

DRAMATIKA

Četrtek, 3. junij

Pogovor je vodila in zapisala Ignacija J. Fridl.
Sodelovali so Rudi Šeligo, Ivo Svetina, Goran Gluvič,
Vinko Möderndorfer in Matjaž Zupančič.

Fridl: Klasična teorija drame je o bistvu drame govorila pod vtisom dramatične napetosti, ki žene igro naprej. Zato bi si kar na začetku zastavili vprašanje, ali se lahko tudi po bistvu sodobne drame še zmeraj vprašamo na način, kaj je dramatično današnjemu dramskemu piscu? Kaj je tisto, kar izziva, kar sproža to, da sede za mizo in začne pisati?

Šeligo: Na to vprašanje je treba odgovoriti posredno, neposredno se najbrž ne da. Kar se mene tiče, je edina celovita teorija drame Aristotelova, druge ni nobene več, vsaj zame, po mojem občutku. Drama mora imeti začetek, sredino in konec, mora biti celota (sveta). Vmes teče mitos, to po Aristotelu pomeni zgradba dogodkov. Najbrž ta zgradba dogodkov, za katerimi stoji zmeraj usodna zmota (hamartija), ki jo lahko človek sam pridela ali pa mu je naložena od nekod, pride nanj kot strela, da ne more narediti drugače, kot to naredi, na primer, Ojdip na znanem križišču. Najbrž je ta usodna zmota tisto, kar dela celotno tkivo ali pa ustroj drame dramatičen. Brez te zmote je možno pisati prozo in poezijo, ni pa možno pisati dramatike. Poudarek zmote je zelo na mestu, čeprav ne bi rad govoril o usodi, ker ne bomo daleč prišli.

Če citiram še enega avtorja-filozofa, potem sem skoraj vse že povedal in lahko kar grem; mislim na starega Schellinga, ki je rekel, da je drama vedno spor med subjektivno svobodo in nujnostjo, ki je objektivna. Če gre za tragedijo, se razreši tako, da nima na koncu prav niti subjektivna svoboda niti objektivna nujnost, ampak se

zgoraj določena pomiritev. Aristotel in Schelling me nagovarjata v tem smislu, da mora biti dramska pisava izvedena tako, da je celota tega usodnega sveta – če odštejem spektakel – povezana v besedno tkivo, ki mu lahko rečemo drama. Dramska napetost je v njeni strogi formi, ki hoče zajeti usodno zmoto človeka, vpetega med svojo svobodo in nujnostjo.

Fridl: Pri definiranju usodne zmote ste omenili odnos subjekt – objekt. Prav to razmerje me v zvezi z dramatikom našega časa posebej zanima. Glede na to, da je to doba, v kateri govorimo o razpadu subjekta, njegovi fragmentarnosti, interaktivni zavesti ..., se sprašujem, ali je drama, kolikor jo to splošno duhovno stanje pogojuje, v smislu aristotelovske paradigme sploh še mogoča.

Möderndorfer: Ja. Sodobno dramatikom razumem v razponu med Ajshilom in Aristotelom na eni in Beckettom na drugi strani. Beckett je seveda skrajni domet in v tem stoletju še ni bila napisana radikalnejša oblika drame od njegove. Polje mita, o katerem je govoril Rudi, se je skozi tisočletja spremenilo oziroma transformiralo v druge oblike. Podpiram Aristotelovo zgradbo umetniškega dela oziroma drame, saj je to najpopolnejše, najbolj natančno, kar je bilo o drami napisanega. Toda zdi se mi, da je lahko drama danes dramatična tudi zaradi drugih vzrokov. To nam dokazuje sodobna drama, mogoče res najbolj radikalno Beckettova dramatika. Danes je lahko dramatična že sama energija protagonistov, če govorim o zadnjih Beckettovih igrah, kjer gre pravzaprav za odsotnost dogodkov, za odsotnost psihologije. In kljub temu te drame tečejo intenzivno in dramatično. Mislim pa, da se je v dvajsetem stoletju spremenil tudi gledalec. Če govorimo o drami, namreč ne moremo mimo gledalca, no, in tudi gledalec se je s svojo percepcijo v tisočletjih spremenil. Čas velike tragedije, iz katere je Aristotel pisal svojo *Poetiko*, se pravi, čas Ajshila in monumentalnih, fantastičnih dramskih tragedij je na neki način minil. Danes tragedija v tej obliki najbrž ni možna, namreč kot konflikt posameznika s svetom ali

konflikt posameznik, bogovi, svet. Še vedno pa mislim, da je te igre vredno opozarjati, da so še vedno zanimive in aktualne, kajti aktualnost v predstavi je nekaj drugega kot aktualnost v besedilu. Predstava živi v tem trenutku, v tem času in doživlja v tem hipu svojo aktualnost z živo, enkratno komunikacijo z gledalcem. Samo dramsko besedilo pa ne. Tu gre za dvojnost, ampak če govorimo o drami, moramo spregovoriti tudi o tem.

Šeligo: Smem samo nekaj dodati? Vinko je rekel, da ni nujno, da je dramatična samo usodna zmota, hamartija, da je lahko to tudi neka energija, določen naboj, ki nosi dramsko napetost. Seveda, saj to je samo drugo ime za isto stvar. Na primer, pri Pintarju, ki je po mojem najboljši dramatik dvajsetega stoletja, protagonisti nikdar ne izrečejo bistva stvari, zaradi katerega so v konfliktu. Če gremo skozi vse njegove drame, ostane to bistvo vedno neizrečeno, razen teksta *V prah se pournesh*, ki je bil v Drami uprizorjen lansko leto. Tam protagonistka na koncu pove, kaj je bistvo stvari, drugače pa o njem molčijo. Molčijo o tem, iz česar izhajata dramska napetost in celotna energija. Ni torej nujno, da je izrečena. Res se je torej skozi stoletja preoblikovala, vendar se še zmeraj da, ne reducirati, ampak skozi ta molk, zamolčanje, recimo temu hamartije, reči, da gre v bistvu za to, čeprav ni izrečeno. Molčanja so huda stvar.

Möderndorfer: To je bistvo vsakega dobrega dramskega teksta, da tistega, kar hoče povedati, ne pove direktno. Če igra to pove, je zelo blizu plakatu oziroma nečemu, kar je manj od drame. Moj pomislek je bil izražen v tem smislu, da se je mitos transformiral, ne da je ukinjen, ampak da ima danes drugačne oblike. Toda če se povrnem k Ajshilu ali Sofoklovi *Antigoni*, je razen stajank, ki so vmesne zborovske pesmi in bolj ali manj niso v tesni povezavi z dramskim besedilom, to dramsko pisanje izredno jasno in čisto, neobremenjeno z metaforami in podobnim. Kljub vsemu pa ima veliko moč, veliko molka, o katerem tudi ti govoriš, veliko tega, kar dela igro dobro.

Fridl: Če nekoliko strnem, trdite, da tudi ob koncu tisočletja drama ohranja bistvo, ki ga ima od svojih izvorov dalje, da pa to strukturo na novo oblikuje, jo drugače izraža, da jo, recimo, na novo formulira z gradnjo dialoga, s spremenjenimi razmerji dramskih likov, s transformacijam v zvrstni pripadnosti dramatike?

