

I N T E R V J U



ZVONE ŠEDLBAUER

Kako bi se opredelili – z gledališkega vidika seveda –, če bi vam postavil vprašanje (pravzaprav vam ga postavljam): Ste sami v sebi komplementarna ali razdvojena osebnost, v mislih imam namreč, da ste (bili) tako rekoč vse: režiser, pedagog (profesor na AGRFT), vodja gledališča? So bili ti prehodi iz ene dejavnosti v drugo neke vrste »beg« iz okolij v krizi v mirnejša zavetja ali obratno: naveličanost rutine in iskanje ustvarjalno spodbudnejših razmer? Vprašanje je nekoliko dolgo, razumeti ga je mogoče tudi kot pričakovanje izpovedi... Bi vas motilo, če bi razmišljali vsaj deloma tudi v tej smeri?

Ker sem mlakarjanec (Pino Mlakar je bil moj najljubši učitelj), lahko mirno trdim, da sem komplementarna osebnost – v smislu totalne zavezanosti gledališču. Sicer pa sem res razdvojen in disperzen. Obstajajo tudi institucionalna mnenja, da sem nezanesljiv in nepredvidljiv in da me je boljše pustiti na miru. V vašem vprašanju je skoraj 80% odgovora nanj: gre za beg v zavetje in obratno, gre za naveličanje rutine in iskanje spodbude etc. V globljem smislu – morda nekoliko iracionalnem, pa gre za strah pred ustavitvijo nekakšnega procesa. Kajti ustvarjal-

nost je gibanje, pa čeprav včasih klovnovsko, z dvema korakoma naprej in enim nazaj. No, kadar sem zaznal, da gibanje (ustvarjalnost) deluje na mestu, da torej tonus pada, kompresija slabi, sem izstopil, premeril daljo in nebesno stran in se odločil za kaj drugega. Seveda – še zmeraj znotraj gledališča, ker »vérujem vanj«. No, točno tako, bi rekel prof. Mlakar. Po pravilu pa sem stopal ob svojih menjavah okolja na presneto vroča tla, kjer mi nikdar ni bilo prizanašano. Pri vsem tem me še zmeraj obvladuje nekakšno postpubertetno prepričanje, da se je izplačalo in da sem nekatere stvari vendarle za malenkost premaknil, da sem še zmeraj fighter. Najbrž gre za idealizem generacije šestdesetih let – ampak moram pri tem tudi reči, da ni vmes niti malo nostalgije ali sentimenta. Morda bom laže povedal z anekdoto:

Nekoč mi je nek zanimiv igralec povedal, kako postane nervozen, če kdo, ki z njim nastopa, povzame ritem po njem. To njegovo misel sem razumel kot metaforo za ustvarjalca znotraj skupine, za strah pred izenačenjem z okoljem, za željo po ustvarjanju aritmije, nemira, za željo po izgradnji individualnosti itd. Ves svet okrog nas je en sam pulz in groza me je pravilnosti pulza in njegove predvidljivosti. Ta predvidljivost dela mrtvo gledališče.

**Začeli ste pri Gleju, če se ne motim kot večina mladih ambicioz-
nih gledališnikov. Potem ste delali v Mestnem gledališču, v Drami,
v Novi Gorici, v Trstu in najbrž še kje.**

Do GLEJA sem počel že vse sorte. Za nas iz tiste generacije je bilo značilno, da smo delali najprej v institucionalnem teatru, potem pa smo se obrnili proč od institucij – vendar z znanjem, ki smo ga tam pridobili. Glej je bil protest zoper razmere, ki nam niso dovoljevale – v repertoarnem ali tehnološkem smislu – delati, kar in kakor bi želeli. Lahko bi rekel, da smo bili, ko smo se lotili Gleja, že povsem formirane in resolutne osebe, ki bi kot temelji lahko nosili slovensko gledališče poleg Jamnika, Koruna in Petana. Predvsem pa je prekinitev z Dramo, v kateri nisem takrat režiral šest let, pomenila odprtje tržišča v drugih institucionalnih gledališčih zunaj Ljubljane. Na drugem bregu sta bila Vidmar in Javoršek s svojimi kritikami in z nenavadno osuplostjo nad dejstvom, da bojkotiramo Dramo kot sveto hišo slov. gledališča. Najbolj smešno pri celi zadevi pa je, da so vsi vredni igralci (razen redkih izjem) Drame delali z nami v Gleju in pri Ladu Kralju in njegovih v Pekarni. Tisto, kar smo zamudili, so bila sredstva za spektakle, ki bi jih morebiti lahko delali. Ko gledam nazaj, moram reči, da mi ni žal ur in kilometrov, ki sem jih prevozil od gledališča do gledališča. V zameno za Dramo smo dobili nekakšno kontemplacijo in mir. Tudi vero, da delamo prav.

**Lačno vprašanje: Ali so si slovenska gledališča tako zelo
podobna, da lahko v vsakem (ne glede na ansambel, občinstvo, katego-
rizacijo gledališča s strani kritike) realizirate svoje projekte, svoje
režiserske prijeme, gledališka videnja v širšem smislu?**

Najbrž imate prav, ko namigujete, da se gledališča na Slovenskem izenačujejo. Ta proces se dogaja zaradi poenostavitve in »šlepanja« na modele, ki že obstajajo, pa je zato najvarneje priključiti se nanje. Recimo: režiser X ima uspehe s svojimi uprizoritvami, naj dela tudi pri nas. Zato je povsod malo vsega. In eklektičnost se znotraj slovenske fizične majhnosti ponuja tudi v duhovni oziroma estetski varianti. Tako smo pred vrati gledališkega incesta. V tem smislu, vendar samo v tem, se mi zdi primerno in logično, da nekatera gledališča tudi v sanjah ne bojo odprla vrat

vsem sodelavcem na način: pri nas lahko delajo vsi. Zaprla so se in nudijo možnost ozkim krogom. V tem smislu prednjačita Mladinsko in Maribor. No, zdaj se pa vprašam, če ni tudi to avizo incesta. Najbrž je treba iskati optimum na podlagi izostrenih intelektualnih in estetskih, predvsem pa globoko strokovnih afinitet. Samo te lahko formirajo estetiko. Kriz je le v tem, da od petdesetih tako ali drugače delujočih dramskih režiserjev na Slovenskem premoremo zelo majhno število tistih, ki so sposobni ustvariti kaj svojkega. Kaj takega, kar ima individualni pečat – in, če sem še strožji in malo umetniškovodstven – malo jih je, ki so sposobni narediti vznemirljivo uprizoritev z repom in glavo, pa pri tem ostanjejo zvesti tehnološkimi standardom, recimo, srednjeevropskega gledališča. »Videnja« ali vizije se pojavljajo samo v ugodnem in primernem razpoloženju. V stremljenju k novemu, drugačnemu itd. V repertoarnih gledališčih, ki jih imate najbrž v mislih, je to težko doseči šestkrat v sezoni. Če pa deset mesecev elektriziraš tako imenovano »projektno« gledališče, ki ni »repertoarnih« obveznosti do abonentov, niti ne stalnih gostovalnih obvez, boš seveda laže ustvaril vzdušje kot v kakšnem Mestnem gledališču, Drami, SLG Celje itd.

