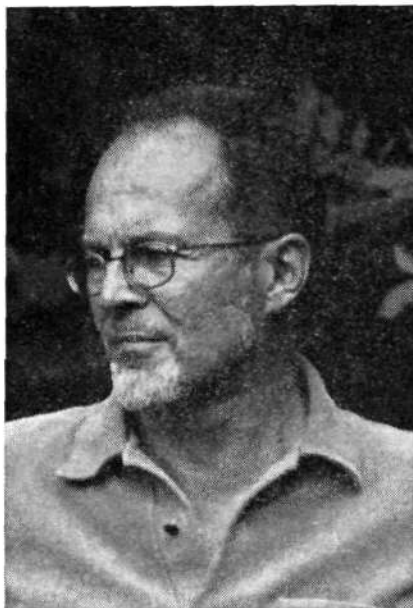


Intervju Sodobnosti: Andrej Hieng



Tone
Peršak

gledališki režiser, še vprašanju o razlikah in podobnostih med pisanjem in režijo. Seveda pa se tudi povsem estetskim in predvsem družbenim (sociološkim) vprašanjem pisanja in režije ne bova mogla izogniti. Se vam zdi, da bi bila to vsa področja, ki jih je treba obdelati, ali menite, da je treba vključiti še kaj?

No, napravili ste gromozansko širok okvir za tale najin pogovor, Malo osebnega in veliko splošnega. Ne vem, če sem pravi mož za vaše potrebe, bojim se, da se bova večine vprašanj komaj dotaknila in da utegneva zabresti med klišeje. Poskusiva lahko vendarle. Brez ozira na kronologijo: čisto dobro razumem, zakaj ste na prvo mesto postavili začetke mojega pisanja in tisti čas okrog leta 1950. Hribarjev pregled in Kosova študija sta zbudili zanimanje za dobo, ko se je sprožil emancipacijski proces v svetu naše povojne umetnosti. Očitno je marsikaj utonilo v pozabo, da moramo spet odkopavati, ali pa se nemara bojimo recidiv? Kakor že, po naši deželi hodijo prikazni, domišljijo nam burijo problemi, ki so se zdeli premagani, predvsem problem usmerjene misli, usmerjene umetnosti — tedaj, leta 1950 se je pač imenovala socialistični realizem — in priče so postale zanimive. Brž naj povem, kako slab kronist sem. Med mojimi vrstniki je vrsta ljudi z boljšim spominom in daljšo »zamero«, posebno tisti, ki so izraziti pesniki svojega življenja. Morda se bo sklicevanje preteklosti v marsičem končalo v pravcati pirandellovski zagati, saj na pri-

Za začetek se mi zdi potrebno začrtati referenčni prostor pogovora, ki naj bi se po eni strani navezoval na teme, ki so bile že načete v intervjujih Sodobnosti, po drugi pa bo najbrž načel tudi nekatere nove pereče teme. Najprej se bova dotaknila časa, ko ste začenjali in so izhajale vaše prve novele (okr. l. 1950). Potem se bova posvetila vprašanju pisanja kot načina bivanja in kot sposobnost, in ker ste tudi

mer že zdaj nismo ene misli o tem, kolikšno moč je, na primer, imel predpisani model, recimo mu še naprej socialistični realizem, koliko naših pisateljev ga je uporabljalo, kakšni odlitki so nastali iz njega, kakšne posledice je prinesel. Moje prve kratke proze so bile — kot precej samostojne variacije — natisnjene ravno takrat, ko se je začel vnemati spopad med tedaj uradnim realizmom in različnimi strujami, štemplanimi s skupno oznako modernizem . . .

Leta 1954 je Juš Kozak napisal recenzijo, objavljeno na zavihku knjige NOVELE, v kateri ste objavili svoje krajše proze vi, Franček Bohanec in Lojze Kovačič. V recenziji Kozak dokaj odprto piše o političnih pritiskih »trenutka«, ki je zahteval vsem razumljivo in napredno »ljudsko umetnost za kulturno politično izobrazbo ljudstva«. Kozak se je zavzel tudi za umetnost drugačne vrste, ki so ji nekateri kritiki prav v tem času zelo nasprotovali, ker so v njih pogrešali umetnost širokih razgledov, ki naj bi prikazovala »pomlad, ki jo razberemo iz obrazov tisočev delovnih ljudi, ki so prepolnih rok, še znojni, a vendar vedro nasmejni svoji boljši bodočnosti.« Ta recenzija je pomenila del boja zoper toge zahteve po propagandno angažirani književnosti. To, da je bila objavljena kot popotnica vašim, Bohančevim in Kovačičevim prozam, pomeni, da so ta dela tačas pomenila novost, ki je prebijala okvire poetike socrealizma. Vi ste začeli objavljati že l. 1950 (v Mladinski reviji), ko so se pojavili prvi protesti zoper zahteve socrealistične kritike. Zanima me, kako danes gledate na te dogodke? Ali ste se tedaj zavedali, da je literarni boj v bistvu politični boj, in ste v tem boju zavestno sodelovali?

Čisto jasno in preprosto vam moram povedati: Pisal sem tako, kot sem vedel in znal. Niti na misel mi ni prišlo, da se je sploh mogoče podati modelu in diktatu. Položaj zame ni bil alternativen, niti za hip. Odpor zoper vsiljeno misel ali obrazec je bil osnovni pogoj za ustvarjanje podob, ki so mi obsedale življenje. In vendar bi bilo pretenciozno, če bi trdil, da je bila ta moja trma, ali kakor že temu rečemo, po svoji naravi resnično politična. Slej ko prej sem »samohodec« in meditaven značaj, brez pravega daru za problematiko, za neposredni, dnevni spopad. Takrat, ko smo začeli, se nam je zdelo, da je veliko, če ne pristanemo na predpise in obrazce in če skušamo svoje videnje sveta uveljaviti rigorozno, mimo žegnov in ukorov, ki so jih delili apostoli zapovedane umetniške vere. Globok odpor do katekizmov nas je družil, razdvajale pa mnoge reči. Zase sestavljati zgodbice je sicer neumno opravilo, ampak jaz, recimo, sem bil intimno prepričan, da bo čas diktata in patronatov minil, in da bojo zgodbice že prišle na beli dan. To se je navsezadnje tudi uresničilo. Seveda ni bilo prav zelo idilično, bolje je, da ne bagateliziramo zadev. Konec koncev je bilo samo po sebi nekam grozljivo, da je morala knjiga NOVELE iziti z uvodom prijaznega Juša Kozaka — čast komur čast —, ki je bil prisiljen opravičevati naše pisateljsko početje, čeprav v tistih besedilih evidentno ni bilo ekrazita. Pred tem sem v Mladinski reviji objavil štiri kratke proze pod precej mladostniškim naslovom ŠTUDIJE O NENAVADNIH ZNAČAJIH. Kakšen halo se je vzdignil! Zgodbice so bile kar se da preproste, skope v izrazu in, kolikor pomnim, zmerno šokantne. Pa so rekli: brutalnost, brezdušnost, slikarija črno na črno! Stop! Nobenih objav več! Spominjam se, da sem prepoved sprejel z obešenjaškim humorjem, da pa me je čudno prizadelo,

ko je v nekem pregledu v Slovenskem poročevalcu Janez Gradišnik presodil, da je tem povesticam v nravstvenem pogledu res marsikaj očitati, čeprav kažejo dokajšnjo mero pisateljske zrelosti. Gradišnik je dobro mislil, ni kaj, hudo je bilo, ker je moral sploh tako reševati malo mlajšega kolega . . .

Kaj pa kulturna atmosfera časa? Mislite, da je pri nekaterih ljudeh le šlo za zavestno rušenje kritičkih. npr. ziherlovskih dogem?

