

Hudič je vedno v podrobnostih

Ignacija J. Fridl
se je pogovarjala
z Matjažem Zupančičem

FRIDL: Začela se je z gledališčem in dramatiko, pravzaprav že v otroških letih, kot družinska dediščina. In tudi nadaljuje se z njima – vaša življenjska pot. Na pragu poletja ste izdali že drugo zbirko dramskih iger. Vendar je na tej poti poleg pedagoškega dela na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo tudi čas in prostor za prozno ustvarjanje – v mislih imam obsežen roman *Obiskovalec*, ki je izšel pred dvema letoma. Morda sta, ali sta bila, v vašem ustvarjanju čas in prostor tudi za poezijo, vsaj tisto gimnazijsko, skrito v predalih, odmerjenih nostalgичnim mladostnim spominom...

ZUPANČIČ: Sta bila. Ni pa se ta skrivala v predalih, ampak pod mizo. Skupaj z dvema sošolcema smo jo pisali med poukom v prvem letniku gimnazije. Pa ne samo poezijo ... in končali prvo konferenco s kopico graj. Če me spomin ne vara, sem bil na koncu leta edini, ki se je izvlekel.

FRIDL: Vprašanje o pesniškem snovanju se mi namreč sploh ne zdi tako oddaljeno od dramatike, posebej ker je na Slovenskem skorajda prevladujoči tok sodobnega dramskega pisanja t. i. poetična igra. Nasprotno se zdi, da je treba vaše drame brati predvsem kot negativni odgovor nanjo, kot odmik od te tradicije, in v tem pogledu je dilema o vašem odnosu do poezije še kako aktualna?

ZUPANČIČ: Kar se tiče mene, ni nobene dileme. Dobra poezija je nekaj najboljšega, kar se ti lahko zgodi v življenju. In gledališču. Odmik od tradicije – v tem imate morda prav – razumem kot odmik od določenega prevladujočega vzorca, sheme, tradicionalne oblike – ne pa od poezije kot take. Res pa je, da ni vsak dober pesnik tudi dober dramatik. In seveda velja tudi obratno. To je pravzaprav redko; slovenska dramatika brez dvoma ima nekaj takšnih ustvarjalcev. Ne smemo pa razmerij med poezijo ter dramo in gledališčem jemati preveč poenostavljeno. Če je res, da obstaja neka prevladujoča forma slovenske drame – torej poetična igra, ki največkrat temelji na starem mitu –, potem to nikakor ne more biti edina oblika poezije v gledališču. Naj v tem kontekstu omenim Harolda Pinterja, meni zelo ljubega dramatika. Kratke replike; zelo redko monolog. Nobene metaforične gostobesednosti; zelo preprost govor. Podzavest. Srhljive, a hkrati dvoumne atmosfere. Tišine, veliko tišin. Psihologija. In potem nenadoma eksplozija ... Toda meni njegovi teksti delujejo zelo poetično. To je temna poezija. Poezija modernega, urbanega človeka ... Upal bi reči takole: če moje igre delujejo drugače od prevladujočega slovenskega modela, ne pomeni, da se hočejo izmakniti poeziji. Mogoče jo samo poskušajo odkriti na drug način. Mogoče je ne silijo v prvi plan ... Ko pišem dramo, mi ne gre samo za besede, za govor; v drami je včasih bolj pomembno tisto, kar je zamolčano, a je vseeno razumljivo. To je največji izziv: zapisati zamolčano. Drama namreč ima to možnost; vendar je za to potrebnih recimo pet strani natančnega dialoga. Ko brskam po zgodbah, se ne oziram toliko nazaj; predvsem iščem in gledam okrog sebe. Nobene banalnosti se ne bojim, nobenih predsodkov nimam. Želim opazovati, prisluškovati. Ostro, kolikor zmorem. Kajti za neko na videz nepomembno vsakdanjo drobnarijo se ti lahko nepričakovano odpre neverjeten univerzum ... Kljub temu da v umetnosti obstajajo večne teme, verjamem, da jih mora vsak nov čas odkriti na svoj avtentični način. Seveda se da to storiti tudi s pomočjo stare mitologije; nikakor pa ne samo tako.

FRIDL: V vašem romanu pa se da, recimo, odkriti vplive dramatike; hitra menjava prizorov, vzporedno nizanje različnih perspektiv zgodbe, natančno izdelan razvoj in razplet dogajanja so le nekatere izmed podobnosti. Drži, da so delno posledica kriminalnega žanra, ki ste ga izbrali v *Obiskovalcu* in ki tudi sam terja jasno in členjeno strukturo ter napeto linijo pripovedi, a ste najbrž kljub temu ob svoji prozni izkušnji prišli do določenega spoznanja o tem, do kolikšne mere se lahko roman oziroma proza nasploh na eni ter drama na drugi strani medsebojno pogojujeta ter oplajata?

ZUPANČIČ: Razlika je v tehniki, v odnosu do zgodbe. Ko rečem zgodba, ne mislim samo na neko pripoved; zgodba je lahko povsem statičen dogodek, kot recimo pri Beckettu. Pred leti sem v zvezi s smislom in pomenom zgodbe prebral neko misel, ki jo rad ponavljam, saj boljše na to temo nisem slišal. Ta misel pravi, da je v umetnosti zgodba najkrajša razdalja med človekom in resnico.

