



“Drama je le seme uprizoritve ...”

Petra Pogorevc se je pogovarjala z Dragico Potočnjak

POGOREVC: V slovenskem prostoru gotovo v marsičem predstavljáš dragoceno izjemo: medtem ko se je denimo kar nekaj igralcev lotilo režije, se doslej menda še ni zgodilo, da bi kdo iz igralskega poklica tako odločno in uspešno presedlal med dramatike. Kako in zakaj je na začetku devetdesetih sploh prišlo do tega zanimivega »prestopa«?

POTOČNJAK: Dolgo sem bila prepričana, da me je h gledališču pripeljala sicer narcisoidna, a velika notranja potreba po odkrivanju vseh skrivnih in skrivnostnih plasti mojega in drugih čustvenih svetov, ki jih igralci bolj ali manj resnično, globoko in prepričljivo razkrivamo med sabo, ko se na odru preoblečeni v življenja namišljenih oseb razdajamo občinstvu. Danes mislim, da sem v gledališču podzavestno iskala in našla azil na begu pred realnim svetom, ki ga nisem nikoli znala sprejeti ali razumeti tako, da bi v njem lahko našla svoj notranji mir. Odkar vem zase, izrazito bivata v meni dva svetova, realni in irealni, ali celo slednji pred prvim. Tega si nisem izmislila in o tem ne maram dosti govoriti. A kot odrasel človek vem, da je majhen otrok ena velika, na vse strani sveta in neba široko razprta duša, ki si za lažje preživetje, če je

to pač potrebno, lahko omisli mehanizme, s katerimi se zaščiti pred zanj nesprejemljivim ali nerazumljivim. Tako je šlo tudi pri meni potem v različnih oblikah naprej. Tisto irealno je raslo vstric z mano, sicer dokaj realno punco, in našlo svoj drugi dom v gledališču! Bi pa rada razvozlala "naključje", ki me je pripeljalo k dramatiki. Če bi objektivno razmišljala, bi namreč rekla, da je bilo res naključje. Leta 1991 v SMG, kjer sem še vedno zaposlena, zaradi določenih okoliščin zame ni bilo več vlog, in ker sem bila pač vajena veliko igrati, sem začela razmišljati o svoji nadaljnji existenci. Na način dela in življenja v SMG sem bila tako navezana, da preprosto nisem mogla razmišljati o kakršnem koli prestopu v drugo gledališče, čeprav sem imela dve dokaj resni ponudbi. Znašla sem se pred dilemo, ali zapustiti igralstvo za zmeraj in postati kar koli drugega, recimo napovedovalka na radiu, ali ob igralskem poklicu najti še nekaj, kar bi me zadovoljilo kot ustvarjalko. Nekega večera, potem ko sem prvič predstavila svojo poezijo na radiu, sem za nekim omizjem preprosto vzkliknila, da bom napisala dramo. Vsi smo se spogledali, besede so presenetile tudi mene samo. Takrat je ideja prišla na dan, rodila pa se je verjetno davno prej. Tako je pisanje dram postalo ne samo moja potreba, ampak tudi zaveza. Narcis, ki je v umetnosti nujno prisoten, je spet potešen. Z njim imam vse boljše odnose, ker sem ga navadila obvladovati pretirano samovšečnost.

POGOREVC: Pa ni izrazito subjektiven odnos, ki ga igralec znotraj kompleksnega organizma celotne uprizoritve vzpostavlja na eni strani s svojo vlogo, na drugi pa s soigralci in gledalci, nekaj povsem drugega kot trezen, objektivni in matematično uravnotežen poklic dramatika, ki svoje delo tesa iz veliko bolj oddaljene perspektive?

POTOČNJAK: Menim, da imata režija in igra že v osnovi veliko več skupnega kakor dramska igra in dramatika. Ustvarjanje vloge je prav diametralno nasprotno načinu, ki ga uporablja dramatik. Slednji iz najrazličnejših pomenov išče prave besede, igralec pa iz njih nekako retrogradno lušči njihov pravi pomen. Za besedami se skriva veliko lažnih in resničnih svetov, ki jih mora igralec odkriti, ker drugače ne more priti do svoje vloge. Beseda, ki nima dovolj tehtnega in osmišljenega razloga, da bi bila izrečena, je mrtva. Po mojem je v drami tudi najmanj pomembna. Dialog je le sredstvo, s katerim se izpoveduje vse tisto, kar mora iz takšnih ali drugačnih (a seveda utemeljenih!) razlogov ostati neizrečeno. Seveda pa morajo biti razlogi za dramo, za dramsko situacijo na vseh nivojih, zelo natančno domišljeni in osmišljeni, z matematično natančnostjo izračunani in uravnoteženi, ker bodo le na takšen način lahko tudi prav prebrani in razumljeni. Igralec in režiser sta seveda vsak na svoj način oba interpretata drame. V njunem osnovnem interesu je ponovno oblikovanje, nadgrajevanje, obujanje nečesa, kar je kot sistem že vzpostavljeno. Drama je le seme uprizoritve, s katerim režiser in igralec svobodno kiparita v

svojem času. Seveda govoriva o gledališču, ki jemlje za osnovo klasični dramski tekst. Zato se mi zdi, da razlike ne določa pogled, ki je lahko bolj subjektiven oziroma bolj objektivni, ampak je zanjo bistveno izhodišče. Kot igralko me je bolj kakor moja lastna vloga vedno zanimala drama, torej celoten univerzum. Šele ko sem ga vsaj približno sestavila, sem lahko v njem tudi sama zaživela. Najprej sem iskala svoj bodoči poklic v okviru matematike, fizike, biologije. Morda sta zame zato matematika in logika področji, ki lahko odlično podpirata dramatiko. Teorija klasične drame, ki je osnova dramaturgije, je nekaj zelo eksaktnega, zelo koncizno določenega, skoraj matematično natančnega. Zaenkrat še bolj intuitivno čutim, da je to statični izračun drame; če ga vsaj v osnovi upoštevaš, se hiša drame ne more podreti. Bistvena načela, ki jih je zapisal Aristotel v Poetiki, se v najskrajnejši obliki lahko aplicirajo celo na film, kar mogoče komu zveni heretično. Pisanje dramatike je tako zame pravzaprav ena zelo luštna matematika, pri kateri je na začetku ogromno neznank, na koncu pa vsaj za nekatere najdem rešitev. Matematika pa postane zares zanimiva in tako imenovana »višja matematika«, šele ko eksaktnost soočiš z neskončnostjo kot matematičnim pojmom in s tem postaviš pod vprašaj njeno celotno bistvo.

