

OD MENE Nate, vzemite si nekaj mene: zgrabite nož.
 NIČ Tisto si vtaknite nekam drugam.
 Dajte, pretepajte me vso noč.
 Da bom še bolj nič — bolj sam.

Ves pesek iz kamnov je nastal in vsak kamen skali se je vdal.
 Kar jih štrli, . . . so smrtne porogljivke.

MENDA JA . . . Blaženost razkošja ti rahlja kožo do kapilar.
 Da je to noč zrak rdeč, veva samo midva.
 Tema lahko, tema z lahkoto barva, ker je tema.
 Vendar midva veva: to noč je zrak rdeč.

Vse kar se je kdaj začelo, je že bilo;
 nekoč v temi z rdečim zrakom.
 To ja menda ne veva samo midva.
 Morda sva velikanska kapilara,
 . . . v preddverju jutra naju čaka bioritmična smrt.

Oris gledališke poetike Mileta Koruna



Mirko
Zupančič

I

Kajti navsezadnje vse, s čimer se človek ukvarja, ima neki, rekel bi, antropološki predznak, je pač nekako človeško in tudi ne vem kakšna abstraktna umetnost je vedno umetnost za človeka in ne umetnost kakšnega kamna ali kozmosa. Vedno gre za človeka, on je tisti, ki bo gledal.

(M. Korun: Sodobnost 1978, št. 4.)

Mile Korun je že vrsto let osrednja osebnost slovenskega gledališča, spada tudi med najizrazitejše jugoslovanske režiserje. Je tudi pedagog, redni profesor za gledališko režijo na AGRFT. Število njegovih režij v slovenskih in jugoslovanskih gledališčih je izjemno obsežno. Njegova dosedanja bibliografija (zbrala jo je Vera Visočnik v Centru za teatrologijo in filmografijo na AGRFT) obsega kar 102 uprizoritvi najrazličnejših avtorjev. Korunovo gledališko ustvarjanje sta ves čas

pozorno spremljali gledališka kritika in publicistika, tudi za to je danes že možen monografski pregled njegovega dosedanega dela, ki ga pripravljam. Menim namreč, da je o gledaliških ustvarjalcih treba obsežneje pisati, ko so še sredi življenja in dela. Za gledališče veljajo nekoliko drugačna pravila kot npr. za književnost. Naknadna obnova na osnovi zapisanih poročil in pričevanj je kajpada nujna in lahko tudi dragocena. Najbolj avtentični pa so le neposredni stiki s predstavo (gledanje predstave) in njenimi ustvarjalci.

Pričujoči sestavek ima poseben namen. Spričo izjemno intenzivnega in nikoli naključnega Korunovega dela se zdi skoraj nemogoče, da takó posebne in zares avtorske režije ne bi slonele na sebi lastni poetiki in gledališki teoriji. — Žal bo moral ta poskus prikaza Korunove gledališke poetike ostati bolj na splošni in načelni ravni. Posamezne stvari, npr. njegovo ustvarjalno delo z igralci itn., so take narave, da bi jih moral — če naj bi bile natančno prikazane — citirati kar v celoti. To seveda ne bi bilo smiselno. Naj bo zato tale prispevek nekakšen *izziv* Miletu Korunu, da bi svoja objavljena (in neobjavljena!) razmišljanja objavil skupaj in v celoti. Tako bi Slovenci dobili prvo, zares teoretsko knjigo o procesu gledališkega ustvarjanja.

Viri, ki jih uporabljam v tem orisu, so poleg nekaterih osebnih, torej nepreverjenih pogovorov s Korunom, predvsem njegova knjižica *Rojevanje predstave* (izdala ZKOS, 1979) in istoimensko nadaljevanje v reviji *Obrabi* (XI — 1, 2. Celje, 1980), različni intervjuji in zapisi v gledaliških listih. In še: *Pogovor z Miletom Korunom o Miletu Korunu in gledališču* (Tone Peršak, Sodobnost, 1978) *Paradoks o reditelju* (Scena. Novi Sad, 1979). — *Paradoks* (tudi ta je v obliki obsežnega dialoga z Radoslavom Lazičem) je najbolj »čisto« Korunovo teoretsko delo. V njem razčlenjuje, tokrat brez navezave na kako določeno režijo, svoje poglede na vse bistvene sestavine gledališča. Knjižica *Rojevanje predstave* (in njeno nadaljevanje) pa je spet zanimiva z drugega vidika. Odkriva nam, kako njegove režije vedno korespondirajo s sočasnimi dogodki v drugih umetnostih in filozofiji. Še posebej se v njej kaže (ob sicer širokem repertoarju) Korunova navezanost na slovensko dramatiko, še posebej na Cankarja. In prav ob režijah Cankarjevih dram — Pohujšanje v dolini šentflorjanski, Za narodov blagor, Hlapci, Lepa Vida — so nastali njegovi zapiski v obliki dnevnika. Ta Korunova razmišljanja so, čeprav namenjena predvsem gledališču, tudi tehten prispevek k cankarologiji in jih mirno lahko postavimo ob pomembnejše dosežke današnje raziskave o Cankarjevi dramatiki. — *Rojevanje predstave* je zanimivo najprej na osebnem nivoju, ko lahko spremljamo avtorjev ustvarjalni proces pri nastajanju predstave. Drug nivo je načelne narave, odkriva avtorjevo filozofijo in predvsem pogled na današnje (moderno) gledališče in funkcijo (položaj) teksta v tem gledališču. *Rojevanje* se tako bere kot slikovit literaren esej, saj nam plastično prikazuje posamezne dramske osebe, njihovo delovanje in različne možnosti tega delovanja. V to tkivo bogatih in različnih možnosti se vpletajo filozofske refleksije, vse skupaj pa je namenjeno iskanju (najbolj) ustreznega gledališkega izraza. Ni naključje, da Korun v tem delu pogosto uporablja besedo *m o r d a*. To je značilno za njegov postopek. Ne mara namreč apriornih, dokončnih ugotovitev in definicij. Pri njem se vse dogaja v procesu. Gradivo (tekst) se mu odkriva kot sklop različnih možnosti. Zato vanj ne prodira za

