

I N T E R VJU



## Mile Korun

**Kako ste stopili v gledališče, svet umetnosti, kdo vas je odkril, kaj vas je gnalo na galejo?**

Če človek takole neobremenjeno, če se seveda to sploh da, razmišlja o sebi, če pregleduje svojo preteklost, potem bi zase lahko mirne duše rekel, da ni bilo nikakršnega usodnega prsta, ki bi mi pokazal prav to pot. Pravzaprav sem bil od doma vzgojen, predvsem pa je bil oče tisti, ki mi je namenil usodo gradbenika, inženirja gradbeništva, pa sem sam to njegovo željo spremenil v študij arhitekture. Študij arhitekture pa mi je pomagal na poti v gledališče. Nekje v svoji mladosti, se spomnim, smo se ukvarjali z lutkami, vem, da smo v šoli mnogo recitali, da sem imel najbrž prijeten glas in občutljivost za interpretacijo posameznih pesmi, tako da sem v šoli veliko recital, na ta račun sem celo popravil dvojko iz kemije, ker je profesorica mislila, da se bom odločil za kako umetniško pot, ne pa za pot tehnika ali znanstvenika. V moji biografiji je bila še ena odločilna točka; družil sem se z dekletom, ki je igrala harmoniko pri Kajuhu, ker pa jaz nisem znal igrati harmonike, sem se pri Kajuhu vključil v dramski krožek. Tam sem odigral v režiji svojega kasnejšega kolega Franceta Jamnika dve zanimivi vlogi.

Tako sem počasi, kot arhitekt,

s kolegom Matulom začel delati scenografije za režiserja Jamnika in z njim smo se veliko pogovarjali o gledališču. Pravzaprav nas je on pohujšal v dobrem smislu; tukaj nisem bil samo jaz, tudi Nada Bavdeževa, Andrej Kurent, pa še veliko drugih ljudi, ki so danes ali pa so bili eni od stebrov slovenskega gledališča. Ko sem se na arhitekturi naveličal študija, sem se potem odločil za igralsko akademijo, na katero sem se vpisal 1951, in potem tista štiri leta doštudiral, kot je bilo potrebno. Tu sem se nekako prikupil profesorju Janu, ki je bil tiste čase vodilni slovenski režiser, pa tudi v vodstvu Ljubljanske Drame, najbrž je on namignil Miletu Klopčiču, ki je bil takrat direktor Drame, da sem zanimiva mlada oseba, in me je angažiral kot asistenta režije. Ko pa sem se vrnil od vojakov, prepričan, da se z gledališčem ne bom več ukvarjal, ker je vojska pač tako pragmatično, trezno področje, sem odšel na arhitekturo vprašati, koliko izpitov mi še manjka do diplome. Po drugi strani pa sem bil že poročen, pa mamljiva ponudba, da lahko v ljubljanski Drami takoj dobim službo, nastopil sem kot asistent pri dr. Kreftu; vse to me je seveda zvalo v gledališče, tako da sem bil potem 15 let do 1971 leta v Drami.

Prešel sem vse tiste stopnje, ki jih pač ponuja življenje v poklicnem gledališču, od asistenta, prek mladega režiserja. Z nastopom ravnatelja Štiha so se mi odprla vrata do pomembnejših tekstov. Tako sem kmalu na začetku delal Talca, ki je po svoje zelo uspel, pa Virginijo Woolf z znamenito Dušo Počkajevo, s Součkom, Benedičičem in Benkovo, pa Kralja Leara, pa Pohujšanje, s tem v zvezi kasneje še Oresteio, za katero se mi zdi, da je ena tistih predstav, ki jih imam najrajši, in ki mi je tudi najbolj uspela. No, po različnih nesporazumih z Dramo, v katere smo bili vpleteni vsi, zlasti režiserji, spomnimo se tistega znamenitega bojkota režiserjev ljubljanske Drame, sem potem prešel na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo in tam sem še zdaj. Prešel sem spet vse faze, od asistenta, do rednega profesorja, trenutno so me pregovorili, da sem dekan.

