

Nika Leskovšek

Dramski svet Vinka Möderndorferja



Prav v trenutku, ko pišem tole besedilo o dramatiki Vinka Möderndorferja, je avtor prejel žlahtno komedijsko pero na festivalu Dnevi komedije za besedilo *Grenlandija*, poleg tega je z besedilom *Psi lajajo* nominiran za Grumovo nagrado 2016 in s preostalimi štirimi nominiranci čaka na razglasitev letošnjega zmagovalca. Od njegovih uprizoritev oziroma uprizoritev po njegovih delih trenutno igrajo na odru ljubljanske drame njegovo z Grumovo nagrado ovenčano besedilo *Evropa* (premiera: 2015), od aktualnih, v zadnjem letu izvedenih premier, so tu še *Mali nočni kvartet* (2015, PG Kranj) in *Obiski* (2015, SSG Trst), ki ju je obe tudi režiral; potem *Nostalglična komedija* (2015, SLG Celje); po petih letih je še vedno živa njegova predstava *Nežka se moži* (2011, SNG Drama), prav tako ovenčana z nagrado žlahtno komedijsko pero in z nagrado publike z Dnevov komedije; ne gre pozabiti še na besedilo za mladostnike in odrasle *Jaz, Batman*, ki je nastalo po naročilu gledališča (2014, PG Kranj). Tako lahko, ne da bi prav posebej omenila »nekoliko starejši« nagrajeni besedili oziroma predstavi, *Lep dan za umret* (PG Kranj) in *Vaje za tesnobo* (SSG Trst), brez posebnega pomišljanja trdim, da gre za trenutno najbolj uprizarjanega slovenskega dramatika v Sloveniji oziroma slovenskega dramatika, ki ima na profesionalnih slovenskih odrih trenutno »živih« največ predstav, od teh nekaj tudi v lastni režiji.

Vendar se tukaj spisek nikakor ne konča. Od zbirke štirih dram z naslovom *Mali nočni kvartet*, ki so izšle pri Cankarjevi založbi lani, so bile

uprizorjene prav vse. Če se osredotočimo zgolj na kvantitativni pregled avtorjeve produkcije, hitro dobimo vtis, da izjemno plodovitega pisca niti gledališča nekako ne uspejo dohajati niti založbe ne uspejo dovolj hitro izdajati njegovih besedil. In precej njegovih dramskih besedil imamo dejansko na voljo v knjižni obliki, kar sicer ni ravno dovolj pogosta, kaj šele samoumevna praksa. Treba je opomniti, da v tukajšnji obravnavi dramskega dela njegovega opusa tema vendarle ni zastavljena tako široko, da bi lahko v razmišljanje vključili tudi Möderndorferjeva številna priznanja s področja mladinske literature, njegovo poezijo, filmske scenarije in librete za opero ter njegove gledališke režije ..., čeprav bi znalo to osvetliti njegov dramski opus še s kakšnega drugega zanimivega vidika. O zgodnjem delu Möderndorferjevega dramskega opusa je bilo že kar precej napisanega (spomnimo se *Limonade slovenice*, *Štirih letnih časov*, *Vaje zbora* ali *Mama je umrla dvakrat*, ki tvorijo nekakšen komedijski kanon njegove zgodnje dramatike). Morda bi se kazalo zato raje posvetiti zadnjemu delu njegovega opusa. To je prvi fokus tega prispevka. Drugi fokus pa se morda kaže že sam.

Vprašanje, ki kar samo buta na površje in predstavlja zanimiv element analize, je, pri katerih motivih, temah, načinih obravnave ali morda čem četrtem lahko iščemo vzroke za nesporno priljubljenost Möderndorferjevih iger pri občinstvu. To zna biti zanimiv element analize tudi zato, ker marsikje locira simptomatiko slovenstva, pa tudi zaradi učinkovitosti njegovih komedijskih oziroma dramskih prijemov. Razlog najbrž ni zgolj v tem, da njegova dela čvrsto koreninijo v tukaj in zdaj ter se večinoma napajajo v dnevno-političnem »življu«, ki je gledalcem tako blizu kot znano iz osebne izkušnje, v to so torej osebno pritegnjeni in v tem že udeleženi. Podati celovit odgovor na to bi bilo kratko malo nemogoče, sploh pomisliti, da je mogoče ponuditi (enoznačen) odgovor na kaj takšnega; v klasični filozofski maniri bi nam ravno s tem grozilo oklestenje ali osiromašenje smisla na skopo ali uborno tautologijo, s čimer ravno izgubimo tisto neizrečeno bistveno vmes. Predvsem pa določenih trditev, ki bi sicer lahko držale za prenekatero njegovo dramo, ne moremo enoznačno aplicirati na njegov celotni opus, saj je le-ta prvič: preobsežen za kaj takega in drugič: žanrsko in tudi tematsko precej variira, se spreminja in raste.

Tudi in predvsem pa ni rečeno, da bi lahko na ta način poenostavljeno formulo (za uspeh), ki funkcionira za Möderndorferja, kdo drug kar preprosto in rokohitrsko z uspehom skopiral in si jo prisvojil. Smisel tega zagonetnega vprašanja, ki se ukvarja s privlačnostjo njegovih del pri širši publiki, je preprosto v tem, kako to vprašanje artikulirati čedalje bolj

precizno in s tem zadeti diagnozo Möderndorferjeve dramske pisave ali raje diagnozo sveta, ki jo ponuja. V zelo grobem lahko njegov opus delimo na dve plati.

