

Ime nemškega dramatika Petra Weissa že nekaj let vznemirja nemško gledališko in kulturno-politično javnost, ne samo zaradi uspehov, ki jih doživljajo njegovi gledališki teksti v Nemčiji in drugod po svetu, ampak mnogo bolj zaradi jasne in brezkompromisne politično-moralne in svetovnonazorske izpovedi, ki ni zaobsežena samo v njegovih umetniških stvaritvah, marveč tudi v njegovi javni angažiranosti. Ob njegovem prvem gledališkem uspehu, ob uprizoritvi *Zasledovanja in usmrtilve Jeana Paula Marata* po svetu, ta problem še ni bil tako zelo živ, prvikrat se je pokazal v jasnih obrisih ob praizvedbi njegove drame *Ugotavljanje resnice*, bolj in bolj pa je rasel in dosegel razsežnosti, ki jih ima danes, ob njegovih drugih dveh tekstih, *Pesmi o luzitanskem strašilu* in *Diskurzu o Vietnamu*, ki je doživel svojo praizvedbo 20. marca letos na deskah frankfurtskega gledališča.

In o tej njegovi najnovejši drami je tekla beseda pri najinem srečanju, najprej nevezano v gledališkem oddelku frankfurtske založbe Suhrkamp, potem ob magnetofonu v sejni dvorani, pa že spet nevezano v prvem prostoru. Govorili smo o gledališču *hic et nunc*, o njegovi funkciji v današnji družbi in današnjem času, govorili smo o burnih debatah *pro et contra*, ki jih je igra sprožila, govorili smo o njegovih nadaljnjih načrtih, predvsem pa seveda spet in spet o *Diskurzu*, zakaj le-ta je dan poprej prvikrat doživel konfrontacijo s publiko. Weiss je bil nekolikanj nervozen, uradna kritika je sprejela delo precēj hladno, vendar so ocene prihajale ves čas pogovora, nekatere najpomembnejše pa še niti niso izšle. V takem ozračju je Weiss odgovarjal na vprašanja o svoji najnovejši igri:

B. T.: Najprej: kdaj so nastale v vas prve spodbude za to, da napišete igro o Vietnamu?

Weiss: Te segajo zelo daleč nazaj, nosim jih v sebi odtlej, odkar obstaja vojna v Vietnamu. Ta téma me je že več let močno zanimala, zakaj ta boj nam vendar gre močno do živega. Preden sem začel s pripravami in študijem za igro, sem se s témo že zelo dolgo ukvarjal.

B. T.: Zelo zanimivo je, da se od svoje prve igre zmerom bolj približujete konkretnemu političnemu angažiranju. Vas je k temu prisilil svet, ki v njem živite?

Weiss: Svet in poglobitev mojih spoznanj, razširjenje mojega študija, branje temeljnih del, tudi klasičnih in marksističnih del v zadnjih petih, šestih letih, ko je v meni nastal ta razvoj.

B. T.: In kakšna je bila pot, ki vas je privedla od *Marata*, kjer se naslonjenost na zgodovinske vire in izmišljeno dogajanje spletata v zelo učinkovito obliko gledališča v gledališču, do tako jasne dramaturgije in tako jasnega umetniškega procesa, kakor se kaže na primer v *Ugotavljanju resnice* in v obeh zadnjih tekstih, kjer ste do neke mere gledališkost skoraj opustili?

