

Eva Mahkovič. Pogovor s Polono Tratnik. Objavljeno v: *Preglej*, ob festivalu *Preglej na glas!* (2008)

*1. Oder poleg filma med vsemi umetnostmi omogoča najbolj harmonično sožitje besednega in vizualnega: besede, ujete v živo minljivo sliko. Navdih za dramsko besedilo je lahko ideja, občutena atmosfera, zamišljena slika, drobec dialoga. Kot vsestranska priznana umetnica z magisterijem Akademije za likovno umetnost in doktoratom znanosti s področja filozofije in teorije vizualne kulture (FHŠ UP Koper) se specifično s pisanjem dramatike ukvarjate šele v zadnjem času. Se vam zdi, da vaše izhodiščno področje umetniškega izraza – vizualno – vpliva na pisanje za oder? Kako od bioumetnosti do dramatike?*

Dramsko besedilo pravzaprav razumem kot primarno vezano na besedo. Pri tem pa je dramska beseda specifična, ker je njen zakon ustvarjanje akcije, napetosti, dogodka, drame med liki. Ne bi mogla reči, da zares ločujem različna ustvarjalna področja. Lahko pa govorimo o različnih medijih in njihovih specifikah. In ne – ne bi mogla reči, da sem prišla od bioumetnosti k dramatiki, gre prej za vzporedne poti. V približno istem času (v pričetku leta 2000) sem pričela delati tako na področju bioumetnosti kot ustvarjati z besedo. Pri tem so prvi literarni poskusi vezani na nekakšno poezijo v prozi. Kasneje se ta interes razveja, pišem tako roman kot kratko prozo, poezijo, res pa je, da med temi zvrstmi najkasneje krenem na področje dramatike. Pred vsem tem pa študiram slikarstvo (pričnem leta 1995). Ob tem in še prej se še največ ukvarjam z glasbo. Moja multiinteresnost se tako lahko sledi pravzaprav že od nekdanj. Celó ne morem reči, da je področje vizualne umetnosti prioriteto pri mojem delovanju. Vse sorte me zanima. Je pa res, da določeno življenjsko obdobje nekoliko bolj navežem na posamezen medij, druga področja pa se takrat malce umaknejo v ozadje. Čeprav obenem ohranjam različne linije ...

Kar se tiče vpliva vizualnega izražanja na pisanje pri meni, je ta sicer pomemben v zelo veliki meri, a ne tako, kot se morda lahko zdi na prvo žogo. Gre prej za neke principe delovanja, ki se mi zdijo podobni. A ne gre za golo prenašanje tehnik in pristopov, ker so ti vselej drugačni. Predvsem gre za ustvarjalni moment, ki stika neke stvari, ki vdirajo, določeno razumevanje medija in nekakšno proizvodnjo nove resničnosti. Pomembno je neprestano iskanje specifičnega v nekem mediju, iskanje njegove govornice. Na drugi strani pa navezava na neke pomene. Ni namreč tako, da bi imela v žepu nekaj misli ali stavkov, za katere potem samo izberem najbolj ustrezen medij. Same možnosti in omejitve medija že v veliki meri narekujejo, kakšno resničnost se da z njim konstruirati. Vselej gre namreč za konstruiranje neke resničnosti, prek česar se potem lahko problematizirajo neki pomeni in ustvarjajo novi. Tako razumem ustvarjanje. Verjetno sem se največ tega naučila prav prek slikarstva.

*2. Od kje osrednja idejna nit Čakalnice; raziskovanje razmerij in medsebojne soodvisnosti dveh realnosti gledališkega prostora – odrsko-dramske in avditorijske?*

Mislím, da se ne da pokazati na končnega označevalca, prvi izvorni vzgib, ki bi potem osvetlil vse ostalo. V tem smislu bi tudi težko govorila o osrednji idejni niti *Čakalnice* kot o prepletanju dveh realnosti. Ena ključnih stvari pri tem tekstu je prepletanje več nivojev realnosti, ne le dveh. Te naj bi bile v takšnih razmerjih, da se jih pravzaprav ne da dokončno dešifrirati. Tako pa tudi ne ugotoviti, kakšna je pravzaprav resnica. Ali ne gre prej le za različne perspektive in poti, ki so vselej v nekakšni dinamiki. Na nekem nivoju gre pri *Čakalnici* za dramo med »vdorom realnega« in fikcijo. A po eni strani ima gledalec ves čas zavest o konstruiranosti, po drugi strani pa tudi fikcijo jemlje kot resničnost. Na neki ravni ta dva navidezna protipola prideta tako blizu, da postajata isto. Obenem pa sta vsaka zase že v samo-protislovju. Približati se tej dvoumnosti, doseči učinek negotovosti – to je bilo eno izmed vodil za nastanek tega teksta.

