



KRISTIЈAN MUCK

Meta Kušar s Kristijanom Muckom

Kristijan Muck se je rodil 23. 2. 1941 v Ljubljani. Igralec, pesnik, esejist, dramatik, je na AGRFT leta 1966 diplomiral iz dramske igre. Od leta 1964 je član Drame SNG v Ljubljani, od leta 1980 predava na AGRFT. V gledaliških, pri filmu in na TV je v celoti odigral okrog stodvajset vlog. Režiral je lastne projekte oziroma tekste in objavljaj v številnih revijah. Knjižne izdaje: (1980, samozaložba; grafična mapa z Bredo Jontes, pesmi), *V thivo ognja* (Založba Obzorja, 1987; proza, pesmi, risbe), *Apno, ogorki* (1988, samozaložba; pesmi, risbe), *Antigonino zrcalo* (MGL, 1988; eseji), *Za jezom neba* (Cankarjeva založba, 1989; pesniška zbirka), *Zoon politikon* (Lipa, 1990; zbirka pesmi), *Imena igre* (Mondena; proza in dramski teksti *Portimão*, *Zgubljeni sli*, *Yama*, *Crist.doc*, *Na zlatih parcelah*), *Med křinko in obrazom* (Cankarjeva založba, 2000; eseji), *Eden* (Cankarjeva založba, 2001; pesniška zbirka), *Bleščice* (Mondena; zbirka pesmi), *Zvonove zgodbe* (Vodnikova založba, 2002; proza), *Zalog* (Cankarjeva založba, 2003; dramski tekst).

KUŠAR: Vzgojen si bil v svetu, kjer je bila umetnost resno delo, življenjska poklicanost. Najbrž si videl in čutil, kaj to konkretno pomeni, da je umetnost sveta, da je tisto, ki si vse podredi.

MUCK: To je bilo v zraku. Seveda ne svetost v tistem smislu, kot sem ga pozneje spoznal, ko sem se srečal s heideggerjansko mislijo. Že kot otrok sem doma gledal in videl, da se je treba umetnosti popolnoma posvetiti, z vsem svojim bitjem. To pomeni, da naj bo vse, kar počneš, zaradi umetnosti. Umetnost je vrhunski cilj, ki naj bi si ga človek v svojem življenju postavil. Tudi etično. Za umetnost je treba dati vse od sebe in ni pomembnejšega od tega, kakor da uresničiš svoje življenje ... v takšnih obzorjih. Danes se velikokrat reče, da je umetnost svet, ki je povsem zase, nekaj elitnega. Moji vzorniki so me naučili, da je vsako dejanje v življenju lahko povezano s tem, čemur so rekli umetnost. Gabriel Stupica, bil je poročen z mojo sestro, kakšno leto ali več smo tudi živeli skupaj, me je s svojim ustvarjanjem opozarjal, da je neka terjatev, ki naj bi jo človek poskušal v življenju izpolniti.

KUŠAR: Ti si od samega začetka svojega življenja živel v umetniških krogih.

MUCK: Mama se je zelo zanimala za literaturo. Kot mlado dekle si je sama kupovala tedanje slovenske sodobne avtorje. Starejša sestra Marlenka je bila od svojih ranih let predana risanju, sama je o tem že velikokrat pripovedovala, kot ilustratorka pa je bila tudi ona tesno povezana z literaturo. Mami je bilo vse življenje žal, da ni postala kiparka. Intenzivno je sledila dogajanjem v likovni umetnosti. Bila je gospodinja, po poklicu zobotehničnica, ki pa je veliko vedela o slovenskem impresionizmu. Ko sem bil že igravec, je bila izjemno dober opazovalec in kritik gledaliških predstav, tudi vlog, ki sem jih sam igral. Da sem postal igravec, je bila moja povsem samostojna odločitev, prav nihče ni na to vplival. Oče ni bil zadovoljen, ni mi pa branil, ker je bil zelo demokratičen človek. Sveta negotovosti, kakršnega je v gledališču veliko, mi ni privoščil.

KUŠAR: Če je bila mama rojena na začetku stoletja, si je izbrala precej nenavaden poklic za takratno slovensko žensko.

MUCK: Ja, rojena je bila leta 1902. Bila je Ljubljancanka, sicer rojena v Budimpešti. Šolala se je na Dunaju in nato izpopolnjevala pri zobozdravniku, ki je imel svojo ambulanto pri hotelu Slon. Oče je bil inženir agronomije. Zaradi njegove službe se je družina tja do tridesetih let precej selila po Sloveniji. Iz teh let je oče ohranil veliko znanstev z ljudmi in jih ohranjal tudi pozneje, še v leta po drugi svetovni vojni. Pisal je za radio, tudi dialoge o kmetstvu. Imel je dragocen pogled na naravo in življenje, ki mi ga je posredoval. Ampak pozneje, ko sem iskal svoj lastni izraz in svojo pot, sem padel v vrsto kriznih situacij. Po mojem dvajsetem letu se je kar naprej zapletalo. Sem bil pa z Gabrijelom Stupico, z njegovim pristopom do dela, s tem sem bil v tej svoji drugi fazi odraščanja kljub temu ... prepojen.