POGOREVC: Si tudi ena redkih žensk, ki pri nas piše za gledališče. Odstotek žensk, ki se ukvarjajo z dramatiko, je menda tudi na tujem že tradicionalno precej nižji kakor, denimo, odstotek pesnic in prozaistk. Sama si zapisala, da te k pisanju, ki ga pojmuješ kot "komunikacijo z nemirom svoje zgodbe preko namišljenih zgodb", vabi zaupanje v "objektivnost izmišljenega", pa tudi, da ti je dramatika od vseh literarnih vrst najbližja ravno zaradi tega, ker v njenem okviru "znotraj sveta besed obstajajo največje omejitve v izbiri le-teh". Kaj meniš, čemu si tudi po tej plati izjema in v katerem pogledu je to izziv?

POTOČNJAK: Zdi se mi, da sem že v prejšnjih vrsticah odgovorila na vprašanje, zakaj mi je prav dramatika od vseh literarnih zvrsti najbližja. (Kakršna koli svoboda je mogoča le znotraj omejitev, in še te si mora človek postaviti sam. V neskončnosti izbire ni mogoče najti potešitve. Govorim na splošno.) Pri drami so omejitve velike, izgovorjene besede morajo kar najbolje označiti in opisati osebo, določiti njene osebne podatke, njen značaj, z vsemi posebnostmi vred, pa situacijo, v kateri se je oseba znašla, njene odnose do drugih oseb in do sveta, želje, sanje in hrepenenja ... Zakaj nas je tako malo žensk, ki se ukvarjamo z dramatiko, na to vprašanje pa ne najdem odgovora. Mogoče jih je med matematiki in fiziki tudi manj – se hecam, čeprav ...? Zelo si želim, da bi nas bilo več, saj bi se potem lahko ogledovala tudi v njihovih ogledalih.

POGOREVC: V kolikšni meri pa meniš, da na tvoje pisanje vpliva tvoj spol? Navsezadnje je ena prvih stvari, ki ob tvojih dramah pade v oči, prav dejstvo, da v njih občutno prevladujejo subtilno razplateni liki sodobnih žensk. Kakšen

je sploh tvoj odnos do tako imenovane "ženske pisave"; je literaturo mogoče ločevati na žensko in moško ter kako bi svoje pisanje v tem oziru označila sama?

POTOČNJAK: Razlika obstaja, pogojujejo jo biologija, kemija v nas, vsekakor tudi spol. Vendar ne bi ločevala literature, kot tudi druge umetnosti ne, na žensko in moško, ampak na dobro in slabo. Z ženskami se ženske seveda veliko lažje identificiramo. Moški pogledi na ženske so raznovrstni, določa jih predvsem njihov značaj, nemalokrat so tudi površni. A če je avtor dober, njegov pogled ne more biti površen. Mislim, da je to edino merilo, ki velja. Moški v gledališču pišejo v glavnem za moške. Igralke so gotovo zelo zapostavljene. Milena Zupančič je nekoč duhovito pripomnila, da je igrala precej, da je pravzaprav kot igralka zadovoljna, izpolnjena, kot rečemo, ampak Hamleta ji pa niso dali, Hamleta pa ne! Malce jim pa tudi jaz dolgujem, svojim kolegicam, a ne? Ko sem pisala, sem imela pred seboj vedno konkretne igralko, žal se ni nikoli zgodilo, da bi na koncu v kateri od vlog tista igralka zares zaigrala, čeprav sem se vedno zelo trudila. S tem nočem reči, da sem bila s kolegicami, ki so na koncu igrale, nezadovoljna, ravno nasprotno: vedno sem bila vzhičena in počaščena! Dokler je tako, da bo ženskam skoraj vse v življenju, tudi vloge na odru, težje dobiti kot moškim, bom pisala v glavnem za ženske. S tem skrbim za ravnotežje.

POGOREVC: Pišeš pa ne le o ženskah in za ženske, temveč so predmet in občinstvo tvojega dramskega pisanja tudi begunci. Dve ciljni skupini, ki sicer nimata veliko skupnega, pa vendar gre, če se smem navezati na tvoje besede, v obeh primerih za neke vrste "manjšini", katerih glas je v javnosti po navadi premalo zastopan. Od kod ta redka in dragocena želja po prikazovanju in nagovarjanju kakor koli zapostavljenih?

