

Tedaj sem rekla, kako čudno, če ostane muzika sama v sobi, kako čudno, če ostane sonce samo na njivi. In smreke mehki ljubimci, kako čudno.

Kaplje drsijo, polzijo, tolčejo v trdo skalo. Skala se ne prekolje. Mah se pijano in opit smehlja, lapuhovi listi imajo varne dežnike. Srebrna in požljivo drhti v pršenju praprot. In ko je svet tako miren in čist, kaplje brez šuma prevrtajo skalo.



Mirko
Zupančič

PORTRET GENERACIJE IV

Gledališka ustvarjalnost Mileta Koruna

V prvem zapisu o Miletu Korunu (N. R. 1971) sem poudaril nekaj inovacij, ki jih je dal ta gledališki ustvarjalec slovenskemu gledališču. Osrednja misel je bila v takratnem eseju tale: »Korunu gre predvsem za oblikovanje v gledališču, kajti meni, da je potrebno vse zapisane tekste gledališko oblikovati. Vsebinsko teksta pozna vendar vsak režiser, saj mora biti pismen že po nujni svojega posla. Korun je kot gledališki ustvarjalec prepričan, da ima gledališče na voljo posebna znamenja in znake, ki jih moraš sproti ugotavljati, tako kot mora pesnik ugotavljati pisavo poezije. *Korunov spopad z zapisanim besedilom je potemtakem spopad gledališkega režiserja s svojim medijem, ne z besedilom.* So bili trenutki v Korunovih režijah, ko je hotel odmisлити besedila, ko je hotel biti »avtorski«. Takrat ni bil najbolj srečen režiser. Kadar pa je združeval besedilo s svojo suvereno gledališko ustvarjalnostjo, takrat mu je predstava péla. Kot klasični primer za takšno ustvarjalnost je obveljala njegova režija Ajshilove Oresteie, ta ustvarjalnost pa se je podaljšala prav do letošnje uprizoritve Shakespearove komedije *Kakor vam drago* v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru.

Nekaj moram zdajle pojasniti. Intenzivno spremljam gledališko delo Mileta Koruna, a to mi hkrati pomeni navezanost na vse naše ustvarjalne režiserje. Če mi je pesniška govorica koga bližja, mi to pomeni hkrati tudi bližanje drugemu pesniškemu pojavu. Kar precej je režiserjev, ki zaslužijo vso pozornost. K sreči imamo na voljo poznavalce gledališča, ki so že in še bodo pisali o posameznih ustvarjalcih. Jaz pač nadaljujem s Korunom, saj je zadnja leta navzoč skoraj v vseh naših gledališčih od Trsta do Maribora.

V Korunovem novejšem opusu naj imenujem samo tri predstave. Režiral jih je v Trstu, v Ljubljani in v Mariboru. To so Brechtovi *Bobni v noči* (Stalno slovensko gledališče v Trstu), A. Harrisa *Androkles in lev* (Mladinsko gledališče v Ljubljani) in pa Shakespearova komedija *Kakor vam drago* (Slovensko narodno gledališče v Mariboru). Mesta so različna, igralci so različni in tudi besedila so zelo različna. Uprizorjena so bila v letih 1971, 1973 in 1974. Prav zavoljo razlik bom imel v mislih predvsem te tri uprizo-

