

Goran Vojnović

DVOM JE KLJUČNO IZHODIŠČE

Goran Vojnović, eden najbolj prepoznavnih in nagrajevanih sodobnih slovenskih pisateljev, režiser, scenarist in kolumnist, je bil gost Južnoslovanskega večera 5. novembra 2019.

Če vas poskusimo opisati, ugotovimo, da to sploh ni tako lahka naloga. V enem od intervjujev ste rekli, da ste predvsem pripovedovalec.

Sam se najraje ne bi natančno opredelil, vendar pa bi, če skušam najti skupni imenovalec vseh svojih dejavnosti, rekel, da so to zgodbe. Zgodbe so tisto, kar me v osnovi zanima in pri tem ne mislim zgolj na samo pripovedovanje, temveč tudi na učinkovanje zgodbe. Vedno bolj me zanima, kaj nam prinašajo, kako manipulirajo in kje tiči njihova problematičnost. Zdi se mi, da se tudi v moji literaturi ta problematičnost zgodb samih vse bolj kaže. Namreč, da bi zgodbo povedali, je treba nekaj zamolčati, oziroma da bi naše življenje spravili v zgodbo, je treba nekaj izpustiti. Že s samim pripovedovanjem postanemo pravzaprav manipulatorji.

Mogoče nisem več samo pripovedovalec zgodb, ampak nekdo, ki se ukvarja z zgodbami.

Z zgodbami pa se na nek način ukvarjajo tudi vaši liki. Njihovo nenehno prevpraševanje identitete pravzaprav izvira iz nepojasnjenih zgodb ...

Kar naprej bi vsak rad povedal svojo zgodbo, pa je nikakor ne more. Podobno kot bi se pravzaprav vsak od nas rad predvsem spravil sam s sabo, s tem, kdo je, kaj je. Vse, kar nosimo v sebi, bi radi uredili, pospravili, razvrstili, se izoblikovali in na nek način napisali svoj življenjepis, da bi se tako sebi, nato pa še drugim, pojasnili. Istočasno si želimo, da bi bilo to zelo preprosto, da bi se lahko opisali v nekaj stavkih, z nekim logičnim sosledjem. Vse, česar si moji liki želijo, je najti notranjo logiko svoje osebnosti, vendar mislim, da vsak ve, da je samega sebe včasih najtežje razumeti. Ljudje smo nelogični, ker smo veliko več od golih biografskih podatkov, nemogoče je v vsem najti vzročno-posledično povezavo, zelo težko je ugotoviti, zakaj počnemo določene stvari, zakaj čutimo določene stvari. Vse to bi si zelo radi razjasnili, kar pa nas nenazadnje pripelje do literature. Mislim, da vsak, ki piše, piše zato, ker mu določene stvari niso povsem jasne, ker obstajajo vprašanja, na katera ne pozna odgovora. To je nekaj, kar človeka prisili k pisanju, in edino to je dovolj močan motiv, da se usedeš in denimo dve leti intenzivno pišeš. No, mogoče kdo piše tudi zaradi denarja, ampak ne v Sloveniji.

Lahko bi rekli, da se pri preiskovanju in odkrivanju samega sebe ter iskanju odgovorov na številna vprašanja vaši junaki najbolj zanašajo na svoj spomin oziroma da njihov spomin predstavlja vezivno tkivo njihove resničnosti.

Izjava, da se kdorkoli zanaša na spomin, že načenja paradoks, ki je v središču ne samo mojega, ampak mislim, da pisanja nasploh. Zanesemo se lahko samo na spomin, ki pa je popolnoma nezanesljiv. Pisatelji imamo svoje spomine, občutke in hkrati vemo tudi, da je spomin fikcija oziroma zgodba, ki smo si jo ustvarili, in da se dostikrat spomnimo zgolj lastnega opisa nekega dogodka, ne pa dogodka samega. Pogosto si iz slik v glavi sestavimo zgodbo in vprašanje ostaja, kako zapolnimo vrzeli. Za nazaj je zelo težko ugotoviti, ali so podobe, ki jih imamo v glavi, resnične ali produkt naše domišljije.

Sam se na primer spomnim, kako sem prvič videl človeško truplo. Gre za tragičen dogodek na Fužinah, kjer je nekega fanta povozil avto, kar me je pretreslo, in glede dogajanja po nesreči obstajata v mojih mislih dve zgodbi, ki pa sta popolnoma različni, vendar pa zame obe delujeta enako prepričljivi. Podobe so tako žive, da zlahka verjamem, da so vse resnične, čeprav je jasno, da to ni mogoče. Takrat se je v meni očitno sprožilo nekaj zelo močnega in svojega doživljanja ne morem več ločiti od resničnosti.