POTOČNJAK: Deprivilegiranci – ženske samo zelo, zelo pogojno štejem zraven – me res zanimajo, do njih gojim veliko simpatijo, in verjetno se ta navezuje na nekatere moje osebne izkušnje. Vsaka krivica boli. Socialna je res na vsakem koraku očitna, niti za hip dneva se ji ne da skriti, uiti njeni sramoti. "Moja mati je dobra, pametna pa bi lahko bila," je na primer zapisal romski pisatelj Šerbezovski, zame je takšna misel kot visoka poezija. Svet se je vedno delil na tiste, ki imajo, in na ostale, ki nimajo. Verjetno je tudi res, da so se bogati vedno zelo malo ali nič ukvarjali z revnimi, razen kadar so jih izkoriščali za svoje lastne potrebe in interese. Problem nastopi takrat, ko neka družba zase pravi, da je demokratična, ko se začne zavzemati za osnovne človekove pravice, ko nastopi nekakšno splošno vedenje skoraj o vsem, ko ... ne nazadnje, nastopi ta fenomenalna globalizacija; ko se današnji slehernik iz bogatejšega dela sveta – novodobni meščan, v slehernem trenutku soočen z mediji, ki ga nenehno bombardirajo s katastrofičnostjo in bedo na drugi strani – odloči, da

bo mirno večerjal naprej, ker tako ali tako ne more nič storiti, nič pomagati. Ko se vehementno odreka odgovornosti, etiki, veri v kar koli, razen v tisto, kar mu omogoča dobro življenje. Ko iz dneva v dan menja moralo kot obleko, ki je prišla iz mode, in se tako na videz nehote in nevede odreka samemu sebi. To ne more biti dobro. Etiko je zamenjala nekakšna duhovna lenoba. Pod pretvezo interesa in uspeha se vse bolj in v zelo spervertiranih oblikah razrašča cinizem. Ksenofobija, katere skrajna oblika je fašizem, je postala skoraj osebna izkaznica današnje napredne družbe. Ksenofobija je danes tudi ime za strah pred bedo, revščino, boleznijo, starostjo, smrtjo. Zame pisanje pomeni tudi nekakšno moralno zavezo in odgovornost do resnice, ki se ogleduje v ogledalu (resničnosti) časa. Umetnost, ki se nagiba k nihilizmu, mi ni bila nikoli blizu.

POGOREVC: V času bosenske vojne si se iz gledališča malodane preselila v begunski center, kjer si se intenzivno ukvarjala z mladimi pregnanci in z njimi snovala gledališke uprizoritve. Predloge so nastajale v tesnem sodelovanju z igralci, v svojem opusu pa si se odločila čisto konkretno spregovoriti o posledicah te krvave vojne šele po njenem zaključku. Koliko distance si potrebovala, da si se lotila tako težke teme, in ali danes misliš, da bi lahko zasnovala značaj begunke tudi, če ne bi imela izkušenj iz begunskega centra?

POTOČNJAK: O svojem življenju in delu z bosenskimi pregnanci sem na skoraj petdesetih straneh pisala lansko leto v mariborskih Dialogih, na široko sem se razpisala tudi o tem, zakaj sem si sploh vzela pravico pisati zanje na temo vojne in pregnanstva. V resnici samo zato, ker sem bila in sem še prepričana, da imajo v času vojne le tisti, ki prihajajo z vojnih področij, legitimno pravico skozi umetniške oblike govoriti o sebi v luči grozot, ki so jih prizadele. Besedila, ki sem jih napisala zanje, so nastajala skupaj s pregnanci v obliki gledaliških in pisateljskih delavnic. Sebe sem vzela zgolj kot nekakšen njihov medij, prevodnik, s pomočjo katerega so se lahko v bolj organizirani obliki izražali in sporočali ljudem svojo resnico. Pisati o tako hudih rečeh, kot je vojna, se mi zdi na moč tvegano. In prav je, da med vojno muze, ki ne prihajajo z ogroženih področij, molčijo. Vsak poskus opisovanja resničnosti vojne se mi zdi nesmiseln in že vnaprej izgubljen. Nobena beseda ne more biti krvava kot kri, nikoli boleti kot resnična rana. In če gre še za umetnika, ki je zgolj opazovalec, se mi zdi skoraj blasfemično, če si vzame pravico spregovoriti o vojni od znotraj. Njegova izpoved lahko izhaja le iz njegove geografske pozicije, pa še tu je potrebna velika distanca. Še posebej zato, ker je beseda v zadnjem stoletju resnično izgubila moč. A ker o teh problemih zelo natančno in veliko bolje kot jaz razmišlja Czeslaw Miłosz v eseju *Nemoralnost umetnosti*, si ga bom dovolila citirati: "... saj marsikaj kaže, da je bil svet koncentracijskih taborišč, kot še vedno je, le prva izmed oblik, v katerih se je pokazal iz prvobitnih voda prihajajoči Leviatan ... Ljudje, ki so bili prvokrat postavljeni predenj kot dejstvo, so le jasno razumeli, da propadajo dotedanje koncepcije

človeka in družbe in da se ne samo zaradi velikosti zločina, temveč tudi zaradi njegove brezosebности, razkriva nova razsežnost. Zato vedenje jezika do takšne nove družbene oblike, sposobnost in nesposobnost, da bi jo ujel v njenem bistvu, mora zadevati pesnike." Odločitev, kako in kaj bo kdo opisoval, je stvar njegove lastne morale. *Aliso, Alico* sem pisala dolgo, med letoma 1994 in 1997. Začela sem torej v času, ko je vojna še vedno trajala. Vendar sem se že vnaprej odločila za distanco in iskala zgodbo, ki bo verjetna za nas in pri nas in bo govorila o posledicah vojne, za zgodbo, ki se dogaja na strani opazovalcev, ne v Sarajevu, Goraždu, Čečeniji ali ... v katerem drugem peklu. Alisa v tem primeru ne personificira Bosne, poosebitev je mogoča le v duetu z Magdo. Zgodba Bosne je popolna šele v odnosu Evrope in sveta do nje. Ta dialog je močnejši, kot smo si pripravljene na tej strani priznati, mislim pa, da so na oni strani res krepko plačevali zanj, predvsem za odsotnost dialoga. Ko so v Bosni klicali na pomoč, ko so ljudje, otroci na ulicah Srebrenice kot od sveta zapuščeni psi na cesti umirali od lakote, je Evropa razpravljala. Da so lahko srbski klavci pobili na desetine tisočev nedolžnih ljudi, tudi otrok, so jim tisti, ki so varovali njihove človeške pravice, morali dati prosto pot. In zdaj svojcem žrtev ti isti ljudje pridigajo o strpnosti in sožitju med narodi. Bleščeče modra zastava z zvezdicami je oškropljena s krvjo zaman žrtvovanih. Oslabitev, nemoč jezika, ki se je po Miloszu začela dogajati v prvi polovici prejšnjega stoletja, se nadaljuje v plazu časa, ki odnaša s sabo vse več besed in celo jezikov. V tem kontekstu je morda za večino res pametneje ne drezati z jezikom v hude stvari



