

Intervju Sodobnosti: Akademik Dušan Moravec



Za znanstvenike velja, da je njihovo delo pogosto tematsko ali celo žanrsko pregledno, včasih celo enoznačno, zato se jim je lažje približati, pri tebi je drugače: čeprav je tvoja temeljna preokupacija gledališče, si bil vendarle potegnjen v njegov vrtnec z različnih bregov: bil si časopisni gledališki kritik, najdemo te med ustanovitelji Mestnega gledališča ljubljanskega, bil si več let dramaturg

v tem gledališču, potem direktor Slovenskega gledališkega muzeja, hkrati pa si med vsemi Slovenci, če se ne motim, napisal največ razprav, študij in monografij o raznih obdobjih slovenskega gledališča, o posameznih igralcih, svojevrsten rekord pa imaš tudi pri urejanju Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev (Cankar, Kraigher, Leskovec), vendar: da se ne zgubiva v tem bujnem gozdu knjig in razprav, najprej nekakšno predstavitevno vprašanje: Kaj te je predvsem usmerjalo v tako različne, čeprav med seboj povezane dejavnosti? Naključje? Praznine na tem področju in torej potreba, da jih kdo napolni? Svoje simpatije do ljudi in dogodkov ali občutek za zavestno dograjevanje celote?

Pravzaprav bi lahko pritrdilno odgovoril skoraj na vse to. Prve gledališke »kritike« sem zagrešil v zgodnji mladosti, kot je že navada. Saj veš: če hočeš pisati o glasbi, moraš poznati vsaj note; če o likovni umetnosti, moraš nekaj vedeti vsaj o barvah; o teatru pa lahko kroži kdorkoli, tako je bilo takrat in je nemalokdaj še danes. Vendar me je že v zadnjem gimnazijskem razredu in prvo leto v seminarju zamikala gledališka »znanost«, čeprav smo takrat komaj vedeli, kaj da je to (če je sploh kaj). Lastnoročno sem izdelal sedem tisoč še zdaj uporabnih kartotečnih listkov in začel zbirati gradivo o Shakespearovi poti k nam. Kakšna groza me je obšla, ko je profesor Ocvirk v prvem seminarju razpisal tudi to »mojo« témo – tekkel sem za njim v kabinet, da bi mi je ja kdo ne izpeljal... Tako se je rodila moja prva »študija« (najslabša od vseh, kaj pa drugega), ki pa je dočkala kar štiri ali pet (variiranih in dopolnjenih) ponatisov, prvo objavo pa celo na straneh ugledne Slavistične revije. Naključje? Naključje me je pripeljalo v živo gledališče, po vseh vojnih dogodivščinah in po urejanju kulturne rubrike Slovenskega poročevalca – tudi to delo je bilo lépo, dokler je bil pri hiši še

tenkočutni in širokosrčni Ciril Kosmač. Praznine? Tudi. Zaradi teh »praznin« sem zasnoval Knjižnico MGL, pozneje (v muzeju, ki sem ga skušal preusmeriti v inštitut), Repertoar in strokovno revijo Dokumenti. Nisem prenesel, da so vsak dan prihajala vprašanja, na katera zlasti brez popisa repertoarja enostavno ni bilo mogoče odgovarjati. Lastne simpatije? Tudi, pa naj je šlo za mojo prvo ljubezen, Ivana Cankarja. Že prve kritike so imele kar izzivalne naslove – (Cankarjevi Hlapci nekdanj in sedaj; O Lepi Vidi brez lepe Vide... ali za prijatelja Jožeta Tirana; in za obdobja – spet za čas, ki mu je držal zrcalo Cankar, ali za leta od vojne do vojne, ki so (prezgodaj? – v takratni »drugi šoli«) prebudila v meni teatersko slo, ki se je kruto maščevala v tej šoli. To je vedel moj sošolec (v paralelki) in partizanski drug Jože Tiran, edini krivec, da sem se dal speljati v zakulisje (tudi za tista leta mi ni žal, le preveč jih je bilo, trinajst, daleč nad normo).

