



JANEZ PIPAN

Petra Pogorevc z Janezom Pipanom

POGOREVC: S tem, ko ste leta 1994 sprejeli funkcijo direktorja SNG Drama Ljubljana, ste marsikoga presenetili. Režiserja, ki smo ga dotlej poznali zlasti po delovanju v Slovenskem mladinskem gledališču, je bilo nekako težko videti na vrhu gledališke nacionalke. Vaš tedanji korak se je zdel kot sizifovski podvig, ki so se ga mnogi otepali, vi pa ste ga storili, čeprav se vas je držal uporniški sloves nasprotnika okorelih institucij.

PIPAN: Kolikor vem, so se te funkcije res mnogi otepali. Najbrž posledica tega, da so se pred tem mnogi – če ne vsi – na njej opekli in jo zapuščali bolj popljuvani kot čaščeni. Mislim, da so pred mano povabili kar precej imen, a so jo vsi zavrnili. Sebe sicer ne vidim kot izrazitega “upornika”, prej kritika “okorelih institucij”, kot pravite, a prav moja pot v Dramo je bila v nekem smislu morda nekoliko uporniška poteza. V začetku devetdesetih se je precej na široko govorilo in pisalo o tem, da so kulturne institucije tradicionalnega tipa, bodisi “avstroogrškega”, kot Drama, bodisi “socialističnega”, preživele in umrle naravne smrti, zakaj bi torej oživljali trupla in še vabili ljudi v ta odmrta bivališča nacionalne samozavesti. Redki javni odzivi na moje imenovanje leta 1994 so bili močno zadržani; prej so mi napovedovali neuspeh kot kaj drugega. Skeptičen sem bil tudi sam, a sem vendarle razmišljal drugače. Vznemirljiva se mi je zdela teza vodilnega gledališkega kritika iz osemdesetih, Andreja Inkreta, ki je ob neki uprizoritvi zapisal, da se zdi ansambel Drame kot mrtev kapital, ki je nekje sicer varno naložen,

vendar pa ga nikomur ne uspeva produktivno uporabiti. Potrebno je bilo torej aktivirati ta kapital, na drugi strani pa vzporedno s konstituiranjem države vzpostaviti tudi njene temeljne institucije, med katerimi sem jaz še vedno in kljub vsemu videl tudi Dramo. Za začetek sem imel solidno podporo ansambla in mnogih aktivnih gledaliških umetnikov – avtorjev, režiserjev in drugih – v Sloveniji in izven nje, tako da smo se lahko skupaj lotili dela.

POGOREVC: V tistem času pa niso bile na slabem glasu le gledališke institucije, ampak tudi dramatika, ki se je mnogim zdela že presežena.

PIPAN: Prevladovalo je prepričanje, da je dramsko besedilo kot gledališka oblika preživeto. Predvsem mladi so prisegali na tako imenovano neverbalno gledališče. Nasploh je beseda kot izraz človekove misli v najširšem smislu izgubila svoj pomen, težo in kredibilnost. Mediji, politika, masovne manifestacije družbe in popularne kulture so poskrbeli za totalno diskreditacijo besede, ki se je sicer upehala in izgubila energetski naboj tudi v umetnosti, v zadnjih akordih evropskega modernizma in v kričavi postmodernistični kako-foniji. V teatru pa sem vendarle že toliko časa, da vsakršnih trendov ne sprejemam na pamet, temveč si prizadevam tudi tedaj, ko mi je kaj izrazilo všeč, na celotno zadevo pogledati s kritične distance in jo najprej umestiti v širši kontekst. Ugotavljam, da je neverbalno gledališče konec osemdesetih oziroma v začetku devetdesetih prineslo veliko produktivnega v slovenski gledališki prostor in da se je z njim vzpostavila nova generacija, toda gledano s širšega zgodovinskega vidika je bil to vendarle zapozneli odmev na sorodne tendence, ki so v Evropi svoj vrh doživele že konec šestdesetih ter se potem preko nekaterih res velikih avtorjev nadaljevale in zaokrožile v devetdesetih. Devetdeseta so bila čas, ko so se karte popolnoma na novo premešale. Prišlo je do konca enoznačnih, enotematskih gledaliških zgodb, ki so prevladovala v gledališču dvajsetega stoletja. Nenadoma nisi več mogel reči: sedaj pa je "zakon" gledališče brez besed, kot smo včasih lahko rekli na primer za politično gledališče ali gledališče krutosti. Nastopila je doba vzporednega dogajanja različnih in med seboj pogosto tudi izrazito protislovnih oblik gledališča. Sam nisem nikoli "ideološko" prisegal na eno smer ali eno vrsto gledališča, nikoli nisem bil konceptualist, zato me je takšno bogastvo raznolikosti navduševalo in mi v nekem smislu zelo ustrezalo. Kljub tej "odprtosti" pa sem vendarle ves čas vedel, da bo na tem pašniku treba poiskati ustrezno in kolikor mogoče optimalno smer za Dramo kot – poenostavljeno rečeno – tradicionalno narodno in hkrati moderno evropsko gledališče. Ne vem, če mi je to uspelo in če sem na babilonsko tržnico sodobnega gledališča uspel prispevati vsaj bežno individualno zgodbo, ki edina kaj šteje.