Kakšne občutke ste pri takih prehajanjih iz gledališča v gledališče imeli, ste se odzivali predvsem na potrebe, možnosti in stiske teh gledališč ali pa vas je vse gnal vaš ustvarjalni nemir, če naj to vprašanje kulturno zaokrožim?

Najbolj me spodbujajo konstelacije talentov, kakor se iz sezone v sezono v novih razvojnih stanjih ponujajo. So gledališča, ki nenadoma zažarijo kot zanimiva in vznemirljiva, ker se je konstelacija teh neulovljivih kvalitet spremenila. Nekdo je prišel v ansambel in je v mlaki postal ščuka. Pognal je pulz. Ali na primer, nekdo je prenehal piti in se je povsem spremenil, drugi pa je morda prav zato zanimiv, ker prav zdaj rešuje hude intimne probleme. Na vse skupaj seveda lahko deluje tudi sociološka ali politična situacija. Tudi stiske so bile včasih nekakšen poseben izziv. Kolikokrat sem na primer prišel samo gasit požar ali krpat luknjo, ki je v sezoni nastala zaradi izpada kake uprizoritve, pa je iz neambicioznega projekta, ki je bil zamišljen kot mašilo, nastala prodorna uprizoritev.

Prav zato, ker ste prehodili pot, kakršno ste pač prehodili, ste mnenja, da so razmerja med slovenskimi gledališči, od Maribora do Trsta, najboljša možna varianta glede na zaželeno in možno funkcijo dramskega gledališča v slovenskem prostoru?

Ne. Slovenska gledališča so premalo spolarizirana. Njihova identiteta je premalo razvidna. Repertoarna gledališča so odločno preobremenjena s produkcijo in z izjemno visokim številom ponovitev, da bi z njimi zaslužili kak tolar več z »izven« predstavami itd. Vse skupaj je v bistvu absurdno pehanje in želja, da bi kar največ sami pridelali in da bi za božjo voljo postali komercialno gledališče. Kakor da ne bi vedeli, da to ne moremo postati z ansambli, ki jih imamo, in s cenami vstopnic, kakršne lahko postavimo na slovenskem kulturnem trgu. V resnici gre za podobno situacijo kot s slovensko knjigo.

Komercialne so samo kuharske knjige ali pa »Joy of sex« in mogoče še »More joy of sex« in taka roba. Vso bistveno in za narodov razvoj prepotrebno kulturo si bo moral narod odtrgati od ust. Nič ne pomaga. Dati bo moral gledališču, založbam itd. V zameno bo dobil samo duha – nič tolarjev. To je investicija brez materialnih profitov.

Vtis imam, da vsa slovenska gledališča (razen zunajinstitucionalnih, avantgardnih) iščejo svoje mesto v tem prostoru bolj s prilagajanjem kot z doslednim navajanjem občinstva na določen koncept, ki bi bil značilen in tudi v daljšem obdobju razpoznaven prav za to ali ono gledališče. Če je tako, je to nuja slovenskih razmer ali podcenjevanje tradicije kot izkušnje in kot cilja?

Mislim, da gre predvsem za ziheraštvo, skromnost in inercijo na eni in brezskrbno, rekel bi, kar infantilno objestnost na drugi strani. Zanašanje, da denar ni problem. Problem so tisti bedaki, ki ga ne zahtevajo več. Ta skromnost in odrekanje, po drugi strani pa razsipnost in objest glede porabe sredstev sta dva ekstrema, ki definirata tudi naša estetska obzorja v slov. gledališču. Tu je generacija spenderjev. Generacija blišča, generacija high fidelity in CD, generacija izjemno dragih kostumografij v svili, generacija, ki je imagološka v celoti. To je generacija, ki je že stopila skozi vrata. Ne stoji več pred vrati. Na drugi strani pa je generacija revnega gledališča, praznega odra. Ta se odreka blišču, zvesta je ideji, tezi, brska po bistvenih stvareh, večkrat se zateka v skrajno nekomunikativen intelektualizem. Zaradi imagološke evforije in blišča, ki je odsev znanstvene fantastike, stripov in MTV, je ta »revni« del slov. teatra povsem nekonkurenčen. Malo je gledalcev, ki imajo potrpljenje zanj.

Je morda kakšna specifika v tem: biti slovenski režiser?

Najbrž – v popolni nekomunikativnosti in hladu, ki vlada med nami. In tudi v dejstvu, da smo se pustili zriniti med mezdne delavce, ki so odslovljeni, ko končajo delo. Mi v bistvu sploh nismo stvarni del gledališča. V zvezi s tem imam v MGL nekakšne načrte. Gledališču nameravam za določen čas priključiti dva režiserja, ki naj bi delovala kot člana gledališča, hodila bi na vse kontrolne, glavne in generalne vaje, pomagala bi ustvarjati intelektualno klimo v teatru, delovala bi pedagoško v odnosu do igralcev. Njuna bistvena naloga pa bi bila ciklusa treh uprizoritev med njunim angažmajem. Po končanem in uprizorjenem ciklusu bomo dvojico zamenjali z novo. Tako upam doseči malo višjo temperaturo in atmosfero znotraj ustvarjalnih procesov.

Povsem zgrešeno je mnenje, da so stalni režiserji v gledališčih balast. Seveda so, če se utopijo v familiarnosti in inerciji svoje službe. Angažma za določen čas pa je stimulativen in zavezujoč do ansambla. Še anekdota: Sam minister Pelhan mi je nekoč rekel, da se mu zdi ena od redkih pridobitev nekdanje »krize v Drami« dejstvo, da so bili režiserji izgnani iz hiše. Popolnoma zmotno! Najbrž minister enači probleme z režiserji s tistimi, ki so jih delali dirigenti v Operi SNG. Popolnoma neprimerljivo. Beg pred imanentno konfliktnostjo, ki jo s svojim delom povzročajo režiserji, je aboten. Režiserji so generatorji skepse, so kritika procesov znotraj gledališč, predvsem pa so nosilci umetniške in intelektualne klime v gledališčih. No, za ministra je seveda povsem logično, da si jih želi videti le na »waiting list«. Največji križ je namreč z mislečimi in nezadovoljnimi nergači. Izgon režiserjev je bil samo uvertura v popoln hlad do dramaturgov, ki jih AGRFT »producira« kot za stavo, gledališča pa angažirajo enega do dva vsake kvatre.