KUŠAR: Si tudi sorodnik Maksa Fabianija.

MUCK: Moj stari stric je. Leta 1951 sem ga prvič srečal, ob smrti njegovega brata, ki je gospodaril v Kobilju na Krasu. Takrat sem bil star deset let, ampak sva se resno pogovarjala. Razlagal mi je svojo filozofijo. To je bil filozofski element, sicer arhitektske provenience, ki se me je dotaknil. Znana je njegova knjiga *Acma, L'Anima del Mondo*. Pozneje pa sem odkril v sebi še nek vpliv, genski spomin na pradedo, ki je bil železar pri Samassa v Ljubljani, tam je vlival zvonove. Na to sem postal ponosen. Že od nekdaj so me obsedali zvonovi, njihova skrivnostna in komplicirana izdelava, pa njihova funkcija. Usoda, mogoče.

KUŠAR: Otroštvo si imel lepo, harmonično. Tvoje mladostniško obdobje pa je nekaj drugega. Ali si bil razočaran, ko si videl, da so ljudje in življenje manj idealni, kakor si si predstavljal?

MUCK: Z velikim navdušenjem sem leta 1959 šel na Akademijo za gledališče in pričakoval, da se bo začelo nekaj povsem novega. Življenje v umetnosti. V umetnosti noč in dan. Seveda pa je šola zahtevala organizacijo in postopke, s katerimi stopaš v ustvarjalno fazo igralsva. Sedaj se kot pedagog s tem sam ukvarjam, že 23 let. V pedagogijo sem šel, sicer na predlog Primoža Kozaka, prav zato, ker so me spodbodli ti problemi, ki sem jih močno doživljal, in sem jih želel s svojo refleksijo mladim olajšati. Pa to ni tako preprosto. Je zelo zapleteno. Mene je tedaj presenetilo, da svet, v katerega sem prišel, ni bil svet umetnosti, ampak svet gledališkega pragmatizma. Pri osemnajstih letih sem bil tako rekoč izgnan iz nekega naivnega, idealističnega gledanja na svet, čeprav sem se že v srednji šoli, pozneje pa sploh, srečal z zahtevnim branjem. To pomanjkanje idealizma pri odraslih ljudeh me je pretreslo in vrglo iz tira. V meni se je pojavil odpor do družbe, ne toliko zato, ker je bila komunistična, ampak v prvi vrsti do družbe, ki deluje po principih komolčarstva, pa tistih ultimativ: če ne bom jaz tebe povozil, boš ti mene. Ne mislim samo na gledališče, saj se to tam ni pojavljalo v najbolj grobi obliki, in je v njem ostajalo veliko pripravljenosti za odprto delo. Bil sem obupan in defetističen, kar je trajalo skoro do Kristusovih let. Svetlo obdobje, ki mi je pomagalo, da sem se malo pobiral, je bilo sodelovanje z neinstitucionalnimi gledališči, kot so Oder 57, pa pri Dragi Ahačič gledališče Ad hoc, pri Pekarni, pri začetkih Štihove Male drame, nekaj je bilo tega tudi v Križankah v predstavah izraznega plesa, mima, zametkih današnjega gibalnega teatra. Decembra 1964, torej zelo kmalu, sem postal član Drame, ampak tam nisem našel tistega, k čemur sem stremel, zaradi česar sem se sploh odločil postati igravec. Želel sem priti stvarem do konca na tak način, kakor sem lahko videl pri vzornikih med svojim odraščanjem.

KUŠAR: Kaj v igralskem poklicu pomeni priti stvarem do konca? Je to zate bolj analitična psihologija ali filozofija ali nebesedni izraz telesa ali literatura v gledališču ...

MUCK: Vse to, ampak meni ni nihče znal razložiti, kako se v igralskem poklicu pride do tega. Videl sem, še kar, kako gre to v slikarstvu. Nisem pa vedel, kako se lotiti gledališke vloge, kako tehnologijo pretvarjati v ustvarjalnost. Pa bi tudi to še šlo, še bolj temeljno je bilo, da nisem dobil dovolj informacij o filozofiji teksta. O tem se sploh nihče ni hotel pogovarjati. Zanimalo me je tudi širše družbeno ozadje. Sedaj znam povedati, kaj je zame pomembno, o tem pišem v esejih, takrat pa nisem vedel, kaj pravzaprav iščem. Če je igravec neko disperzno, horizontalno početje in iskanje, je mene zanimala tudi njegova vertikala. V igralsvu so zelo močne duhovne prvine, ki jih je Grotowski posebej uveljavil. To je očitno teater, ki mi je najbližji. Gledališko okolje, v katerem sem polno živel, je bilo tisto zunaj Drame, kjer sem našel družbene, psihološke, filozofske elemente igralsva. Ključen prelom, o tem sem že velikokrat pisal, pa je bila vloga Handkejevega Kasparja v Gleju, kjer sem šel z vsem

