

Barbara Orel

## Uganka vidnosti v Korunovi režijski pisavi

“Igralec mora narediti v svoji igri prostor [...] za srečanje z gledalcem,” pravi Mile Korun v svojih razmišljanjih o gledališču, objavljenih v knjigi *Biti z igro* (2006: 80). V zadnjem desetletju, natančneje od režije *Idiota* leta 1999 v ljubljanski Drami, je njegova režijska pisava zavezana iskanju prvobitnega, avtentičnega igralskega izraza, kot se razpre v pogledu gledalca; to je v izkustvu navzočnosti, ki jo igralcu omogoča prav gledalčev pogled. “Igra omogoča pojav dvojnika, omogoča zrcaljenje in gledanje sebe v drugem in drugega v sebi. Kajti zdi se, da igralec med predstavo sicer ohranja kontrolo nad uprizarjanjem lika, [...] zdi pa se tudi, da se obenem neposredno in nekontrolirano prepušča vplivu gledalčeve prisotnosti, da čuti njegovo vzhičenost kot svojo vzhičenost, njegov trans kot svoj trans, njegovo prisotnost kot svojo prisotnost” (Korun 2006: 81). Pokazati bom poskušala, da je ta “magični”, skoraj “mistični” stik igralca in gledalca, o katerem govori Korun, mogoče natančneje opredeliti s pomočjo filozofije zaznave Mauricea Merleau-Pontyja. Čeprav se Korun nanjo eksplicitno ne navezuje, njegovo razumevanje dialoga med igralcem in gledalcem korespondira z Merleau-Pontyjevo ontologijo vidnega.<sup>1</sup>

Korun govori o odnosu med igralcem in gledalcem kot o sožitju: “Sožitje je prava beseda. Ker gre za vprašanje bitnega v bivajočem. Srečata se dve človeški bitji na temeljni, prvobitni, na nekakšni osnovni, biološki ravni. Hkrati pa tudi na drugi, duhovni ravni” (2006: 80). Prostor njunega sožitja vzpostavlja s pomočjo forme gledališča v gledališču in prav skozi poskuša razkriti ontološko bistvo gledališča ter ga privedi v polje vidnosti. Mile Korun je to strukturo vseskozi razumel kot dialoško formo, ki mu v premišljanje ponuja ontološka gledališka vprašanja<sup>2</sup>, od režije *Idiota* naprej pa so ta usmerjena v preiskovanje tistega trenutka v

<sup>1</sup> To je dobro razvidno v poglavju *Gledalec* v Korunovi knjigi *Biti z igro* (2006: 65–89).

<sup>2</sup> O tem sem obširneje pisala v razpravi *Korunovo gledališče v gledališču* (objavljena je v monografiji *Mile Korun*, ki sta jo uredila Vasja Predan in Ivo Svetina).

predstavi, ko se "bit igralca in bit gledalca srečata, stakneta kakor dva elektrona, ki se razelektrita," kot se izrazi sam (2006: 81). Tu je prostor, ki omogoča dostop do Biti in kamor se vpisuje resnica.