Isto velja za črtanje asistentov režije. Kulturni politiki sedemdesetih let se je zdelo primerno očistiti gledališča te navlake in narediti red, in v današnji garnituri je očitno našla somišljenike. Spomnim se zlatih časov Drame, ko sta jo vodila Štih in Negro. Slednjega večkrat pozabljam. Bil je njegov glavni liferant novosti z Zahoda.

Hiša je bila polna ustvarjalcev in kar završalo je med igralci od radovednosti, kaj Jamnik sodi o Korunovi režiji Hamleta ali Oresteie. Nestrinjanja in spori so se polegali, misel o kvaliteti pa je ostala – in bila je rojena znotraj hiše. Ni bila najeta kakor danes.

Delali ste pri Gleju. Položaj tega gledališča je pravzaprav precej nenavaden, skoraj izjemen za našo siceršnjo gledališko prakso. Pogostoma se namreč dogaja, da si močna osebnost, ki je v določenem trenutku vtisnila takšnemu gledališču svoj pečat, prisvoji takšno možnost, jo institucionalizira po svoji meri in podobi. Gledališče Glej pa je ves čas svojega delovanja kot nekakšen prehodni prostor (vi, Jovanovič, Pipan) niste bili nikoli ovira mlajšim, ki so se želeli v tem gledališču preizkusiti, ga – spet samo do prihoda novih pretendentov – preoblikovati po svoji podobi...

Zame je bil GLEJ preizkus vzdržljivosti. Potrebno si je bilo vedno sproti ustvariti možnosti. To je bil čas, ki je zahteval od nas konstitutivna znanja. Narediti je bilo treba gledališče, ki nudi možnosti za delo. Formirati je bilo treba »ciljno občinstvo«, krog privržencev. Izostriiti je bilo potrebno estetik. Igralce zvabiti na področje, ki nudi uveljavitev z novimi teksti, z novo podobo. Prišli so do vrednih vlog. Tisti del, ki se ni strinjal s principi novega profesionalizma, se je pod Kraljevim vodstvom odločil za Pekarno. In imeli smo dve eksperimentalni gledališči v Ljubljani. Dva laboratorija. Glej je dal tudi do sedemdeset večerov na sezono, kljub sistematičnemu prizadevanju kulturne politike in njeni paranoji, da ne bi morda postali institucija. To je bilo paranoidno geslo tedanje kulturniške vrhuške. Damo vam vse, samo ne se institucionalizirati. Posebej glasen je bil šahist iz SZDL Mitja Rotovnik in še nekaj pripravnikov, ki tudi danes pojejo iste speve. Glej je bil navkljub vsemu že takrat institucija, vendar ne v tistem smislu, ki se ga je Odbor za kulturo pri SZDL tako bal.

Ko se je Drama utrudila z najemanji vsakršnih talentov z Vzhoda in Zahoda in ko jim je postalo jasno, da brez slovenskih režiserjev ne bo mogoče naprej, smo začeli Glej počasi zapuščati. Tja so prišli novi režiserji, Möderndorfer, Pipan, Župančič, Taufer, in stvar je stekla dalje – z enakimi problemi. Prostorsko si je Glej opomogel z dvorano na Gregorčičevi. Dragana Kraigher, Šenkova žena, je izpraznila skladišča Državne založbe Slovenije in jih izjemno velikodušno prepustila Gleju. Nikoli ji ne bom tega pozabil.

Bilo je tako nenavadno, da nam sproga direktorja Drame, ki je bil hud nasprotnik Gleja, tako rekoč podari dvorano v centru mesta. To, kar se danes dogaja z Glejem, je podobno posredništvu v slogu Ljubljanskega festivala. Uprizoritive tam niso nekaj avtohtonega, temveč so projekti, ki jim administracija te hiše nudi usluge. Povsem nezanimivo! Glej zdaj ni več organska gledališka tvorba, ampak le najemodajalec. Kulturna politika se je v obliki administracije približala temu gledališču do same odrske rampe. Mlademu gledališču je zlezla kot parazit pod kožo.

Trudim se, kot vidite, da bi skupaj razrešila svojevrsten fenomen: značilno za avantgardo je, da po navadi najbolj radikalno zanika prav svojo predhodnico, kajti največkrat se uveljavlja »per negationem«. V slovenski gledališki avantgardi pa je nekakšno nekonfliktno sosledje vsakokratnih ambicij. Včasih prevladuje vtis, da je prav avantgarda

najbolj institucionaliziran gledališki izraz na Slovenskem. Seveda velja to tudi za druga področja, za literaturo, likovno umetnost, glasbo . . .

Izraz avantgarda zelo plaho uporabljam. Razmišljam pa o tem pojmu tako, kot ga ponujata sama beseda in njena razčlenitev. No, in če sledim temu postopku, potem moram ugotoviti, da je bilo pri nas avantgardistov od II. vojne do danes zelo malo. Mnogo je bilo epigonov svetovnih avantgardistov in, rekel bi, citatofilov. Teh je bilo zmeraj mnogo. Bolj sem verjel iskrenim razgrajevalcem tradicije, inventivnim režiserskim animatorjem. Razgrajevalcem forme. To je bil Stupica. Tak je Korun. To je Jovanovič. To sta Pipan in Taufer. Jaz sem pravzaprav tradicionalist. Jaz namreč verjamem, da je mogoče pretresti s tradicionalnimi sredstvi. Verjamem, da tradicionalno – ni nujno – dolgočasno. Verjamem v absolutne vrednosti tradicije. Verjamem, da je evropsko gledališče vlačilo svoje izkušnje od Grkov do danes zmeraj s seboj. Res, da jih je včasih skušalo zavreči, a jih ni uspelo izgubiti za zmeraj. Verjamem, da je treba te krhke in skoraj pozabljene stvari znati in še enkrat znati. Da jih moram komu predati, zato še zmeraj učim na šoli. Tam sem se sicer dodobra utrudil, ampak verjamem v predajo izkušenj in znanj. V Barceloni sem videl razstavo Picassa od njegovega otroštva dalje. Bil je 14 let star, ko je znal genialno slikati portrete v olju. Ko mu je vse to postalo dolgočasno, se je loteval novega, nevidnega, nezaslišanega. Za seboj je pustil ogromno znanje. Zapustil ga je v želji po drugačnem. Tu je vsa skrivnost. Najhuje je biti avantgardist v umetnosti, ki je ne znaš, ki je nisi več. Zdi se mi, da je največ slovenskih avantgardistov popolnih ignorantov.