Zupančič: Rekel bi, da ni nekega univerzalnega pravila o tem, kaj je dramatično. Razen morda tistega, ki pravi, da je najbolj univerzalno to, kar je najbolj intimno. V prostoru lahko postane dramatična enostavna hoja čez oder. Enako velja za dramski tekst; v določenih okoliščinah lahko postane dramatično kar koli. Sam iščem dramatičnost v nekem nasprotju, ki naj seveda ne bi bilo zgolj formalno. Recimo: dober, pozitiven, celo veličasten lik je lahko dramsko popolnoma nezanimiv, dokler v njem ne odkriješ neke slabe lastnosti. V tistem trenutku lik postane dramatičen in zanimiv. Zdi se mi, da težko pišeš o dobrem, če ne poskušaš doumeti tudi zla, in v tem konfliktu je spet nekaj imanentno dramatičnega. Če že govorimo o zgodovinskih vzorih, bi dal za primer vrhunskega dramatičnega teksta Shakespearovega *Kralja Leara*. To je ena najboljših, če ne najboljša igra, kadar koli napisana. Mimogrede: brez *Leara* tudi *Godota* ne bi bilo, saj je Beckett iz *Leara* vlekkel cele prizore, recimo prizor slačenja škornjev med Norcem in Learom ... Shakespearova tehnika je brezhibna; že s prvim prizorom se brez uvoda znajdemo sredi zapleta in dramskega konflikta. Potem sledimo padcu Leara in Glostra; prvi konča v norosti, drugi v samomoru. *Lear* je morda edina Shakespearova tragedija, ki se ne konča z nekim novim Fortinbrasom, z nekim novim redom, ampak konča v popolnem kaosu, absurdu. Skratka: globoka filozofska drama, a hkrati – in to je bistveno – od začetka do konca napeta in dramatična, strukturirana kot serija dogodkov. Pomembno je, da se grandioznost Shakespearove dramaturgije sestavlja prek situacij in prek detajlov.

Fridl: Vsi poudarjate pomen konflikta. Toda s kom, s čim se konfrontira sodobni dramski lik?

Gluvič: Ko je Rudi začel z Aristotelom, je točno povedal glede celovite teorije drame, ker mi v dva tisoč letih nismo nič pametnejši, v bistvu smo isti kot subjekt, medtem ko se objekti okoli nas menjavajo. Dramatika je ostala čisto ista vseh dva tisoč let, od Aristotela naprej. Razen da imamo danes mikrofone, nove ljudi, nove dramatike, nov čas, ki je pravzaprav isti iz tistega časa. Morda so se menjavali le bogovi in polbogovi. Se spreminjali v kralje, fevdalce, industrijalce, ali pa se opredmetili v stanje časa, ki so ga živeli in ga živimo. Postali so bolj dramatikov notranji privilegij, intimni spor, ki ga več ne izpisuje zgolj katarzično.

Fridl: Naj razložim, zakaj poskušam razpravo sprovcirati na tej ravni. V sodobni literarni teoriji se namreč prav v našem času najbolj odmevno slišijo glasovi o morebitni ali kar dokončni smrti drame. Sintagmo je seveda treba razumeti v pomenu konca neke specifične in prepoznavne strukture, po kateri se dramatika loči od proze in poezije, od filmskega scenarija ali predloge za gledališki spektakel. Kakšni so vaši odgovori na te izzive?

Gluvič: Smrt drame, tiste aristotelovske, je najbrž povezana s smrtjo zunanjih bogov. In rojstvom božanstva, pravzaprav z njegovim zavedanjem v notranjosti lika. Ampak s tem se morda le preseli ista oblika iz zunanjega v notranji svet.

Svetina: Ko govorimo o dramatiki, se moramo zavedati, da gre za neki arhetipski vzorec, ki ga kljub vsem možnim variacijam nismo presegli. Če je bil na začetku omenjen Aristotel, moram reči, da mene osebno nenehno zaposluje problem, ki ga je odprl Nietzsche v *Rojstvu tragedije*. Nietzsche govori o smrti tragedije in o njenem ponovnem rojstvu, in sicer v upanju na ponovno rojstvo tragedije, in to v trenutku, ko si bo evropski človek znova upal biti tragičen. Tisto, kar je Nietzsche napovedal pred stotimi leti, se uresničuje konec dvajsetega stoletja. To je čas, ko je jasno, da je evropski človek postal do skrajnih meja tragičen. Koliko lahko to dejstvo sam

reflektira, pa je že vprašanje literature oziroma dramatike. Zaradi tega lahko govorim o dramatiki le z nekega izrazito tradicionalističnega oziroma konzervativnega stališča. Čeprav sem bil konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let eden tistih, ki so sodelovali pri tako imenovanem »zakolu samo literarnega gledališča« v predstavi, kjer smo zaklali belo kokoško. Kot zaprisežen avantgardist sem moral končati v restavraciji, toda ne v gostilni, kot bi rekel profesor Pirjevec, ampak v restavraciji tistega, kar smo v prvem soočenju z gledališčem odbili.

Skratka, danes lahko ugotovimo, da nismo nič pametnejši. Vse teorije, ki so se dve tisočletji in pol poskušale temeljito ukvarjati z dramo, so se vedno znova vrtele okoli istih točk. Kot ilustracijo naj navedem nekaj zelo eksotičnega in Evropi popolnoma tujega. Gre za izvirno tibetansko gledališče, s katerim sem se ukvarjal poslednji čas, za tako imenovane misterije, ki so nastali neke med desetim in petnajstim stoletjem. Ta svet in gledališče sta nam popolnoma tuja, vendar se soočata s povsem istimi problemi. Vzorec te dramatike oziroma gledališča je družina, vzorec so odnosi oče – sin, mati – hči, žena – mož. Neki znamenit ameriški profesor s čikaške univerze je napisal študijo, kjer je kot zaprisežen ortodoksni psihoanalitik analiziral tibetanske igre in ugotavljal, da v njih vse stoji tako kot pri Oj dipu. Zato se naš pogovor mora sukati okrog teh konstant. Ne vem pa, kaj naj bi počel s slovenskim drobnim vrličkom.

Šeligo: To so ohišnice. Slovenija ni vrtec.

Svetina: No, v tem letnem času jo je zeleno lepo pogledat ... Torej, ne vem, kaj naj bi s tem svetom počel in zato se vdajam eskapizmu in drvim v izmišljene svetove, ponarejam, simuliram, dopisujem ... to je ugotavljala tudi ekipa mladih, študirajočih dramaturgov na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo pri profesorju Ponižu, in sicer da je to pač legitimna zadeva postmodernizma. Kdo bi potem lahko sploh bil dramski junak? Lahko bi izbral za prototip svojega nesrečno umrlega starega starega strica. Čeprav

imam o njem samo podatke, da se je 24. decembra leta 1898 na kantonu pri Lescah ustrelil, ker je bil nesrečno zaljubljen v slovensko pesnico, ki je bila takrat učiteljica v Zasipu, pa mi zbuja neke prav posebne simpatije.

Šeligo: To ni drama!

Svetina: ... Ta nesrečni Anton je hotel napisati dramo v verzih *Mlada ljubezen*, pa ni uspel. No, šalo na stran, jaz resnično ugotavljam, da mi današnji slovenski svet ne ponuja prav ničesar, kar naj bi bilo konstitutivni element neke drame, seveda klasične drame, ne tistega gledališča, ki nastane na osnovi sinopsisa, scenarija in v katerem se malo pleše, tu in tam se sliši še kakšen vzdih. To me ne zanima.

Fridl: Te besede so spodbuden namig, da je treba preiti h konkretnemu slovenskemu prostoru. Če prebiramo slovensko dramo osemdesetih let, se je namreč še zelo izrazito odzivala na družbeno zgodovinsko stvarnost, odpirala je vprašanje realnosti, bivanja v svetu tu in zdaj. Zakaj se sedanja slovenska drama, čeprav se na tleh nekdanje Jugoslavije vrstijo tako skrajno tragični dogodki, na to ne odziva?