svojim psihičnim, fizičnim in duhovnim potencialom do konca. Na vse ali nič. S to vlogo se mi je odprl popolnoma nov svet, ki je izza fizične prezenca. Od takrat naprej bi me vsaka vloga, ki bi bila zastavljena v takšni smeri, in seveda v gledališču, ki jo omogoča, kar pomeni, da ima predstavo v rokah režiser, ki ga to, če že sam tega neposredno ne more dojeti, vsaj vznemirja, zelo razveselila. Žal, se to ni zgodilo, sem pa nadaljeval iskanja v svojih intermedialnih projektih, razstavah, v performansih, happeningih. Morda najradikalnejši je bil *Apno, ogorki* v Gleju. Vloga Kasparja me je tudi močno spodbudila k pisanju, s katerim sem se že prej ukvarjal, vendar ga nisem jemal kot svoje osnovno ustvarjanje. Ni še bilo moj cilj. Zdaj je pisanje moja glavna zavzetost že trideset let.

KUŠAR: Se vsi ti problemi, ki te zalezujejo, združujejo v dejstvu, da beseda ni samo to, kar je. Kaj je pri Hamletu tako problematičnega, da bi se vloge ne mogel lotiti? Če je igralec sposoben prepustiti se učinkovanju Hamleta, mora na odru to samo podoživeti, čutno udejaniti.

MUCK: Pota do lika neke dramske osebe so zelo različna. Vsak izoblikovan igralec ima svoj sistem. Nekdo se mora pripravljati ves dan na nastop, na primer, so pa tudi igralci, ki so sposobni v trenutku pasti v želeno situacijo. *Mene vznemirja problem besede, zato bi v Hamletu hotel v prvi vrsti odkriti, kaj je najgloblje, kar Hamleta dela negotovega in omahljivega, čeprav je v nekem trenutku zelo odločen. Sam bi iskal izhodišče za lik Hamleta prav v vprašanju: kaj je beseda. Kar koli Hamlet reče, ne ve, ali ima to sploh kakšen smisel, to pomeni, da tudi ne ve, ali je kakšen smisel v družbi, v državi Danski, ki je sicer gnila zaradi očima in matere, toda ta država je mogoče gnila tudi zato, ker z besedo ne zmoremo povedati tistega, kar je resničnost, ampak se resničnosti z besedo samo približujemo. Ker ima Hamlet takšen občutek, še ni nujno, da ima tudi izdelano filozofijo o tem. Vsak njegov monolog pa je porojen iz takšne neodločnosti. Če bi razumeli znañi dialog, ki ga ima s Polonijem, o kameli in oblaku, površinsko, če bi vzeli samo njegovo burkaško plat, bi rekli, da je to pogovor norca, ki drugega dela za bedaka. V resnici pa je v ozadju prav vprašanje, kaj sploh beseda je. Ali je Shakespeare na to mislil ali ne, na takšno negotovost, tega ne vem, saj to še ni bil čas konca metafizike. Negotovost v človeku danes je povezana s to paradigmo. Lahko se je pa to občutje že takrat pojavljalo in napovedovalo ... prelom idej. Ne glede na to, je stvar gledališča v tem, da pokaže ne le ogledalo, ampak jedro aktualnega v filozofskem in družbenem pomenu. Besedilo lahko ostane tako kot je in zato, da nam aktualizacija uspe, ga ni potrebno popolnoma nič poškodovati. Pokazati mora jedro!*

KUŠAR: Ali ne gre pri Hamletu za psihološko stanje človeka, ki opaža, da so okoli njega ljudje, ki negirajo vesoljne zakone, kateri pa so, bi mi lahko nekdo zabrusil, vendar ti dobro veš, kaj mislim, on tega neugodja ni sposoben prenesti in sprejme

prekletstvo, da bo reševal reč na lastno pest. Je tu res problem besede tako velik? Je pa Hamlet naiven, kakor smo mi vsi, vsak dan, in ne ve, da svet nikoli ni bil v redu in nikoli ne bo, ker človek ni harmoničen, ker ima ozko zavest in ne ve, zakaj na tem svetu gre, zato ga hoče spreminjati. Tudi kratkovidni smo in iz te kratkovidnosti delamo stile, filozofijo, umetnost, denar in še vse druge lumparije.

MUCK: Se strinjam. On sicer ve, kaj beseda pomeni. Se pa pri njem pojavi dvom o besedi kot taki. To sem imel v mislih. Dvomi o besedi, ki je sredstvo komunikacije. V globini, v podzavednem Hamleta je vprašanje, ali je beseda vredna zaupanja. Katera koli beseda. Komunikacija. Če naj se izrazim pesniško, pred obzorjem transcendence – je pa spet posebno vprašanje, kaj to je – je morda možno najti neko komunikacijo, ki je drugačna od takšne, kakršno poznamo. Kako s tem ravnati? Kakšno terjatev izpolniti? To je Hamletov problem, ki ga v globini čuti, ga pa ne zna izraziti, formulirati in spremeniti v dejanje. V dobrih gledaliških predstavah gre vedno za to, da znamo najti tisto, kar ni neposredno napisano. Da najdemo neki najgloblji vir, pa čeprav se ga morda avtor ni zavedal, in ga tudi duh dobe še ni formuliral. Komunikacija in filozofska misel sta se v zadnjih dvesto letih tako močno razvili, da lahko te stvari vidimo drugače, globlje in zato v Shakespearjevem tekstu opazimo tudi takšne vidike. Aktualizacija Hamleta ni zgolj v tem, da se začne predstava s kakšno glasbo Prokofjeva, efektnimi kostumi, estetizacijo, z osupljivimi premiki v strukturi teksta in učinkovito ciničnim igranjem. Namesto gole distance ali nepomembnih poudarjanj lahko eksistencialna izpostavljenost daje nenavaden ritim, dinamiko. Gre za to, da v vibraciji predstave vprašanje Hamleta igralsko zaživi.

