

Pogovor

z Miletom Korunom o Miletu Korunu in gledališču

Tone
Peršak



Oblika pričujočega zapisa je nekoliko nenavadna, hibridna; morda se bo komu zdelo celo nespretna. V njem se namreč prepletajo tri linije: Pogovor avtorja z režiserjem Miletom Korunom o določeni

nih gledaliških vprašanjih z občasnim komentarjem povedanega in začetnim kritičnim zapisom avtorja o sogovorniku.

Osnovna tema in vzrok Pogovora so Korunove režije slovenskih dramskih novitet v zadnjih sezonah. Mile Korun je namreč tako rekoč zapovrstjo režiral kar pet novih slovenskih dram v Drami SNG v Ljubljani in v MGL (Andrej Hieng: Izgubljeni sin, Gregor Strniša: Driada in Ljudožerka, Peter Božič: Panika in Mirko Zupančič: Iz takšne smo snovi kot Kranjski komedijanti) in vmes še, že drugič, Cankarjevo Pohujšanje v dolini šentflorjanski v SLG v Celju. Seveda smo vsi, ki spremljamo gledališko življenje v Sloveniji, to koincidenco takoj opazili. In da gre najverjetneje za neko zavestno odločitev priznanega režiserja, je bilo ravno tako vsem jasno; kajti režiser, kot je Mile Korun, dejansko lahko izbira, kje in kaj bo režiral. In prav to, ob še nekaterih sekundarnih razlogih, me je spodbudilo, da sem ga zaprosil za ta Pogovor. Toda preden preidemo k razgovoru, opravljenim v času, ko je Korun režiral Zupančičeve Komedijante v MLG (zadnji dnevi avgusta 1977), še nekaj besed o sogovorniku.

Vsekakor je zanimivo, da je Korun že več kot dve desetletji ves čas v jedru slovenskih gledaliških dogajanj; da se v kritikah njegovih predstav neprestano kot refren ponavljajo izrazi: moderno, sodobno, avtohtono gledališko, aktualno, aktualizacija itd.; da je Korun evidentno vplival na večino mlajših slovenskih režiserjev; in da tudi najmlajši igralci takorekoč vsi najraje delajo prav z njim; da pa on vendarle nikdar ni bil izrecno razglašen kot avantgardist; niti enkrat ni delal v nobenem od slovenskih eksperimentalnih gledališč (Oder 57, ŠAG, Glej, Pekarna); hkrati pa je vendarle vsem jasno, da bi slovensko avantgardno gledališče bilo nedvomno drugačno, če v slovenskem gledališkem prostoru ne bi deloval Mile Korun.

A ne gre samo za to. Prav Korun je na nivoju gledališke prakse v največji meri hkrati realiziral to, kar se je dogajalo v književnosti, v teoriji umetnosti in v filozofiji v času revije Perspektive in po njem. On je s svojimi režijami v Drami SNG (Behan: Talec, Shakespeare: Kralj Lear, Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski, Aishil: Oresteia, Strniša: Žabe,



Mile
Korun

Grum: Dogodek v mestu Gogi), v Celju (Cankar: Za narodov blagor in Hlapci), v Trstu (Brecht: Bobni v noči, Smole: Antigona), v MGL (Anuilh: *Ne budite gospe*) bistveno vplival na mišljenje igralcev, kritikov, teoretikov in vse javnosti o določenih avtorjih, o igri in o gledališču nasploh.

Dr. Mirko Zupančič je v svoji kritiki Korunove uprizoritve Remčeve drame *Delavnica oblakov* (Drama SNG v sezoni 1967/68) zapisal: »... neumno in brez strahu razmišlja o odru kot o glavni izrazni možnosti svoje nadarjenosti.« Zupančičevo misel citiram, ker poudarja sklop »brez strahu«. Kdor pozna sakralizatorski odnos velikega dela slovenske kritike do dramske literature in jezika, in kdor se še spominja davne Župančičeve zahteve, naj bo slovenska gledališka predstava »slovesna maša slovenske besede«, ki še danes odmeva v prenekateri gledališki kritiki, ta bo pač lahko dojel, da je nepokoravanje takšni vsenarodni koncepciji pred petnajstimi ali dvajsetimi leti dejansko zahtevalo določen pogum.

Zanimivo pa je, da so Korunu doslej samo enkrat očitali, z ene strani, oziroma priznavali avantgardnost, z druge strani, in to ob njegovi prvi režiji Cankarjevega *Pohujšanja*, v Drami SNG leta 1964. Ta predstava je zelo razburila slovensko kulturno javnost tudi zato, ker je Korun prizor Jacintinoga plesa v III. dejanju uprizoril kot strip tease. V svoji drugi uprizoritvi istega teksta (sezona 1975/76 v SNG v Celju) je ta prizor, kot vso predstavo, zrežiral povsem drugače in to preinterpretacijo sam pojasnil, češ da je strip tease leta 1964 imel povsem drugo vlogo in funkcijo, drugo idejno in estetsko vrednost, kot bi imel danes, ker se je čas spremenil in z njim tudi publika.

Eno temeljnih vprašanj, ki mučijo slehernega gledališkega ustvarjalca, je vprašanje odnosa gledališče — literatura, oziroma vprašanje samostojnosti gledališke umetnosti; ali je teater samo medij reprodukcije literature ali pa je vendarle produktivna umetnost? Na to vprašanje sleherni igralec in režiser odgovarja najprej s svojim praktičnim delom, z dejavnim odnosom do literarnega dela, odgovarja pa si tudi teoretično, čeprav morda samo zase. Že citirani Dr. Mirko Zupančič je v svojem eseju *Režiser Mile Korun*, objavljenem v knjigi *Gledališki zapisi in eseji* (Založba Obzorja — Maribor 1972) zapisal: »Korun je kot gledališki ustvarjalec prepričan, da ima gledališče na voljo posebne simbole in znake, ki jih je treba sproti ugotoviti, tako kot mora tudi pesnik ugotoviti pisavo poezije. Korunov spopad s pisanim tekstom je potemtakem spopad gledališkega ustvarjalca s svojim medijem in ne s tekstom.« Zupančič tu evidentira Korunovo težnjo po avtohtonosti gledališča, vendar hkrati poudarja njegovo zvestobo literaturi, obenem pa na več mestih poudarja tudi njegovo prizadevanje po aktualizaciji zapisanih in ugotovljenih resnic te literature. Korun bo v zabeleženem pogovoru delno sam pojasnil svoj odnos do dramske literature, jaz bi tu poudaril samo naslednje: čeprav je Korun vse svoje uprizoritve pripravil po določenih dramskih besedilih, je vendarle treba posebej poudariti, da on misli in ustvarja gledališče kot izrazito avtohtono umetnost. Lahko celo rečemo, da koncepti njegovih predstav manj izhajajo iz samih tekstov kot iz njegovega mišljenja gledališča. Tekst mu pomeni temo predstave. Seveda v veliki meri vpliva tudi na stišno obeležje uprizoritve, vendar manj, kot bi to v nekaterih primerih pričakovali še manj pa na stvarne idejno-estetske temelje predstave. Če pogledamo niz njegovih zadnjih režij (Hieng: *Izgubljeni sin*, Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, Strniša: *Driada* in *Ljudožerci*,

Božič: Panika in Zupančič: Iz take smo snovi kot Kranjski komedijanti), vidimo predstave, pri katerih je evidentna skupna estetska zasnova, čeprav so tudi razlike med njimi očitne: npr. v spodnji grotesknosti, v gostoti atmosfere in tudi v tehnologiji igre, vendar so te razlike precej manjše, kot so razlike med literarnimi predlogami. A tudi te razlike izvirajo prej iz dinamike odnosa med avtorjem predstav in njegovim medijem kot iz različnosti tekstov.

