



Iztok Tory. Arhiv Iztoka Toryja.

Na koncu imaš samo obleko brez žepov

Intervju z Iztokom Toryjem

Primož Jesenko

Iztok Tory (roj. 1947), diplomirani gledališki in radijski režiser, je zapisan v širšo gledališko zavest kot režiser *Kasparja* Petra Handkeja, krstne predstave Eksperimentalnega gledališča Glej leta 1970. Pozneje je še režiral v EG Glej in po različnih gledališčih v Ljubljani (SNG Drama, Mladinsko gledališče, Lutkovno gledališče), v PG Kranj, PDG Nova Gorica, SLG Celje in že od študentskih časov v Šentjakobskem gledališču, poklicno pot pa je nadaljeval na RTV Ljubljana in jo sklenil na današnji Televiziji Slovenija. Večjo pozornost mu kot režiserju posveti Venó Taufer, predstavo *Varovanec hoče biti varuh* (1972) uvrsti v linijo *Spomenika G, Pupilije in Potohodca* ter v njej razbere vizijo »nekakšnega senzualno teatralnega gledališča«. Tory razlik med profesionalnim in ljubiteljskim pristopom h gledališču ne izpostavlja in jih na neki način ne čuti, gledališče doživlja kot polje dialoga in eksperimentiranja, kjer se kaj posreči, kaj pa tudi ne. Ustvarjalec, ki ga je gledališki medij omejeval kot preozek, preveč prazen adrenalina, zato je prestopil v drugega, čez cesto.

Še pred *Kasparjem* je Iztok Tory kot študent tretjega letnika režije na AGRFT 8. oktobra 1968 na pobudo ljubljanske Zveze prijateljev mladine režiral tehnološko zelo napreden intermedijski dogodek v Viteški dvorani Križank, in sicer ob slavnostnem odprtju Tedna otroka (v prodajo je šlo 220 kart, poleg vabil pomembnim gostom). Kot znanstveno vodotesno ugotavljata Tomaž Brejc in Barbara Orel, je prve hepeninge v Sloveniji izvedla skupina OHO leta 1966, Toryjev dogodek, ki je lansiral provokativno vsebino v kontekstu Tedna otroka, pa lahko opredelimo kot eno prvih predstav multimedijskega gledališča pri nas. O njej danes ni mogoče najti arhivske sledi (dan zatem je o njem poročal le *Ljubljanski dnevnik*), delno rekonstrukcijo omogočajo izrezki, ki jih hrani Tory. V dogodku, ki je ozaveščal (poglejte, kakšen svet pripravljamo za otroke, da bodo šli enkrat v vojno) 23 let po koncu druge svetovne vojne, so nastopili študentje AGRFT (Niko Goršič, Janez Vrečko, Božo Šprajc, Samo Simčič, Jerca Mrzel, Ljerka Belak, Anica Sivec, Meta Vranič). Televizija kot svež medij po slovenskih gosposdinjstvih še zdaleč

ni bil množičen, a je najbolj približal kontekst in totalni šok vojne v Vietnamu. K sodelovanju pri pripravi koncepta proslave je Tory povabil sošolca Sama Simčiča, študenta dramaturgije, in Lada Kralja, asistenta na AGRFT. Nastal je kolaž citatov, odlomkov poezije (Župančičev *Ciciban*, Kosovel, Kajuh, Brvar, Fritz, Chubby, Vasko Popa, Villon, Che Guevara), dramskih besedil (*Kavkaški krog s kredo* B. Brechta; off-off broadwajska produkcija z naslovom *Vietrock* – kjer starši po televiziji vidijo smrt svojega sina, vojaka ameriške strani; *Brada/The Beard* M. McClura), filozofskih razprav, diapozitivov, 15-milimetrske filmske projekcije, posnetkov Marjana Cigliča na osemmilimetrskem filmu in glasbe skupine Pink Floyd (povsem aktualnega pojava s prvo ploščo avgusta 1967). Tik pred zdajci je sodelovanje odpovedal Tomaž Domicelj. Pri pripravi scenarija ni bilo na voljo nobenih produkcijskih pomagala razen pisalnega stroja, škarij in lepilnega traku. Časa do dogodka je bilo malo, vadili so večinoma ponoči. Simčič je dogodek tega krožka entuziastov pozneje opisal kot »mladostno predrzni dogodek v Križankah«.

Začniva z Glejem. Kako se je začela vaša dejavnost v Gleju, s čim je intrigiral Kaspar?

Kaspar je pomenil konec nekega obdobja in ni prišel čez noč in nenadoma, pač pa je bil vrh dogajanja, ki se je začelo že 1968 z revolucionarnimi dogodki na akademiji. To je sovpadlo s splošno družbeno klimo, ki je bila povezana s študentskim gibanjem po Evropi in v ZDA in je vnašala v našo generacijo bistvene impulze, bistvene informacije, način razmišljanja, ki je bil dotlej tuj. V ilustracijo naj povem, da sem delal sprejemni izpit za Akademijo še popolnoma neobremenjen s teatrom. Hinko Košak, ki je bil sodelavec mojega očeta na Radiu, že pred tem pa asistent pri režijah dr. Gavelle v Ljubljani, mi je za sprejemne izpite priskrbel kopijo Gavellove režijske knjige *Tartuffa* (1933). V prizoru, ki sem ga pripravil za sprejemne, sem izhajal iz zelo klasičnega pogleda na teater, saj je Gavelle pomenil enega od vrhuncev klasičnega dramskega gledališča. V vsem, kar smo na izpitu počeli, sem bil s svojo gibalno spretnostjo – pred tem sem se ukvarjal z gimnastiko – sposoben pokazati marsikaj takega, česar kdo drug ni zmožel. Po končani akademiji sem bil eden od dveh, ki sva odnesla desetko iz sabljanja, iz kaskaderskih veščin. Vse, kar se je začelo v svetu leta 1968, je v tistem času prehajalo v nas. Profesor Kumbatovič nas je peljal na seminar v Benetke, tam smo preživeli mesec dni in opravljali določene izpite, se pa tudi udeleževali raznih dogodkov, šokantna je bila slučajna udeležba na Festa del Partito Comunista Italiana, kjer so nas kot Jugoslovane zmerjali z revizionisti, veljali smo za odpadnike, izmečke. V Italiji je bila prostalinska linija komunizma še zelo močna. To v človeku sproži

samospraševanje, kje je, kje smo. Vedeli smo, da smo del nekega socializma, s čimer pa nismo imeli nobenih težav. Vzgojen sem bil mimo vseh vplivov cerkve in ob materi, ki je bila izrazito razočarana nad povojnim komunizmom, sam pa sem bil 1968. odprt za vse impulze okolice. V dveh, treh letih sem na področju estetike prešel iz stanja nevednosti do totalne revolucije.

Na simpoziju o eksperimentalnem gledališču v SLOGI 6. oktobra 2022 ste predstavili dogodek, ki je ušel širšemu spominu.