vsako ceno, s kakšno apriorno idejo (čeprav to idejo, ali celo več idej ima). Išče primerne možnosti za (sodobnega) igralca. Variira, preizkuša, »eksperimentira«. Kajti! Gledališka uprizoritev ima pravo lego in funkcijo, umetniško kajpada, ko oblikuje in izpoveduje sodoben problem (življenje). Publika v dvorani je vendar današnja in ne včerajšnja. Korun to publiko upošteva nadvse resno. Večkrat piše: »Edina realnost, ki nas zares zanima, je realnost gledalčevega občutenja. — Od vsega v teatru je, in mora biti, samo to pristno... Gledališče mora imeti vedno živ, neposreden stik z gledalci. Sicer sploh ni gledališče. Morda muzej. Morda zgodovina.«

Čeprav v nadaljevanju ne nameravam kronološko obravnavati Korunove gledališke poetike, je le prav, da se še nekoliko pomudimo pri *Rojevanju*. Dnevnik se začne v decembru 1964 (torej pred dvajsetimi leti), v času, ko je avtor pripravljaval prvo predstavo Cankarjevega *Pohujšanja*. Ta uprizoritev je (poleg nekaterih režij Franceta Jamnika!) pomenila *prelomnico* v slovenskem *institucionalnem* gledališču. Korun končuje dnevnik jeseni 1979. Dnevniški zapiski med leti 1967—1979 so namenjeni (samo!) razmišljanju o možnostih uprizoritve Cankarjeve *Lepe Vide*. Zdi se, da je prav ta intenzivna priprava nakazala in spočela vso tisto režiserjevo metodo, ki ji je Korun ostal zvest, navzlic novim ali dopolnjenim pogledom na svoje delo in gledališče.

Zelo značilna za Korunov ustvarjalni proces je že v začetku kombinacija domišljije in mišljenja. Domišljjskega mišljenja, misli v podobah. (»Ni mi še jasna osnovna režiserjeva pozicija, pa vendar že pestujem nekaj podob, nekaj sličic, ki so se pojavile od bogvekod...«)

Naj najprej omenim problem, ki se v različnih različicah pojavlja vse do danes. Gre za odnos režiserja do dramskega besedila. Tu je nemara ključni problem za razumevanje Korunove gledališke poetike. Generalno bi lahko rekli, da ta ustvarjalec skozi tekst vedno vidi gledališče. Je pa tu seveda polno zanimivih odtenkov: »Ne smemo iskati teatra v besedilu — ne, — temveč v kontaktu med igralcema. Tako je tu: tu v tej sceni (mišljena je scena med Petrom in Jacinto, op. p.) je najvažnejši čisto fizični kontakt. — ... Ker beseda vendar tudi ni vsemogočna... Več kot beseda pomeni *situacija, gesta, barva, luč, mizanscena, prostor*.« (Rojevanje.) Ali: »Zdi se mi... da je glavna značilnost mojega odnosa do teksta v tem, da so moje zamisli ob tekstu, čeprav želijo biti odprte, v bistvu zelo čvrste... Jaz si kot režiser tekst na neki način prilščam. To pomeni, da mu v svoji režijski fantaziji iznajdem določeno podobo, katero imam za svojo, in potem se mi zdi, da druge sploh niso možne.« (Peršak, Pogovor...) — Dalje: »Fizično gledališče pojmem kot neki poseben tip gledališča. Če rečem, zelo poenostavljeno govorim, da je tradicionalno klasično gledališče predvsem gledališče besede, tako, kot je v neki kritiki zapisal Josip Vidmar, da mora igralec igrati ustrezno besedam. Meni sicer ne gre za ta tip gledališča, gre mi za to, da je vsaka stvar v gledališču narejena čimbolj gledališko.« (T. Lorenčič: Med srcem in razumom.)

Prepričan pa sem, da Korunov ustvarjalni odnos do besedila najgloblje razumemo, če prislunemo dvema njegovima izjavama: »Poskušam dramsko delo doživeti na neverbalen način, v občutjih vzdušja, v posebnih notranjih razpoloženjih, v posebni figuraliki, ki nastaja nekje na robu moje likovne zavesti.« (Scena.) — Še posebej v globino pa vrtajo stavki: »Spominjam se, kako sem v neki fazi, ko sem že nekaj let delal v ljubljanski

drami in imel tu že nekaj uspešnih predstav, opazil, da me tisti realistični stil več ne zadovoljuje, in poizkusil sem z določenimi metaforami; skratka, iskal sem neko novo označevanje, nov gledališki znak, teater, kjer se bodo stvari dogajale, ne na račun mimetične umetnosti, ne kot mimesis, marveč na način nekakšnega novega ustvarjanja določene nove stvarnosti.« (Peršak: Pogovor . . .)

