



DUŠAN MLAKAR

Petra Pogorevc z Dušanom Mlakarjem

POGOREVC: V letošnji sezoni ste režirali drame *Nora Nora* Evalda Flisarja, *Na cilju* Thomasa Bernharda, *Koza ali Kdo je Silvija?* Edvarda Albeeja, *Gospodična Julija* Augusta Strindberga. Vsaj v treh od skupno štirih uprizoritev ste se ukvarjali s temno platjo odnosov med spoloma, s točko, na kateri se ljubezensko razmerje sprevrže v mučno medsebojno trpinčenje. Je bila pot po sledih uničenih ljubezni, kronološko razpeta med Flisarja in Strindberga, načrtovana vnaprej ali ste nanjo stopili po naključju?

MLAKAR: Popolnoma po naključju. Kronološko gledano bi bilo verjetno celo bolje, če bi začel s Strindbergom, saj smo nekako vsi učenci tega velikega severnjaka in ga imamo tako dramatik kot režiserji za očeta sodobnega gledališča. Ampak naključje je hotelo, da sem začel s Flisarjevo *Noro Noro* v Prešernovem gledališču Kranj. Ta drama me je najprej begala, dolgo nisem vedel, kako naj jo zgrabim, porabil sem zelo veliko časa, da sem našel odgovor na to vprašanje. Sem tiste vrste režiser, ki ne more ne misliti ne režirati, dokler si ne pride na jasno glede uprizoritvenega prostora. Tudi tokrat je bilo tako: dolgo sem tehtal različne možnosti, zares delati pa sem lahko začel šele po tistem, ko sva s scenografko Sanjo Jurca dorekla končno rešitev. Celo pozneje se mi je na vajah še nekaj časa vsiljevala misel, da bi morda vendarle začrtal dva vzporedna prostora, a sem jo nazadnje na srečo uspešno odgnal in se oprijel prve različice. Zdaj se mi ta odločitev zdi pravilna, rekel bi celo, da je *Nora Nora* uprizorljiva le v primeru, da osebe postaviš v en sam prostor, pa čeprav na splošno velja, da je v teatru prav vse, samo, da je dobro (smeh). Na koncu se je vse skupaj prekrilo, enotna prostorska rešitev pa se je pokazala kot odlično izhodišče. Druga pomembna odločitev je bila zame ta, da sem v vlogo Nore 1 zasedel Vesno Pernarčič. Verjel sem v njen temperament, impulzivnost, energičnost. Poznal sem jo iz SSG Trst, kjer sva pred tem kar nekajkrat sodelovala, in zdelo se mi je, da je rojena za to vlogo. Sprva smo hoteli njen govor obarvati narečno, na vajah je dolgo govorila štajersko, kar je njeni vlogi

dalo poseben šarm in ritem. In zgodilo se je, da je veliko te barve, šarma in ritma v njej ostalo tudi po tistem, ko smo prvotno zamisel opustili in je Nora 1 spregovorila v pogovorni slovenščini. Tisto, kar se je v narečni različici zdelo običajno, je pozneje v pogovorni dobilo bolj neobičajen predznak. Šlo je za posrečeno, čisto naključno pogruntavščino, ki pa je v njeno vlogo prinesla naboj radoživosti in čutne veselosti, predvsem pa neke prijetne predrznosti.

POGOREVC: Ta podatek z vaj se mi zdi zanimiv, kajti veliko gledalcev je v Nori 1, kot jo je igrala Vesna Pernarčič, prepoznalo odsev razgrete Marthe iz Albeejeve legendarne drame *Kdo se boji Virginie Woolf?* Mislili smo celo, da ste navdih načrtno črpali ne samo iz lika Elizabeth Taylor v filmski različici igre, temveč tudi iz nastopa Duše Počkaj, ki se je v sezoni 1963/64 proslavila v uprizoritvi Mileta Koruna v ljubljanski Drami.