Šlo je za »hepening«, v katerem so se leta 1968 združile vse informacije iz sveta v zelo brutalen prikaz takratnega, skrajno problematičnega konteksta. Vietnamska vojna ni potekala le v Vietnamu, bila je povsod, odzvanjala pa je zlasti v ZDA skozi demonstracije hipijev pa tudi v državah vrhunskih bokserjev: Cassius Clay (po letu 1964 Mohamed Ali), je leta 1966 odklonil, da bi šel kot črncet rumene v imenu belih. S tem se je začela odpirati množica različnih opcij. Na akademiji smo hkrati doživljali stvari, ki so bile hecne, od popolnoma klasičnih vzgojiteljskih prijemov nekaterih pedagogov do svežega vetra, ki je vstopal med nas zlasti skozi osebo Lada Kralja, ki je pred kratkim žal zapustil naše vrste. Asistent svojega očeta na AGRFT. Bil je najbolj informiran Slovenec, kar se tiče gledaliških dogajanj v ZDA in po Evropi, vse te informacije je znal kanalizirati v zelo produktivno smer, v nas, mlajše (med nama je bilo devet let razlike) je vnesel poseben ustvarjalni nemir. Pedagogi so mi v tretjem letniku predlagali, da bi režiral višji letnik, kar ni bilo običajno. Med študenti igre so bili Vlado Šav, Janez Vajevac, Jože Logar in še zlasti močen ženski korpus: Majda Grbac, Milena Zupančič, Metoda Zorčič in Marijana Breclj. Z njimi sem v prvem semestru svojega tretjega letnika, njihovega četrtega, tako delal Sartrova *Zaprta vrata*, in sicer v trojni alternaciji, z vsemi tremi moškimi v glavni vlogi, ženski liki pa so se izmenjavali, nastale so tri igralsko različne predstave. Že takrat sem načrtoval maksimo, ki sem ji sledil v prihodnje: da je teater igravec in da za gledališče v polnem smislu zadošča on sam. Odrski dekor je zelo koristno pomagalo, ni pa bistvo, ni temelj. Režijski interes sem odkrival v specifičnem ovoju igralca, v režijah so bili značilno vselej pohvaljeni dosežki igralcev, ki so uspevali doseči dotlej neopažen premik. Iz njih sem iztisnil poseben naboj in zanimanje za materijo, ki jim je omogočilo izdelati dobre vloge.

Sledili sta Genetevi *Služkinji*, sklepna diplomska predstava letnika.

Ponovno tekst, ki ga je prinesel Lado Kralj. Istočasno z nami so pričeli študirati *Služkinji* tudi v SNG Maribor. Oboji smo imeli prevod Bruna Hartmana, ki pa ni bil najboljši, s Kraljem sva ga prebirala in stvari niso šle skupaj. Z Vido Juvan, ki je bila pedagoginja letnika, sem šel v Maribor na eno od vaj in sva gledala Mileno Muhič in

Bogdano Bratuž, kako se mučita, Gospo je igrala Angelca Jenčič Janko, režiral je Franci Križaj. Igrali so krvavo zares, kot je Geneta tudi treba igrati, toda dalo se je čutiti, da ne vedo, kaj igrajo, nekaj ni »štimalo«. Prevod je bilo nujno spraviti v roke dodatnega prevajalca, in sva našla Radojko Vrančič, ki je bila pripravljena skočiti na glavo, v 14 dneh je dostavila nov prevod. Nenadoma je vsaka replika postala zgodba zase in vse se je harmonično zložilo v celoto z repom in glavo. Tudi dramaturška analiza se je nenadoma izšla. *Služkinji* je v bistvu religiozen tekst, z logiko razmerij, ki jo je mogoče najti v vsakem arestu, kjer je glavni lik najhujši kriminallec. Tisti, ki ubije, je na vrhu, tisti, ki krade, pod njim, kdor posiljuje, pa je čisto spodaj. Ta logika se je potrdila, ko sem januarja 1972 v novogoriškem gledališču režiral Genetev *Poostreni nadzor*, tekst, ki ga je Genet napisal pred *Služkinjama* in je prav tako analiza arestantske hierarhije. Takrat je v tandemu z izjemno zanimivim Matjažem Turkom prvič izstopil Ivo Barišič, ki je pred kratkim prejel Borštnikov prstan. Čeprav se mi zdi, da je še bolj pravi milje zanj film, je v Novi Gorici realiziral izjemne gledališke vloge.

Predstava *Služkinji*, ki smo jo odigrali na odru ljubljanske Drame, je doživela izjemen odmev. Še zlasti, ker je predstavo pograbila televizija in smo jo z rahlimi krajšavami prenesli v televizijski jezik, skupaj z Mirčem Kragljem, ki je bil tudi prijatelj mojega očeta Tugomirja. Prek spomina na očeta sem lažje vstopil v ta svet, še v tretji gimnaziji sem želel nadaljevati s študijem na DIF,¹ v četrtem letniku pa sem se zavrtel v gledališko smer in gladko opravil sprejemne na akademiji.

Na AGRFT sta bili težki stvari dve, sprejemni izpit in diploma, čas vmes pa v primerjavi denimo s študijem ekonomije pravi »blažev žegen«, nekaj, kar začrta povsem drug nivo vstopanja v življenje, realizacijo mladostnih vzgibov in intenc. Akademija daje širino, ki bi jo privoščil vsakomur. Ne prisiljuje na običajne načine, kot kaže anekdota, značilna za vse moje početje: med študijem *Služkinj* 1969 urniki niso bili usklajeni in seminarja gledališke zgodovine Filipa Kumbatoviča (kjer je bila udeležba obvezna) nisem mogel obiskovati, ure so sovpadale, zato so morali situacijo razrešiti pedagogi. Letnik je vodila gospa Juvan, žena Slavka Jana, pedagog za režijo je bil Miran Herzog, asistent pri Kumbatoviču pa Marko Marin, poznejši »graščak« v Mirni na Dolenjskem. Zmenili so se, da mi ne bo nujno obiskovati tega seminarja, da bom pisni izdelek pripravil, frekvenco pa prejel na osnovi dogovora pedagogov, vendar je to temeljilo le na besedi, brez pisnih dokazil. Na seji akademijskega sveta, kjer so razpravljali o tem, je postala izrazita veljavnost dveh struj: partizanske (Gale, Jerman, Kumbatovič) in klerikalne (Koblar, Pino Mlakar), ostali so bili nekje vmes (Jan je med vojno denimo nastopal v ljubljanski Drami, kljub kulturnemu molku). Ta razmerja so na dotični seji pripeljala tako daleč, da je Jan rekel Kumbi, da je fašist, in s tem sprožil težek spor. Ko je bila predstava odigrana in velik uspeh dosežen, vsi smo prejeli študentsko Prešernovo nagrado, se pojavim z indeksom

¹ V splošni rabi se še danes uporablja kratica Državnega inštituta za fizikulturo, ustanovljenega v Beogradu leta 1946, kjer so se šolali tudi slovenski študenti. Visoka šola za telesno kulturo, ki od leta 1964 deluje na Kodeljevem, se je leta 1990 preimenovala v Fakulteto za šport Ljubljana. (Op. a.)

za frekvenco o obiskovanju seminarja. Marin dregne Kumbatoviča s komolcem, z zelo pomenljivim pogledom. Ta je rahlo zasopel in odrinil indeks, češ naj mi podpiše kar tisti, ki mi je frekvenco obljubil. Frekvence nisem dobil, moj letnik 1968/69 je šel v maloro, ni bilo druge poti. Kazalo je, da bom izgubil očetovo penzijo in štipendijo, tako pa ostal brez statusa rednega študenta, skratka, obetala se je katastrofa. Rešitev sem našel v tem, da sem ponovno vpisal tretji letnik, toda na filmski smeri.



Tory z Metodo Zorčič, ob *Služkinjah* na AGRFT, 1969. Arhiv Iztoka Toryja.

To vas je pozneje zapeljalo v smer televizije?

Ko sem prestopil v drug medij, za eno leto, niti ne več od tega, sem zaslutil tudi drugo dimenzijo. Film in televizija sta tisti čas v sferi akademskega odnosa do lepih umetnosti veljala za nekakšen izvržek, saj slovenska kultura še ni »pozaugala« in doumela Hollywooda, biznisa, ki ga ta vključuje. Poleti istega leta 1969 smo šli z Metodo Zorčič in Mileno Zupančič v Avignon. Tam smo srečali takratno odpravo z beograjske in zagrebške akademije, denimo Petra Božoviča, in smo skupaj preživljali noči. Tudi to je konfiguriralo platformo, na osnovi katere smo se začeli z lokalnimi odločevalci v Ljubljani pogajati o ustanovitvi eksperimentalnega teatra, če bi bilo mogoče ta tip teatra postaviti na noge in prejeti zanj financiranje. Dotedanji poskusi kot Oder 57 so bili v glavnem literarni poskusi.