3. Če se Čakalnica po eni strani ukvarja z odnosom fiktivno-realno in njuno percepcijo, v posameznih mikroenotah besedilo zaznamuje zanimanje za najbolj izrazito dramatično: trk človeških bitij in njegove posledice ... Kot samo dogajanje se tudi dramski liki Čakalnice zdijo na pol poti med realnim in fiktivnim; ne glede na realnost, v kateri se nahajajo, deloma vselej ostajajo isti. Gre za prekletstvo igralca? So kot takšni manifestacije osnovne ideje ali predvsem odsevajo karakteristike današnje družbe; zlaganost odnosov, ki v različnih situacijah predvideva iste vzorce obnašanja?

Ja, to me vsekakor pri dramskem mediju zelo zanima – trk značajev in posledični dogodek. Je nekaj, kar se da z dramskim besedilom izkoristiti. Zabava me, ko opazujem, kako liki peljejo akcijo, kako mi uhajajo. Do neke mere jih vodim jaz, hkrati pa oni vodijo mene. Pri Čakalnici je bilo drugo pomembno izhodišče prestavljanje likov z določenimi značaji v različne situacije, tudi časovno ali prostorsko ločene, pri čemer so tudi sami liki v različnih razmerjih – enkrat se dva ne poznata od prej in se zdaj prvič srečata, drugič sta poročena ipd. Zanimalo me je, kako se razvija struktura, če predpostavimo, da nekdo z določenim značajem menja svoje pozicije v strukturi, ohranja pa isto funkcijo – tako npr. Miha sproža podobne zagate v vseh situacijah, z Matejo sta zavezana določenemu razmerju in podobno je tudi pri ostalih. Po drugi strani pa se mi je zdelo zanimivo poigravati se z vprašanjem, kako in v zvezi s čim sploh razumemo značaj, ali je ta v tesni zvezi z identiteto lika. Če namreč likom določimo enkrat takšno in drugič drugačno družbeno in zgodovinsko ozadje, pri tem pa njihov značaj vedno ostaja zelo podoben, če jim torej menjamo identitete, kakšna je potem identiteta igralca, ki prevzema vse te vloge, pri tem pa sebe »igra« v duhu, ki mu je že zasebno blizu oziroma mu je lasten. Identiteta igralca je nekaj zelo zanimivega in po mojem izmuzljivega. Če bi bili pri uprizarjanju tega teksta dosledni, bi morali biti značaji likov zelo podobni značajem igralcev – tako tekst predvideva prilagoditev igralcem. Ti naj bi namreč tudi dejansko drseli iz igre v zasebnost in nazaj. Tu pa smo spet pri prejšnjem vprašanju – razlike med fikcijo in realnostjo. Prej opisana dvoumnost naj bi se uresničila tudi na tem nivoju. Še naprej pa se problem identitete tu odpira širše. Ne gre le za vprašanje zlaganosti, prej gre za neko zavest o tem, da tudi lastne značaje neprestano konstruiramo, da prevzemamo določene vloge v družbi, ki jih potem igramo. Tudi tu se neke pristnosti, »čiste« realnosti, ki bi bila skrita spodaj pod našim vedenjem, ne da izluščiti. Realnost nas samih je skozi naše pojavljanje in delovanje v družbi ves čas konstruirana, je v neprestanem proizvajanju, dinamičnem nastajanju. Pri tem pa smo v teh zrcalih, ki jih gledamo v ljudeh, ki jih srečujemo, različni, tudi zase smo ves čas v spreminjanju in dograjevanju – tako pa tudi drugi in svet za nas.

4. Zgradba Čakalnice je nekonvencionalna: besedilo prebija četrto steno, predvideva igralsko improvizacijo, največkrat dvoumen preplet realnosti ga členi zgolj na posamezne sekvence. Kakšno mora biti danes dramsko besedilo, da v kombinaciji vsebine in oblike pritegne gledalca?