To se je zgodilo pri nekaj mlajših kolegih, pri naslednji generaciji, da tako rečem. Esejisti, filozofi in kritiki okrog Revije 57 in Perspektiv so uveljavili zelo jasna stališča, posebej tudi v estetiki. Njihova stališča odmevajo še danes, o tem ne more biti dvoma. Mene je tedaj do neke mere odbijala njihova bojevita intolerantnost, saj so nastopali kot strnjena skupina, ki ne trpi ugovora. Ker sem bil zakrknjen individualist, mi je bilo precej mučno opazovati, kako iz odpora zoper presijo nastaja sistem novih presij, kako v boju zoper nestrpnost nastaja nova nestrpnost. Večna zagata ideoloških konfrontacij: zdaj to razumem, zdaj vidim skoraj le še pozitivne posledice bojevite mladostne zagnanosti . . . in pa nekaj pesnikov-sopotnikov, zelo velikih avtorjev, ki so še bolj odločilno kot njihovi filozofski sopotniki razbili trdnjavo dogmatizma. Ko govorim o pesnikih, seveda ne mislim le na krog okoli Perspektiv. Povsem pristransko je, če spregledamo, da je tudi ustvarjanje prejšnje generacije — PESMI ŠTIRIH — odločilno pripomoglo k temu, da so obrazci sočrealizma postali absurdni. Samo tole bi še dodal: tudi za pesnike in prozaiste te dobe bi si upal trditi, da so ustvarjali predvsem po globokem diktatu svoje inspiracije, ne pa po nekakšnih ideoloških shemah, ker je pač takšna narava pravega umetniškega ustvarjanja.

Vseeno še velikokrat beremo ali slišimo tožbe, da literatura premalo kaže težnje, ki so vitkane v prizadevanja naše družbe ali vsaj v prizadevanje političnih struktur. Po drugi strani pa tudi številne obtožbe na račun kulture, predvsem na račun pisateljev, pesnikov in filozofov, se pravi na račun kulture v ožjem pomenu besede . . . Se vam zdi, da se današnja atmosfera zelo razlikuje od tiste izpred tridesetih let? Ali pa se morda nekatere stvari celo ponavljajo?

Zmerom boste našli ljudi, ki bojo vehementno zagovarjali mnenje, da naj bo kultura, in seveda tudi umetnost, v službi obćih ciljev družbe. Te stvari se ponavljajo in, kot problem, si jih ad nauseam zastavljamo vsi, ki imamo z njimi posla. Najprej naj povem, da v služnostno vlogo umetnosti ne verjamem. Umetnost je avtonomna duhovna sila, ki utegne biti z družbo, sredi katere se pojavlja, nekako konformna, največkrat pa ne: njeno razmerje do družbe ji skoraj nikoli ne določa vrednosti in učinka v času. Prav gotovo bi presešlo obseg najinega pogovora, če bi se dlje zapletala v ta problem. Skoraj ne moreč več, ko da le izrekam svoje mnenje. Vendar pa bi hotel povedati, da se mi zdi prav smešno, kadar opazim, kako se samozvani kulturni uradniki postavljajo v pozitivno glasnikov ljudstva in družbe, pa nam vseprek določajo pomen in vrednost, ki naj bi jo imeli v očeh ljudstva in družbe. Recepti so večno enaki, večno ista didaktika, večno ista kalvinistična prevzetnost. Najdejo se seveda tudi ovce, ki se rade pustijo spehati v ogrado, da jim je varno. Programska umetnost — reciva ji kar

tako — je bergla submediokritet, pa res bergla, z njo ne prideš daleč. No, vendarle moram reči; v našem času ne vidim pravih možnosti za situacijo, ki sva jo zarisala. V zgodovini se stvari nikoli ne ponavljajo dobesedno. Rekel bi, da ni pogojev za pritiske, kakršnim smo bili podvrženi nekoč. Neka mera napetosti pa je nemara celo spodbudna. Pravi pisatelj vendar ne odneha in ne počéne na zmerjanje ali insinuacijo ali intrigo.

Vrniva se v čas vaših začetkov. Rekli ste: kar zadeva poezijo in prozo, nimate občutka, da bi se odpor oblikoval kot zavestno idejno gibanje. Kaj pa publicistika? Mislite, da so tu bili ljudje, ki so šli zavestno v spopad?

Morda sva se prejle napak razumela. Jasno je, da je vsak pristen odsev življenja kritika, s tem pa tudi politično dejanje v najbolj pozitivnem pomenu besede. Je pa, jasno, hkrati res, da je v beletristiki kritika manj eksplicitna kot v drugih zvrsteh književnosti. Trenutna splošna politizacija umetnosti mi ne more omajati prepričanja, da njen glavni namen ne more biti v pridiganju obćih resnic, da umetnost, če je res umetnost, ni estradno početje, da so njena področja predvsem v tistih predelih človekove narave, ki se izmikajo shemam take ali drugačne svetovnonazorske in politične razlage sveta. Kako je bilo v časih mojih pisateljskih začetkov s filozofi, kritiki, esejisti in vsake vrste publicisti, morate vprašati nje. Prepričan sem, da je bilo v odporu zoper dirigirano, enosmerno kulturo več spontanosti, kot ponavadi mislimo, in da je težko govoriti o idejnem gibanju, ki bi bilo enotno in nemara celo dirigirano.

Leta 1957 je na zavihek vaše knjige USODNI ROB (zbirka novel) recenzent napisal: »Če Hieng sam pravi, da je (ali vsaj, da želi biti) moralistični pisatelj, to pomeni, da ga je najgloblje vznemiril etični problem krivde, ki izvira že iz same eksistence v soseščini: krivda, ki si jo človek nakoplje včasih nehote ali nevede, ko s samo svojo prisotnostjo rani, prizadene, nemara celo uniči bližnjega. Iz te neovedene krivde raste čedalje bolj ovéden kompleks krivičnosti, imenovan v vsakdanji govorici 'slaba vest'. Vedno novi obračuni z žrtvami preteklih grehov so prvenstveno doživetje tega pripovedništva. »Zanima me, kaj je s tem moralizmom v začetku in kasneje? V prvih novelah (ONSTRAN LIVADE JE CVET, NOŽI) prikazujete vedno človeka v mejni situaciji, človeka pred obličjem smrti, ki je ravno zato tako rekoč potisnjen v notranji obračun sam s seboj in v tej smrtni nevarnosti doživlja neke vrste samorazsvetlitev in očiščenje. V kasnejših delih vaši junaki po navadi razglablajo o sebi že po prestani smrtni nevarnosti (Felipe v OSVAJALCU, Cortes itn.). V novelah v knjigi USODNI ROB gre za razglabljanje in doživljanje krivde, ki se junaku razkrije ob nekem srečanju ali soočenju. Bi lahko rekli, da je motiv krivde res vaš glavni ali vsaj eden glavnih motivov, okrog katerih se plete vaše pisanje?

O tem vam bom težko kaj povedal. Štirideset let pišem, štirideset let pa je dolga doba, v kateri se človeku duša nekajkrat obrne. Ali res še vem, iz kakšnih pobud, iz kakšnih navdihov je nastajala moja zgodnja novelistika? Ne verjamem. Celó če bi se trmasto odpravil v preteklost, da jih raziščem, bi bržkone moral odjenjati. Morda bi se mi iz spomina zasvetlikal občutek, ki bi mi povedal: Pač, tole je nastalo iz resničnega doži-

vetja, tole je štafaža, dekor, to je spet pristno, tukaj sem lagal, tole je iz druge roke... celota pa bi se izmikala presoji. Vsako »iskanje izgubljenega časa« je navsezadnje vendarle fikcija, v najboljšem primeru poizkus, pri katerem iztrgaš času drobce resničnosti, ki jih je pa skoraj nemogoče sestaviti v enovito podobo. Mimogrede: prav značilno se mi zdi: da je Lojze Kovačič svoje čudovito spominsko delo naslovil FRAGMENTI. In kje boste našli tekst, ki bi tako obsedeno, tako plamteče vzklicaval bivšo resničnost? — No, vrniva se vendarle k vašim vprašanjem, skušal bom odgovoriti nanje. Najprej nekaj o moralizmu. Čeprav tekst na ovitku knjige USODNI ROB pravi, da sem se sam deklariral za moralista, moram reči, da se tega ne spominjam. Bržkone sem zinil kaj podobnega, in če natančno premislim, se mi vsiljuje občutek, spomin, kako sem nemire in krče tistih svojih let skušal povzdigniti v prispodobo občega in večnega boja v človeški naravi. Prispodobe, kajne, so tudi zmerom vrednovanje. Mlad človek je nagnjen k manihejstvu, svet razdeli med boga in hudiča, na široko zija v nebesa in v pekel, pri tem pa mu je pekel precej bolj atraktivno področje od nebes. Mlad človek — če ni pesniška dušica — je ponavadi obseden od mraka, ekscesov in nasilja. Čeprav nisem bil vzgojen religiozno, mi je nekaj etičnih in moralnih dilem, ki jih v občutljivih naravah sproži krščanski nauk, ostalo. Morda tičijo v tem korenine mojega takratnega, recimo mu tako, moralizma, morda je v taki nrvstveni občutljivosti tudi zakoreninjen košček vednosti o izvirnem grehu, iz katerega se, če prištejemo še vrsto osebnih travm in travmic, rad porodil splošni občutek krivde, ki ste ga omenili. Ni moja stvar, da bi raziskoval, kje je v mojem takratnem pisanju stiska neposredna, osebna, kje pa posledica intelektualne špekulacije. Kot sem že povedal: inspiracija se prižge, ko najmanj pričakuješ, čas pa briše in nazadnje izbriše vednost o tem, kje in kako se je to zgodilo. — Omeniti je treba tudi vojno. Generacije, ki odraščajo v obdobju kataklizme, si skušajo pojasniti grozo sveta, v katerem so se znašle. Vojna ponuja snovi vseh vrst, idiličnih bolj malo.