Prva je tista, po kateri smo ga spoznali najprej, umetelno namazana komediografska plat, druga je ta, ki se ji je posvečal v svoji poeziji, potem ko je zapustil območje intimizma (ki ga najdemo tudi v njegovi dramatiki v obliki intimističnih ali komornih družinskih iger) in vstopil v socialno angažirano poezijo (zlasti v zbirki *Prostost sveta*) ter se kaže tudi v njegovi filmografiji (*Predmestje*, *Inferno* ...) in prozi (*Vaje iz tesnobe*): gre seveda za obravnavo socialne problematike v t. i. socialnih dramah. Potem imamo seveda še križance med obema, kljub temu da je iz stalnega gosta in nagrajenca Dnevov komedije na neki točki resno zajadral v pisanje dram, ne gre za rez v njegovi dramski poetiki, kot je morda sprva kazalo, ali menjavo žanrov. Še v aktualnih oziroma zadnjih njegovih delih najdemo tako elemente komedije kot socialne drame, vmes pa se razteza celotna paleta od burke, komedije ali drame s sporočilom, poetične drame, celo do zgodovinske igre. Bolj kot o zgodnjem in poznem opusu z jasno razmejitvijo žanrov in spremenjenim fokusom interesa lahko torej v trenutni ustvarjalni fazi opazamo simultano uporabo obeh žanrov – in vseh tistih nians vmes – v različnih delih: tako se loti predelave ene od obeh ultimativnih slovenskih komedij A. T. Linhart, *Matiček se ženi* v *Nežka se moži* (2009), ob približno istem času izpiše *Vaje iz tesnobe* (2010, nominirana za Grumovo nagrado 2011, Grumova zmagovalka 2012). Zgodi pa se, da so komični in socialni motivi celo združeni v eni sami igri: npr. *Evropa* (z motom iz Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*).

Ne nazadnje lahko v zadnjem delu Möderndorferjevega opusa najdemo nekakšne podobnosti recimo z njegovimi deli iz devetdesetih let. Nekaj jih gre sicer pripisati komediografski matematiki – sposobnosti komediografa vzdrževati kilometrino ter obdržati tempo in strukturo celotnega dela pod kontrolo –, nekaj pa bi jih lahko pripisali razvijanju določenih motivov, kakor tudi nenehnim ponavljanjem določenih simptomov v slovenski družbi, ki nekoliko variirajo predvsem v uporabi terminologije: recimo kakšnih *Štirih letnih časov* z ravnokar nagrajeno *Grenlandijo*. Pri čemer – seveda z oblijem raznorodnih detajlov, zaradi katerih je vsako od obeh del popolnoma dugačno – gre pri prvi za posttranzicijsko objestnost, postosamosvojitveno lakomnost, povzpetništvo in brezobzirnost, pri drugi pa za postkrizno okoristenje, ko so novodobni tajkuni, ki »stegujejo svoje koristolovne lovke po državnem tkivu«, pobrali še poslednje ostanke iz spodletelega denacionalizacijskega projekta ter izčrpali še zadnje mrvice

državnega premoženja, javnega dobrega ali socialne države. Tako v prvem kot drugem primeru gledamo dva profiterja iz državnih žepov, ki se nebogljenost skrivata v zavetju družine, kjer skorumpirani politik ali podjetnik gledalcem na čast svojo licemersko, celo strahopetno podobo na ogled postavi.

Štirje letni časi (1995) – Grenlandija (2015)?

V prvem primeru, v *Štirih letnih časih*, se poslanec mrzlično pripravlja na soočenje s KPS (kontrolno premoženja sodržavljanov) – danes so se nekolikantje spremenile le kratice, a poanta ostaja jasna. Težava je že tako dovolj velika, ko je treba v nekaj urah skriti nekaj dragocenih slik (brez posebno izostrenega okusa, a glavno je, da se vidi, da so slike res dragocene), hujše je, ko pride do avtomobilov, cele hiše ali vikenda, le kam skriti kar celo podjetje ... Za nameček pride še do situacije klasične komedijske zamenjave oziroma pomote, ko na vrata namesto državne komisije potrkajo izterjevalci (sinovih) dolgov. Da je zmešnjava popolna, vmes prileti še nesojena ljubezen hčere, picopek, s štirimi letnimi časi. Izterjevalci imajo, sicer podobno kot državni organi, v mislih bolj enakomerno izravnavo premoženja, vendar se za doseg slednjega ne poslužujejo nič kaj uradnih in polikanih sredstev. Igra se tukaj zaostre, a ne preveč, navsezadnje ostajamo v komediji.

V drugem primeru, v *Grenlandiji*, glavni lik sicer ni državni uslužbenec, oprava imamo s tipičnim novodobnim tajkunom, ki je ravno kar poglaj po zlu še eno podjetje z delavci in še kaj več (jih poslal na počitnice, da se spočijejo, kot se izrazi), vendar njegova družbeno aktivna dejanja ne ostanejo neopažena. Na vrata se mu bodo ravno kar prilepili dacarji, ki bi radi vrnili državi vsaj osnovni kapital za njihove lastne plače. Tega, da bi kaj padlo v žepe ubogih izropanih delavcev, seveda ni pričakovati.

Möderndorfer vse te prigode in nezgode zgornjega ekonomskega razreda popiše s posebnim občutkom za resničnost in še več, to podvrsto »tajkunov« popiše takšne, kot dejansko so – objestne, brez prave življenjske mere in še nekaj: vse to liki kar najbolj prostodušno, celo do mere nedotakljive arogance priznavajo tudi sami; ne skrivajo niti svojih grehov, finančnih mahinacij in selitev kapitala v davčne oaze. Niti pretvarjanja pred očmi javnosti ni več. Vse se pokaže in razkrije, domisli in niti ne pušča kaj preveč odprto za dvom, kolebanje in razmislek pri gledalcih ... Kar zna v času »netransparentnega poslovanja« in nezakonitih transakcij

izven dosega oči javnosti delovati celo blagodejno, že samo priznavanje krivde in vsaj hipna in absurdna stiska »tajkuna« – kam z vsem tem premoženjem, ojoj! – pa pri gledalcih proizvaja določeno zadoščenje, saj ponuja vsaj navidezno možnost za izravnavo krivic. Umetnost torej pri Vinku Möderndorferju nemalokrat nastopa malone kot družbeni korektiv in moralni substitut: konec toleranci družbeno-ekonomskih neenakosti zaradi finančnih malverzacij. Idealna ali idealizirana možnost, ki je vsaj začasna, kajti pri komediji je konec praviloma srečen, kar velja tudi za glavnega junaka, pa naj bo ta še takšen negativec ali antijunak; posebne katastrofe zanj tu ni.