Tako približno deluje naš spomin. Gre za podobe, ki jih nato sestavljamo v celoto s poljubnim zaporedjem. Podobno kot pri filmski montaži dodajamo, odvezemamo in se igramo z njimi. Prav zato je tudi vsaka avtobiografija, četudi jo tako poimenujemo, pravzaprav roman. V osnovi je fiktivna na popolnoma enak način kot vsak drug roman. Zavedati se moramo namreč, da ne glede na to, kako natančno na primer Knausgaard popisuje svoje življenje, to še ne pomeni, da se je tako tudi zgodilo. Tudi če se določenega dogodka živo in natančno spominja, je to še vedno predelava. Razlika je samo v tem, na kakšen način in kako zvesto sledi svojemu spominu. Zato pravim, da je vsak roman fikcija, zgodbo v vsakem

primeru že s samim zapisom nekoliko preoblikuješ. To sem moral po izidu romana *Čefurji raus!* na policiji podrobno razložiti, ker so pač verjeli, da se je vse, kar sem napisal, zares zgodilo.

Kakšen pa je po vašem mnenju odnos med resničnostjo, ki si jo sami zgradimo, in podedovanimi, tako imenovanimi velikimi zgodbami ali pa družinskimi miti?

Pri kolektivnih in družinskih mitih ter osebnih resnicah je vprašanje samo, v kolikšni meri si dovolimo verjeti vanje. Človek lahko sprejme marsikateri mit ali zgodbo, ampak se mora hkrati zavedati, da je to fikcija oziroma da si mogoče ni vsega dobro zapomnil, da mogoče obstaja še neko drugo videnje. Če smo sposobni dvomiti o lastnih zgodbah, potem lahko podvomimo tudi o velikih zgodbah in obratno. Če nekdo slepo verjame, da so se določene velike zgodbe res zgodile tako, kot so mu pripovedovali, potem bo verjetno tudi na intimni ravni preprosto verjel, da je bilo vedno tako, kot si je zamišljal.

Večinoma smo pisatelji in umetniki nasploh ljudje dvoma. To je ključno izhodišče, kajti poganja naše prevpraševanje velikih mitov. Hkrati pa je dvom lahko problematičen, na primer v okviru religij, ki ljudi učijo, da ne smejo dvomiti, in jim v osnovi ponujajo veliko, celo največjo zgodbo. To seveda predstavlja ploden teren za nastanek nadaljnjih velikih zgodb. Podobno dvom predstavlja problem, ko spodbudi prevpraševanje nacij ali pa kateregakoli političnega sistema, ki podobno kot religija temeljijo na tem, da se morajo posamezniki odpovedati dvomu in verjeti v določeno zgodbo, na kateri temelji skupnost. Skratka, če smo del skupnosti, se moramo strinjati, da se je določena stvar zgodila točno tako, kot o tem priča uradna zgodovina, in vsak drug pogled je seveda problematičen, celo protidržaven.

Eden ključnih motivov v vaših delih je tudi potovanje oziroma migracija.

Morda se komu zdi nenavadno, da v mojih delih migracija ni nujno povezana s tujino, saj ta pojem razumem širše. Zdi se mi, da nam v prostoru, v katerem živimo, ni treba niti nikamor na tuje, da bi dejansko migirali. Pravzaprav se nam največje potovanje lahko zgodi, če ostanemo na mestu in pustimo, da gre svet mimo nas. To, kako se naš, recimo temu južnoslovanski, prostor transformira, je potovanje samo po sebi. Moja izkušnja je izkušnja sveta, ki je na neki točki razpadel, pri čemer se mi ni bilo treba nikamor premakniti. Prekinil sem družinsko tradicijo premikanja. Svet, v katerem sem živel do leta 1991, nima zveze z današnjim. Nekdo, ki se danes odseli v Berlin ali pa London, ne bo doživel takšnih sprememb, kakršne so se zgodile po razpadu Jugoslavije. Svet, v katerem sem odraščal, oziroma moje videnje tega sveta, je torej razpadlo in tisto, kar je danes na tem mestu, je nekaj čisto drugega. To je tisto, k čemur se v svojih delih vračam. Pravzaprav ne morem povezati sveta pred vojno in pred razpadom Jugoslavije, ki ga imam v glavi, in tega, kar danes na istem mestu srečujem. Vse je tam in ničesar ni tam. Nisem se *jaz* odselil, *svet* se je nekam odselil. Zato govorim o migraciji na mestu.