Enostavno, ne? In zelo točno. V bistvu je bilo vedno tako; kaj drugega pa pomeni mit v starih umetniških oblikah? Mit v bistvu ni nič drugega kot zgodba. Ljudje so ga potrebovali, da so skozi njega prišli do svoje resnice o svetu. Brez zgodbe torej na neki način ne gre. Seveda pa umetnost zgodbe ni preprosta reč. Pravzaprav lahko vsako stvar narediš na bolj zanimiv ali manj zanimiv način. Kar se tiče kompozicije, ne vidim nobene razlike med glasbo in literarnim delom. Kompozicija je v literaturi enako pomembna kot v glasbi. To se precejkrat zanemarja in v tem utegne biti včasih problem slovenske drame. Roman *Obiskovalec* je tudi kriminalka, in tega me ni niti najmanj sram; nasprotno. Če pustimo ob strani dejstvo, da ob koncu tisočletja konvencionalna delitev na žanrsko in visoko literaturo ne zdrži več nobene resne kritike, lahko zase rečem, da sem med romani, ki se jih običajno označuje kot žanrske, odkril sijajno literaturo. V nekaterih delih Raymonda Chandlerja, Umberta Eca, Patricie Highsmith – in še bi lahko našteval – sem velikokrat našel več duha, literarne bravuroznosti, psihološke in eksistencialne globine kot v kakšni drugi literaturi z bolj uglednim predznakom. Ali pa recimo drame: največje drame so pravzaprav družinske igre, od Kralja Ojdipa naprej. Ali kriminalke. Ali pa oboje skupaj, kot recimo Hamlet. Obstajajo nekatere teme, ki me obsesivno zanimajo. V *Obiskovalcu* so me zanimali ljudje, ki se borijo s strahom, z občutkom krivde; ljudje, ki se sprašujejo o smislu. Zanimal me je zločin, storjen iz stiske; iz strasti. Dejanja, storjena iz čiste preračunljivosti, pridobitništva in podobno, me ne zanimajo. Pravzaprav me dolgočasijo. Taka dejanja nimajo nobene prave dimenzije. Na tej točki sem sam izredno kritičen do žanra. Ne zdi se mi zanimivo brati celo knjigo samo zato, da bom na koncu izvedel, kdo je morilec. So what? Če seveda knjiga nima še kakšnega drugega pomena. Če pa ga ima – recimo v globlji psihologiji, v strukturi zgodbe, v jeziku, v sebi lastni filozofiji –, potem je reševanje uganke ne samo prijetno, ampak celo osvobajajoče. Vse življenje rešujemo uganke. Ves svet je pravzaprav velika uganke. In tukaj je tista prava meja – ne samo med dobrim in slabim žanrom, ampak med dobro in slabo literaturo. Druga stvar je sugestivnost. Želel bi, da bi bila atmosfera tako živa in napeta, da bi jo bralec fizično občutil. Najbrž mi je to ostalo še iz tistih let, ko sem se kot gledališki režiser intenzivno »družil« z Artaudem. Napetost je samo druga beseda za sugestivnost.

FRIDL: Če še nekoliko bolj podrobno poskušam določiti razmerja med romanom in dramo v vašem ustvarjanju, je zanimivo dejstvo, da ste pojem katarze iz območja dramatičnega premestili v polje romanesknega. Celotno dogajanje v *Obiskovalcu* se na koncu razkrije kot proces lastnih iskanj, samoočiščevanja, osebne preobrazbe glavne junakinje Sandre ...

ZUPANČIČ: V bistvu gre za vprašanje strahu. Strahu, ki ga obravnavam v romanu, nisem razumel kot trivialno, nevredno čustvo, ampak kot simptom občutljivosti. Neke posebne ranljivosti, ki je lastna slehernemu živemu bitju,

ko se rodi in se mu svet zruši na glavo. Poglejva otroke: med najbolj nadarjenimi boste našli tiste, ki jih je zelo strah teme, ki se bojijo pogledati v omaro, ki se bojijo zapreti oči ... Obstaja čudovita otroška pravljica o Velikem in Malem medu. Mali ne more zaspati, ker ga je strah teme. Veliki prižiga luči, prepričuje Malega, da je svetlo, toda Mali vztraja, da je naokoli tema. Ko prižgeta vse svetilke, ki jih najdeta, in je svetlo kot podnevi, gresta iz votline in nad seboj zagledata vesolje. Temno. Neskončno. Tiho. »Te teme me je strah,« reče Mali. Veliki je pred tem nemočen, zato vzame Malega v naročje; njegova bližina Malega umiri, da končno zaspi. Kljub temi. – Kaj hočem reči? Strah – kadar se dotika tistih usodnih področij med nezavednim in metafizičnim – ima lahko globok smisel; dela nas bolj človeške. Ob tem strah nosi v sebi imanentno napetost, željo po razrešitvi, željo po tem, da bi razumel in premagal nekaj, kar se zdi močnejše od tebe, da bi stopil korak naprej ... Strah je v bistvu konstituiral človeka. *Obiskovalec* je takšno potovanje po somraku eksistencialnega strahu. Glavna junakinja skuša najti neki smisel v svojem življenju – nekaj, kar bi jo rešilo nemira, hrepenjenja, občutka odvečnosti. Instant poslednje resnice ji ne zadoščajo; za to je prepametna. Ali predrugačna. Prične raziskovati nesrečno smrt nekega dekleta – to počne tako, da počasi prevzema njeno identiteto; v bistvu pa skozi to išče svojo lastno. Zaplete se v ljubezenski trikotnik s človekoma, ki sta oba osumljena zločina. Potem pa se nenadoma zave, da ne more več nazaj ... V bistvu me je zanimala rašomonska osvetlitev nekega umora, ki sem ga razumel kot tragični dogodek – in poskušal sem razviti kompozicijo, ki bi zdržala petsto strani dolg roman. Ko pišeš, vedno rešuješ probleme na detajlu in celoti hkrati; to je pravzaprav najtežje. Osnovna tehnika romana je zasnovana na pogledu; na neki razliki, recimo zamiku med tistim, kar vidi eden od junakov, in tistim, kar je sporočeno bralcu. Tisto, kar ujame pogled junaka, je sicer posredovano bralcu, a ne kot goli opis dogodka, ampak bolj kot neki manko, kot ključ, ki vzpostavlja napetost in suspenz.

FRIDL: Vaši dramski komadi ne prinašajo tako jasne rešitve. S svojo skrivnostno govorico privedejo bralca v bližino nečesa nevarnega, ki pa ostaja neizrečeno, zaradi česar je svet po preteku dialoških soočanj med dramskimi figurami kvečjemu še bolj grozljivo zapolnjen s tesnobnostjo in mrakom. No, morebiti igra *Vladimir* ponuja svetlejšje videnje, ko očitno pokaže sam izvor nasilja oziroma zla, ki je njeno gonilo, če že ne razkriva poti, kako se osvoboditi ...