Weiss: To je problem, ki ga še nisem razrešil, saj sem pravzaprav šele čisto na začetku poskusov. Še zmerom ne vem zagotovo, če je bil ta poskus pravilen, če sem v *Diskurzu* uporabil primerna sredstva, ker sem si zamislil prikazati obsežen zgodovinski proces, ne pa posameznih značajev, prikazati družbene sile in skupine v družbi, interese v družbi, ne pa privatnih konfliktov. V kolikšni meri se mi je to posrečilo, je težko reči: tu v Frankfurtu sem ob zelo negativni reakciji tiska opazil, da je konvencionalna

gledališka kritika igro popolnoma odklonila. Po teh rečeh me sprašujete v kar najbolj neprimernem trenutku, zakaj pravkar se sprašujem sam, kje je napaka: ali je v igri sami, se mi je pri pisanju kaj ponesrečilo, ali pa kritiki še ne zmorejo odkriti novih oblik, se pravi, da ne morejo videti nobenih kvalitiet v gledališču, ki si išče nove pripomočke. Tega vprašanja nisem razrešil niti sam s sabo. Možno je, da sem se preveč naslanjal na dokumente in da se mi je ponesrečil korak od dokumentov k dramatičnosti, da se poskus, delati skrajnje asketsko, delati skoraj abstraktno, se izogibati emocionalnosti, umetniškosti in dramatičnosti v konvencionalnem smislu besede, odreči se vsemu temu in ostati zgolj pri čisti izpovedi, ni obnesel. To je morda za gledališče premalo, vendar vam v tem hipu na to ne morem odgovoriti, ker se pravkar sam sprašujem, če je bilo kaj narobe v moji koncepciji in če morebiti način, kako so mojo igro uprizorili tukaj v Frankfurtu, ni bil pravilen; tega še ne vem.

B. T.: Vendar ste pri *Ugotavljanju resnice* uporabili približno isti umetniški postopek; in to delo je zbudilo v Nemčiji veliko pozornost. Mislite, da gledajo Nemci nekam prezirljivo na vašo najnovejšo igro zaradi političnih predsodkov?

Weiss: Ne vem; mislim, da ne, zakaj v ocenah se niso toliko spotikali ob politično vsebino dela, ampak bolj ob obliko, v kateri se ta vsebina razkriva gledavcu. V *Ugotavljanju resnice* gre namreč za manjšo, bolj sklenjeno témo, ki je mimo tega postavljena že v napetost zbujujoče okolje sodišča, tako da že s tem nastane v igri neka dramatičnost, dramatična situacija sama na sebi, medtem ko se tukaj postopoma dopolnjuje zelo obsežen zgodovinski proces; pri pisanju sem občutil ves čas nevarnost, da bo iz tega nastala zgodovinska slikanica, ki ji bo manjkalo notranje dramatičnosti. Vendar je v nasprotju z *Ugotavljanjem resnice* tukaj téma tako zelo obsežna in tako epska, da ji občinstvo dosti težje sledi, medtem ko je gledavec pri *Ugotavljanju resnice* prècej vedel, kje je, zakaj téma je bila jasno začrtana.

B. T.: V prvem delu *Diskurza* ste v gledališki obliki skušali prikazati zgodovino Vietnama in vietnamskih problemov. Kako da ste se odločili za to? Ta odločitev je namreč zelo zanimiva, zakaj kolikor vem, se v dramatikii kaj takega skoraj še ni zgodilo.

Weiss: Za razumevanje današnje situacije v Vietnamu, predvsem za njeno razumevanje v kapitalističnih državah, se mi je zdelo izredno pomembno pokazati, kakšen narod je to, kakšno neizmerno dolgo zgodovino ima za sabo, da je to narod s kulturno tradicijo, ne pa majhen narod azijskih kmetov, nerazvit narod, ki je po naključju zašel zdaj v neko politično situacijo. Pokazati sem hotel zgodovino razrednega boja na primeru Vietnama; in v zgodovinskem razvoju tega naroda se da zelo natančno videti, kako je v različnih obdobjih upor tega naroda zoper njegove oblastnike in potem zoper bele kolonizatorje zmerom bolj naraščal, dokler ni prišlo do političnega osveščanja, ko so se prebivavci na lepem zavedeli, kaj je pravzaprav bila njihova zgodovina; tako so šele po večtisočletnem nenehnem boju in upiranju zmogli izvesti socialistično revolucijo in jo končati z zmago. Prvi del se konča z ustanovitvijo socialistične republike in demokracije; in s tem sem poskušal pojasniti, da je do zmage revolucije in ustanovitve Demokratične republike Vietnam pripomogla dolga zgodovina, polna bojev in uporov.

