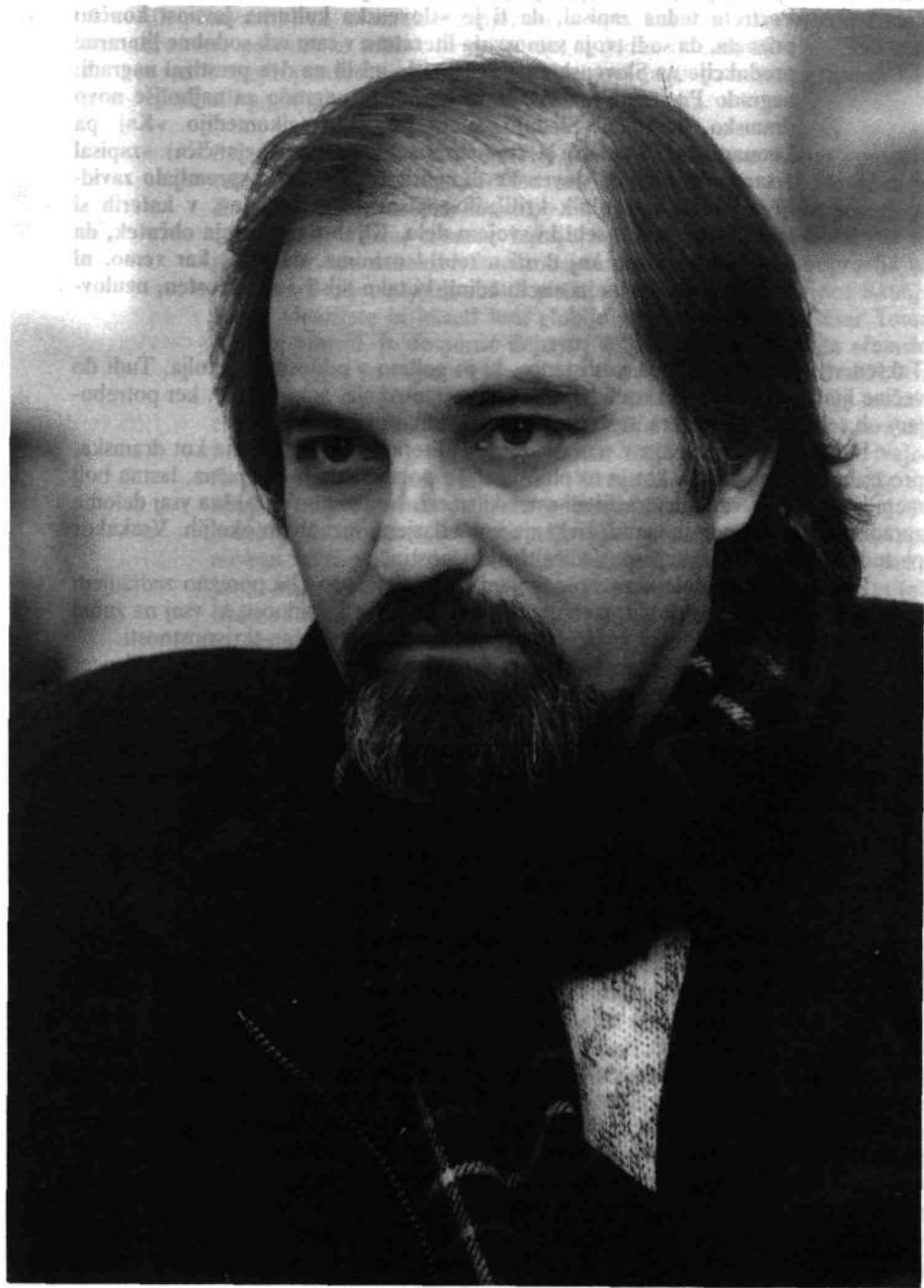


I N T E R V J U

## EVALD FLISAR



V preteklem letu si doživel popolno afirmacijo svoje ustvarjalnosti. Na literarni sceni si se (citiram Mateja Bogataja v reviji *Literatura*) »prebil povsem v ospredje«, medtem ko je Slavko Pezdir v *Delovem Portretu* tedna zapisal, da ti je »slovenska kulturna javnost končno priznala, da sodi tvoja samosvoja literatura v sam vrh sodobne literarne produkcije na Slovenskem.« Pri tem je mislil na dve prestižni nagradi: nagrado Prešernovega sklada in Grumovo nagrado za najboljše novo dramsko besedilo. Slednjo si prejel za tragikomedijo »Kaj pa Leonardo?«, s katero si se (citiram Vladimira Kocjančiča) »zapisal v sam vrh sodobne slovenske dramatike«. Vse to je spremljalo zavidljivo število pohvalnih kritičnih zapisov in intervjujev, v katerih si razkril marsikaj o sebi in svojem delu. Kljub temu ostaja občutek, da Slovenci ne vemo kaj dosti o tebi – oziroma, da tisto, kar vemo, ni bistveno. Ostajaš – in nisem edini, ki tako misli – skrivnosten, neulovljiv. Zakaj?