Medgeneracijski stiki in prepadi

Še v nečem je Möderndorfer zelo spreten: v soočanju različnih generacijskih svetov, v analizi medgeneracijskih stikov – ali boljše, prikazu komunikacijskih pregrad med njimi, celo medgeneracijskih spopadov, ki jih včasih obdela ločeno, včasih pa jih doda za še en razcep. Prepade med pripadniki različnih generacij tako še dodatno poglobi in razsloji s tem, ko jih označi kot pripadnike različnih socialnih slojev, različnih družbenih razredov, od najbolj zapostavljenih, ki bolj kot ne životarijo (marginalci, intelektualci, umetniki, priseljenci ...), do takih, ki tvorijo samo »smetano« družbe. »Smetano«, ki predvsem kliče po redefiniciji, zlasti odkar njihov položaj na družbeni lestvici, praviloma, nikakor ni povezan z njihovo duhovno razsvetlitvijo, intelektualnim potencialom, investicijo v vsebino; vse prej se obrestuje naložba v formo, »modo«, če hočete; kakor bi se izrazil Angel iz Möderndorferjeve *Evrope*.

Včasih pri Möderndorferju tema medgeneracijskih stikov ne nastopa le na način soočenja predstavnikov različnih generacij v istem kronotopu, kjer se neizprosno merijo iz oči v oči. To se zgodi recimo v *Deset* – dramske osebe tukaj so: mladenka, mladenič, ona, on, srednjih let ter starka in starček –, kjer predstavniki različnih generacij strnejo, na praktičnih primerih demonstrirajo in soočijo svoje različne zorne kote in poglede na življenje, v trenutku, ko je življenje že tako rekoč za njim, za njimi, ali pa je morda izgubljeno, čeprav je še celo pred njimi: »Zadržujete naju, mlada sva, mudi se nama. Ljubezen je kot vlak, ki si ga zamudil. Tečeš, tečeš za njim in ga ne dohitiš.« (*Deset*, str. 251.) Möderndorfer tukaj celoto podčrta še s poetično zamaknjenostjo in sploh zamaknjenostjo celotne igre v neki izoliran, odmaknjen ali zamaknjen, skoraj vmesni svet. K temu se še vrnemo.

Spet drugič je motiv medgeneracijskega soočenja strnjen in izostren, kakor, denimo, v *Nostalgичni komediji*, kjer imamo opravka pravzaprav zgolj z enim parom, ki se spominja različnih faz v svojem skupnem »zakonskem življenju«. Gre pravzaprav za nekakšno komično bilanco skupnega življenja z vsemi mogočimi nepomirljivimi in nepremostljivimi preprekami med spoloma in med dvema dolgoletnima življenjskima partnerjema; z vsemi zoprnimi navadami, ki se nespregledljivo razmahnejo z leti; nudijo pa v obilju generično človeškega materiala za seciranje, identifikacijskega iskanja podobnosti možnosti za pravi naval humorja.

V *Nostalgичni komediji* se v Möderndorferjevem medgeneracijskem prešitju in v režiji Borisa Kobala pregledno zvrstijo *flashbacki*, ki jih starejši par opazuje in komentira nekako od onkraj, intervenira, dopisuje, korigira, tudi »porežira« druge prizore iz svojega mlajšega življenja. Tega odigrata dva para različnih starosti, prvi v mlajših letih in drugi v srednjih letih (tretjo generacijo predstavljata seveda sama). *Flashback* je tukaj sicer spolzka beseda, saj v tem primeru ne gre točno za premik v preteklost, temveč za prizore, ki jih starejši par živo podoživlja v sedanjosti. V sedanjosti tako simultano obstaja več različnih časov, več »njiju« v različnih življenjskih razdobjih. Lahko bi trdili, da so *flashbacki* uporabljeni nekako v millerjevskem smislu. Sploh se zdi, da se »*Trgovski potnik* Arthurja Millerja«, v bogati zbirki referenc, od katerih avtor nekatere eksplicitno večkrat omenja – npr. Ingmarja Bergmana, Ivana Cankarja, A. T. Linhart, Edwarda Albeeja, če omenim nekatere –, da se torej Miller s svojimi dramskimi tehnikami večkrat pritihotapi v Möderndorferjevo dramsko strukturo. To je le še eden izmed dokazov, da imamo opravka z avtorjem, ki ima nedvomno čez in čez pregledano tako klasično svetovno kot slovensko dramatiko (ali literaturo – recimo raje kar širše, umetnost), zna se posvetiti načinom organiziranja dramske fabule, jih preučevati in navsezadnje zna to s pridom uporabiti in nadgrajevati. Da to drži in gre v primeru *Nostalgичne komedije* za *flashbacke* dejansko od onkraj, postane jasno v zadnjem prizoru, ko prisotni, oziroma sin in hči, počistijo še zadnje predmete iz prav tistega stanovanja, dogajalnega prizorišča, kjer se je bolj ali manj odvrtelo celotno življenje našega para; starčka pa kot dva duhova obvisita v tišini svojega nekdanjega doma – svojega nekdanjega življenja.

Evropa

Zanimiv kazalec medgeneracijskega spopada je tudi Möderndorferjeva drama s sporočilom: *Evropa*, poetična burleska ali hudo blasfemična farsa.

V njej se še eden izmed otrok Evrope, zadnji izmed otrok, ki je poskušal svojo srečo v mestu, intelektuallec in z diplomo v žepu, a zdaj lačen, prezebel in izčrpan od zastonjskega dela in prosjačenja zanj, človek brez posebne vrednosti in brez posebnih vrednosti (razen odcvetelih vrednot) vrne domov, mami pod krilo. A tu se pregovorne brezpogojne materinske ljubezni ne deli z veliko žlico, pravzaprav se ne deli ničesar, še najmanj tisto z žlice.