POGOREVC: Devetdeseta so bila širom po Evropi čas ponovnega preboja dramskih besedil, ki ste jih v veliki meri uvozili tudi v Dramo.

PIPAN: To je svojevrsten paradoks: poskusom izгона besede iz gledališča je sledila njena "prenova", tako da so devetdeseta hkrati tudi "rojstni kraj" nove evropske dramatike. Da ne bo pomote: ne govorim o kakšnem konservativnem "gledališču besede" ali celo "literarnem gledališču", če si lahko sposodim nekoliko nejasne stare oznake. To je bila po marsičem nova dramatika in ena mojih prioritet je bila od vsega začetka ta, da Drama odprem prav novi evropski dramatiki, seveda skupaj s krstnimi uprizoritvami novih slovenskih besedil, ki jih je bilo vsaj v prvih sezonah kar precej. Med tujimi avtorji so me najprej zanimala že uveljavljena imena – igrali smo na primer nove drame Stopparda, Pinterja, Taborija, Mameta, Müllerja in še koga – vse bolj pa sem se začel ozirati za novimi imeni. Zaradi določenega "trends" komorne dramatike, ki je prinašal veliko količino izredno kvalitetnih besedil, se je na novo "rodila" Mala drama, ki so jo hitro vzljubili vsi, tako igralci kot gledalci. In če so leta 1994 med tujimi novitetami na slovenskih odrih prevladovala komercialna besedila, medtem ko zahtevnejše sodobne dramatike ni uprizarjalo nobeno drugo gledališče, danes že prav tekmujejo za ekskluzivne rezervacije avtorskih pravic za vsako noviteto. Vsaj delno je to gotovo odmev uspešne Male drame v preteklih sezonah.

POGOREVC: Toda kljub temu je sodobna evropska dramatika do nas kar praviloma prihajala z nekajletno zamudo. Se temu ni dalo izogniti?

PIPAN: Sodobna besedila so dejansko prihajala do nas z določenim zamikom, ker pač nismo bili zmožni tolikšne ažurnosti, da bi v trenutku, ko se nekje v Evropi pojavi noviteta, to ekspresno uvozili v Slovenijo. Še manj imamo možnosti za to, da bi v tujini sami prežali na novitete in si denimo zagotavljali njihove krstne uprizoritve; glede tega seveda nismo konkurenčni večjim in bogatejšim, predvsem pa bolj znanim in "tržno" zanimivim gledališčem. Prav tako je tudi res, da sem se v vseh teh letih zavestno in programsko odločal zgolj za besedila, ki so bila pred tem preverjena drugod. Nisem "tvegal" z njimi, če niso prej že doživela širše potrditve, in sicer iz preprostega razloga: zanje je bilo najprej treba navdušiti občinstvo, in to ne samo ekskluzivne kroge, ki želijo slediti novostim. Potrebno je bilo postaviti temelje vsaj delno novega repertoarja, čeprav je Drama tovrstno programsko politiko sicer vodila ves čas, najizraziteje pa v šestdesetih letih, pod Štihovim vodstvom. Tudi v tem pogledu je bilo treba najprej "aktivirati" zgodovinski kapital, ki ga je Drama že imela. Pomembneje pa je, da se mi kak izrazit trendovski ekskluzivizem ni zdel nujen, to me ni zanimalo. To je potem res tržnica. Vsako besedilo sem temeljito prebral, ga premislil, prediskutiral s sodelavci, poiskal režiserja (še prej ga je bilo treba prevesti), ugotavljal, ali imamo zasedbo zanj, razmišljal, kako ga bodo sprejeli gledalci, in se šele potem odločil. Tako tehtanje in tudi cincanje je bilo potrebno zaradi omejenih finančnih možnosti. Nikoli nismo bili dovolj bogati, da bi se lahko odločal na hitro in da bi igrali kar vse po vrsti. Po drugi strani pa ne more biti edini kriterij, ki določeno besedilo umesti v repertoar, to, da je novo,

pravkar napisano. Program gledališča je vendar nekaj drugega, je navsezadnje vsaj delno tudi osebna "avtorska" zadeva. Toda *Nože v kurah* sem imel na mizi že leta 1997, a se je prava kombinacija z Matejo Kolečnik rodila šele tri leta pozneje, do uprizoritve pa je preteklo še kako leto. Sarah Kane sem po številnih neuspešnih poizkusih, da bi za njene tekste navdušil kakega režiserja, že dokončno "odstavil", da bi se na koncu skoraj stepli zanjo. Vmes je minilo pet let, za gledališče cela večnost. Večina je dvomila v resnično kvaliteto njene dramatike, po svoje tudi jaz, le da sem jo razumel kot pomemben kulturni in tudi družbeni, sociološki fenomen, mimo katerega gledališče preprosto ne more.

POGOREVC: Do katere mere pa bi se lahko na primer Drama zdaj, ko se je vzpostavila kot cenjeno in kakovostno mainstreamovsko gledališče, odprla še v smer drznejšega, nemara bolj subverzivnega eksperimenta?