Shakespeare pravi: dajte se voditi lastnemu razsodku: prilagodite krettno besedi, besedo krettnji; zlasti pazite, da ne prekoračite naravne mere: kajti vse to, kar je tako pretiranega, se oddaljuje od namena gledališke igre, ki je bil že od nekdaj, je in ostane, da drži tako rekoč življenju zrcalo; da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtis, potem skoraj ne morem mimo tega, da je družba s svojimi mutacijami najpomembnejša in največja spreminjevalka gledališča od zmeraj. Spreminjevalka – po svoji podobi. In čim manjša je ta družba, čim bolj zaplankano – vaško deluje, tem bolj zaplankano in iz skromne, nezadostne informiranosti zrastle je njeno gledališče. Filozofija vasi dopušča malo avtoritet in obveščencev o tem, kaj zares velja zunaj vasi. Ta filozofija dopušča tudi laž, polresnice in manipulacije vseh vrst, kadar je treba slovensko gledališče predstaviti kot resnično veliko. Zato ni nikdar konca vrste raznih razglaševalcev tega, da smo spet deležni evropeizacije, kakršne je v drugačnih oblikah razglasil naš pokojni profesor Kumbatovič.

Medijske izmišljije, ki so prodrle v kapilare gledalcev in tudi ustvarjalcev, delujejo na nas kot injekcija droge, ki nazadnje pristane v posamezniku in v njegovi zavesti o okolju.

Zaradi vsega tega smo priče odpadu nekdanjih estetik, bivših trendov in največkrat tudi povsem nekritičnemu povečevanju enega samega novega estetskega vzorca. Takega, ki te legitimira, da si »IN«, ker »OUT« sploh ne moreš nič početi. Ta »IN« je namreč tudi socialna in generacijska determinanta . . .

Če se ozrem v preteklost, v čase, ko so v začetku šestdesetih let delovale razne neinstitucionalne gledališke skupine, Gledališče AD HOC in predvsem ODER 57, moram priznati, da se mi je estetika teh gledališč (režiserji so v glavnem uporabljali skupino dvajsetih pripadnih in poglobljeno delujočih igralk in igralcev) kljub nekakšni zanimivosti, ki je predvsem izviral iz polovične prepovedanosti (saj je šlo za depandanso revije PERSPEKTIVE) in filozofske zahtevnosti (D. Smole ANTI-

GONA, Dane Zajc OTROKA REKE, Peter Božič VOJAKA JOŠTA NI, Marjan Rožanc STAVBA) zdela nekako sivo nezanimiva. Mislim, da je šlo tudi v stilu igre in v mizanscenskem smislu za namerno odrekanje pridobitvam in znanjem gledališkega psihološkega realizma, tistega pri nas tako opevanega stila, ki je po mnenju Filipa K. Kumbatoviča v PARIZU, sredi petdesetih let dosegel tako imenovano III. evropeizacijo. Nekaj naslednjih evropeizacij so nam sporočali tudi kasneje člani slovenskega mladinskega gledališča kar iz londonske telefonske govornice. Evropeizacijo sta naznanila kar igralca Rakovec in Goršič. V teh poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih je šlo za odrekanje vsakršnemu formalnemu blišču in seveda za UPOR TEZE (filozofske doktrine) zoper psihološki realizem – ali še huje – socrealizem, ki ga je od vojne dalje pa vse do začetka šestdesetih let forsiral kulturno politični establišment. S to TEZO je romalo v spopad in upor zoper (pogojno) režimsko gledališče tudi celotno gledališče avantgarde tistega časa na Slovenskem. Odreкло se je tako rekoč vsem mimetičnim prvinam teatra – te so ostale institucijam. Estetskega blišča – spektakla – pa v slov. gledališču tako in tako nikdar ni bilo. Vsa zrevoltirana mladina tistega časa pa je igrala v strogo asketskem minimalističnem stilu (tedaj ni bilo v uporabi tega terminusa). Režija je rabila zgolj razčlembi tekstov. Pravzaprav je bila režija – dramaturgija in dramaturgija je bila režija.

Igralke in igralci: Štefka Drolčeva, Iva Zupančičeva, Alja Tkačeva, Rudi Kosmač, Tone Slodnjak, Lojze Rozman, Kristjan Muck, Mija Janžekovič, Brane Ivanc, Boris Juh in drugi so igrali kot zvesti sužnji TEZE. Odnosi na odru so se razvijali na relaciji TEZA–ANTITEZA. Gledališče je želelo streči intelektualni eliti in se je zato odreкло ljudskosti. Postalo je prava pista fenomenalnih recitatorjev, briljantnih govorcev monologov. Psihologije v tedanjih uprizoritvah teh gledališč tako rekoč nisi mogel najti.

Jurij Souček mi je pred tedni rekel: »Psihologijo – kolikor je je bilo – je v slov. teatru pojedel film...« Vprašal sem ga, če misli slovenski film. Pa je rekel: »Ne, film kot medij. Film v občem smislu...«

»Gledališka psihologija« se je torej odselila v populistični, mimetični medij, ki pa na Slovenskem ni doživel prav slavnega razvoja, saj ga z načinom dela, kakršno je v navadi, tudi ne more. Igralke in igralci kličejo pred kamere kar popoldne, ne da bi se uspeli pripraviti vsaj memorativno, kaj šele globlje (razpoložensko, doživljajsko in prej, seveda, analitično itd.) In če se vrnemo v sedanjost, upoštevajoč ta trdni, monolitni blok nekakšnega antipsihologizma in antimimetičnosti, potem je treba vedeti, da je v tradiciji razvoja sodobnega slovenskega gledališča minimalistično in težno gledališče storilo silo naravnemu razvoju, kakršnega so doživela gledališča naših sosedov, predvsem pa tistih nacionalnih gledaliških kultur, pri katerih so se naši gledališčniki učili. Pri Nemcih, Čehih, Francozih, Angležih in Rusih. Tam se je dogajala harmonija razvoja brez generacijskih lukenj, brez kulturno-političnih intervencij (pa tudi z njimi) brez prenapetih ideologizacij (pa tudi z njimi), v ravnovesju, ki je omogočalo čitljivost scenske akcije, temelječe na psihološkem delovanju in logičnosti, ki omogoča gledalcem identifikacijo, kakršno nudi, recimo, bralcu – dober roman.