Takšen vtis je najbrž posledica distance, ki jo gojimo v odnosu do okolja. Tudi do večine ljudi. Še zdaleč ne zaradi kakršnekoli mizantropije, ampak zato, ker potrebujem ob sebi veliko prostora in v tem prostoru veliko tišine.

Drugi vzrok je nemara v tem, da je moja literatura, tako prozna kot dramska, precej bolj »samosvoja«, kot je to običajno. To pomeni, da je netipična, lastna bolj meni kot kakšni struji, generaciji ali estetski smeri. Nedvomno je takšna vsaj deloma zaradi vplivov Vzhoda in zaradi življenja v poudarjeno raznolikih okoljih. Vsekakor pa tudi zaradi vplivov, ki so posledica dvojezičnosti.

Potem je tu še moje naravno nagnjenje k temu, da se raje oprežno zadržujem v ozadju, kot da bi v ospredju mahal z rokami. In moja previdnost, ki vsaj na zunaj deluje kot plahost. Od tukaj je samo še korak do vtisa nekakšne skrivnostnosti.

Poglavitni vzrok pa je gotovo ta, da se je v zadnjih letih o meni napletel sicer laskav, vendar netočen mit: da sem večni popotnik, nekakšen Ahasver, ki ne more najti miru. V tem je gotovo nekaj resnice, vendar je ni dovolj, da bi me definirala. Nihče ne ve ali pa se to nikomur ne zdi pomembno, da prebijem večino življenja za pisalno mizo v udobni, s knjigami založeni sobi. Za človeka, ki se preživlja s pisanjem, je to seveda normalno.

**Kljub temu je splošno znano, da si preživel del življenja zelo daleč od udobnih, s knjigami založenih sob. Bolj ali manj intenzivno si prepotoval več kot petdeset držav in po lastnem priznanju ti je povsem neznan samo še Južna Amerika. V tem pogledu si med slovenskimi literati vsekakor izjema. Kot potujoči pisatelj imaš veliko prednosti, saj ti je s použivanjem sveta dano graditi svojevrsten labirint literature in življenja.**

No, použivanje sveta – in navsezadnje res gre za obliko prehranjevanja – je samo del mojega življenja, vsekakor pomemben, mislim pa, da ni najpomembnejši. Res je, da izkušnje tujih svetov, nekrščanskih religij in vzhodnjaških miselnosti ostajajo zame velik izziv in da me zato ustvarjalno napajajo. Vendar me – čeprav je to manj očitno – v enaki meri napajajo tudi razmerja z ženskami, s prijatelji, z delom, z dogodki na svetu, z duhom časa. Tudi na teh področjih so doživetja lahko globoka, travmatična; kadar se lotim pisanja, mi usmerjajo pero tako kot vsa druga.

Domišljija je odločilno vezana na izkustva, na vse doživeto in preživeto. Zato

ne moremo reči, da je – recimo – moje potovanje po Afriki močnejše vplivalo na barvo moje literature kot – recimo – operacija na slepiču, ki sem jo imel, ko mi je bilo dvanajst let. Čeprav je Afrika seveda zanimivejša, tako zame kot za bralce. O svojih potovanjih, pa o vzrokih zanje, pa o tem, kako iz njih raste del moje literature, sem povedal že toliko, da ne bi mogel dodati ničesar novega. Tudi zato ne, ker sem o svojih poteh skoraj vse napisal in objavil in jih na ta način izpisal. Kar je najbrž bil cilj pisanja in pravi namen nekaterih mojih knjig.