Kaj ti pravzaprav pomeni gledališče, če slišiš samo to besedo brez podrobnejših ali dodatnih označitev?

Naj bo odgovor prav tako splošen kakor vprašanje: eno od vej umetnosti, ki mi je še zmeraj iskanje lepote, tako kot mi je znanost iskanje resnice. Oboje so že velikokrat poskušali razvrednotiti, vendar je zame še zmeraj veljavno. Danes ga ne spremljam več tako zvesto kakor svojčas. Marsikatero predstavo sem zapuščal tako vznevoljen, da se mi je pozneje več dni tudi »znanost« o tem predmetu upirala.

V kolikšni meri smo upravičeni govoriti o gledališču nasploh, kdaj pa o nacionalnem? Kar nekaj gledaliških hiš smo zajeli pod skupen naslov Slovensko narodno gledališče, s tem smo prav gotovo hoteli poudariti nacionalni pomen slovenskega gledališča. Je bilo to poimenovanje narodnobudniško, utemeljeno v slovenski kulturi časa, ali usmerjevalna organizacija? Že večkrat v preteklosti je bilo zaslediti misel, da bi takšno oznako opustili, tudi dandanes spet teče beseda o tem. Kakšno je tvoje mnenje?

Mislím, da bi se morali (mali) narodi, kakršen je naš, še posebej zavedati pomena *nacionalnega* gledališča, njegove vloge (kot bi rekel ti) pri ohranjanju narodove identitete. Spreminjanje imena se mi zdi nepotrebno celo pri Narodni banki, kaj šele pri teatru. Že desetletja pa imamo čudno željo po rušenju tradicij (koliko smo se že na sloveči partizanski bazi »Pod smreko« razhajali o tem, ali bomo obudili vsaj Zvon, Sodobnost in Dejanje – zmagali so seveda mračnjaki) – kot kaže, se v tem pogledu tudi zdaj ne obrača na bolje. Razdruževanje ali spajanje – čemu? Hiše so že zdaj docela samostojne, kar jih veže, so le (koristne) skupne službe. Težnje po »reorganizacijah« so stare (ponavadi pride čez sedem let spet vse nazaj), toda do zdaj so se vselej našli razumni možje, ki so znali poseči vmes. V bistvu pa gre seveda za formalna vprašanja, za vplive, da ne rečem za stolčce.

Slovenska gledališča, predvsem ljubljansko SNG, se že pripravljajo na praznovanje stoletnice prvih poskusov profesionalnega gledališča z rednim repertoarjem pri nas (Deželno gledališče). Na prvi pogled se nam zdi kar lepo: sto let! Pa vendar je komaj nekaj let starejše od prve uprizoritve Ivana Cankarja, ki ga še zmerom občutimo skorajda kot svojega sodobnika... Nedvomno je gledališče v polnem pomenu besede tako kompleksen umetni-

ški, kulturni, nacionalni in civilizacijski fenomen, da ne more kar nastati in mu je potem zagotovljeno normalno življenje. Kako se je – povedano v nekaj stavkih – razvil iz bube ta občutljivi slovenski metulj!