Ideološko gledališče ODRA 57 je v slovenskem prostoru zapustilo izjemno zanimive in trajne, kar preveč dolgotrajne sledove. Te lahko vidimo še danes v obliki nekakšne minimalistične estetike, ki se manifestira že cela desetletja tudi na področju scenografije. Ta je pretežno siva. Če pa ni siva, je pa gotovo enobarvna. Odrekla se je privlačnosti, barvitosti, odrekla se je ljudskemu temperamentu. Pre-malo humorja. Vse, čemur bi se morebiti ljudje želeli smejati, je odrinila pod mizo: Ni čas za hece... Zabavali se pa že ne bomo. Izogiba se čustvu, grešnosti,

čutnosti, gorečnosti, čustvenosti. Ostaja suha kot kakšna »zarjovena dvica«, katere edina odlika je trdna in neomajna vera. Tako gledališče stimulira tudi približno 75% slov. gledališke kritike.

Logičen in zelo baročen odgovor ali reakcija na vse to pa je imagološko gledališče konca osemdesetih in začetka devetdesetih let. Prinaša nam nekakšen nabrekel barok, ki je v svoji težnji po preseganju banalnega, po premagovanju enoličnega, etabliral teater podobe, teater imidža.

Ta podoba je manekensko sfeminizirana ali morebiti uniseksirana. Rekel bi, da organskost in biološko človekost, predvsem pa psihologijo – postavlja ob stran. Na plan pa prihaja nekakšna, do vsega človeškega povsem indiferentna – ASTRAL-NOST, ki se samovšečno ogleduje v zrcalu.

Gledališče torej tu ne drži ogledala družbi, kot to želi Hamlet, ko govori igralcem, ampak ga nečimrno drži sam sebi. Slovensko gledališče še ni doživelo bolj nečimrnih časov.

Ne da bi vas hotel spravljati na teren, kjer ste bili morda najmanj navzoči, pa vseeno tvegam: skrajna gledališka avantgarda, ali vsaj najbolj odmevna, je zadnja leta v Mariboru. Še nobeno slovensko gledališče povojnega časa se ni tako »posinonimilo« kot prav mariborsko s Pandurjem. Zanimivo pri tem je, da je to gledališče s Pandurjevo podobo ustvarilo že tudi med občinstvom pravo mariborsko gledališko zavest, ki mnoge preseneča. Tudi mene. Gre za nekakšno *contradictio in adiecto*: avantgarda kot večinsko, skoraj plebiscitarno sprejet gledališki izraz. Tega fenomena ni niti v literaturi niti v glasbi niti v likovni umetnosti...

Meni pa se zdi, da gre za nekoliko bolj rafiniran populizem. Estetski populizem. Maribor, ki je v ekonomski krizi, potrebuje ta obliž. Tam obstaja prepričanje, da nekaj (to je teater) vendarle izvrstno funkcionira. Lokalpatriotizem je bil tam tako in tako zmeraj prisoten, k temu je zdaj dodan še vsesplošen uspeh v obliki dobesedne poplave mesta z gledališčem – mestna vlada to sprejema kot izvrstno marketinško potezo in stvar deluje v tesni navezi. Gre torej predvsem za sociološki ali kulturno politični fenomen. Ozadje tega pa je gotovo v Pandurjevem in Japljevem talentiranem delu. Vendar njunega prispevka ne morem imenovati avantgarden. Je le imagološko originalen in senzualno izjemno vabljev. Naslonjen je na estetik stripa, nekoliko je feminiziran. Ponekod gre dlje in celo ukinja spol, ko ljudje pri njem postajajo nekakšna astralna bitja. Zanimivo. Povsem drugače pa je z uprizoritvami mariborskega gledališča, ki niso Pandurjeve. Tam ta imagološka komponenta sploh ni v ospredju. V tem močno in uspešno deluje »šestdestosmaš« Paolo Magielli. On ni imagolog, ampak ideolog. Za zdaj lahko rečemo, da to gledališče teče po njunih dveh tirih. Magiellijev tir je poglobljen in angažiran, Pandurjev pa čisto nič. Zanima ga podoba in n.pr. kostum igralke, ki se je, oblečena v tenko svilen oblekico, povaljala v plitki vodi. Fokus je predvsem usmerjen v dim, dež, ogenj etc. Ne ukvarja se z igralcem – igralec je le bolj ali manj uspešen rezultat »castinga«. Pri Magielliju pač ne gre za to. Zanima ga igralčev angažma – njegova filozofija in filozofija lika. Formalnosti so v ozadju. So drugorazredne.

Pri nas se je zadnje čase razvilo gledališče, v katerem igralci ne razmišljajo kaj dosti o lastnem intelektualnem in čustvenem deležu v uprizoritvah. Pristajajo na to, da so – metaforično vzeto – kamenček v mozaiku PODOBE, ki jo sestavlja nekdo drug. In to jim zadošča. Mnogi med njimi so zares izvrstni igralci, ki pravzaprav na

SEMNJU IGRALSKE NEČIMRNOSTI prodajajo svojo podobo, svoj »IMAGE«! Recimo raje, da ga posojajo in s tem vendarle ostajajo znotraj efektomanične in imagološke mrzlice. Občutek imajo, da so želeni, iskani. Vsebina njihove vokacije pa spi kot TRNJULČICA. Odložena je začasno. Šolali so se v iskanju vsebine, vendar jih zdaj v vseh smislih obvladuje FORMA, IMIDŽ, in skupaj z njim pripadajoč in relativno lahko pridobljen socialni status eventualne zvezde lokalnega področja. Na srečo sem kot režiser priča posameznim streznjenjem in zavedanjem teh povsem absurdnih položajev posameznikov, ki ne žele več brezglavo in suženjsko služiti režiserski imagologiji.

Mariborčanom ni mogoče odreči izjemne iznajdljivosti v pridobivanju sredstev. V tem smislu je Pandur mojster. Vendar se vprašujem, če se je za te cilje splašalo uničiti repertoarne principe mariborskega gledališča. Če bo odšel drugam, bo občinstvo terjalo predstave. Že zdaj mnogi zahajajo v Narodni dom, ker jih zanima tudi nepandurjevsko gledališče. Preprosto, videli bi radi več kot le tri ali štiri premiere v sezoni. Znotraj Maribora tudi ne obstaja mariborska gledališka opozicija. Ta, se mi zdi, šele prihaja. Vsaj tako čutim po študentih na AGRFT.