Ta del biografije je neke vrste sprehod po formalnostih, je tehnična biografija. Poleg tega je še nekaj drugega; rad bi povedal, da sem v mladosti živel v isti hiši s pesnikom Janezom Menartom, on me je že takrat bombardiral s svojo pesniško produkcijo in me nekako, hote ali nehote, ker sva se pač oba zanimala za duhovna področja, področja filozofije in umetnosti, zapeljal na področje pesništva, in to me je spremljalo vse življenje. Kot arhitekt sem vzljubil tudi likovno področje. Tako se spominjam, da sem v svoji sprejemni nalogi za prejem na AGRFT 1951 za tekst, ki sem ga obravnaval, to je bila Prebrisana norica Lope de Vege, pripravil uvod, analizo Matissovega slikarstva. Tako me je Matisse spremljal dolga leta, dokler nisem potem odkril še drugih slikarjev, Dalija, zlasti pa Marca Chagalla. Marc Chagall je bil tisti, ki mi je narekoval tudi oblikovanje prvega Pohujšanja v ljubljanski Drami, ki je zbudilo največ nasprotovanja, v gledališkem življenju pa uprizorilo največji škandal tistega časa, od tod naprej me spremlja pridevek avantgardist.

Jaz sam se nisem nikoli čutil avantgardista, zmeraj sem imel velike težave sam s seboj pri preseganju konvencionalnosti. Najbrž je v meni neka dvojnost; da se strašno zavedam občutka varnosti, ki jo konvencionalnost, uveljavljena stvar, ponuja, po drugi strani pa me hkrati vznemirja neko nezadovoljstvo s tem že doseženim, ustvarjenim; ena stran moje duševnosti si prizadeva za tem, da bi se to postavilo na glavo, da bi se spremenilo, da bi stvari videl v novi luči, pravzaprav sem ves čas v tej dilemi med tem stari, uveljavljenim, priznanim, ker imam občutek, da to večina ljudi sprejema, v gledališču je v določenem trenutku pomembno, da te publika razume, od tod ta težnja, da bi bil komunikativen, da bi bil razumljiv, od tod težnja po ustaljenih estetskih prijemih; po drugi strani pa bi seveda rad, da bi se stvari odkrivalo v novi luči, v novi optiki. Ko govorim o tem, mislim gradivo, ki ga

ponuja dramska literatura, ki ga ponuja življenje, in temeljna vprašanja naše eksistence, zakaj sem, kako to, da sem, kakšen sem. Zase lahko rečem, da že od začetka iščem v umetnosti odgovor predvsem na to, kdo sem, kaj sem, kako to, da sem. Mogoče se v tem trenutku, v temle prekrasnem pejzažu pred rožniško cerkvijo, ob zboru otroških glasov, sliši kot nekaj, kar ne spada v to območje. Ne glede na leta, ki se mi grmadijo na grbi, se mi zdijo ta vprašanja že od mladega temeljna in so vir ustvarjalnosti ter kreativnosti. Lahko rečem, da sem se v predstavah spraševal in ves čas poizkušal odgovoriti, če so bile vse te relativno čudne predstave v bistvu odgovor na določena vprašanja. Ta vprašanja so bila filozofska, umetniška in oblikovna...

**Slovite kot režiser posebnejš, predrznejš, upornik, vaš upor se je izražal predvsem v odnosu do slovenske gledališke tradicije in na relaciji literatura gledališče?**

Ko sem stopil v teater, je bilo slovensko gledališče, ne bi hotel biti pretirano strog, pa pretirano formalen, vendarle pod strašno močnim vplivom socialističnega realizma. Najlepši primer pravega socrealizma je bila predstava Janovih Hlapcev iz prvih let po vojni. Že prej sem omenil, da so me moja nagnjenja, pogovori z Janezom Menartom, pa tisto, kar sem govoril o Matisu, usmerili v razmišljanje, kako se od stvarnosti ločiti, zato da bi lahko stvarnost doživel od nekod zunaj, v neki drugi luči, natančneje, z nekimi stvarmi, ki jih človek v stvarnosti ne vidi. Matisse izhaja iz fauvizma in se odmika od stvarnosti, čeprav uprizarja predmetni svet, se v načinu oblikovanja loči, trga od stvarnosti. Posebej po tem, ko sem bolj globoko doživel Chagalla, Dalija, se mi je pokazalo, da socrealizem, realizem, naturalizem oziroma projekcija stvarnosti na odru niso edine možnosti gledališkega ustvarjanja in udejanjanja.