sveta. Ker je takšno oživljanje poteptanih in na silo umorjenih besed (misli) in sklicevanje na njihov prvotni in edini adekvatni smisel, od tistih, ki zane-marjajo resnico na račun nekakšne vse bolj namišljene resničnosti, skoraj po pravilu obsojeno in interpretirano kot nekaj, kar ni več v diskurzu časa. Razmišljati o morali v umetnosti pri nas ni več moderno in vse bolj zveni kot nekakšno obujanje, klicanje duhov. Skoraj prepričana sem, da bi znala zasnovati, kot praviš, značaj mlade pregnanke tudi, če ne bi imela vseh neposrednih izkušenj. Mogoče sem bila zdaj lažje natančna. Dosti pomembnejše se mi zdijo svetovnonazorske ideje, ki naj jih (v tem primeru gre pač tudi za politično vprašanje) skozi določene izkušnje določen lik, v mojem primeru je to Alisa, v imenu avtorja zagovarja in zoperstavlja drugi strani. Seveda pa Alisa v nobenem primeru ne sme spregovoriti o politiki, ker bi bilo to degutantno. Zelo natančno sem morala dozirati besede o politiki tudi pri Magdi. Lahko jih je spregovorila le v afektu, kot zabrisan odmev slabe vesti, preoblečen v drug problem. Avtor ne sme biti v službi politike ali svojega pogleda nanjo, ampak v službi resnice (pritrjujem Andriću in Kišu, ki sta med drugimi pisala o tem). Tu si ne postavljam dilem. Vem pa, da ne smem biti razsodnik, ampak samo opazovalec. Današnji avtor lahko postavi zgolj diagnozo, ta pa je lahko seveda bolj parcialna ali pa bolj splošna. Najboljše je, ko se skozi povsem intimno situacijo ali problem dotakne splošne. Ko skozi intimo ali celo detajl opozori na obče.

POGOREVC: O tem te sprašujem zato, ker vojna navsezadnje obremenjuje tudi ljudi, ki z njo niso imeli kakšne posebne zveze; marsikateri umetnik se je lotil svoje interpretacije te vojne ali želel javnosti posredovati svoj pogled, četudi v praksi ni imel nobene neposredne zveze z njo. Kaj meniš o takšnih poskusih oziroma kakšne izkušnje imaš z njimi?

POTOČNJAK: Vrsta vprašanj se mi je denimo sprožila ob gledanju Jovanovićeve *Antigone*. Grške Tebe, v danem primeru, po mojem nimajo prave zveze z obleganjem Sarajeva. Vojna v Bosni ni bila bratomorna, šlo je za ekspanzijo in genocid predvsem enega naroda nad drugim. Po toliko letih in po vseh teh vojnah, po vsem, kar se danes dogaja še v Črni gori, je to menda že vsakomur jasno. V Sofoklovi *Antigoni* pa je med bratoma objektivno zelo težko določiti krivca. Kriva in s tem odgovorna sta pravzaprav oba. Eden ni hotel prepustiti drugemu tisto, kar mu je po pravici šlo, drugi pa je odgovoren za napad nanj. Pri vojni v Bosni, pri obleganju Sarajeva pa je krivda jasna in potrjena že z ustanovitvijo mednarodnega sodišča v Haagu! Glede na to, kar vemo o Sofoklovi *Antigoni*, si lahko z gotovostjo predstavljamo, da bi Antigona mrtvega brata pokopala, četudi bi bil bolj kriv kot drugi. In mi je kot gledalci vsekakor ne bi obsojali, temveč bi njeno dejanje brezkompromisno sprejeli, njena drža bi bila samo še bolj pokončna. Če rezimiram – predzgodba, zakaj in