ZUPANČIČ: Ko človek premišlja in govori o lastni literaturi, je vedno v zadregi. Hans Magnus Enzensberger pravi, da si pisec, ki sam komentira svoje delo, sam izreka obsodbo; tako priznava, da bi stvari, ki jih je povedal z besedami svoje umetnosti, lahko povedal tudi drugače, z besedami pojasnitve. Poleg tega sama forma takšnega intervjuja sili človeka v to, da nekako uredi, sistematizira svoje razmišljanje. In potem je nenadoma videti, da so ti vse stvari v zvezi s samim seboj jasne ... Kar je seveda daleč od resnice. Vsekakor je res, da sem v

nekem obdobju poskušal odkriti in razumeti vzvode, ki sprožajo nasilje. Seveda; globlje ko greš v problem, bolj kompleksen postaja. Nasilje sovražim; toda hkrati čutim, da lahko – če sem mu izpostavljen – tudi sam postanem agresiven. Kje je pot iz tega? Edward Bond pravi, da je človek nasilno bitje toliko, kot je pes vodna žival – če pade v reko, plava. Seveda pa je imelo moje ukvarjanje s problematiko nasilja več faz. Začelo se je z *Izganjalci hudiča*; v tej igri me je zanimalo nasilje določene skupine ljudi nad posameznikom. Posameznico, če sem natančen. Obsedlo me je vprašanje, zakaj je drugačnost moteča; če se mor da ne skriva v tem neki arhetip. Kasneje, ko sem že zdavnaj napisal igro, sem doživel neki dogodek, ki mi je dal misliti. Ko sem pred leti ležal na Golniku, so mi zdravniki svetovali, naj začnem redno teči. In sem začel. Najprej je šlo počasi, mukoma ... potem pa vedno bolje. Potem sem se z ženo in otrokom preselil na Tabor ter šel seveda takoj teči na igrišče, ki ga imamo pred hišo. Ker sem šel prvič na progo, nisem takoj opazil, da tečem v nasprotno smer kot vsi ostali. Čeprav nisem nikogar motil in oni niso motili mene, saj je proga dovolj široka, me je nekdo ustavil in se začel razburjati. Iz čistega miru. V prvem trenutku sem se počutil ogroženega; kasneje, pod tušem, ko me je jeza minila, sem ga skoraj na neki način razumel. Leta in leta vsi tečejo v isti smeri, to ima svojo logiko in svoj red, potem pa ti neki idiot nenadoma priteče naproti in sistem se podre. Čeprav samo na simbolni ravni. In kaj se zgodi? Človek reagira nasilno, agresivno. Pri *Vladimirju* pa se je stvar prenesla na izrazito psihološko raven. Vladimir je obsesivec; verjame, da bo brez njega svet propadel. Verjame v



pravilnost tega, kar počne; verjame, da je to dobro za ljudi, s katerimi živi. In pričakuje, da mu bo družba za to hvaležna. Seveda; del njegove osebe je patološki, pogojen z dogodki iz njegove mladosti, toda je tudi skrivnosten, osamljen, na svoj način tragičen človek. Omenjate skrivnostno govorico mojih iger, občutek nerazrešljivosti, tesnobe ... Ne vem. Najbrž je to v meni, čeprav moram reči, da me okolica doživlja precej drugače ... Všeč mi je misel Čehova, ki pravi, da je resnica dosti močnejša, če jo bralec oziroma gledalec zasluti, kot če mu jo prinesejo na pladnju. Poleg tega pri *Vladimirju* nisem hotel moralizirati, s prstom kazati na krivca. So stvari v življenju, ki so tragične prav zaradi tega, ker krivca ni. Seveda, Vladimir je nasilen, celo fašistoiden; toda stvari dela z dobrim namenom. Ima svojo moralo, svoje vrednote. V bistvu hoče pomagati. Hoče, da bi ga imeli radi. Ko smo postavili igro v Drami, sem hodil gledat ponovitve; dobesečno šokiralo me je, ko sem opazil, da se velik del občinstva identificira z Vladimirjem. Tega resnično nisem pričakoval. Neka ženska je rekla, ko je odhajala iz dvorane: to se ti zgodi, če si predober. Dobesečno. Najprej sem se ustrašil, da sem kaj zamočil pri režiji – toda v bistvu je bil to kompliment. Kompliment Daretu Valiču, ki je dal liku neko človeško dimenzijo – človek ima rad svoje otroke in zato včasih v dobri veri dela grozljive reči. Vladimir na tri mlade sostanovalce gleda kot na svoje otroke. Če človek verjame, da mora biti svet urejen po njegovi podobi, to neizbežno vodi v nasilje. Zapoved, imej rad svojega bližjega kot samega sebe, je v tej luči lahko strahotna.

FRIDL: Skupni imenovalc vsega vašega pisanja so tudi ženski liki, subtilni, z močnim instinktom za zamolčano predmetnost, kateri pa jih bodisi zavaja bodisi osvobaja, da v neutrudnem iskanju lastnih bivanjskih koordinat ženejo dogajanje, dokler same ne postanejo tisto iskano, iskani predmet moškega poželenja. Iz katerih življenjskih predpostavk ste dobili nekako tak izračun enačbe, imenovane ženska?

ZUPANČIČ: Če na omenjena razmerja gledava kot na enačbo, potem je ženska v njej neznanka ... Lahko povem, da mi je nekaj žensk, katerih mnenje zelo cenim, dalo priznanje glede tega. Mislim glede ženskih likov; predvsem seveda za lik Sandre v *Obiskovalcu*. To sem razumel kot velik kompliment. Vendar pa bi težko natančno odgovoril ... Ženske me vedno znova presenečajo, fascinirajo, spravljajo v začudenje, zbujejo v meni radovednost in spoštovanje, medtem ko se v moški družbi zdim sam sebi še najbolj zanimiv ... No, brez heca: žensko psiho dojemam velikokrat kot bolj zapleteno, zanimivo, manj predvidljivo od moške. Največkrat, nikakor pa ne zmeraj. Sploh pa mi ostra delitev na moški in ženski princip ni všeč.

FRIDL: Os moški – ženska je pravzaprav glavni vzvod, s katerim se vrti vaš dramski koleselj. Bi lahko rekli, da se je dramatika, izčrpana od prikazovanja človeških spopadov z višjimi silami, bogovi, usodo, državo, idejo, iz nemoči, da

bi določila razmerje med – rečeno v duhu heglovskega patosa – subjektivno svobodo in objektivno nujnostjo, ob koncu tisočletja umaknila v človekovo intimo kot edini še ne dovolj raziskani poligon dramskega snovanja?

