

Vinko Möderndorfer

GLEDALIŠČE IN
SLOVENSKA DRAMATIKA
V DRUGI POLOVICI
20. STOLETJA

Gledališče ne more obstajati brez dramatike. Še posebej ne brez nacionalne dramatike. Gledališča, ki posegajo predvsem po tujih dramskih besedilih in hkrati ne gojijo svojih gledaliških avtorjev, so mrtva gledališča.

Ne glede na to, da nam Shakespeare lahko govori o našem času, da se lahko vse nacionalnosti in kulture prepoznajo v njem, je uprizarjanje zgolj Shakespearja za razvoj gledališča nekega naroda premalo. Noben še *tako dober Shakespeare* ne more nadomestiti žive aktualnosti, ki jo lahko v gledališče prinese sodobni avtor, ki živi z nacionalnim gledališče v istem času in prostoru in živo čuti njegov utrip. Tudi življenjska pot Shakespearja in Molièra, če omenimo samo ta dva velika pesnika, je tesno povezana z gledališčem in z narodom, v katerem in iz katerega sta ustvarjala. Njuna pesniška nadarjenost in veličina, predvsem pa kvantiteta njunega dela v gledališču so jima omogočile, da sta s svojo dramatiko prerasla nacionalni okvir in tako postala zanimiva za vse čase in vse narode. Ta *splošnost*, ta večna aktualnost pa je najbrž tako ali tako želja in ambicija slehernega ustvarjalca.

Za razvoj dramatike nekega naroda se mi zdi najbolj pomembna povezava med pisateljem in gledališčem. Dobra dramatika vedno nastaja v gledališču in ob gledališču, nikoli v zaprašenih literarnih kabinetih. Dobri dramatiki so ali ljudje gledališča ali pa so tesno povezani in inspirirani z gledališčem in gledališkim življenjem. In dobro gledališče je tisto, ki zna gojiti in nase prikleniti dobre dramatike. Ni najbrž naključje, da Prešeren ni napisal tragedije, čeprav si je to želel. Iz njegovih pisem sodeč, je bila to njegova velika literarna ambicija, ki pa je žal ni realiziral, najbrž iz preprostega razloga: Slovenci v njegovem času nismo imeli gledališča.

Gledališče, ta fantastična združba glumačev, zakulisja, hostes, prahu, spletk in velike igralske umetnosti, ki edina lahko začara avditorij do takšne mere, da pozabimo nase in jokamo nad Hekubo... vse to je lahko neizčrpna inspiracija za dramatika. Zgodovina drame nas neprestano spominja, da sta avtor in gledališče kapilarno povezana. Že v grški antiki, najbolj plodnem obdobju svetovnega gledališča, ko so se v dramatiko zapisale prav vse vélike teme človeka in človeštva, tako da imamo občutek, da dramatika skozi stoletja samo še ponavlja tisto, kar je bilo povedano že v stari Grčiji..., so bili avtorji glavni in prvi igralci, s tem pa tudi režiserji svojih pesniško-dramskih mojstevin. Zgodba o vzajemni ljubezni avtorja in gledališča se ponavlja skozi vso zgodovino, vse do današnjih dni... Seveda smo Slovenci šli, kot ponavadi, malce drugačno