Predvsem precej več kakor sto let. Če bomo vztrajali pri tem, da se je rodil jeseni 1892, ko je bilo dograjeno novo Deželno gledališče (današnja Opera SNG), je to siromašenje našega kulturnega izročila. Če pustimo ob strani vsa tista sporadična in nekontinuirana dogajanja na obrobju (študentski Raj, znameniti Škofjeloški pasijon, Ruške igre na Štajerskem in pozneje Drabosnjakov ljudski oder na Koroškem...) in se omejimo le na gledališče v sodobnem pomenu besede, ne smemo pozabiti, da je minilo od Linhartove prve predstave in od njegovega natisa revolucionarnega Maticka, ki ni smel na oder, že več kakor dve stoletji. Ko bi bile razmere ugodnejše in Linhartovo življenje ne bi tako zgodaj prekinila smrt, bi lahko govorili o že kar častitljivi tradiciji. Isto velja za naše podjetne meščane v revolucijskem letu 1848, ki so imeli v načrtu nič manj kakor Narodno gledališče. Vsaj Levstik pa je v letu 1866, ko je ustanavljal Dramatično društvo – to naj bi bilo predhodnik in utemeljitelj profesionalnega odra z višjimi umetniškimi stremljenji – natančno vedel, kaj hoče in kaj je treba storiti. Res so preigrali veliko malo pomembnih reči, pa vendar že pred dograditvijo nove hiše tudi Schillerja, Gogolja in še kaj, Borštnik je tvegat na tesnem čitalniškem odru celo prvega Ibsena, ki ga je vzmimiril na Dunaju. Res pa je, da so dobili Slovenci v novi hiši več pravic (čeprav so jo morali še dve desetletji deliti s tujci) in da se je nekaj premaknilo v organizacijskem pogledu (veliko manj spočetka v umetniškem, zlasti v repertoarnem). Pa vendar: prav je, da se spominjamo tudi tega mejnika – na vsakem se je nekaj uredilo in utrdilo.

Kako bi razložili pojav (ali paradoks), da so prav v letih, ko so polagali »temelje« slovenskega gledališča, tako izdatno pomagali najprej češki, potem ruski gledališčniki, med obema vojnama pa tudi Hrvat Branko Gavella?

Zlasti češki; vloga ruskih je marginalna – Putjata se je zgodaj poslovil. Nablocko pa smo sprejeli pozneje za slovensko umetnico, četudi nikoli ni mogla zatajiti svojega porekla. Ko je odšel Borštnik dve leti po dograditvi nove ljubljanske hiše v Zagreb na povabilo intendanta Stjepana Miletića, moža izjemnega čuta in širjav, da bi postavil po njegovi volji temelje moderni igri (moderna smer je bil takrat pač odrski realizem), so poklicali v Ljubljano prvega Čeha, razgledanega režiserja in nadarjenega igralca, Rudolfa Inemanna; ta je privabil za seboj nove in nove začetnike in poznejše prvake Narodnega divadla, in v slovenskem gledališču je nastal res paradoksalen, celo absurden položaj: Čehi so skoraj sami pripravili nekatere predstave, v veliki meri tudi krstne predstave Cankarjevih dram (zanimivo je, da pesnik temu nikoli ni ugovarjal, celo sam jih je predlagal in obžaloval, če koga ni bilo več pri nas). Lahko rečemo, da je bilo leto Inemannovega prihoda (1894) bolj prelomno kakor leto dograditve nove hiše: gledališče se je trdneje profesionaliziralo tako v organizacijskem kot v repertoarnem pogledu, na spored je prišel prvi Shakespeare in še marsikaj. Kar se tiče doktorja Gavella, je problem čisto drugačen. Z njim se je končalo obdobje zaslužnega in temperamentnega Osipa Šesta, ki nam je prvi bolj na široko odpiral okna v svet, pa tudi najlepša leta Cirila Debevca, ki je skušal poglobiti naše igranje in preusmeriti režijo navznoter. Za oba

vodilna usmerjevalca naših dramskih predstav je bil njegov prihod tudi boleč; igralci in publika pa so ga sprejeli z odprtimi rokami; tudi kritika. V igralskem ansamblu je odkrival komaj zapažene vrednote, pogosto neizkoriščene ali napačno uporabljane. Cikel dram Miroslava Krležje je odstiral Ljubljani docela nove razglede; njegova uprizoritev Glembajevih, ki jo omenjamo ob sleherni priložnosti, je bila eden temeljnih mejnikov pri toliko poudarjani »evropeizaciji«. Ljubljana ga je sprejela za svojega; ne igralci ne občinstvo niso spraševali, odkod je doma.