MLAKAR: Zdaj vam bom nekaj priznal. Ko sem besedilo bral, mi ta vzporednica dolgo ni prišla pred oči, četudi *Virginio Woolf* seveda dobro poznam in sem jo tudi že režiral. Glede Korunove legendarne uprizoritve lahko povem, da je name naredila izreden vtis. Dolgo nisem mogel pozabiti nanjo, svojčas sem zaradi nje celo zavrnil ponudbo pokojnega Lojzeta Filipiča, da bi to dramo režiral v Mestnem gledališču ljubljanskem. Korunova uprizoritev je bila takrat v meni še tako živa, da to preprosto ne bi imelo smisla. Moralo je preteči deset let, da sem se je lotil v SSG Trst, šele tedaj sem se počutil dovolj svežega in neobremenjenega. Kljub vsemu temu mi dolgo ni uspelo prepoznati vzporednice, ki jo omenjate. Lahko rečem, da sem jo po Vesnini zaslugi v bistvu dojel šele v nekem trenutku na vajah. Res je, *Nora Nora* je dejansko neke vrste slovenska *Virginie Woolf*, seveda ne v smislu neposredne primerjave, ampak v smislu zametkov sorodnih gledaliških situacij oziroma lastnosti oseb. V kontekstu Flisarjevih dosedanjih raziskav medčloveških odnosov je to vsekakor eno najbolj vznemirljivih in drznih besedil, kar jih je napisal. Iz tega, da se dve tako različni ženski v enem samem prostoru srečujeta z dvema tako različnima moškima, se seveda poraja vrsta izzivalnih situacij. Sprva sem se nekoliko bal, da bodo igralci na odru drug drugega motili, da bo navzočnost enega vplivala na navzočnost drugega, pa se je izkazalo, da ni tako. Zdelo se je celo nekako umestno, da je na primer med tem, ko je spredaj potekal prizor, nekje v ozadju sedel tip, ki je nekaj prevajal. Treba je bilo paziti, kdaj in kako se lahko kdo na odru zares sreča. Vzpostaviti smo morali pazljivo speljan red. Ko smo to premislili, so stvari stekle; vaje so bile kratke in intenzivne, toda na njih se je sproti porajalo veliko.

POGOREVC: Režirali ste igre Andreja Hienga, Vena Tauferja, Milana Kleča in drugih sodobnih slovenskih avtorjev, toda prav Evald Flisar je v zadnjem času najbolj "vaš" dramatik; na odrih po Sloveniji ste doslej krstili večino njegovih dramskih besedil. Se pristop k spopadanju s krstnimi izvedbami v čem razlikuje od tistega ob režiranju drugih del?

MLAKAR: Načeloma je pristop zmeraj enak. Zmeraj je nujno ne samo najti svojo pot, ampak tudi poiskati tisto, zaradi česar se lotevaš uprizoritve nekega besedila. Morda je pri krstnih uprizoritvah res posredi še en poseben, težko opredeljiv občutek radovednosti in vznemirjenja, ko opazuješ, kako se pred tabo na odru prvič rojevajo nove osebe, se začenjajo postavljati na lastne noge ter se razvijati v samosvoje osebnosti. Toda kljub temu moram njihov svet posvojiti v enaki meri kot svet vseh drugih besedil, naj bodo slovenska ali tuja, stara ali nova. Postati morajo del mene in zaposliti mojo podzavest, samo tako lahko nastane močna uprizoritev. Pri krstnih izvedbah je pogosto navzoč še neki drugi, bolj zemeljski moment, namreč potrebnih je več režiserjevih posegov v besedilo in tudi posegi praktičnega dramaturga. Glede tega se prepirava tudi s Flisarjem (smeh), toda čeprav si včasih ne moreva kaj, da ne bi vpila drug na drugega, nama je obema jasno, da je vse to v prid delu, kreaciji, končnemu izdelku. Veste, ima to napako, da je preveč več v pisanju dialogov. Ko se mu usuje, ne zna nehati. Drugi avtorji imajo s pisanjem dialogov težave, zanj pa sta značilni prav neverjetni dialoška energija in koncentracija, ki sta lahko tako siloviti, da mu je včasih žal pogasiti požar, ki ga je mimogrede zanetil s kakšno spretno podtaknjeno iskro. V takšnih primerih ne morem mimo dejstva, da sem po poklicu vendarle praktik ter da mi zavest o praktični dramaturgiji in odrskih zakonitostih nalaga drugačen pristop od njegovega. Včasih se zaradi tega spreva. Toda vesel sem, da si me je nekako izbral za svojega, da sem imel možnost uprizoriti toliko njegovih besedil. Pravzaprav sem vesel, da ga sploh imamo.