pot, in zato lahko rečemo, da se na Slovenskem ni razvila tista tesna vez med gledališčem in avtorjem, ki je potrebna za resnični razmah nacionalne dramatike (ne samo gledališča, kajti dramatika in gledališče sta kljub vsemu dva različna pojma!). Najbolj se to morda čuti prav v drugi polovici dvajsetega stoletja. Slovenskim gledališčem ni uspelo vzgojiti avtorjev, ki bi gledališču sledili v njegovem razvoju, in jih prikleniti nase. Kadar pa se je ta vez kljub vsemu stkala, je vedno rodila dobre, najboljše rezultate. Pri tem mislim na Dominika Smoleta, Gregorja Strnišo, Daneta Zajca, Draga Jančarja in morda predvsem na Toneta Partljiča, ki je bil od vseh naštetih morda najbolj povezan z gledališčem, saj je bilo vrsto let gledališče njegov *prvi* dom. Vez med gledališčem in gledališkimi avtorji pa se tudi v zadnjih letih ni izboljšala. Gledališča in gledališke uprave so nekako samozadostni. To pomeni, da za *nastanek* dramskih besedil naredijo premalo in uprizarjajo le tista besedila, ki jim slučajno pridejo pod roko. V načelu pa se jim raje izogibajo, saj večina slovenskih gledaliških intendantov raje verjame tujim, na svetovnih gledaliških odrih že preverjenim avtorjem. Pred kratkim sem bral intervju z znanim slovenskim gledališkim liderjem, ki pravi (približno takole), da gledališče ne more inspirirati avtorja, da to tudi ni njegova dolžnost niti poslanstvo, da dobro besedilo nastane zunaj gledališča, in če je avtor talentiran, bo z njim že našel pot do gledališča... Seveda pa ni čisto tako. Dramsko besedilo je posebna literarna zvrst, ki poleg pisateljskega talenta zahteva še neko gledališko znanje ali pa vsaj izkušnjo, ki avtorju pomaga premostiti nekatere povsem tehnične gledališke pasti, kot so, na primer, ekonomija prizorov, gostota dialoga, preglednost značajev itd. itd. Ponavadi avtorja teh reči *naučita* gledališka praksa in pa pisateljska kilometrina, se pravi, količina napisanih in tudi uprizorjenih iger, saj lahko avtor nekatere svoje dramske postopke spozna in preveri šele takrat, ko njegovo besedilo zaživi na gledališkem odru. Še posebej to velja za pisca komedij. Komediograf se bo lahko razvil v odličnega pisca komedij takrat, ko bo svoje besedilo spremljal skupaj z odzivom publike. Smeh je še posebej zahtevna veščina, in ni naključje, da se kljub vsemu kar nekaj tako imenovanih *resnih* dramskih besedil rodi zunaj gledališča, za komedije pa je skoraj pravilo, da jih dobro napišejo ljudje gledališča, ki večer za večerom spremljajo reakcije publike in se učijo najzahtevnejše umetnosti na svetu: umetnosti smeha.

Poleg vsega pa se je treba zavedati, da dobi pisanje iger pravi smisel šele takrat, kadar besedilo *zaživi* na odru. Pisanje dramskih besedil je težavno in zelo kompleksno pisateljsko delo, rezultat pa je vedno polovičen. Igra, ki ni uprizorjena, je mrtva igra. In prav zato igrajo gledališča in njihovo zanimanje za novonastalo dramsko besedilo najpomembnejšo vlogo: napisani igri dodajajo drugo polovico življenja in tako naredijo pisanje gledaliških iger za smiselno početje. Če se to ne zgodi, ostanejo dramska besedila zgolj *polizdelki*, nekakšni literarni spački, ki jih je zelo težko objaviti v revijah, kaj šele v knjigah, bere jih pa tudi skoraj nihče. In če se gledališča ne zanimajo za nacionalno dramatiko, če je bralna kultura dramskih besedil tako majhna, kot je, če založbe le redkokdaj in zelo zelo

nerade tiskajo dramska besedila, potem res ni nobenega razloga, da bi človek izgubljal čas in pisal igre, jih nosil kot mačka mlade po gledaliških upravah, kjer se že nad pojmom *nova slovenska igra* samo kislo zmrdujejo. Človek raje potem piše pesmice in prozaične zgodbice, ki imajo kljub vsemu boljši odziv, vsaj pri bralstvu...