V *Evropi* se prizori odvijajo kot v najhujši nočni mori oziroma »težki mori«; ljudje so zreducirani na golo meso, dober kos pečenke, morda za zajtrk ali jutrišnje večerjo, da se prežene lakota. Tukaj nimamo več opravlka s shakespearjanskim funtom mesa kot v *Beneškem trgovcu*. Ljudje so postali precej bolj pogoltni, požrešni in lakomni, v času krize so pripravljeni za preživetje storiti marsikaj, ne gre jim zgolj za izravnavo in povrnitev dolga za vsako ceno. Obračunava se vse, začeniši z dolgom, ki so ga otroci nakopali družbi oziroma skupnosti preprosto s svojim življenjem. Življenje tukaj sicer nima posebne vrednosti, stane pa vendarle precej in dolgove je v svetu odrinjenih, marginaliziranih, malih in »realnih ljudi«, vedno treba plačati ob svojem času.

»Za vse boš plačal. Največ boš plačal za svoje rojstvo. [...] V sebi ni-
maš vrednosti, s katero bi plačal in sam si plačilo za vse« (Dane Zajc). Möderndorfer vzame te vrstice dobesedno in jih prekvasi v prizemljeno deziluzijsko igro, ki je toliko tragična, da je že kar farsična; med vrsticami so izgubljene vse religiozne oziroma moralno-etične konotacije, vsa nadzemska težina Zajčeve pesmi, ki se razteza v večnost, je pri Möderndorferju bolj konkretno otipljiva. »Nismo tako primitivni kot on, ki živi in ne plača, pravi Gazda Maksu, potem ko je prišel izterjat svoj dolg, večmesečno najemnino iz prezeblega fanta praznih žepov z le nekaj knjigami. »Če živiš, plačaš. Razumeš?« (Evropa, str. 15.)

Tukaj tvegam trditev, ki jo bom na več mestih skušala še podčrtati. Če govorimo o potencialnih vplivih, je zgodnji del Möderndorferjevega opusa precej bolj pod obnebjem dramatike Toneta Partljiča in Dušana Jovanovića, vsaj v njegovem humorno anekdotičnem, včasih celo absurdnem, a žmohtno življenjskem zasuku. Zadnji del opusa pa gre prej pripisati tradiciji poetične drame pri nas (povezava *Evrope* z *Ljudožerci* Gregorja Strniše je očitna, tudi z dramami in pesmimi Daneta Zajca). Ohranja tudi tiste karakteristike, v katerih se stekata tradicija drame absurda in poetične drame: »groteskno dogajanje«, »groteskne figure« in »metaforizirana kritika oblasti« (Kralj, str. 107). Razlika, ki je bistvena, je seveda v tem, da je v Möderndorferjevem svetu metafizika nepopoljšljivo izgubljena. Tista

resnica nad nami zagotovo vsaj ni bistvena – in komu mar, če sploh obstaja? Pristanemo zgolj na njeno toleriranje oziroma raje drugače: uporaba Resnice v postničejskem nihilizmu je zreducirana na čisti pragmatizem, na njeno golo uporabnost. Počrpamo vse, kar nam pride prav.

Rezultat je, da v poslednjem prizoru težke more, ko se »krajevni skupnosti« sveži in mladi obrok v podobi intelektualca Maksa izmuzne, vaščani zlakotneli planejo po Angelu: »... perje frči na vse strani. Kot kadar skubimo kuro,« so jasne didaskalije (*Evropa*, str. 91). Svet brez (moralnih) zadržkov in pomislekov. Pristali smo na precej trdnih tleh (kot se bo pokazalo, če ne prej, v *Deset*). »Konec vsega. Ne samo človeka. Vseh ljudi. In smrt vseh ljudi je resničen nič. Nobenega nadaljevanja. Nobene morale. Nobenega Boga, ki bi jokal. Nikomur v življenju ne bo žal za nami. Kdo? Kaj? Bitje? Bit? Nič. Nič« (*Deset*, str. 315). Möderndorferjev svet je svet padle metafizike. Ujeti smo v nepopoljšljivo grobem vsakdanu in ne gojimo več kakšne posebne pretenzije ali iluzije po (od)rešitvi. V tem svetu takšne in drugačne revščine si ljudje pomagajo sami, v osredju so telesnost in fizične potrebe, brez posebnega pomisleka, kaj šele moralne ali racionalne dileme si podkurijo kar z lesenimi angeli iz 17. stoletja. Kaj nam bo to? »V resnici teh neumnosti ni. Pravljice. Tudi hudiča ni, in Boga ni. No, Boga že kar nekaj časa ni« (*Evropa*, str. 68).

Ironija je, da se v obrednem klanju mladega intelektualca, ki naj že vrne stipendijo krajanom, na tak ali drugačen način vse fraze jemlje precej dobesedno: »To je takšna direktiva. Vse je dobesedno, nič ni več v prisposodobah,« ne Bog, ne »meso tvojega mesa, ne kri tvoje krvi«, še najmanj pa: »Tako te imam rada, da bi te kar požrla« (*Evropa*, str. 80). Möderndorfer pritira logiko dramske komunikacije v čezmernost, črni humor, grotesko, »hudo blasfemično farso«, skoraj karikaturu. Obstoječe »vrline« aktualnega sveta poveča in izpostavi v njihovi goloti skoraj v neznosnosti, ki dobi toliko večji poudarek s tem, da kanibalizem – dobeseden ali ne – postaja nekaj povsem normalnega. Möderndorfer v prikazovanju vulgarnosti tega sveta ni prav nič prizanesljiv – pa četudi gre za nedotakljivi arhetip trpeče in žrtvujoče se slovenske matere, ki jo spremeni v »alkoholičarko«, ki ji je za sina preprosto vseeno; naj gre za nacionalistične štose in nestrpen odnos do priseljencev ... Groza tega sveta najbrž ni samo to, kako smo prišli do sem, »zagreznili« v to kanalizacijo, to greznico naše civilizacije, kako smo se spustili tako nizko (za zamisek in pomislek je bržkone prepozno, moraliziranje pa je v tem primeru še posebej neokusno). Edina groza tega sveta preostane torej ta, da smo se na to situacijo preprosto navadili ali še hujše – zadnji udarec možnosti ustvarjanja družbene spremembe – drugečnega sveta si niti ne znamo zamisliti.