Kako gledate na družbeno angažirano književnost?

Pri svojem pisanju se resda ukvarjam z družbenimi temami, pišem kolumno, prisiljen sem se odzivati na to, kar se dogaja, nisem pa prepričan, ali bi to res označil za družbeni angažma. Odprto ostaja vprašanje, koliko s svojo dejavnostjo sploh posegam v prostor. V primerjavi z ljudmi, ki se resno angažirajo in svoj čas posvečajo temu, da nekaj dejansko spremenijo, se mi zdi, da sem sam zgolj pisatelj. Seveda sem vesel, če kdo v tem vidi nek angažma, če se kaj dejansko spremeni, ampak moram priznati, da nisem povsem

prepričan, koliko lahko literarno ustvarjanje vpliva na družbo. Glede tega sem skeptičen. Sicer pa to tako ali tako ni izmerljivo in ima lahko vsak svoje mnenje o tem.

Hkrati se mi seveda zdi, da ne morem zato, ker ne mislim, da bom spremenil svet, narediti ničesar. Potreba po tem, da se odzivam, ostaja. Vse, kar me zanima, je povezano s tem, kar se nam dogaja, in ne morem se naenkrat odločiti, da se bom odslej ukvarjal samo še z rečmi, ki so družbeno nerelevantne. Kljub temu da me vedno bolj vleče v sfero intimnega, se ne morem iztrgati iz okolja.

Prejšnji mesec je poleg Olge Tokarczuk Nobelovo nagrado za književnost prejel tudi Peter Handke, nakar se je v javnosti odprla burna debata. Je mogoče govoriti o Handkejevi literaturi kot čisti literaturi, ki jo lahko beremo brez slabe vesti, ali pa je njegova politična kompromitiranost neločljivo povezana z njegovo literaturo?

Na Poljskem so mi dejali, da sploh niso opazili, da je Nobelovo nagrado dobil tudi Peter Handke, ker je bilo zanje pomembnejše dejstvo, da jo je dobila Olga Tokarczuk. Odvrnil sem jim lahko le, da se je pri nas zgodilo obratno. To se mi zdi pravzaprav največja težava letošnje nagrade. Zaradi Petra Handkeja se vsi ukvarjamo z njim, debatiramo, ali je podpiral Miloševića in v kolikšni meri, namesto da bi se pogovarjali o knjigah Olge Tokarczuk.

Priznam, da sam Handkeja nisem mogel brati, nisem se mogel pripraviti do tega. Premlad sem, da bi ga lahko bral, še preden se mu je zmešalo in je začel podpirati ljudi, ki jih na nek način še danes podpira, in sam ne morem preko tega. Ne zdi se mi problematično, da se njegove knjige berejo – knjige so namreč knjige in avtor je avtor. Zdi se mi prav, da se njegove drame uprizarjajo, da se njegova dela še naprej prevajajo, nisem pa prepričan, ali je take ljudi

treba nagrajevati oziroma z nagrado potrditi, da so njihova dela res pomembna. Priznam, da imam zoprn občutek ob misli na to, da bo milijon evrov dobil človek, ki je v zaporu obiskoval Radovana Karadžića. Po drugi strani pa se sprašujem, ali to sploh lahko ločimo. Bomo nagrajevali samo avtorje, kot je Olga Tokarczuk, ki ji ne more nihče ničesar zameriti, razen seveda vladajoče poljske politike? Če se odločimo, da bomo nagrado podeljevali samo brezgrešnikom, približno tretjina Nobelovih nagrajencev takoj odpade. Je Peter Handke res najbolj problematičen? Za nas je, ker se nas te stvari še kako tičejo. Že Švedom pa se verjetno ne zdi nič bolj problematičen kot kateri od prejšnjih nagrajencev in verjetno tudi kateri od bodočih.