Prejšnjemu vprašanju bi dodal dve krajši vprašanji. Kakšna se vam z vidika trditve, ki ste jo pravkar izrekli, zdi današnja »mlada« slovenska literatura? In drugo: Kako ste vi doživeli vojno? Takrat ste bili, šestnajst, sedemnajst, osemnajst let stari... Zdi se mi, da je vojna zelo navzoča v vaših delih.

Seveda je bilo to, kar smo doživljali v teh letih, nekakšno generalno doživetje. Vsak od nas je bil tako ali drugače travmatiziran. O čem naj bi pisali, če ne o tem? Kaj pa smo videli večjega, veličastnejšega in strašnejšega? Ker pač govoriva o meni, naj omenim, da so šla doživetja časa skozme v obdobju kronične bolezni, imel sem precej nevarno astmo, suma šokov je bila huda. Sprašujete me, kakšna se mi zdi mlada slovenska literatura, če si jo ogledamo v ogledalu vojne problematike. Ne vem, ali to literaturo dovolj poznam, da bi izrekal kakšne sodbe. Domnevam, da se marsikaj podeduje in da se marsikaj kot dim vlačí nad pokrajino splošne človeške skušnje, se pravi: tudi ti, ki danes ustvarjajo in nimajo neposredne skušnje, nosijo v zavesti in v podzavesti senco vojne. Pogosto se manifestira v obliki panike pred morebitno novo katastrofo, velikokrat se kaže v ludističnem poigravanju s témami očetov, vendar je ni mogoče spregledati. Lani sem bil na pisateljskem mirovnem kongresu Interlit v Kölnu. Mladi

ljudje tam so se mi zdeli kakor obsedeni od grožnje morebitne nove vojne, njihov nemir je bil avtentičen. Med novimi pisatelji se je kar naprej vzdigovalo vprašanje, namenjeno nam starejšim, kaj da smo napravili s svetom, kam da ga nameravamo zapeljati. Naši mlajši kolegi ne nastopajo tako manifestativno in morda naivno, bolj jih nosijo sarkazem, ironija, norčavost in včasih nadvse jasno odrekanje modelom, ki so določali ravnanje prednikov. Vsaj en del. Sicer pa znova poudarjam: nimam dovolj pregleda, da bi si upal izrekatii sodbe, poleg tega je izpričana resnica, da se nam burkeži in klovni najbolj zapičijo v spomin.

Prej sva se ustavila ob vprašanju krivde in ste poudarili, da danes že nekoliko teže pojasnjujete svoja zgodnja dela. Zanimivo pa je, da se je tudi v vaši zadnji TV igri pojavilo vprašanje krivde za smrt bližnjega. Tu se oče sprašuje, ali je tako ali drugače zakrivil smrt svojega sina, in nato mu ljubica razkrije, da je šlo (ali vsaj naj bi šlo) za sinov beg (v smrt) pred neozdravljivo boleznijo. Ali gre tu za prevrednotenje motiva krivde? Krivda tu ni več neposredna . . .

No, precej neprijetno mi je, da se dotikate moje zadnje televizijske igre, ker — brez ozira na kritične odmeve — sodim, da mi ni uspela. Slabo sem jo napisal, teme nisem izoblikoval dovolj radikalno, problem je ostal zgolj nakazan. Ker pa že sprašujete po motivu: morda je res podoben motivom iz mojih starejših proznih tekstov. Gre za izkušnjo, da smo v življenju marsikdaj zadajali rane, ko jih pravzaprav nismo hoteli, da smo pred bližnjim človekom velikokrat stali praznih rok, da smo bili malobrižni za njegovo stisko, da smo bili površni ali cinični, da smo mu obračali hrbet, in da je pasivno stališče vendarle mogoče označiti za krivdo. Težava senzibilnega avtorja je menda v tem, da skuša subjektivne občutke prodati kot obče veljavna doživetja. Ali smo še zmerom v risu nekakšnih urokov ali svetopisemskih strahov ali groženj iz mitične davnine? Kaj nisva prejle omenila izvirnega greha? Mogoče je pa to? . . . Brez šale: prepričan sem, da so korenine naše občutljivosti razpredene v globine časa, ki ga z zavestjo ne zajamemo več. Seveda je nevarno, če se pustiš preveč zavozlati od korenin. Misel, da je tvoja skrupuloznost plemenita, častitljiva in splošno vznemirljiva lastnost, te kaj lahko požene v manijo, manije pa so, kot vemo, hkrati smešne in mučne. Spominjam se, da sem kot majhen otrok huje trpel zavoljo tistega, kar sem zagrešil drugim ljudem, kakor pa zaradi tistega, kar so drugi »ušpilali« meni. Iz tega: precej prevzetnosti, ampak tudi kar lepa porcija nelagodnosti, se pravi jeze . . . Morda sem marsikdaj svoje nečimrne hipohondrije nalepil na junake, ki niso bili avtobiografsko zasnovani, saj si nisem nikoli domišljjal, da sem upesnitve vreden junak. Morda . . . in morda učinek takšnega manipuliranja vendarle ni bil vsakič jalov. Sicer pa sodim, da je moralnega mazohizma, o katerem govoriva, v mojem poznejšem pisanju pravzaprav malo in da sta ga pokrila ironija in humor, posebno v romanih. Sredi igre LAŽNA IVANA samoočitanje celo parodiram v osebi tistega opata, ki so mu pod kloštrskim oknom posilili devico, pa nesrečnik ni zmignil s prstom. Košček ludizma sredi sentimentalnega humanizma . . . Kar zadeva dramolete za radio in televizijo: v njih sem skušal kolikor mogoče neosebno naslikati razmerje med posameznikom ter družbo in ideologijo. Če kateri od naslikanih junakov kdaj grebe po svoji duši, če si ta ali oni od njih kdaj očita, prevzetnost

odtujenost, nerazumevanje za bližnjika, potem si to očita v tisti meri, ki bi jo moralno občutljivemu človeku sploh morali prisojati.

V večini svojih del obravnavate izjemne ljudi (umetnike, vojskovodje), ki so skoraj vsi propadli ali pa so vsaj nezadovoljni s svojo usodo (don Francisco in Cortez, don Felipe, Petkovšek, Leban in celo Goya). Se vam zdi ta občutek poraza — tudi glede na vzrok krivde — in neuspeha značilen za resnično izjemne ljudi? Kaj je s tistimi, ki tega občutja ne poznajo in so zadovoljni s sabo in svojim delom? Najbolj preprosto bi bilo reči, da niso zanimivi za umetnost.