Spominjam se, da sem tam od leta 1955-60 nenadoma odkril, da bi gledališče lahko ustvarilo svoj jezik, ki naj bi bil izrazito gledališki, tako, da bi recimo Tartuffa ne delali samo za mizo ob večerji, tako, kot sem videl sijajno predstavo dr. Gavelle, ampak da se da Tartuffa uprizoriti tudi ne vem kako drugače, z bolj fantastičnimi rešitvami; skratka, odkril sem gledališče, ki sem ga poimenoval »gledališče metafor«.

Nenadoma sem pogruntal, da se da z mizansceno tekst, ki je lahko popolnoma realističen, obkrožiti z nečim neznanim, skrivnostnim, in da to neznano, skrivnostno, več pove v tistem tekstu, kot pa dobesedno branje teksta, dobesedno slišanje besed, ki so v določenem dialogu ali monologu. Šlo je za to, da se tako kot v pesništvu in slikarstvu stvarnost ne prikazuje več kot neka projekcija same sebe, ampak da se prikazuje v neki metaforični obliki, kjer prihaja do veljave ne samo tisto, kar je na površju stvarnosti, ampak prihaja do veljave in razumevanja tudi tisto, kar je skrito v bistvu stvari, tisto, kar je tako rekoč zadaj za. No, in to »zadaj za« me je ves čas zanimalo v različnih obdobjih, v različnih režijskih rokopisih, različnih vizijah, poetikah, ki sem jih v svoji karieri prešel. Gledališče metafor je bila prva faza.

Eklatanten primer tega je Cankarjevo pohujšanje iz leta 1965 v ljubljanski Drami. Tisto predstavo, kakorkoli je že ocenjena v slovenski gledališki zgodovini, tukaj si ne domišljujem prav veliko, ki je bila popularna prav zaradi škandala, ki ga je povzročila, manj zaradi tega, kakršna je bila, bi jo danes, če bi jo hotel v isti viziji zrežirati, naredil drugače. V tistem času je bil res pogumen korak v stran. Moram se zahvaliti ljudem, ki so me takrat poslali v Pariz. Dobil sem Prešernovo nagrado za režijo Talca in tisti obisk Pariza sem izkoristil za to, da sem se iztrgal iz območja

neposrednega vpliva slovenskega gledališča, da sem pogledal nazaj iz perspektive Pariza na Slovenijo. Moram povedati, da tam nisem videl nobene take predstave, ki bi jo v tem Pohujšanju kopiral, to je bil moj lasten izum, narejen bolj zame osebno. Pri Pohujšanju sem imel ves čas občutek, da je izrazito moder tekst, da odstopa od realistične interpretacije, da je pisan že v kompoziciji z muzikalnimi in likovnimi prijemi, ki so daleč od vsakdanje stvarnosti. Cankarjevo Pohujšanje je igra, ki je na neki način pesem in jo je treba interpretirati, če jo hočeš res razumeti, do konca njenih živčnih vlaken; šel sem v svojevrsten teater absurda, v nadrealizem, ki me spremlja v več fazah prav do današnjega časa.