KUŠAR: Kaj misliš o sodobnem svetovnem gledališču? Tudi o slovenskem.

MUCK: Kolikor mi ga uspeva poznati, ker zadnja leta zaradi težav s hrbtenico nisem več toliko potoval, bi rekel, da so predstave, ki iščejo ravno v tej smeri. Grotowskega sem že prej omenil, njegova iskanja se mi zdijo epohalna. Opažam pa, da gledališče vse bolj išče posebno stanje, igralsko situacijo ali interakcijo med igralci. V njej naj bi prišlo do vmesnega prostora med tem, kar je dramska oseba, in med neko globljo, osebno vsebino igralca. Iz fokusa, ki nastane v razliki med osebo, ki jo igram, in osebo, ki igra, to je osebo, ki sem jaz sam, je možna intenzivna interpretacija lika in hkrati izpoved o svetu, lahko raste predstava s posebno senzibiliteto. Takšna je bila na primer v Rimu predstava avtorja, režiserja in igralca Corsettija, Rojstvo tragedije.

KUŠAR: Hočeš reči, da je dobro takšno gledališče, v katerem mora igralec zelo veliko vedeti o sebi, mora biti zrel, individuiran.

MUCK: Ja, ja. Sicer pa je to tudi princip moje pedagogije. V zadnjih desetih letih sem imel možnost zelo od blizu spoznati nemško gledališče, ker sem

aktivno delal z njim in spoznal veliko nemških igralcev iz celotnega nemškega prostora. Z njimi sem se o mnogo stvareh pogovarjal. Morda bodo moje besede koga spomnile na Brechta, na njegov odtujitveni efekt. On namreč zahteva distanco do dramskega lika. Jaz mislim na spoj z likom in hkrati na distanco, s katero pa se lahko uveljavi igralčeva osebna izpoved. To, kar mu je o sebi neznano, preden začne v gledališču delati, se nenadoma odpre in zaživi, postane temeljna vsebina predstave. Igralec je namreč lahko iz vaje v vajo in iz vloge v vlogo presenečen, ne nad svojim posnemanjem, ampak nad tem, da je v sebi lahko tako različen. Kajti vsi imamo v sebi ogromno oseb, dobrih in slabih, takšnih in drugačnih. Gledališče igralcu omogoča odpirati svoj notranji svet, s tem pa ga odpira tudi gledalcu.

KUŠAR: Primarna potreba igralskega poklica je ekstrovertiranost, ker brez nje težko sproščeno izražaš druge. Vendar pa brez stika s svojimi globinami vse ostane samo posnemanje. Ali ne sprejemate na akademijo najraje ekstrovertirane talente?

MUCK: Res je lahko osnovno načelo igrilstva ekstrovertiranost, pa bom dodal še neko mero narcisoidnosti, ki je tudi nujna. Moraš imeti voljo, da se večer za večerom predstavljaš in zdržiš stresa in težave, ki te v tem poklicu čakajo. Ampak gledališče je svet v malem, zato so tudi igralci zelo različni ljudje. V življenju sem spoznal zelo različne osebe, a jih ne morem manihejsko določati za samo ekstrovertne ali introvertne, kot so nekoč v gledališču naivke, tragede in podobno. V tujini, v Nemčiji na primer, so igralci v glavnem intelektualno precej izoblikovani ljudje, seveda z intuicijo, prodornostjo. So pa številni ekstroverti, ki s svojim darom lahko dobro obvladujejo kompleksnejše vloge. Sodobno gledališče potrebuje vsaj razgledanega igralca. Ni časa, da bi se vsak ukvarjal z globinami, preveč filozofije v gledališču lahko pripelje tudi v slepo ulico, a vsak bi moral vedeti, zakaj to počne, iz česa izhaja njegov poklic, kako deluje v skupnosti in z režiserjem, zakaj gledališče sploh je in kaj določeno gledališče hoče. Igralec mora vedeti, ali gre za gledališče, ki je le zunanji izraz družbe, ali pa poskuša uveljavljati neko globljo resničnost sveta. Vrhunskega gledališča brez tega zadnjega ni.

KUŠAR: Se meni zdi, ali je res, da sodobno gledališče zasleduje predvsem brutalnost in živalskost. Da fokusira patologijo.

MUCK: Nekaj tega je prineslo gledališče krutosti, Antonin Artaud.

KUŠAR: Ja, to vleče. Nujen detajl je, da je bil zadnja leta duševno bolan.