PIPAN: Kaj pa je danes subverzivno v gledališču? Mislim, da je nekdo že rekel, da je taka samo komerciala, le ona je sposobna ljudi vreči iz tira. Tudi jaz sem že srečal pametne in kultivirane ljudi, ki so hrepeneli po tem, da bi videli v živo Tino Gorenjak ali Jerneja Kuntnerja, pa bi bilo njihovo življenje izpolnjeno in kulturne potrebe zadovoljene. Ali naj se Drama odpre programu, kakršnega prinaša v naš prostor na primer festival "Break 21"? Ali pa gre v smer političnih provokacij tipa Schlingensief, ki je v svojega *Hamleta* zasedel avtentične neonaciste z ulice, medtem ko je njegov kolega Bachler želel v vlogo Ofelije, kot sem bral pred kratkim, zasesti mongoloidno žensko, kar naj bi prineslo na oder radikalno "avtentičnost" gledališča *visavis* navideznosti in simulacijam, ki obvladujejo realnost sodobnega sveta? Gledališče kot provokacija torej, za draženje bogatega meščanstva in tenkočutnih piscev kolumen? Ali pa je morda v današnjem gledališču najbolj subverzivna njegova še vedno živa sposobnost ustaviti čas in ga meriti na drugačen način, kot ga živimo, ustvariti tišino, v kateri se gledalec sreča s pomeni besed in dejanj, ki jih sicer nikoli ne bi spoznal, pa z emocijami, ki se jih izven gledališke dvorane ne upa več izraziti? In zakaj naj bi Drama sploh težila k subverzivnosti? Zakaj sploh subverzivno gledališče – kar zame ni isto kot gledališče, ki hodi po robu in raziskuje mejna področja človeškega izkustva, njegove fikcije in njegovih utopij? Vsa ta vprašanja, vključno z vašim, so še kako relevantna. Pozicija Drame je sicer lahko odprta, kot pravite, do konca, a postavlja se vprašanje smisla. Poizkušam se izogibati potezam kratke sape in omejenega roka trajanja, čeprav je vprašanje, ali je v gledališču sploh kaj trajnega. Po drugi strani pa se zavedam, da je blizu čas, ko bo potreben kak zasuk ali celo radikalen obrat, sicer bo naša zgodba postala predvidljiva in dolgočasna. Tega ne govorim zaradi tistih kritikov, ki so v svojih ocenah polni nasvetov in receptov, kako bi morale v Drami stvari potekati, vse tisto, kar smo naredili, pa v svojih "analizah" komaj površno oplazijo. Če se vrnem – vprašanje je, če imamo v tem trenutku v Drami sploh pogoje za kako večjo programsko širitev, kljub načelni odprtosti do vseh relevantnih

tendenc sodobnega gledališča. Navsezadnje je tako že zato, ker nimamo dodatnih prostorov, kamor bi sodili mnogi od projektov, ki smo si jih sicer želeli izvesti, pa jih navsezadnje nismo. Gre za bolj nekonvencionalen prostor, precej drugačen od tistega v Mali drami, ki zaradi svojih dimenzij ne more pogoltniti kar vsega po vrsti. Po drugi strani si tudi na velikem odru z zelo "drugačnimi" uprizoritvami ne bomo zagotovili dodatnega občinstva, ne glede na to, kako kakovostne utegnejo biti. Povedati hočem, da obstaja veliko zunanjih, čisto materialnih okoliščin, ki odločajo o tem, kje so meje. Zdi se mi, da smo te vidne in tudi skrite meje v preteklosti na nekaterih točkah že prebijali, gotovo pa zmoremo tudi več od tega; idej je dovolj, tudi sposobnih ljudi, ki jih bodo izpeljali, toda kje, s čigavim denarjem, s čigavo podporo?

POGOREVC: Za zdaj žal še zmeraj razpolagate samo z dvema odroma, ki sta zavezana uprizarjanju klasične in sodobne dramatike. Kakšno pa je razmerje med obojim? Ali uprizoritve klasike še vedno prevladujejo?

PIPAN: Trdoživi vtis o prevladujoči klasiki je napačen. Najbrž izvira iz dejstva, da so klasična besedila večinoma uprizorjena na velikem odru, nova pa v Mali drami, čeprav tudi to ni pravilo. Jasno je, da imajo uprizoritve na velikem odru širši krog občinstva in hkrati tudi večji odmev v javnosti kakor ekskluzivni, a izrazito komorni, butični prostor Male drame, kamor prihajajo izbrani gledalci, ki jih gledališče zanima kot prostor nekonvencionalnih idej in intelektualne refleksije. Krog teh gledalcev se je v zadnjih osmih letih sicer opazno razširil, ampak vendarle je to še vedno "elitni" krog najbolj zvestega, obveščene in intelektualno izoblikovanega občinstva. Toda predstave v Mali drami vse bolj privlačijo tudi naše tradicionalne abonente; dokaz za to je veliko zanimanje za superabonma, ki vključuje vse predstave velikega odra in Male drame.

POGOREVC: Zanimivo se mi zdi, da v prihodnji sezoni ne bomo videli nobenega sodobnega teksta na velikem odru. Gre za naključje ali morda za premišljen korak, ki vodi v ostrejšo ločevanje programa obeh odrov?