kako je prišlo do dvoboja med bratoma, podatki, ki nam jih Sofokles o njej posreduje, so zelo trdno, natančno določeni in jasni, gledalec jih ne more po svoje interpretirati, saj drugače bi se tudi samo dejanje drame v *Antigoni* ne imelo kam opirati. Predzgodba je skoraj tako pomembna kot sama drama in mora biti sestavljena na način, ki odgovarja resnici. Avtorjevo sporočilo, ideja se začne pri predzgodbi, in to gledalec zelo jasno ve. In to je tisto, kar me je pri Dušanovi *Antigoni* tako zbegalo. Dušan seveda ni neposredno zapisal, naj Tebe beremo kot Sarajevo, se pa ni ogradil od takšnih interpretacij. Napisal je dramo na način, ki je dovoljevala v tistem času takšno interpretacijo in aluzijo. Govorim torej o načinu in možnosti branja, ki pa se ga avtor po mojem, še posebej, ko gre za tako občutljivo temo, skoraj po pravilu mora vnaprej zavedati. Če enačiš okoliščine, ki pogojujejo obleganje Sarajeva in Teb, se mi zdi, da nujno zamegliš Antigonin v nebo vpijoči etični princip, da njeno ljubezen in brezpogojno žrtvovanje oslabiš ter postaviš v temnejšo luč, ker se razlogi za dramo ne pokrivajo. Na ta način relativiziraš bolečino, ki je v obeh primerih brezmejna, nikakor pa ne (zame, poudarjam!) primerljiva, niti na nivoju asociacije. Bogovi so v grški drami igrali zelo natančno določeno vlogo, po Steinerju pa je danes tragedija mrtva prav zato, ker božja senca ne pada več po nas. Obleganje Sarajeva tako v resničnosti kot tudi v resnici, zame osebno, nima nikakršne zveze z usodo in bogovi, ampak prav z njihovo odsotnostjo. Zakaj torej sploh uporabiti Antigonin motiv, če preneseš osnovno težišče v dramaturgiji drame stran od Antigone in s tem postavljaš njeno žrtvovanje pod vprašaj? Tisti, ki so morali gledati smrt svojcev, bi težko pristali na dejstvo, da jih je pokosila usoda. Zelo močne notranje dialoge je v meni sprožila tudi *Uganka korajže*, še posebej zato, ker sem s pregnanci že do takrat, ko sem igro gledala, intenzivno preživela ogromno časa. Bila sem presenečena, da se usoda bosenskih pregnancev pri nas lahko tudi na ta način interpretira. Sem pač, tako kot smo na različne načine vsi, na svoj način označena z bosensko vojno in si zato kot gledalec jemljem pravico do svoje osebne reakcije. Gre za različnost pogledov, eni so mi bližji, nekateri tuji. Prava resnica s takšnim ali drugačnim pogledom tako ali tako ne more biti poškodovana. Kritike prepuščam kritikom. Med drugimi sem zelo težko gledala Dragojevičev film *Lepa sela lepo gore*, ki je bil sneman na realnih pogoriščih v okolici Goražda, pa tudi Kusturičevo *Podzemlje*. V obeh primerih gre zame najprej in skoraj edino za odlično izvedeno medijsko manipulacijo najnižje vrste in za lažno prevrednotenje realnosti v službi fašistoidne srbske politike. Umetnost pa preprosto ne more biti v službi politike, ker po pravilu stremi za cilji, ki ne morejo biti tako dobesedno navezani na kakršne koli nizke interese.

POGOREVC: Sama se bosenske vojne dotikaš v *Metuljevem plesu* in v *Alisi, Alici*. V obeh besedilih se dogajanje zaključí s simboličnim prihodom mladega begunčka iz Bosne; če je v prvem prihod Agatinega posvojenca mogoče razumeti

kot odprto možnost za (od)rešitev nastale situacije, pa v drugem težko pričakovani prihod Alisinega brata sovpada z njeno smrtjo in ga je torej mogoče brati dosti manj optimistično. Je v tej paraleli mogoče najti kakšno razložljivo in avtorsko načrtovano simboliko?

POTOČNJAK: Probleme Bosne smo pustili Bosancem. Naj mi oprostijo, a občutek imam, da Slovenci (seveda s tem ne mislim na konkretne ljudi, ki to počnejo, ampak na politično direktivo), pobirajo mine po njej v glavnem zato, da bi se prikupili Američanom za vstop v Nato. Ne pravim pa, da to nima dobrih posledic za Bosance. Kaj bi lahko storila Alisa za svojo rešitev? Nič, samo asimilirala bi se lahko, čez nekaj let govorila odlično slovenščino, se zaposlila, se morda poročila s Slovencem ... v redu, nič ne bi bilo narobe, nasprotno, preživela bi! Vendar tega ni hotela, preveč je bila ranjena. Rajši je šla v sveto smrt. Če razmišljam osebno, zelo spoštujem njeno odločitev. Tujci zanjo niso rešitev, rešitev zanjo je njen dom, v tem primeru tudi njen brat. A brat tako kot Alisino spoznanje pride prepozno, upanje na rešitev umre v njej pred njeno smrtjo, ker ji zmanjka življenjske vere in moči. Potrebovala bi namreč človeka, ki bi ji pomagal kot pri hudi bolezni, Magda pa se ukvarja predvsem s svojo bolečino (neposredno uporabljen problem humanitarnosti!). Parafraziram Andrića, ki nekje pravi, *da ne moreš biti svoj tam, kjer ni nič tvojega in ni nikogar tvojih*. To je razkoreninjenje, pri meni je že prešlo v nekakšno tiho melanholijo, ki mi kdaj v samoti poboža dušo. In čeprav vem, da je bilo za našo družino in zame bolje, da smo se preselili v Slovenijo, me prime smrtna žalost za tistim, kar je za vedno izgubljeno. A to so suhe solze! Mladi pregnanček v *Metuljevem plesu* vstopi v mrtev svet, v svet, ki je imel vse možnosti za srečno življenje, pa je sam sebe presušil. Konec je pisan kot absurd, v katerem se oče Ante ne zna več jokati niti smejati, njegova hčerka Agata, ki naj bi skrbela za ubogega malčka, pa je skoraj pozabila, zakaj je prišel. Čisto v zadnjih replikah se le spomni, tudi Ante se razveseli, dialog in skupno življenje sta še mogoča. Boris Cavazza, ki je igro v Mali drami režiral, konca ni bral optimistično. Moram pa reči, da je tudi konec *Alise, Alice* zame na neki način vendarle optimističen. Magda je spoznala svoje zablode, to pa je največ, kar se lahko človeku v življenju zgodi. Alisa je sicer plačala s smrtjo, vendar ne vemo, kaj bo z Emirjem. Vsaj hipotetično so zanj odprte še vse možnosti! Osebno sem vendarle optimist, saj drugače ne bi imela od česa živeti.

POGOREVC: Koliko optimizma pa gojiš v odnosu do slovenske dramatike? Meni se zdi, da se s pisanjem za gledališče ukvarja vse premalo mladih dramatikov in da pri nas manjka kakšen fakultetni oddelek, kjer bi se študentje lahko priučili vseh tistih matematičnih in statičnih pravil dramske pisave, o katerih sva že govorili. Na drugi strani se s pisanjem scenarijev za konkretne gledališke dogodke ukvarja velik del mladih režiserjev. Lahko to pisanje nadomesti dramska besedila?