MUCK: Ena od številnih postavk sodobnega gledališča je patologija, skoraj kot zaščitni znak. Surovost in krutost sta uveljavljeni in sta del gledališča,

a podobno kot sva se prej pogovarjala o ekstrovertiranosti igralcev. Možno je, da je gledališče predvsem takšno ali pa tudi ne. Sredi osemdesetih sem na primer v New Yorku, poleg niza vsakovrstnih, videl predstavo gledališča z besedo histerija v svojem imenu, dejansko je šlo za frustracijo, brutalnost. V tistem času je tudi Richard Schechner, eden od utemeljiteljev postmodernega gledališča, nekemu svojemu spisu dal naslov, Konec humanizma. Življenje je precej kruto in brutalno. Samo pogledjva Liberijo, Izrael, Irak, Afriko. Tudi Amerika in Evropa sta polni krutosti, čeprav je zatišje ...

KUŠAR: A ni kruto gledališče predvsem nesposobnost, šibkost, neznanje razume ti krutost vsakdanjega sveta na umetniški način. Zunanja krutost je posledica skrajnega neravnotežja duševnosti in ker danes umetniki v glavnem nimajo širše zavesti od preostalih, ker sveta nič kaj bolj in globlje in širše ne razumejo, se pa v svoji nemoči zatečejo k odrazu realnosti, ki je okoli njih. Histerični umetnik svoje histerije ne predela, ampak jo kar ponudi naprej. Nekako svojo brutalnost ponuja naprej kot svetovno brutalnost.

MUCK: To do neke mere drži. Lahko da gre za ekshibicionizem, lahko pa je brutalnost relevantna. Velik del gledališča po drugi svetovni vojni jo je uveljavil. Leta 1975 sem v Nancyju videl predstavo neke angleške skupine na temo koncentracijskega taborišča, zelo surove fizične akcije, komaj znosno, a nazadnje pretresljiv izzven. Zame je pomembno, kaj hoče gledališče doseči, ali želi fascinirati s tremendumom smrti, brutalnosti, mučenja, neizprososti in gledalcu dati občutek varnosti, ker si bo rekel: "Jaz pa k sreči nisem v tej igri!" Morda pa predstava v kontekstu vzpostavi poanto, s katero naj bi "nič", ki ga proizvaja ta svet, poskušala transformirati v duhovno vertikalno, ki je za gledalca temeljnejša obramba, rešitev, a tudi vprašanje odgovornosti. Če postavi gledalca pred obzorje – to je sedaj metafora – pred obzorje transcendence.

KUŠAR: To pa je res velika umetnost, če zna po eni uri doživljanja krutosti, človeka postaviti pred doživeto obzorje transcendence. Pa tudi izjemno razvitega gledalca mora imeti, da je to ponujeno možnost sposoben sprejeti. Največkrat gre v gledališču za emocionalno, čutno doživeto krutost in za racionalno, intelektualno suho, poanto. Transformacija gledalca po tej poti je psihološko precej vprašljiva.

MUCK: Jaz mislim, da je to mogoče. Celotna vibracija predstave naj bi nosila tisto, v kar naj bi se iztekla, tako da občinstvo vidi, čuti, da gre za sredstvo, ki s prikazovanjem izničenja sveta ponuja svet, ki ni ... tosveten.

KUŠAR: Torej se v umetnosti jemlje predvsem vsakdanji način, kjer te trpljenje tako izmuči, da začneš iskati rešitev in smisel življenja. Vendar se meni zdi, da se umetnost sodobnega gledališča zelo plitko spušča v naše duševno življenje. Imam občutek, da so individualne patologije bolj priljubljene, da ne rečem

uzakonjene, arhetipi pa nedosegljivi in zato izgnani. Mislim, da ni prav, da je entropija umetnosti ravno tako velika, kakor entropija življenja.

MUCK: Živimo v svetu, kjer ni produkcija nasilja samo neizmerna, ampak je nenehno navzoča v vseh medijih. Moč množičnih medijev postmoderne družbe, globalizacije, te pa ne dojemam samo kot nekaj negativnega, ustvarja fascinacijo nad močjo, nad voljo do moči, pa tudi občutje, da je svet popolnoma virtualen in tak si je za najvišji cilj postavil zgolj proizvodnost in zajedanje virov, po drugi strani pa užitek. Je pa tu še soočanje s tretjim svetom. Na kratko, vse to je konglomerat, v katerem je umetnost postala nepotrebna za kapital in nosilce politične moči. Umetnost naj bi to stanje zaznavala, ker mimo te pošasti, monstuma ne more. Kakor vidim svetovno situacijo, gremo v globalno katastrofo. Umetnost to nekako sprejema in odseva, a se podreja v preveliki meri, tudi v navidezno kakovostnih izdelkih. Umetnost se podreja trgu in veliko vprašanje sodobne umetnosti je, kako najti izraz, s katerim povzamemo svet, vendar ga tudi presežemo. Sam se v svoji literaturi ukvarjam predvsem s tem. Vse se vrti okoli tega, kako ta svet preseči.