Pa tudi angažirani, politično.

Antikomunistično. Z današnjega razgledišča bi rekel, da smo bili mi bolj igrivi.

Druga generacija.

Nismo bili več v konfliktu s partijskimi oblastmi, bolj s partijsko neumnostjo. Zame je vsa ta politična struktura delovala kretensko. To niso bili več policaji, ki bi zapirali, pač pa nekdo, ki me je s prijateljem popokal v marico, ko sva se ga po opravljenem drugem letniku nažrla in se obešala na sveže zasajena dreveščka, nato pa so naju odpeljali na treznjenje na Povšetovo. Bili so »hlapci režima«. Brez hujših posledic je minilo, nikoli nisem šel pogledat, če imam pri Udbi odprt kak dosje. Nočem vedeti in me ne briga. Zadeva je bila napeta v smislu, da smo v sleherni stvari, ki smo jo počeli, kazali s prstom na partijsko neumnost, ki bi ji danes mirno lahko rekel človeška neumnost. Šlo je za konflikt dobro informiranih izobražencev in politične strukture, ki je skrbela za to, da informacije ne bi šle preveč med ljudi. Na tem nivoju je obstajalo konfliktno razmerje, ki smo se mu na slalovski način večje izogibali. Če smo le mogli, smo porinili v vsebino predstav neko asociacijo, se konfrontirali z oblastjo kot z nečim, kar nas praktično samo obremenjuje, saj nimamo od njenega početja nobene koristi.

Ko uporabljate »mi«, mislite na svojo generacijo v celoti ali na svojo gledališko generacijo?

No, ne morem govoriti v imenu celotne generacije. Če pa govorim v imenu OHO-ja, Pupilije, kolegov Jovanovića, Šedlbauerja, igralcev Nika Goršiča, Jožice Avbelj itn., to je bila struktura ljudi, ki smo razmišljali zdravorazumsko in se niti nismo zavedali, da mogoče hodimo po robu. Mogoče. Osebno me ni nikoli doletelo, da bi bil kakorkoli kaznovan. Po diplomi sem se javil na Radio, če bi me vzeli v službo, ker od nečesa je bilo treba živeti. 12 let po očetovi smrti sem imel socialno štipendijo RTV-ja, ki ni bila tako slaba in mi je omogočila, da sem doštudiral. Brez najmanjših problemov. Domnevam pa, da je bil pokojni Marjan Marinc zelo verjetno tisti, ki je v partijski skrbi za čistost zasedbe na Radiu poskrbel, da me kot »prekucuha« niso vzeli v službo. Zato sem šel v svoboden poklic in sem svoj dohodek pretežno iskal na Televiziji. In sem kar dobro živel v marketingu, reklame so bile zmeraj denar.

V snemanju reklam ste se našli?

Kot zunanji honorarni sodelavec EPP-ja na RTV, ki je bil takrat tudi producent lastnih reklam. Ne tako kot zdaj, ko pride vse od zunaj in Televizija le še predvaja.

Če se vrneva h *Kasparju*, mi je bila ta režija zaupana po zaslugi Lada Kralja. To ni bil moj izbor, pač pa že postavljena programska odločitev Zvoneta Šedlbauerja, Dušana Jovanovića, Lada Kralja in Kristijana Mucka, ki ga je tekst zanimal, Kralj je bil njegov prevajalec. Ta izjemni tekst, ki je nastal za *Publikumsbeschimpfung* (*Zmerjanje občinstva*, 1966), analizira vpliv jezika na sociološke pojave, ko ljudje skozi jezikovno komunikacijo tako ali drugače vplivamo na dogajanje v družbi. Kaže, kako se iz popolnega nevedneža razvije totalen diktator, in to le s pomočjo jezika. To smo radikalno ilustrirali z zaključnim prizorom, ki z uporabo motorne žage v polmraku izpelje masaker med Kasparčki, ki se pojavijo v drugem dejanju kot derivati Kasparja. Tiranijo smo ponazorili brutalno, pri čemer se je takrat prvič v zgodovini slovenskega teatra zgodilo, da predstavi ni sledil poklon. Zmasakrirana masa Kasparčkov je obležala na odru, dokler ni občinstvo spoznalo, da bo zdaj potrebno iti.

Je do ovedenja trajalo dolgo?

Tudi četrte ure. Vse je bilo osvetljeno. Ploskali so, vendar poklona niso dočakali. Bil pa je tudi aplavz med pavzo. Na premieri sta v prvi vrsti sedela drug ob drugem Stane Sever in Josip Vidmar in v pavzi je Vidmar vstal (»To ni nič.«) in odkorakal. Sever je za njim poudarjeno ploskal, še danes živo vidim to sliko pred seboj.

Sever v averziji do Vidmarja?

Sever je videl, kaj je Muck naredil s to vlogo. To je bila njuna igralska komunikacija, ker je Stane dojel, kaj je Kristijan pričaral iz tega lika. Na podlagi *Kasparja* sem bil nato nemudoma povabljen, da bi delal na malem odru Drame, in sicer je bilo to v čudnem *interregnumu*, ko so zbrcali iz Drame Bojana Štiha. Kot asistent sem delal pri Žarku Petanu pa pri beograjskem gostu Mati (Momčilu) Miloševiću, ki je delal Nušića, *Žalujoče ostale* (premiera 9. oktobra 1971), in prišel z režijsko knjigo v cirilici. Dal mi je, da postavim sceno po njegovih skicah, nato pa prišel le vsake toliko prekontrolirat in dodelat, če se je kaj premaknilo, nato pa spet izginil.

In je skratka odblefiral svoje?

In je odblefiral svoje. Podpisal se je. Pozneje mi je napisal razglednico, da bi se zahvalil, kako sem plodno sodeloval. Takrat sem se z dramskim ansamblom zelo ujel, z vsemi od Duše Počkaj do Aleksandra Valiča. Videli so, kaj je Momčilo »naštimal«, in so me vzeli za svojega. V Drami sem se počutil zelo dobro in naj bi v prihodnje delal na malem odru tekst Borisa Viana. Po Štihovem odhodu je bil vršilec dolžnosti Negro. Tedaj pa se je sprostil projekt *Georges Dandin* na veliki sceni. Česa takega se ne zavrne. Negro je bil v rednem kontaktu s Parizom in tam je igravec Robert Hirsch na željo Jeana Vilarja prav takrat prestopil v *Théâtre national populaire* in z znamenito vlogo Dandina razprl socialno problematiko, Molièrja pripeljal na drug nivo. Negro mi je dociral te stvari. Za glavno vlogo sem predlagal Poldeta Bibiča ali Janeza Hočevarja, toda zanjo so že določili Franceta Presetnika, ki si je pred odhodom v penzijo zaželel odigrati še eno maestralno vlogo. Koncept sem nekako priredil v skladu z Negrovimi namigi, Tomaž Kržišnik je naredil sceno s tatijevskimi vrtljivimi vrati v središču in z versajskim vrtom okrog. Celotno drugo dejanje je bilo ovito v ultravijolično barvo. Radikalen koncept, Aleksander in Dare Valič, Kristijan Muck, Majda Kohek, v glavni ženski vloga pa alternacija Alenke Vipotnik in Helene Šobar. Presetnik je letal naokrog z beležnico v roki, kjer je imel zapisane iztočnice in replike, jaz sem samo gledal. 11 dni pred predvideno premiero je sledila kontrolka, kostume smo že imeli, scena je bila praktično dokončana, prišli so Vidmar, Javoršek, Sotlar, ki je bil tudi pretendent za vlogo, kot sem izvedel pozneje, iz Beograda Janez Šenk, in Negro. In so si ogledali pripravljeno. Zadeva je bila takoj sneta z repertoarja. Vidmar je rekel: »Gospod Molière je vedel marsikaj več, kot veste vi, gospod Tory.« V želodcu me je imel že od *Kasparja*. Pogorel sem na celi črti, odkorakal čez prag te 'moje Drame', predstava ni šla v premiero. Mesec, dva zatem sem padel v naročje režiserjev (Korun, Herzog, Jamnik idr.), ki so rekli, da je zdaj pa tega sr**** zadosti, kraj dogovora je bila gostilna Činkole. Janez Šenk se je namreč ustoličil kot partijsko delegirani direktor, čisti in nesporni, in reakcija režiserjev je bila bojkot sodelovanja z Dramo. Prišel je Lotschak in s Cavazzo 1971 pripravil zelo uspešne *Skapinove zvijače*.