Uprizoritev *Idiota* pomeni korenit zasuk v režiserjevem opusu, in to z vidika preoblikovanja režijskega diskurza, kakor tudi samega razumevanja gledališča. Naj bo to jedrnato prikazano v primerjavi z uprizoritvijo Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1965), v katerem je zrežiral Jacintin ples kot svojo prvo predstavo v predstavi. Tu si je oder prisvojil kot gledališko tribuno, s katere je mogoče izklicovati idejna sporočila v dvorano. V *Idiotu* Dostojevskega (1999) pa je gledališče preoblikoval v prostor intimnega druženja vseh udeležencev gledališkega dogodka. Stopil je z demiurškega avtorskega položaja in se preobrazil v diskretnega usmerjevalca diskurza. Če je morala biti Korunova režijska pisava vselej transparentna in je pogosto izkazovala tudi težnjo, da bi preglasila druge gledališke subjekte, v uprizoritvi *Idiota* nosi željo, da bi bila vsebovana v njih. Tu igralec ni več retorik, zavedajoč se manipulativnega potenciala odra, temveč samega sebe preiskujoči subtilni izpovedovalec. Gledalec pa ni več v molk in temo avditorija umaknjeni anonimni opazovalec, temveč v središče dogajanja povabljeni gost, soudeležen v gledališkem dogodku. V središče dogajanja je umeščen s preprosto, a učinkovito potezo: s strukturiranjem dogajanja kot gledališča v gledališču, tako da se oder v klasični arhitekturi italijanske škatle preoblikuje v gledališče v krogu. To je nazorno razvidno v uvodnem prizoru, ko se celotni igralski ansambel iz globine odra počasi približuje občinstvu, obstane na rampi in si občinstvo dolge minute molče ogleduje. Pogledi igralcev se mudijo na naključno izbranih obiskovalcih v dvorani, v nekakšni radovednosti, morda preiskovanju, ob tem pa s pogledi izvzamejo posameznika iz celote občinstva in ga individualizirajo kot Gledalca. V tej tihi, morda intimni povezavi igralca z gledalcem se zariše gledališče v krogu, v katerem obroč gledalcev sestavljata občinstvo v dvorani in skupina igralcev na odru. Igralci med uprizarjanjem prizorišča ne zapuščajo, temveč se umaknejo v globino odra, kjer prevzamejo vloge gledalcev in opazujejo svoje kolege. Ko vstopajo v prostor fikcije in se iz svojih zasebnih jazov preobražajo v dramske osebe, zarisujejo t. i. medprostor. Tako tudi v uprizoritvah Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* v Novi Gorici (2001), *Bratov Karamazovih* v ljubljanski Drami (2004) in Jančarjevega *Severnega sija* v Mariboru (2005), ki vse po vrsti prevzemajo strukturo gledališča v gledališču. Vmesni prostor med igro in neigro Korun vzpostavlja z namenom, da bi igralce spodbudil k zavzemanju inovativnih drž v odnosu do svojih igralskih jazov in vlog, ki jih igrajo, sočasno pa ponuja nov položaj zaznavanja

tudi gledalcem. Omogoča jim, da se zavejo lastnega položaja gledanja, in jih ob tem napeljuje, da preidejo od “misli o gledanju” h “gledanju kot dejanju”, kot bi dejal Merleau-Ponty.

To, kar Mileta Koruna v zadnjem desetletju vse bolj zanima, je, kot pravi sam, “razpiranje in paranje šivov predstave, da bi lahko s tem na oder in pred občinstvo prenesel situacijo z vaj. Ta težnja je v mojem delu pravzaprav prisotna že od vsega začetka, vendar pa šivi v novejših uprizoritvah zevajo zmeraj bolj široko, v ospredje mojega zanimanja pa vedno odločneje stopa tisto, kar se skozi prikazuje v gledališču kot princip nekega sveta” (v intervjuju s Petro Pogorevc: 2002: 25). Iskanju ontološkega bistva gledališča, t. i. transcendence v imanenci, kot pravi Korun<sup>3</sup>, je bil zavezan že v svojih zgodnjih uprizoritvah. Začetke tega iskanja tudi sam kronološko umešča v čas študija za uprizoritev Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1965) in ga povezuje z razgrajevanjem, seciranjem, paranjem gledališke predstave, “pokanjem teatra po šivih”.

Paranje tega šiva, razpiranje in širjenje te razpoke v vse obsežnejši volumen t. i. vmesnega prostora in časa je strukturno razvidno tudi iz Korunove uprizoritve Cankarjevih del *Lepa Vida – Hrepenenje – Hamlet iz Cukrarne* (MGL, 2001). Režiser in avtor priredbe je osvetlil Cankarjevo dramsko pesnitev *Lepa Vida* (1911) z njenima predhodnima dramskima fragmentoma *Hrepenenje* (1906) in *Hamlet iz Cukrarne* (1908).<sup>4</sup> V besedilo je vpisal šiv oziroma razpoko, ki se razpira med dvema fikcijama ali, bolje, med dvema fiktivnima nivojema, ki sta na odru sonavoča in se ogledujeta drug v drugem. To je razvidno že iz zapisa besedila (objavljen je v gledališkem listu), v katerem je *Lepi Vidi* odmerjena leva polovica, njenima zgodnejšima različicama pa desna polovica strani. V zavesti, da v družbi spektakla “ni več čvrste, enostavne in samoumevne fikcije”, Korun vzporeja Cankarjevi zgodnejši, bolj prizemljeni in stvarnejši predhodnici *Lepa Vida* z njeno poznejšo poetično pesnitvijo z namenom, da bi ustvaril “nekakšen medprostor, kakor da bi ena resnica imela dva obraza. [...] V tem medprostoru, pravzaprav v razliki med enim in drugim oblikovanjem osebe, dialoga, situacije in podobno – je skrita nekakšna višja resnica, nekakšna luč, ki močneje razkriva obe strani, ju na svoj način ... potrjuje in zanika, širi in oži in hkrati – kako hecno! – relativizira. Njuna odrska prisotnost postaja namreč nekako negotova, zabrisana ... dvomljiva” (Korun 2001/2002: 65). V iskanju “čiste resnice”, “transcendence v