Seveda pa razmere vseeno niso tako obupne. Kljub vsemu se vsako leto uprizori kakšna nova slovenska igra, čeprav je zanimanje slovenskih gledališč za slovensko dramatiko stihijsko, naključno, za avtorja, ki ga gledališče zanima in ima morda celo dar za pisanje iger, nikakor stimulativno... Slovenska gledališča se zapirajo v svoje gledališke reportorne *vizije in razne režijsko-estetske koncepte*... V zadnjih času tudi *Teden slovenske drame* izgublja resni pomen, ki ga je imel nekoč. Sicer so se pojavili nekateri anonimni natečaji, ki stimulirajo pisanje slovenskih komedij, slovenskih radijskih in televizijskih iger, in to je zelo dobro, pa tudi natečaji imajo dober odziv, kar pomeni, da pisatelje še vedno zanima slovenska dramsko pisanje... Vendar pa *slovenski dramatik* kljub natečajem ostaja zunaj gledaliških hiš. Spomnimo se, da kljub Grumovi nagradi, ki jo je pesnik in dramatik Ivo Svetina pred leti prejel za svoje dramsko besedilo, to odlično in nagrajeno besedilo še do danes ni zaživel na gledališkem odru. Podobne *težave* je imel nagrajeni avtor Zdenko Kodrič. Njegova, z Grumovo nagrado nagrajena igra je romala od gledališča do gledališča, kjer so se nad njo neupravičeno zmrdovali (letos bo premierno uprizorjena v Prešernovem gledališču, hvala bogu!). Gledališki avtorji ostajajo *pred vrati slovenskih gledališč*. Gledališča storijo premalo, da bi postal slovenski dramatik sestavni del slovenskega gledališča. Tako je samo eden izmed mnogih, zgolj abonmajskih avtorjev in ponavadi je njegovo delo spremljano z mnogo manj zaupanja, kot katerokoli tuje sodobno besedilo, ki ga v prevodu uprizarjajo na slovenskih gledaliških deskah.

Seveda pa se je najbrž treba vprašati po vzrokih, zakaj je tako? Saj takšno stanje nikakor ni od včeraj... Gledališče je namreč od vseh umetnosti najbolj aktualna umetnost. Ker tako močno služi trenutku, morda bolj kot druge umetnosti, zanj velja, da mnogokrat sploh *ni umetnost*. Še več: ker je gledališče tako zelo *krvavo* zapisano času, bi lahko zanj morda rekli, da je celo zelo *redkokdaj umetnost*. Tudi zaradi narave dela, ki je kljub režiserjevi generalni zamisli in vodstvu kolektivno, je gledališka stvaritev odvisna od toliko različnih energij posameznikov, da se resnična *umetniška stvaritev* v gledališču zgodi samo takrat, kadar se vse te različne senzibilitete ujamejo na skupni imenovalec... To pa je nepredvidljivo in se ne zgodi pogostokrat... Skratka, gledališka umetnost (s tem pa tudi dramsko pisanje) je zapisana času. Je neponovljiva, enkratna, minljiva... Hkrati pa od vseh umetnosti najbolj kolektivna; brez zadrege lahko rečemo, da ima gledališče najmočnejši trenutni vpliv na gledalce (in s tem najbrž tudi na družbo)... Če roman deluje na bralca individualno, se pravi, da je bralec romana med branjem zaseden v svoj naslonjač, zatopljen v svoje individualno dožemanje zgodbe, pa gledališče zahteva kolektivno sprejemanje... Branje romana bralca osami. Bralec je sam, med romanom in njim se