POGOREVC: Med tujimi dramatikami je v zadnjem času zelo "vaš" avstrijski ljudomrznik Thomas Bernhard; doslej ste režirali že pet njegovih iger ter mu na odru SNG Mala Drama Ljubljana posvetili odmevno gledališko trilogijo (*Ritter, Dene, Voss; Izboljševalec sveta; Na cilju*). Celo med tako različnima piscema, kot sta Flisar in Bernhard, pa je mogoče odkriti eno podobnost: njuna besedila skoraj brez izjeme poseljujejo izrazito razgledane, izobražene, intelektualno razvite osebe.

MLAKAR: S tem opažanjem se sicer načeloma strinjam, moram pa opozoriti na to, da med njima obstaja tudi zelo pomembna razlika: Bernhard svojih oseb ne ljubi, temveč jih ljubi in hkrati sovraži. V tem pogledu je veliko bolj neusmiljen kot Evald, ki ima svoje osebe rajši in je zato do njih neprimerno ljubeznivejši. Bernhardovo sovraštvo do hipokrizije in vsega drugega, o čemer piše v svojih igrah in romanih, je globlje in strožje, pa tudi bolj angažirano. Pa še nekaj: Bernhard je dosti bolj grenak in prizadet, namreč kot on sam, kot Thomas Bernhard osebno. Že zaradi bolezni, ki jo je nosil s seboj in ki ga je nenehno opominjala na to, da bo kmalu umrl. Imel sem srečo, da sem nekoč govoril z njim po telefonu, številko mi je posredoval Peter Turrini. Vprašal sem ga, ali lahko priredim oziroma poslovenim nekatera mesta v njegovem pisanju,

da bi postala bližja našemu gledalcu, vendar je bil absolutno proti. "Ne, to mora ostati Avstrija," je vztrajal. "Drugod tega ni." Rekel sem, da je politična neumnost navzoča povsod, tudi pri nas, a se ni omehčal. "To so Avstrijci, to je avstrijski fenomen," je rekel. "Naj vse ostane tako, kot sem napisal." Bil je zelo nepopustljiv, zelo strog, zelo zahteven. Tudi do igralcev. Znano je, da lahko v njegovih igrah nastopajo samo največji igralci, in to tiste vrste, kakršne je najbolj cenil sam: igralci, ki pri delu ne izhajajo samo iz navdiha in intuicije, temveč se oprejo predvsem na svoj intelekt. Eden takšnih velikih nemških igralcev je Gert Voss, ki mu je Bernhard posvetil vlogo v drami *Ritter, Dene, Voss* in jo tudi poimenoval po njem. Imel sem ga priložnost nekajkrat gledati na odru in rečem lahko, da je igralski fenomen. Že ko sem pred dvajsetimi leti gledal krstno uprizoritev *Ritter, Dene, Voss* v režiji Clausa Peymana, sem pomislil, da bi bilo to dramo treba uprizoriti tudi pri nas in da bi v Vossovi vlogi moral nastopiti Igor Samobor, čeprav je bil takrat veliko mlajši, kot je sedaj. S tem predlogom sem odšel k takratnemu direktorju Drame Andreju Hiengu, ki je bil nad njim navdušen. Njegova hči je besedilo že prevajala, pa vendar se je pozneje še dolga leta valjalo po predalih. Skratka, že takrat sem vedel, da je to vloga za Igorja Samoborja. Tudi on je fenomen, ki je trenutno v zenitu: pomislite samo, koliko vlog ima trenutno na repertoarju in kako širok je njegov igralski razpon.

POGOREVC: Zanimivo je, da ste celotno trilogijo Bernhardovih iger režirali na komornem odru SNG Mala Drama, medtem ko so za njihove krstne uprizoritve v Peymanovi režiji značilna prostrana prizorišča, ki z dimenzijami prostora malone ogrožajo igralca.