Pri režiji Aishilove Oresteie pa sem imel drug problem. Res je, da nisem bil zadovoljen s predstavami, ki sem jih hkrati videl, kajti uprizorjanje klasike na Slovenskem je bilo naslonjeno na winckelmannovsko estetiko, na belo klasiko, kjer so vsi oblečeni v dolge bele toge, kjer so na sceni zadaj stebri, stopnišča, akropola idr. . . jaz pa sem si Oresteio zamislil kot balkansko dvorišče, polno živali, vreč peska, blaga, slame, zbor sem si predstavljal kot mladeniče, oblečene v usnje, široke hlače, podobne današnjim makedonskim; Darjan Božič je genialno skomponiral sceno glasbo z nekimi starimi vižami na štirih tonih, grškomakedonsko obarvanih, ki so jih peli, drugače pa je celo predstavo po dramaturški plati opremil z zvoki, udarci kamnov, ko nastopajo erinije na grobu Agamemnona itd. . . Tako, da je bila Oresteia drug režijski rokopis, druga poetika, nasprotje tistega, kar sem prej trdil, temelji na vdoru naturalizma v to, za moj občutek, zlagano winckelmannovsko estetiko bele klasike. Velikokrat sem se napajal iz upora, drugačnega občutka, ki so mi ga določene predstave drugih režiserjev zbujele. Včasih malo iz jeze, drugič spet, ali se ne da kako drugače uprizoriti, ali ni to že zaprašeno; v predstavah sam si želel imeti več sodobnega občutka; kaj je to sodoben občutek, je težko izmeriti. Čeprav sem sam s sabo že 62 let, vendar ne morem v sebi utemeljiti, zakaj kakšno stvar vidim tako in ne drugače, zakaj jo vidim drugače kot drugi režiserji. Ne vem. Predvsem skušam slediti notranjemu občutku, intuiciji; kako se ta intuicija rodi, od česa je odvisna, v kakšni obliki se pojavljajo ti impulzi iz moje notranjosti, je seveda stvar let, izobrazbe, stvar tistega, kar sem videl, kar občutim.

Če zdaj spregovorim o tretji poetiki, recimo o igri Izgubljeni sin Andreja Hienga, tudi to je predstava, ki jo zelo cenim. Bila je pod vplivom tistega, kar so v sočasnem slikarstvu poimenovali »nova figuralika«. Pred tem so se slikarji veliko ukvarjali s problemom abstraktne kompozicije, s problemom samih slikarskih sredstev kot takih, to mi je bilo zelo blizu, ker sem se ves čas trudil za to, da mora gledališče samo zase ustvariti specifični odrski jezik, ki ne bo izraz literature, ampak izraz gledališča samega. Tu sem prišel v konflikt med literaturo in gledališčem, bil sem odločno na strani gledališča, avtohtonega in samostojnega. Vedno sem menil, da je literatura tista, ki je v določenem smislu večna, kar je napisano, je napisano za vse čase, uprizoritev pa je trenutna, je kot trenuten navdih, trenutna slika te večne literature, naslednji trenutek bo spet druga, pa tretja, četrta itd. . . Take so na primer že moje štiri uprizoritve Cankarjevih Hlapcev, vse so med seboj tako različne, kot da bi jih delali štirje različni režiserji. Velikokrat sem imel sam pri sebi občutek, da mi to narekuje tekst, in če mi to narekuje tekst, je v tem že izpeljana zahteva po zvestobi temu tekstu.

### **V našem gledališču je igralec alfa in omega?**

V gledališču sem začel kot igralec. Nekateri, ki so me gledali, sam tega ne vem, pravijo, da sem bil dober, da sem bil strašno dinamičen na odru, spominjam

se, da sem pri predstavi *Ideali* in koristi v Jamnikovi režiji, to je bilo pri ŠKUD-u, igral slugo Krišpina, da sem se na odru zviljal na različne načine, v predstavo sem vpeljal dinamični gibalni element, to je najbrž povsem moje. S tem uvodom sem hotel povedati, da problematiko igralca poznam, ker sem jo sam izkusil na svoji lastni duši.