V neki izjavi za radio po eni zadnjih Pandurjevih predstav v Mariboru sem izrekel naslednjo misel: Pandurjeva skoraj totalna redukcija vsebine, sporočila, torej besedila na »video« učinek, ki prevzema tudi vso estetsko in izpovedno težo, celo idejno sporočilnost, je možna samo, dokler je ne poskušajo prevzeti še drugi. Sam bi to imenoval osebno gledališče... Je v tem primeru mogoče kaj reči tudi v smislu, možnosti in nemožnosti avantgarde? Da vam ne bi bilo preveč nerodno, vam to vprašanje postavljam kot teoretiku in ne kot režiserju, kot če bi vas na primer kaj takšnega vprašal kak študent na AGRFT...

Namesto osebno bi raje rekel zasebno. Glede možnosti in nemožnosti avantgarde znotraj njegovih del lahko citiram zadnji stavek iz kolumne Lada Kralja »DEKADENCA?«, ko pravi: »Boljše kičerska komunikacija kot nobena.« Jaz bi pa to drugače rekel: Boljše komunikacija s podobami kot pa nobena. To velja za Pandurja. Pet ur slik. Štiri ure slik. To je vse. Od izjemne rafiniranosti do pederske grobosti, preko »nevinosti bez zaštite« in »wet looka« do piškave ideje. Skozi vse to pa mora biti tudi laičnemu gledalcu jasno, da gre za drago gledališče, ki tako mora biti. Za statusno gledališče.

Zajadrajva v nekoliko osebnejše vode. Vaši in moji prijatelji iz vrst gledaliških kritikov so mnenja, da je ideal za režiserja, če mu je dana možnost, da režira dve deli na leto, češ da je več režij nevarnost za konsistentnost posameznih projektov, ena sama režija pa da je prevelik rizični vložek lastnih pričakovanj. Vi ste poskusili oboje...

Gre za problem psihofizične kondicije. Idej že imaš za pet uprizoritev v sezoni, ampak jih je treba realizirati. Tako kot pesnik, ki nosi pesem v sebi cele mesece, negujem ideje o uprizoritvah. Dobesedno vadim zasedbe vlog. Ukvarjam se z idejnimi skicami scenografij. Poslušam glasbo, berem paralelna referenčna gradiva o splošni in materialni kulturi časa, ki ga delo opisuje itd. Abbado preigrava partiture, režiser pa prebira tekste. Nепrestano kaj brkljam. Najbolje pa je polniti akumulatorje na gledaliških potovanjih. Takih si ne morem privoščiti, kot sem jih

uresničeval, ko sem bil študent. Vsake zimske počitnice sem preživel v Pragi. V štirinajstih dneh sem videl petindvajset predstav in še kakšnih deset vaj pri dobrih režiserjih. O množini dela pa tole: Ko sem režiral po pet uprizoritev v sezoni (bili sta dve nori sezoni) so bile predstave vroče in so pretresale gledalce. Spomnim se Wedekindovega POMLADNEGA PREBUJENJA, Ardenove ŽIVITE KOT SVINJE in A. Harrisa PAVLIHA IN MICA. Vsi so mi očitali, da preveč delam, da sem površen itd. To ni bilo res. Samo bolj vroč sem bil v delu z igralci. Najboljše sem delal z njimi.

Kritike na račun prevelike zaposlenosti so največkrat čisto zavistne in privoščljive floskule. Delo je eros gledališča – je droga in božanstvo. Res pa je, da je, kot pri poeziji, tudi ležanje in gledanje v strop delo.

Pri sleherni predstavi je najprej besedilo. O njem je najbrž imel svojo »predstavo o predstavi« že avtor, ki ga je napisal, potem ga, v sodobnem gledališču, vzameta v roke dramaturg in režiser. Igralci imajo tudi svoje izkušnje. Kritika se za dobro ali slabo predstavo ustavi predvsem pri režiserju, obiskovalci jo doživljamo predvsem prek igralcev... Kako ocenjujete svoj delež režiserja pri predstavi? Je vaš režiserski »nazor« skrivnost? Nam ga – z vso previdnostjo, ki je razumljiva – lahko zaupate?

Pred besedilom je ideja. In včasih besedila sploh ni. Zадnje čase se to često dogaja. Ali pa je besedilo močno zreducirano itd. Predvsem pa čaka režiserja cela vrsta ustvarjalcev, ki imajo ideje o projektu, ki je pred nami. Se pravi, da je potrebno uskladiti te razne zamisli. Tiste pa, ki nimajo ideje o nalogi, je treba prepričati in usmeriti. Ozračje permanentnega konflikta ali (strpneje) permanentne dileme je pogoj za ustvarjalno delo. To vzdušje je v režiserjevih rokah. V njegovih rokah je dialog z ustvarjalci, terminologija, jezik. Pred njim je živ organizem, ki je v gibanju in terja oblikovanje, predvsem pa problematiziranje in poglobljanje. Materializacija ideje, ki je skozi fazo analize prešla v fazo prezentacije, je najzahtevnejša obremenitev za režiserja. To je pravo rojstvo. Oscilacije razvidnosti (od popolnega kaosa do luči upanja na horizontu), padci v nejasnost. Včasih se pojavi obup, da ni mogoče vzpostaviti gledljive dramatičnosti. Pa se spet pojavijo olajšanja in vera. Takrat se ponavadi zmeraj spomnim na slikarja Stupico (kot kakšen deja vu se pojavi njegova deklica na sinje modri in beli podlagi). Spomnim se njegovih nanosov. Kakor da vztrajno rine v nekaj nedefiniranega in brezupnega z nanosi barv. Rine in nanaša, dokler ne dobi pravega tona. Večkrat me reši instinkt in relativna izkušnost v delu z igralci. Z njimi se med delom praviloma dobro razumem, ker čutim njihovo delo. Zelo senzualno spremljam, prav voyersko sledim akciji in se identificiram z njihovimi ustvarjalnimi stiskami, prazninami in s tistim, kar je najslajše: s prebojem njihovega talenta. Tako kot v šoli. To je največji užitek. Ko doživiš, da se je prebudil speči talent v nekom in je začel samostojno delovati.

Tu sem v območju pedagogije, ki je v gledališču ni mogoče obiti. To je tudi osnova – slovnica – mojega režiserskega jezika. Mislim, da se v tem smislu režiserji na Slovenskem najbolj razlikujemo med seboj. Precej jih je, ki jih označuje geslo: jaz jih ne bom učil igrati.