Poudariti moram še eno posebno potezo Korunovega dela in dojemanja gledališča. To je nekakšna stanovanjska zavest in previdnost. Očitno je, da se on preprosto noče mešati v določene stvari, čeprav ga zanimajo in morda celo privlačijo, ker je zagovornik čistega profesionalizma. Tu mislim profesionalizem kot odnos do dela in ne le profesionalizem kot antipod amaterizmu. Zato je on zoper improvizacije v organizaciji dela. To vsaj delno pojasnjuje njegovo abstinenco glede eksperimentalnih gledališč. In ta njegova opreznost ima še eno dimenzijo, ki jo bomo skušali pojasniti z naslednjo formulacijo: on ne stopa v sumljive projekte in se izogiba škandalom (v estetskem in idejnem smislu besede), da bi tako sebi omogočil stalno in intenzivno delo. Tudi to mu je omogočilo, da je zrežiral niz zelo pomembnih predstav, ki so v veliki meri vplivale na razvoj slovenskega gledališča.

RAZGOVORI:

Op. Gre pravzaprav za zapis, oziroma prenos treh pogovorov. Prvega, v katerem sva se v bistvu šele dogovarjala za Pogovor, a sem v njem že dobil nekaj izhodiščnih informacij, sem zabeležil po spominu; drugega (park Tivoli, 24. VIII. 1977) sva posnela na kasetofon; medtem ko tretjega (kavarna Union, 26. VIII. 1977) podajam po zapisu.

I.

Ko sem Korunu pojasnil, da bi želel opraviti z njim pogovor o njegovih režijah slovenskih novitet, predvsem glede na to, da njegova odločitev za režiranje niza slovenskih tekstov nedvomno opozarja na njegovo razmišljanje o slovenski dramatiki in slovenskem gledališču sploh, je povedal, da njegova odločitev za te tekste res ni bila naključna, in da ima »določeno zgodovino«. V sezoni 1974/75 je bil član razširjenega Dramaturškega sveta Drame SNG v Ljubljani. V okviru tega sveta je bilo poudarjeno mnenje, še pred Cankarjevim letom, da bi bilo treba stimulirati slovensko dramatiko nasploh in nujno igrati tekste avtorjev, ki so že dalj časa čakali na realizacijo. (Strniša, Zajc itd.). V Drami so tačas namreč režirali predvsem tuji režiserji in seveda predvsem tuje tekste. V eksperimentalnih gledališčih (E. G. Glej in Pekarna) ter v MGL so sicer bili uprizorjeni v tem času predvsem slovenski avtorji, vendar v glavnem tisti, ki s svojimi teksti niso računali na realizacijo v Drami SNG. Korun je takrat sklenil, da bo svojo režisersko vrnitev v Dramo SNG povezal izključno z domačimi teksti. Na sestankih omenjenega sveta se je izkristaliziralo mnenje, da slovensko gledališče lahko kompleksno napreduje vendarle samo ob slovenskih tekstih in slovenskih režiserjih, čeprav — in to je tudi Korun poudaril — je prisotnost tujih režiserjev bila zelo koristna: prinesla je določeno svežino in nove idejne in estetske im-

pulze. Vendar pa je bilo jasno, da gledališče izgublja svojo integriteto, če delajo v njem le tuji režiserji.

Nekateri dramatik (Božič, Zupančič . . .) so ga sami prosili, naj režira njihove tekste, ki so jih že predložili Drami SNG ali MGL, in on jim tega seveda ni odrekel.

Op.: Čeprav je Korun nekako poudarjal, da pri njegovi odločitvi za te režije ne gre za neki idejni in estetski koncept, sem ob razmišljanju o najinem Pogovoru in njegovih prvih izjavah vse bolj dobival vtis, da njegova odločitev ni niti najmanj naključna. Tako sem, kot eno izhodiščnih postavk, za najin dogovorjeni Pogovor oblikoval misel, ki je sicer že od nekadaj prisotna v slovenskem gledališkem mišljenju: »Slovenskega gledališča ne bo brez slovenskih tekstov in slovenskih režiserjev!« Predvsem prvi del te formulacije je kot temeljna zahteva postavljen slovenskemu gledališču že od Linharta dalje. S tem sem na neki način zadel v svoje lastno mnenje o Korunu, ki sem ga doslej, kot najbrž še mnogi drugi, imel za enega nosilcev procesa, ki ga je Filip Kalan že pred mnogimi leti označil kot »evropeizacijo slovenskega gledališča«. Misel se mi je zdela preveč preprosta, premalo domišljena in enosmerna. Po drugi strani pa se mi je dozdevalo, da bo Korunovo razmišljanje, ki je konsekvntno izvedeno, pripeljalo do te formulacije, mogoče pomeni fazo v njegovem iskanju lastnega mesta v slovenskem gledališkem prostoru in času. Zato sem vendarle sklenil, da v dogovorjenem Pogovoru začnem prav s to mislijo in vztrajam na njej, da bi se morda tako odkrile še druge dimenzije te formulacije, da bi se odprl ves tisti prostor asociacij in slutenj, ki se skriva za te tako preproste trditve.

II.

Že na poti v Tivoli sva se s Korunom strinjala, da režija slovenskih novitet pomeni glavno temo najinega Pogovora, a da bo nujno spregovoriti o slovenskem gledališču nasploh, takorekoč o vseh gledaliških problemih, ki jih pozna.

Korun je omenil, da se on, kadar režira, običajno več ukvarja s seboj, se bori z lastno malodušnostjo, spodbuja sam sebe; ima v glavnem na neki način več problemov s sabo kot konkretno z režiranjem. Kar sam iz sebe se je izoblikoval sklep tega razmišljanja, da je umetniško delo v celoti nedeljivo od subjekta, in da je ta aktivnost veliko bolj utemeljena v samem subjektu kot v neki občji potrebi.

Korun se je strinjal s tem, da njegova odločitev za režiranje navedenih dramskih novitet nikakor ni plod naključja, kajti tudi to ni naključje, da so avtorji zaprosili ravno njega, naj režira njihove tekste. In on niti pomislil ni, da bi koga od njih odbil. Vsi ti pisatelji pripadajo njegovi generaciji (Strniša, Zupančič, Zajc), le Peter Božič je nekoliko mlajši, vendar je tudi on objavljal v istih revijah in nekako vedno pripadal temu krogu. Poleg tega so vsi ti avtorji stalno spreminjali njegovo delo v gledališču, je poudarjal Korun, se z njim strinjali in ga podpirali. Gre potemtakem za isto generacijo, za okupiranost v glavnem z istimi temeljnimi umetniškimi problemi in temami, kljub določenim razlikam, je razmišljal Korun. On je v vseh teh tekstih (v tem razgovoru nisva upoštevala Hiengove drame Izgubljeni sin, marveč predvsem tekste avtorjev, ki jih je Korun režiral v sezoni 1976/77 in pa tekst Daneta Zajca o Vorancu) odkrival kot centralno temo

problem eksistence, problem soočanja z vprašanjem brezsmiselnosti eksistence v svetu, kakršen pač je, abreakcije tega problema, iskanja izhoda itd. Korun je poudaril, kako on razume tekste Milana Jesiha, Rudija Šeliga ali Frančka Rudolfa itd., vendar ti teksti ne korespondirajo z njim tako intimno in na isti način kot teksti avtorjev njegove generacije.