Osnovna karakteristika režiserja je, da čuti tako kot igralec, samo mogoče bolj površinsko in zelo široko, raznoliko. horizont občutljivosti pri režiserju mora biti strašno širok, karakteristika igralca pa je v tem, da ni nujno, da je njegov horizont občutljivosti širok, pač pa globok. V igralcu se mora v tistem trenutku, ko nekaj začuti, ko nekaj doživi, spremeniti celotna telesna konstitucija, na mezinco se mu mora videti, ali je zdaj zaljubljen ali ni, v njegovem dihanju, ustih, v očeh in na obrazu, skratka, v zunanjih fizičnih izrazih se mu mora videti, kaj on doživlja. Na tak način on izraža, to je edino njegovo izrazno sredstvo, on mora prav s telesnimi manifestacijami, iz svoje notranjosti, duševnosti, sporočiti občinstvu določene informacije, zato morajo biti njegovi občutki globoki.

Že od začetka sem imel posluh za igralske fenomene, pojave, za dogajanje v igralčevem ustvarjalnem procesu. Že v gledališču metafore, zlasti pa kasneje, pri novi figuraciji, sem odkril, bolj kot mi je bilo v zavesti jasno, kako nepopisno pomemben je igralec, brez njega ni nič. Lahko imaš krasno scenografijo, odličien prostor, kar je sicer tudi pomembno, čudovito luč, glasbo, odlično mizansceno, vendarle je igralec pri vsakem stilu nosilec osnovne komunikacijske enote.

### **Igralci trdijo, da ste vi režiser z izjemnim posluhom za vodenje igralca?**

Veliko sem se pogovarjal z igralci, nekateri so mi dali slutiti, kot da so zmeraj ali vsaj v določenem trenutku zadovoljni z mano, da smo našli tak stik, kjer je bilo zelo malo treba za to, da smo izpostavili isti občutek, misel, hotenje, težnjo. Kako se to naredi, je skrivnost, ki je skrita v meni, brez lažne domišljavosti si pravim, da imam precej razvit psihološki občutek za človeka. To moje trditev je treba vzeti z določeno rezervo, ker so situacije, v katerih ničesar ne razumem, včasih se mi zdi, da tako globoko sedim v samem sebi, da težko sledim svetu okrog sebe. Pri ustvarjanju gledališke predstave pa nastopijo momenti, ki jih kar slišim, vidim, čutim, slutim, tako da lahko pri igralcu vnaprej vem, kam ga bo kakšna rešitev, ki jo ponudi v določenem trenutku na vaji, pripeljala, kje mu manjka, da bi lahko realiziral tisto, kar hoče.

Zdi se mi, da imam to sposobnost lovca, da ujame nitke nekega doživljajskega dogodka v igralcu, še preden se on zaveda in jih je zares realiziral. In to, da posegam v predpripravo in ne samo v narejene stvari pri igralcu, da mu lahko pomagam takrat, ko se stvari šele rojevajo, izvijajo iz temine nečesa neznanega... To igralci razumejo in spoštujejo, to imajo radi. Je pa to različno od igralca do igralca. So igralci, s katerimi nisem vzpostavil nikakršnega stika. Pa še nekaj je, zgodi se, da se v ljudi preprosto zaljubim. Izjava se zdi morda megalomanska. Velikokrat se mi je že zgodilo, da sem »zasedel« ljudi, ki jih nisem maral in so mi bili antipatični pri nastajanju predstave; ko odmisliš stvarnost in sebe, pa se lahko spletejo čudne vezi. Včasih sem uporabljal posebne principe za vdor v igralčevo osebnost, duševnost. Namenoma sem povzročal katastrofične situacije, pretrese, in to samo zaradi tega, da bi igralca odprl, igralca, ki živi v svoji varnosti in se zateka v že znane in uporabljene vzorce, kar pa je smrt za umetnost, zato poizkušam iz človeka izvabiti tisto, kar je nasprotno od veljavnega javnega mnenja, nekaj, kar je v njem skrito, česar se niti sam ne zaveda.

Nekateri igralci trdijo, da je vaša agresivna, pa tudi cinična osebnost tista, ki jih zavira v ustvarjalnem oblikovanju lika, ki ga igrajo v predstavi. Večina igralcev, s katerimi sem se pogovarjal, pa trdi obratno, da se vam popolnoma predajo, vam zaupajo in vam sledijo.