Torej. Najprej gre za *dogajanje*, za tisto, kar je že starim Grkom pomenilo bistvo drame — gledališča. In potem gre Korunu za avtonomno gledališče, kot eno od umetniških zvrsti, ki ima svoje notranje zakone. Gledališče ni reprodukcija, ni »mimesis«. Torej ne boj zoper tekst (ali mimo teksta), temveč boj za gledališče. V tem smislu je Mile Korun pri nas zares prvi avtorski režiser! Pa še nekaj. Če je Korun nekoč, ob režiji Hlapcev, zapisal, da režijskega koncepta ni v besedah, tiči za tem plemenit paradoks. Prav njegove zapisane priprave dokazujejo, da Korun besedo še kako potrebuje. Tudi njegov repertoar: Ajshil, Shakespeare, Brecht, Cankar itn. itn. dokazuje, da se oklepa velikih mojstrov besede. In noče jih okrnuti, saj je v dnevnikih, ob pripravah Narodovega blagra, zapisal: »Vendar pa pri vsem spreminjanju nobene tuje ali svoje replike. Vse naj ostane znotraj Cankarjeve komedije *Za narodov blagor*. Tako rekoč v družini . . . Tak je v osnovi tudi Cankarjev tekst.« (Rojevanje.) Kot v vseh drugih stvareh, o katerih bo še govor, je Korun tudi tu samostojen. Znano je, da nikoli ni pripadal nobeni grupi in da je (kajpada s študijem in opazovanjem velikih evropskih, pa domačih imen in pojavov) gradil samo njemu lastno gledališko poetiko. Njegov odnos do dramskega besedila torej ni preziranje besedila in tudi ni tisto, kar se dogaja v najbolj radikalnih primerih, ko je tekst režiserju samo nekakšna iztočnica.

Marsikje je Korun (nemara?) v duhovnem sozvočju z Brookom in Kottom (slednji je zanimiv predvsem zavoljo novega branja dramskih tekstov). To so normalni pojavi. Je neko evropsko ozračje, ki (na srečo) še diha tudi v slovenskem prostoru. V tem ozračju je Korun slovensko samostojen. Gre mu za to, da je gledališče *gledališki dogodek*, to je podčrtano sam zapisal.

Še nekaj besed o tej prvi témi: tekst — gledališče. Nekoč sem zapisal, da se je Korun uprl slovenski gledališki tradiciji. Tej trditvi je nekoliko ugovarjal v pogovoru s T. Peršakom. Tradicijo je treba poznati, je menil, vsak danes bo jutri že tradicija. A dejal je tudi: »V nekaterih primerih, recimo Kralj Lear, kjer je na neki način šlo za vprašanje Shakespeara pri Slovencih, je predstava dejansko nastala iz določenega nezadovoljstva, oziroma nestrinjanja s tem, kako je bil Shakespeare tretiran pri nas . . . (Kaj pa Cankar?) — Korun kajpada ceni vrednote preteklega slovenskega gledališča, tako kot današnji pesnik ceni vrednote prejšnjih pesnikov. To je znamenje ustvarjalca. Gre pa še za drug, tudi pomemben problem. Če kdo danes misli ali piše, da se končuje »vladavina« režiserjev in da se zopet začenja gospostvo igralca, jaz v to (več!) ne verjamem. In sploh se mi zdi, da je ta alternativa napačno postavljena. Kasneje bomo videli, da Korun pojmuje režiserja in igralca kot neločljivo enoto. Poglejmo globlje v to stvar. Prav gledališka poetika, kakršno gradi Korun (in njemu podobni), ponuja igralcu najvišje umetniške možnosti in svoboščine. Če gledališče ni posnemanje, in prav za to se avtor *Rojevanje predstave* kar najbolj zavzema, če je gledališče ena od umetniških zvrsti, s svojo tehnologijo, znaki, metaforami itn., tedaj tudi igralec ne more biti posnemovalec, se pravi, bolj ali

manj psihofizično pripravljen posrednik teksta publiki. (»Novi Gornik namreč še čaka *igralca, svojega mojstra*.« — Rojevanje). In spet ni nakučje, da se Korun vse bolj in bolj posveča igralcu ustvarjalcu in (tudi v svojem pedagoškem delu) poudarja, da je v središču gledališča igralec. Prav njegova razmišljanja v Sceni dokazujejo, kako resnično ljubi igralca, kako globoko ume prodreti v njegovo duševnost in kako *darovito* vodi igralca do kreacije. A o vsem tem bo govor še kasneje, za zdaj naj navedem samo nekaj njegovih načelnih misli o igralcu: »Res je, da igralec mora iz enega medija (literatura) ustvariti nekakšno življenje, in mi potem rečemo, da je njegova umetnost nujno realistična, ker je pač on človek in ima svoje roke, noge, glavo in je tako del realnega, stvarnega sveta. V resnici pa ni tako. On mora te stvari prenesti samo v čutno, ne pa v realno. V tem je ta distinkcija v zvezi, s katero on pojasnjuje ves ta problem mimetičnega teatra, ki ga imenujemo realističen ali nerealističen teater.«

II

... naj poudarim še to, da je možnost prepričljivega odgovora dana le v gledališki predstavi. Gledališče pogojuje in omogoča način tega odgovora. Ta odgovor je namreč — *gledališki odgovor*.