KUŠAR: Če sprejmemo, da je virtualen, zakaj ga tako resno jemati? Ali ni zaznavanje navideznosti materialnega sveta ravno potenciranje Resničnosti v umetnosti? Tudi vsakdanjost renesanse je bila brutalna, pa vendar se renesansa ukvarja z drugačno resničnostjo, ne z vsakdanjimi umori na pragu palač v Firencah. Se mi zdi, da lahko rečemo, da so vladarji vendarle še dopuščali in hranili večnostne ambicije.

MUCK: To je tisto, kar sem rekel: politika in kapital, trg in mediji so dobili tolikšno moč, da so del nas, da umetnik ni več sam svoj, ampak je hote ali nehote vključen v globalni pogon. Vrniti bi se morali k posamezniku, vsaki osebi posebej, k problemom, ki jih čuti, ker svet izhaja iz posameznika, iz njegove notranje svobode in nesvobode, iz njegove volje, da se poskuša prebiti iz vezi, ki so danes v nekem smislu hujše, kakor pa so bile v nekdanjih družbenih ureditvah, saj tokrat ljudje v glavnem nimajo pojma, kako nesvobodni so. Človek danes misli, kako svoboden je, pa ni. Tega bi se morala umetnost vsaj dotikati. Igralec, ki nekaj čuti o tem, pa naj bo ekstrovertiran kakor Ivo Godnič, ali pa introvertiran kakor sem jaz, če takšna sploh sva, mora to posredovati. Na odru kot človek ali podpihuješ ali navdušuješ. Tisti trenutek, ko se na odru z igralško notranjo močjo zgodi, udejani, kar bo sicer izginilo, kar je minljivo, kot smo vsi, je to resničnejše od sveta okoli gledališke stavbe, ki nam ga predstavljajo kot takega in takega. Igralec lahko z močjo svojega notranjega dejanja izrazi doživeto resničnost, ki je v vsakdanjem svetu kot resnice zlepa ni.

KUŠAR: Ja, ja, ta barva duše. Ko si ti sprejemal Gabrijela Stupico, si bil že dovolj star, da si lahko začutil njegovo posamičnost, enkratnost. Takrat si

pustil, da je učinkoval nate, če pa danes z vso vednostjo pogledaš nanj, kaj lahko ugotoviš?

MUCK: Je bil in je, poleg še dveh, treh ljudi, zgled in vzor. Šel je po pravi poti, na vse ali nič, kajti edino to nekaj velja v umetnosti. Ali sem jaz tega sposoben, ali bom zdržal, ali zdaj sploh še zdržim vse, kar takšna pot za sabo potegne, ne vem. Ne smem se na to ozirati. Stupica je slikar svetovnega formata. Bil je zadržan človek. Je bilo pa obdobje, spominjam se, v času Perspektiv, ko sem veliko zahajal k njemu domov in smo veliko razpravljali o umetnosti. Takrat sem bil mlad in ne znam obnoviti, kaj natančno smo se takrat pogovarjali, vem pa, da je bilo nekako navzoče to, da mora umetnost z motrenjem, študijem in uvidom iskati podobo sveta, ki je stvarna in hkrati onkraj običajne resničnosti. Danes dodajam, da morda tudi onkraj resnice kot metafizičnega pojma absolutnega vedenja o vsem, in da je umetnost tisto, kar omogoča takšno pot, ni pa rečeno, da je to tudi že dokončna osvoboditev.

KUŠAR: Kakšne odtise ti je pustil Maks Fabiani?

MUCK: V družini je bil ves čas obravnavan kot idol, sem se pa tudi osebno srečeval z njim. Umril je leta 1962, ko sem že dopolnil dvajset let. Moje tete, ki so bile njegove nečakinje, so ga zelo spoštovale kot človeka, ki je v umetnosti nekaj naredil. Spomnim se, kako me je fasciniral ta povsem drug svet iz nekega drugega časa. Tudi pozneje, ko je prihajal v Ljubljano k Mušiču, sva se še videvala, a bil je že starejši, telesno manj krepak in je imel stike predvsem z arhitekti. Mama mi je razlagala njegovo ljubljansko arhitekturo, mi kazala hiše, ki jih je pozidal, in pripovedovala, kaj je s svojo arhitekturo in urbanizmom hotel doseči. Bilo je neko zelo kratko obdobje, čeprav sem se že od štirinajstega leta usmeril v gledališče, ko sem razmišljal, da bi šel mogoče na arhitekturo.

KUŠAR: Kje si iskal gledališke mojstre?