Hm. Na to vprašanje gotovo ostajajo številni odgovori. Ustvarjalci imajo različen odnos do vprašanja, ali mora biti umetniško delo berljivo gledalcu, ali mu mora biti privlačno, morda intelektualno stimulatивно, zabavno itd. Določena mera humorja, ki po možnosti ni namenjen sam sebi, sploh pa ne potrjevanju nekih stereotipov, je po mojem mnenju pozitivna. V tem smislu je dober humor, ki tudi problematizira, odpira vprašanja, težko vzpostaviti. Kako pa doseči, da tekst ni dolgočasen – za to verjetno ni napotka, ki bi bil preprosto razložljiv. Nenazadnje je cela vrsta stvari, ki vplivajo na to, kako bo tekst izpadel prek izvedbe, odvisna tudi od režije, od upravljanja s časom in mizanscene, potem tudi od dobre igre in seveda karizmatičnosti igralca. Zelo veliko elementov se mora pri tem ujeti. Je pa tudi res, da imamo gledalci različne zahteve, potrebe, da je publika različno izobrazena, da so nekateri pripravljene sprejeti intelektualni napor, da je nekaterim to v užitek, drugi pa imajo do tega

odpor. Če pomislim na samo dramsko besedilo, je eno izmed vodil, ki se jih poskušam držati sama, to, da pazim, koliko dam česa – po eni strani načelo minimalnosti, obenem pa zahtevnost v pomenskem odpiranju, platenju in prepredanju, po drugi strani pa neka spontanost v gibanju dialogov. Ko pišem, moram like nujno pustiti govoriti. Če jih ne slišim in ne sledim njihovi akciji, če bi se torej zapičila v posamezne besede, stavke, pomene, pri tem pa izgubila tok dogajanja in pričela like siliti v to, da nekaj izgovorijo, bi akcija v hipu zamrla. Na ta način bi tekst po mojem postal dolgočasen – tako zame kot za bralca.

5. *Čakalnica je zaznamovana s čakanjem na obeh straneh rampe. Ali je pasivna prepuščenost toku med temeljnimi okupacijami današnjega človeka?*

Človek se skozi celotno zgodovino in vse civilizacije prepušča vodenju. Je pa tudi človek tisti, ki je aktiven, v večji ali manjši meri, na katerih izmed ravni vsakdo nekaj prispeva k dogajanju. V tem tekstu me je zanimalo čakanje, ki malo obuja Godota. Po eni strani upanje in strah. Sicer pa čakanje na nek dogodek, ki se bo zdel dovolj smiseln, da bo opravičil vse prejšnje dogajanje. Kar pomeni čakanje na nekakšen transcendentni označevalec. V modernem smislu tako jemljemo tudi same umetniške tekste – če so razviti v času, mislimo, da morajo imeti svoj telos, cilj, ki bo osmislil vse ostalo, ki bo oporišče celotnega sistema dela. Na ta način pa lahko teleološko pojmuje tudi zgodovino, družbeno dogajanje, zasebna življenja itd. Poststrukturalizem pokaže, da je takšen transcendentni pomen izmišljotina. Gre predvsem za to, da so določeni pomeni ideološko povzdignjeni na privilegirane pozicije in narejeni za centre, okoli katerih se morajo vrteti tudi drugi pomeni. Kakšni so takšni cilji v življenju posameznika? Seveda si jih ves čas postavljamo, se koplujemo do njih. A precej tragikomično je, če na poti do tja z zavezanimi čutili sedimo in čakamo; tudi če tečemo k cilju in smo slepi ter gluhi za vse življenje, ki brbota povsod okoli in ki bi lahko vdiral v nas, ki bi se mu lahko pustili spreminjati, si tako pustili živeti. Ali se ne zgodi vse že na sami poti, pa kamorkoli smo že namenjeni? Eden izmed motivov za *Čakalnico* je bil spodbiti ta telos in spodbuditi k odprtosti za mreženje, ki ga lahko živimo, po drugi strani pa, če že, pokazati, da je človekov telos pravzaprav sama smrt, na katero smo vsi obsojeni. Če boš tako ali tako umrl, zakaj bi že mrtev čakal na smrt?

6. *Kako si predstavljate uprizoritev Čakalnice? Je gledališki prostor sploh mogoče dojemati kot prostor resničnostnega šova?*

Resničnosti šov se po svojem bistvu giblje po polju dvoumnosti med resničnostjo in fikcijo, med spontanostjo in konstruiranostjo. Gledališki prostor je s tega vidika že sam blizu tej postavitvi. *Čakalnica* se premika po teh krhkih in upogljivih mejnicah, stopi pa tudi malo bolj sem in malo bolj tja, da s tem preizprašuje same okvire; na ta način pa tudi številna velika vprašanja – vezana tako na gledališče in njegove možnosti kot tudi na življenje in naše dojetanje nas samih in sveta, katerega del smo.