MLAKAR: Prostor uprizoritve praviloma vsaj delno prepuščam igralcem, kajti oni so tisti, ki ga bodo poselili in napolnili s svojo kreativnostjo, skoznje bomo gledalci v dvorani doživeli avtorjevo besedilo. Komorni oder Male Drame se je ujel z igralci, gledalcem pa je nekako približal pogled na njihovo mojstrsko izvedbo; navsezadnje so v vseh treh uprizoritvah nastopili sami vrhunski igralci, denimo Igor Samobor, Milena Zupančič, Silva Čušin, Radko Polič in drugi. Toda ne glede na to si želim, da bi Bernharda imel možnost uprizoriti na večjem odru. V nemškem prostoru so vsa njegova besedila igrali na največjih odrih ter pri tem izhajali iz nesorazmerja med drobnim človekom in ogromnim prostorom, ki ga dobesedno požira. Bernhard Minetti je *Izboljševalca sveta* igral na velikanskem prizorišču: če je recimo hotel odpreti šest metrov velika vrata, je bila že njegova gesta seganja po kljuki sama po sebi veličasten dogodek, kakršnega si v naši uprizoritvi ne bi mogli privoščiti. Učinek tega prostora je bil nepopisen. Gledal sem tudi uprizoritev *Elizabete II.*, kjer me je s svojo grandiozno vlogo ponovno začaral Gert Voss. V tej igri je prizor z množico ljudi, ki se zberejo v nekem stanovanju, da bi gledali mimohod angleške kraljice. Zgodi se kup stvari, ampak največja atrakcija v igri je bila ta, da so vsi

ti ljudje stopili na balkon, mahali z zastavicami in pozdravljali kraljico, že v naslednjem hipu pa se je balkon zrušil in vsega je bilo konec, kompletne familije z vsemi njihovimi znanci in prijatelji vred. Ta prizor je bil res prava atrakcija.

POGOREVC: Tovrstnemu pojmovanju prostora ste se skoraj bolj približali v uprizoritvi Albeejeve igre *Koza ali Kdo je Silvija?* na velikem odru Mestnega gledališča ljubljanskega; s scenografsko Sanjo Jurca ste ustvarili belo, prostorno, nekoliko sterilno opremljeno domovanje, ki ravno s svojim brezhibnim videzom nekako pritiska na osebe iz igre.

MLAKAR: Pri uprizoritvi *Koze* smo res imeli priložnost zasnovati večji prostor, ki je mogoče bolj spominjal na Bernhardovega. S scenografsko sva izhajala iz življenja protagonista igre, ki je po poklicu arhitekt. Ne vem sicer, kako v resnici živijo arhitekti, ampak v revijah najpogosteje vidimo ekstreme: njihova bivališča so ali sterilna in neosebna ali majhna in prenatrpana. Za našega arhitekta Martina se mi je zdelo, da ravno sterilnost in hlad ustvarjata v njem pogoje za željo po intimnem in hrepenenje po toplini. Estetska normativika je v njegovem okolju prignana do maksimuma, intimne pa sploh ni. Martin in Stevie sta vzoren par, ki ima urejeno zakonsko in spolno življenje, toda ne glede na to sem iskal nekaj, zaradi česar si ta človek želi ven, stran, v naravo. Zato se mi je zdelo nujno, da je prostor uprizoritve sterilen in da na osebe pritiska, hkrati pa jim ni smel biti vsiljen.

POGOREVC: Kako pa ste se z igralci spopadali z nevsakdanjim zapletom tega besedila, namreč z razkritjem tega, da se Martin zaplete v seksualno in ljubezensko razmerje z živaljo?