PIPAN: Res se je na koncu tako izteklo, ampak sam temu dejstvu ne pripisujem tako odločilnega pomena. Tehnično gledano nastaja repertoar z "izločanjem" besedil iz zelo širokega kroga predlogov in letos se mi je tak izbor pač zdel najzanimivejši. Seveda so bila v igri za veliki oder tudi nekatera sodobna besedila, a nič takega, v kar bi imel stoodstotno zaupanje. Vendar je tak repertoar – če govoriva le o velikem odru – bolj izjema kot pravilo. Če bi sestavljal repertoar nove sezone danes, ne pa pred pol leta in več, bi v njem morda prevladovale novitete, ki sem jih pridobil v tem času. Na primer nova Stoppardova "postrevolucionarna trilogija" *The Coast of Utopia*, ki mi jo je poštar prinesel prav danes in ki ji komentatorji napovedujejo izjemno gledališko življenje. In še nekaj drugih, zelo zanimivih besedil ... Nisem zagrizen pristaš



tradicije, nasprotno, novosti me fascinirajo, vedno znova že ob branju odkrivam in se iskreno čudim tistemu, kar je avtorju še uspelo odkriti novega, kje je odkril še neraziskano nišo sveta, kako je našel like, ki jih v svojem izkustvu še nisem spoznal, a se z njimi lahko na novo poistovetim. Zdi se, da se tudi gledalci vse bolj odpirajo novim, aktualnim zgodbam, čeprav – statistično gledano – v zadnjem desetletju, potem ko se je izčrpalo politično gledališče, skoraj prisegajo na klasike. Toda v anketi, ki smo jo izvedli ob koncu pretekle sezone, sta se “presenetljivo” visoko umestili tudi uprizoritvi *Praznovanje* in *Ekshibicionist*. Sodobni zgodbi *par excellence*. V tem vidim določen premik. Rečeno v prisposodbi: Mala drama je sestopila na veliki oder in v njegov “historični” avditorij, kar je vsekakor ohrabrujoče. Mora ga le še zavzeti. Po obdobju nekakšnega “bega v fikcijo in pozabo” so ljudi spet začele privlačiti zgodbe, ki se živo dotikajo njihovih življenj oziroma nekih realnih, življenjskih, družbenih vprašanj. Gledališče se mora zagotovo odzvati na to, kar pa ne izključuje uprizarjanja klasičnih besedil, saj ta kljub svojim včasih že kar izpraznjenim občin mestom ob inovativnih pristopih in oplemenitena z moderno senzibiliteto pripeljejo celo do bolj živih, poglobljenih in analitičnih refleksij. Sleherna uprizoritev klasičnega besedila je pravzaprav velika metafora, ki sicer nagovarja občinstvo s časovne distance, a zaradi tega učinkuje širše in celoviteje. Zato meja med tradicionalnim in inovativnim v gledališču ne poteka med klasičnim in sodobnim, saj jo vedno znova rišejo tisti, ki ustvarjajo konkretno uprizoritev. Toda dobro gledališče je najbrž tam, kjer te meja sploh ni.

POGOREVC: V Drami si prizadevate spodbujati sveža branja klasičnih besedil skozi prizmo aktualne sodobnosti ter se izogibati neambicioznim obnovam vselej priljubljenih 'maturitetnih' vsebin na gledališkem odru.

PIPAN: Če se nekoliko pošalim: uprizarjanje klasikov je pomembno že zato, ker jih nihče več ne bere. Za mojo generacijo so klasiki še pomenili skoraj absolutne kanone, danes pa se nepreklicno selijo v arhive zgodovine, kjer jih bodo na koncu prebirali samo čudaki. Le še gledališče jih lahko oživi. Ko prebiram te stare tekste, v resnici iščem v njih življenje. Ne življenje v vsakdanjem in banalnem smislu, temveč živo besedo namesto mrtve črke na papirju. Do klasike imam tudi kot režiser zelo poseben odnos. Včasih me je veselilo režirati (vsaj pri nas) že skoraj pozabljena stara besedila, kot je Lenzov *Domači učitelj* ali Goethejeva *Stella* in Websterjeva *Vojvodinja malfijska*. Pravzaprav sem se dolgo zelo rad pasel takole po robu in kar nekaj časa je trajalo, da sem si upal soočiti s tako imenovanimi velikimi in večnimi teksti, kot je recimo *Hamlet*. Imel sem občutek, da jim nisem dorasel, (kar velja še sedaj), poleg tega me je motila njihova obremenjenost z interpretacijami. Kot umetniški vodja morda nekoliko kompenziram te svoje strahove, saj odgovornost elegantno prelagam na druge. In čeprav nimam nič proti predstavam za maturante, ki so naša najboljša publika, se vendarle odločim za uprizoritev šele tedaj, ko z režiserjem in dramaturgi odkrijemo temeljni vsebinski razlog, zaradi katerega je dramo vredno igrati. Ta razlog mora biti kljub vsej uprizoritveni svobodi vendarle v igri sami, čeprav lahko uprizoritev prinese stvari, ki jih na prvi pogled v besedilu ni. Predvsem za klasična besedila velja, da jih je najprej treba prebrati in šele nato igrati.

POGOREVC: Koliko pa dramska besedila, tako klasična kot sodobna, po vaših izkušnjah berejo režiserji, zlasti tisti iz vrst mladih generacij?