* * *

Poezija je v grozljivi stiski bivanja, kakor se razodeva v junakih samih, ne pa v lepem govorjenju. Besede same zase niso nič. Da lahko prav učinkujejo, jim je treba dati nekakšno predirljivo, srhljivo resničnost. To pa lahko stori samo primarna odrska situacija. In zgodba. (Rojevanje.)

Drugi sklop vprašanj o Korunovi gledališki poetiki je seveda v tesni zvezi z vsem, kar smo doslej zapisali. Kajti odnos do dramskega besedila vsebuje tudi režiserjev gledališki nazor, odnos do življenja, filozofijo. To je tisto, čemur po navadi pravimo režiserjev »koncept« (zamisli, »osnovna ideja« po Stanislavskem). Če izvzamemo najbolj pasivno = nekreativno zvestobo tekstu, povsem nezanimivo reprodukcijo, »posnemanje posnemanja«, ne more biti gledališke režije, tudi najbolj realistične ne (prim. Stanislavski — Čehov), ki ne bi pokazala nekega *svojega* razumevanja besedila. Ne samo preteklega, kar je še posebej razumljivo, tudi današnjega. Variante in oznake so seveda različne, tudi v tekstu pogojene. Ob komediji *Za narodov blagor Korun* npr. večkrat razmišlja o »temeljni ideji« (delo je predvsem političen tekst). Pohujšanje se mu kaže večplastno itn. Sploh pa ne vem, zakaj naj bi bilo samo literarnim zgodovinarjem in esejistom dovoljeno izražati svoje razumevanje literarnih umetnin, režiser pa ne bi smel iz njih kreirati svojega gledališča! Na neki način je bilo to vprašanje navzoče že pri starih Grkih. Gledalci so mit (zgodbo ...) poznali, zanimalo jih je predvsem, kakšno varianto zapleta, razpleta, razrešitve (npr. različni Orest) bo pisec tragedij izumil.

Zanimive so teze, ki jih je Korun zapisal za prvo bralno vajo Hlapcev (v Celju): 1. Gledališče mora imeti vedno živ, neposreden stik z gledalci.

Sicer sploh ni gledališče. Morda muzej. Morda zgodovina. 2. Cankar: družbeni pisec. *Hlapci* imajo danes drugačno družbeno zaledje kot včasih — drugačno družbeno konkretnost. 3. Pri zdajšnji uprizoritvi ne gre za nobeno aktualizacijo. Gre samo za to, da odkrijemo v *Hlapcih* tisto, kar naš čas v njih lahko odkrije — in kar pretekli čas še *ni* mogel odkriti — in kar prihodnji čas *ne bo več* mogel odkriti. Ker bo pač spet odkrival nekaj novega, za svoj čas! Dva plana idejnega konflikta: zgodovinski in psiho-loški . . .

V imenovani številki Scene piše Korun o različnih fazah, ki jih je doživel v svojem kreativnem iskanju in so nekako v soglasju z duhovno klimo časa, kajpada tudi z njegovim osebnim razvojem. Shematično jih lahko razdelimo na pet razdelkov: 1. Gledališče — *tribuna*. Gledališče naj govori o vseh aktualnih problemih sveta, naj bo ažurno, aktualno, napadalno, angažirano, polemično . . . 2. Ideologije v gledališču se hitro menjajo, zelo hitro se izčrpajo. »Potem je treba seči po čem drugem. To počnemo zadnje čase: hlastamo«. 3. »Morda je ta občutek vzrok, da sem se iz takega ‚površnega‘ gledališča umaknil . . . skušam vrtati v globino, do temeljev bivanja.« 4. (Danes) vlada v gledališču nekakšno zatišje, pričakovanje novega. »Kakor, da so se vse oblike teatra že preživele in da je tisto, kar nas zdaj navdušuje in preseneča v glavnem le učinkovito in nadarjeno obnavljanje starega, že skoraj pozabljenega.« 5. »Prej ali slej se bo nekaj preobrnilo . . . Do tega časa pa je najbrž potrebno tenko prisluhniti srcu, ki bije znotraj gledališča. Raziskovati je treba pojave v samem temelju odsrkega čudeža. Novo se skriva tam. Znotraj. Ne zunaj.«