In vse je obstalo? Kako ste kot režiserska legija sprejeli Avstrijca Lotschaka?

Reči moram, da nisem imel stika z nobenim od gostujočih režiserjev. Pa tudi, da sem v tistem obdobju izgubil stik z igralci. Kmalu zatem, po Nušiču v Mali Drami in po Genetu v novogoriškem PDG, sem leta 1972 delal v EG Glej še enega Handkeja, *Varovanec hoče biti varuh*, in sicer z Branetom Ivancem, možem Mete Hočevar, in z Jožetom Mrazom. Takrat je Glej iskal prostor in smo ga našli v Kapelici na Poljanski, prizorišče smo odprli prav z *Varovancem*, ki smo ga prvič odigrali v Križankah.

Tega drugega Handkeja je prinesel Bice (Igor Lampret – op. a.), in sicer v angleški verziji, prevedel sem ga jaz, nekako po posluhu, za našo gledališko rabo. Šlo je bolj za skript, scenosled. Eksperiment je tekel na ravni dramske igre brez besed, ki mora biti speljana tako ekspresivno, da besede niso potrebne in postanejo odveč. V tem je bil šarm predstave. Pred tem ali po tem smo želeli v EG Glej speljati še postavitev teksta *Xerxes* Frančka Rudolfa. Vaje smo imeli nad knjigarno DZS nasproti rotovža. Vendar nam ni uspelo narediti kompaktne predstave. Mislim, da smo se prav na tej osnovi lotili Handkejevega *Varovanca*. Morda je zanimivo, da smo s Frančkom Rudolfom in Alešem Kersnikom poskušali pripeljati v Slovenijo žanr muzikala.

Poskuse v tej smeri je Lojze Filipič v šestdesetih letih izpeljeval v MGL.

Želeli smo uprizarjati izvirne muzikale, za katere bi prispevali lastno glasbo in avtorske librete.

Že pred tem, leta 1973, pa me je poklical Štih, če bi v SLG Celje postavil *Utvo* Čehova. Tam sva delala z Bicetom Lampretom kot dramaturgom, pritegnila sva Meto Hočevnar za scenografijo, mislim, da je šlo za eno njenih prvih scenografij v instituciji. Leta 1974 sem šel v vojsko, vpoklican pri 28 letih, eno leto sem preživel v Mariboru, kot poročenemu in že očetu so mi malo pogledali skoz prste. Dodeljen sem bil v artilerijo in to samohodno, tam pa so me dali za »nišandžijo«, ne glede na to, da sem imel dioptrijo 4,5 in debela očala. Zastavnik je želel, da bi se šli teater, a sem kot dober strelec obtičal v artileriji. Kakorkoli, ko smo šli v Zagreb, sem se v satiričnem gledališču Jazavac srečal s Fadilom Hadžićem, čigar tekst *Hitler v partizanih* sem takrat že pripravljaj za Prešernovo gledališče Kranj, delali naj bi ga takoj, ko se vrnem iz vojske. V vojski sem predlagal, da lahko morda odigramo skrajšano varianto tega. V Kranju sem nato precej režiral (Hadžića po letu 1975 v PG Kranj še v letih 1981 in 1988 – op. a.), že od 1969 pa sem sodeloval tudi v Šentjakobskem gledališču, tam sem režiral še kot študent. V Šentjakobu je lepo delati, je pa to čisto drug nivo, ki ni profesionalna obligacija, bolj pravi entuziazem, tam smo naredili dvanajst dobrih predstav. Več igralcev sem potegnil iz ozadja v ospredje, špica vsega pa je bil Vlado Zupančič kot Skopuh. Ne vem, koliko je šlo to v anale, je pa bila to ena od predstav njegove kariere. Več let sem sodeloval pri pripravi *Ohceti v Ljubljani*, ki je po osamosvojitvi kmalu zamrla, bil 1987. selektor za Linhartovo srečanje in mediator za več gostovanj gledališč na festivalu.

Je bilo PDG Nova Gorica v sedemdesetih bolj odprto za eksperiment, je ponujalo v tem smislu več?

Ko smo 1972. uprizorili Genetev *Poostreni nadzor*, je to potegnilo za seboj ustanovitev Goriškega srečanja malih odrov (1972–1991), v prostorih nekdanjega sodišča v centru mesta. Novogoriški teater je zgradil svoj pomen z Jožetom Babičem, v letih umetniškega vodenja (1968–1975) mu ga je zagotavljal, pripeljal pa me je tja Babičev naslednik Sergij Pelhan (1975–1979), ki je pozneje (1993–1996) zelo dobro peljal kulturno politiko Slovenije. V Novi Gorici je Pelhanova sled Goriško srečanje malih odrov, Babičeva sled pa je rast nivoja teatra v Solkanu nasploh, teater se je iz amaterskih osnov tipiziranih igralcev tipa Staneta Lebana, Toneta Šolarja in drugih razvil na profesionalno raven.

Če potegnem črto, se je moja gledališka pot nehala v Sarajevu. Tam sem v Kamernem teatru 55 po odsluženju vojske delal Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, a je prišlo do popolnega nesporazuma, ker so si zamislili *Pohujšanje* kot komedijo, jaz pa sem zastavil zadevo na podoben način, kot jo je bilo mogoče videti v zadnji postavitvi leta 2020 v Cankarjevem domu, kot sliko razpadajoče družbe. Za vlogo Petra sem vzel žal šibkega igralca, mislim, da se je njegova kariera takrat nehala, saj tudi ta predstava kot nesporazum ni končala pred publiko. Sceno in kostume je sicer delal Miodrag Tabački, ki je veliko sodeloval z Ristićem, Chris Johnson je oblikovala luč. Tone Peršak je leta 1976 v Kamernem teatru kot hišni režiser postavil Geneta in Strindberga. *Pohujšanje* je sprožilo velik konflikt, v glavno vlogo je vskočil mlajši igralec, ki se je pozneje zelo razvil, a se nismo mogli zediniti, doživel sem naslednji »krah«, neprijeten, žal.