V gledališču je tako, da se dogaja vsemogoče. So trenutki, ko z igralcem najdem sozvočje; so pa trenutki, ko se igralec zaradi različnih vzrokov, morda zato, ker ima neko drugo biografijo, ker drugače čuti, ima drugačna umetniška nagnjenja, v določenem smislu zapre. S takim igralcem je z moje strani težko, res je, da si skušam dopovedati, daj ljudi razumeti, skušam biti neagresiven, skušam njihove ideje vkomponirati v svojo zamisel vloge, največkrat mi to uspe, res pa je, da kadar je moja vizija določene vloge zelo jasna, čista, izgotovljena, igralcu pa zaradi njegovega notranjega značaja, temperamenta, psihične konstitucije tuja, takrat nastopijo problemi, ki jih poizkušam nasilno reševati. Skušam igralca prisiliti, da bi bil tak, kot narekuje moja zamisel.

Sam vem, da to ne pelje k dobremu rezultatu, ni se mi velikokrat posrečilo, da bi bil igralca z režijskimi, intelektualnimi, psihičnimi pritiski prisilil k temu, da bi mislil tako kot jaz, doživljal tako kot jaz, to ni dobra pot, če se le da, se poizkušam temu izogniti. Poizkušam ga integrirati s tistim, kar ima v sebi, kar je, ne da bi se prenarejal, da bi bil neresničen. Vem, da sem v določenem trenutku do igralcev krivičen, vem, da sem agresiven, v svojo obrambo lahko povem samo to, da ne gre za mojo apriorno agresivnost, da bi koga premagal, ampak gre za predstavo. Če izvajam pritisk na igralca, ga v imenu vizije predstave, v imenu celotne zamisli, in mi mora igralec odigrati svojo funkcijo, določeno vlogo na določen način, drugače se kompozicija celotne predstave zruši. Igrati je pravzaprav zelo težko. Malo vlog je takih, da so ti pisane na kožo. Velikokrat se moraš ukvarjati z gradivom, ki je proti tvoji notranji duševnosti, govorim v imenu igralca. Zato je tako pomembna zasedba. Mislim, da sem si šele z leti izostril občutek za to, kaj in kako lahko posamezni igralec v določenem projektu odigra.

**Vedno znova se sprašujem, zakaj se večkrat vračate k istim dramskim besedilom, k tistim, na podlagi katerih ste že ustvarili velik umetniški uspeh?**

Zakaj k istim besedilom, zakaj jih ponavljam dvakrat, trikrat, štirikrat, ponovil sem Pohujšanje. Za narodov blagor. Hlapce. Lepe Vide najbrž ne bom ponovil. Verjetno izhaja to iz mojega občutka nezadoščenosti, da predstave kljub relativno dobremu uspehu niso izčrpale vsega gradiva. Cankar je eden izmed tistih avtorjev, kot so Shakespeare, Molière idr. . . . , ki nujno zahtevajo v vsakem času svoje interpretacije, nujno zahtevajo, da je treba od časa do časa vendarle preveriti naše mišljenje. Zdi se mi, da je nujno za nas, člane določenega naroda, da se preverjamo ob dosežkih najboljših del naše literature, zato se neprestano vračam k Cankarju. Res pa je, da sem v določenem obdobju zrežiral veliko besedil mladih slovenskih avtorjev, no, mladih, mislim takih, ki so moje starosti in so bili mladi takrat, ko sem bil tudi jaz mlad.