---

<sup>3</sup> Korun si pri tem, kot navaja sam, izraz izposodi pri Tinetu Hribarju.

<sup>4</sup> Korunovo priredbo natančneje analizira Petra Pogorevc v eseju “Med rožo in ščipom, med skednjem in potjo” (2001/2002: 17–29). Prim. tudi Korunov “Dnevnik. Lepa Vida (Hrepenenje – Hamlet iz cukrarne)” (2001/2002, 57–74).

imanenci”, je Korun že v samo besedilo integriral tisti vmesni prostor-čas, ki se mu je pokazal že v *Idiotu*. V uprizoritvi *Lepa Vida – Hrepenenje – Hamlet iz Cukrarne* pa te razpoke ni vgradil le v uprizoritveni, temveč tudi v dramski tekst.

Tezo o medprostorih je nadaljeval in poglobljajal v uprizoritvi Strniševih *Ljudožercev* (2002). Z igralskim ansamblom ljubljanske Drame je tvegajl drzno zamisel: vmesni prostor je poskušal umestiti v sam igralski izraz, ne da bi meje medprostora posebej zaznamoval (denimo s formo gledališča v gledališču, tako kot v *Idiotu* in *Gogi*, ali s strukturiranjem razpoke med dvema različnima fikcijskima nivojema v dramski predlogi, tako kot v priredbi Cankarjeve *Lepe Vide*). Širjenju medprostorov se je skupaj z igralci poskušal približati s t. i. neigro kot nasprotjem igre. Korun je gradivo iskal v zasebnosti igralcev, saj se mu je zdelo, da ti trenutki vsebujejo “več avtentičnosti, resnične prezenze, eksistenčne vrednosti”. “Kaj je pravzaprav neigra?” se sprašuje Korun: “Je to čista zasebnost? Najbrž gre vendarle za nekaj drugega, toda kaj bi to lahko bilo? Iz zanikanja igre raste medprostor, v katerem prihaja do izraza igralčeva prezenca, skozi pa začne žareti njegovo posebno, skoraj ekstatično izraženo notranje bistvo” (Pogorevc 2002: 25).

Ali ni igralčevo “ekstatično izraženo notranje bistvo”, o katerem govori Korun, tista razpoka oziroma razkritje Biti, za katero Merleau-Ponty pravi, da se nam zgodi v tistih privilegiranih trenutkih, ko se zavemo, da smo takrat, ko gledamo, tudi sami vidni? Filozof “ontologije vidnega” je v svojih delih izhajal iz predpostavke, da je naš osnovni stik s svetom predrefleksiven, saj svet doživljamo, ne da bi pri tem zavestno vzpostavljali razliko med svetom kot predmetom našega zaznavanja in samimi sabo kot subjektom zaznavanja. Merleau-Ponty nasprotuje kartezijanskemu dualističnemu razlikovanju med (opazujočim) subjektom in (opazovanim) objektom. V *Fenomenologiji zaznave* ugotavlja, da telo ni ločeno od uma, da ni le njegov nosilec, temveč prostor, ki organizira in strukturira naše zaznavanje sveta, ali kot se izrazi sam: naše telo je uprizoritelj naše zaznave. V svojih zgodnjih delih je skušal definirati vzajemnost telesa in sveta, obstoječega v predrefleksivni percepciji, pozneje pa se je pri razumevanju te vzajemnosti osredotočil na pojav vidnosti in ga poglobljajl v smeri ontologije vidnega. Vidnost mu namreč pomeni pojav, ki kaže hiazmični preplet utelešenega subjekta in objekta zaznave, vidca in videnega (kot to nenavadno poseganje drugega v drugo imenuje v svojem zadnjem, posthumno izdanem delu *Vidno in nevidno* (1964)) ter omogoča uvid duha, svetljenje ideje, dostop do Biti. Ta pa se nam odpre tedaj, ko vidimo sebe v dejanju gledanja. “Gledanje ni določen modus mišljenja ali