Mar niso ti stavki skrajšana (gledališka) kronika časa? — S tem, da je v njih Mile Korun opisal nekakšen splošen položaj današnjega gledališča, pa še ni povedal vsega o svojih intimnejših prodorih v svet gledališke poezije. Nekoliko težko je vso njegovo (in ob različnih priložnostih zapisano) miselno bogatijo sistematično razporediti. Mogoče pa je poudariti nekatera bistvena oporišča njegove gledališke poetike. — Nekje je zapisal, da ne bi mogel istega avtorja dvakrat enako režirati. Ta izjava je še posebej zanimiva, če upoštevamo njegovo misel o procesu, o toku časa. Pohujšanje je režiral v Ljubljani 1965, v Celju pa 1976. Zgovorne so njegove misli o obeh uprizoritvah: »Ljubljansko *Pohujšanje* je bilo otrok mojega tedanjega zaupanja v ‚gledališče metafor‘. Pisano je bilo v nekakšnem atraktivnem, napadalnem nadrealističnem slogu . . . — Celjsko *Pohujšanje* 1976 pa je na videz preprosto, razumljivo, realistično. Rokopis, ki v skrajni preprostosti išče svojo rafinirano priložnost za razmišljanje o umetniku, družbi in svetu. — Oba različna ‚rokopisa‘ sta rezultat različnih *referenčnih prostorov*, iz katerih izhajata predstavi.« To izjavo na drugem mestu dopolnjuje: » . . . Da sem nekoč verjel, da teater mora biti neke vrste tribuna . . . In potem spreminjal to prepričanje do današnjega, morda pomalem *filozofskega, meditativnega* stališča.« (Podčrtal M. Z.) Avtentičnost te izjave potrjuje med drugim tudi Korunova nova in vrhunska uprizoritev Hamleta v MGL.

Zdaj pa že lahko zapišemo nekaj stavkov o Korunovi osebni in gledališki filozofiji: »Medtem ko sem jaz to videl (*Pohujšanje* v celjski uprizoritvi) izrazito v nekakšnem kafkovskem okviru, kot problem eksistence, problem življenja . . .« — V Sceni, v poglavju »terapija in filozofija«, zelo določno pravi, da mu je problem eksistence v zadnjih letih zelo blizu:

»... Želim poudariti, da vsaka predstava režiserjevo *filozofijo* najprej vzpostavi (kot problem eksistence na primer, kar je meni zadnja leta tako ljubo), jo potem razvije...« — Vendar je treba povedati, da vsa ta Korunova filozofija ni prevzeta iz učbenikov eksistencializma, temveč je globoko zakoreninjena v njegovi osebnosti. Tudi o tem zelo odkritosrčno piše v Sceni: »Delo, ki ga opravljam... osmišlja po svoje vso mojo existenco... Režija me na neki način brani pred osamljenostjo, ki preži name iz vseh kotov modernega sveta. Pomaga mi premagati strah pred smrtjo. Z začasnim umikom v svoj univerzum reda in smisla me osvobaja pritiskov neskončnosti in nedoumljivosti življenja, s katerimi me pretresa bivanje vsakdanjega dne.« Iz tega logično sledi, da je zanj vsaka režija »struktura določenih spoznanj o svetu in človeku«. Torej nič rutinskega in šablonskega ne vodi Koruna pri njegovem poslu. Eksplicitno pove, da je zmeraj vse svoje režije pojmoval kot *filozofski esej* v malem. — Čeprav se nemara vse te stvari res najbolj izrazito kažejo, kot meni avtor, v zadnjem obdobju, jih zasledimo že na prvih straneh *Rojevanja predstave*. Problem bivanja, eksistence, življenja, smrti, absurda, smisla, strahu, eksistencialne stiske (Gl. Rojevanje, Lepa Vida)... vsega ontološkega, vse to je navzoče v Korunovi gradnji gledališke poetike.

Korunov nagib k filozofiji (tudi v osebnih pogovorih, v njih je zmeraj iskri, me je večkrat presenetil s široko izobrazbo) je »znak« njegove osebnosti. Njegovo umetniško izrazno področje pa je gledališče, temu je noro zapisan. Kot umetnik dobro ve, da je eno misel, recimo »koncept«, drugo pa je prenos te misli v umetnost. S tega vidika dobi drug pomen njegova, že citirana izjava, da režija ni stvar besed. Zanj je bistven »prestop« iz življenja v umetnost in pozornosti je vredno vse tisto, kar omogoča ta prestop. Estetika! »Ta kategorija *estetskega* nas zelo obvezuje. Obvezuje nas na določeno komunikacijo, medtem ko stvarni dogodek s tem nima nobene zveze. — In na drugem mestu: »Ne gre za *mimesis*, ampak za *poiesis*.« Ta problem omenja večkrat in v različnih zvezah: »... Zato se mi zdi pravilnejša razdelitev na *poezijo* in *tehniko* v umetnosti režije.« Poezija niso samo lirске scene, verzi itn. Je več, je vse tisto, kar ima v sebi določeno razsežnost ontološkega, je »nekakšen preblisk, v katerem se izraža relacija do eksistence, nekakšna *metafora*, v kateri se skozi odrski detajl naenkrat razkrije *bistvo* in *celota* življenjske situacije, usode...« (Tehnika režije je način, kako režiser uporabi izrazna sredstva, je torej več kot mizanscena.) In še besede, zelo značilne za našega avtorja: »Moram priznati, da sem zdaj nagnjen k nekemu čiščenju, k temu, da z neko selekcijo pridem do čimbolj preprostih in estetsko adekvatnih rešitev. Jaz ne morem pozabiti, da se teater ves čas dogaja znotraj estetskega.« Tej izjavi sledi sicer tipično korunovski paradoks, ko pravi, da se bo mogoče kdaj tega naveličal (kajti vse se menja) in »šel v naslednji fazi v kaj bolj grobega« (tudi »grob« ni nujno zunaj estetskega, op. p.). Z zadnjo režijo Hamleta je Korun potrdil še tole svojo misel: »... zamisel celotne mizanscene, tona predstave, ki se prav tako pojavi v hipnem preblisku (iluminaciji) je treba seveda potem zavestno oblikovati, *estetizirati*.«