MLAKAR: Izhajal sem iz izhodišča, da so stvari takšne, kot pač so. Nič, kar je človeškega, mi ni tuje. Nisem se toliko ukvarjal z vprašanjem, zakaj je do tega lahko prišlo, ampak sem se bolj osredotočil na tisto, kar je vsemu skupaj sledilo. Če bi se spraševal po vzrokih, bi lahko odkril marsikaj, toda mene so zanimale posledice. Ukvarjal sem se predvsem s tem, kakšno katastrofo lahko sproži čustvo, ki je v izhodišču nekaj lepega. Ljubezen je za tistega, ki ljubi, vedno lepa, pa naj bo v njej še toliko trpljenja in bolečine. V njej je zmeraj navzoča lepota, ki zaljubljenca osrečuje, saj je očaran in prevzet, obenem pa se ravno na tej točki začenja njegov razdor z okolico. Presenečen je nad tem, da drugi ne prepoznajo lepote njegovega čustva in ne razumejo njegove sreče. Martin, ki se gre v igri na terapijo pogovarjat z ljudmi, ki imajo podobne izkušnje kot on, prav tako ne more razumeti, zakaj so tam vsi razen njega nesrečni. On se čuti srečnega. Toda tisto, kar njega osrečuje, je pri soljudeh povzročilo bolečino. Njegova ljubezen je pogojena s trpljenjem drugih. Meja med lepoto in trpljenjem je v ljubezni zelo tanka. Ko ljubiš, trpiš. Postajaš ljubosumen, posesiven, agresiven. Ljubezen je zelo redko samo srečna in lepa,

kar sta Judita Zidar in Boris Ostan uspela imenitno povzeti v svojih nastopih. Kajti med Stevie in Martinom je bilo dolgo vse v redu: uspeh, ljubezen, razumevanje, užitek v postelji. Toda katastrofa je že čakala za prvim vogalom; eden od partnerjev je zdrsnil, se zaljubil in vse sesul v prah. V bistvu je ta zgodba zelo življenjska, četudi je posebna zaradi motiva zoofilije. Mene je zanimal tudi sin, ki je v trenutku stiske svoje homoseksualno nagnjenje apliciral na očeta. Poljub se v drami ni razvil v kaj večjega, ampak tovrstno priznanje otroka o navezanosti na starša v obliki želje po dotiku me je zelo pretreslo. Ta prizor, ki ga je mladi Jaka Lah po mojem mnenju odigral z izrednim občutkom za njegovo delikatnost, je po eni strani še dodatno zapletel odnose v drami, po drugi pa je načel tudi problem odnosa staršev do homoseksualno usmerjenih otrok. Sam menim, da jim zaradi tega nikoli ni popolnoma vseeno, mogoče bi bilo tako celo v primeru, če bi otroka vzgajala dva homoseksualca. Morda se bo kakšen avtor lotil drame o tem, kako bi se na to odzvali homoseksualni skrbniki. Bi otroka podprli ali bi ga poskušali odvrniti od homoseksualnosti, mogoče zaradi svojih negativnih izkušenj?

POGOREVC: Podobno zavzeta razčlemba mračnih čustev in gonov je značilna tudi za vašo režijo Strindbergove *Gospodične Julije*, ki ste jo z Natašo Tič Ralijan v naslovni vlogi nedavno uprizorili v Gledališču Koper, med drugim tudi zaradi dopisanega prizora posilstva, v katerem Jean pred očmi občinstva grobo napade ter s tem samo še dodatno razčloveči in degradira Julijo.

MLAKAR: Ne boste verjeli, tudi pri *Gospodični Juliji* se je zame vse začelo s prostorom (smeh). Ko sem se s scenografko Slavico Radovič prvič pogovarjal, sem ji rekel, naj poskusi narediti prostor, ki bi spominjal na kuhinjo, vendar v njej ne sme biti štedilnika, sicer se bomo kar naprej vrteli okrog njega. Potrebovali smo mizo in stole, nikakor pa ne štedilnika. Tako preprosto je bilo. Prinesla mi je scenografski osnutek, ki mu nisem dodal nič drugega kot to, da sem nagnil tla in zgornji del potisnil nekoliko naprej, tako da se je prizorišče odprlo v globino. Ko sva to rešila, sem vedel, kako bom nadaljeval. Odločil sem se za luč, ki prodira na oder s strani, osvetljuje igralce v plasteh in jih zaradi tega razgalja na dokaj specifičen način. Rad se igram z lučjo, svetloba na odru mi pomeni ogromno, ne znam delati drugače, kot da odrski prostor tesno povezujem z vzdušjem, ki ga vzpostavlja takšna ali drugačna igra svetlobe in sence. Zato sem zagovornik dolgotrajnih in potrpežljivih lučnih vaj. Prizorišče v *Gospodični Juliji* je samo po sebi preprosto in izčiščeno, dokončno ga začrta šele vzdušje, ki ga na njem pričarajo tisti prodirajoči prameni svetlobe, skozi katere stopajo igralci in se v vsakem razgalijo v novi luči, tako v dobesednem kot prenesenem pomenu besede. Ko sem vse to dorekel in začel delati z igralci, so se začele spontano porajati posamezne režijske rešitve, tudi tisti prizor posilstva *in vivo*. Z uprizoritve se je odluščilo vse nepotrebno, denimo številna mesta, ki napotujejo na naturalistično kavzalnost in danes učinkujejo kot