S temi »nekaterimi knjigami« si (citiram Andrijana Laha) »postavil tako rekoč vzorčno kakovostno merilo za potopisje«. V Slovencu je Tomo Virk med drugim zapisal: »Vsi pisci, ki so v tem času posegli po omenjenem žanru, namreč kažejo nekatere skupne lastnosti, ki so postale že kar nekakšen žanrski kanon: nihče se več ne odpravlja na pot zaradi cilja, ampak zaradi poti same. Vsakemu je ta pot iskanje lastne identitete in hkrati tudi globlje resnice sveta...« Česar Tomo Virk ni omenil, je nesporno dejstvo, da si prav ti uveljavil ta »žanrski kanon«, saj si temeljne elemente svojega potopisja jasno zarisal že leta 1975, ko si v reviji 7D začel objavljati utrinke, iz katerih je nastala tvoja prva uspešnica »Tisoč in ena pot«. Vsi drugi so – tako pisateljsko kot nekateri tudi geografsko – sledili tvojim stopinjam – od Nejca Zplotnika s »Potjo« prek manj »literarnih« Šeruge in Križnarja do mlajših bolj literarnih Jelinčiča in Škamperleta. V resnici si torej, še posebej, če dodamo še Čarovnikovega vajenca, utemeljitelj nekega novega žanra v slovenski literaturi, kar je Tomo Virk obšel, sta pa to jasno zapisala (že ob izidu »Tisoč in ene poti«) Aleksander Zorn in (ob izidu »Popotnika v kraljestvu senc«) Tone Vrhovnik. Kako gledaš na to, da tvoje zasluge na tem področju niso zmeraj priznane? In kako gledaš na tradicionalno nezaupanje slovenske kritike do potopisne literature?

Mislím, da Tomo Virk, ki ga kot esejista in kritika izjemno cenim, ni zamešal vrstnega reda dogodkov na tem področju zaradi površnosti, še manj pa seveda namerno. Bil je pač še premlad, da bi lahko spremljal moje potopise od leta 1975 naprej. Po drugi strani pa je iz premajhne časovne distance večkrat težko pravično razporediti zasluge za začetek tega ali onega trenda oziroma določiti, ali je bila kokoš pred jajcem. Pomembno je predvsem to, da se večina tistih, ki so začeli potovati in pisati za mano, ne ravna več po tradicionalnih pravilih, ampak skuša – kar je seveda dandanes edino mogoče – transformirati izkušnjo poti v takšno ali drugačno obliko literature. Pri tem je vseeno, ali sem k temu pripomogel jaz ali kdo drug.

Pomembno je tudi to, da je začel – skladno s tem – izpuhtevati globoko vraščeni slovenski predsodek, po katerem naj bi teksti, ki govorijo o poti, o izkušnjah neznanega, o soočanjih s tujimi svetovi, bili manj »umetniški« (manj umetniški kot kaj – partizanski roman?). Ni naključje, da je ta predsodek doživel svoj konec prav z nastopom kritikov mlajše generacije – čeprav je bil, in to poudarjam, Aleksander Zorn tisti, ki je prvi ugotovil, da je treba potopisu dodeliti status, ki je enakovreden romanu.

Gre namreč za bistven premik v perceptualnih zmožnostih, ki je v širšem obsegu postal mogoč šele z večjo odprtostjo in razgledanostjo (pa tudi neobremenjenostjo s pojmovnimi kalupi socializma) mlajše generacije kritikov. Zato Tomo Virk,

Tone Vrhovnik, Matej Bogataj in Igor Zabel niso čutili nobene potrebe, da se vprašajo, ali naj moje popotne pripovedi obravnavajo kot literaturo: to se mi je zdelo samoumevno – kot tudi to, da jih morajo obravnavati s kriteriji, ki veljajo za vse oblike besedne umetnosti.

Seveda tudi starejšim ocenjevalcem mojih potopisnih del ne morem očitati, da me niso »razumeli« ali da mi niso bili naklonjeni. Nasprotno. V tem pogledu bi moral izpostaviti predvsem Jožeta Horvata, Franca Šrimpfa, Heleno Grandovec in Vasjo Predana. Vendar se je tudi njim še zdelo potrebno posebej poudarjati, da – vsaj pri meni – ne gre le za potopis, ampak tudi za literaturo – torej za nekaj, kar je »vredno« globlje razčlenbe. Skratka: potopisu (čeprav ne vsakršnemu, kar si je treba zapomniti) je končno zagotovljen enak status kot romanu, poeziji, esejistiki, dramatici in kratki prozi – še malo, pa se bo zdelo nemogoče, da je lahko bilo kdaj drugače.

Drugače pa je bilo – se mi zdi – iz dveh razlogov: prvič zato, ker doslej pri nas še nihče ni poskušal povezati avtobiografije, faktografije in fikcije v avtohtono estetsko formo (ali pa se to ni nikomur posrečilo, drugič pa zato, ker potrebuje vsaka kritika najmanj en generacijski preskok, da se lahko perceptualno sinhronizira s tistim pisanjem, ki ne sodi več v kalupe prejšnje generacije.