Pride kdaj pri vašem delu do resnih razhajanj med vami in drugimi oblikovalci predstave: med vami in dramaturgom, med vami in igralci?

Nikdar ni prišlo do takšnih razhajanj, da bi se razšli zaradi filozofskih, idejnih razlogov. Zmeraj je razpadu študija botroval kakšen bolj banalen razlog.

V izhodišču so prav gotovo razlike v razumevanju besedila, na koncu pa najbrž zmerom obvelja režiserjeva volja. Kaj se dogaja, kadar predstava ni uspešna?

Sploh ni res, da obvelja režiserjeva volja. Pri DISIDENTU ARNOŽU nisem znal z nobenim sredstvom prepričati igralca, da mi spreminja idejo uprizoritve s tem, ko ne sprejme moje ideje o interpretaciji zadnjih dveh replik te drame. Bilo je vse zaman. Avtokracija je sicer možna, vendar je nisem uporabljal. Nekajkrat sem sicer slišal od igralcev, kako sem zlomil igralskega partnerja ali partnerko, vendar mislim, da je šlo za neartikularnost, neizrazitost in nekakšno pat pozicijo. V takem primeru je treba podati predlog rešitve – čeprav nasilen. Večkrat namreč pokažem, kako naj kdo igra. Tega nimajo vsi radi. Tu že spet uporabljam delovne vzorce iz glasbe. Dirigent zapoje ali zaigra frazo, če je ne more verbalno izraziti. Jaz »foršpilam«. Imam nekoliko igr. talenta. Da ne bo pomote: čisto nič igralskega znanja in nikakršne konsistence izraza. Moja babica je rekla: »Moraš znat delat, da boš lahko zahteval delavnost.« Vendar tu ne gre za pridnost, temveč za identificiranje s problemi igralčevega dela.

Če predstava ni uspešna, to sproži rezervne in varnostne etične mehanizme v meni in v ustvarjalcih. Nikdar nisem zaznal podganjih instinktov, izraženih iz projekta. To sem doživel le od dramaturginje, ki ni bila čutno zavezana vsem našim težavam. Šlo je za klasično izdajstvo, ki mu ni vredno posvečati pozornosti. Igralstvo (najprej se mi je skoraj zapisalo – gledališče) je neeksistenten in nebogljen poklic. Stalno izpostavljanje (igralskemu partnerju, režiserju, umetniškemu vodji, občinstvu, kritiki) igralca ne jekleni, ne dela ga brezbriznega. Vedno bolj fragilen in nebogljen postaja in potrebuje zaščito. Če zazna samo kanček cinizma in strupa od sodelavcev, se mu vera v delo zruši. Zato je treba odstraniti vse malicioznosti iz kroga ustvarjanja. Intelektualna skepsa je lahko še tako ostra in neprizanesljiva – igralec jo bo prenesel. Vzdržal bo kritiko te vrste. Ne bo pa prenesel zasmeha. In ker nekateri ljudje razumejo gledališče kot možnost zakulisnosti, ne pa ljubezni in zaupanja, prihaja do grobosti te vrste.

Med popolno podreditvijo režiserju in usklajenim timskim delom je velikanski prostor z nešteto kombinacijami (ali pa tudi ne). Kakšne so vaše izkušnje? Je šla (gre?) vaša pot od sebe k ansamblu ali obratno?

Če sta volja in vztrajnost režiserja naperjena zoper voljo tima, ni mogoče jadrati proti vetru – vse zaman. Pomeni, da smo v konfliktni sferi, ki ni ni tragičnega, in pogovori stečejo znova. Brez sodelujočega ansambla ni mogoče delati. Že majhno nerazpoloženje posameznika v ekipi, njegova zasebna muha, ki intonira atmosfero ljudi okrog njega, me spravi v popolno frustracijo. Znanе so prekinitev vaj, ki jih je naredil Stupica. Zapustili so gledališče in odšli čez cesto k Lovšinu (današnja gostilna Koper). »Delo s skupino« je posebna naloga režiserja in njegovih najožjih sodelavcev. Obveščen moram biti o vseh stvareh, ki igralce frustrirajo. (Neizplačane norme, preveliko število predstav v eksploataciji, pomanjkanje časa za učenje teksta na pamet, zdravstvene težave, celo ljubezenske težave).

Rad odpiram paralelne teme v zasebnih pogovorih z igralci. Relaksiram sku-

pino s sproženjem kritičnih petih ali desetih minut govora o premieri v, sosednjem gledališču. Rad vidim, da spoznajo napake v igranju pri drugih igralcih, v drugih teatrah – pri tem, da jih delajo sami vsak dan, od vaje do vaje. Morda se komu vse skupaj zdi neke vrste manipulacija – vendar, dolžan sem držati krmilo v rokah ves čas študija. Plovba mora biti za skupino prijetna in mirna. Včasih sem več vpil in spodbujal z lastnim temperamentom, zdaj se temu izogibam, svojo glasnost uporabljam za zelo težke situacije, ko ne zaleže več mirna beseda, ko je potrebno tehniko ali nekaj ljudi, ki niso pri stvari, prebuditi in vključiti. Vajo rad obrnem na hecno plat poklica – na zabavno. Tako, da mine čas, pa še sami ne vejo, da je. Anekdotičnih primerov za sprotne identične probleme, ki do njih prihaja na odru vsak dan, imam iz dvajsetletne prakse veliko. Vidim, da so mladi igralci dojemljivi za te štorije in da malo vejo, kaj se je v resnici dogajalo dve desetletji nazaj. Vse to jih zanima, ker sebe umeščajo v obči slovenski gledališki prostor. V teh pogovorih, v katerih artikulirajo včasih izjemno tankočutne poglede na svoj poklic, spoznavam sodelavce. To so pravzaprav advicije. Tu se skrivajo njihova znanja, sposobnosti, talenti in ovire. Tu so namigi, da gre pri stvareh tudi za kakšne neodkrite sposobnosti, ki bi na njih lahko gradili večje in zahtevnejše stvari, kot jih gradimo zdaj.

Kako si vi razlagate fenomen, da se slovenska gledališča tako pogosto vračajo k Cankarju, z novimi in novimi »branji«?