Seveda se v ozadju vsega tega takoj pojavlja nujno vprašanje: k a k o najti zeleno in ustrezno estetsko gledališko podobo. Z več strani prodira Korun v to uganko. Najprej je tu *eksperiment*. To pa nikakor ne pomeni brezglavega tipanja v neznano, iskanje zaradi nevednosti. Vsaka *vaja* je

eksperiment v tem smislu, da dokaže ali ovrže določeno hipotezo, ki izhaja iz režiserjevega duhovnega sveta in njegovega filozofskega odnosa do človekove situacije v svetu. Gre pa seveda tudi za to, da stvari utrdim in jim dam vidno podobo. Da jih ustvarim v nekem drugem področju — ne miselnem.« Kot viden in seveda tudi slušen izraz, ki vzpostavlja komunikacije med odrom in gledalci, ki daje predstavi razvidnost in umetniško polnokrvnost, je »metafora« in nato »znak«. Nekaj o Korunovem pojmovanju metafore smo že zapisali, dodajmo še primer iz njegovih zapiskov v zvezi s Pohujšanjem: »... samo *metafora z rajem* mi ne gre v koncept. To naj bo nekakšen prostor, kamor so želeli priti, ko pa so notri, vidijo, da niso tam, kamor so mislili priti — da so drugje, da bo treba spet na pot.« (Samo na videz se zdi, da je njegovo pojmovanje metafore v bližini tistega, kar se je nekoč v strokovni gledališki terminologiji imenovalo »delitev na kadre«, torej na posamezne pomenske sklope. Korun to pojmuje globlje, neracionalno, nekako pesniško, ontološko.) Kratko in jasno zapiše tudi svoje pojmovanje znaka: »Gre za problem znaka. Definicija znaka je, predvsem v teatru, a tudi v drugih umetnostih, da znak nekako realizira tisti duhovni svet, ki je za samim znakom oziroma: prek znaka se nekaj iz duhovnega sveta prevaja v svet naših čutov...« (Peršak, Pogovor...) V Sceni pa piše: »Funkcija igre je v tem, da pomene spremeni v *znake*, kar pomeni, da ideje, misli, odnose in občutke prikaže na *čutno-nazorni* način, skozi besede, mimiko, ritem, kompozicijo prostora in zvoka...«

III

Ne gre za mimesis, ampak za poiesis.

(Korun, Lepa Vida.)

Spričo Korunovega zelo doslednega nasprotovanja deskriptivnemu, reproduktivnemu, posnemovalnemu gledališču je nujno, da je moral tudi v določenem gledališkem delu (se pravi v neposrednem delu z igralci) poiskati metodo, ki mu omogoča novo, živo, v samem sebi zaključeno gledališče. Ker je, kot smo že rekli, v središču njegove gledališke poetike igralec, ki mu režiser nekako »služi«, izhaja avtor tudi v *Paradoksu o režiserju* iz igralca: »Kakršnokoli definicijo že uporabljamo za pojme, kot so gledališče, igra, režija... vendar ne moremo mimo tega, da je osrednja točka tistega, kar hočemo s temi pojmi označiti, skrita v sposobnosti igralca, da se *preobrazi, preoblikuje*.« Bistvena je torej transformacija igralca, »*prehajanje identitete igralca v identiteto lika*.« To je temeljno določilo gledališča, to loči gledališče od drugih umetnosti. Torej izrazito kreativno dejanje. Ta preobrazba je dvojna, notranja in zunanja. Je igralčeva sposobnost, da se vživi v situacijo in usodo drugega človeka. Vse to in še kaj predstavlja umetniški *doživljaj* literarnega lika. Realizacija igralčevega *izraza* (vse okoli igralčevega doživljanja, zunaj njega samega, v času in prostoru odrskega dogajanja) je del področja režije. Doživetja izraza pa ne moremo razdvojiti, zato tudi ne moremo odtrgati igre od režije, ne da bi pri tem bistveno okrnili eno ali drugo. Igra in režija sta nerazdružno povezani.