**Kako so nastajale svoje potopisne pripovedi? V reviji Literatura Igor Zabel med drugim pravi: »Včasih se nam zdi, da (avtor) odkriva v svetu literarne zgodbe, ki na primer spremenijo potopis v novelo (tako da bi skorajda lahko na barthesovski način govorili o tem, kako je svet sam literarni citat). Toda z literarnostjo Flisarjevega pisanja je nekako tako kot s pristranostjo njegovega pogleda – s svojo očitnostjo opozarja na drugost svojega predmeta.« Ali je ta literarnost tvojega potopisja preiščljena, namerna ali pa je naključna posledica vzgibov, ki niso v prvi vrsti programsko estetski? In ali lahko potemtakem rečemo, da opisuješ »resnični« svet, ali pa je »fiktivnost« oziroma formalno narativna oblikovanost tvojih pripovedi že tolikšna, da je tvoje pisanje že skoraj »izmišljeno«, torej čista fikcija?**

Takšna vprašanja me zasledujejo vse od trenutka, ko sem leta 1968 izdal svoj prvi roman, »Mrgolenje prahu«. Nekateri bralci, prijatelji, tudi kritiki takrat niso mogli verjeti, da je zgodba o incestnem razmerju v ciganski vasi povsem fiktivna in so vztrajno namigovali, da gre za prikrito avtobiografijo, kar naj bi tudi sicer bilo pravilo za prave romane. Ko sem leta 1968 izdal resnično avtobiografsko pripoved, »Čarovnikov vajenec«, pa sem postal tarča nasprotnih vprašanj ter insinujacij: ali se je vse opisano zgodilo v resnici ali pa sem si večino stvari izmislil?

Takrat sem dokončno ugotovil, da ljudje v glavnem ne vedo skoraj nič o subtilnostih ustvarjalnega procesa in si ga zamišljajo predvsem ali samo kot ekstenzijo skromnih oblikovalnih sposobnosti, kakršne posedujejo sami. Hkrati mi je postalo jasno, da sta na svetu nepreklicno dve kategoriji ljudi. Eni jemljejo vse dobesedno in razumejo »resnico« v reportažnem pomenu. Drugi – ljudje z domišljijo – pa so sposobni poleg faktografske resnice dojemati tudi globljo, manj konkretno, splošnejšo »resnico« – ne resnico dejstev, valov, števil, ampak resnico psiholoških ter emotivnih stanj, izkustvenih vzorcev, mitoloških arhetipov – resnico, kakršno nam posreduje umetnost.

Za prve je zanimanja in zaupanja vredno samo tisto, kar se je »res zgodilo«, oziroma tisto, kar na televiziji sodi med poročila. Za takšne ljudi so zgodbe, ki jih

označujemo s pojmom literatura, navadna izmišljotina ali pa celo laž. Ker so zabetonirani v »dejstvih«, se težko sporazumejo z drugo vrsto ljudi, ki so mehki, fluidni, s smislom za humor in za igro.

Tako kot vsi pisatelji in pesniki sodim tudi jaz med ljudi z domišljijo. To ne pomeni, da ne priznavam faktografske resnice ali da ji ne posvečam pozornosti. Nasprotno. Vendar mi fluidnost domišljije pomaga razumeti tudi »dejstva« v drugačni luči. Pomaga mi razumeti, da je vsako poročilo o »dejstvih« že osebna interpretacija, že obarvana z zavednimi ali nezavednimi interesi in omejena z razumskimi ter izkustvenimi limitacijami poročevalca – torej že majhna potvorba, majhna laž.

Zato se mi faktografska resnica zdi manj zanesljiva in oprijemljiva, tudi manj zaupanja vredna – zdi se mi vulgarna, drugorazredna. Bližja mi je in pomembnejša se mi zdi tista resnica, ki ni »informativna«, ampak »formativna« – ki nas spoznavno povezuje z neznanim in neizmerljivim bogastvom nezavednega dela človeške psihe, s tisto plastjo, iz katere klije vse, kar nas določa in označuje. Zame je ta povezovalni instrument zgodba. Ali – če pišem dramo – dramski konflikt.

To ne pomeni samo, da o svojih potovanjih pripovedujem zgodbe (s katerimi se bralec lahko poistoveti, ker v njih vsaj do neke mere spoznava resnico o sebi), ampak da je zgodba oziroma narativni vzorec tudi dominantna oblika mojega soočanja s svetom. Resničnost se mi ponuja v obliki zgodb. Zato je odgovor na vprašanje, ali opisujem »resnični« svet, tisto, kar je zapisal Igor Zabel v reviji Literatura: skozi moje zgodbe prihaja resnični svet do »besede«.