Glavič: Ti tragični ali nesrečni dogodki se dogajajo že stoletja. Od posameznika, tako tudi dramatika, je odvisno, ali se ga bodo dotaknili ali ne. Najbrž se ga bodo. Toda z bogovi znotraj osebe ali lika, ki bo moral v svoji notranjosti, v svojem notranjem vesolju marsikaj razčleniti, razbremeniti ali razčistiti, zakaj se dogajajo vse te nesreče navzven, in to zelo dramatično. Je morda kriva notranjost? Sam se ob teh dogodkih intimno sprašujem, kako bi ravnal, če bi me prisilili vzeti v roke kakšen kalašnikov in ukazali, naj postrelim ujetnike, civiliste, kogar koli že. Ali bi znal v tistih nekaj minutah počistiti vso naslago svoje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ki je pravzaprav tudi last mojih prednikov? Tistih nekaj minut se mi

zdi zelo dramatičnih. Ko o tem govorim, ne mislim na dramski prizor, pač pa na celotno dramo, ki razčloveči subjekt, ki se pretaka skozi ves čas človeštva, toda brez kakršnih koli mitskih vložkov ali pomagal. Včasih mi pride šaljiva misel na pamet, recimo, morda pa so le stari Grki, na katerih temelji naša evropska, zahodna civilizacija, krivi, da se tragedije ponavljajo skozi stoletja. S svojimi miti, dramatiko, ki je polna maščevanja, umorov, podtikanj, zavisti, krvavega boja za oblast, katarz, ki so posledica množičnega uničevanja. Toda to je zgolj šala. Seveda, Grki niso krivi, krivi smo morda mi, ki se ne moremo upreti tistemu, kar so že zdavnaj napisali. Osemdeseta leta pa so bila pač specifična, tako kot vesela dvajseta, obema desetletjema so sledila krizna in uničujoča leta, z množičnim iztrebljanjem.

Svetina: To so bila zlata osemdeseta, ki so rodila tako imenovano politično gledališče, čeprav je vprašanje, ali je to ustaljeno poimenovanje. Nemčija je takrat na široko odprla duri in je vabila eksotična plemena iz vzhodne in jugovzhodne Evrope. Mi smo jim kazali, oni so se čudili: »Kako je to neverjetno!« V vsaki predstavi so bili usnjeni plašči pa škornji pa šmajserji. Ampak izum tega tako imenovanega političnega gledališča, pa ne samo na nivoju dramskega teksta, ampak tudi v predstavi, je bilo to, kar se je zgodilo v uprizoritvi *Ane* v Mladinskem. Kar je bilo krvavo pripeto na evropsko izkušnjo dvajsetega stoletja, skratka na stalinizem in druge totalitarizme, se je v svojem koncu odlepilo od te krvave realnosti in se preselilo v čisto poezijo. To je bil skrajni moment in to je bilo morda težko doumljivo – govorim o nemški izkušnji, ker je takrat omenjena predstava gostovala pri Robertu Ciulliju v Mülheimu in imela nenavaden vpliv in odziv. *Ana* je bila vzorec za vse tisto, kar se je kasneje poskušalo in česar ni nihče, z menoj vred, mogel doseči in preseči, ne v pisavi ne v dramski uprizoritvi, kajti nastala je iz neke konkretne realnosti, ki je bila za nas tudi realna zgodovinska izkušnja. Prej smo vedeli, da se je to dogajalo v Rusiji, pa na Golem otoku, zdaj se je ista »zgodba« zgodila pred našimi očmi.

Vsak večer jo spremljamo na televiziji. To je konec, saj s televizijskim medijem več ni moč – grobo rečeno – tekmovat. Maksimalen dosežek dramske in gledališke forme osemdesetih let je bila – po mojem mnenju – prav Šeligova *Ana*.

Šeligo: Rad bi povedal nekaj o tem, kar je prej govoril Ivo in kar si, če sem te razumel, hotela reči tudi ti, da te najbolj zanima, namreč kako je s sedanjim svetom v drami. Kar sem rekel na začetku, da mora drama imeti začetek, sredino in konec, vse drugo je odveč, kaže na to, da mora biti drama kompleksna celota, ki govori o celovitosti sveta. Znotraj je mitos, to, kar Ivo imenuje zgodba.

Ko sem rekel, da je struktura ostala, mislim zelo formalno. Mislim približno na ta način – naj mi oprostijo tisti, ki se na glasbo spoznajo bolj od mene – kot se to dogaja v sodobni glasbi s simfonijo ali sonato. Alfred Schnittke, danes najbolj slavljene skladatelj, ki je lani umrl, je napisal štiri simfonije. Danes je malo skladateljev, ki bi si upali spustiti se v simfonijo. Seveda v sodobnem svetu ni popolnoma enaka klasičnim zapisom, ampak po strukturi ostaja napisana po pravilih simfonije. Trdim, da ima drama enako stroga pravila, mimo katerih ne moreš, ker potem nastane scenarij, nastane scenosled. Ne gre za to, da sodobna drama ponavlja mitos, zgradbo, dramsko napetost, ampak na ravni strukture ostajajo isti okviri. Svet se je seveda bistveno spremenil.

Zakaj ni drame iz sodobnega sveta? Najprej, Slovenija ni zame noben vrtec, je pomemben del sodobnega sveta, in ko se bo vso dogajanje videlo iz neke oddaljene perspektive, ko se bo videlo bistvo sodobnega dogajanja, bo še in še »materiala« za dramo. To me spominja na Dominika Smoleta, ki je v nekem obdobju po *Antigoni* hodil po Ljubljani zelo slabe volje in razlagal vsem, ki so ga hoteli poslušati: »Kako naj pišem drame, ko pa ni zgodbe.« Če pišeš prozo, si jo lahko izmisliš, za dramo si je ne moreš izmisliti. To govori tudi Aristotel. Pravi: najbolje je, če se pesnik nasloni na znani mitos, lahko pa si tudi kaj izmisli.

Vzrok je torej to, da v zraku ni zgodbe, ki bi vrela iz likov, kot si jih dramatik predstavlja. Je vrag z dramo kot zvrstjo in ta vrag ni preprost. Ne gre za odslikavo tistega, kar se dogaja. To se lahko zgodi v prozi, v filmu, tudi za poezijo lahko rečemo, če je vsaj malo pripovedna, da je neka odslikava, v drami pa mora biti mitos, ki govori o celoti, celovitosti sveta, o usodi, o usodi likov, njihovih zmotah, ki niso privatne, ampak usodne. Tega časa, ki je zame izredno pomemben in za katerega sem prepričan, da je za dramatiko zelo uporaben, ta hip ni mogoče neposredno videti. Mora preteči nekaj let, da bomo iz njega izluščili to, kar je res dramatično.

Möderndorfer: Ko Aristotel govori o drami, govori v bistvu o tragediji. Moje mnenje pa je, da v tem času vsaj v taki obliki ni možna, čeprav nestrpnost čakam tisti čas, ko me bo kdo prepričal o ravno nasprotnem. Prav zato, ker je svet, v katerem živimo, resnično tragičen. To se nam kaže iz dneva v dan, in to že nekaj časa. Dvajseto stoletje je izredno tragično stoletje. V njem živimo zelo intenzivno, pa vendar ta čas ne rodi tragedije. Zdi se mi, da je za tragedijo potreben enostaven obrazec družbe. Jasno mora biti, kdo je kdo, kdo je vladarska družina ... Mitos se je v našem stoletju razpršil na drobce in ga je zelo težko sestaviti. Mislim, da je za tragedijo potreben jasen svet, v katerem obstajajo bogovi. Posameznik je tragičen v odnosu do bogov, do usode, do dogajanja, ki ga s človeško pametjo in človeškim značajem ne more obvladovati. V našem času ni boga, vsaj ne na način, kot ga je občutila antika. Torej, svet, v katerem živimo, je po eni strani tragičen, kliče po tragediji, ampak tragedija ni možna, ker je svet premalo pregleden. Vendar iz te nepreglednosti se je rodil cel kup drugih žanrskih pisanj, ki jih Aristotel v svoji *Poetiki* niti slučajno ni predvidel.