Op.: Iz navedenega je razvidno, da je Korun sam dojel te svoje režije kot del nekakšne, v bistvu nezavedne akcije lastne generacije. Vsekakor pa bi bilo močno pretirano, kolikor bi ob tem govorili o grupi, grupnem konceptu ali čem podobnem.

S tem je delno že odgovorjeno tudi na navedeno izhodiščno misel Pogovora, formulirano po prvem razgovoru. Korun se je strinjal s hipotezo, da je on stopal v te projekte z določeno zavestjo o lastni poziciji v slovenskem gledališču. Menil je, da misel, da slovenskega gledališča ne bo brez slovenskih tekstov in slovenskih režiserjev, kljub navidezni nezadostnosti, najverjetneje vsebuje precej resnice. Strinjal se je, da ta misel najbrž predstavlja pravo »odskočno desko« za najin Pogovor, ker je dovolj konkretna in vezana na določeno tradicijo, a da se bo prostor te formulacije nujno razširil in preveril med samim Pogovorom.

Prenos posnetka:

PERŠAK: Želel bi, da spregovoriva o tem, kaj natančno pomeni teza, da slovenskega gledališča ne bo brez slovenskih tekstov in slovenskih režiserjev?, ki vas je, kot neko spoznanje, očitno vodila ob odločanju za ponovno sodelovanje z ansamblom Drame SNG. Ali mislite, da ste s svojimi predstavami (Driada in Panika v Drami in Ljudožerci ter Zupančičevi Komedijanti in še prej Hiengov Izgubljeni sin v MGL), pa tudi s prejšnjimi, predvsem z režijami Cankarja, iznašli neki določeni model »slovenskega gledališča«? Ste iznašli neki gledališki znak, oziroma neko slovensko specifičnost gledališkega znaka, ki bi ta znak razlikovala od drugih nacionalnih gledališč in tudi od slovenske gledališke tradicije? Tu moram navesti dr. Mirka Zupančiča, ki v svoji kritiki vaše Oresteie iz leta 1968 trdi, da je eden temeljnih impulzov vašega dela v nezadovoljstvu s slovensko gledališko tradicijo.

KORUN: *Jaz se predvsem bojim vseh teh velikih besed, definicij. Ne vem zakaj. Verjetno zato, ker sem bil v svojih rosnih letih vzgajan tako, da sem se kar naprej spopadal z neko zelo zaprto strukturo pogleda na svet. Šele kasneje se je to začelo odpirati. In moram reči, da sem precej nezaupljiv do vseh definicij, predalčkov, v katerih se problemi bolj zapirajo kot odpirajo. In vprašanje je bilo tudi tako široko, da se skorajda ne čutim sposobnega odgovoriti vprašanju primerno. Vendar, če nekoliko razmislim, lahko rečem, da s tem problemom slovenskega stila pravzaprav ne vem kaj početi. Seveda se spominjam, da so določeni ljudje v času med dvema vojnama govorili o tem slovenskem stilu in tudi danes se še ponekod zasliši klic po tem slovenskem, po nečem, kar bo tipično slovensko itd. Sprašujem pa se, kako je mogoče, da se v nekem modernem svetu, ki je tako podvržen različnim vplivom, v katerem stil pravzaprav nima časa, da bi se sploh razvil in ustalil, ker se že pojavijo nove stvari, še posebno na področju kot je gledališče, tako podvrženo modi, spremembam, ki se porajajo, ne iz neke vsebine, marveč iz določenih formalnih*

impulzov in zato, ker vsaka novost, vsaka originalnost prinaša s seboj tudi nekaj več določene zainteresiranosti, kako torej lahko ob enem takem področju govorimo o slovenskem stilu? Z druge strani pa se mi vseeno zdi, pa tudi izkušnja in tradicija navajata na to; vzemimo recimo slovenski impresionizem v slikarstvu; kako človek tu vendarle začuti nekaj, za kar bo rekel: »Aha, to je slovensko.« Ali pa, če poslušam slovensko pesem, ki se vendarle razlikuje od avstrijske ali italijanske, čeprav vse spadajo pod »kapo« t. im. »alpske poskočnice«. Zdi se torej, da vsak narod le lahko da v določeni znak, kot ti praviš, neko svojo dušo. Kako to naredi, kje se ta, bi rekel — ne substanca — prej valovanje, to ni materija, marveč je določena vibracija, kje se to vidi, kako pride do veljave, je v tem trenutku težko reči. Moram pa omeniti svojo uprizoritev drame Mire Mihelič Ura naših dni. Spominjam se, kako sem v svoje zapiske o tej režiji zapisal, da je ta predstava kot nekakšna slovenska pokrajina, in da je bil to pravzaprav prvi primer, ko sem začel delati predstavo iz izrazitega likovnega impulza. Gre pač za neko posebno stanje, v katerem mora biti umetnik, ko počne te svoje stvari. In zdi se mi, da se mi je takrat ob tej slovenski pokrajini izkristaliziral tudi občutek, ki ga je bilo treba prenesti v predstavo.

No če se še enkrat vrnem na ta slovenski stil: težko ga je vzpostaviti kot nekaj čvrstega, kot nekaj, česar se je mogoče naučiti in kar je mogoče ta trenutek pokazati; mislim pa, da obstaja veliko predstav, za katere bi lahko rekli, da so slovenske, takorekoč za slovenske razmere, za našo dušo, če lahko uporabimo ta nekoliko starinski izraz. Mislim, da je tudi zadnje Pohujšanje, ki sem ga delal, v tem trenutku sem malo neskromen: zdi se mi, da se je v tem Pohujšanju . . . ta slovenska duša, v nekaterih sekvencah vendarle odražala, prav ta mentaliteta, ta privrženost, kot sva prej rekla (še pred snemanjem), tem eksistenčnim, temeljnim vprašanjem, ki jih pač rešujemo na razne načine; nekateri na verbalni, morda celo visoki filozofski način, drugi pa spet na neke psihološke načine, s problemom strahu itd. No, če bi skušal opredeliti ta slovenski stil, ta slovenski izraz, ki ga skozi določene predstave nekako občutimo, bi moral govoriti o tem, da je to najbrž izraz določenih zgodovinskih razmer itd., itd . . .