MUCK: V nekem obdobju, ko sem bil že profesionalcec, a še začetnik, sem z ogromnim spoštovanjem in čišlanjem gledal Staneta Severja, Dušo Počkajevo, Majdo Potokarjevo, in se jim skoraj nisem upal približati, čeprav sem bil njihov kolega v Drami. Čutil sem, da tako suvereno razpolagajo s svojim poklicem. Pravi vzorniki pa so bili vsi pri Odru 57, ki so to zastavili in peljali določeno vrsto let. Lojzeta Rozmana sem občudoval kot igralca in človeka, njegovo posebno intuitivno lucidnost, humor, zmes grobosti in nežnosti. Z Jurijem Součkom sva sodelovala v off-off projektih, dal mi je veliko. Kot igralec sem se veliko naučil od režiserja Petra Lotschaka. Ravno on ni bil prijatelj večje ekstrovertnosti. Bil je prvi, ki mi je rekel: "Ne igray, ampak govori dejstva!" Hkrati s tem se je zgodil Kaspar, z režiserjem Torijem, takrat sem se izoblikoval kot igralec. V posebnem spominu imam Rogerja Blina, ki je

bil v času bojkota režiserjev gost v Drami in režiral Valle d'Inclanove *Božje besede*, sicer v tistih okoliščinah niso uspele, sem se pa veliko pogovarjal z njim. V Parizu je postavil prve premiere Becketta in Ionesca. Z njim sem našel veliko skupnega. Moj "zunanji" vzor je gotovo Grotowski. Po Kasparju sem dojel, kaj dejansko išče. Pomembno je namreč, da v gledališču stvari tudi neposredno, fizično občutiš. Kot zgled lahko omenim tudi Petra Brooka, poleg *Sna kresne noči* in predstav na posnetkih, so se me dotikali njegovi teoretični teksti. V gledališču konkretno pa nekega posebnega, neposrednega vzornika ne morem navesti.

KUŠAR: Imaš opero rad?

MUCK: V Ljubljani mi komaj uspe, da sledim dramskim predstavam, opernim ne, si pa pogledam posnetke res kakovostnih izvedb, kjer sem presenečen, koliko pristne, organsko vključene igre so sposobni vrhunski operni pevci.

KUŠAR: Misliš, da s svojo močno arhetipiko opera konkurira gledališču?

MUCK: Kako to misliš?

KUŠAR: Imam občutek, da mnogo režiserjev še iz tistih gledaliških predstav z arhetipično vsebino, to je najglobljimi, simbolnimi, splošnimi idejami o svetu, ki obnavljajo smisel, to izženejo. Ker človek vse prenese, če čuti smisel, najhujše pa je, ko smisla ni. Modernizirati klasiko jim pomeni izganjati smisel življenja iz nje. V operi pa glasovi, glasba drži te arhetipe, prižeti so na človeški glas, ki je vrhunski, ob vseh tehničnih zahtevah, le takrat, ko je podložen z arhetipom.

MUCK: To je zanimivo teoretično vprašanje. Če te prav razumem, sicer že desetletja star konceptualizem, ki je bil v nekem obdobju ploden in nujen, postaja le še metafizična struktura, ki se zoperstavlja ideologijam, a je konec koncev sam prav tako neka idejnost. Gianni Vattimo poudarja, da je v bistvu postmoderne vprašanje o času. Če forma obravnava čas kot izseke, je po mojem mnenju to šele začetek nekega procesa. Brez vprašanja o subjektu ne gre. Mislim, da mora danes gledališče iti v smereh, ki sva jih omenjala. K človeku. In skozenj v sintezo, vsega. Glasba je neposredno soočena, če naj tako rečem, z obzorjem transcendence. Ker je v principu abstraktna, sama po sebi vsebuje duhovno vertikalno. Glasba ne potrebuje dodatnih formalističnih cirkusov. Če pa efekt že prekrije vprašanje o človeku, ki je v operi ponavadi poudarjeno, vibracija, vir bivanja še vedno raste iz glasbe. V dobri glasbeni izvedbi ne more tega nihče spremeniti. Opera je pomembna gledališka zvrst prav zaradi tega.

KUŠAR: Kako pa lahko ta isti problem razpredeva nad literaturo?

MUCK: To je bolj zapleteno vprašanje. Literatura je danes po svetu zelo različna in vsakomur dostopna. Berem ogromno, vse mogoče. A bi rekel, da poezija, ki nima vsaj minimalnega filozofskega ozadja, ne glede na usmeritve, obliko, zvrst, danes ne more povedati nekaj, kar bi se dotikalo temeljev našega sveta. Proza, ki sledi predvsem zgodbi, je zame "pomanjkljiva", ker je zgodba kot taka zaključen svet. Sodobna spoznanja o njem pa govorijo, da je zgodba sveta sicer trdna, kot veselje na primer, a tudi kontingentna kot življenje, predvsem pa v spoju mikro in makrofizike nedoločljiva. Kar od zgodbe ostaja, naj bi se razpiralo onkraj metafizike. Podobno naj bi dramatika ne sledila zgolj zgodbi, ampak odpirala pot v neizrekljivo. O tem, da gledališki tekst ne govori o tistem, kar je napisano, ampak o povsem drugem, je pri nas zelo malo zavedanja.

KUŠAR: Pa najbrž morava poudariti, da ne misliš ne na simboličnost in ne na alegoričnost.