ritve, ko bom skušal zarisati nekatere temeljne poteze Korunove gledališke ustvarjalnosti. Zanimivo je tudi, da se je režiser v vseh treh primerih zelo oprl na »literaturo«, a spet ni nikjer postal njen suženj, ni zatajil suverenega gledališča. Gledališke predstave je pesnil z gledališkim jezikom. Ko pravim »gledališki jezik«, mi je jasno, kako je takšna oznaka majava in kako lahko zveni danes kot fraza. (Navsezadnje so že o Scribu zapisali, da je uveljavil gledališko gledališče.) Korun je v resnici že vseskozi s svojim ustvarjalnim posluhom slutil in vedel, da posamezna poimenovanja propadejo, če ni zadaj ustvarjalnosti in nekaj trajnejšega. Zato se je tudi hitro izvil možnostim, ki so ga vabile, da bi se šabloniziral v posamezne tipe gledališča. Npr. v »gledališča krutosti« ali v kak drug predalček. On tako rekoč začne zmeraj vse znova. Kot deček je radoveden, svoboden in neobremenjen. Njegov umetniški instinkt pa ga naravnost sili pogledati v različne strukture različnih besedil, ki jih čedalje bolj adekvatno izraža tudi na odru. Temu bi lahko rekli tudi občutek za slog, vsekakor pa moramo ponovno poudariti besedo *oblikovanje* v vsej njeni razsežnosti. Določen odrski lik je pod Korunovo taktirko oblikovan tudi zvočno, ne samo vizualno. Zanj je pomembno vprašanje, kako se sliši zvok — fraza in kako je fraza oblikovana v prostoru. V hipu, ko je odkril dimenzije v jeziku, ni čutil več potrebe, da bi tekste spreminjal. Naj navédem neko Korunovo, skorajda paradokсно misel: Cim globlje prodreš v gledališče, tem manj »pomemben« je tekst, zato ga mirno pustiš neokrnjenega. »Zvestobe tekstu« ne čutiš več kot problem.

Ob njegovi režiji Oresteie sem zapisal, da je bila to zvezdna predstava brez zvezd. To velja tudi za vse tri omenjene predstave, morda pa še posebej velja za režijo komedije *Kakor vam drago*. To besedilo je namreč zelo komplicirano, zavozlano in ni povsem koherentno. Ne bi bilo pravično, če bi bila ta predstava prehitro »odigrana«, pa bi ostal spomin nanjo samo še v gledališkem listu v zapisih kritikov. (K sreči je Vasja Predan v svoji kritiki v Delu dne 19. marca 1974 primerno in jasno popisal moč in vrednost te režije. Morebitnih drugih poročil do tega trenutka še nisem imel v rokah.) Blagor pisateljem, za njimi teksti ostanejo. Ljudje pa, ki ne morejo videti *Bobnov v noči* in ne bodo mogli več videti *Kakor vam drago*, bodo prikrajšani in tudi režiser bo prikrajšan in igralci bodo prikrajšani. Teh predstav zanje ni več in tudi Koruna ni več v teh predstavah. Režija Shakespearove komedije ne vsebuje ničesar »genialnega«. To je preprosta, čista, ritmično razčlenjena in z odrsko poezijo nabita predstava. Dokazuje tudi, da postaja Korun vse bolj asketski režiser. (Ta tendenca se je pokazala že pred leti v uprizoritvi *Kralja Leara*. Vse kasnejše Korunove režije dokazujejo, da ni bila naključna.) Z odra neusmiljeno meče vse, kar bi predstavljalo balast in kulise, čeprav bleščéče. Ves pa je usmerjen v igralca in v predmete (rekvizite itn.) s katerimi ima opraviti igralec. Z igralci in predmeti ustvarja posebno odrsko poezijo. (Ni naključje, da sodi uprizoritev Strniševih *Žab* med vrhove Korunove ustvarjalnosti. Moč in občutje te poetične drame je režiser izrazil prav z detajlno igro vsega navzočega v odorskem prostoru.) Ne samo besede in giba, tudi »rekviziti« mu pomenijo sestavni del gledališke metaforike. Vse je med seboj povezano in spojeno. Korun je že vseskozi ljubil različne vozičke, predmete iz grobega lesa, dežnike (ti so pri njem že kar anekdotični), različno obarvana platna itn. Predmete postavi tako, da se z njimi v odorskem prostoru nekaj dogaja, da so tako rekoč tudi ti