Prav zaradi preveranja, čeprav sem včasih trdil, da delam gledališče predvsem zaradi sebe in da se požvižgam na publiko, zlasti pa sovražim premiere, mi ni popolnoma vseeno, kako to odmeva in kaj to pomeni predstava v zavesti občestva, naroda. Ves čas sem bil v dilemah med subjektivnim, intimnim gledanjem na teater; v intimnem gledanju sem velikokrat reševal svoje psihične travme, travme iz svoje biografije, po drugi strani pa sem se skozi gledališče želel udeleževati javnih zadev,

vendar ne dejavno politično agresivno. Čeprav so bile v mojem režijskem rokopisu tudi predstave in obdobja, ko sem trdil, da je gledališče tribuna raznih stališč in idej, politike, se političnega gledališča nisem udeleževal z vsemi svojimi močmi in navdušenjem. Zmeraj sem imel občutek, da so stvari, ki se dotikajo umetnosti, tako intimne, da jih politika samo zlorablja, tukaj mislim drugače kot moji kolegi režiserji, vsaj nekateri.

**Posebno ljubezen ste gojili do slovenskih dramskih novitet, ki ste jih krstno uprizarjali.**

Rad bi povedal, da je ljubezen do slovenskih izvornih del obojestranska. Po eni strani sem jaz lovil mlade dramatike, jih spodbujal, naj pišejo drame, ker me pač zanima, kaj in kako pišejo, imel sem občutek, da se v teh dramah kaže obraz slovenskega trenutka. Po drugi strani pa so me avtorji lovili, včasih je bilo težko komu reči ne, če si bil z njim kolega. Prišlo je do sodelovanja, ki je nujno pri vsaki generaciji.

**Uprizorili ste veliko po tematiki, vsebini, žanru različnih dram, kot na primer, Paniko Petra Božiča in Iz take smo snovi, kot Kranjski komedijanti Mirka Zupančiča.**

Ja, kaj naj rečem. Zadnjič, ko sem gledal natisnjene svoje režije v gledališkem listu celjskih Hlapcev, sem videl, da jih je nekaj čez sedemdeset, in ko sem gledal imena, sem se ustavil tudi pri Paniki Petra Božiča in Kranjskih komedijantih Mirka Zupančiča in Letu na mestu Gorana Stefanovskega, pa še pri kakšnih igrah, ki so jih napisali že mrtvi pesniki, tudi kakšen Shakespeare je vmes, ki se mi niso posrečile. Od vseh teh sedemdesetih režij bi lahko ocenil z najvišjo oceno sedem, osem režij, lahko bi rekel, da je prav dobrih kar precej, veliko je pa takih, ki mi še zdaj vzbujajo nelagodje, ker jih nisem razumel. Tako se mi zdi, kadar se pogovarjava s Petrom Božičem, jamram, kako nisem bil dober, kako nisem razumel njegovega teksta, on pa me vedno tolaži, češ da ni tako, da so bile stvari tudi drugačne, ampak Panika, moram priznati sam pri sebi, mi leži na dnu želodca kot velik neuspeh.

**Kaj vas je vleкло v režijo težko uprizorljivih in predvsem poetičnih dramskih besedil, kot na primer Driade Gregorja Strniše in Voranca Daneta Zajca?**

Jaz nisem Ljubimov, ki je baje izjavil, da lahko zrežira tudi telefonski imenik in da bo to gledljiva, dobra predstava. Ne vržem takoj puške v koruzo, če je tekst videti nedramsko uprizorljiv. Isti problemi so bili tudi pri Lepi Vidi, vendar z lepo Vido sem hodil petnajst let, nosil sem jo, dokler nisem prišel do ene, po mojem mnenju, dovolj dobre rešitve, tako da se mi zdi, da Lepe Vide ne bi več režiral, z njo sem dopolnil neko vprašljivost. Pohujšanje bi lahko še enkrat delal in prav tako je bilo pri Paniki, zdela se mi je zanimiva in se mi še danes zdi, pri Božiču je zanimiv tudi Komisar Kriš in vsa problematika, ki se veže nanj, to sem hotel uprizoriti, pa ne najdem ključa, vprašanje je, če sem našel ključ za Zupančičev tekst Iz take smo snovi... No, to so moja čisto osebna mnenja, ne vem, če se skladajo z mnenji gledališč in kritike. Nisem bil zadovoljen s Shakespearovim Viharjem v ljubljanski Drami, še manj pa s prejšnjim Snom kresne noči.