MUCK: Točno to. S tem v zvezi bi omenil Ivana Mraka, ki ga nismo sposobni na ta način brati. Če bi ga bili, bi videli, da imamo pri njem značilno slovenske tekste v najboljšem smislu te besede. Velikokrat se sprašujemo, kaj to je, kar smo. Mrakova *Slovenska tetralogija* to našo identiteto ima. Če bi jo s pravim zastavkom ekipe uprizorili, z energično akcijo na vse ali nič, sem prepričan, da bi bil bum. Treba si je upati tako brati, si vzeti čas, premisliti zgodovinsko in aktualno situacijo, ne pa da hlastamo od enega projekta do drugega. Slovenska politika, povezana s kapitalom, ni naklonjena umetnosti, družbena klima je prepojena samo z virtualno tržnim liberalizmom, zato situacija ostaja inertna, brez projektov, ki gredo na vse ali nič. Ko že toliko govorimo o tem, brez drzne lastne kulture ne vidim možnosti za resnično promocijo Slovenije.

KUŠAR: Dajva končati s tvojimi pesniškimi prijatelji.

MUCK: Začel bom s Kosovelom, pa Prešeren, pozneje Kocbek, to so Slovenci. Kot otrok sem ure in ure na glas prebiral *Iliado* in *Odisejo*. Mama me je večkrat opomnila, da sem preveč patetičen, čeprav sem to bral zase. Shakespeare. Z vsem. Pa vsi modernistični pesniki. Ne bom nobenega posebej omenjal, a so me osebno oblikovali. Dolgo časa, mislim da več let, sem na radiu redno bral oddajo o sodobni svetovni poeziji, kar je bil še poseben študij in govorna praksa, stik s poezijo. Ja, na primer Mallarmé z zvočnostjo podob, da prav v telesu čutiš donenje novega pomena. Iskanje vsebine, ki je izza modernizma in avantgarde, onkraj konkretizma, je poseben užitek in veselje. Naj dodam še Dostojevskega, *Zapiske iz podtalja*, kjer obravnava nesrečne ljudi, v prvi osebi, prizadeto, hkrati ironično, a vse pušča odprto, ne "metafikcionira" v prazno. Pred kratkim sem z veseljem bral Celajevo *Mazurko za dva mrtveca*, in res dober roman, izšel je že pred leti, Ivanke Hergold, *Nož in jabolko*. Ko

sem pred tridesetimi leti videl, da se bom pisateljstva resno lotil, sem začel sistematično obdelovati vrsto teoretičnih knjig, filozofijo. Prevzamejo me poljudnoznanstveni avtorji, na primer Capra, Detelovi *Magnetni vozli*. Skratka, poskušam se zanimati za vse. Politiko sledim, a njeni vzvodi so precej jasni in povsem banalni. Zanimivi so kakšni detajli, a v Sloveniji je v navezi s kapitalom in mediji politika prevelika sveta krava. Kakor na svetu ni veliko zgodb, ampak so samo variacije na osnovne zgodbe, tako je tudi v politiki. Onkraj tega pa je fantastičen svet. Vzgojen sem bil krščansko, kmalu, že v puberteti sem se odvrnil od krščanstva, mnogo stvari pa me je z leti vodilo nazaj. V desetletjih življenja sem se prepričal, da ljubezen le obstaja, kar mi je odprlo vero v nekaj, kar je Bog. Presežne ljubezni sicer v mrtvi naravi ni. Kristus po evangelijih je zgled, je originalna "zgodba", ki nam odpira pot k temu, kar ljubezen lahko je. Dejstvo Boga je za nas popolnoma nepredstavljivo. Vse spekulacije o njem se mi zdijo pomanjkljive. Meditativne tehnike Indije na primer, poznam, vadim jogo, a to ni tisto, kar naj bi bil Bog. Človek je zaprt v naravo in ni sposoben prisvajati si božjega. Ne bom rekel Boga, ker ne vem, kaj je z osebo Boga. V okviru teh vprašanj postavljam tudi etiko, nimam se pa prav za uspešno etičnega, ker brez preizkušenj so to zgolj fantaziranja. Pred obzorjem transcendence ni pomembno, ali sem živ ali mrtev, ampak ko potujem k temu, da bi si razjasnil svet, moram, kot zdaj že ponavljam, iti na vse ali nič. Prav s tem poskušam razumeti tudi drugega. In naj bi bil kot drugi za drugega drugi, če v grobem citiram Tarasa Kermaunerja, ki je med tistimi, ki so, podobno kot Stupica in Franci Zagoričnik, naredili v življenju name močan vtis.

KUŠAR: Ti čutiš, da vedno si?

MUCK: A kot subjekt. Velikokrat pa ne, haaa, haa. Res pa se velikokrat počutim precej sanjsko. Veš, problem je v tem, da ko človek misli, kako lahko doseže neko svetost, ki je povezana z božjim – pa pustiva zdaj, da bi bila tu potrebna natančnejša filozofska opredelitev –, vodi to v zavest o tem, da je sposoben razpolagati s končno resnico. Na tem, na tej skali človeštvo, v različnih religijah, kar naprej pada. Potem je vseeno, ali je to Bog, ki si ga lahko prilastimo, ali pa Stalin, ki nas vodi v nebesa. Človek hoče biti varen, varnosti pa ni. Prav je, da si jo želimo, saj ne moremo crkniti vsako sekundo sproti, ne ... Zavetje iščemo, a ga ni, a ga iščemo in s tem drugemu pomagamo. To je tudi namen tega, kar imenujemo umetnost ...