POTOČNJAK: Kar se mene tiče, je stanje v slovenski dramatiki, predvsem zaradi odsotnosti najmlajše generacije, alarmantno! V takšnem kontekstu si isto vprašanje tudi sama pogosto zastavljam. Ne vem sicer, kakšna je natančna statistika pri nas, kolikšno je število dramatikov v razmerju do pesnikov in pisateljev, tudi ne vem, ali je to razmerje primerljivo s tistimi pri drugih narodih, a dejstvo je, da je pri nas dramatikov vse manj. Vendar kot vse kaže, to nikogar posebej ne skrbi! (Kaj pa, če bomo počasi izumrli?! Srčno upam in naravnost pohvalno bi bilo, ko bi se kateri od poklicanih, ki bi morali že zdavnaj odreagirati, vsaj post festum zganil in začel dramatični cvetober – kot zaščiteno vrsto »dramaticus slovenicus« – na novo vzgajati v kakšnem pisateljskem cvetličnjaku. Saj bomo tudi medvede, potem ko jih bodo nadebudni ministri dali do zadnjega postreliti, morali spet na novo zaščititi.) Mislim, da sem v oklepaju izpovedala svoj optimizem glede prihodnosti. Se bom pa z največjim veseljem pustila presenetiti! Za pomanjkanje zanimanja za dramatiko vidim predvsem dva razloga. Prvi se neposredno navezuje na moja predhodna razmišljanja o razvrednotenju vrednot in s tem tudi besede. Drugi pa je povezan z odnosom večine naših gledališč in odgovornih, kaj naj rečem, kulturne politike, do slovenske dramatike. Navezujoč se na prvega, ne more biti naključje, da se je predvsem v devetdesetih letih (vsaj pri nas) tako na široko razmahnilo tako imenovano plesno oziroma tako imenovano neverbalno gledališče. Občutje tišine in glasbe na gledališkem odru, v katerem se ne le plesalci, ampak tudi igralci nenadoma bolj suvereno počutijo, lažje izražajo in komunicirajo med sabo ter avditorijem, je hud znak ne le za dramatiko, ampak tudi nasploh. (Čeprav nimam nič proti plesnemu gledališču ali gledališču tišine, nasprotno!) To občutje je zraslo skoraj že do te mere, da gledališče, ki se opira na klasično dramo, že apriori deluje zastarelo in zaprašeno (najbolj seveda mladim), na drugi strani pa plesni teater in koreodrama tudi že kar apriori delujeta sodobno. In če se zgodi, da umanjka kar cela generacija dramatikov, ki naj bi danes štela od dvajset tja do petintrideset let, potem je nezaupanje že zelo globoko. Tistih mladih režiserjev, ki pišejo predloge oziroma nekakšne scenarije za svoje predstave, po mojem mnenju ne moremo šteti k dramatikom, vsaj jaz jih ne, ker gre po navadi za izrazito avtorske predelave oziroma obdelave že obstoječih besedil ali določenih tem. Kolikor vem, večina teh primerov ni pisana na takšen način, da bi jih kdaj kasneje še kdo interpretiral. Pri večini se tudi velikokrat sprašujem, zakaj to sploh počnejo, zakaj raje ne poiščejo človeka, ki bi jim glede na njihove zahteve in želje napisal novo dramo na način, ki jim je blizu? Že skoraj izrabljena fraza je, da gledališče postavlja ogledalo realnemu življenju, in če pomislim na dialoge, ki se na oni strani tega ogledala uporabljajo, potem seveda ne morem mimo vzorcev, v katere se jezik vse bolj zapira, na besede, ki se s tem izrinjajo iz rabe. Pri pisanju sodobne drame je ta dejstva nemogoče zaobiti. Toliko bolj, ker gledališče uporablja živo besedo (zato vendar drame starejšega datuma vedno znova prevajajo) ... Vse to pomeni, da dejansko vse manj zaupamo besedam. A če ne

zaupamo temu, kar govorimo, kar izrekamo javno ali intimno, potem dejansko vse manj zaupamo tudi samim sebi. Komu in čemu potem še sploh zaupamo? Svojemu molku, glasovom narave, ki je iz dneva v dan vse bolj oddaljena od nas. Rada bi, da bi se bolj bojevali za izgubljene besede, zavzemanje za prave besede se mi zdi skoraj življenjsko pomembno. Biti prav artikuliran, znati jasno in natančno izražati svoje želje, potrebe, potrditve ali zavrnitve, svoja čustva, pomeni tudi biti prav slišan in razumljen. Občutek, do kolikšne mere nas besede determinirajo, se vse bolj izrinja iz družbe in značilno je, da se pri nas vse bolj zamenjuje za to, kdo si več upa, ne glede na to, kako in kaj sporoča. Tak spervertiran pogum, ki na zelo banalen in grob način izrablja moč besede, da z njim maha in tolče po drugih, je po mojem bolj izraz človeške majhnosti in družbene provincialnosti ter prav tistega samozadostnega elitizma, s katerim se nenehno bije po prsih. "Pljuvaštvo" je zelo preprosta beseda, ki izraža pravi pomen besed teh dandijevskih kričačev, ki dvigujejo nos nad vsem in vsakomer razen nad sabo. Nепrestano deklarirajo pripadnost tistemu, kar je moderno in trendovsko, zanje bogato v smislu premoženja, saj prihaja iz največjih svetovnih trgovinskih in kulturnih centrov. Ti ljudje težko razumejo resnični pojem kulture in umetnosti, ne znajo si razložiti, zakaj je Svetlana morala odkloniti Prešernovo nagrado, ploskajo kolegom, ki so se spravili nad pokojnine umetnikov, ki se s svojimi deli zapisujejo v narodovo dediščino, in tako naprej (verjetno tudi ne zmorejo razumeti, zakaj so medvedi ogroženi in kaj je bistvo socialnega vprašanja). Boji, ki jih bijejo takšni ljudje, se dogajajo na frontni meji malomeščanstva, njihova vloga je, igrati lažno opozicijo, v