Druga stvar pa so osemdeseta leta oziroma dramatika, ki je bila takrat izjemno živa in se je odzivala na trenutek, v katerem je nastajala. Danes se to ne dogaja, čeprav je družbena situacija veliko bolj odprta, bolj sproščena, bolj dramatična; čeprav je več informacij, kot jih je bilo takrat. Da je v osemdesetih letih dramatika

rodila tako zanimive sadove, moramo biti hvaležni tistemu času, sistemu, zoper katerega se je ta dramatika na različne načine postavljala. Toda s to dramatiko se je, če pogledamo nazaj, zgodilo nekaj bistvenega: nikoli več je ne bomo igrali. Zdaj posplošujem, ne govorim o vseh, seveda so vmes besedila, ki se jih bo najbrž še dalo igrati, ampak načeloma za vse te drame velja, da so opravile svojo funkcijo. Prava drama pa je zame osebno samo tista, katera preživi svoj čas, katera lahko v drugem času, tako kot *Kralj Ojdip*, spet spregovori. S tega stališča se mi zdi področje osemdesetih let jalovo. Zdi se mi izjemno družbeno pomembno, družba se je s to dramatiko tudi spreminjala, ampak načeloma so ti teksti kot dramatika danes mrtvi.

Svetina: To, kar si zdaj povedal, si izgovoril kot režiser. Problem uprizorljivosti teksta je, če rečeš, da so to igre, ki se ne bodo več igrale. Iz raziskav Tarasa Kermaunerja, njegovega veleprojekta reinterpreteracije slovenske drame, vemo, da obstaja na desetine in desetine tekstov, ki jih je našel dobesečno kot arheolog in o katerih nismo vedeli nič, čeprav so bili v svojem času napisani z neko ambicijo. Ti teksti nikakor niso bili napisani z levo roko in da bi danes nekdo rekel, češ, to ni več uprizorljivo. Nekatera izmed teh besedil so se v preteklosti celo poskušala obuditi, reaktualizirati, pa se verjetno ni posrečilo. To je eden od ključnih problemov tako gledaliških ravnateljev kot tudi režiserjev. Prepričan sem, da se nekatera besedila vendarle še dajo uprizarjati.

Če se zdaj vrnem h ključnemu vprašanju, k vprašanju boga, moram ugotoviti, da sega to vse do epa. Gre za vzorec dramskega junaka in ob tem za vprašanje, kdaj in v kateri točki je pravzaprav lahko junak. Ali je to pol bog pol človek, kot je to Gilgameš, ki kljub temu, da je v njem le tretjina človeškega in dve tretjini božanskega, išče nesmrtnost in se mu to končno maščuje. Ob smrti svojega prijatelja Engiduja ugotovi, da je tudi on zapisan smrti. Ne dobi nesmrtnih zeli, zato se vrne v svojo palačo in umre. Nebeška točajka mu pove, kakšno mora biti njegovo življenje. Ob sebi mora imeti

ženo in dečka, veseliti se mora življenja, jesti mora in se vsak dan umivati. Kasneje se tak pol bog pol človek postopoma osvobaja svoje božanske dimenzije in prvi, ki je po mojem prepričanju dokončno osvobojen, je prav kralj Ojdip.

Tu se lahko tragično v bistvu šele začne. Gilgameš še ni tragičen, še ne more biti tragičen. Skratka, ko so bogovi odlagali svojo odgovornost na šibka človekova ramena, se je nekaj zgodilo, in sicer: bogovi so se končno osvobodili, kot vemo iz stare Grčije, in bolj ali manj veselo živeli na Olimpu, človek pa se je mučil iz dneva v dan, da je svojo človeško revo peljal od zibke do groba.

Zupančič: Imel bi nekaj replik. Sicer sem nameraval govoriti bolj praktično, a se tudi teoriji ne da izogniti. Bil sem na Kermaunerjevem predavanju o Bartolovi dramatiki. Zelo dobro predavanje, lucidno, duhovito – toda po dveh urah strastnega razčlenjevanja Bartolove dramatike je Taras priznal, da so njegove drame pravzaprav slabe in verjetno težko uprizorljive. Strast, ki žene Kermaunerja k raziskavi slovenske dramatike – sam te raziskave visoko cenim – ne pomeni nujno kriterija za dobre in slabe igre. S tem bi se poenostavljalo tudi samo njegovo delo. Zame je Taras kot osebnost zanimivejši in »bolj dramatičen« od večine dram, o katerih piše.

Kar zadeva problem družbene situacije in dramatike v njej, bi rekel, da živimo v nekem čudnem času, ki mu vlada postmodernizem. Ta se v teoretsko-estetskem smislu počasi izčrpava in vedno bolj reducira na lagodno tezo, da so vse zgodbe že povedane, vse slike že naslikane itd. Tako se na eni strani dogaja izživljanje v vrhunski re-estetizaciji vsega že videnega in že slišane, po drugi strani pa izgubljanje stika z realnostjo; zdi se, kot da živimo v brezkonfliktni družbi, kot da moderni človek živi v idiličnem svetu brez problemov in avtentičnih zgodb in ne v svetu urbanega kaosa, nasilja in vsakršnih nesmislov.

Mislim, da je Rudi omenil, da ima drama stroga pravila. S tem se odločno strinjam, zelo dobro, da je bilo to rečeno. Vendar je treba dodati, da se pravila spreminjajo. Dal bom konkreten primer. Kar

zadeva funkcijo govora, moderna drama ne more več samo nasičiti prostora z besedami, ampak mora hkrati odpreti prostor gledališkemu dogodku. Če se seveda strinjamo, da drama ni samo literarno, marveč tudi gledališko dejanje. Ko Roland Barthes analizira dramatiko klasicizma (*Britanika, Fedro ...*), zapiše, da je tam človek, ko je nehal govoriti, samo še umrl. Onkraj govora ni bilo ničesar. To je bilo pravilo, tako kot enotnost časa, kraja in dejanja. Svoja pravila je imela antična tragedija, o kateri danes veliko govorimo. V zvezi z njo se spomnim teze pokojnega Primoža Kozaka, da se konec klasične starogrške tragedije, ki se ujema s pojavom helenizma, kaže predvsem v drugačnem odnosu do Moire, usode. Moira je namreč bistvena; bogovi so samo nekoliko sposobnejši ljudje. Konec Moire je po Kozaku povezan s padcem velikih polisov, Špate in Aten; svet in usoda z njim nenadoma postaneta nekaj nezanesljivega. Tu se zgodi obrat v helenizem, novoveški individualizem – zdaj ne gre več za to, da te usoda v temelju določa, zdaj gre za vprašanje, kako se bom usodi izognil, jo izigral. Ta problem se potem vleče naprej do renesanse.

Skratka, moja poanta je to, da se pravila ves čas spreminjajo, vzroki pa so kompleksni. V dvajsetem stoletju se je razvilo intenzivno so-vplivanje med gledališčem in dramatiko. Razvije se režija v modernem pomenu besede. Velike spremembe so se dogajale ob soočenju močnega dramatika in močnega režiserja, na primer Čehova in Stanislavskega. Med njima so nastajali spori, ki so bili produktivni za gledališko umetnost. Recimo: Hudožestveni teater v režiji Stanislavskega uprizarja *Utvo* in v nekem trenutku pošlje režiser čez oder gručo ljudi s ceste. Čehov vpraša, zakaj to. »To je realistično,« odvrne Stanislavski. Čehov se upre, češ, to je tako, kot če bi vzel Mono Lizo, strgal narisane nos in vstavil noter pravega. To bi bilo realistično, ampak slika bi bila uničena ... Paradoks je bil v tem, da sta imela na neki način oba prav. Stanislavski je pretiraval, ker se je boril za novo, bolj resnično obliko gledališča, Čehov pa je bil senzibilen, nadarjen umetnik z zelo izostrenimi kriteriji.

Na vprašanje, kako se odzivamo na krvavi balkanski kotel, pa

bi rekel, da se; vprašanje je samo, kaj to pomeni. Beckett je na primer napisal *Čakajoč na Godota* približno tri leta po koncu druge svetovne vojne. Ta igra je direktna replika na Hirošimo, direktna replika na drugo svetovno vojno, pa v njej ni nobenih, recimo, ameriških vojakov. Mislim, da je že Ivo govoril o tem, kako prek igre vedno preseva neka družbena stvarnost. Za svoj zadnji tekst *Vladimir* lahko z gotovostjo trdim, da bi bil drugačen, če ne bi bilo omenjenih dogodkov. V tej igri me je med drugim zanimalo vprašanje, kaj je nasilje in kako se rojeva, kakšne so frustracije ljudi, ki v nekem trenutku ne morejo več živeti skupaj. Da bi napisal odo *Bitka za Medvedjek*, to me pa ne zanima.