Za literaturo utegne biti zanimivo vse, za pisatelja pa tisto, kar vznemiri njegovo domišljijo. Moje oko je pač tako ustvarjeno, da mi najbolj živo posreduje podobe, v katerih je človek postavljen v svetlobo Jobove usode. Moje zanimanje, moja avtorsko pozornost bojo slej ko prej najbolj priklepale tiste eksistence, ki so se preklale pod hitrim udarcem ali posušile od dolge kužne bolezni. Fascinira me trenutek, ko se kakšno bitje nenadoma naglo znajde med gizdalini, med katerimi je še včeraj špinciralo v podobni paradni obleki, kot jo imajo oni. Razburja me beseda bankrot in vse njene pomenske različice. Zmerom znova me mika, da bi dojel in upodobil, kako se včasih hkrati razsujeta posameznik in njegov svet... Ali naj še naštevam? Ali naj pripovedujem, da me čvrsti, zdravi korenjaki oropajo fantazije, ker se v njih mogoče res manifestirajo mnoge osnovne ljudske vrline, prav redko pa tiste bivanjske stiske, ki nas nenehoma pritiskajo kakor velikanska skala, kakor neznanska pest... Kar sem zdajle napletel, je seveda čisto subjektivno. Na začetku sem rekel: za literaturo je lahko zanimivo vse, za posameznega pisatelja pa tisto, kar mu sproža duha, misel, domišljijo. A me morda sprašujete s stališča, da mora biti literarni junak zdrav, bojeviti in zmagovit? Verjemite, nadvse rad imam Fieldingovega TOMA JONESA, žal... ja, žal, Tom ni junak našega časa in sto tri leta po izidu BRATOV KARAMAZOVIH bi bilo malce smešno, če bi za vsako ceno trdili, da je Sam Weller pozitiven junak, Pavel Smerdjakov pa dekadentna karikatura. Bolje bo, da se ne izgubljava v literarnem citiranju, čeprav bi vas rad opozoril še na eno stvar, pri kateri ne bo šlo brez primerjave. Rekli ste, da se v mojem pisanju pojavljajo predvsem izjemne osebnosti. Tudi najbolj vrtičkarske estetike priznavajo, da mora biti literarna oseba zanimiva. No, vprašajva se, ali besedi zanimivo in izjemno nista v bližnjem sorodstvu? Še takrat, ko imamo opravka z upodobitvami tako imenovanih malih ljudi, se ponavadi izkaže, kako so ti mali ljudje vendarle ne samo zanimivi, temveč tudi izjemni v svetu, ki ga predstavljajo. Poglejte si, recimo, glavne junake Kranjčevih najboljših del. Tipični so, a vendar so izjemni, največkrat zaradi mere topline, srčne dobrote, s katero jih avtor obdarja, včasih pa tudi zaradi nekih skoraj monomanskih potez v značajih. Ali je Flaubertova Felicita iz povesti PREPROSTO SRCE res kar ena povprečna dekla iz francoske province v 19. stoletju? Kaj ni pisatelj značaja prignal v mere, kakršnih v življenju ponavadi ne srečamo? — Ne bi rad trdil, reciva, da samo domnevam: izjemni junak je skoraj nujnost.

Ob tem vprašanju lahko sežemo npr. do Levstika pri nas in še dlje nazaj, če upoštevamo evropska razmerja. Kaj je pravzaprav umetniško

zanimivo oziroma lahko postane gradivo književnega dela? To je še vedno aktualno vprašanje tudi v zvezi s tem, kar sem omenil na začetku, se pravi v zvezi s (ob)tožbami, da se literatura ne loteva samoupravljanja in podobnih tem.

Mislím, da sem vam na to pravzaprav že odgovoril. Vsaka snov je lahko dragocena, vendar mora snov poiskati pisatelja, ne pa da on dirka za raznimi snovmi kot neuspešen ljubimec, ki bi si vendarle rad zaaral kakšno žensko. Téma pride nad avtorja, neubranljiva zapeljivka je, razmerje med njima je od začetka do konca erotično. V umetnosti ni ženitovanjskih posredovalnic, kar pa jih je, ne poslujejo uspešno in dolgo. Umetnik, ki si poišče zgodbo, da bi zadovoljil zahtevam, naj bo koristen državljan, je res podoben moškemu, kateremu je svetovalec ali kompjuter poiskal partnerko: plamteča ljubezen se med njima ne bo zanetila, čeravno bosta morda zaplodila nekaj pridnih in koristnih občanov. Od same koristi in pozitivnosti se pisatelj zaduši. No, huda beseda, jasno, vsak se na svojo vižo zveliča! Vem, da so tudi še danes pisatelji, ki se udejejo za mizo in si rečejo: Nič ni napisanega o valjarni na Jesenicah! Dajmo! Ali pa: Koristen bi bil roman o naših izseljencih v Avstraliji... Ali pa: Zakaj so prekinili delo v tovarni tej in tej... Vsak od omenjenih motivov bi bil lahko predmet sijajnega dela, ko bi prišel nad avtorja kot imperativ, kot nuja, kot obsedenost, tisti trenutek pa, ko si ga avtor izbere za nalogo in dolžnost, ko ga izbrska izmed drugih motivov, ker si okoli njega najlaže konstruira zgodbo, in ker se zdi, da je najbolj aktualen, sodim, da je obsojen na kratko in jalovo življenje. Ne zaupam v ustvarjenje po programih, tako vendar ne gre in nikoli ni šlo, celo Zolaja je vsakič vrglo čez lastni sistem. Ne verjamem, da je Tolstoj najprej videl zgodovinski in moralni problem in šele potlej poiskal ali skonstruiral ANO KARENINO. Kje neki! Ni vredno naštevati, kajne? Omenili ste Levstika. Levstik je velika osebnost, o tem ni dvoma, toda njegov literarni program je celo v delu njegovega najzvešjšega učenca Jurčiča doživel temeljite korekture.

V mnogih svojih delih obravnavate sprva jugoslovanske teme (v noveli ONSTRAN LIVADE JE CVET spor med Srbi in Albanci, v noveli NOZI slovenski učitelj doživi, kako ustaši koljejo Srbe, roman GOZD IN PEČINA slika ljubezensko razmerje med Slovincem in Hrvatice), kasneje pa tkim. španske in druge svetovno-zgodovinske teme (npr. LAŽNA IVANA). Pravzaprav redkokdaj sodobne slovenske teme. Če pa jih, so v tem sodobnem vedno globoke sledi preteklega (VEČER ŽENINOV, IZGUBLJENI SIN). Zanima me, čemu to seganje v tuje kraje in pretekle čase?

Trije moji romani opisujejo sodobnost, tudi vse novele. Ekskurzi v preteklost so del metode, pojasnjujejo in zaokrožajo. Prepričan sem, da nismo od danes. Preteklost je konstitutiven del našega življenja, v temah minulega časa in med sencami prednikov je najti veliko tega, kar nas pojasnjuje ta trenutek. Starejši ko sem, bolj jasno se zavedam, kako usodne vezi nas vežejo z ljudmi, ki jih ni več med nami. Kar zadeva tuje kraje: mar ni postal svet majhen in skoraj do zadnjih koticov tudi naš? Vem, da je to precej slab odgovor, ampak takšno je tudi vprašanje, oprostite! Saj vendar ni razlogov, da bi morali za vsako ceno kar naprej čepeti pod Storžičem ali Kungoto ali Limbarsko goro, pa naj je še tako lepo. V prvem

romanu — v GOZDU IN PEČINI — se mi je junak sprožil iz Zagreba, da bi nazadnje odnehal pod neko pečino v Logarski dolini. Vandrovstva po svetu je bilo med nami zmerom dosti, kajne? Vprašati se moramo le, ali je Zagreb res tako astronomsko daleč, da bi se moralo pisatelju zatresti domoljubno srce, ko svojega protagonista pušča uganjati norčije po tem mestu... Don Alonso iz romana OBNEBJE METULJEV sem posodil domovino, kos domovine, tisto gmajno okrog rojstne vasi Cirila Zlobca. In še ta naš nesrečni Trst povrhu. Don Alonso je apatrid. Kdo more zanikati, da je brezdomovinstvo eden od velikih in usodnih pojavov naše dobe? In tako naprej... Ne zamerite mi, da skušam malce norčavo pojasnjevati stvari, ki sem jih moral že večkrat razlagati s spoštljivo resnobo. Si bomo morali pač enkrat — če le mogoče s smehom — povedati, da kozolci, narodne noše, Aljažev stolp in harmonike na knofe, tiste famozne frajtonarice, niso ultima ratio naših narodnih zadev, čeprav bi se zdelo, da tako pojasnjevanje po Cankarju in njegovem bratrancu skoraj ni več potrebno. — Zdaj pa k dramatiki in preteklim časom. Zakaj sem del svojih tujih iger posadil v davnino in v daljave? Spet sva pri štoriji o motivu, ki te napade in ki ga ni mogoče izbirati. Prikazale so se slike in me odnesle. Ampak ne samo to. Zmeraj bolj sem prepričan, da je v dramatiki potrebna distanca do predmeta. Dramatik, ki skuša neposredno odslikavati sodobno življenje, je v nevarnosti, da se mu bojo motivi kmalu postarali, ker ne bo mogel presoditi, kateri bo živ in udaren v prihodnjih časih. Pri tako imenovani zgodovinski snovi lahko opravimo selekcijo in izberemo podrobnosti, ki so relevantne še ta hip. Čas nam pomaga, ko iščemo pramodele, če se izrazim nekoliko pretenciozno. Ni naključje, da se nekateri najboljši avtorji — recimo Šeligo — ki so bili prav obsedeni z deskripcijo današnjega dne, nenadoma zelo intenzivno ukvarjajo z mitologijo in starimi obredji. No, pri Šeligo so deskripcije že prej povzročale magične učinke, ko še ni pisal iger.