resnici pa so prva trobila oblasti, povzpetniki, ki so se prerinili na prve strani zaradi negativne selekcije in sektaštva, ki očitno vlada tudi v medijih in kulturni politiki. Besede so nujno povezane z odgovornostjo. In tisti, ki se na odgovoren način zaveda svojega znanja in vedenja in se ni prodal za privilegije, bi se moral zavedati tudi vsega tistega, česar ne ve, in si v imenu slednjega ne bi dovolil pljuvati po drugih. V neki meri, čeprav ne tako drastično, se ta pravzaprav družbeni pojav odraža tudi v gledališču, mogoče najbolj pri gledališki kritiki. Ni naključje, da jo podpisujejo vse mlajši avtorji. Mnogi med njimi v glavnem nimajo izkušenj, se bolj malo ali nič ne spoznajo na gledališče in so tudi velikokrat premalo izobraženi, skratka – niso poučeni, zato tudi opravljajo svoje “poslanstvo” vse preveč na nivoju kritizerstva in kritikastrstva. Po mojem najmlajša generacija ne le, da nima dramatikov, ravno tako nima relevantne gledališke kritike (izjeme seveda so!), kot tudi ne širše gledališko podkovanih teoretikov. Nekaj je očitno zelo narobe! Stanje v družbi je pri nas na vse načine drugačno kot pred devetimi leti. Umetniki to vedo in občutijo zelo jasno. Na te pojave se je tudi težko neposredno odzivati, mogoče je za to potrebna določena zrelost, distanca, ne vem. Ugotavljati zgolj stanje stvari je, razen če se ne deklarira za angažirano, morda za umetnost premalo. V tem kontekstu vidim tudi ne preveč posrečen, ne dovolj natančno izrisan pojav postmodernizma, ki je kar nekako vase poniknil, kot bi se zavedel, da le morda ni dovolj jasen in relevanten označevalec časa in umetniških gibanj oziroma iskanj. Zdajšnje obdobje čutim kot čas, v katerem se je potrebno angažirati, opredeljevati, raziskovati v območju že odkritega. Se pa tudi sama pripravljam, da bo treba počasi seči še kam drugam. Tudi dramatika bo morala poiskati bolj sofisticirane oblike izražanja, se nemara vrniti k poetičnemu, mitskemu, magičnemu. Vendar ne zgolj na način preigravanja mitskega oziroma tistega, kar je že nastalo. Ta obdobja so, spet po Steinerju, mimo. Tudi obdobje poetične drame je na Slovenskem že doživelo svoj vrh. Iskanja znotraj absurda se mi zdi, so še vedno v duhu našega časa. Je morda moč na nov in drugačen način vzpostaviti tragedijo, če se že strinjamo, da je takšna, kot jo poznamo in jo še zmeraj igramo, mrtva? Imamo mlade literate, mlade pesnike, slikarje, kiparje, glasbenike, le dramatikov ni. Gledališče in nova dramatika sta na takšnem družbenem prehodu, kot kaže, še posebej občutljiva. Na neki način se to mora navezovati na dejstvo, da gre za živo besedo, za neposredno komunikacijo z občinstvom in stvarnostjo, in prav v tej komunikaciji se skriva očitno izražena rezerva. Neprestano soočanje s smislom, zavest, da je izrečena beseda veliko bolj negotova in ranljiva kakor tista, ki je samo zapisana, še posebej, če ni prav zastavljena in postavljena in če ji je že vnaprej odvzeta tolikšna moč in vrednost – vse to ima pred sabo dramatik, še bolj tisti, ki šele razmišlja o svojem literarnem poslanstvu.

POGOREVC: Kaj pa bi bilo po tvojem mnenju potrebno in mogoče storiti v praksi za to, da dramatiki pri nas ne bi izumrli, kot praviš?