Svetina: Ne smemo pozabiti, da imamo tudi Jovanovičevo *Antigono*.

Fridl: Vsekakor z vprašanjem o dramatikini in odnosu do družbe nisem terjala niti pričakovala neposrednega slikanja dogodkov ali situacije v dramskih tekstih. Kar se mi je zdelo zanimivo, če, na primer, prebiram opus gospoda Šeliga, je to, da se v nasprotju z družbenim slikanjem nasilja v *Razvezi* z zadnjo dramo *Kamenje bi zagorelo* premakne k raziskavi nasilja na mikrostrukturi, na posamezniku, človeku. Zakaj ta prehod in ali ni kar simptomatičen za dramatiko devetdesetih let, za dramo ob koncu našega tisočletja?

Šeligo: Posamezniki so tu in tam. Mogoče je treba odgovoriti takole: v *Razvezi* gre bolj za zunanji svet, v *Kamenju* pa je poglobitev v dogajanje znotraj človeka. Dejansko zgodovinsko dogajanje ni nikjer neposredno ekspliciramo, ampak odzvanja v ozadju, kot je za *Vladimirja* rekel Matjaž Zupančič. Sam se upiram verističnemu prekletstvu ameriške dramatike, ki je ne morem niti gledati niti slišati ali brati. Od Millerja naprej tlačijo vanjo banalne, profane dogodke, čeprav vse zelo spretno komponirano. A odvrne me neposrednost. To je huje kot primer, ko je Stanislavski pripeljal gručo s ceste. Najbrž je manjši greh, če to odkrito naredi režiser,

kot če pisatelj neposredno prenese v igro. Tudi to govori, da je drama pravzaprav nekaj zelo občutljivega in določenega.

Svetina: Mimogrede, Zajčeve *Grmače* so nastale poleti 1991. To je verjetno dovolj značilno ne za Slovenijo in ne za Daneta Zajca, ampak kot dokaz, v kakšnem času lahko nastane kakšna drama. Te *Grmače* povedo o času več kot zgodovinska resničnost. Še več pa pove dejstvo – to naslavljam na gledališke praktike –, da je ta igra obtičala prav v tistem znamenitem gledališču, ki je v osemdesetih letih počelo vse mogoče, torej v Mladinskem gledališču, vendar ni doživela uprizoritve. V Drami jo je nato režiral Korun.

Ergo, tu sta dve stvari. V času, ki je bil prelomen, še posebej za generacijo, ki ni nikoli pričakovala, da bo doživela osamosvojitve Slovenije, je gledališče, za katero je bila igra naročena, obnemelo in ni vedelo, kaj z njo početi. *Grmače* so torej eksemplaričen primer, v kakšnem času so nastale, koliko let so potem čakale na objavo v osrednji slovenski reviji, ker pač revija ni namenjena objavljanju dramatike, in koliko časa je igra nato rabila še za uprizoritev na odru.

Möderndorfer: Mladinsko gledališče je imelo takrat pač druge namene, drugo vrsto poetike in jih najbrž zato ni uprizorilo. Toda pomembnejše je nekaj drugega: vprašanje jasnosti drame, vprašanje, kakšen naj bo dramski tekst, da bo aktualen, ampak da bo še vedno ostal literatura .. To se mi zdi eno večnih vprašanj drame v dvajsetem stoletju. Drama je mogoče od vseh literarnih zvrsti edina, ki se direktno odziva na čas in ima direkten kontakt s časom. Ali potem takem vsebino drame v imenu literature zavijati v poetični jezik in govorico, da niti občinstvo ne ve, za kaj točno gre, ali pa spregovoriti jasno brez tako imenovanih ambicij, kot to počne Brecht. Danes živimo v dovolj burnem času, polnem aktualnih tem, ki bi lahko spregovorile prek gledališča.

Dane Zajc ima to srečo ali ta talent, to moč, da s svojo, vendarle poetično govorico spregovori o svetu in nam je jasno, o čem je

govoril. Toda to govori z govorico, ki si je ne izmišlja, da bi naredil dramski tekst. Težava nastane pri tistih dramah, ki se jim zdi zgodba premalo in jo zato hočejo literarizirati, v bistvu pa spremenijo svojo govorico v neko šifro, ki je nezanimiva in tudi bolj ali manj nerazvozljiva, in take drame po navadi ne preživijo svojega veka. Cankar je bil izrazito aktualen satirik svojega časa, kljub temu pa smo ga igrali do danes in ga bomo še igrali. Tudi v socialističnem času, ko je dejansko obstajala ena sama stranka, nas sploh ni motilo, da v igri *Za narodov blagor* nastopajo stranke. Nismo vedeli, kaj početi z liberalci, toda to nas ni motilo, saj je v drami toliko drugih zanimivih človeških napak, znotraj katerih smo se Slovenci na nivoju satire še vedno prepoznali. To je primer aktualne drame, ki je našla pravo pot v svojem trenutku in hkrati ostala literatura do današnjih in verjetno tudi naslednjih dni. Problem sodobne drame je torej, kako najti jezik aktualnosti, pa da bo še vedno literatura, da ne bo samo satirični pamflet, ki lahko zelo uspešno živi eno sezono in potem izgine.

Kar zadeva strahotno vojno v bivši Jugoslaviji, pa tole: seveda smo se zaradi nje vsi spremenili, vsi smo zaradi teh desetih let drugačni, tudi tisti, ki ne pišejo dram. Vseeno pa ti dogodki niso tako živi, ker se kljub vsemu niso dogajali tu. Zaradi prostorske distance je tragičen dogodek življenja pretresljiv prve tri večere, potem pa postane novica. Edina tema, ki bi se lahko v brechtovskem smislu pretopila v dramatiko, je problem beguncev. Z begunci je drama balkanske morije prišla bliže naših življenj.

Imel sem srečo, da sem režiral Rudijevo igro *Razveza ali Sveta sarmatska kri*. V njej je izkušnja balkanskega kotla in morije zelo dobro opisana. V *Razvezi* nastopa Zlodej, eden od hudičev s pretresljivo pripovedjo o klanju in masakriranju. Zelo lepo, gosto spisana pripoved, ki pa kljub temu ni dramatična, in sicer zato, ker je resničnost bila hujša. Če bi bila napisana pred morijo, kot pripoved nekega krvnika, bi imela svoj dramatični učinek. Ker pa je nastala hkrati z realnimi dogodki, ni imela dramatičnega naboja, saj je bil svet bolj krvav. Beseda z njim ni mogla tekmovati.

Fridl: Toda sodobna slovenska komedija, ki jo v pogovoru nekako sramežljivo izpuščamo, je na odru vendarle tem bolj uspešna, čim bolj skrajno in neposredno slika konkretne družbene razmere?

Möderndorfer: Bistvo komedije je to, da je lahko bolj direktna. Vendar se bori z istim vprašanjem, kako preživeti svoj čas, kako biti aktualna in kako biti hkrati tudi literatura. S tem se muči tudi Molierova komedija. Mogoče je zgradba komedije (v nasprotju z dramo) bolj matematična. Ko so Feydeauja spraševali, kako piše, je rekel, da je to laboratorij, en del smeha, en del situacije ... Imel se je za neke vrste obrtnika. Moliere in Shakespeare sta delala enako, predvsem kadar sta pisala komedije. Komedija je drugačna po svojem učinku, toda problemi, s katerimi se ukvarja, so isti kot pri drami. Strinjam se z Rudijem, da drama potrebuje distanco, en korak odmika, potrebuje, da se avtor ohladi. Komedija pa ima to dolžnost, da reagira takoj. Zato je mogoče bolj pokvarljiva. Ko bomo imeli do slovenskega časa, ki ga živimo politično, človeško in socialno, distanco, ga bomo mogoče lahko gledali kot dramo, danes pa ga gledamo kot komedijo.