Ostal pa sem v Šentjakobskem, vodilnem ljubiteljskem gledališču, izraz „amatersko“ nerad uporabljам, in redno delal tam. Leta 1987 sem postavil *Ozri se v gnevu*, v času umetniškega vodenja Toneta Partljiča, uprizoritev, ki je šla 1988 na gostovanje na Festival bratstva i jedinstva v Prizren. Na poti domov smo se ustavili še v Prištini in odigrali predstavo, ki si jo je ogledal režiser s prištinske televizije. Po predstavi smo se znašli v 13. nadstropju hotela Grand, kjer so ugotovili, da delam tudi na televiziji. Povedali so, da kot Albanci, kljub temu da imajo kot ekipa čas, ideje in zamisli in da so tehnično dobro opremljeni, ne smejo delati, sam pa, da bi šel z veseljem v koprodukcijsko dokumentaristično sodelovanje z njimi, tedanji urednik v Ljubljani Drago Pečko mi je omogočil kritje potnih stroškov, honorar naj bi konkretizirali šele po opravljeni oddaji, tako se je takrat še delalo. In sem šel na Kosovo. Tri oddaje smo že posneli, ko so kosovski rudarji odkorakali iz rudnika Trepča v Prištino s Titovo sliko pred seboj, prizor je znamenit, in začeli štrajk, ker je hotel Beograd sneti Azema Vllasija z oblasti. Vse se je začelo dogajati nenadoma in na tej osnovi je novembra 1988 nastala prva kruto pomembna oddaja TV Ljubljana o štrajku na Kosovu. Ko se je situacija umirila, smo že nadaljevali z obravnavo predvidenih, etnološko in antropološko zelo zanimivih tem – nato pa so se rudarji zaprli v rudnik in začeli gladovno štrajkati. In smo šli z ekipo pred rudnik, Gorana Milića z Yutela so zavrnilo

(te dni gledam na hrvaški televiziji njegove krasne oddaje o Izraelu, že povsem »ubog« je). Šele pozneje se je zgodil škandal, ko je Miličev kamerman izpod kolena ujel prizor, kako gre rudar v jamo gladovno štrajkat s plastično vrečko banan v roki. Iz tega so na Yutelu naredili program za tri dni in zadevo relativizirali.

Mi smo tisti večer do treh ponoči sedeli pri direktorju rudnika, ki je hodil v jamo prepričevati rudarje, da bi nas sprejeli. In res so nas kot slovensko ekipo ob treh ponoči spustili v rudnik. Pol ure sem jih prijazno nagovarjal, kako bodo z močjo TV medija, z našo pomočjo, lahko dosegli marsikaj. Dali so mi spisek stavkovnih zahtev, ki sem jih prebral v kamero, in to je objavil ljubljanski TV dnevnik. Tomaž Terček je v Ljubljani sprejemal material, ki sem ga pošiljal, in skrbel za to, da je dnevnik vse predvajal. Pozneje sem naredil oddajo *Solza na raskavem licu*, ki je vključevala tudi prizore, kako so pri Ervinu Hladniku Milharčiču doma z gospo Mirjam in Milico Antić gledali prvo oddajo, katere osnovni kader je bil prizor rudarja, ki mu na lice priteče solza. Ta stvar je potegnila za seboj hude posledice: najprej se je v Ljubljani zgodilo zborovanje v Cankarjevem domu, sledil je miting v Beogradu z Miloševićem in njegovim »ne čujem dobro«. Ko sem prav takrat potoval skozi Beograd z avtom, na katerem je pisalo RTV Ljubljana, se je pred skupščino zbirala nepregledna množica. S svojo prisotnostjo na mestu dogajanja smo takrat dejansko prebili informacijsko blokado o dogajanju na Kosovu, saj so posnetki šli iz Ljubljane nemudoma v Evropo. Ko smo po tem šli ponovno v rudnik, so novinarji Reutersa in Associated Pressa čakali nas, ki smo bili prednostno spuščeni noter za intervju z rudarji. Pri prvem snemanju niso dali nobene izjave, pozneje pa so dovolili, da smo jih posneli. Pozneje so me direktorji rudniškega kompleksa Trepča spraševali, ali so naredili prav, da so osem let po Titovi smrti hodili z njegovo sliko pred seboj. To je bila genialna poteza. Tito je bil še vedno tisti, ki je Kosovu dal pravico do obstoja. Z ustavo leta 1974 je Kosovo dobilo status pokrajine.

Vaša ekipa je bila pripuščena kot prva od jugoslovanskih tudi zaradi naklonjenosti, ki jo je kazala do kosovskega vprašanja slovenska politika?

Kot Slovenec sem prebijal vse možne zidove, zbiral informacije in v bistvu šele tam izvedel, kaj se dogaja, ter dobil sliko kompletnega *apartheida* srbskega kolonializma. Z oddajami smo prebijali informacijsko blokado, edina druga pot so bili Kosovarji, ki so ob vikendih prodajali v kioskih zelenjavo in so z vestmi pridobili na svojo stran slovenske gospodinje. Moje delo na Kosovu je bilo skratka končna posledica mojega gledališkega dela, gostovanja s Šentjakobskim gledališčem v Prizrenu leta 1988, po opusu 13 oddaj s Kosova sem dobil ponudbo za redno zaposlitev in prešel na Televizijo. Po tem so se začela intenzivno dogajati potovanja po svetu, posneli smo veliko *Mednarodnih obzorij* po Evropi, tudi po Balkanu, v najbolj kritičnih devetdesetih letih z obdobji velike inflacije, kosovskih peripetij in Natovega bombardiranja Beograda. Na moje

insistiranje smo šli snemat v Andoro, saj se mi je zdelo Slovenija primerna za podobno politično ureditev. Privatno sem obiskal Indijo, Nepal, Tibet, Kitajsko, Hongkong, leta 1989 sem začel potovati. S Televizijo pa smo snemali potopise kot *Drevak z motorjem*, posnet na Irian Jaya (del Nove Gvineje), po Zambiji, Etiopiji. Na Televiziji sem bil v nenehnem konfliktu, ker so trdili, da je tovrstne oddaje bolje kupovati, saj naj bi bila produkcija lastnih predraga. Moje stališče je bilo, da takih oddaj BBC ne more nikoli snemati na isti način, kot jih lahko mi, ki nismo obremenjeni s kolonializmom in imamo popolnoma drug odnos do narodov in ljudi na teh področjih.

Z odmikom v televizijski medij ste gledališče na neki način prerاسli?

Ko sem prišel s Kosova in se vrnil v Ljubljano, moram reči, da približno šest let nisem mogel v teater. Ker sem tako zasovražil vse »preseravanje«, komolčarstvo, vso majhnost razmišljanja, bi rekel, ki ga je nosil s seboj posel v teatru. To so neki interesi, ki so se zdeli popolnoma minorni.

Izkušnja človeka docela prestrukturira.

To je kot sindrom ameriških soldatov, veteranov iz Vietnama. Potem ko preživiš Vietnam, se ti zdi vse na tem svetu grozljivo minorno. Grozljivo nepomembno. Banalno. Pa nisem bil soldat na fronti. Bila pa je tudi osebna izkušnja dvakrat neodigranih priprav na predstavo. To so bile travme. Kaj vem, imam ta sindrom, da moram v teatru še danes videti res nekaj posebnega, da me pograbi. Če me dobijo v prvih petih minutah, potem je v redu. Če se to ne zgodi, to dela podzavest, dejansko zaspim. Razen tega se je interes počasi razblinjal zaradi podob teatra in vseh tradicij, ki sem jih srečeval in spoznal po svetu. V Litvi, Londonu, na Japonskem, v Vietnamu, Pekingu. Tudi to je vplivalo na moj odnos do teatra v Sloveniji, ki se je kot primarni interes počasi razblinjal. Ko svoja obzorja tako močno razširiš, odrski iluziji ne daješ več iste vrednosti kot prej. Najnovejši vtis: prav včeraj sem v zagrebški dvorani Vatroslav Lisinski gledal licenčno muzikalsko *Lepotico in zver* teatra Komedija, ki sem jo 1972. režiral v Mladinskem gledališču (verzijo N. S. Graya z naslovom *Lepota in zver* – op. a.) Po nareku narejena zadeva, a narejena dobro. Teater Komedija je pridobil velik renome z rok operami *Jalta Jalta* (1971), *Gubec-beg* (1978), *Grička vještica* (1979).