splete intimna vez, zgodba romana se razraste znotraj enega samega bralca, medtem ko se zgodba v gledališču razrašča znotraj celega avditorija. Ob dobro napisani in odigrani igri, se med publiko začnejo pretakati iste emocije, gledalci v dvorani čutijo isto, mislijo isto, pretreseni so na istih mestih... Zgodba nesrečnega trgovskega potnika, ki ga brutalno vržejo iz službe, ker je prepočasen, prestar, postane zgodba vseh štiristo obiskovalcev, ki sedijo v dvorani. Ista čustva jih preplavijo (seveda, če je igra dobro napisana in odigrana). V gledališču se vzpostavi nekakšna enotna zavest, ali kar je še zanimivejše, vzpostavi se kolektivna emocija. Ob dobri igri igralcev, ob dobri zgodbi (besedilu), ob uprizoritvi, ki zaživi v pravem družbenem in socialnem trenutku, se lahko med dvorano in odrom zgodi čudež. Ustvari se eksplozivna zmes, kakršna se zgodi samo med velikimi družbenimi dogajanjem, ko množico preplavljajo isti interesi... *Samo med revolucijo se pojavi nekaj, kar je podobno tej bližnji povezanosti med ljudmi. Gledalci niso nikoli tako solidarni, tako tesno povezani med sabo kakor med kratko uro ali dvema, ko traja predstava. Gledališče je ravno zaradi tega lahko eno najmočnejših orožij v človekovih rokah.* In prav zato se oblast, še posebej, če je totalitarna, zelo zelo boji gledališča. Predvsem se boji tistega gledališča, ki ima do družbe, politike, sveta, v katerem živi, jasno stališče in ga zna prepričljivo izraziti, spremeniti v zgodbo, ki potem *emotivno prepriča* avditorij (gledališče je predvsem emocija in šele potem filozofija). Najbrž ni bolj jasne besede, ki bi bolj zadela bistvo oblasti, kot je Antigonina beseda v dialogu s Kreonom... In tu je najbrž iskati vzrok, zakaj so gledališki avtorji bili nekoč (danes pa najbrž zaradi inercije minulih časov nič manj) nekako odrezani od gledališča, gledališče pa je bilo predvsem v slovenskem repertoarnem programu naslonjeno na tuje sodobne avtorje in na tako imenovano *vedno novo preverjanje svetovnih klasikov*. Seveda bi bilo preveč paranoično, če bi trdili, da je za slabo povezanost med avtorjem in gledališčem vedno kriv samo režim, čeprav nam predvsem tuje izkušnje, recimo, situacija na Češkem, kjer je oblast sodobne gledališke pisatelje držala daleč proč od gledališča (Havel, Kundera, Klima), kažejo na to, da se je režim bal sodobne dramatike prav zaradi tega, ker lahko dramatik s svojo dramsko, umetniško resnico postane karizmatična opozicijska figura in ker se je režim zavedal žive moči gledališča... No, na Slovenskem situacija še zdaleč ni bila tako drastična, čeprav so avtorji kljub vsemu ostajali zunaj gledališč in so bili prisiljeni ustanavljati svoja gledališča, če so hoteli izraziti svojo kritično, aktualno misel. Oder 57 je najbrž tipičen primer. Absurdna in kruta gonja zoper dramatika Marjana Rožanca pa je eksemplaričen zgled oblastniškega strahu pred slovensko dramatiko in gledališčem... Oblast se je zavedala, da si lahko privoščiti nekakšno *kritiko* iz ust tujih dramatikov, in je uprizarjanje tujih besedil, ki so premogla kanec ostrine, dovoljevala pod pretvezo, češ *saj to se ne dogaja pri nas*, panično pa se je bala besede slovenskega dramatika. S sramotno gonjo zoper dramatika Rožanca je na neki simbolni način poglajala dramatike iz gledališč, in kar je hujše, v dramatiku Rožancu *ubila* strast in veselje do gledališča. Tako smo Slovenci po mojem globokem

prepričanju izgubili pomembnega dramatika. Za njegov *izstop* iz gledališča pa so po svoje *kriva* tudi slovenska gledališča, ki kasneje niso znala (ali hotela) poiskati poti do njega...