PIPAN: Imam zelo različne izkušnje. Od ene generacije do druge se ta odnos zelo spreminja. Spomnim se, da smo v prvem letniku študija na AGRFT dobili ogromen spisec dram, ki jih je bilo treba prebrati; brez tega se ni dalo napredovati v višji letnik. Ne vem, kako je s tem danes. Vendar pa tudi najbolj "fanatični" pristaši neverbalnega teatra prihajajo k meni z vsaj polglasnimi idejami, da bi se želeli "spopasti" s tekstom. Dediščina neverbalnega gledališča, s katero mladi režiserji ostajajo v prevladujoči meri 'okuženi', ima kljub vsej svežini, ki jo je prinesla v naš gledališki prostor, tudi negativne posledice, zlasti to, da gledališče, uprizoritev, scensko umetnost pojmuje izključno kot samemu sebi zadosten estetski fenomen. To, da ti isti režiserji v gledališču ponovno iščejo tekst, razumem kot željo in pogum, da odprejo usta in spregovorijo.

POGOREVC: Nevarnosti zatekanja teatra v izrazito znotrajgledališke oziroma izključno estetske probleme pa se je vendar težko izogniti celo pri uprizarjanju

dramske klasike. Do tega pogosto pride tudi v Drami, režiserji se izgublajo v takih slepih ulicah celo tedaj, ko uprizarjajo predloge, ki se poudarjeno ukvarjajo z refleksijo družbene resničnosti.

PIPAN: Strinjam se do neke mere. V svojih nekoliko "pesniških" uvodnikih v posamezne sezone nenehno posredno kritiziram režiserje (ki jih – da ne bo pomote – ne delim po generacijah na "mlade" in "stare" ali kaj podobnega), češ da pogosto niso zmožni vzpostavili odprtega odnosa z občinstvom. Namesto da bi se v predstavah z gledalci spustili v dialog ali celo polemiko, če je to potrebno, se znotraj svojih poetik pogosto "zapirajo" v uprizoritev, vse, kar je zunaj, izven odra, pa kot da jih v nekem trenutku preneha zanimati. Kot da so njihove uprizoritve same sebi namen, kot da jih gledalci s svojo morda "sovražno" drugačnostjo, drugim pogledom in voajeristično radovednostjo sploh ne zanimajo. Predstave delajo le zase, morda še za peščico prijateljev in za vnaprej naklonjene kritike, nekoliko ambicioznejši morda tudi "za zgodovino". Ponavadi so te predstave bolj kot izraz avtonomne avtorske govornice nekakšni "prevodi" teorije, in si že vnaprej zagotavljajo naklonjeno použivanje te iste teorije, vsaj v kakšni fusnoti. Kot da to gledališče gledalcev sploh ne potrebuje. Teater, ki nastaja za peščico medijskih "opinion-makerjev" in živi pravzaprav zgolj v medijih, medtem ko ga v realnosti, pred radovednim občinstvom, tako rekoč ni (ali pa v gledališču ni gledalcev, kakor koli pač že gledamo na stvar), je po mojem mnenju izrazita slepa ulica sodobnega (evropskega) gledališkega dogajanja, ali vsaj njegovega medijsko zelo izpostavljenega dela. Bojim se, da – kot ponavadi – z manjšo zamudo že sili tudi k nam. Sodobni gledalec pa ne hodi več za vsako ceno v gledališče, ker je to pač stvar kulture, navad in tradicije. Ne zaupa medijskim evforijam kar na slepo. Prav tako ne želi, da se ga kakor koli "ignorira" ali z njim manipulira. Želi imeti glavno besedo, predstave želi gledati po lastni pameti. Ne mara se dolgočasiti, ne zanima ga gledališče, ki le imitira druge realnosti. Tako ali drugače želi biti izzvan. Govorim seveda o idealnem gledalcu, brezbrizne množice najbrž s tem nimajo nič.

Toda dovolite mi, da na zadevo pogledam tudi z druge strani. Pogosto osupel ugotavljam, da današnja gledališka kritika ni sposobna zaznati pomembnih vsebinskih premikov, ki jih prinaša določena uprizoritev, če ti niso ponujeni v dobesednem smislu, v prvem planu, ali kot včasih rečemo: na krožniku. Tudi gledališki interpreti in recenzenti so pogosto zaprti v subjektivno območje vnaprej oblikovanih pričakovanj, s katerimi pridejo na premiero (ali pa tudi bolj prozaičnih uredniških konceptov in močno omejenega prostora). V krizi je tudi "branje gledališča". Tudi če beremo analitične ocene določenih uprizoritev, se te v glavnem sprehodijo le po površini odrskega dogodka, medtem ko ostajajo globlje plasti "zamolčane". Včasih se lahko samo čudimo takšni trendovski površnosti in uglasenosti le na eno (svojo, zelo subjektivno) noto, ki ni nujno posledica pomanjkanja znanja, izkušenj ali prave volje. Lahko bi naštel serijo naših predstav, ki so po mojem mnenju ponudile zelo pomembne interpretacijske

premičke, tudi v smeri "refleksije družbene resničnosti", ki jih je zaznala komaj kakšna recenzija. V zadnjem času kritika že kar praviloma zahteva nekakšno novo angažiranost, hkrati pa je ne zna ali noče videti tam, kjer že ves čas je. Seveda pa hkrati pritrjujem vašim ugovorom: kritika ne more biti odgovorna za splošno stanje sodobnega gledališča, ki je res polno estetskega samozadovoljevanja.