V istem obdobju so se nekateri najboljši slovenski igralci »umikali« v Zagreb, se spet, kot boljše moči, vračali v Ljubljano in jo nekateri spet zapuščali. V čem je pglavitni razlog za takšno fluktuacijo, v stiski igralskega poklica ali v umetniškem oziroma repertoarnem vrenju slovenskega gledališča tedanjega časa?

Prav v tem je drugi »paradoks«: češki umetniki bi Ljubljani ne bili potrebni, ko bi ji ostali zvesti vsi domači. Začelo se je že zelo zgodaj in tej »fluktuaciji« sledimo vse od našega prvega komedijanta Gogala pa do Marije Vere in še naprej, posebno opazna pa je bila kajpada pri opernih solistih. Velo Nigrinovo je zvalil Davorin Jenko še v otroških letih Dramatičnega društva v bolj urejeno beograjsko gledališče in postala je ljubljenska srbskega občinstva; Marija Vera je bila med prvimi damami Reinhardtovega ansambla; Sava Severjeva zmeraj bolj cenjena v jugoslovanski kot v slovenski prestolnici. Kdo bi jim zameril, če so si zaželeli bolj urejenega dela? Mislim, da je šlo v večini primerov še najmanj za denar. Pri Borštniku (in Zvonarjevi) prav gotovo ne. V Zagrebu je, zlasti pod Miletičevim vodstvom, igral vse, kar si je le mogel zaželeli (pozneje je doživljal tudi bridka razočaranja in je prišel domov umret). Hinko Nučič je imel podobno usodo – vrnil se je iz Zagreba, dozorel in izkušen, v prelomnem letu 1918, postavil nove umetniške temelje ljubljanskemu in potem še mariborskemu gledališču in se razočaran vrnil v »svoj« Zagreb skupaj z učenko Viko Podgorsko, ki je dobila – Korošica po rodu, vzgojena v Gorici in najprej preizkušena v Mariboru – prav kmalu sloves prve hrvaške tragedije. Pomisliva še na nemirnega romarja Bojana Stupico: dal se je zvalbiti v umetno beograjsko tvorbo, ki smo ji rekli »Jugodrp«, ko ga je Ljubljana najbolj potrebovala. Če bi mu sledili še drugi povabljeni prominenti, bi bila ljubljanska Drama prav tako osiromašena, kakor je bila vrsto let zagrebška. Vsi so se tudi vračali, pa spet uhajali. Ljubljana, pa če smo nekateri še tako zaverovani vanjo in si komaj umišljamo življenje brez nje, je bila zmeraj zatohlo mesto, slabo prevetreno, metaforično in konkretno. Tudi zato se je Verovšek spčetka v Trstu tako dobro počutil.

Morda se motim, vendar ti ponujam kot vprašanje naslednjo domnevo: skoraj vso preteklost je nad gledališkimi delavci visel Damoklov meč: inovativnost na odru ali osip občinstva, v sedanjem času pa ravno nasprotno: dražljivost inovacij ali usihanje zanimanja publike...

Če prav razumem, pravzaprav ne gre za nasprotje, le za ponavljanje v nekoliko spremenjeni podobi. Včasih je bila (repertoarna) inovativnost že uvrstitev moderne drame na spored. Publika je (kolikor toliko) zasedla parter in lože, ponovitve pa ni bilo ali pa so pri njej zevale praznine. Tudi