**Svet, ki prihaja do besede skozi tvoje zgodbe, pa je vendarle zelo konkreten, lahko bi celo rekli objektivni, saj je geografsko in etnografsko natančno opredeljen – ne sestavljajo ga samo predmeti in vonji in barve in zvoki, ampak tudi ljudje in njihove navade, njihova čutenja in njihove misli, verski obredi, filozofska naziranja, celotni spekter bivanja. Zato ima tvoje pisanje, vsaj pretežni del, tudi informativno, približevalno, razjasnjevalno vlogo, predvsem kar zadeva Slovence manj znane svetove, Vzhod, Afriko itd. Drugače rečeno – ljudje berejo tvoje knjige tudi zato, da bi kaj izvedeli, se kaj naučili.**

Vsaka knjiga nam kaj pove, nas kaj nauči – še največ tiste, katerih namen je, da nas predvsem zabavajo. To velja tudi za moje knjige – mislim, da ljudje ne segajo po njih zato, da bi se informirali o budizmu, tantru, taoizmu in podobnih rečeh, ampak zato, da bi podoživeli mojo osebno, subjektivno izkušnjo teh in podobnih reči. Mislim, da jih pritegne pripoved. Omogoči jim, da potujejo z menoj in doživijo opisane dogodke, konflikte in razmišljanja, kot da so njihovi.

Moje knjige pač omogočajo visoko stopnjo identifikacije – to ni samo po sebi niti dobro niti slabo, tako pač je, knjige se berejo na različne načine in moje se pač najlažje in najpogosteje berejo sozarotniško – tako, da sta pripovedovalec in bralec zaveznika. Refleksivni oziroma filozofski nadih mojih knjig ostaja strogo v mejah literature, njeno, tematsko tkivo. Nikoli se ne ukvarjam s problemi Boga, religije, filozofije, bivanja kot sociolog, psiholog ali filozof, skratka, kot analitik – zmeraj so vsa ta vprašanja podrejena moji osebni izkušnji in moji zasebni nujni, da najdem odgovore nanje.

To razumejo vsi, ki vedo, po čem se literatura razlikuje od analitičnih intelektualnih dejavnosti. Če se kdaj kakšen sociolog ali psiholog zaplete v argument z mojo vizijo in mojim doživljanjem sveta v imenu in z instrumentarijem svoje stroke, je pač



nor ali poklicno deformiran ali oboje. To je ravno tako, kot če bi strokovnjak za merjenje onesnaženosti okolja po pregledu Soče očital Gregorčiču, da ne ve, o čem govori, ko pravi: »Krasna si, bistra hči planin, brhka v prirodni si lepoti.« Kolikor starejši sem, toliko manj potrpljenja imam z ljudmi, ki ne vedo, kaj je literatura, in toliko bolj sem takšnim ljudem pripravljen kazati osle.

Seveda so nesporazumi med ustvarjalci in analitiki najbrž nekaj naravnega oziroma so v naravi stvari same. Literati so nagnjeni k temu, da mistificirajo, mitologizirajo in sintetizirajo, to pa je diametralno nasprotno tistemu, kar počno analitiki. Razliko med njimi je natančno – z metaforo, vendar prav zato natančno – opisal sufijski modrec Yakoub iz Somnana, ki je rekel, da je literatura sredstvo, s katerim se stvari, ki jih je skupnost izgubila, povrnejo na svoje izvirno mesto.

To je primerjal z zrnom pšenice, ki ga lahko vrnemo v zemljo dolgo potem, ko je pšenična bilka, na kateri je zraslo, usahnila in morda strohnela. Učeni ljudje so po mnenju Yakouba iz Somnana tisti, ki meljejo zrnje v moko, literati pa so obdelovalci zemlje in pridelovalci pšenice. Na koncu je dodal še svarilo, da je v tej paraboli skrit tudi odgovor na vprašanje, zakaj je med prvimi in drugimi toliko nesporazumov.

**To, kar si povedal, je – vsaj na prvi pogled – presenetljivo, saj si bil pred leti v Londonu zaposlen kot urednik enciklopedije znanosti in tehnoloških izumov, napisal pa si tudi, in to v angleščini, lepo število poljudno znanstvenih tekstov, med njimi obsežno knjigo o »zgodovini vsakdanjosti«, ki je izšla v Ameriki. S tem hočem reči, da domišljija ni tvoj edini adut, ampak znaš razmišljati tudi analitično in ekzaktno oziroma – če uporabim tvojo prejšnjo definicijo – faktografsko.**

Nikoli nisem trdil, da sem v tem pogledu kakorkoli prikrajšan ali da mi je analitično razmišljanje tuje. Nasprotno, zelo mi je blizu, po angleško bi rekel, da je moja »druga narava«. Pravzaprav je ta analitična naravnost mojega duha zmeraj predstavljala tudi glavno nevarnost mojemu domišljijem, ustvarjalnemu delu, ki si je v letih, ne brez težav, izboril primat. Analitični disput in esejistični, refleksivni stil sta zmeraj na tem, da mi vdreta v pisanje in mi razplemenitita domišljijo – dostikrat se to tudi zgodi. Zato moram biti ves čas na preži.