ZUPANČIČ: Psihoanaliza nas uči, da so najbolj univerzalne tiste reči, ki so najbolj intimne. Vsak čas ima svoje zgodbe; zares avtentično lahko doživljam samo čas, v katerem živim. Moje delo ni nič drugega kot pričevanje o nekem času in nekem človeku, ki je živel v njem. Pričevanje o tem, kako je ta človek razumeval in doživljal sebe in čas, v katerem je živel. Ne več ne manj. To so zelo organske reči ... Navdih namreč pojmujem čisto fizično, kot elektriko; steči mora skozi tebe, da potem nekje zasveti luč sublimnega ... Kakor koli – bistven se mi zdi dialog; razumem ga kot temeljno obliko človekove komunikacije s svetom v najširšem pomenu besede. Če je na primer molitev dialog z Bogom, potem je umetnost dialog človeka s samim seboj. Umetnost podobno kot religija poskuša premagati kaos in občutek brezsmisla. Zame je to temeljno poslanstvo umetnosti. Vendar pa je hkrati res, da človekova intima za dramo ni dovolj. Drama gleda na svet skozi dogodke, razmerja. Dramatičnost pomeni osvetliti neko stvar v presenetljivi, začudujoči, protislovni luči. To se mi zdi bistveno. Recimo: pozitivnost neke dramske osebe postane zanimiva, dramatična v tistem trenutku, ko v njej odkrijemo neko negativno lastnost. Tudi dogodki sami niso dovolj; bistveno je, da se strukturirajo v neka razmerja.

FRIDL: Že izbira stanovanja, ki je presenetljivo pogost topos vaših dram – *Vladimir, Izganjalci hudiča, Nemir* se vsi dogajajo med štirimi stenami privatnega bivališča -, napoveduje premik k človekovi zasebnosti, k raziskovanju nje-gove intime, čustvenih vzgibov in vedenjskih vzorcev v privatnem okolju. Ali pa je to prizorišče prejkone izbrano na osnovi vaših odrskih izkušenj in je predvsem praktične narave?

ZUPANČIČ: *Izganjalci* se pravzaprav dogajajo na hodniku, pred vrati. Glavna junakinja sploh nikoli ne pride ven; ne vemo, kakšna je in ali sploh obstaja. Štirje stanovalci se srečujejo pred njenimi vrati, vedno bolj postajajo obsedeni s tem, kar se dogaja tam notri, izmenično gledajo skozi ključavnico ... vendar ne vemo, koliko je to, kar vidijo in o čemer se pogovarjajo, resnično; ne vemo, koliko gre v resnici samo za njihove fantazmagorije. To je primer tistega, o čemer sem govoril prej: stanovalko potrebujemo, da se podzavest naših junakov zgane v nekem razmerju. V neki napetosti. Tujka, priseljenka jih na vse načine, tudi seksualno, vznemirja, vendar si tega ne priznajo, nasprotno, pričnejo jo doživljati kot izvor svojih težav, nespečnosti, razdražljivosti, neuspešnosti, preživljajo ksenofobične izbruhe in hkrati vedno bolj neumorno kukajo skozi ključavnico. Stvari dobivajo že fantastične obrise, dokler ne končajo v nasilju ... *Vladimir* se dogaja v precej razsutem stanovanju sredi nekega urbanega nase-lja, *Nemir* v sobi stare meščanske hiše s pogledom na vrt ...

FRIDL: Mislila sem, da taka, že na ravni dramskega teksta izpeljana simulacija gledališkega prostora, ki ga po tradicionalni shemi določujejo tri realne in četrta, nevidna stena, režiserju bistveno olajša organizacijo odra, tako da lahko osrednjo pozornost nameni drugim gledališkim prvinam – simbolnemu sporočilu igralskega izraza, tudi scensko-kostumskim konotacijam predstave. Kot da realističnemu karakterju ambienta sploh ne poskušate ubežati, kot da se ne trudite več, da bi po nareku avantgardnih in modernističnih gibanj poskušali premagati konvencijo odra, in iz nekega ključnega premisleka bistveno sporočilo igre in vašega odnosa do gledališča ter sveta nasploh načrtno stavite zgolj na raven tematsko-idejne in jezikovno-simbolne zasnove in izpeljave dialoga, ki od realizma vsekakor odstopajo?

ZUPANČIČ: To je kompleksen problem, povezan ne samo z mojo literarno, ampak tudi predvsem z mojo gledališko izkušnjo. Seveda lahko dobra gledališka predstava nastane tudi iz telefonskega imenika, kot bi rekel prijatelj Dušan Jovanović. Toda mene je vedno bolj zanimala raziskava dramaturgije, načina, kako skozi dialog povedati zgodbo. Ko sem se vrnil s študija v Londonu, sem v osemdesetih vodil Eksperimentalno gledališče Glej. To je bilo obdobje, ko me literarno gledališče ni zanimalo. Nisem bil proti literaturi v gledališču, nasprotno, toda motil me je neki samoumeven odnos. Zanimale so me meje gledališča, njegova fizičnost, abstraktnost, zanimala me je avantgarda ... Raziskoval sem gledališkost; besedilo – če je sploh bilo – je bilo podrejeno temu. Toda počasi mi takšna svoboda gledališča ni več zadoščala. Še več, začela me je motiti. Heglovsko rečeno: začela me je zanimati svoboda, porojena iz neke nujnosti. Ali se ustvarjalnost ne razmahne morda ravno takrat, ko je na videz omejena? Začel sem se spraševati, kaj je z novo dramaturgijo, kaj je z zgodbo, z igralcem. Začel sem spet pisati; tokrat iz čisto praktičnih idej. Nisem si več postavljajl vprašanj o tem, kaj je moderno in kaj ni, kaj je avantgardno, kaj je konvencionalno in kaj ne – začel sem iskati neki drug smisel. To je bil zame zelo temeljni obrat. Tako rekoč po desetih letih sem ob pisanju *Nemira* in *Vladimirja* spet odkril realizem, ki ga nenadoma nisem več razumel kot nekaj samoumevnega, a priori tradicionalnega. Razvoj umetnosti ni prema črta navzgor; stvari se dogajajo v spiralah. Nič ni tako staro, da ne bi nekoč spet postalo mlado. Problem je v našem odnosu, v tem, da hitro zapademo v inercijo, v samoumevnost. Če je kaj smrt za umetnost, je to samoumevnost. To, da si uredimo predalčke in potem svet lagodno presojamo skozi kartoteke. Nič več te ne preseneti, nič več te ne začudi ... V tem smislu je lahko tudi na videz najbolj nekonvencionalna, abstraktna predstava povsem mrtva. Realizem se mi zdi nezanimiv in celo zoprn, kadar je površen, približen, nepremišljen, kadar kaže na manko gledališča, namesto da bi iskal njegove prednosti. Predvsem pa, kadar je sam sebi namen. Pri režiji *Vladimirja* sem naredil nekaj, kar bi se mi še pred nekaj leti zdela čista neumnost. Vztrajal sem namreč, da mi kot prizorišče namesto običajnih kulis zgradijo pravo stanovanje s stropom vred, z instalacijami, s tušem