In tukaj prihaja na račun Möderndorferjev medgeneracijski obračun. Möderndorfer tukaj ni le zastopnik zatiranih, ampak zastopa glas neke generacije, ki je zapostavljena, brez ustrezne perspektive in absolutno nerazumljena, ki ni le žrtvovana in bo v luči prihodnosti požrta s kožo in kostmi vred; preprosto bo izginila, ne da bi kdo to sploh opazil, saj ostaja tako rekoč brez reprezentanta v naši predstavniki demokraciji. Möderndorfer stoji na strani neke generacije mladih rodov, katere prihodnost je izgubljena, in to generacije, ki absolutno ni njegova, ampak gre za generacijo, ki ji je sam bolj starš kot vrstnik ter s tem (so)udeležen pri njenem občutku deziluzije, pa tudi nemoči. Kaj se zgodi z lačnim intelektualcem, Maksom, ki se je iz širnega sveta prisiljen lačen vrniti pod mamimo krilo? Maks ima ime sicer bolj po potepuhu, ki mu je kralj na Betajnovi ubil očeta, kot pa po tistem potepuhu, ki je ime kolektivnega, prikrita greha neke šentflorjanske skupnosti v *Pohujšanju*. Naj bo Maks en ali drug Cankarjev junak, ki se je vrnil iz slovenske literarne tradicije, ne obeta se mu dosti boljša prihodnost kot potepuharstvo ali smrt.

Celotna uprizoritev oziroma besedilo poteka seveda v nekem čudnem somnabulnem ritualu, ki terja najprej poroko, s tem pa posredno privolitev »žrtve« v odplačilo svojega obroka blaga, povrnitev izgubljenega ravnovesja. Ali gre za moro ali golo realnost, si podobno kot že večkrat v razpetem in odprtem Möderndorferjevem koncu gledalci/bralci odgovorijo sami. Uprizoritev vrže žogico nazaj gledalcu, saj »junak« izide iz njihovih vrst in se prav tja tudi vrne; ne da bi pravzaprav imel kam. Dejstvo pa je, da se problemi vračajo in nočejo izginiti. Vprašanje je, ali lahko kje zareže drama, pa čeprav je to drama v zavetju nepismenih in v kateri je končno tudi čez in čez izrabljena fraza »Knjiga je orožje, vzemi jo v roke« zlorabljena dobesečno: »Pazite! Bombo ima!« (Evropa, str. 88).

Grenlandija

V že omenjeni *Grenlandiji*, prav tako enem zadnjih Möderndorferjevih del in aktualni dobitnici žlahtnega komedijskega peresa, se sedimentirajo in prihajajo do jasnejše artikulacije nekateri drugačni prijemi Möderndorferjeve pisave, ki jih je mogoče kot zanimive in drugačne prijeme dramske pisave pri njem v zametkih najti že prej. Na primer: »Dvainsedemdeset celih tri odstotka vseh vas, ki sedite in me gledate, bo umrlo zaradi popolne pozabe. Zaradi demence. Nekateri jo že imate, pa ne veste tega« (*Grenlandija*, str. 3). Gre za performativne izstope iz dramskega fabulativnega tkiva in nagovor

občinstva – torej za strateške prijeme, ki sodijo bolj pod obnebjne brechtovske epizacije gledališča oziroma dramatike. Pred tem jih pri Möderndorferju zasledimo na primer v igri za mladostnike *Jaz, Batman* (igri o medvrstniškem nasilju ali raje kar nasilju), ki uvodoma (po prologu) pravi: »Statistika govori, da se je kot otrok že vsak tretji človek srečal z nasiljem.«

V primeru nagovora iz *Grenlandije* funkcija (na)govora najprej vzbuja vtis, da gre za moderatorko med slikami oziroma posameznimi prizori, ki se vedno bolj gostijo, do te mere, da ji ne puščajo več prostora za komentar; prizori se predvsem strnejo, jo tako rekoč izrinejo, vendar se nazadnje iz igre komentatorka/moderatorka/refren izlušči kot ena izmed oseb in ne več neosebni objektivni opazovalec dogajanja, ki bi osebe in prizore v hladni in sterilni znanstveni maniri prekinjal z definicijo demence, razlago simptomov in podobno. Raje kot vsevedni in neosebni pripovedovalec postane komentatorka zdravnica gospe/babi/mami Ane. A obenem ena ključnih oseb za razlago te komedije, torej ključni element, ki morda lahko pomaga razrešiti kodo konca Möderndorferjeve *Grenlandije*. Ta je naslednja: ali je babica res odplavala na Grenlandijo – kar v prevodu pomeni, da se ji je demenca akutno poslabšala, do te mere, da sploh ne komunicira več s svetom okrog sebe –, ali pa gre še za eno potegavščino navihane super babi, ki bo rešila svet, prav s tem, ko bo vse premoženje vnuka tajkuna, ki je bilo še pred nekaj podpisi njegovo, teh nekaj podpisov pozneje pa že njeno, uporabila za dober namen in povrnitev pravice v roke revnih in obubožanih, tistih brez pravic in zaščite. Tako vsaj do konca upa gledalec/bralec in nemara tudi avtor sam, čeprav realnih iluzij ne goji več.

Tudi to je nemara eden izmed ključev, kako brati priljubljenost Möderndorferjevih manevrov: ponudi nam (vsaj navidezno) možnost razrešitve zavozlanih družbenih problemov in krčev, v katerih smo se kot družba znašli, še najbolj po sloviti izjavi »*There is no such thing as Society*«, če ne prej pa smo realno zadeli ob to čer po Krizi 2008. Möderndorfer nam pusti iluzijo ali možnost zanjo, ki izvira iz odločitve režiserja uprizoritve, ali ta zadnji prizor, kjer je stanje demence zgolj hlinjeno, odigrati v realistični maniri ali zgolj v nadrealistični obliki privida fantazije ali, navsezadnje, ga sploh odigrati? Odločitev je tako v rokah potencialnega režiserja tega besedila (v kolikor ne bo to kar avtor sam) oziroma bralcev te komedije. Möderndorfer vsekakor pušča vsaj možnost, da je konec dober in srečen konec tudi za vse tiste, ki so v zgodbi realnega življenja najbolj nasrkali, torej za navadne male uporabnike njegovih dram/komedij.