Četudi se mi to ne zdi prav, verjetno zelo težko dosledno vztrajamo pri tem načelu, ko pa vemo, da je veliko pisateljev problematičnih iz nešteto razlogov. Za marsikoga sploh ne vemo in se to izkaže šele naknadno. Ko Un je bil verjetno zelo blizu Nobelovi nagradi, potem pa se je izkazalo, da je spolno nadlegoval številne ženske. Günterju Grassu so jo denimo podelili in šele kasneje se je razvedelo, da je bil član SS. Naipaul je verjetno zagovarjal zelo podobna stališča oziroma še veliko bolj radikalna kot Peter Handke, ampak ker jih je zagovarjal v Indiji, se nam to očitno ni zdelo tako problematično. Skratka, zdi se mi, da je na tem mestu zelo težko biti načelen. Sporno se mi zdi edino to, da je švedska akademija Petru Handkeju nagrado dodelila istočasno z Olgo Tokarczuk, še bolj pa dejstvo, da glede tega ni zavzela jasnega, nepristranskega stališča, temveč začela prepričevati javnost, da problematičnosti sploh ni. Tako je to, kako so pojasnili svojo neumnost, postalo večji problem od neumnosti same.

Še najbolj sem se poistovetil z mnenjem Janeza Pipana, ki je v *Dnevniku* zapisal, da kako bomo pa preverili, ali je literatura

Petra Handkeja še zmeraj velika, ko pa nas vse bremeni Nobelova nagrada.

Predtem ste izrazili dvom o vplivu literature na družbo, vendar ne moremo prezreti dejstva, da je vaš prvi roman *Čefurji raus!* pomenil svojevrstno revolucijo, če ne drugače jezikovno prav zagotovo.

Mislím, da se zopet postavlja vprašanje, ali so bili *Čefurji* res tako zelo revolucionarni. To seveda ni bil prvi poskus, mogoče sem šel sam malo dlje, kot kdo drug, ampak tovrstnih poskusov je bilo več. V našem prostoru je bilo to mogoče res nekoliko bolj revolucionarno, v kakšnem drugem pa najbrž ne. Pri literaturi je zanimivo, da so v resnici pravila in nekakšne norme v veliki meri odvisne od jezika. To, kar se je nam zdelo šokantno, se recimo bralcem srbskega prevoda ni zdelo nič posebnega, medtem ko so bili Rusi že pri zelo omiljeni različici popolnoma iz sebe, češ da tako grdih besed v ruščini pa že ne bodo tolerirali. Vsak jezik, vsaka književnost ima pravzaprav drugačne norme.

Ko je roman izšel, se mi res ni zdelo, da bi bil nekaj tako posebnega; ko pa sem videl, da se ljudje dejansko pogovarjajo o tem, da so začeli govoriti o jeziku, sem se zamislil. Po eni strani se mi je to zdel dober štos, po drugi pa te zgodbe drugače sploh ni mogoče povedati. Marko Đorđić ne more govoriti v nobenem drugem jeziku kot v svojem. Konec koncev v vseh romanih literarni junaki govorijo v nekem svojem jeziku, res pa je, da je v slovenščini pogovorni jezik zelo oddaljen od knjižnega in seveda je čefurščina oddaljena še toliko bolj. Meni se je preprosto zdelo, da gre za še en roman, v katerem junak govori v svojem lastnem jeziku. Obenem pa je to ključno, saj tako junak deluje prepričljivo, poskuša biti brutalno iskren in mu lahko res verjamete.

Med pisanjem sem si ves čas predstavljal publiko nekaj ne preveč zainteresiranih oziroma sumničavih mulcev in ves čas sem imel občutek, da moram z zgodbo zadržati njihovo pozornost. Se pravi, da mora biti tudi malo zabavna, malo provokativna ipd. Seveda sem zato tudi pričakoval, da bodo samo takšni mulci to brali, in na prvem literarnem večeru sem bil zelo presenečen, ker so v publiku večinoma sedele upokojenke. Nikoli si nisem predstavljal, da bi Marko Đorđić nekaj razlagal starejšim gospem na kakšni klopici na Fužinah. Tedaj se mi je šele začelo svitati, kaj je literatura in koga nagovarja.

Priznati moram, da me je med pisanjem ravno jezik, ki nikakor ni mogel biti knjižna slovenščina, vlekel naprej, zabavalo me je v tem jeziku konstruirati stavke, misli. Vrsta jezika namreč oblikuje misli in v tem jeziku sem seveda mislil drugače kot v knjižnem. Iz mene je privrel značaj nekakšnega osemnajstletnega mulca, ki je seveda bližji Marku Đorđiću, in predvsem zahvaljujoč njegovemu jeziku sem na nek način celo postal Marko Đorđić. V jeziku, ki ga uporabljam v tem trenutku, ne morem razmišljati tako kot Marko Đorđić, težko se mu približam. Verjamem – in to ni moja misel –, da so ljudje, ki govorijo več jezikov, dejansko različne osebnosti v različnih jezikih. Jezik je namreč močan in določa naše razmišljanje in ko ga zamenjaš, dobiš druge lastnosti. In ravno to se je zgodilo v prevodih. Ko Marko Đorđić spregovori v sarajevskem slengu, dobi drugačen značaj, kot ga ima v slovenščini, v beograjskem slengu pa mestoma postane aroganten, prepotenten Srb, česar v izvorniku ni.