Seveda pa moje poljudno znanstveno pisanje in moje urednikovanje nimata nobene zveze z literaturo – služenje kruha je eno, predanost izpovedni nuji je nekaj drugega. Sploh pa urednik enciklopedije znanosti ne pride do tega položaja zato, ker je znanstvenik (noben znanstvenik ni enciklopedičen, vsi so specialisti in zato neprimerni za takšno delo), ampak zaradi uredniških in jezikovnih sposobnosti in zaradi splošne razgledanosti.

Nobeden od urednikov te enciklopedije – bili smo trije – ni bil znanstveno izobražen. Prispevke so nam pisali strokovnjaki, mi pa smo jih prevajali v tekoč in razumljiv jezik, jih po potrebi krajšali, stilno usklajevali, vnašali v razpored, opremljali s slikovnim gradivom itd. – skratka, opravljali smo običajno uredniško delo, v načelu enako, kot če bi urejali priročnik z naslovom »Naredi sam«, za kar se mi je ponudila priložnost kmalu potem, ko je bilo dela z enciklopedijo konec.

Hočem reči, da za pisatelja ni tako nenavadno, da je bil urednik znanstvene publikacije, še posebej ne za takšnega, ki ga je znanost že od malih nog silno zanimala, predvsem seveda fizika in kozmologija, ki sta podlaga filozofije.

**Potem je nemara bolj presenetljivo to, da si urejal angleško enciklopedijo znanosti, čeprav si Slovenec oziroma da si opravljal delo, ki je**

### **terjalo popolno suverenost v priučenem jeziku, in da v angleščini tudi pišeš, kar gotovo ni majhna stvar.**

Meni se to ne zdi kaj posebnega, razen da je na določeni stopnji terjalo trmasto vztrajnost in izjemno predanost, brez katerih bi bil preboj v angleški jezik nemogoč. Še zdaleč nisem edini ne-Anglež, ki dovolj dobro obvlada angleščino, da lahko v njej piše ali vanjo prevaja in popravlja malomarno napisane tekste drugih avtorjev. Jezika se človek pač nauči – tako kot se nauči plesati ali plavati. Pomembno je, kaj potem s to pridobljeno spretnostjo naredi. Ker sem pisatelj, je docela normalno, da uporabljam angleščino v iste namene kot slovenščino; pisati je težko tako v enem kot v drugem jeziku, tudi potem, ko jezik obvladaš, čeprav seveda ni nikogar na svetu, ki bi kak jezik obvladal v celoti, tudi ne svojega lastnega.

Ko se počutiš doma v dveh jezikih, ima to gotovo določene prednosti, skriva pa tudi celo vrsto pasti. Prednosti so očitne, pasti pa največkrat opaziš šele takrat, ko se jim več ne moreš izogniti. Največji problem je, da se oba jezika navzkrižno oplojujeta, si vcepljata sintaktične in metaforične vzorce, kot da bi se tajno poročala dva sorodna, čeprav različna računalniška programa. Rezultat je seveda ta, da doživi tako eden kot drugi jezik nekakšen premik, neha biti povsem avtohton, postane nekaj posebnega, individualnega.

Nobenega dvoma ni, da moja slovenska proza kaže vplive angleščine in ima zaradi tega poseben ritem in posebno koloraturo. In obratno. To je seveda pozitivno, slabo pri tej stvari je, da se bilingvalna jezikovna spretnost lahko brez svarila sprevrže v jezikovno nerodnost, kot da bi prepletenost dveh jezikovnih programov občasno aktivirala nekakšen računalniški virus. Dvojezični človek se zmeraj zaveda besed kot orodja, nikoli ni potopljen v jezik, zmeraj ohranja kritično distanco, zmeraj tehta besede, ki jim nikoli povsem ne zaupa.

Za pisatelja je to dobro, kadar pa dvojezični človek spregovori na glas, je pri njem zelo opazna negotovost, obotavljivost; besede niza tako previdno, kot da bi si hotel pustiti možnost za njihov preklc ali preoblikovanje.