S tem sva se že dotaknila tudi vprašanja gledališča, ki — če lahko parafraziram Duvignauda — teži k temu, da bi bilo vpeto v aktualno, seveda kolektivno in ne zgolj individualno skušnjo. Kako se ti dve težnji združujeta? Ste tudi režiser...

Vsaka individualna skušnja je hkrati tudi kolektivna. Jasno pa je, da je v teatru, kjer gre za skupinsko in skupnostno doživetje, kolektivno čutenje odločilnega pomena. Več ko je transmisij, manj zaznavamo roko, ki upravlja s strojem. Včasih se sprašujem, ali ni ravno ta značilnost gledališča velikokrat povzročila hudih nesporazumov in manipulacij: kolektivna izkušnja se je prodajala v obliki banalnih in malomeščansko dopadljivih imitacij resničnosti. Šala, ki kroži, cenene aluzije, posnemanje detajlov iz vsakodnevnega življenja, senzacije iz politike in mode — slavje skupnostnega kiča! Pomislite, koliko neznansko udarnih gledaliških iger je šlo v pozabo, takih, pri katerih se je zdelo, da je v njih res veliko tistega, kar vi imenujete kolektivna izkušnja. Sicer pa nisem teoretik in se nisem s temi vprašanji tako nikoli ukvarjal. Ker sva malo prej govorila o motivih, sodobnih temah in podobnem, naj vam le še povem, da sem prepričan, da je dramski motiv trajno — ali vsaj daljšo dobo — učinkovit le tedaj, če je v njem nekaj, kar ga dela skoraj brezčasovnega. Shakespearov KORIOLAN ali JULIJ CEZAR nam o svetu in pisateljevem času prav gotovo

ne govorita manj razločno kot Hauptmannovi TKALCI o njegovem. Ne-prestano se vrtiva okoli »sodobne teme«, kakor bi bila časopisna člankarja. Vprašajva se, koliko »sodobnih iger« je napisal Shakespeare? Koliko so jih napisali francoski klasicisti? Aishilovi PERŽANI so edini takšen tekst iz antike. Danton je bil za Büchnerja prav gotovo že zgodovinska figura, kajne? In vendar je bil Büchner med vsemi pisatelji tiste dobe najbolj diskurzivna, najbolj politično angažirana oseba. Kako torej? Med generacijo, ki ji pripadam, in seveda še bolj med poznejšimi je bilo vse polno ljudi z alergijo na meščansko realistično dramatiko, pa se bo vendar marsikateri od njih, če bo treba, vneto skliceval na glavne postulate te šole, najprej seveda na aktualnost, na sodobnost . . .

Vi pišete prozo, romane in novele, gledališke igre, televizijske drame, radijske igre in filmske scenarije. Torej različne zvrsti in oblike . . . Prej ste omenili, da tema po navadi »najde« vas in ne vi temo; kako je potem z obliko? Ali tema že zahteva svojo obliko ali, nasprotno, oblika zahteva svojo snov in temo? Sprašujem torej, ali je pri vas jajce tema ali oblika? Ali se odločite, da boste napisali igro in čakate na ustrezno temo ali pa se morate, ko vas tema »najde«, odločiti za pravo obliko?

Naj vam po pravici povem, da sem precej domišljjav, kadar je govor o mojem proznem pisanju, in zelo skeptičen do vsega, kar sem poskušal kot dramatik. Vrednosti svoje dramatike sam ne znam prav oceniti, kar je morda smešno, saj sem se mnogo let ukvarjal z režijo in drugimi gledališkimi posli. Vrag vedi, kako je to. Pozno sem začel pisati igre, na Stupičevo in Filipičevo pobudo, tekste sem oddajal z rdečico na obrazu, zmeraj zmeden in nesiguren. Pisal sem jih pa le. Takšni smo! Bržkone nekoliko pretiravam. Vsaj to je res, da sem kmalu po začetkih naletaval na zgodbe, o katerih sem nemudoma vedel, da jih lahko razvijam samo v dramski obliki. Tako bi mi nikoli ne prišlo na misel, da bi izhodiščno situacijo romana GOZD IN PEČINA tlačil v okviru gledališke igre, saj se sproža iz široko tekoče glasbe, ampak tudi glavni junak se mi je kazal v preveč različnih osvetljavah, preveč faset je imel, da bi iz njega mogel ustvariti enoten značaj, kakršnega zahteva odrski tekst. Včasih se mi zgodi, da pomislim, kako bi iz kake predloge rajši napravil novelo kot pa igro. Ne bi vedel povedati, zakaj se zdaj skoraj vedno odločim za dramsko, predvsem televizijsko obliko. Mogoče si instinktivno želim kâr se da velik avditorij in možnost preverjanja ob reakcijah gledalcev . . . Zavedam se, da vam odgovarjam nejasno in nedoločno. Ali naj vam lažem, kako imam izdelano estetiko, v kateri je vse lepo na svojem mestu? Ne bi koristilo, kar naprej bi se zapletal v protislovja. In ko sva že pri protislovjih in pisateljskih stiskah: kadar pišem dramski tekst, je večkrat hudo. Moja detajlerska, pripovedniška natura se upira kalupom. Nenehoma se mi zdi, da bi bilo treba povedati še to in ono, pa ni časa, pa ni prostora, edino odlagalnišče preljubih podrobnosti je didaskalija. No, kako režiserji — to pot se moram postaviti v položaj režiserja — kako režiserji upoštevamo didaskalije in lepe opise, sami dobro veste. Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust! . . . Včasih si pravim, da so časi čisto razmejenih umetnostnih oblik sploh minili. Morali bi biti do kraja spontani in premagovati klišeje. Kako se sprijemajo razne tehnike in kaj je potrebno, da jih amalgamiramo?

S tega vidika je zanimiv roman OBNEBJE METULJEV, v katerega ste vključili dramo SLAVOLOK, ki so jo prej že odigrali v Mestnem gledališču. Kako se je rodila ta mešana forma?

Ja, posebna izkušnja! Najprej je bila res igra SLAVOLOK. Že med pisanjem me je nadlegovalo polno podob, ki jih nisem mogel stlačiti v tekst. Stranska oseba — stari don Alonso — mi je postajala bolj in bolj pomembna, odpirali so se mi prostori in situacije njegove prejšnje in prihodnje usode, vsiljevali so se mi kraji njegove mladosti, vizije krajev, kjer se je začelo njegovo romanje, pa nazadnje prikazen starca, ko na kraški gmajni zaključuje brezdomovinsko eksistenco. Apatridstvo, emigracija, propad prvega res velikega kolonialnega imperija, blodnje po tujem svetu, ki ga sploh ne razumeš . . . Kopicili so se mi zapiski in se na lepem začeli sprijemati. Spočetka sem domneval, da mi bo iz njih nastal komentar, kakršnega ima Faulknerjev REKVIEM, ali nekaj takšnega, kot so prozni deli pri Krleževem ciklu o Glembajevih, torej spremljevalne novele. Vidite, pa se mi je kar samo pisalo. Po nekaj straneh sem ugledal celoto kot na velikem platnu. Pri tem OBNEBJU METULJEV se mi je v posebno izraziti obliki zgodilo tisto, kar se mi tudi sicer rado dogaja: ko me kakšna podoba dodobra ožge in se mi izkristalizira prva situacija, ko stečejo prve strani, se mehanizem pripovedi začne premikati samogibno. Priznam, da nisem nobenega svojih romanov planiral od začetka do konca. Spustil sem se vanje, kot se spusti človek v tok reke, ki ji samo približno pozna tok. Ko nekaj časa ploveš, se ti seveda kar temeljito odkrije geografska situacija, tudi primerne navigacijske metode si izmisliš, ampak odločilna je vendarle tista izhodiščna pobuda in čar avanture, lahkomišelnost, neke vrste drznost ali predrznost. Pot je včasih krajša od domnevane, največkrat pa daljša in bolj zapletena. Kar velikokrat se mi je zgodilo, da sem koncipiral povestico — če je sploh mogoče govoriti o koncipiranju — pa se mi je napihnil roman. GOZD IN PEČINA naj bi bila petdeset strani dolga novela o ljubezni in glasbi. Kajkrat gre tudi narobe. Tako se mi je, recimo, Goya dolgo časa prikazoval kot štafažna oseba fantazijske pripovedi o potujočem teatru — kjer bi šlo seveda tudi za razpad Španije — in od vsega, kar sem snoval, je ostala televizijska igra GLUHI MOŽ NA MEJI . . . Dosti več bi o tem ne vedel povedati.