Jezikovni preplet je kompleksen tudi v vaših kasnejših delih. Recimo temu osrednji južnoslovanski jezik povsem nemoteno vdira v slovenščino. Kako pa so se tega lotili prevajalci v tuje jezike? Na primer Patrizia Raveggi, prevajalka v italijanščino,

je omenila, da se je načrtno sprehajala po različnih rimskih soseskah in prisluškovala priseljencem ter subkulturam.

Teh devet prevodov, deseti je v nastajanju, dolgujem dejstvu, da se je našlo deset ljudi, ki so se bili pripravljene več let ukvarjati s tem. Morda so prevodi v južnoslovanske jezike nastajali malo hitreje, ampak vsi drugi so bili izključno plod pripravljenosti mladih ljudi – ali pa v primeru Patrizie neke mlade upokojenke –, ki so imeli veliko časa in željo raziskovati in poskušati najti nek jezik, v katerega bi lahko to zgodbo prevedli. Za prevajalko v švedščino vem, da je šla na jezikovni tečaj tega jezika, ki smo mu včasih rekli srbohrvaščina. Spomnim se, da sem se med posvetovanjem s prevajalko romana *Čefurji raus!* v romunščino še sam ob določenih besedah držal za glavo in tuhtal o pomenu določenih izrazov. Roman sem namreč pisal pred več kot desetimi leti in zdaj v tem specifičnem jeziku nimam več tako bogatega besednega zaklada. Prav zato mogoče niso vsi prevodi uspeli enako dobro, ker je uporabljeno jezikovno mešanico mestoma res težko razumeti in jo nato še prilagoditi. Na Poljskem so mi povedali, da ob prevajanju in izidu romana tudi pojma čefurstva niso povsem razumeli. Šele kasneje, ko se je na Poljsko priselilo skoraj dva milijona Ukrajincev, so lahko približno razumeli kontekst. Roman je bil v različnih okoljih zelo različno sprejet. Na Švedskem je prevod izšel ravno v času nemirov v predmestjih, istočasno je bila objavljena tudi avtobiografija Zlatana Ibrahimovića, tako da so nekateri celo komentirali, da gre za zgodbo Ibrahimovića, ki mu ni uspelo.

Kot pravite, je bila recepcija vaših del v tujini različna, vendar pa se zdi, da je vseeno treba biti previden. Kot pravi Dragan Velikić, je Balkan, vsaj na Zahodu, postal žanr, hiter in lahko prebavljiv izdelek s prepoznavno embalažo.

Priznati moram, da je Balkan vsaj zame postal precej izpraznjen pojem. Balkan pomeni vse in nič. Ko sem napisal svoj drugi roman in smo se pogovarjali o naslovu, je bila ena od idej, predvsem oddelka za stike z javnostjo, da bi bilo dobro imeti v naslovu Balkan, da se bo to na Zahodu bolje prodajalo, ker to poznajo. Razmišljal sem, kaj je lahko balkansko, in katerokoli besedo sem pritaknil, sem ugotovil, da nekaj takega že obstaja, četudi balkanski kandelaber ali balkanski multikultivator. Pojem se mi je zdel iztrošen prav zato, ker se je toliko stvari prodajalo pod tem imenom. Zanimanje za literaturo s tega območja je obstajalo v glavnem v Nemčiji in na nekih manjših trgih, kjer je bilo tudi ogromno ponudbe.

Zdi se mi, da je v vsem tem času Balkan izgubil vso napetost. Moj drugi roman, *Jugoslavija moja dežela*, prav tako – deloma zavestno in preračunljivo – v naslovu vsebuje Jugoslavijo, ker se nam je zdelo, da v tujini in tudi pri nas ta pojem še vedno provocira. Takrat je bila Jugoslavija še vedno občutljiva in provokativna tema – v nasprotju z Balkanom, ki je postal stalnica popkulture. Izkazalo se je, da Jugoslavija ljudem pove več, hkrati pa odpira več vprašanj.