prisotnost v sebi: ampak je sredstvo, ki mi je dano zato, da sem odsoten iz samega sebe, da se od znotraj udeležujem cepljenja Biti,” pravi Merleau-Ponty v eseju *Oko in duh*<sup>5</sup> (2004: 44) in predlaga prehod od “misli o gledanju” h “gledanju kot dejanju”.

“Opustiti moramo prastare predsodke, ki postavljajo telo v svet in vidca v telo ali pa, narobe, svet in telo v vidca kot v škatlo. Kam začrtati mejo med telesom in svetom, če je svet meso?” se sprašuje v *Vidno in nevidno* (2000: 122). V tem delu pripelje svoje razmišljanje do najbolj zapletenega, za našo razpravo pa ključnega vprašanja: kako vidcu uprizoriti njegov lastni pogled (pogled, ki vključuje tako vidca kot vidno), da bo izkusil uvid duha oziroma odprtje Biti? K uganki vidnosti pristopa z analizo dveh izhodiščnih povezav: prva se nanaša na razmerje med menoj in svetom, med vidcem in videnim, druga pa na razmerje med nami, vidci v svetu, znotraj videnih stvari. Merleau-Ponty opušča ločitev subjekta in objekta, saj med njima opaža vzajemno prepletanje: “Svet, ki ga vidim, ni ‘v’ mojem telesu in moje telo ni dokončno ‘v’ vidnem svetu: na meso nanašajoče se meso je” (Merleau-Ponty 2000: 122). Njun vzajemni preplet, ali bolje, zapredanje telesa in sveta, natančneje označuje s pomensko kompleksno besedo *hiazem* (ki je izpeljana iz grške črke X). Najboljša prisposoba zanjo je peščena ura, ki jo lahko obrnemo, ko se izteče, tako da znova steče. “In prav za takšno obrnljivost, naknadno vzvratnost ali vzvratnost z odlogom, gre Merleau-Pontyju,” razlaga Tine Hribar (2004: 158). Telo in svet sta hiazmično – zaobrnljivo in hkrati vzvratno – prepletana, zajeta sta drug v drugem.

Pri drugem izhodišču, razmerju med vidci v svetu, zapredenimi v samo tkivo videnih stvari, pa se Merleau-Ponty odreka t. i. pogledu brez zenice, se pravi tradicionalnemu monokularnemu pogledu, ki ločuje vidca od sveta, da se sam vzpostavi kot subjekt, svet pa prepozna kot objekt svoje zaznave. Vidno namreč opredeljuje v odnosu do t. i. nevidnega ozadja, tega pa tvorijo skriti vidiki, ki jih stvari in drugi vidci nosijo v sebi, ter naš odnos do njih, naše pretekle in sedanje izkušnje z njimi, kakor tudi možne (še neuresničene, iz domišljije zrasle) naravnosti do teh stvari in vidcev.<sup>6</sup> Vidnost razume kot pojav, ki nam pokaže to nevidno tkivo, ki nas povezuje z drugimi stvarmi in drugimi vidci: “Tako, ko vidimo druge

---

<sup>5</sup> V tem eseju Merleau-Ponty preiskuje pojav vidnosti v povezavi z likovno umetnostjo in v njej prepozna najboljši način za dostop do Biti.