Ampak ti si končal svoje vprašanje z Zupančičem, kajne? S tem, da je moja dejavnost na neki način nezadovoljstvo s slovensko tradicijo. Mislim, da je vendarle težko reči, tudi zato, ker bi me to nekako zmanjšalo v mojih lastnih očeh. V nekaterih primerih, recimo Kralj Lear, kjer je na neki način šlo za vprašanje Shakespeara pri Slovencih, je predstava dejansko nastala iz določenega nezadovoljstva, oziroma nestrinjanja s tem, kako je bil Shakespeare tretiran pri nas . . .

Op.: V tem je najin Pogovor je zmotil mlad pes. Pritekel je, se nama začel dobrikati, pač počel vse, kar prijazni mladi psički običajno počnejo . . . Po krajši prekinitvi je Korun nadaljeval:

KORUN: Upam, da te ne moti, ker govorim tako na dolgo, ampak to počnem zato, ker se bojim definicij, kot sem že rekel . . . Rad bi ugotovil, zakaj se ne morem izražati krajše. Najbrž zato, ker te reči pač niso niti kratke niti preproste . . . No, ostala sva pri Kralju Learu. Hotel sem reči, da so bili določeni momenti tega mojega režiserskega delovanja uperjeni zoper tradicijo. Bile so pa tudi druge pobude. Glede zadnjega Pohujšanja . . .

moram omeniti, da je ena od pobud vendarle bila tudi v onih dveh predstavah, ki sta bili izvedeni neposredno pred mojo v Celju (V MGL v režiji Žarka Petana in v SNG Maribor v režiji Voje Soldatovića) in ki sta obe skušali na neki poseben, bi rekel farsičen način, modernističen način, rešiti problematiko Pohujšanja... Medtem ko sem jaz to videl izrazito v nekakšnem kafkovskem okviru, kot problem eksistence, problem življenja, ko tega življenja nekako v sebi ne občutiš, a da se ob tem vendarle ukvarjaš z drugim človekom, s predmeti itd. No, več o tem morda kasneje.

Zdaj bi pa moral dodati, da se po drugi strani zavedam, da brez določene tradicije v teatru ne gre. Teater je pač področje, kjer dialektika določenega razvoja strahovito prihaja do veljave. To je mogoče že na meji določenega paradoksa. Po eni strani, mogoče velja to tudi za druge umetnosti, gledališče dobesedno hlepi za novostmi, originalnostmi. Vendar se te novosti vedno znova skušajo vezati na neko tradicijo in že medtem ko človek gradi predstavo, medtem ko preizkuša novo, to novo obenem že prehaja v tradicijo, v nekaj, kar je staro.

In tako se mi zdi, da bi lahko govoril o treh, morda celo petih fazah svojega teatra. Da sem nekoč verjel, da teater mora biti neke vrste tribuna, tako da bo neposredno, z odra v publiko, odseval določene misli, ki v publiko morajo izzvati neko določeno reakcijo, neko poboljšanje družbe itd. In potem sem spreminjal to prepričanje do današnjega morda pomalem filozofskega, meditativnega stališča.

Tretja, zelo važna stvar, ki določa moje delovanje v gledališču, je nezadovoljstvo s samim seboj. Ne nezadovoljstvo v tistem smislu, kot nekateri menijo, da človek more biti nezadovoljen s seboj, ker delo nikdar ni končano. Spominjam se, kako sem v neki fazi, ko sem že nekaj let delal v ljubljanski Drami in imel tu že nekaj uspešnih predstav, opazil, da me tisti realistični stil več ne zadovoljuje, in poizkušal sem z določenimi metaforami, z nerealističnimi metaforami; skratka, iskal sem neko novo označevanje, neki novi gledališki znak, teater, kjer se bodo stvari dogajale, ne na način mimetične umetnosti, ne kot mimesis, marveč na način nekakšnega novega ustvarjanja določene nove stvarnosti. Tako, če skušam povedati povsem na kratko.

PERŠAK: *Rekli ste, da so avtorji, katerih tekste režirate (Strniša, Božič, Zupančič, Zajc), pripadniki vaše generacije in da ob vseh stilnih, žanrskih in drugih razlikah imajo mnogo skupnega, predvsem temo: problem eksistence. Zame je vendarle zanimivo, ker so si ti avtorji dejansko precej različni, tako po neki tehnologiji pisanja, kot po žanrih, po jeziku, kaj torej omogoča stilno podobnost predstav? Naslednje, o čemer se morava bolj porazgovoriti, ker se v tem najbrž nahaja bistvo odgovora na prvi del vprašanja, pa je to, kar ste na koncu omenili o tej nemimetični umetnosti, ki ni posnemanje stvarnosti. Tudi sam razmišljam o tem. Ali je, če nekoliko simplificiram Hegla, umetnost dejansko le ena od disciplin spoznavanja, kar pomeni, da mora biti umetnost adekvatna (podoba) stvarnosti, tako da moremo in moramo prepoznavati svoj prostor in čas v svetu umetnine, ali je pa morda bolje, če umetnost stalno opozarja na to, da je fikcija, izmišljeno? Vse bolj se mi zdi, da je iluzija res bistvena, vendar ne iluzija, znotraj katere prepoznavamo stvarni svet v svetu umetnine, marveč iluzija, da je tudi svet, ki ga opazujemo, v katerega na določen način stopamo, znotraj sebe logičen, kakor stvaren; da je to nekakšen paralelni svet, znotraj sebe*

ravno tako logičen kot stvarni svet, in da se ta fiktivni svet v nekem trenutku vzpostavlja kot alternativa stvarnemu svetu, kot nekakšna možnost popolne svobode in izredne intenzitete življenja... Skratka, rad bi, da še nekoliko razširite to, kar ste povedali o tej zadnji fazi svojega dela. Tudi zato, ker ste prav v tej fazi razmišljanja o gledališču režirali navedene tekste. Kako se ta razmišljanja manifestirajo v teh predstavah in ali je morda ta težnja prisotna že v teh tekstih? S tem načenjava tudi vprašanje odnosa med tekstom in gledališčem.

KORUN: Morda je videti paradoksalno, da sem malo prej tako nezaupljivo odgovarjal na vprašanje o slovenskem stilu, medtem ko sem svojo vrnitev v ljubljansko Dramo vezal na slovenske dramske novitete in zdaj, ko režiram te tekste, v bistvu iščem ta stil. Mislim, da bi vprašanje moralo biti drugače zastavljeno. Tudi če jaz želim režirati slovenske tekste, se ob tem vendarle zavedam, da je skozi te tekste, in v njih, prisoten svet v celoti. Če bi hotel biti zloben, bi lahko navedel serijo tujih avtorjev, ki so bili na neki način prisotni ob porajanju teh tekstov. Za nobenega od njih ne bi mogel reči, da je tako tipično slovenski, da ne bi mogel nastati recimo v Avstriji. Vsi imajo v sebi določeno kozmopolitskost, če lahko uporabim ta zastareli izraz; vsi so slovenski, vendar se skozi to »slovensko« dotikajo bistva sveta in so tako na neki način tudi francoski, nemški, afriški, azijski in ameriški. In, da nadaljujem o problemu eksistence, jaz sem vse te tekste, morda bo kdo drug, ki jih bo režiral, našel v njih neko drugo temeljno miselno jedro, čutil kot dela, ki se ukvarjajo predvsem s problemom eksistence; seveda vsak na svoj način. Recimo Strniša v Driadi poizkuša s prikazom določene transcendence človeka, kako iz sveta predmetov, iz te stvarnosti, ki nas stalno obkroža z dolžnostmi, klišeji in shemami, preiti v neki drug svet, ki se dogaja hkrati s tem svetom, čeprav med njima ni neke logične zveze. To je svet driad, svet nekih kozmičnih relacij in temeljnih vprašanj: kaj je prostor, kaj je čas?, kaj je smisel našega bivanja itd.? V Paniki Petra Božiča, ki je nekaj popolnoma nasprotnega od Driade, se povsem drugačnim osebam, z neko drugo idejno substanco in povsem nasprotnim pogledom na svet, zastavljajo isti problemi. S tem se ukvarja tudi Zajc v svojem Vorancu in tudi Mirko Zupančič, ki je v tem pogledu najmanj ambiciozen, vendar je, kot vidimo zdaj na vajah, s teatske strani najzanimivejši, najbolj realističen, vsestransko najhvaležnejši v gledališkem pogledu. Ampak, vsi se ukvarjajo s to temeljno kategorijo življenja.