današnja »dražljivost inovacij« sproži marsikdaj, kot praviš, »usihanje zanimanja publike« – torej gre v bistvu za isti pojav. Z mladimi je seveda malo drugače. Če hočeš »inovacijo« sprejeti (ali zavrniti), moraš poznati izvirno besedilo in njegovo »normalno« interpretacijo (mislim seveda na klasiko in tisto, kar že postaja klasika – pri modernistih me nikoli ne motijo še tako skrajni eksperimenti). Koliko pa je tistih, ki zdaj aplavdirajo, pa so prej kdaj videli ali prebrali Sen kresne noči, Tri sestre, Pohujšanje...?. In še: kaj sploh je »inovacija«? Drugačnost za vsako ceno? Lastno »videnje« režiserja, ki mu je avtorjevo besedilo le nujno zlo (in vendar je brez njega brez moči)? Sredstvo za ekshibicionizem, za uveljavljanje po hitrem postopku? Pred časom mi je poslala založba v interno oceno monografijo, ki je bila blizu mojemu raziskovalnemu področju. Urednik je želel zvedeti predvsem to, kaj je novega v tem pisanju; če je kaj, bi ga natisnil. Odgovoril sem zelo preprosto: če je »novum« poglavitno (edino) merilo, potem pošljite rokopis jutri v stavnico. Novo je namreč vse. Ali pa je vse to tudi dobro? Ali je vse to tudi res? In še drugačen primer z odra: Skrbinškovo Pohujšanje iz leta 1928, ki je mladega »viharnika« Krefta navdušilo, tenko uho esteta Otona Župančiča pa do kraja ranilo, je bilo bolj »novo« in nič manj nasilno dejanje kakor današnje »preinterpretacije«.

Klasičen, že šolski primer v tem spopadu med okusom (občinstva) in ambicijami (oblikovalcev repertoarja) je Krpanova kobila, ki je še zmerom uporabna gledališka metafora. Ko skušam gledati na ta primer nepristransko (kolikor je to sploh mogoče), sta takrat imela vsak svoj prav, tako Cankar kot Govekar, prvi kot umetnik, drugi kot praktik...

Tega vprašanja sem skorajda vesel, saj sem se s Krpanovo kobilo ukvarjal tako rekoč pol življenja, s tisto iz šentpeterskega predmestja in tudi z ono našega časa, kot raziskovalec in (žal) v določenem obdobju tudi kot praktik. Ali ne sodi v poglavje o Krpanovi kobili tudi to, da dolga leta ni bil zaželen ne Grum ne Camus, pa tudi ves Cankar ne? Pa ostaniva pri klasični »kobilik«, tisti, ki je prva prevetrila slovenski oder. Cankar je imel seveda popolnoma prav, če nam je bilo kaj do tega, da pridemo kdaj do umetniškega gledališča; zato je tudi izšel iz te sloveče, danes že legendarne polemike kot moralni zmagovalec. Govekar se je moral celo umakniti, vendar se je vrnil prej kot čez dve leti na »poimeniten« položaj prvega slovenskega gledališkega ravnatelja, njegov zaščitnik Ivan Hribar mu je preskrbel celo zavidanja vredne prejeme (ki so mu jih seveda tudi res zavidali). Da ne bo nesporazuma: župana Hribarja izjemno cenim – takega nismo imeli v Ljubljani ne prej ne posled in ga tudi ne bomo več (moj »pesimizem« se izkaže vselej le kot realizem). Govekar je bil njegova – nemara edina – šibka točka; naš spretnejš si ga je znal dobredno oviti okoli prsta. In tako je bil zmagovalec v sloveči pravdi o Krpanovi kobili tudi Govekar – Cankar moralni, ta praktični. S Hribarjevo pomočjo je res obdržal gledališko barko nad vodo, četudi za visoko ceno (ne finančno). In kaj bi bilo v nasprotnem primeru? V Ljubljani ni mogel uspeti ne intermezzo razgledanega »francoškega« intendantu profesorja Juvančiča, ki nam je vrnil Cankarja in uvedel Molièra, niti poznejša (pred prvo vojno) prizadevanja tenkočutnega esteta Otona Župančiča. Oba sta se umaknila, v svoje dobro in na škodo gledališča. In kaj bi se bilo zgodilo, če bi bil dobil krmilo Ivan Cankar? Znano je, da se je v letu 1908 prijavil na razpis za ravnateljsko mesto (za šalo ali