<sup>6</sup> Tako je rdeča barva “to, kar je, le v povezavi z drugimi rdečimi okoli sebe, s katerimi tvori konstelacijo”; je prej neka diferenciacija, razlika med barvami, kot na primer rdeča, ki v polju rdečih oblek (ženskih, oblek profesorjev, škofov, državnih tožilcev in drugih uniform) ni povsem enaka, če nastopa kot “čista esenca oktobrske revolucije, večne ženskosti, javnega tožilca ali pa huzarsko oblečenih ciganov, ki so pred dvajsetimi leti kraljevali v neki pivnici na Elizejskih poljanah” (Merleau-Ponty 2000, 116–117).

vidce, pred seboj nimamo več le pogleda brez zenice, nebrušenega zrcala stvari, slabotnega odseva, prikazni nas samih, ki jo stvari obujajo, ko med seboj nakazujejo prostor, od koder jih vidimo: odslej smo zase popolnoma vidni z drugimi očmi; vrzel, kjer so naše oči ali naš hrbet, je zapolnjena, tudi njo zapolnjuje vidno, le da mi nismo njegovi nosilci” (Merleau-Ponty 2000: 126). Tedaj, ko nismo vidni le za druge, temveč uzremo sami sebe v dejanju gledanja, se zavemo deleženja z vidnim: ontološke obrnljivosti in vzvratnosti med vidnim in nevidnim. Odpre se nam dimenzija ideje, kamor se vpisuje resnica. Takrat se, kot pravi Merleau-Ponty, “od znotraj udeležujemo cepljenja Biti”, smo “čutno, ki prihaja k sebi” – razpoka oziroma odprtje Biti. Pogled, ki vidi, torej ni pogled v zrcalno površino, v kateri posameznik zagleda svoj odsev; to ni fizično-optično razmerje z vidnim svetom, temveč pogled, ki se vrši v notranjosti njegovega telesa.

Ko govori o načinu dostopa do Biti, govori o prvobitnem, predrefleksivnem stiku utelešenega subjekta s svetom. Ta se vzpostavi ob iskanju t. i. “prvotnega izraza”, ki se v nasprotju z “drugotnim izrazom”, s katerim artikuliramo svet v rutiniranih in vsem znanih pojmi, pojavi pri zavzemanju neobičajnih, inovativnih drž v odnosu do sveta in je značilno za umetnike, ki skušajo na novo preoblikovati svoj jezik, govorico, izraz. Iskanje transcendence v imanenci, o kateri govori Merleau-Ponty, pomeni zavzemanje novega položaja zaznavanja utelešenega subjekta v odnosu do sveta v obliki “prvotnega izraza”. Prav to težnjo izkazuje Mile Korun in se o njej izraža kot o iskanju “ontološkega bistva gledališča”, “transcendence v imanenci”, o “razkritju Biti”.

Mile Korun poskuša zavzeti nov položaj v odnosu do sveta, pripeljati igralca do “prvotnega”, prvobitnega izraza, da bi skupaj z njim na novo organiziral jezik in preoblikoval svojo režijsko pisavo. Z drugimi besedami, igralcu skuša predreti njegovo lastno vidno kožo, da bi skozi začelo “žareti njegovo posebno, skoraj ekstatično izraženo notranje bistvo”. V polje vidnosti skuša vpeljati skozi razpoko, ki se razpira med t. i. negro in igro, na prehodu med igralčevo zasebnostjo in postopkom oblikovanja, v t. i. medprostoru. Korun ga v predgovoru k uprizoritvi *Bratov Karamazovih* Dostojevskega (v dopisnem razmišljanju s Slavkom Pezdirjem: 2004/2005: 10) definira takole: “VMESNI PROSTOR IGRALČEVE ODRSKE PREZENCE / pojmujem kot točko, na kateri se srečata / IGRALEC IN GLEDALEC ... / kot neko posebno stanje obeh (gledalca in igralca) ... kot nekakšno / SKUPNO EKSTAZO ... / ekstazo, ki omogoča pristop do / RAZKRITJA BITI (?) ... ” Prostor, kamor se vpisuje resnica, Mile Korun razume prav v Merleau-Pontyjevem pojmovanju uganke vidnosti. Razkritje Biti opredeljuje v povezavi

med igralcem in gledalcem: tako se “gledalec ne identificira z likom iz dramatikove zgodbe, temveč z igralcem ... pa ne z igralcem kot privatno osebo, ne zasebno ... temveč ... ali lahko tako rečem? ... kot z bitjem, ki je v tem hipu najbližje ... [...] morda je edina prava beseda, ki označuje to BLIŽINO, v katero je igralec za roko ... za glavo in srce ... za dušo in um ... povlekel gledalca ... SKRIVNOST! ...” (prav tam). Korun išče dostop do Biti v odnosu igralca do gledalca, torej v odnosu do drugega vidca, s katerim sta povezana v skupnem nevidnem tkivu sveta. V “prostoru njunega srečanja, ne vem, ne kje ne kdaj, se vlogi obeh zamenjata. Zamenjata, tako da postane gledalec igralec in igralec gledalec. In prav v tem čudežnem dejstvu, prav v tej nenavadni zamenjavi vlog tičijo bistvo in smisel in pomen gledališča” (2006: 80).