Zadržkov do glasbenega gledališča torej ne čutite.

Nasprotno, le da pri nas ni bilo možnosti za razvoj muzikala, ker je bil ta »špas« predrag. To je bil stalni argument za karkoli, kar bi naredili v koraku s svetom. Stvari

so zavračali kot predrage. Ker nimamo zaledja v lastnih mecenskih krogih, kapitalistih, privatnikih, ki bi jim kultura kaj pomenila in bi v njej videli komercialni interes.

Kakšna je bila pri tem vloga kritikov in njihova skepsa ob glasbenih oblikah gledališča?

Moram reči, da kritiki pri nas nikoli niso imeli vpliva na odločevalske kroge, ki financirajo kulturo. Še tako pomembni kritiki kot Josip Vidmar ali Inkret, Taufer, Predan so bili brez tega vpliva, niso pa tudi nikoli rekli, da slovenski prostor potrebuje tovrstno produkcijo, ki bi jo bilo treba financirati.

Če se vrneva še malo nazaj: so vam interni kritiki Drame na kontrolni vaji *Dandina* oporekli še kaj konkretnega?

Bil sem primerna tarča za to, da so igro »sneli«, ker je bila mizanscensko postavljena radikalno moderno in se gospod Presetnik v ta koncept ni mogel enakovredno vklopiti. Prvaške bitke so bile zelo močne. Zoper Presetnika v Molièrju je bil absolutno nastrojen Sotlar, prilika za oponiranje je bila prava. Na kontrolki je igrala v alternaciji Helena Šobar namesto obolele Alenke Vipotnik.

Kaj se je v poznejših letih zgodilo z *Metodo Zorčič*, ki je v vaših *Služkinjah* igrala Solange?

Žal gre pri igralcih in igralkah za celo paleto danosti, ki omogočajo opravljanje poklica. Ko pride igralec s prezenco na oder, pritegne pozornost in obvladuje parter, dvorano, pa mu ni treba reči in storiti ničesar. Obstajajo igralci, ki tega žal nimajo. In to pretežna večina. Milena in Metoda sta postali diametralno različni igralki. V našem Genetu je bilo že zaznati, da je Milena dominantnejša, a take razlike med njima še ni bilo. To je krutost tega poklica, ki jo izkusi marsikdo. Ali pa se obrne drugače. Spomnim se Bineta Matoha, s katerim sem začel sodelovati v Lutkovnem gledališču Ljubljana. Leta 1973 sem tam naredil predstavo *Stol pod potico* Franeta Puntarja, prelomno za Puntarja, ki je pred tem pisal veliko za radio, gre za izjemno fine domišljajske bravure. Anja Dolenc, ki je nato celo življenje vložila v lutkovni teater, je takrat prvič delala osnutke za lutke in sceno. Matoh je bil zaposlen v LGL kot električar, se mi zdi, in je po malem pričel animirati, mislim, da je prve besede na odru izgovoril prav v tej predstavi, nato pa je končal akademijo in kot igralec pustil veliko sled.



Zambija, junij 2001. Arhiv Iztoka Toryja.

Pavle Lužan, propulzivno dramatiško ime v sedemdesetih letih, se je pozneje zaposlil na Radiu.

Dva avtorja te vrste sem srečal v svoji karieri. Lužan, ki je z *Luko D.* ostal v spominu do danes, je ob Ervinu Fritzu nato pustil veliko sledi v žanru radijske igre, v hudi bitki z Borutom Trekmanom, to je bil ta triumvirat radijske igre, to so zanimive zgodbe. Drugi pa je slikar Zoran Hočevar, ki je pod psevdonimom Jure Obrški napisal *Potepuhe*, ki sem jih delal v EG Glej 1976., ko smo izgubili kapelico na Poljanski in šli v klet Moderne galerije. Niko Goršič, Vladimir Jurc in Pavle Rakovec, kot tudi Silvij Božič in Milena Grm, Majda Kohek, Nina Skrbinšek, Božo Šprajc. Marko Lednik na klarinetu, Melita Vovk je delala sceno, bila je genialna scenografija. To je sprovciral Goršič, ko smo začeli vaditi v Mladinskem gledališču in je pod nogami hotel nekaj drugega, ne odrskih desk. Z Melito sva na odpadu nabrala največje možne traktorske gume in celo gručo predmetov, ki so izšli iz Lalijevega teksta, ko našteje čisto vse dobrine, eno tipkano stran, kar hoče človek posedovati in kupuje in zganja vse mogoče oslarije, vse do »najbolj pa ljubijo vrtno škrate«. To naj bi bil vrhunec takratne nakupovalne mrzlice Slovencev. Škrate za premiero sem našel na Prulah, na vrtu maskerske legende v Operi Anteja Cecića. Ni jih bilo mogoče kupiti v štacuni, smo jih pa kar nekaj razbili, zato sem letal po vsej Ljubljani in si ogledoval vrtove, da bi našel še kakšnega škrate in ga šel ponoči sunit. To je dodatna zgodba.

Obrški potem dvajset let ni napisal dramskega teksta, vse do komedij za celjski teater (*Smejči*, 1995, in *Mož za Zofijo*, 1998 – op. a.)

Redki dramski pisci imajo to srečo, da lahko pisanje opravljajo kot svoj prvi posel. Odvisni so od natečajev ali naročil, ne poznam pa koga, ki bi bil hišni avtor.

Pa se lahko institut hišnega avtorja obnese?

Abonmajski sistem ne dovoljuje hišnih avtorjev, to je dejstvo. Avtorji, ki so delali v Gleju v začetni periodi, pa so zanimiva zbirka. Po tem, ko ni uspel s *Xerxesom*, so Frančku Rudolfu uprizorili *Pegama in Lambergarja*, predstavo, za katero je lutke naredil Tone Lapajne. Šlo je za strukture, večje od človeka, še zmeraj imam eno doma, dragocen spomin.

V dogodek ob Tednu otroka ste vključili tudi inserte iz reklam kot simbola potrošniške klime.

Reklame smo vložili v tekst proslave z ironijo in sarkazmom. Do absurda so pripeljali zgodbo konzumerizma *Potepuhi* z vrtnimi škrti. Sam pa sem reklame za eksistenco ustvarjal zelo zares, opravka smo imeli z zelo zahtevnimi naročniki. Ni šlo za to, da bi lahko z neko umetnostjo naročnika prepričal zoper njegovo vizijo. V dveh, treh reklamah mi je uspelo preseči nivo najbolj banalne reprezentacije in vzpostaviti zgodbo, da je reklama dišala po kratkem filmu. To je vključevalo velike boje, da je naročnik pristal, ker je vsaka sekunda stala toliko in toliko, vsaka sekunda brez izdelka ali logotipa je bila po njihovem pojmovanju izgubljena, to velja še danes. Po tem, ko je Jaka Judnič to spraval na višji nivo, je tak pristop k snemanju reklam nekoliko zamrl, zdaj pa se spet dogaja. A to zdaj je že stvar agencij in njihovih taktik.

Koliko sta bila ambivalenten odnos do reklam in skepsa do potrošništva prisotna v družbi sploh?