predmeti igralci. Najprej jih opazimo, delujejo za oči, potem se spojijo z liki in njihovim besedilom. Korunova posebna nadarjenost je v tem, da se mu predmet poda in zaživi, da ni več samo mrtva dekoracija. V svojih režijah je polagoma pripeljal mrtvi predmet do govorečega predmeta in v najvišjih vzponih tudi do poezije. Veselja do metafore se je navzel od pesništva (literature)! Takšno vplivanje pa je možno, trdi režiser, samo tedaj, če vémo, da ima gledališče svoj jezik. Ko to spoznamo, se nam odpre neizčrpan svet gledališke metaforike. V pogovoru mi je Korun problem še dodatno formuliral: »Ko sem odkril metaforo, sem jo videl najprej v predmetih. To je bil prvi odmik od realističnega gledališča. Potem sem širil metaforičnost, odkrival sem znamenja in znake, a nekako na višjem nivoju. Odkrival sem jih v glasu, gibu, v igri in ne več samo v predmetih.« Rezultat je bila vsekakor zavest, da ima gledališče mnogo izraznih sredstev. Gledališče zanj ni samó odsev in izraz stvarnosti, ampak je v bistvu že nova stvarnost. Tako tudi detajli nimajo več vsakdanje funkcije, za njimi je pomen. Gledališče je za Koruna *dajanje pomenov*. Ob mariborski predstavi *Kakor vam drago* je v gledališkem listu povedal, da mu predstava pomeni »nekak univerzum«. Povedal je še stvari, ki so značilne za njegovo ustvarjalnost in ne veljajo samo za režijo Shakespeara: »Kaj pa je to pravi Shakespeare, če nihče ne ve, kaj je to? Mar leseni meči, zaprašeni kostumi, oklepi ali pa bobneče govorjenje igralcev, ki klečijo na eni nogi, zveneče govorjenje verzov ‚realistična‘ hoja? Če si Shakespeara predstavljamo tako, potem moja predstava res ni pravi Shakespeare . . . Elizabetinski avtor je imel in ima to sposobnost, da so tudi majhne stvari ali kako individualno dogajanje, ali detajl nekakšni znanilci velikih stvari. Prav spremenijo se, kakor da bi odsevali nekaj več. Vsota, zbir takih odsevov daje posameznostim in celotni predstavi nov pomen . . . Stil je zame sistem. Vse, kar sodi v ta sistem, je v redu. Nekateri pravijo, da delam kontrastil, pa to ni res. Vse, kar je že znano, upoštevam v novem stilu. To ni kontra — to je novo . . . To najmanjšo enoto stila najdem pri igralcu, zato tudi delam detajlistično . . . Zato nujno potrebujem najožje sodelovanje z igralcem, da skupaj iščeva . . . Sploh ne vem kaj početi z igralcem, ki naredi le to, kar naročim; če ne sodeluje, ne morem delati . . . Vsaka predstava naj bi bila eksperiment, v tem smislu mislim, da rezultat ni predvidljiv. Izrazna sredstva, s katerimi gradim, oziroma gradimo to predstavo, so vendar znana po svetu in v zadnjem času že tudi pri nas, ne gre za nepreverjeno improvizacijo, gre za to, da oblikujemo novo predstavo z že sicer preverjenimi izraznimi sredstvi. Da oblikujemo nov svet, ki ni ilustracija (že spet smo tam), rezultat pa bo znan na premieri, ko bo soočen s publiko.«

Korun je gledališče dojel v njegovi prvobitnosti in globini, dojel ga je kot določeno totaliteto. Njegove režije so večkrat tvegane, nič pa ni v njih aranžerskega, izložbenega, dekorativnega. (Seveda so posamezne predstave, kjer to narekuje besedilo, tudi zelo barvite. A to barvitost dajejo živi predmeti, ne mrtva tkanina.) Predmeti komunicirajo z igralci. Če predmet tej komunikaciji ne ustreza, ga režiser (kadarkoli med vajami) odstrani. A tudi igralci se morajo ustvarjalno obnašati do predmetov. Tako kot otroci. Kdor je imel kdaj priliko Koruna spremljati pri delu, je brž opazil, kakšno pozornost posveča igralcem. Daleč je od tega, da bi mu bil igralec lutka. Dve poglavji sta v njegovem delu z igralci do predstave, čeprav je vmes še velikih tehničnih in drugih detajlov, ki včasih in na prvi pogled spominja