Kljub vsemu pa je efekt, ki ga Möderndorfer doseže z omenjenimi performativnimi medklici, vse prej kot enoznačen. Pacient v tej igri namreč

ni gospa Ana, mama in babi, ključni preobrat igre je, da žrtev demence niso zgolj posamezni ljudje, temveč kar družba kot taka, ki v vsesplošni tajkunizaciji trpi za vsesplošno družbeno demenco, ki je pozabila na vsaka znamenja družbene odgovornosti, doslednosti, socialnega čuta – skratka je skrajno kratkoročnega spomina, ker ji tako najbolj odgovarja –; družbena demenca je torej zgolj utilitaristično orodje sodobne družbe v egoistični vasezagledanosti in brez čuta za sočloveka.

Tri sestre

Grenlandija ni prvi tekst, v katerem se Möderndorfer ukvarja s sodobnim, vedno bolj razširjenim in posledično vedno bolj aktualnim problemom demence. Načne ga, med drugim, tudi v *Treh sestrah*, besedilu, ki je bilo objavljeno v Sodobnosti leta 2003, poleg tega pa je bilo uprizorjeno tudi na letošnjem Tednu slovenske drame, v mednarodnem delu, v izvedbi Heiglhof Theatre iz Münchna. V Möderndorferjevih *Treh sestrah* gre za komedično adaptacijo oziroma interpretacijo klasike Čehova z istim naslovom, kjer Möderndorfer relacije med liki iz osnovne, že nastavljene svetovno znane literarne situacije, prav zanimivo razvije: Olga je sicer poročena, a njen mož vztrajno gleda za Mašo (in tudi Irino), kolikor ni homoseksualno usmerjen. Potem je tu Maša, ki je seveda ločena in z otrokoma (Olga je neplodna, kakopak), Irina pa si vztrajno išče snubca in je spet privlekla domov »tistega pravega«. Brata sicer nimajo, je pa Irininemu zadnjemu zato ime Andrej. Olga sicer sploh preveč gleda televizijske žajfnice in ima zaradi tega prebujno domišljijo, nekako v stilu madame Bovary; pri tem pa so njene največje sanje te, da bi bili normalna oziroma srečna družina – prav takšna kot tiste iz nadaljevank (pa čeprav je njihov scenarij za lase privlečen in vsebuje celo incest; glavno je le, da se v nadaljevankah nekaj dogaja in dogaja se mnogo). To je torej Olga. Maša v svoji avtodestruktivnosti vztrajno razbija avtomobile, Irina pa bi bila na vso moč rada že noseča. Seveda ne manjka niti češnjev vrt pred hišo staršev.

Za nameček sta njihova starša še živa, celo oba, in ob njuni zlati poroki prihajata na kosilo. Oče je seveda univerzitetni profesor, ki se vneto navdušuje nad Čehovom; njihovo mater je srečal po naključju, ko ga je (niti pri štopu) pobral njen oče, zgolj zaradi kovčka, ki ga pustil ob cesti, medtem ko je sam čepel v grmu. Ampak zdaj se bo to kmalu spremenilo. In tu je nastavek za obrat, ki je bolj kot čehovski skoraj strindbergovski (če iz drugega konteksta apeliram na Möderndorferjevo dramo *Oče*). Oče in mati te na

videz srečne družine, za katero se izkaže, da ni v nji nič posebej idealnega, še posebej sestre so si skoraj ves čas v laseh, razglasita, da se bosta po vseh teh letih zakona ločila; še več: celotno premoženje, na katerega so sestre seveda računale, bosta vsak posebej zapravila za izživetje nerealiziranih življenjskih načrtov. Konec s Čehovom. Šele tukaj se srečna družinica zares popolnoma razbije na kose, ko se začne pogajanje za dediščino, ne da bi bila starša sploh mrtva; najprej ena na ena nato pa v troje, pravzaprav v petero (skupaj še z obema snubcema). Peklenski načrt, ki ga skujejo ad hoc in ki končno poveže vse tri sestre, je tak: starša razglasijo za dementna po principu: »A ti poznaš koga pri sedemdesetih, ki bi se hotel ločiti? Ne? Tudi jaz ne? In ki bi hotel zafrčkati vse svoje premoženje, medtem ko se njuna hči samohranilka komaj prebija, tretja pa nima rešenega stanovanjskega vprašanja in je tako rekoč že noseča. Ne? Gotovo sta dementna.« Demenca je tukaj uporabljena kot taktično orodje, gre za prikaz prevlade moči nad ostarelima pripadnikoma družbe, manj staršema; izgovor, da se ju strpa na varno: v inštitucijo, kjer ne bosta v napoto, še manj v škodo. Igra je zastavljena kot analiza sreče, predvsem v odnosu do splošne družbene (ali družinske) odgovornosti in (so)odgovornosti za sočloveka v aktualni družbi. Postavi pa se v konflikt s čehovskim naključjem: če je v originalu v obliki Andrejevega kockanja pognano po zlu celotno družinsko premoženje, želita starša tukaj vzeti naključje v svoje roke in skorajda izbrisati tisto naključje, ki ju je pripeljalo skupaj, vodilo v poroko – posledično pa tudi do treh sester. Predvsem pa želita v roke vzeti svoje premoženje in ga porabiti po svoji volji. Tisto naključje, na katerega ne računata, da se bo njuni volji zoperstavilo, so medčloveški odnosi ali raje, meddružinski odnosi.