Fridl: Toda zaradi prednosti, ki jo komedija daje aktualnosti, temu satire, poroga, ironije vrednemu svetu, seveda mora žrtvovati literarno vrednost ...

Zupančič: Ni rečeno, da jo žrtvuje. Dovolj je, če prebirate Moliera, ki ima nekaj vrhunskih iger tudi po strogo literarnih kriterijih. Moliere je imel genialen komedijski talent, predvsem pa izjemen posluš za teater. Ne smemo pozabiti, da je drama namenjena nekomu, ki jo bo igral. Moč Molierove dramatike se kaže v duhovitosti, plastičnosti njegovih karakterjev. Igra in oder sta vedno nekaj fizičnega. Igralcem mora dramatik ponuditi material, da bodo lahko fizičnost ustvarjali na odru. In tu je nevarnost literarnosti: da namreč junaka opisujemo, namesto da bi ga uprizorili. To se dogaja nam vsem, ki pišemo tudi pesmi, prozo, romane ...

Fridl: Izpostavili ste vlogo gledališča, percepcije dramskega teksta. Če to problematiko povežem s svojim prejšnjim vprašanjem o obratu k posamezniku v sodobni drami, na katero nisem dobila neposrednega odgovora, se mi zdi, da gledalec danes laže spremlja in razume zgodbo, ki je pripovedovana prek intimne človeka?

Zupančič: To je zame temeljni odnos; stvari morajo biti osebene. Nobena teorija še ni napisala drame. Teorija pomaga k refleksiji, to je sicer pomembno. Sam, recimo, nimam tako slabega mnenja o ameriški dramatikki kot Rudi Šeligo. Predvsem bi rekel, da je strah pred ameriško dramatikko, ki sem ga večkrat opazil v zadnjem času, popolnoma odveč. Zakaj? Zato, ker ameriška dramatika s slovensko nima nobene zveze. Tukaj ni nobenega vpliva, ne dobrega ne slabega. Slovenska dramatika je v največji meri poetična drama, ki temelji na posameznih mitih. Ameriška drama – razen deloma pri O’Neillu – izhaja iz družbene stvarnosti. Vendar zna v svojih boljših izdajah hkrati govoriti o univerzalnih rečeh. Če smo prej razpravljali o tem, da je dramo treba znati napisati, da torej obstaja določena obrt, ki ima, kar se tiče dramske konsistentnosti, svoja dinamična pravila, potem je ameriška drama postavila kriterije o tem, kaj je dobro napisana igra. Seveda je znotraj ameriške drame veliko slabega, povprečnega, konfekcijskega; a hkrati je tudi marsikaj vrhunskega. Toda vsekakor je treba reči: Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee, David Mamet in drugi so napisali nekaj iger, ki bodo ostale železni repertoar svetovnih teatrov tudi potem, ko bodo nekateri naši dramski izumi utonili v pozabo. V *Smrti trgovskega potnika* je tema, ki je ta hip pri nas mnogo aktualnejša, kot je bila kadar koli v prejšnjem sistemu.

Svetina: Napisana tako, da se da posneti kot dober film. Iztek znamenite igre *Kdo se boji Virginije Woolf* je slaboumen, šibek, je pa perfektno narejen. Vendar zame to dejansko sploh ni tisto, kar sam pojmem kot dramo. Seveda pa je ob dobrih igralcih privlačna za publiko. Za dramo velja isto kot za poezijo. Tudi v poeziji imamo

Williama Blaka in Puškina. Jasno je, komu je bolj všeč Blake in komu Puškin.

Möderndorfer: Res, drama ima to nevarnost, ker ima vedno direkten stik z ljudmi, da postane všečna ljudem. To velja tudi za ameriško dramaturgijo, obrača preverjene dramske vzorce in strukture, zato da bo blagajna vedno polna ...

Šeligo: Ni vredna, da bi ji posvetili toliko časa.

Möderndorfer: Naj dokončam ... Ne smemo pozabiti, da so dobre drame vseeno nastale kot upor utečeni formi. Ibsen je pretrgal tradicijo lepo zgrajene drame. Prav tako Beckett. V bistvu se dramatika premakne k novim svetovom, kadar se krši kaka ustaljena forma. Tudi Svetinove igre niso zgrajene po klasičnih kanonih, čeprav jih poznaš, jih kršiš, zato da ustvariš novo strukturo. Beckett dobro pozna *vaudeville*, njegova banalna pravila, zato lahko napiše komedijo, kjer nastopajo tri osebe, dve ženski in moški, nekakšen vaudevilski ljubezenski trikotnik, in vendar se nič ne zgodi. Beckett uporablja Aristotela samo zato, da bi ga kršil.

Zupančič: Ko govorim o formi, mislim na kompozicijo. Vsaka igra, tudi če krši formo, mora imeti svojo kompozicijo. Ko se pogovarjamo o dramah, zelo radi psihologiziramo in filozofiramo. Perfektna forma se nam zdi celo nekaj slabega. Če se pogovarjamo o Mozartu ali Cageu, je popolnoma normalno, da govorimo o kompoziciji, o formi, o tem, kako eden ali drugi uporablja kontrapunkt ... Pri drami pa o kompoziciji redkokdaj govorimo, čeprav ni nič manj pomembna kot pri glasbi. In v tem je problem: ko je igra enkrat na odru, se namreč zelo hitro pokaže natančno to: ali je kompozicija igre na trhlih nogah. In če je, z njo vred pade še tako dobra in pomembna vsebina. Na drugi strani pa je problem neuprizorljivosti drame včasih namišljen; preprosto ni človeka, ki bi znal z gledališko inteligenco prebrati igro. Zato mislim, da je imel

Dane Zajc veliko srečo, da so *Grmače* čakale deset let na Koruna, ki je potem naredil sijajno predstavo.

Fridl: Z razpravljanjem o dramatiki smo se približali gledališču in problemu uprizorljivosti. Se vam zdi, da je sodobna slovenska dramatika manj uprizorljiva ali celo neuprizorljiva v primerjavi z evropsko? Pogosto slišimo vzdihljaje avtorjev, da njihova dela ne pridejo na oder, in to je večna tema debate na Tednu slovenske dramatike.

Svetina: Slabo je, če se že umetniškimi vodjem in ravnateljem zastavi vprašanje o tem, da je kaka igra težko uprizorljiva, in se to potem samo še nadaljuje z režiserjem. V naših gledališčih je zavladala lagodnost, ko se vsakdo izogiba izzivu, ki bi terjal tveganje. Gledališče se sprašuje le, kaj bodo rekli abonenti, kolikšen bo inkaso, kaj bo rekel minister. Iz lastne izkušnje upam trditi – ne nazadnje sem bil štiri leta umetniški vodja gledališča –, da je včasih treba režiserja celo podkupiti, da se bo lotil novega slovenskega teksta. Najteže je zobati češnje z Vitom Tauferjem, saj ga ne boš pripravil, da bi uprizarjal tekst, ki ga ni sam iznašel. Ravnateljstvo, vodstvo, direktor morajo nekaj investirati, da bi določen tekst spravili na oder. Osrednja nacionalna gledališka hiša se zaveda, da mora imeti vsako leto eno slovensko noviteto, zato to pač mora narediti. Če obstaja možnost, da je to v Mali drami, je toliko bolje, ker je pač manj na očeh. Še vsi vedeji, od Andreja Kurenta, Poldeta Bibiča in drugih, so zmeraj rekli: Kaj če bi to poskusili narediti v Mali drami? Trideset oseb, ki nastopajo v kakem prizoru, ima v Mali drami ravno dovolj prostora, da so na odru in v avditoriju, to pomeni, da ni prostora za gledalce in za tveganje.