v kopalnici itd. ... In potem smo skupaj z igralci vstopili vanj in si rekli: pustimo teater, tukaj živimo. Nehajmo se sprenevedati ... Pa smo se še tik pred premiero kdaj zalotili, da se včasih bojimo obrniti s hrbtom proti publiki. Konvencija je huda reč, težko se je otreseš ... Hotel sem doseči največjo stopnjo avtentičnosti, ampak – to poudarjam – samo kot osnovo za to, da vanj umestim kompozicijo, dogodek. Realizem je lahko samo sredstvo, ne pa cilj. Vseeno pa bi rekel, da (kljub uspehu *Vladimirja*) realizem ni prevladujoča nota moje dramatike. V *Ubijalcih muh* je sicer na videz realistično prizorišče, recepcija nekega hotela, toda potem se izkaže, da stvari – z gosti vred – niso to, kar so videti ... Zanima me neka dvoumnost, ambivalentnost, nedefinitivnost ... tako doživljam tudi svet okrog sebe. To je moje osnovno stališče. *Ubijalci* se dogajajo na tanki meji med življenjem in smrtjo, stvarnost je prepletena z nestvarnim, resničnost s fantastiko ... V bistvu gre za to, kako globoko zavrtiš v nekaj, kar razumeš kot problem, v nekaj, kar te vznemirja, v nekaj, kar se ti razkriva pod površino ... Pravim, da me zanima smisel. Opisovati nekaj, kar vsak vidi na prvi pogled, se mi zdi nesmiselno. Zgolj posnemanje me ne zanima, zanima me nova struktura.

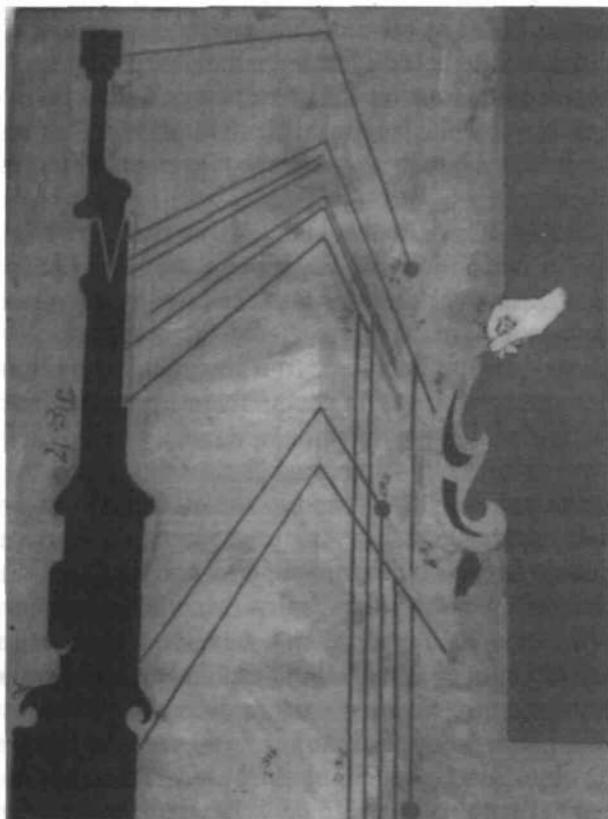
FRIDL: Največkrat sami režirate svoje igre. Kakšno dodatno sporočilo lahko režiser, ki je v isti osebi pred tem že nastopil v vlogi avtorja, na odru sploh še ponudi? Mar ni vse morebitne avtorske intence tak ustvarjalec vpisal že v samo dramsko besedilo in je gledališka predstava brez tistega temeljnega presežka, ki uprizoritev ločuje od branja teksta na odru? Ali pa morda ob pisanju načrtno zamolčujete in zabrisujete nekatere vsebinske in idejne pomene, da bi jih lahko bolj odkrito povedala šele gledališka predstava?

ZUPANČIČ: V Gledališkem listu ob premieri *Vladimirja* sem zapisal, da pisanje in režiranje formalno nimata veliko skupnega – da gre v resnici za dva različna ustvarjalna procesa. Toda tisto, kar jima je skupno, je zelo bistveno: skupen je njun interes za gledališko predstavo. Ne glede na to, ali si sam avtor ali ne – ko stopiš pred prazen gledališki oder, si na neki način na začetku. Na odru nastopijo povsem novi problemi, novi elementi, nove možnosti. V tem smislu je gledališče avtonomna umetnost, o tem ni dvoma. Spustiš se v povsem nov svet, da bi znova – in hkrati drugače – našel tisto, kar si nekoč že imel. Res pa je, da nekateri teksti nudijo več gledaliških interpretacij. Pred kratkim sem dobil sporočilo iz Los Angelesa, da se neki ameriški filmski producent navdušuje nad *Vladimirjem* – in da v tem liku vidi natančno sliko nasilnega očeta tipične ameriške patriarhalne družine. Kaj naj jaz rečem na to? Vsekakor niti približno nisem imel takšnih namenov – toda očitno se v igri skriva nekaj, česar niti sam ne vem. Nekaj podobnega se mi je zgodilo, ko sem gledal uprizoritev svoje igre *Nemir* – v tekstu je režiser odkril stvari, za katere sploh nisem vedel, do so notri. Toda to so bile povsem logične, premišljene reči; niti najmanj nasilne. Torej – pot od teksta k predstavi ni enostaven, enoznačen proces, ampak izrazito ustvarjalno delo. Krstno izvedbo *Vladimirja* sem režiral sam na

željo ravnatelja – in v tem primeru mislim, da je imel prav. S to predstavo sem zelo zadovoljen. Ta igra je namreč pisana iz zelo natančnih psiholoških motivacij, ki pa jih je iz samega dialoga včasih težko razbrati – v tem smislu sem lahko kot avtor igralcem zelo pomagal.

FRIDL: Ne nazadnje ste tudi sami izpostavili prvenstveno vlogo in pomen besede, ko ste v enem od intervjujev dejali, da je »dialog osnovno izrazno sredstvo drame, nekaj takšnega, kot je notni zapis pri glasbi«. Lahko bi vam sicer ugovarjala, da to ne velja za vso dramsko zgodovino. Bruno Snell, na primer, poudarja, da klasična atiška tragedija s svojimi zborovskimi spevi ni poznala pravega dialoga in da je dialoško formo v svojih filozofskih spisih resnično razvil šele Platon. Sami se z gledališko tradicijo in z različnimi teorijami dramatike pri pisanju najbrž bistveno ne obremenjujete?