### **Bi bila tvoja literatura bistveno drugačna, če bi se rodil v Angliji?**

Brez dvoma. Jezik in kultura definirata pisatelja v temeljih. Natančneje rečeno, vsaka literatura je tudi poskus mitologizacije temeljnih izkušenj določene kulturno jezikovne skupine; raste iz kolektivnega nezavednega in se oblikuje v svojo povednost in pomenljivost skozi izrazne možnosti, restrikcije in zahteve konkretnega jezika.

Zato literarnih tekstov nikdar ni mogoče adekvatno prevesti v jezike, ki so bistveno drugačni od jezika izvornika: to velja še posebej za poezijo, kjer so poleg kulturno referenčnih neskladij usodnega pomena tudi problemi formalno strukturne narave. In za drame, pri katerih se verbalna plat dogajanja za svoj dramski učinek zanaša neposredno na psihološko in konceptualno naravnost občinstva, definirano s specifično kulturo – skratka, na sposobnost gledalcev, da signale z odra povežejo s svojo konkretno življenjsko izkušnjo. V manjši meri velja to za pripovedne tekste, odvisno od stopnje njihove vraččenosti v lastno jezikovno kulturno tkivo.

Pri prenosu literarnih tekstov iz jezika v jezik prihaja do odstopanj, ki se jim ni mogoče izogniti niti s poskusi prepesnjevanja niti s prilagajanjem izvornika perceptorinim značilnostim gostiteljskega jezika. Angleška ali ameriška drama, na primer, lahko na slovenskem odru uspe ali propade. Če uspe – če najde odmev – to še ne pomeni, da jo slovensko občinstvo dojema na isti način kot angleško ali ameriško

– prevaja jo, kolikor je mogoče, v svoj perceptualni okvir. Na podoben način se nam, recimo, japonski roman lahko zdi zelo zanimiv, vendar se navezuje pri nas na neke povsem drugačne receptorje kot pri japonskem ali nemara ameriškem, ruskem, pakistanskem bralcu.

Na svojstven način je takšna tudi usoda mojih tekstov. Za večino teh velja, da so zrasli vzporedno iz dveh različnih jezikovnih kultur: angleške in slovenske. Dostikrat se zgodi, da v slovenščini ubesedujem doživetja in spoznanja, ki po izvoru sodijo v angleški jezikovno izkustveni okvir. Ker sem si večino svojega znanja pridobil znotraj miselno oblikovnih pravil in možnosti angleškega jezika, je tudi način mojega razmišljanja in izražanja do znatne mere angleški oziroma, širše gledano, anglosaški.

Zato ni tako nenavadno, da je moja dela, tako prozna kot dramska, ves čas spremljal problem njihove prevedljivosti v okvire slovenskih perceptualnih zmožnosti in posebnosti. Ta problem je bil manjši pri bralcih in gledalcih kot pri kritikih, še posebej pri tistih, ki so ostali strogo vezani na svoja presojevalna izhodišča. Še enkrat pa poudarjam, da me je večina kritikov razumela in sprejela brez pomislov.

**Tvoja dela je ves čas spremljal tudi problem klasifikacije, saj te v okviru ustaljenih estetskih in literarno zgodovinskih kategorij ni bilo mogoče priključiti nobeni razpoznavni skupini ali smeri – zmeraj si ostal nekje zunaj in se ravnal po svojih lastnih pravilih, morda zato, ker si bil v svojem življenju izpostavljen bolj raznorodnim vplivom kot večina slovenskih pisateljev. Morda si tudi zaradi tega eden od redkih slovenskih piscev, ki se ne ukvarjajo s politiko niti v praksi niti v svoji literaturi. Je to stvar odločitve ali pa si nepolitičen iz razlogov, ki jih niti sam povsem ne razumeš?**

Razumem jih zelo dobro, čeprav ne bi mogel reči, da je moja nepolitičnost stvar odločitve. Zanima me človek v holističnih, ekoloških, eksistencialnih okvirih, ne pa v lokalno političnih ali narodno zgodovinskih. Ta vrsta »relevantnosti« se mi zdi preživela, preozka, preplitva. Tukaj se seveda pojavlja vprašanje percepcije še bolj odločilno – v glavnem sta namreč za probleme sedanosti v širšem, globalnem okviru dovzetni samo mlajša in zgodnja srednja generacija, vsem drugim so leta sočrealizma tako temeljito oprala možgane, da se niti ne zavedajo možnosti, kaj šele veljavnosti drugega dojemanja stvarnosti.