POGOREVC: Kar se tiče zahtev gledalcev, vam v Drami za zdaj uspeva vzdrževati kompromis. Okrepili ste marketing in stike z javnostjo ter tako zagotovili večjo odmevnost svojega programa, istočasno pa vztrajate pri tem, da v repertoar ne pripuščate komercialnih vsebin. A razširjeni krog občinstva najbrž le pritiska z manj zahtevnim okusom?

PIPAN: Problem je prav v tem, da je to še vedno kompromis, vsaj do neke mere. Mislim, da se z nohti in zobmi še oklepamo umetniškega koncepta in da komercializaciji še ne popuščamo pretirano, ampak saj veste, kako je, če se nečesa oklepaš z nohti in zobmi ... Seveda občinstvo pritiska. Tu je dejansko treba iskati način, kako bomo gledalce zadovoljili, ne da bi se nam bilo treba slepo priklanjati njihovem okusu. Okus ljudi je ponavadi enostaven, vendar pa to ne pomeni, da niso odprti tudi za druge možnosti. A te je treba najti in to je tisto, kar ves čas poskušamo. Ne želimo se torej priklanjati splošnemu okusu, ampak si ga prizadevamo oblikovati. To je mukotrpno delo, ki napreduje po milimetrih; zahteva dobre živce. Včasih naredimo korak naprej in dva nazaj. Kot sem že rekel, so se razlogi, zaradi katerih ljudje hodijo v gledališče, zelo spremenili. Nič več ni samo po sebi umevno, vsaka stvar potrebuje dodaten pospešek. Slehernega gledalca, ki pride v Dramo, moramo v to na neki način prepričati. To zahteva od nas tudi nove marketinške prijeme in strategije. Tu smo, odkrito priznavam, veliki začetniki. Šele odkrivamo vse tisto, kar bo treba razvijati v naslednjih letih in desetletjih. Morda smo včasih celo premalo "agresivni". Res je, tu trdo delamo, angažirali smo nove moči, toda marsikdaj imamo žal več dobrih idej kot pa možnosti za njihovo izvedbo; gledališče danes na področju marketinga ne more konkurirati nikomur. Smo pred tem, da si ne bomo mogli več plačevati oglasov v časopisih, morda bomo morali kmalu hoditi od vrat do vrat in tako nagovarjati potencialne gledalce. Skoraj tako kot v Ameriki! Zagotovo smo uspeli v zadnjih letih pritegniti večjo pozornost javnosti in razširiti krog ljudi, ki z zanimanjem prihajajo na naše premiere in o njih ustvarjajo zmerno naklonjeno javno mnenje. To nekoliko vpliva celo na potencialne sponzorje, čeprav njihovi prispevki še zdaleč niso tako visoki, da bi bistveno vplivali na materialne pogoje, v katerih delamo. Ti prispevki so v prvi vrsti znamenje dobre volje posameznih ljudi, naklonjenih našemu gledališču. Podatki o povečanem obisku, pa naj bodo za nas še tako laskavi in razveseljivi, so za večino premožnih sponzorjev, celo nekajkrat pomnoženi, povsem "neprivlačna" referenca. A kot rečeno: stvari gredo na bolje, ne želim tarnati in delati preplaha.

POGOREVC: Uspehi, nagrade, povečana medijska pozornost in zlasti veliko število novih projektov pripeljejo tudi do precejšnje izčrpanosti ansambla, še posebej v sezonah, ki so bile, tako kot predhodna, izrazito natrpane in obsežne. V novi sezoni bo število premier vendarle manjše.

PIPAN: Morali smo preizkusiti, kako je, če velika mašina, ki se ji reče Drama, dela res s polno paro. Bili so meseci, ko smo istočasno pripravljali po pet različnih uprizoritev ter mesečno igrali po šestdeset predstav, skratka, ko se je dejansko delalo brez predaha. Seveda to ne more trajati v nedogled, ampak stroj je bilo treba pognati in izkoristiti veliko energijo, ki so jo nosili v sebi predvsem igralci in jo želeli čimbolj produktivno potrošiti. Če se ne bi posrečilo, če predstave ne bi bile dobre, bi to najbrž povzročilo hude protireakcije, vendar sem nekako "vedel", da se bo dobro izšlo. Navsezadnje se vsega skupaj sploh ne bi lotil, če ne bi od začetka verjel v ta ansambel. Bolj kot sam obseg programa se mi za nadaljevanje poti zdi pomembno poglobljanje in intenziviranje individualnih zgodb, ki so se formirale znotraj naše skupne zgodbe. Vprašanje je, ali bo to mogoče. Naš ansambel je sicer velik, ni pa mogoče zanikati, da je bil v preteklosti sestavljen dokaj neuravnoteženo. Zelo se trudim, da bi vsi, ki so tukaj zaposleni, dobili svojo priložnost, toda na žalost mi to ne uspeva zmeraj, ravno zaradi te neuravnoteženosti. Preprosto ni mogoče v vsakem trenutku vsakomur omogočiti optimalnega ustvarjalnega prostora, vendar si prizadevam, da bi vendarle prišli vsi na vrsto, saj imam občutek, da se je pozitivna aura uspešnega gledališča intenzivno dotaknila vsakogar posebej.

POGOREVC: Kako pa kot direktor gledališča reagirate na razmeroma pogosta gostovanja igralcev Drame v raznih komercialnih produkcijah?