ZUPANČIČ: Tukaj bi želel biti pravilno razumljen. Seveda še nobena teorija ni napisala gledališke igre. Je pa pomembna, tako kot je pomembno poznavanje stare dramatike – tudi zaradi določene umetniške skromnosti. Stvari se niso začele z nami in se z nami tudi ne bodo končale. Klasika je dala izjemne dramske umetnine, morda jih ne bomo zmogli nikoli preseči – toda to nas ne odvezuje naloge, da iščemo naprej. Poglejva problem tragedije, ki jo omenjate. Sam ne verjamem, da je recimo moč obnoviti obliko starogrške tragedije; to je bil zaokrožen svet, stroga forma z globokim smislom v času in prostoru, v katerem je nastala. Obnavljanje gole stare forme brez te temeljne vsebine, ki pomeni živ, problemski, erotični odnos do svojega sveta in svojega časa, je golo igračkanje. Ne to, kaj je danes s tragedijo – treba je postaviti vprašanje, kaj je danes s tragičnim. Tukaj pa postanejo stvari precej bolj ambivalentne. Treba se je vprašati, kako



moderni človek vstopa v polje tragičnega. To je tista prava dediščina. In potem lahko v hipu Shakespeare postane naš sodobnik, kot pravi Jan Kott. Tragedija in tragično ni isto; o tem razmerju je poglobljeno pisal moj oče, Mirko Zupančič, ta razložek je s suvereno umetniško gesto potegnil Dominik Smole v *Antigoni* – čeprav je sicer zame njegova najmočnejša igra dramolet *Zlata čevljevka ...* Res je, da se po eni strani z gledališko tradicijo in teorijo drame ne obremenjujem, raje jima nasprotujem, toda po drugi strani je to edina dediščina, ki jo kot stvarjalec imam ... in če pozorno prisluhnem, se zavem, da mi včasih šepeta zelo bistvene reči. Love and hate relationship, kot pravijo Angleži ... Naj se torej vrnem k vprašanju dialoga. Dialog je zame več kot beseda. Ko ga primerjam z notnim zapisom, skušam povedati dve stvari. Prvič skušam poudariti problem formalne dramske kompozicije, ki je vezan tudi na razvoj sodobnega gledališča in literature. Talent za kompozicijo dialoga je nekaj, brez česar – vsaj po mojem – ni dobrega sodobnega dramatika. Vzemimo kot primer Brechtovo *Malomeščansko svatbo*, s katero se trenutno ukvarjajo moji študentje na Akademiji. Vsak normalen in neobremenjen človek se lahko strinja z Brechtovim duhovitim smešenjem malomeščanstva in se ob tem zabava, toda tisto, kar to dramo dela dramo – in to dobro dramo –, je prav natančen, nadarjeno napisan dialog. Jezik, karakterizacija, ritem in podobno. Takšen odnos do malomeščanstva bi Brecht lahko izrazil tudi v eseju, pesnitvi, romanu – toda v svoji gledališki igri ga je lahko izrazil samo na tak način. Samo na tak način je lahko tako plastično orisal devet bodočih nacionalsocialistov. Brez formalne dramske konsistentnosti pade še tako dobra in pomembna vsebina. Po drugi strani pa želim reči, da enako kot glasbena partitura potrebuje virtuoza na instrumentu, drama potrebuje igralca; seveda v tistem trenutku, ko želi postati gledališče. Vztrajam pa, da je mogoče dramo z užitkom tudi samo brati.

FRIDL: Vendarle pa je v vaših igrah moč zaslediti naklonjenost, celo blizino povojni anglosaksonski, še zlasti ameriški dramatik. Tudi ta posebno pozornost namenja gradnji dialoga in izraziteje tematizira človekovo intimo. Je ta sorodnost predvsem posledica vašega intenzivnejšega »druženja« z angleškim gledališčem, ali pa izvira iz prepričanja, da mora sodobna slovenska, pa tudi svetovna dramatika, ki ji nekateri literarni futurologi zdaj že nekaj desetletij napovedujejo krizo ali kar smrt, ponovno izhajati predvsem iz dialoga?

ZUPANČIČ: Poudarek bi dal človekovi intimi. Še enkrat poudarjam: verjamem, da so najbolj univerzalne tiste reči, ki so hkrati najbolj intimne. To je bistveno. Verjamem v osebnost, posebnost, drugačnost – ne verjamem pa v dramatike in pisatelje, ki bi kot kakšna jata piščancev prihajali iz nacionalnih valilnic. Nikakor ne zanikam pomena okolja, iz katerega človek izhaja, pomena nacionalnosti, nikakor ne zanikam, da obstaja nekaj takega, kot je angleška, nemška, slovenska itd. dramatika. Vendar so to v bistvu vzorci, ki nič ne pomenijo, največkrat pa zelo poenostavljajo. Poleg tega so – vsaj zame – najbolj zanimivi

dramatiki tisti, ki se tem vzorcem pravzaprav izmikajo. Barker, na primer, ki je sijajen avtor, je recimo popolnoma »neangleški«, čeprav je Anglež po nacionalnosti. Strinjam se z Mladenom Dolarjem, ki v zvezi z nacionalno substanco ugotavlja, da so vse bistvene točke, na katere naj bi se uprla, bile ravno točke prekinitve z avtohtonostjo; da za identiteto nikakor ne zadošča naslonitev na tradicijo in varno zavetje domačnosti. Bistven je seveda jezik, ki pa ga razumem kot nekaj živega, dinamičnega, spremenljivega. Slovenščina mi pomeni zaklad; lahko me prevajajo v vse mogoče jezike – pisati v slovenščini bo zame vedno prvi in največji užitek. Največja potreba, strast. To je jezik moje mladosti, jezik, v katerem se lahko najbolj z občutkom in natančno izražam. In če me bo zaradi tega bral in poznal bistveno manjši krog ljudi, kot bi me lahko sicer, je to davek, ki ga plačam s prav odlično lahkotnostjo ... Konec koncev so stvari precej relativne ... Toda vse to ne pomeni, da mi mora biti neumen Slovenec bolj všeč od pametnega Angleža. Če je življenje v Londonu kako vplivalo name, ni toliko skozi gledališče. Angleško gledališče v začetku osemdesetih me je dolgočasil; ves čas sem visel v kinu in po galerijah, zlasti v Tate, kjer sem našel nekaj svojih najljubših slik. Film mi je bil takrat tudi lažje dostopen kot gledališče. Vrtele so se vse mogoče retrospektive; za en funt si lahko recimo celo noč sedel v kinu in gledal filme. Gledal si, dokler si zdržal. S pomočjo filma sem na novo začel odkrivati dramatiko. Zdi se mi, da je takrat film nekako ostril moj občutek za civilnost, resničnost. V tistem času sem veliko gledal plesne predstave, zlasti Michaela Clarka ... Predvsem pa je London (ki ga sicer težko enačiš z Anglijo) vplival name kot ogromno, urbano mesto, v katerem sem živel; mesto z nešteti knjigarnami, kini, teatri. Vozil sem se s podzemno, gledal okrog sebe in imel občutek, da živim. Tam pa sem tudi srečal izjemnega človeka, Robina Howarda, ki je meni in Sinji velikodušno odstopil stanovanje, da sva eno leto živela zastonj – in to sredi Londona. Veste, kaj to pomeni? Dobe sedno rešil nama je življenje. Robin je bil potomec stare aristokratske družine, vendar je vse svoje premoženje vložil v to, da je v Angliji ustanovil šolo za moderni ples in gledališče, The Place ... Kar je po svoje ironija, saj je med drugo svetovno vojno izgubil obe nogi. Popolnoma izjemen človek.