zares?) skupaj z Govekarjem in Kristanom, čeprav je vedel, da je vse že vnaprej odločeno. Ko pa bi se le zgodilo tisto, kar se ni moglo zgoditi, bi Cankar ne zdržal prav nič dlje kakor v našem času Taras Kermauner. In Krpanova kobila bi spet veselo zaplesala po odru, tako kot je v usodni sezoni 1913–14: ko je publika obrnila hrbet njegovim višjim umetniškimi zasnovam, je začel Borštnik v obupu znova uprizarjati »govekariade« in spet se je na ljubljanskem odru »krjavljevalo in krpanajsalo«, kot je že prej rekel Verovšek.

In ker sva že pri tem: kdo je pravzaprav glavna os gledališkega življenja: avtor besedila, igralec, režiser, dramaturg, umetniški vodja? Morda celo, več kot si mislimo, gledališki direktor?

Mislim, da si določil kar pravilen vrstni red. Nisem zagovornik togega literarnega gledališča, vendar – dajmo avtorju, kar je avtorjevega. Če nam ni po volji, poiščimo si drugega ali pa napišimo osnovo za svojo »inovacijo« sami. Tudi igralcu dovolimo, da ostane gibalo gledališča, kar je bil dolga stoletja. Vloge režiserja ne podcenjujem, dokler ostaja v razumnih mejah. Če si si vsaj malo pobljže ogledal moje razmišljanje o slovenskem gledališču od vojne do vojne, si najbrž opazil, da temelji vsa periodizacija na vstopih, vzponih in odhodih režiserjev (celo Filip Kalan mi je priznal, da bi se odločil za enako). Kar pa se tiče delitve dela v samem vodstvu, imam svoje mnenje (ki si ga seveda nisem izmislil jaz, le da se je dandanašnji docela sprevrglo). Gledališki direktor je (naj bi bil) odgovoren za vse, predvsem seveda za umetniško plat. Ob strani naj mu stoje svetovalci (ni važno, ali se imenujejo dramaturgi, pomočniki, sekretarji, tehnični šefi ali kako drugače). Sekretar naj bo po možnosti pravnik (cenim ekonomiste, ampak ne v teatru). Dramaturg naj bo prvi svetovalec v vseh umetniških vprašanjih, ne samo repertoarnih (zasedbe, angažmaji...) Ko sem bil še sam dramaturg, so me večkrat spraševali: ali nima dramaturg prve besede, zlasti glede programske usmeritve teatra? Pač, ima jo. Nima pa zadnje – in prav ta je odločilna. Ali veš, kako je prišlo do sedanje (zame nenormalne) delitve kompetenc? Dobronamerni krivec je tenkočutni, velikokrat preobzirni esteti in hkrati izjemni gledališki diplomat Lojze Filipič. Spominjam se seje na takratnem ministrstvu, ko smo razdeljevali nove »kadre«, pravkar izšolane. Lojze je bil predlagan za Celje, kjer se je gledališče šele izmotavalo iz spon amaterizma in je mukoma preraščalo v umetniško ustanovo. Zaslužni upravitnik Fedor Gradišnik je vzkipeł: »Dajte mi igralce, ne potrebujem dramaturgov!« Pozneje se je stvar uredila, Lojze je prišel v Celje in z Gradišnikom sta postala najboljša sodelavca, kolikor vem, celo prijatelja. Filipič je izpričal pri tem res izjemne diplomatske sposobnosti (umetniške tako in tako niso bile sporne): Gradišniku je pustil upravniški naslov (in kompetence), sam si je pridržal umetniško vodstvo. V celjskem primeru petdesetih let je bila taka razmejitev razumna, pozneje so jo sprejemali še nekateri. Danes se mi zdi absurdno, da se kažejo na malem ekranu anonimni direktorji, »umetniški vodje« pa so jim po zdravi človeški pameti podrejeni, čeprav so ugledni pisatelji ali režiserji. (Bojan Štih takemu vzporednemu »direktorju« ni pustil blizu). Pozneje, v Ljubljani, je bil Filipič »samo« dramaturg in ko je izšel nekje intervju z »umetniškim vodjem«, je bil ravnatelj Slavko Jan prizadet in užaljen (o tem mi je Lojze sam pripovedoval). Upravičeno.