B. T.: O *Ugotavljanju resnice*, *Pesmi o luzitanskem strašilu* in *Diskurza o Vietnamu* lahko rečemo, da je to trilogija, trilogija, ki skuša umetniško pri-

kazati zelo pomembne in akutne politične in moralne probleme našega sveta. Nameravate to témo še razširiti?

Weiss: Ta hip ne; bilo bi sicer možno, da bi po tej igri, ki se konča z besedami »boj traja naprej«, kar pomeni apel k solidarnosti s tretjim svetom, ki danes nadaljuje ta boj, da bi bilo zdaj logično napisati igro o osvobodilnih gibanjih v Latinski Ameriki, Aziji in Afriki, kjer se zdaj tretji svet bori za osvoboditev spod neokolonializma in imperializma. Vendar tega še ne vem zagotovo, ravno danes me močno obhajajo dvomi in sprašujem se nasploh, kakšna sredstva bi bilo treba uporabiti in v kolikšni meri ta dokumentarna sredstva zadoščajo, če le ne bi bilo treba iskati spet nove oblike za upodabljanje družbenih konfliktov. Šlo mi je predvsem za to, da bi poskusil pokazati vélike formacije v družbi, vélike sile v družbi, socialne premike, trenja nasprotujočih si interesov. Ampak to je nenehno iskanje in od igre do igre je treba iskati nova sredstva; v *Pesmi o luzitanskem strašilu* sem uporabil čisto drugačne prijeme, v marsičem morda udarnejše kakor v *Diskurzu*, kjer sem že vnaprej skušal izključiti sleherno agitacijo, se oddaljiti od agitpropovskega gledališča in ustvariti epsko gledališče.

B. T.: Uporabljanje dokumentarnih sredstev v gledališču je za današnje nemško dramatikó zelo značilno. Kakšen je vaš odnos do del drugih dramatikov, ki prav tako jemljejo dokument za osnovo svojim igram, npr. Hochhutha, Kippharda in Walserja?

Weis: Hochhuth poskuša razen dokumentarnosti hkrati oblikovati tudi značaje; in zame je to velika odlika. V svojih dramah si prizadeva oblikovati odrske like in z njimi literarno poustvariti tok časa, medtem ko uporabljam jaz v zadnjih poskusih bolj govorce posameznih interesov, brezimne govorce, predstavnike posameznih skupin, ne pa poimenske, žive osebe. Ravno v Hochhuthovem ustvarjalnem principu se odpirajo velike možnosti, da lahko ob nekem liku pisatelj zelo močno izrazi čas. Kipphard ubira tudi podobne poti, on se še bolj trdno oklepa odrskih značajev.

B. T.: Vendar se mi zdi tak postopek pri Hochhuthu vendar nekoliko problematičen. Vzemimo za primer njegovo zadnjo igro *Vojaki* in finale drugega dejanja v nji, pogovor med Churchillom in Cherwellom o sabotažni akciji zoper Sikorskega, ki spominja v nekem smislu skoraj na pogovore med Faustom in Mefistom. Zdi se mi, da tak način ni najprimernejši za politično gledališče, zakaj tu je na delu tudi avtorjeva fantazija, to pa angažirano politično gledališče morda le nekolikanj moti?