Igra se končuje s citati iz *Treh sester* – originala: »Zamislimo si, kakšno bo življenje čez tisoč let ...« Skratka, *Tri sestre* so še ena Möderndorferjeva spretna »izraba« splošnih motivov iz zgodovine literature in zdravstvenih diagnoz, ki sestavljajo bolj površinsko strukturo drame, zgornji del povrhnjice, sestavljen iz prepleta krutih, a vendar tragikomičnih življenjskih materialov in snovi. Čehovljansko (družinsko) življenje, zataknjeno v času, ki se ne premika v progresivnem in konstruktivnem naprej, kvečjemu nazaj v avtodestrukcijo, še najraje pa stoji, dobi v pospešenem Möderndorferjevem tempu komične pritikline; pa čeprav se nam očitno na liniji medčloveških odnosov čez tisoč let ne piše prav nič dobrega. Demenca (torej v kombinaciji s čehovljansko »merlehjundičnostjo«, kot temu reče Maša) je pravzaprav zgolj podlaga za analizo socialne strukture in socialnih anomalij, ki povratno še najbolj vplivajo na sesutje osnovne družbene celice, družine. Ravno prava iztočnica, da se vrnem nazaj na začetek, k socialnim temam oziroma k tajkunom in njihovim družinam.

Mali nočni kvartet

Podobno kot v *Grenlandiji* se pojavi eden povzpetniških in brezobzirnih tajkunov v *Malem nočnem kvartetu*, ki ga tokrat življenje nekoliko bolj tepe kot sicer tepe predstavnike tega sloja v Möderndorferjevih delih – dotični ne bo zdrsel skozi življenje kar tako brez praske, čeprav si lahko kupi tako rekoč vse, dva stanovanjska bloka, podjetje, hišo ob morju ... Kakor je morda v drami jasno precej hitro, prehitro, se mož, ki se je zatekel pred vrata Mejre, v hipu, ko so jo obvestili, da se ji je sin ponesrečil v prometni nesreči, poteguje za srce njenega sina. Dobesedno, saj mu hči umira zaradi bližnje odpovedi srca.

Ker gre za ljudi, »ki imajo vse, samo srca ne« (M. Bogataj). S tem vstopimo v svet s svojimi pravili igre, ki mu ni nič več sveto – vse je na prodaj, hipotetično tudi življenje »drugega«, malega fantka iz tretjega sveta, ki ga nihče ne bo pogrešal, pravi – hipotetično. Za preživetje Andrej (kot je tajkunu ime in ime mu je isto kot sinu teh nesrečnih staršev, ime le česa je tajkun?) ne pomišlja izbirati sredstev ali hoče vsaj tako nakazati, ko se v igri kljub vsemu vendarle obnaša relativno spodobno. Kljub temu so očitno prepoznavni samosvoji indici življenja »iz visoke družbe«, ki ima tokrat – za izjemo tipskih, dvodimenzionalnih in površinskih Möderndorferjevih »kapitalistov« – celo resen življenjski problem. Po tem *Mali nočni kvartet* ni ravno *Mala nočna muzika ali Goli pianist* kot se imenuje absurdistična drama Matjaža Zupančiča, prej bi bila lahko po vsebini podobna *Jesenski sonati* Bergmana, ki vključuje interni družinski obračun, ampak niti to ni.

Kapitalist rešuje probleme, tudi če so tako sveti, kot je življenje samo – seveda na njemu edini poznani način, v katerem ima vse – čisto vse – svojo ceno in v katerem se po internih pravilih izmenjujejo tudi premoženje, med katerega sodijo seveda tudi ženske oziroma raje začasna uporaba njihovih teles. Zametek tega lahko beremo že v *Vajah iz tesnobe*, kjer poteka izmenjava punc oz. spolne usluge punce mlajšega kolega v zameno za njegovo napredovanje. Medtem ko je pri puncu prisotna še vsaj trohica upora takšnemu svetu, je Barbara iz *Kvarteta* navajena na »visoke igrice« svojega moža, po drugi strani pa je za preživetje svoje hčere pripravljena »žrtvovati« vse. Konec je tudi tukaj, kot pritiče Möderndorferju, sicer odprt, kakor nakaže že s tem, da se po uvodni didaskaliji igra ponavlja vsako noč. Kljub temu pa avtorjev komentar ne izostane. Konec in končna odločitev je v tej moški igri sveta vendarle prepuščena ženskam in materam.

Deset

Še najbolj bi se veljalo posvetiti Möderndorferjevim igram iz zadnjega časa, ki še niso bile uprizorjene. Kot ena takih zagotovo izstopa nominiranka za Grumovo nagrado iz leta 2012. *Deset* iz njegovega opusa izstopa že s svojo strukturo oziroma raje formo, ki jo razkriva že podnaslov: dramska pesnitev. Dlje v formi gre morda pri *Malem nočnem kvartetu*, ki – če jo vzamemo dobesedno – se ponavlja kot večno vračanje enakega, poleg tega pa gre bolj kot za igro/skladbo za štiri, za partituro, ki jo diktira elektrokardiogram ... Morda prav izbira poetične forme v *Deset* pojasni, zakaj igra – kljub temu da gre morda za eno Möderndorferjevih najbolj dovršenih dramskih del, s spretno obrnjenimi in formuliranimi mislimi, prav tako kot premišljeno izrabljeno strukturo in sporočilnostjo – na profesionalnih odrih še ni bila uprizorjena. (Za primerjavo: *Otroka Reke* Daneta Zajca, eden vrhuncev slovenske poetične drame, sta bila prav tako uprizorjena zgolj enkrat samkrat, in to še v času svojega nastanka, ne pozneje). Dramske pesnitve niso ravno priljubljen žanr za uprizorjanje, prej za branje, nič nenavadnega, da jih prek Jožeta Javorška Kralj poimenuje »praznik besede«.