Za šibko povezanost med slovenskim dramatikom in slovenskim gledališčem pa najbrž nista kriva zgolj režim in politično-družbena atmosfera... V šestdesetih in sedemdesetih letih je najpomembnejše mesto v slovenskem gledališču zasedel *režiser*. Kar je bilo v danem trenutku celo dobro, saj se je gledališče zne bilo okostenelosti, ki je bila dediščina predvojnih, polprofesionalnih časov. Tako je predvsem v drugi polovici dvajsetega stoletja, še bolj pa v sedemdesetih letih gledališče postalo bolj dinamično, bolj podvrženo različnim režijskim poetikam, najbrž tudi bolj profesionalno, bolj udarno... Z nastopom izrazito močnih (včasih tudi razdiralnih) režijskih konceptov pa je svoje pomembno mesto izgubil najprej avtor, kasneje pa tudi igralec. Nenadoma je postalo popularno mnenje, da je besedilo pravzaprav odveč in da je važna predvsem gledališka vizija, režijski koncept. Ti radikalni časi so sicer *rodili* zelo pomembne dosežke in ustvarili vrsto izvrstnih predstav, ki so abecedo gledališča razširili še za nekaj črk, hkrati pa so utrdili mnenje, da besedilo za dobro gledališče ni nujno potrebno, in tako so avtorji ostali dokončno zunaj gledaliških hiš.

V slovenskem gledališču se posveča posebna skrb režiserjem, njihovem razvoju, njihovim možnostim, veliko manj skrbijo liderje gledališč igralci in njihov razvoj, popolnoma nikogar pa ne zanima dramatik. Kot da se dober gledališki pisec rodi sam od sebe. Še celo pesniki imajo pravico imeti svoje *mladostno obdobje*, *obdobje iskanja in zablod*, dramatik pa naj bi potrkal na vrata gledališča kar z že dodelano mojstrovino. Narodi, ki imajo večjo gledališko tradicijo, se do svoje nacionalne dramatike vedejo popolnoma drugače. V Veliki Britaniji gledališča v večini igrajo svoje, domače avtorje. Navezanost angleškega gledališča na domačega avtorja ni zgolj plod tradicije, niti ni rezultat *večjega naroda*, ki pač premore več talentov, več dobrih piscev, pač pa načelno mnenje, da je domači avtor *najbolj bistven del nacionalnega gledališča* (tudi če drži statistično dejstvo, da ima večji narod več možnosti, da se rodi več talentiranih gledaliških piscev, je to samo še dodaten razlog, da bi se morali v manjšem narodu bolj pazljivo, predvsem pa bolj stimulatивно obnašati do domačega dramatika).

Vendar slovenska dramatika kljub razhajanju med gledališčem in gledališkim avtorjem vseeno vztraja in je od Cankarjevih časov do danes porodila nekaj izvrstnih dramskih mojstevin. Brez zadržkov lahko rečemo, da slovenski dramatik niso presegli Cankarjevega dramskega mojstrstva, saj še vedno segamo po Cankarju in so nam njegove igre tudi danes nekakšen način preverjanja stanja v družbi. To, da Cankarja uprizarjamo kar naprej in v vseh obdobjih, je velik pokazatelj kvalitete njegovih besedil. Ivanu Cankarju je uspelo ustvariti predvsem dobre igre, ki funkcionirajo na vseh ravneh (dramaturških, literarnih) in v vseh časih. V času enopartijskega sistema, kjer ni bilo različnih strank, so bile njegove igre

prav tako zanimive, čeprav so se dogajale (*Hlapci*, *Za narodov blagor*) v strankarskem okolju. Ustvaril je zanimive like, s katerimi se Slovenci lahko vedno poistovetimo. V svojih igrh je znal pokazati na tiste bistvene poteze in značilnosti naroda, ki jih še lep čas ne bomo presegli, zato je njegova dramatika še vedno aktualna in sveža. Nobenemu slovenskemu dramatiku to ni uspelo v tolikšni meri. Morda samo še Tonetu Partljiču, ki je po Cankarju najbrž največ igrani slovenski avtor (in to upravičeno), kar pomeni, da se Slovenci v njegovih igrh (ne samo komedijah) prepoznavamo. Njegova igra *Oskubite jastreba*, ki je, tako kot še nekatere druge, naslonjena na Cankarja, je po mojem mnenju sploh ena najboljših slovenskih iger.