Weiss: Zdi se mi, da ne moti toliko angažiranega gledališča, to velja bolj za dokumentarno gledališče, za tisto, ki si jemlje dokument za svoje osrednje izhodišče. Vendar ne vem, če mora biti gledališče absolutno dokumentarno. Zdi se mi, da je za določene teme in izrazne oblike gledališča dokumentarno gradivo ena od izraznih oblik, gotovo zelo udarna in prepričljiva, vendar lahko pisatelj z izmišljenimi figurami in izmišljenim dogajanjem upodobí določene pojave prav tako močno. To je zmerom odvisno od tega, za čemer si prizadevaš; ali skušaš neko dogajanje resničnosti prikazati v izmišljeni paraboli ali zgodbi ali pa nočeš uporabiti nobenega umetniškega prijema, kakor sem poskusil to pot jaz, in delaš samo z golo resnico, tako konkretno, tako resnično, tako razumsko in tako malo spremenjeno v poezijo, zato da bi prikazal prav isto resničnost. To so čisto različne izrazne oblike.

B. T.: In huda diskusija po premieri, kako se ujema z današnjo duhovno situacijo v Zvezni republiki Nemčiji, kako jo označuje?

Weiss: Diskusija sama niti ni bila tako pretresljiva, bolj vznemirljivo je dejstvo, da se po neki gledališki predstavi občinstvo, aktivni del občinstva, zelo drastično udeleži te predstave; to dejstvo je nekaj čisto novega in zelo koristnega, zakaj naenkrat je izginila ločnica med odrom in avditorijem, meja je bila odstranjena in občinstvo je samo spregovorilo; in zanimivo, da je spregovorila, kakor zadnji čas vsepovsod po Zahodni Nemčiji, mladina. Tu je prišlo v zadnjih letih do zelo bistvene spremembe v strukturi družbe, zakaj aktivni so postali študenti in dijaki. Sicer pa se to ne dogaja samo v kapitalizmu, ampak tudi v socializmu, npr. v Češkoslovaški in Poljski, trenutno je na pohodu gibanje mlade generacije, usmerjeno zoper vse avtoritetne in institucionalne pojave, ki terja svobodo izražanja, hoče pospraviti s predsodki in zahteva pravico do javnega manifestiranja svojega mišljenja. To je znamenje zelo močnega ozdravljenja in zame je to v Zahodni Nemčiji eden najpozitivnejših pojavov sedanosti. Gre za čisto novo generacijo, ki nima nobenega opravka več z nemškimi fašizmom, ki je usmerjena popolnoma proti svetu svojih očetov, zraslih v času nacionalsocializma, ki skuša s čisto novimi idejami ustvariti novo mednarodno gibanje, ki ni navezana več na specifično nemški problem, ampak ji gre za razrešitev svetovnega problema, pri tem ko je na isti liniji kakor opozicija v Združenih državah ali pa v Skandinaviji in tudi v socialističnih državah. Dandanes je vsepovsod enako in v tem vidim možnost za splošno spremembo v družbenih odnosih ne samo v kapitalizmu, ampak tudi v socializmu.

B. T.: Že prej ste omenili negativne kritike. Vendar je že samo dejstvo, da je vaša igra sprožila tako reakcijo, zelo vznemirljivo. Neka udeleženka v debati je dejala (zdi se mi, da je bila funkcionarka CDU), da mora občinstvo na vsak način spoznavati v gledališču tudi politično resnico današnjega časa. Zdi se mi, da je to ena najpomembnejših nalog političnega gledališča.

Weiss: Tudi jaz mislim tako; in predvsem mora priti do tega v državi, kjer vlada, kakor velja to ravno za primer Vietnama, sploh ne da o tem problemu nobene uradne izjave in si prizadeva, da bi resnico zastrla, če že ne naravnost popačila. Tako ima tudi gledališče možnost, da ustvari drugačno izpoved. Pa tudi tisk, radio in televizija sta počenjala isto (razen nekaj izjemnih primerov, do katerih je prišlo v zadnjem času in ki so prav tako zelo pozitivnih); zvečine je bilo prebivavstvu naravnost indoktrinirano gledališče, ki prihaja samo z ameriške strani in daje prav samo Američanom, obrača pa se zoper Severni Vietnam in zoper južnovietnamsko Osvobodilno fronto.