balast. Zdi se mi, da bi jih lahko danes uprizorili samo še v obliki nekakšnega poklona avtorju, kar pa verjetno ne bi imelo smisla, saj bi učinkovala kot balast. Je pa recimo name vplival stavek, da narave ni več mogoče zatreti, ko spregovori. Iz tega stavka sem prispel do prizora posilstva. Nekaj časa sem dvomil, ali je to nujno ali ne, potem pa sem si rekel: nič, če se je ta ideja pripeljala vame, že mora biti prava. Nekaj je bilo s tem prizorom v predstavi podkrepjeno, nekaj je šlo čez in prineslo nekakšen presežek. Med študijem sem se veliko ukvarjal z vprašanjem, kako se poraja fašizem, od kod izvira človekov nagon po tem, da drugega zaradi lastnega interesa popolnoma pohodi in izniči. Jean je človeška mizerija, kot človek in osebnost je "nula". Igralcu sem na vajah govoril, da je to človek, ki nima v sebi niti malo dobrote, pa se za to ne trudi, ampak tak pač je, narava mu je ni dala. Dala mu je servilnost, prilagodljivost, intelekt, dobrote pa ne. Nič v njem ni dobrega. Če boš to vohal in temu sledil, sem govoril Gašperju Tiču, ki je to vlogo igral, potem se ti Jean ne more izmakniti. Mislím, da mu je uspelo.

POGOREVC: V svoji bogati gledališki karieri ste režirali vsebinsko in formalno izrazito raznolika besedila. Je sploh mogoče najti skupni imenovalec med njimi, nemara definirati tisto, kar mora v vas sprožiti dramska predloga, da vas zamika postaviti jo na oder?

MLAKAR: Včasih je to samo trmasto vztrajanje, da rešim nalogo, da samega sebe pregriznem in sprejemem v bitko z avtorjem, ki mi ni ljub; včasih se celo mučim, da mi besedilo postane všeč in ga posvojim. Drugače ne znam delati, moram začutiti avtorjevo potrebo, zakaj ga je napisal. Ko mi to uspe, seveda po svoje, postaja materija moja, začenja se zlivati z mano, zato se trudim čim hitreje sčrtati tisto, kar se mi zdi balastno, ter se osredotočiti na jedro besedila kot takšno. Tisto, kar me pritegne, se lahko od drame do drame zelo razlikuje. Včasih sta to dva odstavka ali en sam stavek; kakšna misel, odnos, situacija, nekaj, okrog česar se začne kopičiti in nalagati moje zanimanje, ki ga skušam nasiti tudi z vzporednim študijem teatrološke in teoretske literature. Ampak priznam, teorija je pri meni v drugem planu, nikdar mi ni narekovala mojega dela, včasih sem se prav načrtno odločal mimo nje. Trudim se biti vedno znova svež, zaradi tega razloga si pogosto prav prizadevam pozabiti svoje prejšnje predstave. Tudi če dvakrat uprizarjam isto dramo, težko delam z isto scenografijo ali istimi kostumi. To sem doslej naredil samo enkrat, pa sem si takrat zatrdno obljubil, da česa takšnega ne sprejemem nikoli več. Ni pravila, za kaj gre pri teh stvareh. Vedno čakam, da besedilo postane moje. Rad ga pol leta nosim s sabo, da se naseli v meni, v mojih sanjah, v mojem čisto prvem jutranjem dremežu.