celo na improvizacijo. Prvo poglavje predstavlja sprejemanje besedila, kar je naravno, a pri Korunu se godi to sprejemanje na poseben način. Na poti k »neliterarnemu« gledališču se je Korun nekaj časa spogledoval z »avtorskim gledališčem«. Po domače: s tistim gledališčem, ki počne z avtorjem besedila, kar se mu poljubi, pa ni zmeraj nujno, da je samosvoja režiserjeva izpoved ob besedilu vrednejša, trajnejša in sodobnejša od tiste, ki je že v besedilu. Korunova nadarjenost je v razvoju odkrila srečno rešitev tega problema. Brez samovšečnega grmenja je opustil staro in mrtvoudno gledališče, tisto, ki je skoraj mehanično in brez osebnega pečata reproduciralo in govorilo literaturo na odru in je odmisliło novo kreativnost v likih, mizansceni, odnosu do besedila itn. Hkrati pa ni hotel mižati pred dejstvom, da je gledališče s tekstom usodno povezano. Zato se mu je pripetilo nekaj izjemno srečnega. Njegov ustvarjalni instinkt je čisto naravno izbral namesto »ideologije« umetnostno poezijo. Kaj to pomeni? Namesto nasilnih konstrukcij, namesto dvakratnega podčrtavanja idej (temu pravimo tudi radikalizacija), ki so ali pa niso v besedilu, namesto oženja dela na nekaj najbolj šokantnih tez, preobratov in šokov, namesto takšnih in drugačnih redukcij, je Korun spet dal gledališču njegov VOLUMEN. Dal mu je vsestranost, dal mu je obseg dialektičnih nasprotij. Vsestranost mu pomeni osvetlitev nekega pojava s treh, štirih strani hkrati. (Podoben postopek vidi v literaturi pri Čehovu.) Nikakor ni opustil iskateljstva, a to je naredil s ponosom in nadarjenostjo umetnika, z zelo vestnim odnosom do dela v gledališču. Za njegovo ustvarjalnost je čedalje bolj značilno tudi iskanje človeškega v gledališču. To ni kaka poceni fraza. Korun je prepričan, da je prav gledališče nastalo iz človeka in za človeka in da te svoje zavezanosti ne more odmisliiti.

A naj bo to poglavje še tako vestno izpeljano, prava potrditev izbora se mu pokaže šele na odru, ko dela v prostoru. Tu se začne pravo oblikovanje. Še ni dolgo, kar je očital sicer kvalitetnim igralcem ob predstavi, ki jo je režiral tuj režiser, da so pozabili igrati, da ne znajo igrati. Vem, da te besede niso mišljene kot sodba poklicnemu kolegu, so pa zelo značilne za njegov odnos do igralcev in za njegovo delo z igralci. (Mimogrede: Korun se nikoli ne zgovarja na »šibke« igralce. Nekdaj je zelo učinkovito delal tudi z amaterji. Primer take režije je bila uprizoritev Brechtove Beraške opere na Delavskem odru v Ljubljani.) — V prostornini odra se začne drugo poglavje njegove režije. Igralec od začetka do predstave preživi več faz, ki jih Korun imenuje: analiza, doživljanje, prezentacija. Tretja, za oder in učinkovitost predstave zelo pomembna faza, se pojavi, ko so stvari analizirane in doživljene. Zdaj jih je treba opremiti z znaki, jih »prevesti« v gledališki jezik. V fazi prezentacije se mora igralec obrniti navzven, v publiko, saj je bil v fazi doživljanja ves v svoji intimnosti. — Če naj tekst postane gledališče, široko, polnokrvno, živo, komediantsko in z odprtimi horizonti, če naj bo napolnjeno s fantazijo ustvarjalne radosti — in vse to Korun hoče — potem je zanj nujna kreativna in oblikovno dognana igra, ki ne prenese rutinerstva. Z igralskim rutinerstvom Korunove režije propadejo. Tega se zaveda, zato tako zelo »visi na igralcih in jemlje za izhodišče prav njihove osebnosti. Igralec mu mora sinhrono živeti v prostoru in s predmeti v ritmu besede in giba. Hoče, da igralec v prostoru najprej »shodi«, toda ne vklene ga v mehanično aranžirko, ampak mu pomeni zares živo bitje, ki mora imeti svoj odnos do stvari že od vsega začetka. Med prodiranjem v prostor vre iz Koruna neusahljiv vir situacij, improvizacij, iskanja