FRIDL: Ob vprašanju o dramskih vzgledih ste nekoč že priznali, da vam je blizu David Mamet. Bi lahko poleg svojih desetih »naj« dramatikov na enak način določili tudi, recimo, deset »naj« življenjskih izkušenj, doživetij ali situacij, iz katerih so se rodile vaše igre?

ZUPANČIČ: Mameta sem začel spoštovati šele, ko sem ga začel režirati. Na videz njegovi teksti niso kakšna velika umetnost, čeprav mu nekateri zaradi njegovih zgodnjih iger pravijo ameriški Beckett. Toda ko začneš globlje analizirati njegove igre, spoznaš, kako mojstrsko so napisane. Če človek vsaj malo pozna dramatiko in gledališče, potem ve, kako težko je napisati dramo, kot je *Oleanna*. Samo dva igralca, miza in še dva stola – ter dialog. Dve uri natančnega,

udarnega dialoga. In nič drugega. In na koncu nič ne manjka. In vendar to ni igra, ki bi govorila samo o problemu šolstva, spolnega nadlegovanja itd. – to je igra, ki govori o tragično spodleteli medčloveški komunikaciji. Govori o univerzalnih stvareh. Med predstavo so gledalci glasno vzklikali, ploskali – in to samo izrečenim besedam, ničemur drugemu. In seveda igralcema. Po koncu so nekateri še dolgo sedeli v dvorani. Spominjam se, da je nekdo jokal ... Vidite: jaz avtorju, ki napiše takšno igro, rečem mojster. Resnično povem, da nisem kakšen velik občudovalec ameriške dramatike, mogoče so tam nastale dve, tri igre, ki me zanimajo – in vendar se zadnje čase velikokrat najdem v položaju, ko moram braniti ameriške dramatike in njihovo pravico, da pišejo tako, kot pišejo. Stvar je pravzaprav smešna; ameriška dramatika ima konec koncev Nobelovega nagrajenca! Vedno sem si bolj kot dramatike zapomnil drame; te sem vedno z užitkom bral. Dramskih tekstov, ki jih imam iz različnih vzrokov za pomembne, je precej več kot deset. Kot študent sem se navduševal nad dramami absurda, ki so me verjetno na neki način zaznamovale. Kasneje sem se začel od njih odvracati, ker so se mi nenadoma zazdele preveč formalistične. Absurd je postala modna beseda, v katero se je tlačilo praktično vse; zdelo se mi je – in se mi še zmeraj zdi -, da beseda nima več nobenega učinka, razen morda v postmodernističnem spektaklu. Kaj pa je s sodobno igro? Po drugi strani pa so me začele zanimati nekatere stare igre, ki so me presenetljivo sveže nagovorile z istim problemom: problemom tragične absurdnosti človekovega bivanja v svetu. Recimo *Kralj Lear*; v tej igri je vzpostavljen ves univerzum, v katerega je potem mnogo kasneje Beckett postavil Godota ... No, vseeno bi omenil dva sodobna dramatika. Med slovenskimi mi je blizu Dominik Smole, med tujci Harold Pinter. To sta avtorja, s katerima si imam največ povedati. Z vprašanjem o življenjskih doživetjih in situacijah, iz katerih nastajajo moje igre, pa me spravlja v zadrego. Take situacije sicer nedvomno obstajajo ... Nekoč smo na primer s prijatelji stali v bifeju na železniški postaji, ko je stopil k nam neki človek in nas vprašal, ali ga poznamo. Nobeden ga ni poznal ... Potem nam je čisto resno in v vsesplošno zabavo razlagal, da išče nekoga, ki bi mu povedal, kako mu je ime; ves zaskrbljen nam je zaupal, kako je on svoje ime pozabil in sploh ne ve, kdo je ... in je šel. Nikoli več ga nisem videl. Najbrž se je delal norca, kaj vem, mogoče pa tudi ne ... Mene je dogodek nekako pretresel. To zgodnico sem potem uporabil pri *Slastnem mrliču*, vendar samo kot iztočnico ... za zgodbo o človeku, ki mu ljudje požrejo njegovo človeško identiteto ... Lahko bi parafraziral Grotowskega in rekel, da je neki dogodek pomemben, če v tebi odpre proces samozavedanja. Če te pripravi do tega, da si postaviš neka temeljna vprašanja. Zakaj se mi nekateri dogodki globoko vtisnejo v zavest in še globlje v podzavest, drugi pa me puščajo povsem ravnodušne, bi težko pojasnil.

FRIDL: Sprašujem po tistih detajlih, za katere ste v pogovoru za Delo ob prejetju nagrade za najboljše dramsko besedilo leta 1997 dejali, da se iz njih nastajanje drame pri vas velikokrat začne. Lahko take izkušnje označimo kot

paradigmatične dramske situacije našega časa ali pa ni nekih občin tem in napotkov, ki bi, recimo pri mlajših slovenskih literatih, med katerimi se le redki odločajo za pisanje dram, znova vzpodbudile zanimanje za dramatiko?