Tveganje je pogojeno tudi s širšo družbeno situacijo, saj zdaj ne bo več zbudilo odmeva na drugem bregu, ker ga ni več. Bregov je zdaj, kolikor hočemo. Za uprizoritev *Kongresa* se tedanje vodstvo Drame verjetno ni odločilo zato, ker je to bila slovenska noviteta, ampak ker je bila Kozakova igra napisana s posebnim namenom.

ker je v tistem trenutku pomenila nekaj določenega. Danes se razmišlja drugače, rečemo, eno noviteto moramo imeti, zdaj pa dajmo kakšno tako, da jo bomo lahko spravili na oder in še čezenj.

Poglejte, kakšna absurdna situacija se je zgodila ob koncu sedemdesetih let. Nenadoma se je ugotovilo, da domače drame ni in takrat si je tedanja država v obliki kulturne skupnosti izmislila stimulacijo za uprizarjanje domačih tekstov. Pavle Lužan je tako napisal vsako leto tri igre. Pol denarja je dobilo gledališče, pol pa avtor, tako da je nenadoma nekaj sto tisoč tedanjih dinarjev, nič posebnega sicer, učinkovalo spodbudno tako za avtorja kot za gledališče in domačih iger je bilo veliko. Kasneje je stimulans države umanjkal, država je postala prava država, vendar je Pelhan kot gledališki človek razmišljal, da bi znova uvedli stimulacijo za domačo igro, da bi gledališče dobilo dodaten denar, pol bi ga dali še avtorju in tako bi se domača igra vrnila na slovenski oder. Kljub dobronamernosti ministra Pelhana pa je to popolnoma nerazumen način, da bi prisilili gledališča k uprizarjanju domačih avtorjev!

Fridl: Toda statistika govori drugače. V zadnjih letih je bilo uprizorjenih več slovenskih dramskih novitet, med njimi pa bi lahko na prste ene roke prešteli tiste, ki odmevale v slovenskem prostoru ...

Zupančič: Ne razumem, zakaj se tako bojimo, da bi bila kakšna slovenska igra mogoče komu všeč! Vsaj toliko moramo biti demokratični, da priznamo, da ni vse slabo, kar je komercialno uspešno. Kar se tiče velikega odra in Male drame, pa ima problem še eno plat. Za domačo igro je predvsem udobneje in varneje, če se uprizori na velikem odru; tam obstaja abonmajski sistem in igri je zagotovljena publika. V Mali dramii je drugače; tam si mora vsaka igra znova publiko šele izbojevati.

Möderndorfer: Ta večer resnično govorim kot avtor, kot dramatik, manj kot režiser, kakor mi je bilo očitano. Rad bi povedal, da je kvantiteta v gledališču lahko pogoj za kvaliteto. To je dokazal

Shakespeare. Če ne bi imel tolikšne dramske »kilometrine«, če ne bi bil prisiljen pisati zaradi prazne blagajne, Shakespeareova dramatika ne bi nastala. Nič slabega ni v tem, da država podpira pisanje.

Fridl: Zakaj pa dramskih besedil nihče ne kupuje v knjižni obliki in skoraj nihče ne bere?

Möderndorfer: Predvsem zato, ker jih nismo navajeni brati, hkrati pa je slovenska dramatika zelo posebna. Bralno nekomunikativna. Dramo pišemo zato, ker se nam zdi, da se da v tej obliki povedati nekaj, kar se s prozo ne da. Mislim, da je problem sodobne slovenske drame to, da je gluha in slepa. Celo ta hip nima kontakta z življenjem, tako kot Pandurjev teater ni imel kontakta z okoljem, v katerem je nastajal, z družbenim ozračjem, v katerem je bil in za katero je rasel. To gledališče sploh ni vedelo, kaj se okrog njega dogaja. Slovenska dramatika je zaprta v slonokoščeni stolp, bolj ali manj sama sebi zadostna in zaprta v prostore, ki so sami sebi namen, ne reagira na čas, v katerem je. Prej smo že govorili o tem, ampak to je samo eden od problemov slovenske drame.

Tradicija slovenske drame je poetična drama. To je lahko naša prednost. Poetična drama nikjer v svetu ne živi tako polnega življenja, kot ga živi pri nas, in ljudje so jo sprejeli. Desetletja traja, da se kaka zvrst dramatike ukorenini, in pri nas so visoko poetični teksti, Zajčevi, tudi Strniševi, doživeli večkratne ponovitve pri polnih dvoranah. Če primerjamo francosko ali italijansko gledališko tržišče, smo torej že kot gledalci drugače usmerjeni. Zakaj je imela pri nas poetična drama večji prostor, je najbrž sociološko vprašanje. Časi so se spremenili, v prostor, ki ga je imela zase poetična drama, so prodrli drugi tokovi, druge dramske oblike. Vendar zato ta prostor ni nič manjši, vsebinsko pa se mi zdi, še enkrat poudarjam, ta hip slovenska drama gluha.

Svetina: Repliciral bi, in sicer zato, ker se mi zdi, da ne živi v slonokoščenenem stolpu. Takšna je zaradi vere, da je v gledališču

možno narediti dobesedno vse in da je teater od konca ali že sredine šestdesetih let pravzaprav vedno znova dokazoval, da se da tako rekoč z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek. To ni nobena napaka dramatika ali režiserja. Ta drama je taka zato, ker zaupa v moč gledališča, bodisi da gre za skrajno asketski teater bodisi za Pandurjeve filmske iznajdbe. Drama zelo prisluškuje, kaj se v tej škatli, ki se imenuje oder, osvetljeni z desetimi ali stotimi reflektorji, z vodo, ki lije izpod neba, ali samo s polivinilom, ki naj bi odseval jezerce, dogaja. Gre za neki magičen stik, ki ga omogočata beseda in tisti, ki je svečenik besede, torej igralec na eni strani ter tisti, ki je k temu obredu povabljen – gledalec – na drugi strani. Tudi če so gledalci metali denar v Radka Poliča, se grdo obnašali ali če so se napili, so bili ravno tako udeleženi v obredu. Sodelovali so in vstopili v ta, jaz še vedno pravim, posvečeni prostor. Ne gre za to, da je drama slepa in gluha, marsikdo od tistih, ki vstopa v gledališče, je slaboviden in naglušen.

Zupančič: Vajina debata je dokaz, da vsi slišimo, ampak vsak nekaj drugega, to pa ni nujno slabo.

Fridl: Toda še vedno nismo odgovorili na vprašanje, ali se danes drama dejansko manj bere kot nekoč ali pa slovenski bralci domače igre odklanjajo zaradi njihovih specifičnih potez, morda celo slabosti.

Svetina: Vsaka založba, ki je kaj dala nase, je včasih poskušala izdajati dramske tekste. Samo enkrat se je posrečilo, da je Cankarjeva založba hkrati s premiero v Mladinskem gledališču izdala Rudijevo *Slovensko savno*. Ta dogodek je treba zapisati v zgodovino.

Šeligo: No, knjiga je izšla dopoldne, premiera pa je bila zvečer ...

Svetina: Danes je Založba Obzorja edina, pri kateri po zaslugi Andreja Brvarja v Znamenjih še vedno izhajajo dramski teksti.

Navade branja dram ni. Prepričan sem, da vendarle ni literature, ki bi se nikakor ne dala brati. Vendar smo Slovenci konservativni in tradicionalni ljudje. Skratka, če bi obstajal običaj, da kaka založba izda toliko in toliko dramskih tekstov na leto, bi tistih dvesto petdeset izvodov že prodali v knjižnice in tudi komu, ki bi dramo prebral. Uredniki imajo željo, poskušajo, treba pa je ponuditi in izbrati ustrezno strategijo, da se natisnjeni izvodi prodajo.

Fridl: Ali ni treba raje govoriti o spremembi v bralni kulturi in odnosu do dramskih tekstov pri bralcu?