Skušal bom odgovoriti še na tvoje drugo vprašanje. Gre za problem znaka. Definicija znaka je, predvsem v teatru, a tudi v umetnosti sploh, da znak nekako realizira tisti duhovni svet, ki je izza samega znaka, oziroma: prek znaka se nekaj iz duhovnega sveta prevaja v svet naših čutov. Spominjam se teorije nekega filozofa (zdaj, pred kratkim sem to bral v Estetiki modernega teatra, ki je izšla pri Nolitu v Beogradu), ki trdi, in s tem, kot se zdi, govori prav o problemu, ki si ga ti načel, da mi zamenjujemo realizem in čutno nazornost. Res je, da igralec mora iz enega medija (literatura) ustvariti nekakšno življenje, in mi potem rečemo, da je njegova umetnost nujno realistična, ker je pač on človek in ima svoje roke, noge, glavo in je tako del tega realnega, stvarnega sveta. V resnici pa ni tako. On mora te stvari prenesti samo v čutno, ne pa v realnost. V tem je ta distinkcija v zvezi, s katero on pojasnjuje ves ta problem mimetičnega, oziroma nemimetičnega teatra, ki ga mi imenujemo realističen ali nerealističen teater.

Nerealistično gledališče ne upošteva več zahteve, po kateri naj teater izraža stvarnost, ne upošteva več principa mimesis, marveč izraža, slika; ne vem, kateri termin naj uporabim; na neki drug način, tako da iz slehernega umetniškega objekta ustvari neko novo stvarnost, paralelno stvarnost, kot si ti rekel, ki pa seveda zopet govori o življenju. Kajti navsezadnje vse, s čim se človek ukvarja, ima neki, bi rekel, antropološki predznak, je pač nekako človeško in tudi ne vem kakšna abstraktna umetnost je vedno umetnost za človeka in ne umetnost nekega kamna ali kozmosa. Vedno gre za človeka, on je tisti, ki bo to gledal. Ne vem, če sem dovolj precizen . . .

PERŠAK: Vsi mi zelo neprevidno uporabljamo te besede. Razlikovati je treba vsaj tri osnovne pomene besede realizem: realizem kot stil, pa realizem kot smer ali šola, tretjič pa realizem kot princip, ki na neki način obvladuje vso evropsko umetnost od renesanse . . .

KORUN: *Da. To si dobro rekel, na neki način, ker si se s tem že tudi omejil. Kajti, če pogledamo katerokoli predstavo v gledališču, nobena od njih ni realistična v tem dobesednem smislu. In, kolikor je, recimo, Stanislavski šel v teh svojih težnjah predaleč, je izšel iz umetnosti, izven kategorije estetike. Tega ne smemo pozabiti. Ta kategorija estetskega nas zelo obvezuje. Obvezuje nas na določeno komunikacijo, medtem ko stvarni dogodek s tem nima nobene zveze. Če se spomniš tistega psa: pes je hotel komunicirati, to je bilo jasno, vendar ta dogodek v celoti ni imel v sebi tendence komunikacije, tendence iz sebe ven, čeprav je to lahko na marsikaj spomnil; tu ni bilo kategorije estetskega . . . Vse, kar mi delamo, vse, kar se na odru dogaja od trenutka, ko se zavesa odpre, mora biti znotraj kategorije estetskega. Tu je problem komunikacije, problem čistosti zraka, kaj je to gledališki znak itd.*

PERŠAK: V zvezi s tem se vprašanje odpira še naprej. Realizem kot princip, bistvo odnosa med umetnostjo in stvarnostjo, nas prepričuje, da sleherna umetnost, tudi romantična ali simbolistična, ustreza neki resnici sveta. To resnico nosi v sebi, jo sporoča in jo na neki način neposredno polaga v nas, prek delovanja na naše čute, ne glede na to, če je to nadrealistična, torej znanstveno povsem neprevedljiva umetnost. Kajti tudi nadrealizem je pravzaprav izšel iz določene znanstvene teorije in bil »znanstveno« prepričan, da je ravno ta način pisanja najadekvatnejši, če se človek hoče prebiti do najresničnejše resnice o sebi in o svetu. Tudi tu je torej umetnost medij resnice stvarnosti. Tradicionalna, a tudi nekatera sodobna razumevanja gledališča vzpostavljajo podoben odnos med literarnim delom in gledališčem, podoben, kot je opisan odnos med stvarnostjo in umetnostjo nasploh. Predvsem literarni zgodovinarji radi vzpostavljajo tekst kot kriterij resničnosti do gledališča. Po tem mišljenju je tekst nosilec in kriterij resnice, ki jo naj gledališče samo izpove v drugem jeziku. Teater je potemtakem samo drug način bivanja literature, medij, skozi katerega se daje literatura. Gledališče je tako postavljeno v izrazito podrejen položaj, kot nekaj samo po sebi nezadostno, kar ni samo s seboj upravičeno, marveč še kot posrednik literarne resnice.

Jaz sem že poudaril, kako zelo so si realizacije teh tekstov, in tu lahko prištejem še Hiengovega Izgubljenega sina in Pohujšanje . . ., blizu, čeprav so si teksti precej različni. Zato ponavljam vprašanje o vašem odnosu do problema literatura : teater?