ZUPANČIČ: Detajl je ključnega pomena. Ena sama situacija, še več, ena sama replika je lahko bistvena za igro; nenadoma najdeš nekaj, kar si ves čas iskal, ne da bi natančno vedel, kaj iščeš ... hudič je vedno v podrobnostih. Neka pomembna ideja celote se lahko izpiše skozi najbolj bizaren detajl. Ne toliko s teorijo – ta ne škodi, če jo poznaš, velikokrat pa se vidi, če je ne –, najmanj bi se želel obremenjevati s predsodki o tem, kaj je umetnost in kaj ne. Tukaj je človek na spolzkih tleh; ampak o tem sva že nekaj rekla v zvezi s problemom žanra. Zanimanje za dramatiko ... Woody Allen je nekoč izjavil, da bo enaindvajseto stoletje stoletje gledališča. To je globoka misel, bodite prepričani ... Sam ne bi rekel, da se danes piše malo dram. Bi si pa dovolil pripomniti, da je napisati dober dramski tekst precej težko in da zato dobrih gledaliških iger nikoli ni bilo preveč. Moderna drama ne more mimo tega, da je na neki način mejna literarna oblika; z eno nogo trdno v literaturi, z drugo pa že tipa nekam drugam. Seveda nikakor ne na račun literarnega naboja. Jaz te mejnosti nikakor ne razumem kot manko, ampak kot posebno kvaliteto. Vsekakor pa se je pisati dramske tekste treba tudi nekoliko učiti, treba je pridobivati občutek za dramaturgijo, za čas, za dialog. Strinjam se, da so za to potrebne uprizoritve. Ne samo objave, tudi uprizoritve. Jaz, ki sem imel v tem pogledu srečo, sam najbolje vem, koliko sem se ob vsaki uprizoritvi naučil. Tukaj pa nastopi še ena pomembna malenkost. Prav zaradi svoje dvojnosti je slovenska dramatika bolj kot druge literarne zvrsti izpostavljena svetovni konkurenci; za to poleg založb skrbita gledališče in film. Slovenska drama je zato v podobnem položaju kot slovenski film; tekmovati mora z najboljšim, kar se ustvarja po svetu. Jaz sicer mislim, da to ni nič hudega, nasprotno. Najslabše, kar bi v tem položaju lahko naredila domača dramatika, bi bilo, če bi začela graditi varnostne plotove okrog svojega (nacionalnega) vrtička. Nasprotno, treba je sprejeti izziv. Vendar hkrati ves čas igrati tisto najboljše, kar premore nova slovenska drama. In potem se lahko v istem gledališču igrata nov Pinterjev tekst in nova slovenska igra – in če zdržita neko primerjavo, je to pomembno. Se pa najde tudi kakšen literat, ki ga moti, da se bodo potem z njegovo umetnostjo igrali v gledališču in zato raje piše pesmi, romane ... Mene pa to, nasprotno, neskončno veseli, ni večjega užitka kot gledati igralce, kako pozorno oživljajo nekaj, kar si napisal, in kako vse to nenadoma dobiva nov smisel ... Naj poskušam odgovoriti še na zanimivo vprašanje o paradigmatičnih dramskih situacijah našega časa. S tem v zvezi ne morem drugega, kot da pojasnim svoje stališče. Sam ne verjamem, da lahko moderna drama še obvladuje svet na ravni neke celote. Svet je že zdavnaj razpadel na koščke. Lahko pa skozi prizmo človekove intimne, skozi avtentično izkušnjo – torej skozi partikularno – odkrije neko splošno resnico o svetu in človeku v njem. Mogoče je to edina resnična paradigma našega časa.

FRIDL: Zgodovinski prelom tisočletja najbrž ni mejnik, ki bi lahko tudi na nivoju dramske zgodovine že kar sam po sebi obetal kakšno bistveno prelomnico? Je pa morda zaključek stoletja, ki se je v umetnosti začelo z razcvetom filma, primeren trenutek za vprašanje, s čim lahko gledališče kot avdiovizualizacija besede oziroma zgodbe konkurira zvočnemu in slikovnemu bogastvu filmske umetnosti oziroma ob njej ponudi kaj vznemirljivega, novega?

ZUPANČIČ: Razvoj filma in avdiovizualnih medijev nasploh je – paradoksalno – za gledališče velikega pomena. Sili ga namreč, da znova premisli svojo pojavnost, svoj smisel, da se vpraša, v čem je njegova posebnost, drugačnost. In gledališče je in bo ostalo v marsičem zelo poseben medij. Prazen prostor, nekdo, ki gre čez, in še nekdo, ki to gleda – in že imamo gledališče, kot bi rekel Peter Brook. V gledališču smo priča nečemu, kar fizično eksistira pred nami, ne moremo pa tega dojeti drugače kot s pogledom. Fenomen gledališča je položen v človekovo izkušnjo, odkar se je pričeval zavedati sebe in svojega okolja. Tako kot fenomen igre, ki stoji v centru gledališča. To so čisto posebne energije, in vsak, ki je bil kdaj v življenju priča zares močnemu gledališkemu dogodku, ve, da tega ne more nadomestiti nobena virtualnost. Tudi film se je veliko učil od gledališča in slikarstva; Hitchcock je redno hodil v teater, Bergmana brez gledališča ne bi bilo, nekateri Fellinijevi filmi so prave gledališke mojstrovine (spomnite se recimo umetnega morja v *Casanovi* ...) Najboljši ameriški scenaristi so pisali in pišejo gledališke igre. To je sicer včasih težko dopovedati kakšnemu domačemu filmskemu geniju, ki misli, da se film začne s pristankom helikopterja. Po drugi strani pa mora gledališče (ko rečem gledališče, mislim tudi moderno dramo) ostati odprto, radovedno, raziskujoče – če zapade v suhoparnost, inertnost, muzealičnost in patetiko – skratka v dolgčas –, potem sta dramatika in gledališče lahko na žalost najbolj morilski medij.

FRIDL: So to hkrati poti razvoja, ki sovpadajo tudi z vašimi prihodnjimi literarnimi ter gledališkimi načrti?

ZUPANČIČ: Že lep čas nisem napisal nečesa, s čimer bi bil zadovoljen. Kaj vem ... je čas ustvarjanja in čas intervjujev. Upam, da se tale drugi počasi izteka ... Ravnatelji teatrov me zelo vabijo, naj kaj napišem za njih, jaz pa nimam nič ... nerodno. No ja, tukaj so *Ubijalci muh*. Igra, ki mi je posebno draga. In prav tako drago mi je, da jo bo režiral Mile Korun. Se pa tudi sam spravljam režirat. Shakespeare, Brecht ... zahtevne reči.