Če je pri pisanju jezik glavno sredstvo, s katerim lahko vsebino približate bralcu, kako se potemtakem ta obnese pri pisanju scenarija, kjer že od začetka veste, da je medij drugačen in da omogoča, ampak tudi zahteva več?

Deloma se razlog, zakaj sem postal romanopisec, skriva tudi v tem, da me je pisanje scenarijev izčrpalo. Gre za tehnični dokument, v katerem je treba popisati prav vse. Le tako je končni rezultat zadovoljiv in na setu vsak natančno ve, kaj mora narediti. Zamisliti si zgodbo v glavi in debatirati o scenariju je čudovito, ampak to dejansko spisati je precej mučen proces. Ko sem začel pisati *Čefurje*, sem čutil olajšanje, češ da niso več potrebni vsi tehnični

podatki, in sem se naenkrat počutil osvobojenega. Še danes scenarije pišem zelo hitro, ker bi rad to fazo čim prej končal. Slediti je treba številnim pravilom in ena od zahtev je tudi, da morajo biti vsi scenariji napisani v istem fontu. V tem smislu se mi zdi pisanje scenarija zoprno in ga dojemam kot nujo. Seveda pa je tudi pri pisanju proze potrebna doslednost, zraven sodi tudi končni pregled s popraviljanjem vejic itd.

Čefurji so se pojavili v različnih oblikah, od scenarija in romana do filma, po romanu *Jugoslavija, moja dežela* je nastala gledališka predstava, za katero ste sami napisali tudi dramatisacijo. Kaj načeloma pride prej: zgodba ali medij?

Največkrat se kar sproti izkaže, kaj bi bilo najprimerneje. Enostavno so zgodbe, za katere veš, da sodijo v roman. Nasploh pa se mi zdi, da se moja literatura odmika od filma, in zato lahko hitro ločim, kdaj gre za filmsko zgodbo. Seveda nekatere zgodbe pridejo tudi po naročilu, tedaj je medij že vnaprej določen. Moj prvi roman je nastal po scenaristični zasnovi, drugi roman je pretežno sledil filmski obliki, *Figa* pa gre v povsem svojo smer in mislim, da bom nadaljeval s tem odmikom.

Pri filmu – kar je glede na to, da je bil moj zadnji film precej žanrski izdelek, morda nenavadno – največjo težavo vidim v ujetosti filma v določeno pripovedno formo, od katere se je zelo težko odmakniti oziroma najti novo. Morda so tudi televizijske nanizanke tako priljubljene in dobro gledane ravno zato, ker so odprle prostor filmskemu pripovedovanju. Ne trajajo več samo uro in pol ter ne sledijo vzorcu klasične dramaturgije, ki so nam ga leta in leta propagirali kot edinega možnega. Zgolj redkim avtorjem je ta vzorec uspelo preseči.

Mene vleče v drugačne načine pripovedovanja in vedno težje najdem zgodbo, ki bi jo umestil v nek klasičen film. Zdi se mi, da so se tudi gledalci tega naveličali in da se tudi zato vračajo k filmskim serijam in ne samo zato, ker se jim ne ljubi več hoditi v kino, kar je seveda tudi razlog. Všeč jim je, da gre zgodba malo širše, globlje in je s tem bolj literarna.

In resnično se ti postopki dobro obnesejo – vsa dela so namreč uspešnice, dobro sprejeta in tudi večkrat nagrajena. Kako je ustvarjati pod pritiskom preteklih uspehov?

Upam, da nihče ne ustvarja zaradi nagrad, kajti nagrade dejansko ne spreminjajo življenja. Mislim, da imajo v Sloveniji celo določen negativen vpliv, sploh na mlade avtorje, ki so pod pritiskom, da mora njihov roman priti v ožji izbor za nagrado kresnik, kar naj bi jih potrdilo kot pisatelje. Težavo vidim v hiperprodukciji, pri kateri smo kot publika pristali na to, da nagrade selekcionirajo tisto, kar bremo, in zato je pritisk za avtorje vedno večji. Mene so nagrade na nek način osvobodile pritiska, ki ga čutijo mnogi avtorji, ki se borijo za preživetje na tem prenatrpanem literarnem trgu, kjer se definitivno preveč objavlja, kjer se premalo časa posveča posameznim delom in kjer nimamo medijskega prostora, ki bi lahko pospremil te objave. Skratka, medijski prostor se krči in posledično je nagrada edino, kar nekomu lahko izbori večji prostor, več bralcev, več pozornosti, s tem pa delu omogoči preživetje, da ne ponikne po dveh mesecih. To ni samo naš, to je globalni fenomen. Če želiš uspeti v nekem mednarodnem prostoru, so nagrade edina možnost, da si izboriš prepoznavnost. V tem smislu sem jaz vsaj v Sloveniji tega pritiska osvobojen. Ne razmišljam o tem, da moram napisati še eno uspešnico, ker potem ne bi pisal *Fige*, ampak *Čefurji raus 7*. Vsak moj roman je manjša uspešnica, manj ima prodanih izvodov, kar bi bilo nekje drugje grozno. *You're as good as your last movie*,