O tem težko sodim, moj odnos do potrošništva pa je bil ta, da nisem nikoli odklanjal pridobitev, ki so bile na razpolago. S svojimi in maminimi prihranki sem v sedemdesetih kupil fičota iz druge roke, s katerim sem bil težek frajer. Užival sem, če sem si lahko privoščil stvari, ki so olepšale življenje. Nikoli pa nisem podlegel obscenemu potrošništvu, ki s sosedi tekmuje v dokazovanju, kdo ima več in boljše znamke. Še danes sem najbolj vesel, če lahko kupim uro za pet evrov. Človek si lahko

omogoči marsikaj že brez grabljenja neskončnih premoženj, za katera se bodo potem potomci tepli. Na koncu imaš samo obleko brez žepov.

Sem pa že vse življenje zelo nesrečen, ker mi v srednji ali že v osnovni šoli ni nihče v enem stavku podal definicije vojne. Države pridigajo o svetosti življenja. Politiki in deli civilne družbe po vsem svetu se zaganjajo v abortus ali v evtanazijo, povsod pa vzgajajo armade mladeničev, ki bodo umirali in klali druge. Vojna je državno organiziran rop zemlje in dobrin. Vse ostale oznake o verskih in etničnih vojnah so larifari. Ta življenjski paradoks me bo spremljal do smrti. Mentaliteta potrošništva kreira tudi oboroževalno industrijo in potrebo po kopičenju vsega, že civilizacijsko smo podvrženi temu. Zadostuje pa, da si omogočimo čim boljše življenje in nato izračunamo, koliko rabimo za preživetje do smrti, ne da bi pri tem škodili drugemu. To je moja maksima.

Ste morali pred izpeljavo proslave leta 1968 izpeljati kontrolno vajo pred kom iz vodstva Tedna otroka? Ali so vam oder prepustili?

Ozadje proslave je bila zgodba moje matere, ki je pripeljala svojega sina, študenta tretjega letnika režije, da pripravi dogodek, za katerega kot mati seveda garantira. Na dogodku sta sedeli skupaj z mojo punco, prihodnjo ženo, in se nismo kaj veliko pogovarjali o tem. Zadeva je minila brez hujših posledic. Ni bilo nobenih ovacij s strani prirediteljic, nobenih zahval, nobenih protestov, bolj v duhu 'samo, da je mimo'. Je pa ostala v spominu.

Se je zdelo, da je vaš mirovniški klicaj dosegel učinek?

Refleksija je bila prisotna v tem, ko je publika po koncu ostala in so kartone pobarvali s kredami, ki smo jim jih dali na razpolago. Porisali so tudi hodnik po stopnicah navzdol in proti izhodu iz Viteške dvorane. Tudi hodnik je bil deležen refleksij, bi lahko rekli. Ne vem, kako so to zatem reševali, nimam v spominu, da bi moral tozadevno kaj plačevati. Težko človek sledi učinku svojega početja, če ni medijskega odmeva o njem. Največji odjek mojega početja je vzbudilo moje televizijsko dokumentaristično delovanje na Kosovu. Za to pa lahko iz prve roke rečem, da sem bil zraven in soudeležen, nikakor pa si ne lastim kakršnekoli zasluge za razpad Jugoslavije ali za poznejši nastanek države Kosovo. Če je to pomenilo kolateralni prispevek k osamosvajanju Slovenije, naj presojuje drugi.

Vlogo Staneta Severja ocenjujete kot pozitivno, tudi v kontekstu drame, ki jo je doživljal v Drami?

Absolutno. V sporu je bil s Štihom in Korunom, ne pa z ustvarjanjem mladih nasploh. Spominjam se produkcije dramskega govora, ki ga je poučeval na akademiji, in smo jo končali skupaj z njim ob štirih zjutraj na trotoarju pred Riom. V naslednjih dneh nas je povabil na Ig, kjer je imel vikend, nekakšen azil, z veseljem smo šli tja. Stane je bil vrhunski igralec in temu ni nihče nikoli oporekal. Bil je velik borec za to, kar je Drama pomenila ne le v Ljubljani, ampak tudi v jugoslovanskem okviru, znamenito je gostovanje v Parizu leta 1956. Drama je imela svoj imidž in Štih je ta imidž ogrozil, uvajal je repertoarne novosti, ki so bile Severju neprijetne. Spomnim se Ionescovih *Nosorogov*, kjer je naredil maestralno vlogo, še vedno pa se je bolje počutil v Pinterju, če tvegam to primerjavo. Bilo je nekaj konflikta tudi glede slovenskih tekstov. Sever je imel svojo linijo, svoj stil, in Štih mu ni hotel prisluhniti. Tudi Štih je bil svojevrsten posebnost. Konflikt je rezultiral v tem, da je Sever dal odpoved, šel s svojo monodramo v Ribnico na Pohorju in tam umrl, to je bila katastrofa. Bil sem eden tistih, ki smo stali v častni straži na komemoraciji v avli Drame. Stane me je začutil in mi pomagal, jaz bi bil danes še vedno Stanetov človek. Ker se teh stvari pač ne da kupiti in prodati, ampak je to stvar afinitete, človeških dimenzij, kjer nekoga začutiš, tako ali drugače.

Kako se spomnite vloge Tarasa Kermaunerja v EG Glej? Njegova montaža *Boj in gnus* (1976), poskus tematizacije povojnih pobojev, je imela na Gospodarskem razstavišču le eno ponovitev, doživela je prepoved.

Taras je prišel v Glej za menoj. Matija Logar je bil mlajši od mene in me je pripeljal v PG Kranj: ko sem delal Zupanove *Bele rakete letijo na Amsterdam*, sva se z Vitomilom Zupanom zelo ujela, udeležil se je nekaj vaj. Tarasa takrat ni bilo zraven, kot akterja ga v gledališču nisem čutil kaj posebej, bolj kot člana družbe, ko smo se včasih dobili v kaki gostilni. V Gleju sem imel več stika s Kraljem, nato z Bicetom in z Maretom Slodnjakom. Po vojski sem prevzel organizacijske opravke in bil tisti, ki je našel dvoranico na Bazenu Tivoli, tam smo leta 1977 uprizorili Šprajčeve *Srebrne nitke* pa Kmeclovo monodramo z Rudijem Kosmačem, s tem smo gostovali tudi na goriškem festivalu, kjer sem videl Ivico Vidovića igrati *Kasparja*. Zanimiva so ta srečanja, v bistvu naključja. Po tistem sem izpregel in šel v televizijske vode. To je bil edini način, da sem preživel. Le z reklamo se je dalo vzdrževati familijo, če rečem temu tako. Od teatra ne bi mogel preživeti. Samo od teatra ne.

Morali bi se gibati v gledaliških krogih in jemati v zakup vse, kar temu pritiče?

Nekoliko čudno bom označil svoja začetna kolega Jovanovića in Šedlbauerja. Z občutkom, da smo se na neki način razšli iz konkurenčnih razlogov.

Tudi onadva se nista razumela.

Dušan je pač odkorakal na Olimp, z roko v roki z Ristićem, on je bil svetovljan in pa Balkanec, v najboljšem pomenu besede, imel je ta »vonj po odojku«. Zvone Šedlbauer pa je bil rahlo akademski, on je bolj čutil institucijo. Med režiserskim štrajkom je bilo znamenito Dušanovo geslo »pohoda skozi institucije« z eksperimentom, radikalizmom, češ 'ne moremo ga več srati ob strani, moramo v volčje žrelo'. Bili smo si različni.

Kako ste občutili razmerje med EG Glej in Gledališčem Pekarna?

Priznati moram, da nisem praga Pekarne niti prestopil. Brez posebnega razloga, imeli smo svoj svet, vsak na svoji strani potoka. Do sestajanj, interakcij ni prihajalo, čeprav smo vedeli in sledili vsemu, kar se je dogajalo. Z vsemi sem bil v dobrih stikih, bolj pa se v to nisem poglobljajal.