Pri nas se »družbena relevantnost« v glavnem še zmeraj pojmuje, kot se je v časih, ko sta literatura in dramatika bili v posrednem ali neposrednem konfliktu z avtoritarno oblastjo. Najlepsi primer je prav moja drama »Kaj pa Leonardo?«, ki so jo skoraj vsi videli predvsem ali pa tudi samo kot metaforo za družbeni problem na relaciji družba – posameznik ali posameznik – institucija, in so govorili o njej kot o drami, v kateri naj bi šlo za različne manipulacije z nemočnim posameznikom.

Strinjam se, da so manipulacije s človekom, ki se znajde v vlogi institucionalizirane žrtve, ena od tematskih sestavin drame. Vendar je teža drame povsem drugače. Njena »družbena relevantnost« ni lokalna, ampak je v prvi vrsti občečloveška, kar sta med kritiki najostreje izpostavila Lojze Smasek in Matej Bogataj.

Zdi se mi, da so se bistvu drame najbolj približali uprizoritelji v Londonu, ki so letos avgusta naštudirali angleško verzijo teksta za festival nagrajenih dram iz držav bivše Jugoslavije. V »Leonardu« so videli dramo, ki govori o »človekovi neodrešljivosti«, ker si je človek prisodil »vlogo žrtve svojih lastnih iluzij« in ker se »poezija



(kot optimalni izraz človekove kulture) v njem ne dotika samo studenca ljubezni, ampak tudi virov nasilja».

To se mi zdi zelo točno, zato tudi ne bi mogel reči, da sem v resnici »nepolitičen« pisec – gre le za to, da moja »političnost« presega lokalno politično sfero in se navezuje na probleme, ki so trajni, transnacionalni, človeški. Kar pa zadeva mojo nepolitičnost v praksi – kakor hitro bi se pridružil tej ali oni stranki, bi – prvič v življenju – začutil, da sem izgubil individualno svobodo. Omejil bi se, zvezal bi si roke – in možgane. Tega si kot pisec ne morem privoščiti.

**Poleg »Leonarda«, ki je doslej prejel štiri nagrade, si lani napisal tudi tragikomedijo »Jutri bo lepše«. Tudi zanjo si prejel nagrado Prešernovega sklada, predstavo v izvedbi Slovenskega komornega gledališča bo letos jeseni posnela TV Slovenija, prvotna radijska varianta te drame pa je doživela krstno izvedbo na londonskem BBC-ju, nato je bila predvajana še v petnajstih državah. Ne samo to – v Londonu se pripravlja komercialna produkcija »Leonarda«, ki bo tako postal prva slovenska drama, izvedena na londonskih odrskih deskah v angleščini in v angleški zasedbi. Hkrati si, kot slišim, za Slovensko komorno gledališče napisal dramo o Tristanu in Izoldi, za Mestno gledališče ljubljansko pa pišeš dramo z naslovom Generalka. Ali to pomeni, da bomo morali o tebi odslej razmišljati predvsem kot o dramatik? Oziroma, ali je to zaporedje dram samo epizoda v tvojem ustvarjanju ali pa je logična kulminacija tvojega literarnega razvoja?**

Ne vem. Seveda bom pisal tudi še prozo, saj sploh še nisem napisal ničesar od tistega, kar bi rad napisal. Sploh je lažje in udobneje pisati prozo, kajti teater je preveč poln zdrah in sovražnih konfliktov, da bi se v njem dobro počutil nekdo, ki ima tanko kožo. Vendar me je dramatika po svoje obsedla – predvsem zato, ker je v tem trenutku velik izziv.

Živimo v časih, ki so polni negotovosti – ni več moralnih absolutov, tradicionalno moralo je nadomestil odkrit cinizem, ni estetskih meril, ki bi jih znala ali hotela sprejeti večina. Zato tudi ni trajnejšega soglasja o kvaliteti, o merilih vrednotenja, vsak čofota po svoje, hkrati pa se v strahu, da bo utonil, ves čas ozira k drugim. V takšnem ozračju – ki mu lahko dodamo še patološko nezaupanje gledališč do sodobnih izvirnih tekstov – je težko napisati dobro, kaj šele uspešno dramo. Morda nikoli ni bilo teže.

To je zame odličan, skoraj idealen trenutek. Če mi kdo dovolj dolgo dopoveduje, da je nekaj težko ali nemogoče, se bom tega lotil. Kot dramatika me najbolj fascinira razkorak med tehnološko stopnjo razvoja, ki smo ga dosegli, in našo človeško, moralno zakrnelostjo – fascinira me torej duh časa, v katerem živimo. In duhu časa, takšnemu, kakršen je, bi se rad postavil po robu. Za to pa mi oder – tako se mi zdi, čeprav se lahko tudi motim – ponuja najlepšo priložnost.

Milan Skledar