Zelo podrobno razčlenjuje avtor režiserjevo pripravljalno in ustvarjalno delo, skratka, njegovo navzočnost v gledališču (vse v Sceni). Režijo obravnava v treh temeljnih poglavjih: A) Delo in igračkanje. B) Animacija in kompozicija. C) Terapija in filozofija. — A: Režija je fizičen napor (brez fizične kondicije nekako ne gre), a je tudi, vsaj v začetku, (nemara pred vajami) svobodna igra domislic, domišljije, navdiha, je iskanje psiholoških, socioloških, etičnih itn. odnosov. O razdelku C smo nekaj že povedali, dodam naj še avtorjevo intimno izjavo: »Kadar režiram, sem v principu srečen. To globoko zadovoljstvo učinkuje blažilno, olajšujoče. — Zato upravičeno trdim, da je režija zame tudi *terapija*.« S stališča določene gledališke kreativnosti pa je najpomembnejši razdelek B. Torej *animacija* in *kompozicija*. Tu pride najbolj do veljave režiser psiholog, režiser ustvarjalec. Tu je skrita posebna njegova nadarjenost za delo z igralci in za sestavo celote. Korun meni, da prodre režiser v bistvo gledališča prav s tem, da animira igralca: »Prenikniti v dušo igralca, globoko na dno njegove psihične strukture in tam zanetiti ogenj ustvarjalnega predavanja halucinacijam režiserjeve gledališke vizije — to je *animacija*. Igralčevo razpoloženje razdražiti do norosti, piše Korun. »Animacija je tista popkovina, ki veže režiserja in igralca. — Kompozicija je seveda izrazito režiserjeva stvar: ». . . Tu, v tem razponu med odrom in dvorano, v tej *komunikaciji*, med govorjenjem in poslušanjem, gibanjem in gledanjem v tem prepletanju igralčevega *izraza* in gledalčevega *vtisa* — sta funkcija in bistvo kompozicije.« Torej ne gre za nekakšno razporedbo igralcev na odru in za podobne formalne stvari, ne gre za sestavljanje in premeščanje ljudi ter predmetov. Kompozicija pomeni Korunu mnogo več. Pomeni mu določen prehod iz »verbalnega« v »figurativno« mišljenje. Nobena stvar ni pri Korunu samo (!) tehnične narave, ker je v ozadju zmeraj poezija. Zato se skriva v kompoziciji tudi sposobnost videti in doživeti »elemente stvarnosti tako, da iz njih ustvarimo nove oblike bivanja in dogajanja stvari na gledališkem odru.« Kompozicija je proces kot vse v umetnosti, proces, v katerem dobi doživetje svoj najbolj adekvatni izraz. Zanimivo je, da Korun tudi tu (kot prej v zvezi z dejanjem, dogodkom) misli na začetke evropskega gledališča, čeprav s posredovanjem Nietzschejevega pojmovanja o dionizičnem in apoliničnem. Animacija mu pomeni *dionizično zapeljevanje igralca* (ustvarjanje začasnega kaosa, vzburjanje eksplozij čustva, razbijanje pregrad in predsodkov stvarnosti itn.). Kompozicija pa je »režiserjevo in gledalčevo *apolinično hrepenenje* k redu, popolnosti in smislu.« (Osebna pripomba: spričo sistema, ki ga v Paradoxu razvija Korun, se več ne čudim, kako je pred leti tako fantastično uprizoril Ajshilovo Oresteio. Menim, da spada uprizoritev tega dela v zgodovini slovenske režije v isti vrh kot Smoletova Antigona v slovenski dramatiki.)

Animacija in kompozicija sta torej dve temeljni gledališki kategoriji, izvor obeh pa je v *duhovnem* (seveda avtor ne zanemara tudi ostalega »gledališkega materiala«) in prav to duhovno omogoča *preinterpretacijo*, ki je posledica režiserjevega »novega, drugačnega, netradicionalnega branja avtorjevega teksta«. Torej ne moremo govoriti o preprostem prenosu zapišanega dela na oder, saj ta prenos ne upošteva nenapisanega dela »gledališkega materiala«. — Tako kot igralec tudi režiser doživlja proces transformacije. (Korun navaja zgled: režiral je slovensko delo, v katerem je

glavni junak mladenič, poln sarkazma. Tudi on, režiser, se je v zasebnem življenju nekaj časa tako obnašal, ker se pač na odru ni mogel.)

Mile Korun posveča v svoji teoriji precej pozornosti *emociji* in temu, kako emocijo v igralcu prebuditi. Intuicija je seveda tudi nepogrešljiva spremljevalka njegovega dela; spremlja jo vživljanje v duha predstave, v splošno gibanje prostora, v temeljni izraz zvoka, v osnovni stil interpretacije, v igralčeve reakcije.

Naravnost osupljive so Korunove definicije *prostora* (bolje: pozornost do prostora), ki mu pomeni nadvse pomembno gledališko sestavino: »Prostor je zame nekaj — magičnega. Občutim in doživljam ga pristneje in bolj boleče kot na primer misel ali čustvo ali besedo. Moram reči, da ga imam za *prapočelo*, *izvor* in *temelj* vsega, kar se v gledališču dogaja... Zame je vsaka igralčeva *izgovorjena* beseda, ki skozi prostor privrši ali se pritihotapi do mene, v določenem smislu, pretresljiva.« In še: »Tako zame na *začetku* ni bila *beseda*, ampak *prostor*... Morda je v tej moji zaverovanosti že nekaj poklicne psihične deformacije. Ampak če pomislim, kakšno pobožno fetišizacijo počnejo pesniki in filozofi z *logosom*, se kar hitro potolažim.«

IV

Kompozicija je iskanje poti do drugega.

(Korun: Paradoks...)