Predsvem v zvezi z vašimi bolj zgodnjimi deli sem razmišljal tudi o vzgibih, zakaj človek začne pisati in piše. Sam sem si včasih to razlagal kot nekakšno sublimno težnjo po avanturi in poti v neznano . . . Prej ste rekli, da se pojavi nekakšna podoba in nato se pisatelj napoti v to podobo in pojavijo se stvari, ki jih sploh ni predvideval . . .

Bojim se ponavljanja. Bojim se, da si pisatelji največkrat kar izmislimo obrazce za pojasnjevanje svojega početja. Klišeje imamo v predalu. Nekaj takšnega je z najinimi »avanturami« in »plovbami« in »raziskovanji« in »kartografirani neznanega«. Da bi ne jecljali od zadrege, si ustvarimo prikladne matrice. Sentence naj nam pomagajo, da se bomo znašli v mistični megli, ki je na začetku vsakega našega dela. Ali s pavšalnimi ponazoritvami odgrnemo zastor izpred skrivnosti večjih in manjših inspiracij, iz katerih se je izkristaliziral naš tekst? Ne verjamem. Thomas Mann je napisal zajetno besedilo, kako je nastajal DOKTOR FAUSTUS. Koristen

in vznemirljiv dokument, toda v globino ne seže, prave geneze svojega dela pisatelj v njem ni opisal, ker se je opisati sploh ne da. Morda je prav, če ostanemo pri stari misli, da naj se delo komentira samo, avtor je povedal, kar je imel povedati, razlagalci pa naj imajo tudi kaj dela. No, nekaj se mi zdi vendarle zanimivo! Ko sva iskala prisposodbe za naš opravek, sva našla besede avantura, raziskovanje, plovba, kartografiranje neznanega sveta. Kot da nas je sama podjetnost! Gibljemo se! Odkrivamo! Res...? včasih že, prav gotovo. Predvsem bi zase rekel, da mi je pomemben pojem gibanja, zlasti pri romanu. Ko se odpraviš, se ti svet postopoma ali korakoma odkriva. Tudi brez presenečenj ne gre in skoraj vsako dnevno etapo razsvetljuje večja ali manjša inspiracija. Prejšnje čase sem med sestavljanjem obsežnejših besedil vsak šihit zaključil z dolgim sprehodom, pa sem med hojo čudno ponavljal pota svojih junakov, od tistega trenutka, ko se mi je pred očmi zasvetil ovinek, za katerim je bila skrita prihodnja etapa pohoda. Res! In res je tudi: včasih sem za ovinkom odkril novo, bolj zanimivo varianto poti, razpotje in kakega novega junaka. Ritem je pomemben... Zame osebno so pomembne predvsem tudi natančne prostorske predstave. Celo najbolj fantazijske džungle sem si moral v duhu podrobno izrisati, drugače ni šlo. To je tisto, kar imenujem svojo realistično manijo. Še in še preverjam podrobnosti, post festum z dokumenti. Pri dramah — ki res nimajo namena biti prave zgodovinske drame — sem prav tako preverjal dokumente o času, v katerega sem jih, sicer neobligatno, posadil.

Neki ameriški teoretik trdi, da je za dramo dovolj, da zbereš tri zanimive značaje, in če so ti značaji res dovolj različni, bo nujno prišlo do drame.

Zakaj ne? Mogoče sta dovolj kar dva značaja ali samo eden, če je v konfliktu sam s seboj. Kot veste, imamo zdaj modo monodram... Zase bi povedal, da iskreno ljubim samoto, posebno zadnja leta, ampak v gledališču imam rajši, če je bolj obljudeno. Več oseb mi pokaže več sveta, ustvarijo mi klimo, fikcijo resničnosti, ki jo imam rad. Gledališče iz mita, gledališče, v katerem so miti živi, potrebuje res majhno zasedbo, saj vsaka oseba reprezentira cele skupine, medtem ko smo današnji ljudje — pa naj nam je všeč ali ne — še vedno v risu individualizma. Poizkusi, da bi ustvarili vzročne like, nas ponavadi pripeljejo do alegorije. Beckettovi klovn in invalidi? Velike prisposodbe, ampak, kaj je z možnostjo identifikacije, ko se srečamo z njimi? — Vrniva se tja, kjer sva začela! Prepričan sem, da je najlepša lastnost umetnosti njena naravna intoleranca do pravil. Dva značaja, trije značaji, veliko značajev — larifari! Aishil je pred gromozansko široke panorame postavil peščico ljudi, pri Shakespearu je svet skoraj zmerom kakor podrast v tropskem pragozdu. Saj veva, kajne, kakšni križi so, če je treba v povprečnem teatru napraviti zasedbo za kako Shakespearovo igro... S pravili naj se zabavajo po seminarjih ameriških univerz, če jih je volja, nemara je za konfekcijsko produkcijo literature tako igranje kar koristno. Zunaj konfekcijske dejavnosti kaže zaupati instinktu in svojemu daru za opazovanje.

Že nekajkrat ste omenili svoj realistični čut ali kar prijem. Kritiki in literarni zgodovinarji pa ob vaših delih večkrat omenjajo zveze z ekspressionizmom. Zanima me, kako sami opredeljujete svoj slog?

Preveč sem prevzetan, da bi se pustil kar tako zložiti v predalčke. No, saj v resnici ne gre za prevzetnost, tisti, ki jim je poklic predalčkanje, imajo svoj »prav«, le da je meni ta »prav« suspekten, kot statistika ali podobne večšine. Kaj vse ni vplivalo na moje pisanje? Ali bi sploh končala, če bi začel naštevati? Zanimivo je, da ste omenili ekspresionizem, ki da naj bi imel zveze z njim. Čeprav sem požrl neznansko veliko knjig, moram priznati, da mi je ta smer — nota bene skoraj čisto samo nemška in malo slovenska afera — ne le tuja, temveč tudi precej slabo znana. Razen v primeru, da so tisti, ki take stvari razporejajo, prištetih k ekspresionizmu, recimo, tudi pozno Strindbergovo dramatikino in pa vse, kar se je izoblikovalo iz dediščine Dostojevskega . . . Pravi ekspresionizem zagotovo ni učinkoval na moje pisanje. Morebitne zveze so nehotene in posredne. Mlad pisatelj ima rad drastične učinke, presenetljive svetlobne efekte, nikoli mu ni dosti luči, nikoli dosti teme, strasti morajo biti prignane do vrelišča, ekstaze vreščeče, grehi kapitalni, postelje morajo škripati kakor pokrovi krst, okolje mora biti tako neopredeljeno, da je vredno večnostne igre . . . oh, sveta romantika mladosti, blaženi »ekspresionizem« smrkave literature! . . . To je tisto! Tako je z mojimi novelami, kolikor se jih spominjam. Pozneje sem se obrnil precej drugam. Vsekakor vem, da mi je z vsakim letom, z vsakim tekstom rasla strast do deskripcije. Dobro pomnim, kako sem bil bolj in bolj obseden od magične lepote detajla. Nosila me je želja ali celo strast, da bi trenutek resničnosti vsakič fiksiral ne le v njegovi psihološki danosti, temveč tudi z vso aparaturo predmetov, zvokov, vonjev . . . Prostori, ki sem jih večasih puščal neizmerjene, so se mi izmerili. Mize so se mi postavile na štiri noge . . . Menim, da se je izkazalo, kako vendarle rastem iz izročila tiste literature, ki ji na široko pravimo realizem. Seveda se ne smeva napak razumeti: zame je to tista literatura, pri kateri prevladujejo občutek za realno, čut za resničnost, brez ozira na stil in sploh formalno oblikovanje. Zunaj literarno-zgodovinske ali literarno-teoretične sheme . . .

S tega vidika je zanimiv roman ORFEUM, ki je v opisih — tudi v opisih skoraj sanjskih dogodkov, ko junakinja potuje skozi nekakšne prividne prostore — realističen, po drugi strani pa dogajanje poteka po nekakšni sanjski logiki. Poleg tega se mi zdi ta roman zanimiv kot svojevrstna farsa v obliki romana . . .