Celotna struktura namiguje na deset, ki se izkažejo za deset božjih zapovedi, in to v času, ko so vse zapovedi z Bogom – in s samim Bogom vred – le še fraze ... (Spomnimo se lahko na *Evropo*, le da so v tej poeziji stvari še bolj konsekvantne.) Gre za izrazito avtorefleksivno delo, ki je bolj kot *Igra o današnjih dneh*, kakor so podnaslovljene *Vaje iz tesnobe*, bolj kot v neki konkreten kronotop, današnji in tukajšnji prostor, postavljeno v vmesni sartrovski pekel, od koder se oglašajo osebe, obsojene ena na drugo, ne žive in ne mrtve: »Starec: Človek je mrtev takrat, ko se tako počuti« (*Deset*, str. 293). Vse dokler se med sabo dokončno ne pobijejo. Igra tako bolj izvleče neke univerzalne in trajnejše poteze prostorov, ki si jih kot »družbene živali« hočeš nočeš delimo: »Starec: Vsega se lahko odvadiš, samo telesnih stikov ne« (*Deset*, str. 261), obenem pa stopamo tako v Reko časa ali besedne poezije, v njo ves čas vstopamo in iz nje izstopamo, nikoli ne vstopimo dvakrat na isto mesto, nikoli dvakrat v isti časovni okvir življenja.

»In smisel? Sporočilo? Tisto, kar ostane. Če ostane. Ne ostane. Kaj ima smisel, če je na koncu tema. In bo tema. Večna. Ko preštejem do deset, bo tema. Najbolj temna tema. Tema, ki ne ve, da je tema. Tema, ki se ne zaveda, da je tema. Tema, ki je ne boste mogli nesti s sabo. Tema, o kateri se ne da razmišljati, ker niti tema ni več. Tema. En, dve, tri, štiri ... Pet, šest, sedem, osem ... Devet ... Deset. Tema. KONEC« (*Deset*, str. 315).

Kako se konča?

Zadnja napisana, a prav gotovo ne poslednja igra Vinka Möderndorferja, ki je bila poslana na aktualni natečaj za Grumovo nagrado in je bila uvrščena med nominirane (2016), nosi naslov *Psi lajajo*, podnaslov pa se glasi *Zgodovinska igra v verzih in prozi*. Igra je prav tako pisana v verzih, s tipskimi osebami, raje funkcijami (Vojvoda z Lepo in Grdo hčerjo, Pesnik ...) ter zoper povzema univerzalna, splošna in generična načela vladanja v neki deželi, kjer išče krivca za mizerno stanje v državi prav tisti, ki je tega stanja kriv. Vsi ostali pa seveda v tej zgodovinski farsu v strahu za svoje glave sodelujejo.

Möderndorfer o življenju v kraju dogajanja, ki »se nam zdi nekam znano« in se dogaja v preteklosti in sedanjosti, »zdi pa se nam, da žal tudi v prihodnosti«, nič ne slepomiši. V lastnem specifičnem stilu, ki bi ga morda bolj kot za *in-yer-face* dramatiko razglasili za grobi naturalizem, morda celo novo stvarnost s pritiklinami karikatur, kjer nič posebej ne olepšuje stanja stvari, gre celo do te mere, da moraš imeti kar dober želodec. V neki deželi, ki »se nam zdi nekam znana«, so že zdavnaj ukinili knjige, nekaj devet jih je sicer protestiralo, a kaj bi tisto. Za poslednje zatočišče kulture so pustili zabaviščne parke, kjer lahko ljudje v miru bruhajo po sladkornih penah.

Möderndorfer tako v najnovejšem delu svojega opusa s kritičnim motrenjem družbenega, ekonomskega in političnega stanja stvari ne popušča; išče pa si ustrežnejšega formata v novih prevojih med formami in žanri, literarnimi vrstami in zvrstmi, ki mu omogočajo več avtorefleksivnosti, več grenkejšega humorja, pa tudi svobodnejšega in širšega (morda univerzalnega) pregleda izven časa in prostora, samo zato, da najde neko Arhimedovo točko gotovosti, od koder lahko nato še bolj precizno in angažirano diagnosticira stanje današnjega (nespremenjenega) sveta:

Javno mnenje! Porkafikspisan! Javno mnenje!!
Protestirajo ne, sicer so pa proti. Kje so proti? te vprašam.
Doma? V sobi? Na skrivaj? Proti moraš biti na ulici,
ne pa za pečjo! Čudni ljudje. Čudna dežela.
Idealna za vladanje. Vsak obdeluje svoj vrt,
vladar pa vlada neopazno. Res čudni ljudje.

(*Psi lajajo*, str. 7)

Srečen konec?

Potem ko smo načeli nekaj karakteristik Möderndorferjeve dramatike v zadnjem obdobju, lahko glede srečnih koncev v njegovih igrach diplomatsko zaključim s poslednjimi besedami iz *Grenlandije*: Potem, ko nam avtor servira dva možna konca, v tistem, bolj optimističnem od obeh z naslovom *Zgolj pravljica*, zaključim z besedami: »Samo naj še kdo reče, da je happy end samo v pravljicah. Ga bom tako na gobec!« Vprašanje, ki ostane odprto, je sicer, kateri konec naj jemljemo kot merodajnega, zaključnega; v pojasnilo lahko na to skoraj po möderndorferjevsko tавтолоško krožno in izmuzljivo odgovorimo z njegovimi zadnjimi besedami iz iste igre: »HAPPY AND«.

Literatura

- Möderndorfer, Vinko (2015). *Grenlandija*. Tipkopis.
- Möderndorfer, Vinko (2015). *Psi lajajo*. Tipkopis.
- Möderndorfer, Vinko (2003). *Tri sestre*. Tipkopis.
- Möderndorfer, Vinko (2012). *Spalnica: 3 igre (Spalnica, Vaje iz tesnobe, Deset)*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- Möderndorfer, Vinko (2015). *Mali nočni kvartet. (Evropa, Mali nočni kvartet, Obiski, Nostalgčna komedija)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Möderndorfer, Vinko (2014). *Igre, drama in burka (Jaz, Batman, Tunel, Drama, Zmenek)*. Ljubljana: Knjižna zadruga.
- Möderndorfer, Vinko (1995). *Štirje letni časi: Ena vesela poslanska komedija v dveh aktih – z lahkotnim zapletom in brutalno izpeljavo*. Ljubljana: Mihelač.