KORUN: *V odnosu mojega delovanja, nekje na dnu, obstaja določena primarna norost, ki jo skozi te predstave zdravim, vendar je nikdar ne ozdravim. To so neki temeljni impulzi, lahko bi jih imenovali tudi izpoved, ki so prisotni v vsaki predstavi. Pravzaprav bi lahko rekel, čeprav sem to misel prej zavrgel, da dejansko režiram kar naprej isto predstavo, neko idealno predstavo, v kateri bi se lahko na neki način ozdravil in se izvlekel iz vseh teh kompleksov, problemov, strahu, problema eksistence itd.*

PERSĀK: *Pred dnevi sem poslušal intervju z Bergmanom. Tudi on je kar naprej govoril o problemih, o mladosti, strahu, poniževanjih . . .*

KORUN: *No, takšnih poniževanj, takih izkušenj iz neke tako trde družine, iz tako zaprte strukture, kot on, jaz nimam . . . Jaz sem pravzaprav iz proletarske družine, iz maloobrtniške družine. Pa ne glede na to, zdi se mi, da niti Bergman niti jaz nisva posebno freudovsko usmerjena; sva pa v določenih letih, okrog petdesetega, ko mnogi začutijo, da obstajajo neke temeljne razpoke v človeku, če lahko tako rečem, nekaj, kar ustvari določene dileme, impulze, določeno aktivnost, tako v umetniškem kot v življenju nasploh. Kaj naj še rečem o tem? — Še vedno me vznemirja ta problem vzporejanja. To me vedno zadene v moje samoljubje. Spomnim se neke kritike Andreja Inkreta, ki je napisal, kako »nevarno se ponavlja ta režiser«. S tem misli mene. Moram priznati, da je v tem primeru moje samoljubje zelo trpelo, čeprav se v določeni meri, seveda težko, a vendar strinjam z njim. Zdi se mi, da se nekatere stvari pri meni res ponavljajo, pa ne da bi jaz to hotel ali si celo zavestno prizadeval za to. Mogoče drugače ne znam, ali pa do nekih drugih tretmajev ali igralskih sredstev preprosto nimam afinitete. Ne vem. Če bi jaz bil kak »kreativni umetnik«, ne »reproduktivni«, recimo, slikar in bi na primer pet let obravnaval isti motiv, bi bilo to povsem razumljivo in umetniki okrog nas tako tudi delajo, z določenimi variacijami seveda. Imajo, recimo, modro fazo, če naj omenim Picassa, ali pa fazo petelinov, fazo krav, fazo medalj ali pa fazo opic, če se obrnem malo še v slovensko likovno umetnost, in ko to nekako v sebi dovršijo, pridejo na neki drug motiv ali drugačen tretman teh stvari itd. Od režiserja pa, ker je gledališče mnogo bolj frekventno in odvisno od raznih modnih muh, vsi zahtevajo, naj se stalno spreminja, kot se spreminja igralec, ki se nenehoma transformira in prikazuje vedno novega od svojih tisoč obrazov. Tako vsi zahtevajo od režiserja nekaj, za kar nisem prav prepričan, da je ravno zelo umetniško. Tako sem si pač — mogoče pa je to le opravičevanje, ker sem si premalo izmislil, bil premalo originalen itd. — našel nekakšen alibi. Ker pa gre tu za režijo Panike, moram pa le priznati, da tudi sam nisem bil zadovoljen z njo. Že ob sami premieri nisem bil zadovoljen in sem to tudi priznal. Ta predstava je zame ena tistih, ki me niso zadovoljile, kot, recimo, pred tem Češnjev vrt, ki sem ga režiral v Trstu. Nekako nisem bil razpoložen ob Paniki. Jaz preprosto ne morem delati kot nekateri moji kolegi. Zdi se mi, da je eden od njih pred leti zrežiral kar osem predstav v eni fazi. Meni je za sleherno predstavo potrebna določena faza uživanja, ko začne podzavest delovati na neki poseben način. In te podzavesti ni mogoče posiliti. Zato imam do neke mere slabo vest glede te predstave, ne zaradi gledališča ali publike, ker se mi zdi, da je bil posel vendarle opravljen profesionalno in strokovno. Slabo vest imam do Petra Božiča. On sicer pravi, ker sem mu to priznal, da nima teh problemov in da me enostavno ne razume. Jaz pa le moram reči, da nisem bil*

dovolj spočit in psihično dovolj odprt. Skratka, ob tej predstavi se je zgodilo, da je predstava, čimbolj sem jaz tendiral od absurda, tembolj zahajala v absurd. Zaradi teksta ali ne vem zaradi česa. S tem pa je seveda predstava šla v teater izpred desetih, petnajstih let. Čeprav sem jaz v tekstu v začetku nahajal neki novi naturalizem, nekakšno novo stvarnost. No, kakorkoli že, tudi Peter se je strinjal, da sva se iz tega oba precej naučila: mene je ta izkušnja po petindvajsetletni karieri takorekoč nepričakovano udarila po glavi; on pa spet na svoj način, glede te svoje literarne tehnologije, ker je končno videl neko svoje delo na odru osrednjega slovenskega gledališča.

Op.: Tu sta razgovor pretrgala, ker je Korun moral na večerno vajo za Zupančičev tekst Iz take smo snovi kot Kranjski komedijanti v MGL.

III.

PERŠAK: Z ozirom na vse, kar ste rekli o izkušnji s Paniko, lahko zdaj odločneje spregovoriva o razmerju med tekstom in gledališčem. Ta odnos seveda vsebuje več dimenzij. To je najprej neka splošna, teoretična opredelitev tega odnosa, ki izhaja iz kompleksnega gledališkega nazora. Ob delu pa se formira povsem specifična, praktična opredelitev tega odnosa, ki je verjetno precej dinamična. V zvezi s tem je zanimivo tudi vprašanje sodelovanja z avtorji. Mirko Zupančič trdi, da vi v glavnem ostajate zvesti tekstu, vendar zaradi posebne »moralne občutljivosti« do današnjega časa nagibate k aktualizaciji ugotovljenih resnic in sporočil. Jaz se ne strinjam popolnoma s prvim delom njegove označitve vašega odnosa do tekstov.

KORUN: *Ta odnos je res kompleks večih medsebojnih odnosov. Zdi se mi pa, če začnem s seboj, da je glavna značilnost mojega odnosa do teksta v tem, da so moje zamisli ob tekstu, čeprav želijo biti odprte, v bistvu zelo čvrste. Teško se jih iznebim. Predvsem tiste zadnje, do katerih se dokopljem, zavračajoč vsečasne, o katerih človek razmišlja dan, dva itd. Tako zelo so zrastle iz moje podzavesti, da je v vsaki poudarjeno nekaj mojega, nekaj mene. Jaz si kot režiser tekst na neki način prilastim. To pomeni, da mu v svoji režiserski fantaziji iznajdem določeno podobo, katero smatram za svojo, in potem se mi zdi, da druge sploh niso možne. Možne so kvečjemu variacije na to podobo, ki so pa zopet moje. To pa temeljno determinira druge soodnose, n. pr. odnos do avtorja. Jaz v začetku z njim zelo dobro komuniciram, kasneje, ko začnem predstavo definirati, me pa avtor moti. Metaforično rečeno: Res je, da se ukvarjam z avtorjevim otrokom, vendar ga vzgajam po svoji podobi. Ampak v začetku je sodelovanje lahko plodno. Sploh pa nekateri ne marajo govoriti o svojih tekstih, recimo Peter Božič. Medtem ko imajo drugi v glavi že kompletno režijo teksta in bi ga mirno lahko sami zrežirali. Tu ni modela. Vsi ti avtorji (Miheličeva, Hieng, Strniša, Božič itd.) so bili v začetku z menoj zelo zadovoljni, ob premierah pa običajno nekoliko — presenečeni. Tu moram omeniti, da sem zdaj neobičajno iskren in odprt, tudi do tebe, ki to zapisuješ... Kakih načelnih trditev o tem ni mogoče, oziroma ni dobro postavljati. Jaz vedno želim tekst dojeti, ne le na miselnem nivoju, marveč emocionalno, totalno. Tako stojim pred tekstom kot igralec pred likom, ki naj ga igra, pred začetkom dela. Ko sem (že davno) režiral Zupančičevo Hišo na robu mesta, so me domači nenađoma opozorili, da sem se naenkrat spremenil, in tudi sam sem opazil, kako nekako nosim v sebi glavno osebo te drame in se obnašam*