detajlov, vse skupaj se najprej kaže kot razmetano, a živo gradbišče. Začne se proces oblikovanja, najprej skoraj neviden, a ta proces zanesljivo pelje do vidnih rezultatov, do živih odrskih likov, do razčlenjene in med seboj povezane celote. Namesto tehničnih »kadrov« se mu luščijo odrske metafore, ki se spet družijo v večje enote (z delavnim izrazom imenuje Korun te večje enote tudi loke). Njegov instrumentarij je bogat. Upošteva dognanja Stanislavskega, dobro pozna novejša gledališka iskanja, posebej je likovno nadarjen in izobražen (zato je tudi sam večkrat scenograf).

Iz vsega tega pa se Korunu zgradi njegov temeljni gledališki projekt: odkrivanje sveta prek *igre*. (Igro mislim čisto dobesedno, gledališko.) Gledališče mu je »dajanje pomenov«, in to gledališče se realizira in sintetizira v gledališki igri. Kakopak je to za gledališče najbolj naravna stvar, saj je igra v naravi gledališča. A Korun zna to naravno stvar doseči, igra mu tudi ni samo pogoj za uspeh predstave, ampak je pogoj za življenje njegovega sistema. Igra pa se pri njem ne more dogajati samo na eni ploskvi, dogaja se v prostoru, igra ima svoj volumen. Horizontalno se ne dogaja samo s pomočjo praktikablov, ki so včasih nujni, zmeraj pa niso nujni. Gre za *izpolnitev prostora* z vsem, kar igra dá in kar konstitutivnega potrebuje od misli, zvoka in giba do svetlobnih žarkov in predmetov. Kadar Korunu to uspe, se prav občutno reflektira tudi v gledalcu. Teater, igro, nosi potem gledalec s seboj, odrska resničnost ga nepozabno spremlja. To pa je spet poseben čar režiserjeve umetnosti. Korun ne režira posameznih predstav nekako »profesionalno«, obrtno, rutinsko. Režija mu ne pomeni samo delo, za katero je pač usposobljen, v to usposobljenost pa spadata organizacija predstave in končni izdelek. On je umetnik, ki se lahko izraža in izpoveduje po gledališko. Svoj svet da na vpogled, v premislek in v doživetje gledalcu. Počne torej natančno isto, kar počnejo ustvarjalci na drugih umetniških področjih. Te pravice si ne da odvzeti ali pa bo (mislim) nehal s teatrom. Vsaka predstava mu je »nekak univerzum«, ki ima svojo ontologijo.

P. S. — Še nekaj stavkov moram zapisati. Sprašujem se, kaj je z današnjim statusom režiserja pri nas! Problem je v Ljubljanskem dnevniku nakazal že Zvone Šedlbauer, nadarjeni in ustvarjalni režiser mlajšega rodu. Podatki namreč kažejo, da imajo naša gledališča samo po enega stalno angažiranega režiserja, nekatera pa ga sploh nimajo. Bolj so naklonjena menjajočim se gostom. Prednosti tega poznamo (novi ljudje, novi prijemi itn.). Praksa pa je pokazala tudi razpoke. Večno menjavanje ansamblov in prilagajanje drugačnim razmeram dela je utrudljivo, rezultati so večkrat povprečni. Z odsotnostjo »hišnih« režiserjev je prizadet tudi pomemben faktor v gledališkem samoupravljanju. Stalna prisotnost vsaj dveh režiserjev (za goste bi bilo potemtakem še dovolj prostora), bi se v gledališču lahko soočali in primerjali različni koncepti. Seveda pa mora katerikoli direktor priznati režiserjev ustvarjalni pomen, ki je za gledališče enako nujen, kot so nujni igralci in direkcija. Režiserji bi morali sodelovati pri sestavi repertoarja itn. Ne smejo biti samo priložnostni pomagači, da pač gledališka sezona »teče« itn. Skupnost slovenskih gledališč bi najbrž morala ta problem vsestransko premisliti.