B. T.: In še postransko vprašanje: je vaša udeležba v razsodišču Betranda Russella močno pripomogla k nastanku te igre?

Weiss: Gotovo, ker je potrdila mnoga moja gledališča in poleg tega sem tu našel še nekaj bistvenih novih materialij, ki jih prej nisem poznal. Raziskovanje tega razsodišča je potrdilo vse tisto, kar sva pri pripravah na to igro ugotovila že skupaj z mojim znanstvenim sodelavcem Jürgenom Horlemannom, prav tako pa so mi pogovori z Vietnamci, s katerimi sem se srečal na Danskem in na Švedskem, potrdili, da je moje gledališče pravilno in da je pravilen tudi namen, ki sem ga skušal uresničiti v svoji igri.

B. T.: Morda veste, ali pripravljajo *Diskurz o Vietnamu* tudi v drugih gledališčih?

Weiss: Danes, en dan po frankfurtski premieri, bo izveden v Tokiu, 31. marca ga bodo uprizorili v Rostocku v Vzhodni Nemčiji, konec aprila bo doživel premiero v Brechtovem Berliner Ensemblu v vzhodnem Berlinu, igrali ga bodo tudi v komornem gledališču v Münchnu, v stockholmskem dramskem gledališču, na jesen pa bo doživel premiero tudi v milanskem Piccolo Teatro. To bodo gotovo zelo različne uprizoritve. Domnevam, da bo predstava, ki jo bom drugi teden videl v Rostocku, docela drugačna od frankfurtske in tudi japonska bo drugačna, in če bodo igro uprizorili v Milanu, bo tam spet drugačna. Pokazalo se bo, kako se je posrečilo to, kar sem poskušal uresničiti, videlo se bo, ali je to besedilo, ki nima nobenih dramskih možnosti, ali pa se v njem skriva to, kar sem poskušal ustvariti in kar kaže v veliki meri tudi frankfurtska predstava.

*Pogovor zapisal Borut Trekman*

*Prevajavčeva opomba:* V skladu z Weissovim pojmovanjem gledališča kot pripomočka za moralno in človeško obvladanje problematike časa igravci v njegovih zadnjih igratih (in tako tudi v *Diskurzu o Vietnamu*) niso več nosilci osebnih teženj in hotenj, ampak se razosebljajo in postajajo samo govorniki teženj in hotenj vseh tistih brezimnih, ki jih imensko ni moč zaobseči v kakšni gledališki stvaritvi. Tako številke označujejo igravce. V *Diskurzu o Vietnamu* nastopa petnajst igravcev in igravk, ki so vsi oznamenovani z zapovrstnimi številkami (številki 5 in 6 sta ženski). Seveda pa je avtor razdelil besedilo igravcev po logičnem in notranje doslednem sistemu.

Prizorišče *Diskurza* je popolnoma prazno, vse stene so bele. Igravci se gibljejo glede na nebesne smeri; ti premiki so bolj ali manj v skladu s faktografskimi podatki in so koncipirani z upoštevanjem geografije. Ozadje odra je sever, leva stran zahod, desna vzhod, ospredje pa jug. Upoštevane so tudi vmesne smeri (severozahod, jugozahod, jugovzhod in severovzhod); te so v kotih med posameznimi, že prej opisanimi smermi. V prevodu so v skladu z originalom uporabljene standardne zemljepisne kratice.

B. T.

## TEZE O VIETNAMU IN KRIZI AKCIJE

Il ne s'agit pas de  
choisir son époque, mais  
de se choisir en elle.  
Jean-Paul SARTRE  
(Kaj je literatura?)

### I.

Moj izvorni odnos do Vietnama je predvsem odnos do vseh tistih interesov, volj in situacij — tukaj, ki bi v primeru zlorabe moči podobno, kot ga danes izpričuje vietnamska tragedija, opustošili duhovno in fizično bistvo človeka. Zunanjo manifestacijo je narekovalo v prvi vrsti moje obnašanje do okolja in smisel moje eksistence.