Sicer pa je po Cankarju slovenska dramatika šla v različne smeri. Najbolj izrazita smer je smer poetične drame, ki je s Strnišo, Zajcem, Smoletom, predvsem pa Svetino dosegla svoj vrh. Poetična drama je v začetku najbrž nastajala tudi iz želje *povedati* nekaj, kar se v času njene nastanka ni dalo povedati naglas in očitno (Smoletova *Antigona*), vendar ne samo zato... Poetična drama je slovenska posebnost in najbrž se je že zaokrožila sama v sebi, lahko bi rekli, da se je *že izpela*, povedala svoje in da v prihodnje najbrž ne bo zmogla povedati več, kot je povedala v igrh Zajca, Strniše in Iva Svetine. Poetična drama je namreč kljub fascinatni moči jezika, s katerim pesniki gradijo svoj dramski svet, lahko tudi precej hermetična zadeva, in kapitalistični časi, ki so tudi v kulturi orientirani predvsem na tržnost, ji žal niso naklonjeni.

Druga smer dramatike, ki pa je bila bolj naslonjena na Cankarjevo dramsko izročilo, se je nadaljevala v delih Draga Jančarja in Toneta Partljiča. Drame Draga Jančarja so *igrale* v slovenski družbi pomembno vlogo, predvsem na prehodu iz enopartijskega političnega prostora v demokracijo. Bile so predhodnica (*Disident Arnož*, *Veliki briljantni valček*, *Dedalus...*) drugačnega sveta. S svojo močjo, ki je bila *udarna* predvsem v času, v katerem so igre nastale, so pomagale spreminjati družbeno atmosfero, odpirale so nekatere nove teme in bistveno pripomogle k razširjanju zavesti o drugačni, demokratični družbi. V ta sklop sodijo prav gotovo še igre Rudija Šeliga, igra Goljevščkove *Pod Prešernovo glavo* in Partljičev *Kulak*. Problem teh iger pa je, da kljub pomembnosti, ki so jo imele v slovenskem družbenem dogajanju, po njih slovensko gledališče v prihodnosti ne bo več posegalo. Vsaj po nekaterih ne. Izjema sta morda Partljičev *Kulak* in Jančarjev *Disident Arnož*, pa še za ti besedili bo najbrž moralo preteči mnogo časa, da bodo za gledališča zanimive predvsem kot slike iz nekega obdobja, ki je že zelo daleč za nami.

Nekaj posebnega pa so slovenske komedije. Tudi teh ni veliko, kar dokazuje, da je za komedijsko pisanje potrebna tesnejša vez med gledališčem in komediografom, kot je morda potrebna med gledališčem in piscem poetičnih iger. Komedija ima kot gledališko pisanje še posebno poslanstvo, namreč, lahko je pisana kot komedija, ki smeši neke splošne, vedno žive lastnosti, ki so zanimive v vseh časih, lahko pa je zgolj aktualna satira, napisana kot ogledalo trenutku. In kot takšna živi samo v času

političnega trenutka, ki ji je omogočal komedijski zaplet. In tudi to je poslanstvo komedije. Največji mojster slovenske komedije je že imenovani dramatik Tone Partljič. Izmed vseh dramatikov se s komedijo najbolj resno in seveda tudi najdlje ukvarja, zato je v svojem pisanju dosegel tisto profesionalno zanesljivost, zaradi katere v svojih izdelkih nikoli ne zgreši, saj je najmanj, kar pride izpod njegovega peresa, dober komedijski izdelek... Kot satirika in komediografa velja omeniti še pesnika Ervina Fritza, katerega komedijski opus pa ni velik, čeprav je njegova satirična beseda ostra in duhovita. Pesnik Ervin Fritz je tipičen komediograf, ki ga slovensko gledališče ni znalo izkoristiti, saj bi, o tem sem prepričan, lahko zanj napisal izvrstne komedije ...