POTOČNJAK: Po mojem mnenju bi se na umanjkanje najmlajše generacije dramatikov vsi odgovorni (k njim štejem tiste, ki bi jih ta problem skoraj po pravilu moral zanimati) že zdavnaj morali odzvati. To so najprej gledališča, potem pa tudi vsi, ki so odgovorni za to, kaj se v narodovi kulturi sploh dogaja. Naravnost pohvalno bi bilo, če bi vodstva gledališč javno izrazila skrb, ki bi morda tako le komu prišla na ušesa. V vrhovih kulturne politike bi se moralo tako stresti, da bi nemudoma sklicali na kup vse relevantne pametne glave, ki bi najprej na dolgo in široko pametovale, nato pa mogoče celo ugotovile, da bi bilo nujno kaj ukreniti! Še posebej zato, ker gremo v Evropo, kjer ne registrirajo podobnih pojavov. Nasprotno – v Angliji mlada dramatika naravnost cveti! In potem bi ti pametni spet napenjali možgane in iskali ustrezno rešitev. Medtem bi kdo od prisotnih izkoristil pravi trenutek in se pohvalil, češ zato jo pa tudi uvažamo, mlado angleško dramatiko, ker je trenutno v Evropi najboljša. Kot kažejo primeri, lahko tudi najodličnejša dramatika danes nastane po principu "playwright teaching". Pisateljske delavnice za dramatiko, pisanje za oder, oddelki praktičnega dramskega pisanja na univerzah so zunaj najobičajnejša praksa. Čudi me, da se na akademskem nivoju pri nas s tem nihče ne ukvarja. Na AGRFT se ukvarjajo v glavnem s teorijo, občutek imam, da se celo pojma teorija drame in dramaturgija enačita. Zame je to nesprejemljivo. Teorija drame lahko učiš in razlagaš le v sklopu dramaturgije, ker je dramaturgija mnogo širši pojem. A to je že specifično strokovno vprašanje, s katerim na tem mestu ne bi hotela posegati v delo drugih. Lahko govorim le o svojih izkušnjah v gledališču, in na podlagi teh si upam trditi, da ni zares dobrega režiserja brez zares dobrega dramaturga. Šolo sem končala pred približno dvajsetimi leti in od takrat sem srečala ogromno mladih dramaturgov, a samo dva, mogoče trije so razmišljali na način, ki je bil uporaben tudi v gledališki praksi. Večina preprosto ni vedela, kaj naj bi dramaturg sploh počel. Drugim pa, in takšnih je v gledališčih veliko, je pod častjo ukvarjati se s prakso. Če prav razumem, se greš dramaturgije učiti predvsem zato, da bi dobil instrumente, ki ti bodo pomagali pri praktičnem delu v gledališču, pri filmu, na televiziji, radiu. Morali bi ti pomagati tudi, če postaneš kritik. Dramaturg bi moral vedeti, kako se napiše drama, za sabo bi moral imeti vsaj nekaj do konca izpeljanih poskusov, ne glede na to, da drama mogoče ni dovolj kvalitetna za uprizoritev. Vedeti bi moral, kako se stvari lotiti in kakšen je proces! Vsaka teorija je mrtva in sama sebi namen, dokler je ne preveriš v praksi. Znanje je potrebno združevati in ga širiti, ne pa, da si ga nalimaš na nos in začneš frleti z njim nad praktiki. Namenoma sem cinična! Interes za novo in mlado dramatiko bi morala imeti najprej gledališča, od njih je neposredno odvisen širši razvoj. Pri nas se velikokrat delajo, kot da to nima nič z njimi! S čim pa potem ima, z butalsko soljo?! Denar, sredstva so verjetno zanemarljiva, pa bi moralo zagotoviti Ministrstvo za kulturo. Domači, še posebej novi avtorji bi morali biti v gledališču bolj dobrodošli gostje! Z njimi bi morali sodelovati tudi na čisto strokovnih sestankih, ki se tičejo tako gledališkega vodstva kot njihovih

dramaturgov. Kdo pa je tak genij, da mu uprizorijo že kar "prvo roko" besedila? Največji svetovni dramatik izpisujejo po deset variant. Če Angleži igrajo v glavnem svoj sodobni repertoar, ki ga tudi na široko izvažajo, ga predvsem zato, ker spoštujejo domačo dramatiko. To dokazuje, da so na vse mogoče načine vlagali vanjo in skrbeli za njen razvoj! Ideje, da smo mi majhni, Angleži pa veliki, že vnaprej zavračam kot provincialne! Upam, da bo počasi iz naših gledaliških logov izginila tista – No, pa dajmo še eno (po) slovensko (na repertoar)!

POGOREVC: Kaj ko bi sklenili krog in se ob koncu najinega pogovora vrnili na začetek: reciva, da bi te kdaj v prihodnosti podobno kot nekatere tvoje igralske kolege zamikala režija, in reciva tudi, da bi se pri svojem režijskem delu lotevala zlasti uprizarjanja izvirne slovenske dramatike. Kateri avtorji oziroma komadi bi prišli zagotovo na vrsto?

POTOČNJAK: Ne vem, zakaj, a pod tvojim osnovnim vprašanjem čutim še enega, ki me sprašuje po zgledih za pisanje. Če mi dovoliš, bi zelo na kratko najprej odgovorila na tvoj podtekst, čeprav si ga najverjetneje celo umišljam? Zanimajo me predvsem težje življenjske situacije. *Kralja Ojdira* bi lahko brala v nedogled, *Zločin in kazen* še bolj, ker me vedno znova očarata dramaturški – dramatični lok ter do skrajnih zmožnosti natančen in pretanjen opis psihologije junakov. Zdi se mi, da je linija še vznemirljivejša, ker gre od samega začetka za odkrivanje zločina, drugače kot pri *Idiotu* ali *Bratih Karamzovih*, kjer Dostojevski bralca vodi do zločina po stopnjah. Kar se mene tiče, se da pri Dostojevskem vsako, tudi najmanjšo situacijo pretvoriti v dramsko in se na podlagi nje učiti. Režiserka ne bom; če sem se kdaj koli šla kaj podobnega, je bilo to izključno po sili razmer. Poleg igre me najbolj zanima dramaturgija, z njo v zvezi dramatika in morda pisateljstvo tudi v drugih zvrsteh. Čeprav sedaj nimam časa. Za roman moraš na dan sedeti toliko in toliko ur, v gledališču bi morala vzeti dopust ali pa poslati tja svojo družino. Če bi bila režiserka, bi si upala priznati svojim kolegom, da česa tudi ne obvladam ali trenutno ne znam razrešiti. To sem slišala kot igralka le enkrat, in še to od gospe Mire Erceg, čeprav se mi je zdelo, da bi priznanje moralo priti kdaj tudi od kakšnega režiserja. Če bi bila režiserka, bi še vedno imela najraje Strniševega *Samoroga* in Zajčevo *Medejo*, ki pa bi se ju morda zaradi prevelikega spoštovanja celo bala uprizoriti. Z veseljem in tudi s spoštovanjem pa bi uprizarjala posamezne drame vseh že uveljavljenih slovenskih dramatikov in kakšno novo, ki bi me vznemirila. Če bi bila režiserka, bi z veseljem prebrala vse slovenske drame, ki bi mi jih ponudili, in ne bi že vnaprej vihala nosu nad njimi. Če bi bila režiserka, bi poiskala občutljivega, sposobnega, pametnega praktičnega dramaturga ter ga ponižno prosila za dialog in sodelovanje. Če bi bila režiserka, bi cenila igralce in jih spraševala za njihovo mnenje. Pa čeprav bi bila režiserka, bi pozdravljala ljudi okrog sebe!