No, okrog ORFEUMA je bilo veliko nesporazumov in moral ga bom spet enkrat prebrati, da si bom prišel na jasno z njim. Edini človek, ki ga je dozdej temeljito obdelal, je bil Taras Kermauner . . . no, nekoliko tudi Muharem Pervić, pisec študije k srbski izdaji. Kolikor lahko presodim, je razlog za nesporazume v tem, da je farsna metoda v enem delu neskladna s psihološko analitičnostjo v drugem delu. Dve zgodbi sta nemara pripovedovani preveč različno, učinek na bralca je nelagodnost. Spominjam se, da sem Mickovo zgodbo pisal s komedijantsko lahkoto, prizore o mačehinem umiranju pa z resnično prizadetostjo. Vprašati se moramo, če je to dobro. Morebitna neskladnost izvira očitno iz psihične neuravnovešenosti med pisanjem. Kaj me je oviralo in kaj me je odnašalo s seboj? Kje je ključ? Počasi bova zajadrala v psihoanalizo, ni hudič! Vi me boste vlekli za jezik, ko bom ležal na divanu, jaz pa se bom spovedoval, da se bo kar megililo. Nič ne bo jasno, verjemite! Najbrž se bom enkrat odločil in bom

med pisanjem vestno beležil, kaj me poganja, kaj me zavira, kako se mi prikazujejo dogodki, kako se mi v duhu spletejo situacije, kakšno transformacijo doživijo... Ali bo šlo? Ne vem. Vem le to, da je spomin na delovni proces vsekakor nezanesljiv. Bolj ko med pisanjem izčrpaš doživetje, bolj ga odrineš iz spomina ali podzavesti.

V večjih vaših delih se pojavlja motiv nekakšnega izživljanja naš junaki. S tem seveda ne mislim avtorjevega izživljanja; mislim na dogodke znotraj del, npr. na to, kako ravnaajo Pit, Miki in njuni prijatelji z Mickom v ORFEUMU, ali na to, da doživi Leban v romanu GOZD IN PEČINA celo neke vrste katarzo, ko mora sredi noči plesati pred sezonci. Gre pri tem zgolj za funkcionalno vlogo motiva ali tudi za kakšne konkretne reference?

Z drugimi besedami: ali so tudi mene kdaj kakšni ljudje tako dresirali, kot so Lebana tisti sezonci? Ja? Čisto tako me niso, preveč preprosto bi bilo, ko bi kar zapisal lastno štoriijo in jo prilepil junaku. Nisem avtobiografski pisatelj, zato ta metoda ne pride v poštev. Avtor moje vrste sintetizira. Iz cele vrste izkušenj ustvari novo resničnost. Izkušnje so lahko na moč stare. Včasih se jih sploh ne zavedaš, pa ti priplavajo mimo ovir, ki si jim jih postavil pri vratih zavesti... Ko sem imel sedem let, smo se iz središča mesta preselili v Koseze. Bila je kriza. Koseze so bile barakarski kraj in polne hude revščine. Živo se spominjam, kako sem prvokrat pomolil nos iz hiše in se srečal s skupino tamkajšnjih otrok, svojih bodočih vrstnikov in kompanjonov. Obkrožili so me kakor v filmu. Grozeče. Zdel sem se jim polizan in poštrgljan. Stiskala se mi je zadnjica, strah me je bilo. Norčevanje in tihe grožnje, seveda. Zdelo se mi je, da sem se znašel v popolnoma tujem svetu, nobenih besed nisem našel v pravem trenutku, toda potem se je situacija srečno razpletla — seveda ne vem več natančno kako — postal sem celo eden od kolovodij tistih pobičev. Ampak... ja, bržkone se je zasuti spomin na to mojo preizkušnjo kristaliziral v prizoru, ki ste ga omenili. Ne sam, seveda, primešali so se razni drugi doživljaji, tudi tuji. Poleg tega sem sceno zasnoval v bistvu humoristično. Sodim, da je humorizem zmerom nekoliko v sferi nevarnosti. Tudi krutosti, seveda. Ko sem prebral, kako Thomas Mann Kafkove romane uvršča med humoristične, sem se začudil, zdaj se mi zdi, da ga razumem. Če govoriva o junaku romana GOZD IN PEČINA...

O Lebanu...

O Lebanu, ja. Leban je samoljuben, površen človek, pravi egotist, kot temu pravi Stendhal. Njegove zveze z drugimi ljudmi so revne. Ta človek se igra z življenjem, njegovo početje je vrsta etud. Šemast, neumno zadovoljen estet srednjih let, povprečen komponist, ki pa ga pravkar grabi prava, nevarna strast. No, tega človeka pošljem na Trešnjevko — nekoč zagrebško predmestje — in tam ga med nočno blodnjo skupina pijanih sezonskih delavcev prisili, da jim pleše na glasbo iz njihovega tranzistorja. Junak se znajde v grobi, banalni in malce nevarni situaciji. Iz tega sem hotel izvleči relativizirajoč, šaljiv učinek, tudi naslednjo sceno, ko popivata s češkim fagotistom Prohasko, sem izpeljal burkasto, humoristično. — Moraliziranje? Mislim, da ne. Dogodek ne rani preveč našega junaka. Njegova vzgoja — saj je navsezadnje GOZD IN PEČINA vendarle nekaj Bildungsa-

roman — njegova vzgoja teče od ene izkušnje do druge, predvsem pa čez bridko izkušnjo prve prave ljubezni. Plebejska burka, ki jo mora pretrpeti, je majhen člen dolge verige pedagoških pretresov. Za bralca je tudi reflektor, s katerim mu osvetlim smešnost junakovih tegob in blodenj.

Lessing je v LAOKOONTU pisal o razlikah med slikarstvom in gledališčem. Prav tako je mogoče razmišljati tudi o razlikah (in podobnostih) med gledališčem in književnostjo, čeprav bo to razmišljanje nujno bolj zapleteno, ker gledališče (uprizoritev) v večini primerov pomeni posebne vrste realizacijo književnega dela (igre). Vi ste pisatelj in režiser. Zanima me, kako sami doživljate razlike in podobnosti med gledališčem (režijo) in književnostjo? Gre za razlike med pisanjem kot dejavnostjo in režiranjem kot dejavnostjo, ob domnevi, da gre v obeh primerih za ustvarjanje in umetnost. So razlike morda tudi v duhovnih in duševnih procesih in postopkih, v načinu mišljenja...?

Režija, kot jo pojmuje mo dancs, je pravzaprav zelo nova umetniška dejavnost. Šele v zadnjem času smo se sprijaznili z mislijo, da je režiser avtor. Bržkone bi preseglo obseg najinega pogovora, če bi začela temeljito pretresati vprašanje, kolikokrat se teza o režiserju-avtorju potrdi. Videl sem nekaj predstav — Brock, Strehler, Korun — pri katerih se je teza o avtonomni kreaciji docela uresničila, videl pa sem, seveda, še veliko takih, pri katerih je bilo »avtorstvo« izgovor za spakovanje, neomikanost, ekshibicionizem. No, pustiva polemiko! Skoraj preveč je bilo tega. Razlika med delom pisatelja in režiserja je očitna, poskusiva jo zarisati kolikor mogoče preprosto. Pisatelj je sam s svojo snovjo in s svojo vizijo, režiserjeva vizija pa se uresničuje prek drugih ljudi, predvsem prek igralcev. Kolektivna izkušnja, o kateri sva že govorila, močneje določa usodo njegove kreacije, kot jo more pri pisatelju ali slikarju, vsaj neposrednejša je. Poleg tega: napisano delo je nekaj dokončnega, medtem ko je gledališka predstava fluidna, enkrat raste, drugič pada, napreduje ali nazaduje... Lahko bi še naštevali. Ker govoriva o meni, naj pojasnim nekaj osebnih izkušenj. Zmemrom sem se štel predvsem za pisatelja, čeprav mislim, da sem bil precej zanesljiv režiser, zlasti, kar zadeva interpretacijo besedila. Gledališče je bilo čarobno dopolnilo mojega siceršnjega umetniškega dela. V njem in ob njem sem korigiral marsikateri svoj solipsizem. V teatru je pač tako, da ljudje neprestano učinkujejo drug na drugega in pri tem se rado zgodi, da je vpliv igralca na režiserja enako močan kot režiserja na igralca. Kombinacija je psihološko zelo zanimiva. Režiranje mi je večkrat pomagalo najti realnejšo, zlasti pa psihološko zanesljivejšo pot v notranjost oseb, ki sem jih opisoval. Umetni, neresnični svet teatra je čudno resničen! Včasih sem govoril, da imam vse, kar vem o psihologiji, od žensk. Zdaj bi dopolnil in rekel, da so me posebno veliko naučili igralci. Kakšne vrtoglave, osupljive reči se včasih odkrijejo na vaji, kjer se režiser in ustvarjalec vloge rujeta, ko iščeta obliko in resnico, relativno resnico, seveda...