sarkastično... V začetku sem zmeraj zelo nekritičen do teksta in mislim, da je tako prav zato, da bi sprejel tekst vase, ga namestil v svojo dušo. Zdaj, ko to govorim, se najbrž zdi, da sem zelo intuitiven človek, pa na žalost to ni res. Kajti ob vsem tem sprejemanju režiser (kreator in kontrolor) v meni že išče formo, razporeja, že deluje racionalno — konstruira. Pa prva faza je zelo pomembna zaradi neke atmosfere, v kateri se mora odvijati ustvarjanje predstave. Do prave kritičnosti pride kasneje, ko se literatura že spreminja v teater, ko predstava že izniči tekst, kar se v pravem gledališču nujno mora zgoditi.

Vse te teze so seveda izraz določene skušnje. Jaz nisem sicer nikdar razmišljal o odnosu literatura: teater. Zame je tekst vedno nekakšna odskočna deska za spočetje gledališke predstave. Zakaj je tako, ne vem. Mogoče je to pri meni tako, ker sem jaz, v primeri z večino mojih kolegov, ki so na Akademijo prišli s končano slavistiko ali bili kako drugače obelježeni od literature, po svoji prvotni izobrazbi arhitekt in od tod izhaja moj interes za prostor. Jaz pravzaprav nimam neke generalne zamisli predstave, dokler je ne vidim v prostoru. Prav dimenzija prostora, kot se zdi, ubije literaturo in jo spremeni v gledališče. Mislim seveda prostor-čas kot osnovno kategorijo.

No, to bi bil nekakšen model mojega odnosa do dramske literature. Seveda ima vsako srečanje poseben prizvok in posebno barvo tega odnosa. Se pa pri sebi vedno hvalim, kako sem zvest literaturi.

PERŠAK: Rad bi v najin Pogovor vključil še en faktor, gledalca. Če se spomnim tistega, kar ste rekli o prvi fazi vašega gledališča, o teatru etičnih sporočil, kjer se je gledalec lahko, oziroma se je moral odločati za ali proti in je bil tako neposredno vključen, me zanima, kaj je s tem gledalcem zdaj, ko se, kot sva rekla, univerzum umetnine daje kot neki paralelni svet? Gledalec pa, recimo, o umetnosti sploh ne misli na ta način in se znajde pred to umetnino kot pred zidom. On mogoče noče tako misliti in zahteva, naj ga gledališče zabava, poučuje, mu prezentira resnico njegovega sveta in ga potrjuje v njegovi vase-zagledanosti Človeka itd.

KORUN: Zdi se mi, da sem, ko sem gledalca neposredno vključeval, pravzaprav manipuliral z njim. Ne le, da sem mu vsiljeval svojo etično alternativo, to niti ne, silil sem ga v odločanje za ali proti. Če se je strinjal, je bil zame dober in lep, če ne, je bil grd. To je čisti moralizem. Ne da bi se postavil na glavo, kot bi rekel Cankar, ampak zdaj je stvar povsem drugačna. Praksa kaže, da so predstave, ob katerih sploh nisem razmišljal o gledalcih, najbolj gledane. To pomeni, da sem te predstave delal zase, kot za najidealnejšega gledalca. To je le navidez ista teza kot podobna trditev Stanislavskega, ker smo prišli do nje po drugi poti. V zvezi s tem je zanimivo, da sem jaz prej na aranžirkah bil kar naprej na odru, zdaj pa vse bolj aranžiram iz dvorane, gledam... Gledalec je kot neka hipoteka. Če si preveč prizadevaš, da bi mu ugajal, nisi sproščen, podvržen si shemam, gotovim modelom, hkrati pa omejuješ še gledalčevo svobodo. Treba mu je omogočiti totalno svobodo, ne ga siliti, da se odloča. Ob tem, kar zdaj delam, gledalec sploh ne pride v tovrstni položaj. Moram reči, da so gledalci, ki so v MGL zapuščali predstavo Ljudožercev v bistvu potrjevali to mojo misel... Zanimivo pa je, da so neke starejše gospe zapustile predstavo po prvem dejanju, vendar so najavile, da pridejo naslednji večer gledat drugo dejanje. Rekle so, da ne bi prenesle vse predstave v enem

večeru. (Op.: Na odru so pekli in jedli človeško meso, pojavljala se je gola — moška — smrt itd.).

PERŠAK: No, Ljudožerci so prva iztočnica, da se vrneva k osnovni temi pogovora, k problemu realizacije teh petih novitet. O tekstih sva že govorila, zdaj se morava opredeliti še na drugem delu izhodiščne formulacije, da slovenskega gledališča ne bo brez slovenskih režiserjev. Ali to pomeni, da režiser lahko usmerja svoje delo v neki nacionalni smeri, lahko pa tudi v nekakšno splošno, ne-nacionalno smer? In, ali je dejansko režiser ta, ki formira idejno-estetski kod gledališča?

KORUN: Meni se zdi, da je res režiser ta, ki ima glavno besedo v formiranju tega koda. Je pa seveda vezan na tim sodelavcev. V poslednji konsekvenci ta grupa formira ta kod, znak v celoti, komunikacijo. Delitev na iniciatorja in posrednika tu pravzaprav odpade. Tudi igralec — igra je večkrat iniciator in ravno tako režija (mizanscena, kompozicija, ritmizacija...) včasih posrednik, označujoče, kod. Ampak glavni iniciator, prvi impulz za formiranje koda je pa vendarle v režiserju; včasih tudi v igralcu in če je, ni to nič slabega, nasprotno.

Kar zadeva to »nacionalno vprašanje«, tu še nisem vsega razčistil. Preprosto povedano: Teater je sestavljen iz dveh polovic, iz slovenske in iz neke svetovne, splošne. Tak je že repertoar. In potem je tu režiser, ki je Slovenec ali pa tujec. In tu so možne vse kombinacije: slovenski režiser — tuji tekst, tuji režiser — slovenski tekst, slovenski režiser — slovenski tekst itd. Po neki logiki pač sklepamo, da bo slovenski režiser najprimerneje režiral slovenski tekst. Ni pa to nujno. Tu ni pravega odgovora... Če bi me že silili v določen odgovor, bi pač rekel, da bo slovenski režiser najadekvatnejše zrežiral slovenski tekst. To pa ne pomeni, da v predstavi ne bo tudi nekih širših dimenzij, ki govorijo o svetu. Zanimiva je, recimo, moja izkušnja z Izgubljenim sinom. Ta predstava je delovala najbolj slovensko pravzaprav šele na Sterijinem pozorju. Bolj kot v Ljubljani. Tudi to nekaj pojasnjuje.