PIPAN: To je delno sporna, nerazčiščena zadeva, seveda kadar gre za komercialne produkcije. Gostovanja naših igralcev v drugih gledališčih, sodelovanje s televizijo in nastopi v filmih načeloma niso problem, treba se je samo natančno dogovoriti in medsebojno uskladiti termine. V tako majhnem prostoru, kot je slovenski, bi bilo igralca slabo vezati na en sam ansambel oziroma program, saj bi na ta način omejili njegove potenciale in možnosti razvoja, pa tudi dolgoletnega napornega vztrajanja v poklicu. Radikalne ambicije v smislu popolne zakonske omejitve sodelovanja zunaj ansamblov v matičnih hišah se mi zato zdijo zgrešene. Drugače pa je s komercialnimi gledališči, ki so sicer legitimen, za naš prostor relativno nov in tudi dobrodošel fenomen, imajo pa en velik problem: nimajo svojih ansamblov. Ta gledališča bi si po mojem mnenju – tako kot vsa ostala – morala formirati lastne igralske korpuse, iz katerih bi najemala igralce za svoje produkcije. Drama ali kako drugo gledališče navsezadnje vloži zelo veliko dela in navsezadnje tudi denarja v vsakega posameznega igralca – zvezde se ne rojevajo, prav tako jih ni mogoče pobrati na cesti – medtem ko jih nekdo drug preprosto "vzame" in "uporabi", z njimi pritegne pozornost in si



nenazadnje zagotovi tudi precejšen zaslužek. A to je prvenstveno in zgolj moralno vprašanje; o njem se mi niti ne zdi vredno ne vem kako na dolgo razpravljati. Vsakdo se pač odloča v skladu s svojimi ambicijami in moralo.

POGOREVC: V našem gledališkem prostoru je nasploh malo osebnosti, ki bi imele izdelan dosleden odnos do lastnega dela oziroma sveta okrog sebe in bi ga hkrati tudi vzdrževale znotraj svojega opusa v celoti, ne pa da so ustvarjalci pripravljene delati kar koli in vsevprek za lep honorar.

PIPAN: V celoti se z vami ne morem strinjati: morda je res malo takšnih osebnosti, kot pravite, a so in zaslužijo si vse spoštovanje. Pa tudi honorarji niso tako strašansko "lepi", čeprav je res, da nekdo, ki je dober in v formi, lahko solidno zasluži, več od tistih, ki so na plači. A najbrž govoriva o splošnem "problemu" današnjih intelektualcev. Tudi tisti, ki imajo dosledno zgrajen odnos do sveta, kot pravite, so v prevladujoči meri odkorakali "na trg", kjer nudijo svoje usluge glede na želje potrošnikov. Uspešnost na trgu je prevladujoči zakon, pred katerim se znajde tudi tisti, ki je šele prišel, ki šele začel. Govorim seveda o mladih. Dilema, ali samozavestno vztrajati pri lastnih stališčih ali se prikloniti zahtevam trga, da boš nekoč v tem prostoru nekaj dosegel in pomenil, je seveda izjemno nevarna in po svoje smrtonosna. Tu ni milosti. Skratka, okoliščine nas surovo pehajo bodisi v tržno logiko, kjer ni prostora za nobeno avtonomijo več, bodisi v osamljenost, kjer sicer lahko vsakdo neguje svojo zgodbo, ki pa zanima morda le kakega prijatelja ali sorodnika.

POGOREVC: V slovenskem gledališkem prostoru smo se skoraj že navadili udrihanja po slovenski dramatik, češ da se že dolgo nahaja v resni krizi, istočasno pa smo se navadili pretirano molčati o kondiciji gledaliških režiserjev, posebej o potencialu mladih generacij, ki tačas končujejo študij na AGRFT. Mnogi se po diplomi enostavno izgubijo.

PIPAN: To zadnje je "naravna" selekcija, vedno je bilo tako. Vseeno pa: če trenutno obstaja resna kriza v slovenskem gledališču, potem to ni kriza dramatike, ampak kriza režije, zlasti glede na to, kaj je gledališka režija, vsaj od Koruna naprej, torej od zgodnjih šestdesetih let do konca dvajsetega stoletja, pomenila v našem prostoru. Lahko namreč govorimo o slovenski šoli moderne gledališke režije. Ta zgodba je danes v določeni krizi, čeprav imamo po drugi strani serijo dobrih in zanimivih režiserjev vseh generacij. Toda ni jasnih idej in velikih potez, režija se reducira na golo postavitev teksta med kulise ali, še huje, na nanose vsakršnih, zaprašeno starih, a tudi kobajagi hudo trendovskih gledaliških klišejev in stokrat zavrženega smetja, ki znižuje uprizoritvene standarde in kviri okus občinstva, da skoraj že ni več prostora za poglobljeno odrsko umetnost, ki, se zdi, nikogar več ne zanima. Dobro, konceptualno domišljene in vrhunsko izdelane režijske ideje zdržijo kondicijo akademijske etude, podobno kot to poznamo v sodobni slovenski literaturi, ki zmore kratko zgodbo. Seveda je to še vedno boljše, ta "iskrenost", kot pa pretenciozen blef. Bodo pač velike zgodbe še nekaj časa režirali klasiki – Korun, Jovanović, Hočvarjeva, Taufer, morda celo Živadinov ... A vse le ni tako črno: pogledjte Matejo Kolečnik, pa Lorencija, Horvata, Bergerja, De Breo, Pograjca, tudi Hrvatina in še kakega "ekstremista", tudi mlajši prihajajo. Morda od njih le prehitro pričakujemo preveč. Po drugi strani pa še vedno drži, da je v celoti gledano slovensko gledališče, tudi po zaslugi režiserjev, še vedno na visokem evropskem nivoju, bistveno zanimivejše kot v velikih in bogatih evropskih prestolnicah, kjer se še vse drugače soočajo s problemom: postopno odhajanje velikih režiserjev, ki so ustvarili morda gledališko najbogatejše stoletje v zgodovini, in stisko mladih, ki izpraznjenega in na lahko osvojenega prostora ne znajo in ne zmorejo naseliti s svojimi zgodbami. Ampak to so vendarle splošne sodbe, treba pa je premisliti in razumeti vsako predstavo in vsako individualno zgodbo posebej.