Prej ste — v zasebnem pogovoru — trdili, da je gledališče predvsem umetnost igralca...

Jasno! Dajmo, govorimo enostavno. Igralec lahko ustvari predstavo sam, dobro ali slabo, režiser, ki nima igralca, pa je rejec fantomov. In tudi, če je brez teksta, lahko samo organizira improvizacije svojih akterjev.

Ostane mu pantomima senčnih lutk. Nikar ne bodimo naivni in se ne slepimo s teorijami.

Ponovno bi se vrnil k vprašanju odnosov med umetnikom in družbo, vendar tokrat v zvezi z našim časom. Gre za vprašanje položaja umetnika v družbi in za vprašanje odnosa politike do kulture. Vprašanje bi začel s konkretnim primerom iz vašega življenja . . .

Bojim se, da bova zašla v čenče in privatnost . . .

No, jaz bi vprašanje vseeno zastavil. Kandidirali ste za mesto dramaturga na Radiu Ljubljana, vendar se »pristojni« niso strinjali z vašo nastavitvijo in mesta niste dobili. Kaj menite o te vrste manipulacijah in omejevanju svobode? Kako vidite svoje mesto v družbi?

Zgodbic, kakršno ste navedli, bi vam lahko povedal še nekaj. Osebno me afera s tisto službico ni posebno prizadela, lahkomišelnost sem se odločal zanjo in bi jo zagotovo kmalu pustil. Drugačna pa je stvar, ko jo premisliš v splošnih okvirih, ko sprevidiš, da te vsak hip lahko zaskočijo mnogovrstne manipulacije, intrige in resentimenti iz zavisti. Tisti čas so moji romani že predstavljali našo literaturo v tujini, nobena antologija jugoslovanske poevnost proze ni izšla brez moje novele, dobil sem dobesedno vse nagrade, ki jih v naši državi lahko prejme dramatik, bil sem torej nekakšen reprezentant — z vso skepso, s katero me navdajajo reprezentantstva in nagrade — hkrati pa naj bi bil preveč problematičen za docela podrejeno službo . . . Čudno in nelogično, bi rekel, hkrati pa bi rekel, da je tole, kar zdajle razpletava, brez prave zveze s problemi mojega pisateljstva. Saj me vendar ne boste silili v pozo mučenika? Slovenska zgodovina je polna resničnih mučenikov, mrgoli pa tudi takih, ki so grozovito vreščali in kričali ob vsakem kamnu, ki jim je padel na pot, pa so imeli potlej izgovor za svojo nekreativnost.

Ne gre samo za vaš primer, temveč za to, da se te reči še vedno dogajajo. Tudi ne gre samo za problem pisateljev, temveč za . . .

Razumem, državljanov . . .

Ja. Gre za problem državljanov nasploh, pa tudi za problem pisateljev in pesnikov. Prej sva govorila predvsem o ontoloških razsežnostih odnosa do stvarnosti, zdi pa se mi, da je treba premisliti tudi vprašanje pisanja kot javne ali družbene dejavnosti, ki posega v stvarnost, in vprašanje odmevov na to dejavnost. To je tisto, kar me zanima. Vaš primer je bil podan v ilustracijo.

Vsak človek ima neodtujljivo pravico do svobode. Tu sploh ni kaj govoriti, ljuba duša! Zakaj bi umetnika izločala in mu prisojala poseben status? Saj vendar noben razumen pisatelj ni več prepričan o svojem apostolskem poslanstvu in o pravici do posebnega magacina. Ali pač? Družba, ki se represivno obnaša do umetnika, se največkrat enako obnaša do vsakega drugega državljanja. Kadar zvoni navček obćim svoboščinam, zvoni tudi nam, ki naj bi imeli izjemne dolžnosti in pravice. Prepričan sem, da moramo dosledno zavračati pritiske in se upirati nepravilnosti in zlasti lažem, ne pa le takrat, ko gre za katerega od »naših«. Pisatelj, ki rezonira

cehovsko, bo obtičal v cehu, a za cehe vemo, da so najlepše uspevali v obzidanih mestih. Prisiljen sem ponoviti staro resnico: pravica in svoboda sta nedeljivi vrednoti.

Ne gre samo za odnos do dane družbe, temveč za vprašanje civilizacije, kulture, ki je očitno v fazi hudega prevetrevanja in spreminjanja. Ali vendarle ne gre za nekakšno poslanstvo in odgovornost do zgodovine?

Dvomim, da je umetnosti dano spreminjati svet. Kvečjemu posredno, kot zgled, ker je najbolj avtentično, najbolj trpežno pričevanje o življenju. Umetnost sveta ne oblikuje, marveč ga ohranja. Nazorska, deklarativna izhodišča te ali one umetnine so njen najbolj minljivi del. Tolstojeve verske blodnje so pretresljive, toda kje boste z lučjo pri belem dnevu našli pravega tolstojanca? Ali je v teologiji, ki obrašča roman o bratih Karamazovih, recimo v poglavju Ruski menihi, kaj takšnega, čemur bi tako ali drugače lahko pritrjevali, če nismo otroci sladkega pravoslavja? Zolajev prostodušni pozitivizem, priznajmo, ima brado. Kakšno čudno usodo je imela »filozofija« Richarda Wagnerja! ... In vendar: Kakšne podobe! Kolikšna moč se skriva za temi »sporočili« človeštvu! Včasih se mi zdi, da je eden od čudežev literature, kako so se ta bujna pričevanja o naši eksistenci ohranila sredi pridig in žuganj, s katerimi so jih obdali avtorji. Nemara so se ohranila, kot bi rekel Thomas Mann, »als ein Trotzdem«. Uliksa ne nosi nobena zveličavna filozofija, kratko in malo je resničen. Ne zamerite, da se rešujem s primeri. Pomagalo, priznam, ampak zdaj sva že toliko namlela, da mi pohaja sapa.

Za konec pa še tole: zdi se mi, da vendarle ste pisatelj z določeno cehovsko zavestjo in zdi se mi, da vas zanima, kaj počnejo in pišejo kolegi, tudi mlajši, in da vas veseli, če komu delo uspe. Zanima me, kako berete dela mlajših? Kakšna se vam zdi današnja slovenska književnost?

O cehih sem se prejle zaničljivo izrazil, no, nič hudega, če me zdaj častite s cehovsko zavestjo. Nekaj tega imam res v sebi. Bolj nerodno je, da me sprašujete, kot bi bil patriarh ali vsaj akademik. Prav starate me! Naj bo, vam bom povedal, kar mislim. Predvsem sem prepričan, da je slovenska literatura v tem trenutku zelo bogata. O liriki si ne usojam sodbe, ker se ne spoznam nanjo, za prozo bi pa rekel, da ima nivo, kakršnega pri nas v povprečju še nikoli ni imela. Ne bom se skliceval na svojo generacijo in na tiste, ki so prišle kmalu za nami. Rajši bi poudaril, da se je po Jančarju pojavila vrsta avtorjev, ki se mi zdijo dragoceni. Nimam natančnega pregleda. Morda bom zagrešil kakšno krivico, če bom izločil tri pisatelje, ki so me vznemirili: vas, Gradišnika in Filipčiča. Omenjam vas, ker ste močno različni in vsak zase jasno profilirani, a vas pri tem odlikuje svojevrstna svobodnost in neprovincialnost, seveda pa tudi tisto, kar ponavadi imenujemo profesionalnost. Izučeni ljudje, ki jim za nekaj gre. Res prepričan sem, da naša književnost še ni bila tako mnogolična in bogata, navzlic lamentacijam, da je zadnjih trideset let na vseh koncih sama puščava.

Intervju je bil posnet v petek 13. maja 1983; tov. Hieng je prvi »prepis« posnetka avtoriziral in mestoma dopolnil, izpraševalec pa si je tu in tam dovolil manjše okrajšave svojih vprašanj.