PERŠAK: Saj vem, da sem že zelo dolgočasen s tem »slovenskim«, ampak morava to privedi do konca, izprazniti to vprašanje. Mislite, da je slovensko gledališče še zmeraj v tistem famoznem procesu evropeizacije ali pa mogoče zdaj, če smo ta proces že absolvirali, spet začinjamo neko svojo pot in svoje gledališče?

KORUN: Ta svet, z razvojem vseh teh masovnih medijev, postaja vse bolj isti, razlika slovensko — tuje je vse manjša. Vsi mi uporabljamo iste avtomobile, gledamo TV v barvah, prenose prek ameriških satelitov, potujemo... Civilizacija postaja unificirana. Vse težje je biti samo slovenski. Dobro slovensko pomeni hkrati tudi dobro za vse. To je le kot variacija na temo. Ti teksti, čeprav so si različni, so vendarle vsi slovenski, pa ne zato, ker srečujem v njih isto temo, problem eksistence, ki je značilen za slovenskost, kot sva rekla, marveč zato, ker se je ta slovenskost razširila. Nekoč je slovenski bil samo Jurčič, kasneje Cankar, kar že priča o širjenju, danes pa ta slovenskost zaobjema vse od Jesiha, Seliga pa do Hienga itd. Približala se je svetu in se s tem sama zelo razvejala. Še pred šestdesetimi leti je samo Krpanova kobila bila avtohtono slovensko delo in Cankar se je moral kar potruditi, da je razširil ta prostor. Toda slovenskost iz časa Cankarja in ta današnja sta po določenih stvareh (določenih arhetipih, n. pr. že navedena eksistencialna vprašanja) isto, vendar so manifestacije tega

istega zelo različne. In še nekaj, pravzaprav ves čas, ko govoriva o slovenskih režiserjih, slovenskih tekstih, ves čas nekako mislim besedo »naše«. Skratka, ta beseda mi pomeni isto kot beseda naše. To naše pa vedno pomeni tudi hrvaško, mogoče celo špansko, predvsem pa sodobno, aktualno, naše z ozirom na čas.

PERŠAK: No, to je tudi problem vprašanj, ki so tako določena, da zahtevajo določen odgovor. Zdaj, ko se bližava koncu Pogovora, morava pozornost posvetiti še označenju vašega dela. Zdi se mi, da vi ves čas skušate iznajti neki specifičen gledališki znak, ki že sam po sebi ne bo samo zamenjava — prevod literarnega znaka. Glede na temo najinega Pogovora se je zdaj najbrž treba vprašati, ali realizacije teh novitet pomenijo tudi iznajdevanje tega posebnega »slovenskega« gledališkega znaka in ali je ta »slovenskost« mogoče v čudnem blagem esteticizmu, ki označuje te predstave, v določeni lirsko-absurdni grotesknosti, ki je značilna za vse predstave od Izgubljenega sina do Panike, pa tudi za prejšnje. Za velik del slovenske umetnosti je sicer značilna lirskost, po drugi strani pa grotesknost in bizarnost (Cankar, Pregelj, Grum, Pugelj itd.) . . .

KORUN: *Vprašanje je, ali so te predstave res esteticistične? Na primer Pohujšanje . . ., čeprav nekako ne spada v ta krog; mislim, da je tu idejna interpretacija tako močna, da presega ta esteticizem sam po sebi. Tu je esteticizem sredstvo, prek katerega se izraža neka idejna interpretacija. Mogoče je pa res, da pri drugih predstavah to ni bilo tako? Moram priznati, da sem zdaj nagnjen k nekemu čiščenju, k temu, da z neko selekcijo pridem do čimbolj preprostih in estetsko adekvatnih rešitev. Jaz ne maram pozabiti, da se teater ves čas dogaja znotraj estetskega. To gledališče se seveda zelo razlikuje od pop-arta. Mogoče se bom enkrat tega naveličal in šel v naslednji fazi v kaj bolj grobega. Vse se spreminja. Jaz v sebi stalno čutim to željo po spreminjanju, občutim pa tudi spreminjanje samo in hkrati vem, da se to ne more izforsirati. Za sedaj me še vedno vznemirja ta paralelnost teh dveh svetov, stvarnosti in fikcije, vse, kar je v tem, in kar iz tega izhaja.*

Op.: Ugasnili so luč v kavarni Union. A nadaljevala sva Pogovor. Korun je govoril o problemu igralčevega doživljanja in v zvezi s tem omenil shizofrenijo. On meni, da mora igralec med delom, oblikovanjem lika, prehoditi podobno pot, kot jo hodi shizofrenik med boleznijo, samo v obratni smeri. Shizofrenik izgublja identiteto in, mogoče, dobiva novo, igralec pa mora zavestno pozabiti svojo in vzpostavljati identiteto lika, vendar na neki drug način, kot to predpostavlja Stanislavski. Tu je za igralca zelo pomemben tako imenovani »prag gotovosti«, določeno stanje znotraj občutenja identitete, ki ga je zelo lahko izgubiti. Korun meni, da je eden najvažnejših momentov režiserjevega dela ravno v tem iskanju in prisluškovanju, kdaj bo igralec v sebi vzpostavil ta »prag gotovosti«, največja nevarnost pa v tem, da režiser zelo lahko igralca zmede s svojimi opazkami in napotki in mu celo izmakne ta »prag gotovosti«.

PERŠAK: Jože Javoršek je v zvezi s Paniko v Delu zapisal, da se je avantgarda preselila v Dramo SNG in s tem je avantgarde seveda konec. Dodal je tudi, da je treba izsiliti novo avantgardo. S to bivšo avantgardo je mislil Petra Božiča, kajti vi v Drami delate že mnogo let, on pa trdi, da je avantgarda prodrla v Dramo šele sedaj. Kaj je torej s tem vašim statusom glede na avantgardo? Vsi vemo, da ste vplivali na avantgardo pri nas. Sami pa niste nikdar delali v Gleju, v Pekarni in prej v Odru 57.

*KORUN: Veliko tega, kar so ti ljudje delali in preizkušali po teh teat-
rih, sem jaz delal na Akademiji. (Op.: Predvsem kot predavatelj Dramske
igre. Npr.: Hamlet s petimi igralci itd.). Bil sem med ustanovitelji Odra 57,
delal pa tu nisem nič. V začetku sem tudi jaz sedel v timu, ki je z Dušanom
Jovanovičem začel delo ob predstavi Spomenik v Gleju. Edina moja pred-
stava, ki so jo vsi razglašali za avantgardo, je bilo prvo Pohujšanje . . .*

*Zanimivo je, da sem okrog leta 1950 skušal pisati dramske tekste in
da so ti poiskusi, kot sem kasneje videl, zelo blizu Ionescovi dramaturgiji, če-
prav mi leta 1950 o Ionescu še sanjali nismo. Verjetno je moj status glede
slovenske gledališke avantgarde nekoliko čuden tudi zato, ker sem jaz
prišel v gledališče iz likovnega sveta, naše gledališče pa svoje inspiracije,
tudi najavantgardnejše, črpa v glavnem iz literature in literarnih teorij itd . . .
Mene je vedno veliko bolj inspiriralo slikarstvo (Dalí, Matisse itd.). Tu sem
jaz dobival glavne impulze za razmišljanje o prostoru itn . . .*

Tone Peršak