POGOREVC: Kaj pa stiki s tujino? V navezi z beograjskim gledališčem Atelje 212 ste letos pripravili zelo obsežno izmenjavo uprizoritev. Bi bilo kaj takega v prihodnosti morda mogoče organizirati tudi v sodelovanju z gledališči, ki delujejo v vseh najpomembnejših zahodnih prestolnicah?

PIPAN: Dvosmerne izmenjave med teatri na Zahodu niso v navadi, zdi se mi celo, da je to možnost, ki jo ponujamo kot relativno novo možnost gledaliških gostovanj po Evropi. Mednarodne organizacije, denimo Evropska gledališka

konvencija, sicer res podpirajo izmenjave, ampak oni to delajo po političnih kriterijih, medtem ko mi iščemo vsebinske in kolikor je mogoče kreativne modele. Po Evropi imamo veliko stikov s festivali in posameznimi gledališkimi institucijami, toda pogosto se vsa dobra volja zaključi pri denarju. Paradoksalno – v zadnjem času ne toliko pri nas kot na nasprotni strani. Tudi če imamo denar, smo pogosto v neenakopravnem oziroma močno podrejenem položaju iz drugih razlogov. Tudi če naredimo res dobre predstave, se jim najbrž ne bo uspelo avtomatično prebiti na velike festivale. Ime SNG Drama Ljubljana pač še ne pomeni zadostnega zagotovila za medijsko odmevnost, ki postaja vse bolj edini kriterij izbora za festivale. "Umetnost", da ne bo pomote, tu nima veliko besede. Zaradi tega sem začel iskati nove načine izmenjav. Mislim, da je bilo v zadnjih osmih letih gostovanj zelo veliko, celo več kot kdaj koli prej v zgodovini Drame, in tudi na Zahod smo šli. Seveda niso bila vsa tako odmevna, kot je bilo beograjsko, ki pa je bilo nekaj popolnoma izjemnega in praktično neponovljivega. Kljub vsemu smo dosegli to, da Drama, kamor koli odpotuje s svojimi predstavami, napolni dvorane. Skratka, ljudje za nas že vedo. Če se spomnim začetkov, ko smo bili zelo veseli, če nas je v tujini prišlo pogledat kakšnih petdeset ljudi, se je to vsekakor spremenilo. A to je komaj soliden začetek. Seveda imam tudi jaz ambicije, da svojo produkcijo predstavimo sredi Londona, Pariza ali Berlina, ampak bo to mogoče šele, ko bomo tam našli partnerje, ki bodo verjeli v takšen projekt. Veliko je tudi pripomb, da je v Ljubljani veliko premalo tujih gostovanj. S tem se vsekakor strinjam.

POGOREVC: Ali ni problem bolj v tem, da ne prihajajo prava imena?

PIPAN: Tudi to zagotovo drži. Za to obstajajo trije temeljni razlogi. Prvi je pač denar, ta gostovanja so zelo draga. Drugi razlog so pogoji; v tem mestu nimamo odra, ki bi lahko sprejel najboljše dramske uprizoritve, ki nastajajo po Evropi. In tretjič, Ljubljana za najboljša evropska gledališča ni kaka posebno privlačna referenca. Dve leti sem se zelo trudil, da pripeljem v Ljubljano uprizoritev, ki jo je po lastni dramatisaciji Bernhardtovega romana *Izbris* v varšavskem Teatru Dramatyczny režiral Krystian Lupa, ampak naposled se je odločil, da ga ne bo, ker ima dovolj drugih ponudb in ga par sto ljudi, ki bi tukaj videlo njegovo predstavo, ne zanima. Tega mi sicer nihče ni rekel tako direktno, ampak vem, da je tako. To so realne okoliščine. Ne glede na to, kaj se pri nas dogaja, kaj počnemo, smo za imperialno vzvišeno Evropo majhna in nepomembna provinca.

POGOREVC: Že drugo sezono zapored na repertoarju ni nobene vaše režije. Vodstveno funkcijo je najbrž težko usklajevati z vašim poklicem?

PIPAN: Vedno bolj ugotavljam, da se bom moral kmalu odločiti med enim in drugim. Ali pa, kar bi bilo še najbolje, za kaj tretjega.