**Če zaključiva pogovor o vašem gledališkem življenju in se obrneva v vaše zasebno življenje. Kaj počnete v zasebnem življenju?**

Različne stvari. Srečujem različne ljudi, zdi se mi, da sem, kar zadeva družbo, zaprt človek, imam relativno malo prijateljev, veliko znancev, tako da ne hodim na kakšne obiske; (če je v gledališču že) bila so leta, ko smo neprestano sedeli skupaj in smo si rekli, »danes se pa ne bomo pogovarjali o gledališču«, naslednji stavek je bil že o gledališču in smo se celo noč pogovarjali o teatru. Zadnje čase, ko sem začel pisati dnevnik, se pogovarjam sam s seboj in z gradivom, dnevnikom, s papirjem, ki ga imam pred seboj. Sicer pa imam dva vnuka, ki sta prva radost mojega življenja. Hodim na sprehode, dokler me niso začela dajati kolena, sem veliko hodil v hribe, s športom se ne ukvarjam, razen zaradi hrbtenice, kadar me zgrabi, telovadim tiste svoje pol ure.

### **Ali zgodaj vstajate?**

Ja, relativno, zadnje čase se kar redno zbudim pred sedmo, malo čez šest.

### **Kaj pa zvečer, hodite pozno spat?**

Ja, ponavadi, včasih me zmanjka okrog enajstih, sicer pa okrog polnoči, pač pa popoldne rad malo, za pol ure, zadremam.

### **Kaj vas poleg gledališča še vznemirja, zanima?**

Ja, ko si rekel narava; ne da bi me vznemirjala, moram reči, da me narava strašno pomirja, že tale pogled proti Krimu, v teh jesenskih barvah, je nekaj, kar se prilega mojemu generalnemu občutku... Mislim, da sem obremenjen z neko melanholijo, ne bom rekel otožnostjo, z nekim občutkom, da stvari minevajo, to se vidi tudi v mojih predstavah, v vseh, že od vsega začetka, ta občutek, da smo ujeli v čas in da se ta čas izteka, da to mineva, to je po eni strani izvor določenega kreativnega odnosa do sveta, stvarnosti, do ljudi, po drugi strani me pa pomirja, to je sicer hecno, ampak res me ta občutek, da vem, da se stvari iztekajo, v določenem smislu pomirja. Zato mi je mogoče tako vseč Tarkovsky, zlasti zadnja filma, kjer se v bistvu nič ne dogaja, samo kakšne vode tečejo, kakšni ognji gorijo, so kakšne stene, ljudje prihajajo in odhajajo skozi okna, skozi vrata, in to je na neki način vse življenje, nekaj takega, kot je napisal Shakespeare v Kralju Learu: Ljudje smo igralci in svet je oder... samo tam v direktni obliki, medtem ko je pri Tarkovskem veliko bolj prefinjeno, mogoče malo lirično, strašno globoko povedano.

### **Vas je strah odhajanja?**

Ali me je strah odhajanja ali me ni? ... Enkrat me je, enkrat me ni, bila so leta okrog Lepe Vide, ko sem se strašno bal, da bom umrl, ob štirih ali petih jutraj v taki svetlobi, ki jo daje neonska razsvetljava, mrtva, modrikasta barva, brez pravih senc, kjer so vsi beli... ampak zdaj ne, ko sonce sije name, ko me tako lepo sprašuješ, ko tako govorim v tole čebulo, ki se imenuje mikrofon, zdajle, se mi zdi, bo tole vse skupaj večno trajalo, posebno če pomislim, da me čez eno uro čakajo študentje v šoli, da se bom moral odločiti, ali bom delal Racina ali Molièra, potem to vprašanje izgubi svojo veljavo, svojo vrednost, svojo temo.

### **Vam dan hitro mine?**

Zelo hitro in veliko prehitro.

Pogovor je pripravil in uredil  
Jože Valentič