Šeligo: Odgovoriti moram nekaj o teh vprašanjih, ki jih Vinko nekako brez skrupulov meče na mizo. Mislim na oznako, da je drama slepa in gluha. Seveda je lahko slepa in gluha, samo treba je vedeti, s katerega vidika gleda na svet in na dramo tisti, ki to reče. Vprašanje je, kaj je za tistega, ki to izjavlja, bistvo tega sveta, pa drama tega ne vidi. Trdim nasprotno, naš svet ni vrtec, ampak je pomemben svet v tej civilizaciji. V svojo strukturo ima *tacite* položeno veliko dramo, ki pa zaradi neposrednega dogajanja v tem trenutku v dramatiki ne more priti na dan. Če naredim korak k Barkerju, k njegovim *Evropejcem*. Igra me je prevzela, ne toliko zato, kar je Vinko rekel o drami ali ker bi bila izjemna po kompoziciji, ampak zato, ker je to sodobna drama, ki gre naprej od Becketta in Pinterja, na ta način, kot Barker tudi sam pravi, da hoče napisati dramo, ki bo bolj milostna do človeka, do gledalca, kot je tragedija. Tragedija s svojim koncem vedno transcendirata hamartijo in ponovno vzpostavi prejšnji red. Barker to naredi. Gre mu za gledališče katastrofe, in sicer v tem smislu, da zahteva od svoje lastne dramatike, da se gledalec konec koncev ne vrne na ustaljene, predhodne vrednostne, ontološke kategorije, ampak jih postavlja pod vprašaj. Treba si je zastaviti temeljno vprašanje, katere so tiste vrednote našega časa, ki regulirajo življenje. Ali je res vse tako preprosto jasno in potrjeno? Ali ni v tem našem času v temeljih nekaj strahotno zlaganega in nepremišljenega?

Kolikor sodobna slovenska drama postavlja ta temeljna vprašanja, ne kot svojo ideologijo, ampak kot svojo celoto – saj sem že prej povedal, da drama ne more govoriti o ničemer privatnem –, kolikor torej vzpostavlja odnos do temeljnih kategorij tega, kar živimo, predvsem pa do vrednostnih, etičnih kategorij, zanjo ne bomo rekli, da je gluha in slepa, ampak da izpolnjuje točno svoje poslanstvo. Trdim, da slovenska drama zadnjih dvajset let ni gluha in slepa. Ni, razkriva te temeljne elemente. Zakaj jo igrajo ali ne, pa me ne zanima. To je problem direktorjev in režiserjev.

Möderndorfer: Absolutno se strinjam s tem, kar si govoril. Iz tega sledi točno to, da bi slovenska drama taka morala biti, ampak ta hip ni.

Šeligo: Kako da ni? Razlagam ti svojo zadnjo dramo *Kamenje bi zagorelo*, njene intence ..., dramo, ki je ti nisi bral.

Möderndorfer: Toda ena drama še ne pomeni nič.

Šeligo: Ena drama je že dramatika.

Svetina: Dodal bi samo to, da pisanje drame postane še poseben problem, če igre niso uprizorjene. To je blokada, ki je pisanje romana ali poezije ne pozna, zato morda nejevolja ali jeza nad razmerami. Osebno si ne predstavljam, da lahko napišeš štiri-deset iger za v predal. Vsaka uprizoritev je za dramatika velika šola, saj šele na odru točno vidiš, kaj je slabo in kaj dobro. V tem je izkušnja uprizoritve še posebej dragocena.

Zupančič: Ko govorimo o temeljnih kategorijah drame, moramo biti precizni. Že ves večer mešamo dve kategoriji, ko govorimo o tragediji in tragičnem. Tragedija in tragično ni eno in isto. Tragedija je zaokrožen svet, sklenjena struktura, ki ima določeno formo in pravila, določen zgodovinski kontekst. V taki obliki tragedija ni

več mogoča. Tragično pa je odprt problem, danes nič manj aktualen kot nekoč.

Fridl: Kako pa na ta vprašanja odgovarja evropski prostor? So možni ali celo obstajajo neposredni vplivi na slovensko dramatiko? Koliko vi spremljate gledališko dogajanje v svetu?

Šeligo: Evropska dramatika zmeraj transcendirata mitos, o katerem govori. Pogloblja se v temeljne stvari sveta, eksistence, biti. Mogoče to najizraziteje velja za linijo od Millerja naprej, za Angleže z Barkerjem in druge. To seveda odzvanja tudi v slovenski dramatiki. Če rečem, da Slovenija ni vrtec, s tem ne mislim, da je Slovenija izvirna civilizacija, otok, ki je ločen od vseh tokov. Gre za podobne stvari, ameriško dramatiko pa sem omenil zato, ker mislim, da je bistveno drugačna, ker je transcendenca in temeljne stvari sveta ne zanimajo in ker spada v krogotok globalizacije, ki se ga je sploh treba paziti.

Fridl: In to je sporočilo za dramo ob koncu tisočletja?

Šeligo: Ni nobenega konca tisočletja. Sploh se ne končuje nobena doba, mislim, da smo na pragu čisto zaresne renesanse, ko prihajajo na plan najbolj bistvene stvari. Ni konca človeškega sveta, mislim, da se vse človeško na novo artikulira. Trenutek, ko se čuti, da se večna človeška vprašanja v literaturi na novo artikulirajo, je znak nečesa zelo svetlega in temu se lahko reče renesansa. To prihaja in to se vidi tudi iz sodobne dramatike.

Svetina: Bojim se samo, da če iz te blaznosti vzklije renesansa, potem bo to le renesansa blaznosti ali blazna renesansa. Zahodna civilizacija, bela krščanska Evropa je svoje dokončala, pa ne zaradi letnice dva tisoč.

Šeligo: Še zaživela ni! To so njene otroške bolezni.

Svetina: Kakšen otrok božji pa je to, ki raste dva tisoč let. Nobenega upanja ni – zahodna civilizacija se je dokončno zlomila. Si pozabil na to, kako je bil v zapisu ob zadnji majski desetletnici izpostavljen problem jezika. Jezik je dokončno ogrožen, pa naj obstaja zakon o rabi slovenski jezika ali ne (ki se seveda ni posrečil, ker je bil slavist minister prekratek čas). Dejstvo je, da je jezik edina stvar, ki jo imamo, zato jezik omogoča to pisanje in lahko omogoča takšno ali drugačno ali popolnoma izmišljeno fantastiko, ki je za ravnatelja in režiserja neuprizorljiva. In s tem je dramatik največ storil zato, ker je v tem jeziku napisal, na primer, *Ano*.

Šeligo: Nismo se dobro razumeli. Nisem rekel, da svet materialno teče k svetlim obzorjem. Resno pa mislim, da se čutita v slovenski in evropski literaturi napor in energija po artikulaciji stvari, ki dišijo po renesansi. Da pa svet mogoče narobe teče, to pustimo, saj smo govorili o dramatici.

Möderndorfer: Če zares ostanemo pri drami, se mi zdi, da ima svoje tire, teme utečene že desetletja. Kolikor bodo Evropejci oplodili in vplivali na Rudijevo dramatiko, je to seveda dobro, kljub temu pa je naša dramatika manj kultivirana, tako tematsko kot žanrsko. Vplivi obstajajo, to se kaže tudi v tem, da je v zadnjem desetletju v slovensko dramatiko vdrl žanr. Po tematiki pa se mi zdi evropska daleč pred nami, je bolj različna in tu nam lahko marsikaj ponudi. Mi sami pa razen poetične drame in drame osemdesetih let, ki je imela politični angažma, še nismo pograbili pravih tem.

Zupančič: Še zadnja misel: forma drame ni v krizi. Mogoče je v krizi njena uporaba, morda se še premalo zavedamo, v čem je velika prednost dramske forme. V krizi ni zato, ker je drama edina zvrst, ki razvija, posnema in izraža obliko, ki je hkrati temeljna oblika medčloveške komunikacije: to je dialog. Dokler se bodo ljudje pogovarjali, toliko časa bo drama živela. Ali kot pravi David Mamet: ko se dva pogovarjata, s tem v bistvu sporočata, da sta človeški bitji.