V nekem smislu je vsa Korunova gledališka poetika namenjena drugemu — igralcu. (Publika je kajpada vključena.) Išče, samega sebe preizkuša in izpostavlja zato, da bi od »mrtvih« vstal drugi: igralec. Korunov sistem igre ni samo strokovno podrobno izdelan in pregleden, temveč tudi zelo čustveno obarvan. Erotičen. — Najprej brez lažne skromnosti pove, da ima razvit občutek za »realne okoliščine«. Ta občutek vsebuje popolno spoštovanje igralčeve osebnosti: »Igralcu se rad prilagajam, ne da bi v osnovi spreminjal svoje. Pa vendar včasih tudi kaj spremenim, če vidim, da v določeni smeri ne gre več naprej, ali pa če igralec sam pride z boljšo, popolnejšo zamisljivo kakšne posameznosti... Moj način dela z igralci je v osnovi eksperimentalen. S tem hočem povedati, da nikoli ne pridem pred igralca z izdelano konkretno podobo določenega lika. Natančno izdelano je le duhovno ozadje, idejni kontekst, iz katerega raste lik.«

Vsekakor pa tiči za tem »prilagajanjem« čvrst sistem (model, po Korunovo): 1. *Miselni model lika* (poraja se na prvih bralnih vajah). 2. *Doživljajski model lika* (tudi ta se poraja na bralnih vajah kot »sklop doživljajskih trenutkov, v katerih se igralec, morda samo za bežen trenutek prelevi v lik, tisti sklop čustvenih vzgibov, ki niso več samo igralčeva privatna lastnina.«) Iz teh posameznih doživljajev se oblikuje nova *identiteta lika*. Sem spada še vsa jasnost povedanega: *zvočna masa dialoga*, 3. *Prezentacijski model*. Ta je nekako spoj vseh modelov. (»Pri njem gre za vse tiste stopke in metode, ki igralca potisnejo iz njegove privatnosti in subjektivnosti, v kateri je nabiral material za doživljajski model, v objektivnost odrskega izraza.«) Igralec se svetu odpre, se nekako potisne v zunanji svet in usmeri v občinstvo: »Če gre pri prvem modelu za *kaj* igrati, tako rekoč za vsebino igralčeve igre, gre pri drugem modelu za vprašanje *kako* igrati.«

Prezentacijski model lika je natančno izdelana partitura, je objektiviteta predstave.

Tudi *mizanscena* ni za Koruna nekaj mehaničnega, je pa v tesni zvezi s kompozicijo. Tudi *mizanscena* je proces, saj so prvi zametki igralčevega gibanja zaznavni že na bralnih vajah. In tudi za *mizansceno* je Korunu najpomembnejše izhodišče igralec oziroma njegov lik. *Mizanscena* je, če smemo tako reči, navzoča ves čas in je združena z vsemi že navedenimi postopki ter modeli: »Bila so leta v mojem režiserskem življenju, ko sem verjel, da z *mizansceno* lahko rešiš vse. Poveš vse, kar se v gledališču sploh povedati da. Izčrpaval sem svoje mladeniške ustvarjalne energije v izmišljajnu čimbolj nenavadnih, udarnih odrskih situacij. Tudi s presenetljivo, nadrealistično obarvano *mizansceno* sem želel razbijati konvencionalno psihološko gledališče, ki je bilo tako neusmiljeno pohlevno in brez fantazije povrženo *mimesisu*. — Zdaj sem se nekoliko unesel. Moj cilj je zdaj manj blizu. Stremim k ubranosti, zreli skladnosti vseh elementov gledališča. To pa je precej težko in se ne posreči kar tako.«

Korunova gledališka poetika (podprta seveda z njegovimi režijami) kaže, da niso šle mimo njega vse silovite spremembe postnaturalističnega gledališča, ki so sicer po različnih poteh hotele k istemu cilju: suverenemu gledališču, ki ni več privesek literature. Pri vsem tem pa je zanimivo, da so Koruna bolj malo prizadele tiste smeri, ki jim je gledališče pomenilo predvsem teritorij za uveljavljanje kakšne hipne gledališke ideologije. Iz njegovih zapisov in uprizoritev se da razbrati, da je »ideološko gledališče« (ne pa javno, družbeno — politično!) odklonil iz dveh razlogov: prvi razlog je hitra minljivost ideologij, drugemu razlogu pa botruje prepričanje, da ideologije nasprotujejo pesništvu. Ideologija kakršnekoli gledališke narave v končni konsekvenci ne priznava igralca, prav ta pa je za Koruna sporočitelj gledališkega pesništva. Njegovi eksperimenti so bili in so še obrnjeni navznoter. Korun ni bil nikoli pripadnik kake določene (avantgardne) šole. Njegove umetniške ambicije težijo, če smem tako reči, h gledališki predstavi, ki *traja*; taka, »trajajoča« predstava, pa mora vsebovati bistvo gledališča. Seveda ne gre Korunu za oživljanje nekakšne nove klasike. Ko v svoji dialektiki meni, da mora gledališče vsebovati bistvo gledališča, se zmeraj znova sprašuje, kaj je gledališče, da bi tako odkril njegovo bistvo. To pa je naporen vprašaj, ki ga vodi od uprizoritve do uprizoritve in nanj Korun sprti odgovarja. Zavoljo radovednosti je njegovo gledališče mlado.

Orisal sem glavne sestavine Korunove gledališke poetike, ki jih sicer avtor še podrobneje razčlenjuje, veže, razvezuje, kombinira. Moj izziv je s tem končan. — Za celotno Korunovo delo pa prav presenetljivo veljajo besede, ki jih je zapisal Unamuno v svojem *Tragičnem občutju življenja*: »Marsikaj se mu lahko spremeni, domala vse, vendar znotraj kontinuitete.«