je včasih veljalo v Hollywoodu. Jaz bi torej že oddelal svoje in bi bil že pozabljen. Priložnost za spodrslijaj ocenjujem kot veliko prednost. Drago Jančar je denimo s svojim zadnjim romanom osvojil kresnika, pred tem pa se nekaj časa ni uvrstil niti med deset nominirancev, pa ni bilo nobene tragedije.

V tem smislu ste eden redkih avtorjev, ki razbija prepričanje, da je umetniškemu delu lahko naklonjeno bodisi širše občinstvo bodisi kritika, češ da obeh pač ne moreš imeti.

Seveda si verjetno vsak želi, da bi bili tako bralci kot kritiki na njegovi strani, vendar je svoje pisanje, ker izhaja iz tebe, težko prilagajati. Če bi poskušali to spremeniti, bi nazadnje verjetno izgubili oboje. Moja predstava v SiTi Teatru je denimo doživela krasen odziv publike, kritiki pa so jo popolnoma spregledali. Tako ugotovimo, da se nikakršna preračunljivost ne spleča. Umetnost potrebuje oboje. Nujno je, da omogočimo obstoj tudi delom, ki navdušijo zgolj peščico. Predvsem na filmskem področju se mi zdi to pričakovanje publike, da bo vedno vsak film zadovoljil širšo množico ljudi, zelo problematično. Potrebujemo tudi filme, ki bodo res nagovarjali samo določene ljudi, ampak te docela. Dopustiti moramo vse izraze. Ljudje enostavno ustvarjamo na različen način in mogoče je moje ustvarjanje vseč več bralcem, kar pa še ne pomeni, da pišem bolje od nekoga, ki piše tako, da je blizu res zgolj nekaterim. Dušan Šarotar šaljivo pravi, da piše za 36 bralcev in potem, če delo prevedejo, dobi še nadaljnjih 17. Vendar pa ta podatek o kvaliteti samega pisanja ne pove ničesar.

Dejavnikov, ki vplivajo na uspeh, če temu lahko tako rečemo, je res veliko. Kaj pa pri filmu? V kolikšni meri ste pri projektih odvisni od mednarodnega sodelovanja, koprodukcij, sofinanciranja?

Zelo in nič. Če si zamislimo zgodbo, ki se dogaja v tujini, to pri literaturi seveda ničesar ne spremeni, pri filmu pa vse. Zadnji film smo dva dni snemali v Italiji in potrebovali smo italijanske igralce, italijanski scenarij in takoj je bila prisotna drugačna energija. Film je zelo kompleksna zadeva, popolnoma nasprotna literaturi, kjer si sam, v svojem jeziku, v svojem svetu, s filmom vstopaš v širše polje.

Danes pravzaprav vse sili v mednarodno sodelovanje in še najbolj problematična se mi zdi politika koprodukcij, ki je film blazno zbirokratizirala. Delež časa, ki ga posvetiš dokumentaciji, razpisom, zbiranju sredstev in na drugi strani samemu ustvarjanju filma, je danes že v razmerju ena proti ena. In takoj, ko je film posnet, se pojavi vprašanje, kam z njim. Film se trenutno sooča z zelo velikimi težavami in nekako išče svoj prostor.

Kako pa je s sodelovanjem na območju bivše Jugoslavije? Že prej ste omenili, da ga ne dojemate kot tujino. Kakšen je po vašem mnenju položaj Slovenije v postjugoslovanskem prostoru?

Dejstvo je, da je ta prostor zelo grobo razpadel, v resnici pa ga je nemogoče ločiti. Poleg medosebnih vezi je kultura tista, ki ta prostor politiki navkljub povezuje. Vsekakor pa bi ga lahko še bolj, če bi si države priznale, da si delijo skupni kulturni prostor in bi njegovo negovanje postalo del politike.