Tretja smer, ki se nam izrazito izrisuje na zemljevidu slovenskega dramskega pisanja, pa je dramatika, za katero se zdi, da je najbolj povezana s pojmom *dramske literature*. To je dramatika, ki je lahko dobra gledališka igra in hkrati vrhunska literatura. Takšna so dela Andreja Hienega, Vitomila Zupana in Rudija Šeliga. Andrej Hieng in Vitomil Zupan sta bila s svojem dramskem pisanju nekakšna samotarja, zavezana drami, vendar v zadnjem času nekako (predvsem kot dramatika) odrezana od gledališča. Igre vseh treh omenjenih dramatikov so nekaj posebnega. Bogate so v jeziku, nenavadne v svoji dramaturgiji, predvsem pa v sebi združujejo tisto gostoto, ki je značilna za prozo... Takšne so Hiengove drame, predvsem *Osvajalec* in nekatere njegove radijske igre. Takšne so tudi Zupanove igre... Zupanova dramatika v resnici na Slovenskem sploh še ni doživela svojega pravega ugledališčenja. Zupanove igre so pisane gosto, nenavadno, za nekatere igre (*Ladja brez imena*) se zdi, kot da se avtor sploh ni ukvarjal z mislijo na uprizoritev in tehnične možnosti gledališča... Kar nekaj njegovih iger pa, kljub silovitosti dramske izpovedi, še ni bilo uprizorjenih. Zupanu večinoma vsi nesporno priznavajo kvaliteto dobrega dramatika, vendar njegove igre kljub izpovedni moči vseeno, ne najdejo poti v slovenska gledališča.

Spominjam se najinega zadnjega srečanja. Bilo je nekaj mesecev pred njegovo smrtjo. Po naključju sem ga zagledal pred gostilno Vitez, sedel je z Ksenijo Hribar (tudi nje ni več in Ljubljana je neskončno prazna). Prisedel sem. Zupan je pil črno vino, Ksenija pa pivo. Kot mladega gledališčenika me je zanimalo predvsem gledališče, zato sem kar naprej vrtal vanj... Na koncu me je imel najbrž vrh glave in je prekinil moje tečno vrtanje o tem, *zakaj še niso uprizorili vseh njegovih iger in če bo še kaj napisal in kaj zdaj piše itd. itd...* rekel je, ne da bi me pogledal: *Zapomni si, mali, slovenska gledališča so gluha in slepa. In dokler so gluha in slepa, se iger ne spleča pisat.* Potem se nismo več pogovarjali o gledališču. S Ksenijo sva odšla proti Šuštarškemu mostu, on pa je ostal za mizo pred gostilno Vitez. Čez nekaj mesecev je umrl.

Nisem si znal razložiti, kaj je mislil s tem, ko je slovenska gledališča obdolžil gluhote in slepote, zdaj pa se mi čedalje bolj zdi, da je najbrž mislil na to, da slovenska gledališča živijo ločeno od dramatikov in dramatike... In v tem je imel prav. Med slovenskim gledališčem in slovenskim

piscem gledaliških iger je prešibka vez. V vsaki generaciji se pojavijo talentirani pisatelji, ki jih zanima pisanje za gledališče (Kleč, Lainšček, Zupančič, Kodrič), zaradi pišmeuharstva slovenskih gledališč pa se zgodi, da mnogi od njih kmalu odnehajo.

Pisanje za gledališče je tek na dolge proge. Hkrati pa ne sme biti tek brez cilja, in cilj vsakega pisca gledaliških iger je gledališče... Če pa so vrata gledališč zaprta, se tek kmalu spremeni v stopicanje in na koncu se čisto ustavi.