Korun s strukturo gledališča v gledališču pravzaprav ustvari situacijo, ki tovrstno zamenjavo vlog omogoča. Igralcem omogoča uzreti same sebe v dejanju gledanja. Ko iz ozadja odra vstopajo v prostor igre in se ob koncu svojega nastopa tja vračajo, v ospredje stopi zavest o nenehnem spreminjanju njihovega položaja zaznavanja. Tedaj igralec v svojem telesu vrši pogled, ki ga razpira kot vidnega in hkrati kot videčega. Igralec je “čutno, ki prihaja k sebi” in se “od znotraj udeležuje cepljenja Biti”. Korun ustvari sorodno situacijo tudi za gledalca, najbolj eksplicitno v prvem prizoru *Idiota*, ko se igralci dolge minute ogledujejo v gledalcih. Ob izmenjevanju pogledov so gledalci postavljeni v situacijo, v kateri lahko uzrejo same sebe v dejanju gledanja in se zavejo gledanja kot deleženja z vidnim, kakor tudi hiazmične povezave z drugimi vidci (igralci) v skupnem tkivu sveta. Odpovejo se lahko raztelesenemu pogledu, ki jim ga “nalaga” vizualni red v gledališču italijanske škatle, in preidejo od “misli o gledanju” (od gledanja kot odčitavanja znakov v okviru odra) h “gledanju kot dejanju” – pogledu, ki si ga lahko predstavljamo le tako, da ga vršimo.

## Literatura

Hribar, Tine (2004): “Fenomenologija telesnosti in/kot filozofija mesenosti”. V: Merleau-Ponty, 2004b, str. 139–177.

Korun, Mile (1997): *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, št. 125).

Korun, Mile (2001/2002): “Dnevnik. Lepa Vida (Hrepenenje – Hamlet iz cukrarne)”. *Gledališki list MGL 2001/2002*, št. 4, str. 57–74.

- Korun, Mile (2004/2005): "Na poti k skrivnosti. Namesto intervjuja". *Gledališki list SNG Drama Ljubljana 2004/05*, št. 1, str. 6–16.
- Korun, Mile (2006): *Biti z igro*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, št. 144).
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Ur. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): *Vidno in nevidno*. Prev. Ana Samardžija. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Phainomena, št. 13). Izvirnik: *Le visible et l'invisible*, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004): "Oko in duh". Prev. Vital Klabus. V: *Horizonti*, priloga revije *Likovne besede* za filozofijo in teorijo umetnosti, pomlad–poletje 2004, št. 1–2, str. 35–45. Izvirnik: "L'Oeil et l'esprit", 1961.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *Fenomenologija zaznave*. Prev. Špela Žakelj. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda).
- Orel, Barbara (2002): "Korunovo gledališče v gledališču". Vasja Predan in Ivo Svetina (ur.): *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, str. 225–253.
- Pezdir, Slavko (2004/2005): "Na poti k skrivnosti. Namesto intervjuja". Glej: Korun, Mile.
- Pogorevc, Petra (2001/2002): "Med rožo in ščipom, med skednjem in potjo". *Gledališki list MGL 2001/2002*, št. 4, str. 17–29.
- Pogorevc, Petra (2002): "Intervju: Mile Korun. Včasih se mi zdi kar čudno, da pri 74 letih nisem bolj zdrobljen in razkuštran". *Dnevnik*, 2002 (9. 11.), št. 302, str. 24–25.
- Pogorevc, Petra (2006): "Zbiram pogum za tišino. Intervju z Jernejem Lorencijem". Ljubljana: *Maska*, 2006, št. 1–2 (96–97), str. 20–22.