Slovenija je specifičen prostor. Delamo vse, da ne bi bili povezani, želimo biti del širšega evropskega prostora, a nas v tem prostoru dejansko ni. Tudi po petnajstih letih v EU nam še ni jasno, da če imamo širši kulturni prostor, je to hočeš nočeš južnoslovanski. Na Hrvaškem, v Bosni ali Srbiji nas mogoče še razumejo, mogoče še imajo nekaj zanimanja, sicer vedno manj, ampak mogoče ga je še nekaj, medtem ko je v Avstriji in Italiji ali na Madžarskem in drugod tega zanimanja malo ali nič. Istočasno pa tudi mi sami skoraj ničesar

ne storimo, da bi ga bilo več. Ne trdim, da bi morali ta prostor zanemariti, da pa bi lahko bili del tega evropskega prostora, se mi zdi zelo težko verjetno. Dejstvo je, da je marsikomu v Sloveniji to jasno, marsikdo se te povezanosti slovenskega kulturnega prostora z južnoslovanskim zaveda in obstaja ogromno sodelovanj in gostovanj, vendar pa takoj, ko pridemo na neko resnejšo institucionalno raven, opazimo, da imajo ljudje s tem težave. Do tega prostora imamo nerazčiščen odnos in zato večina povezav ostaja na zelo osebni, prijateljski ravni, medtem ko enostavno nismo sposobni razmišljati o nekem višjem nivoju ustvarjanja in negovanja delujočega širšega kulturnega konteksta. Prav tako ni medijev, ki bi resno pokrivali ta širši prostor. V tem smislu se mi zdi, da si nekako ne upamo oziroma si nikoli nismo upali.

Na tej točki je pomembno poudariti, da ne gre za nekakšno jugonostalgijo, ki se vsemu, kar vsebuje jugo-/južno- velikokrat pripisuje, ampak da gre za zgolj refleksijo realnega stanja.

Gre za potrebo po širšem kulturnem prostoru. Dvomilijonski kulturni prostor je dejansko premajhen, da bi se določene stvari lahko zgodile. Če bi nam ga uspelo ustvariti v Evropi ali Srednji Evropi, bi bilo odlično, vendar si ga nismo, zato je naravnost butasto, da smo se odpovedali južnoslovanskemu kulturnemu prostoru. Ni drugega izraza, butasto je in nepremišljeno. To, da naša kultura, nekaj, kar se zgodi v Ljubljani, ostane v Ljubljani, da niti tistega, kar bi lahko, ne spravimo ven, da ne gostujemo redno na Hrvaškem, v Bosni, Srbiji, da ni kulturne izmenjave, kot bi bila, če bi to bil delujoč kulturni prostor, je enostavno butasto. S pomanjkanjem resne recepcije doživljamo izgubo, saj se odpovedujemo resni recepciji publike, ki ustvarjalce pozna, a je lahko istočasno zaradi distance kritična. Če bomo ostali zaprti v tem prostoru, bomo vedno bolj nazadovali, ta prostor pa bo vedno bolj zatohel in zaprt

in posledično ne bomo mogli vzdrževati nikakršne kvalitete ter dosegati standardov, ki si jih želimo.

Na razne pomanjkljivosti današnje družbe opozarjate tudi v svojih kolumnah. Kaj trenutno še posebej zasluži grajo?

To, kar se mi trenutno zdi ključno in ne leti samo na Slovenijo, ampak na ves svet, je to, da smo se ustrašili izzivov sodobnega sveta, ki jih prinašajo na primer migracije, krize, tehnološka revolucija in globalno segrevanje. Svet je kompleksen, ogromno težav ima in zdi se mi, da se je ves zahodni svet na to odzval tako, da se je vse bolj začel zapirati, vračati v neko preteklost. Vrnili so se nacionalistični sentimenti in prišlo je do vračanja k tradiciji. Četudi zgradimo vse zidove, se bomo enkrat morali soočiti s težavami, ker s postavljanjem žice na meji ne bomo ustavili migracij, temveč bo integracija še težja. Sveta ne moremo ustaviti, napredka ne moremo ustaviti. Zdi se, da je zahodni svet s svojim prestrašenim odzivom zapadel v krizo, medtem ko drugod po svetu ljudje poskušajo najti odgovore na dane izzive veliko intenzivneje. Poskušajo razmišljati, kako oblikovati družbo v prihodnje, kako se odzvati na globalne spremembe. Morda nimajo samih najboljših rešitev, jim je pa jasno, da se morajo prilagoditi, kar našim trenutnim vladarjem ni.