Cankar je kot pisec z začetka stoletja, predvsem pa pisec, ki je s količino in kakovostjo dobresedno zasul slovenske bralce, avtor, ki je najbrž prvi v tolikšni meri in tako globoko zadel v ranljivo točko beroče Slovence. Zadel nas je kot moderen in občutljiv opazovalec, dotaknil se je čutnih in čustvenih problemov ljudi svojega časa in nas kot Srednjeevropejec drži še danes. Mene osebno sicer moti, da v njem ni nič belosvetskega, nič šniclerjanskega, nič frivolnega. Vendar to tudi pomeni, da je vsa dunajska leta duhovno prebival tu pri nas. In to je nekakšna vrednost, podobna tisti Synggeovi, Yeatsovi ali Joyceovi. Vsi so ostali Irci, čeprav so bili svetovljani, in so svetovljani, ker so izvrstni irski pisci. Ob postavitvi Narodovega blagra v letošnji repertoar Mestnega gledališča sem se naučil veliko. Neverjetno nasprotovanje (celo od igralcev, ki so v Korunovi uprizoritvi odigrali izjemne naloge) me je spravila v čudno zmedenost, iz katere sem se kmalu prebil v odločnost, da greva s Korunom v nek podvig, ki pač ne bo deležen podpore z vseh strani. Res nam je nekoliko pomagala tudi situacija okrog Blagra v Drami, ki ni bil dobro sprejet od kritike. Kakorkoli že – izkazalo se je, da je Cankarjev tekst še zmeraj obširen dramski dispozitiv, ki najširše drži Slovincem ogledalo. In če tekst – ne glede na odlično Korunovo režijo – še vedno vznemirja gledalce, pomeni, da je to naš tekst, ki je bil napisan za vse čase.

Je kakšna razlika v pristopu do tujega ali domačega avtorja?

Je. V obremenjenosti. Pri tujem avtorju je manjša. Spekter konotacij pri slovenskem sodobniku, pa tudi klasiku, je nedvomno večji kot pri tujem piscu. Sam sem seveda nekoliko deformiran, kar zadeva odgovornost do svetovne klasike. Odgovornost čutim npr. do Shakespeara – celo strah in prepričanje, da ga preprosto nismo sposobni vsega uprizoriti. Spomnim se Filipiča, kako je odlašal s Čehovom, ko sem venomer moledoval zanj. Prosil sem ga, da mi pusti delati Utvo, Strička Vanjo itd. Ni se odločil, rekel mi je, da nima za to zrelih in usposobljenih igralcev. Zavedal se je, da so standardi uprizarjanja teh tekstov izjemno visoki, da bi torej uprizoritev v najboljšem primeru lahko bila nadpovprečna in nič drugega. Zdaj so se

časi spremenili. Akademija je v zadnjih dvajsetih letih sproducirala vrsto izjemnih igralk in igralcev. Zdaj je treba zbrati pogum in tvegati. Vendar, če tvegaš z integralnimi teksti, ne z redukcijami in digest variantami, je poglavitni in večji del bremena na igralcih. Predvsem oni bojo pod lupo strogo opazovani.

Pred leti, morda kakšno desetletje nazaj, je kazalo, kot da slovensko gledališče doživlja svojo zlato dobo: dobri igralci, dobri režiserji, dovolj dobrih novih besedil, naklonjeno občinstvo... Zdaj, vsaj zdi se tako, je velika zadrega s teksti, pa tudi občinstvo se nekoliko ohlaja? Je ta vtis napačen?

Ne, glede občinstva ne drži, kar pravite. Res pa je, da so naši sodobni pisci nekoliko utihnili. Srečaš Šeliga in ti reče, ko ga vprašaš, »Kam greš?« – »Grem delat državo!« No, saj ni z vsemi tako. To desetletje je bilo značilno po nekakšni družbeni napetosti. In živo gledališče je odvisno od piscev. Tu so pa mladi dramatik: V. Möderndorfer, Matjaž Župančič, Barbara Hiengova. Izjemen odmev je imela drama Evalda Flisarja Kaj pa Leonardo. V dogovorih sem z Jančarjem za omnibus enodejank. Mislim, da je situacija vendarle spodbudna. Bolj me skrbi širši družbeni in politični odnos do kulture nasploh. Ta je neobarbarski. Naši visoki politiki so, razen redkih izjem, nekakšni prazni nekulturni manekeni. So ljudje, ki gojijo kulturo prostega časa. Ukvarjajo se z rejo psov in raznimi »outdoor activities«. To je, daljnoročno gledano, največji temni oblak, ki se ga mora gledališče bati. To ustvarja odkrito antiintelektualno in antiumentniško barikado. Glorifikacija kvazimenedžerstva in oblast japijev. Tudi v teatru se včasih pojavi kakšen tič, ki deluje z namenom, da si s teatrom »make money«. Ti morajo dobiti (tako je rekel Miroslav Krleža) vritnjak.

In še sklepni vprašanje: Ste se kdaj znašli v skušnjavi, da bi sami napisali vsaj en tekst na lastno režisersko kožo?

Vse sorte skušnjave so me obhajale, samo s to, ki jo omenjate, nisem imel nikdar nobene zveze. Nek mlad kolega je sicer nekoč rekel, da mora biti režiser tudi pisatelj – še huje, če ni pisatelj, sploh ne more biti režiser. Nima prav! Talent je tudi v bralstvu. Moj talent se prične, ko talentirano berem, kar je nekdo talentirano napisal. Od tega trenutka pa do »povsod« in »zmeraj« sega izziv zame, ki sem po poklicu režiser in je režija hkrati moj način življenja.

Ste zadovoljni z gledališko usodo, ki ste si jo izbrali? In če se vrneva na začetek: uveljavili ste se kot režiser, kot pedagog, kot gledališki vodja. V kateri teh treh pozicij ste se počutili najbolj trdni? Predvsem sami v sebi, ne le v socialnem smislu?

Vsaka od teh treh vokalij vsebuje lastnosti drugih dveh. V vseh mogočih kombinacijah in permutacijah. Torej gre za popoln preplet vseh obstoječih možnosti. Možnosti, ki si jih priboriš, če si zato talentiran. Tako ali pa drugače nas je strah misli, da smo si o sebi ustvarili napačno, zmotno podobo in da se v zmotni podobi predstavljamo ljudem okrog nas. To občutje me drži v skepsi. To terja od mene mir in razmislek, ki pa ga nisem zmeraj sposoben najti. Bojan Štih je nekoč rekel, da režiserja pred šestintridesim letom starosti sploh ne more biti. Ne vem, morda se je le zafrkaval. Najbrž mi je, mlademu, hotel reči, da mladost ni kvaliteta, temveč samo prednost.

Tole se mi je zapisalo, ker sem bil 7. jan. star petdeset let.