Jovanovićeve Žrtve mode bum-bum iz leta 1975 se zdijo sklepna postaja kolažne naracije, toda podoben princip je bil prisoten že v vaši proslavi ob Tednu otroka 1968. Je bila zasnova tega dogodka nekakšen »auftakt« za Jovanovićeve predstave, ki so sledile: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in *Žrtve mode bum-bum*?

Mislím, da je bil ta proslavni dogodek tako radikalno pred svojim časom, da ga je v tehnološkem smislu nadgradil šele Srečo Dragan v predstavi *Šarada ali Darja* v EG Glej 1975., kjer je Meta Hočevnar postavila v center dogajanja televizijske ekrane. Zanimivo je, da sva se z Draganom prijavila na razpis za idejno zasnovo proslave ob predaji štafete Titu v Beogradu, s Petrom Bekešem, funkcionarjem ZSMS, pa sva se udeležila razprav na zveznem nivoju v Hercegovnem in tam preživela perfekten teden, vendar projekt ni prišel skozi. Predvidel sem, da bi beograjski stadion JLA po obodu obdali z ekrani, kjer bi se slika perpetuirala.

To je bilo najbrž že finančno neizvedljivo.

»Van pameti.« Z Bekešem sva zagovarjala tezo, da se z majhnostjo pač ne bomo ukvarjali. Vdor tehnologije je nato pripeljal do tega, da danes skoraj ni več predstave, ki ne bi vključevala projekcij, kot poseben način scenografije. Tudi ko projekcija rešuje vsebino in postane sama sebi namen, saj ni avtohtono gledališko sredstvo.



Iztok Tory, *Ptice na Kosovu*. Lumi, 1990. Oblikovanje naslovnice Matjaž Vipotnik.

Povsem stran od tehnološkega pa se je odvijalo Lužanovo *Živelo življenje Luka D.* To izpoved običajnega delavca ste igrali v dveh paralelnih postavitvah hkrati, vaša premiera s Poldetom Bibičem je bila 29. decembra 1973. Vzporednost je bila del koncepta. V čem sta se vaš in Jovanovičev koncept (ta je tekst mesec dni pozneje postavil z Antonom Petjetom) razlikovala? Vaša predstava z Bibičem je bila intenzivna, uspešna.

To je bil eksperiment, namenjen raziskavi prostora. Z Dušanom sva se zmenila, da si ne bova prodajala sugestij, imava pač vsak svojega igralca. Vsi štirje, plus Marko Slodnjak, smo se dobili pri meni na Prulah, še zdaj imam pred očmi sliko te zasedbe. Želeli smo preveriti, kako bo zgodba sedla v prostorski ambient gostilne, kjer bodo ljudje lahko jedli in hkrati poskušali pripoved človeka, ki je bil večkrat lačen kot sit. Igralca postaviti sredi publike, da bo svojo igro obvladoval tudi s hrbtnom. Ali bo gostilniški ambient pripravil publiko, da se bo začela samospraševati. Glavna igralčeva naloga je bila, kako jih pripraviti k temu. Kot vrhunec eksperimenta smo šli s predstavo nenapovedano v gostilno v Kamnik pod Krimom, v vasico, kjer se zbira, vsaj takrat se je, slovenski snobizem in lokalni holcarji. Zmenil sem se z Janezom Kirnom,

da pridemo, a da tega ne bo napovedoval. Od ljubljanske publike sta prišli z nami Vesna Marinčič in Nataša Dolenc. Da vidimo, kaj bo. Naleteli smo na lokalne kmete, ki so prihajali zvečer na šilce in so si začeli ogledovati dekleti iz Ljubljane. Predstava je bila izjemno dobra. Ker so sodelovali. Prav tako zanimiva je bila premiera v Klubu književnikov, kjer je Dušan Pirjevec našpičil ušesa, ko je Polde začel govoriti o letu 1941, 1942, 1943, 1944 – »nič dobrega«. Ob vsakem letu je povedal neko zgodbo, ko pa je prišel do leta 1945: »in nesreča nova, ime ji je obnova«. Pirjevec je želel slišati še kaj več, a Polde ga je le pomenljivo pogledal in odšel k naslednji mizi.

Kako se je obnesel prenos *Luka D.* v Malo Dramo leta 1992?

Pri predstavi v Mali Drami je Polde delal na lastno pest, o tem ne vem veliko več. Dve anekdoti z ambientalnih poskusov z *Luko D.* pa sta zanimivi. V gostilni Pod velbom smo igralca zamenjali sredi igre. Predstavi sta potekali istočasno, v različnih sobah gostilne, po polovici pa sta igralca zamenjala prostora. Uspelo je solidno, isto smo poskusili izpeljati v združenem domu v Hotedršici, ki je imel dve dvorani, levo in desno. Vse je bilo pripravljeno, le da razen petih gledalcev v enem in drugem prostoru ni bilo žive duše. Nakar so prišli štirje avtobusi pijanih Hotedrščanov s skokov v Planici. Zbežali smo jim. Sicer je vsaka od verzij igrala po svojem teritoriju. Pod velbom smo imeli le eno uprizoritev pa pri Narobetu v Trzinu in še drugod. Po dveh letih smo predstavo poklonili igralcema, da lahko igrata, kjer in kadar hočeta, in je EG Glej prenehal z organizacijo predstav. Polde je igral tudi za bolnike v Kliničnem centru. Brez moje vednosti je Andrej Stojan pripravil TV priredbo, a ko sem jo videl, sem bil zelo nezadovoljen. Predstavo so posneli v menzi neke fabrike, toda celota ni imela ne repa ne glave, predvsem pa nobene zveze z našim eksperimentom.

Kakšna je bila družbena teža gledališkega eksperimenta v vašem glejevskem obdobju, ta termin se kot kategorizacijska opredelitev pojavi šele pozneje.

V času EG Glej sem se v Beogradu pogovarjal s Ćirilovom in Miro Trailović, da bi vzpostavili partnerske odnose z Ateljejem 212. Njim je uspelo vzpostaviti institucijo, v Sloveniji pa ne, mi smo bili vselej kulturna akcija v okviru občine Ljubljana Center, čisto nič več. Delovali smo na praktično voluntaristični osnovi, dodaten denar pa nabirali s sporadičnimi subvencijami, s katerimi smo bolj ali manj pokrili skromne honorarje igralcem. Bili smo skoraj na istem nivoju kot Šentjakob. Tam resda niso profesionalno šolani, profesionalni pa vseskozi. Po letu 1980, ko sem že zaključil s sodelovanjem v Gleju in se je zdelo, da se bo delovanje Gleja sklenilo, je zadevo s pravimi uspešnicami, ki so jih potrjevale tudi Borštnikove nagrade, obudil Vinko Möderndorfer. Z Vinkom nikoli nisva поблиže sodelovala, žal, takrat sem bil že na drugi strani ceste, ta razkorak s teatrom

se je po obdobju na Kosovu še poglobil, sem pa prišel nazaj v Glej z igro *Varovanec hoče biti varuh* leta 2015. Z Nikom Goršičem sva Ingi Remeta in Maretu Bulcu predlagala, da bi obeležili 45. obletnico Gleja s ponovno postavitvijo. Pridobila sva še Blaža Šefa, glasbenika Jureta Torija, ki je moj žlahtnik, in scenografko Uršo Vidic ter dramaturginjo Kajo Balog. Gledalca, ki sem ju bil najbolj vesel, sta bila Jožica Avbelj in Lado Kralj! Niko je uspel organizirati udeležbo predstave na festivalu v Vratcih v Bolgariji, kjer smo prejeli nagrado za ansambelsko igro, poleg tega pa smo si lahko ogledali tudi najnovejšo postavitev Genetevih *Služkinj* iz Sofije! In se je sklenil še en krog ...

Pomlad 2023