Tudi v gledališču so mejniki, opazni obrati v razvoju, zastoji in vzponi. Razmere ob prvi svetovni vojni si temeljito preučil, pri prenovi gledališča po drugi svetovni si bil tudi sam med njegovimi akterji, če nič drugega, si monografsko obdelal obdobje med tema dvema mejnikoma (Slovensko gledališče od vojne do vojne). Se strinjaš z mislijo, da sproži vsak konec vojne skoraj nekakšno biološko potrebo po prenovi in razmahu prav gledališča?

Že; vendar ne gre samo za »vsak konec vojne«. Problem je tudi v menjavi generacij. Slo po uveljavljenju je težko uresničiti, še teže opozoriti nase, če le nadaljuješ izročilo preteklosti. Zato težnje svojih (mlajših) sodobnikov razumem in tudi sprejemam, če le ne rušijo težko pridobljenih vrednot včerajšnjega (v našem primeru) gledališča. Kadar pa gre čez rob, mi prekipi. Prepričan sem, da je stalo gledališče visoko samo takrat, kadar je znalo ujeti ravnovesje med včeraj, danes in jutri, kadar je umelo spojiti literarno predlogo s prizadevanji za tako imenovano avtonomijo odrskih ustvarjalcev, brez ekshibicionističnih stremeljenj.

Kaj bi lahko rekel o slovenskem partizanskem gledališču, o SNG v partizanih, kar je prav gotovo evropski fenomen? Je bila to spontana potreba ali genialna misel voditeljev NOB, ki so hoteli v partizanski utrip ujeti celovitost narodove ustvarjalnosti (Borovo pesništvo, partizanska grafika, gledališče, šolstvo, znanstveni inštitut itd.)?

Oboje. Partizanski teater je bil res »evropski fenomen«, to je prava beseda. Zame je bilo doživetje, ko sem se po prehojenih dvesto kilometrih izpred Trsta, prek mašunskih host in steza ob Kolpi prvič ustavil v prestolnici obljubljenе dežele. Zjutraj me je peljal Tiran na vajo v pravem teatru; takrat je bilo v meni še nekaj gledališkega vernika, četudi nikoli toliko kot v Lojzetu Filipiču – pogosto se mi vračajo misli k temu izjemnemu prijatelju in »delavcu v kulturi«, v njegovo zaklenjeno kamrico: ko je še to vero izgubil, mu ni bilo več živeti. Čez nekaj mesecev so me spet, po mnogih ovinkih, poslali v črnomaljsko mesto, na premiero Namišljenega bolnika. Takrat sem postal, skorajda nehote, četudi ne nerad, »oficialni kritik« tega teatra: ob Molièru še mil in občudujoč, ob Nušiču že skorajda »mirnodobsko« neprizanesljiv. Takrat sem si nakopal prve zamere, veliko pozneje pa je sam Kumba priznal, da sem imel prav. Praviš: genialna misel voditeljev NOB. Nemara je beseda previsoka; gotovo ni bilo toliko presenetljivo, da se je zavzel za mlado ustanovo predsednik Osvobodilne fronte, še nedavno dramaturg ljubljanske Drame; ampak v partizanskem gledališkem tečaju ni predaval samo Vidmar, zanj je našel čas tudi Kidrič in še drugi iz samega »vrha«. To ne bi bilo čudno, ko bi šlo le za »agitacijo in propagando« – ampak naš mladi »esenge« je bil ustanova z izrazitimi umetniškimi stremeljenji. Bor, Zupan in skeči – to je bil le manjši (četudi ne nepomemben) del dejavnosti. Na sporedu je bil poleg Cankarja in Linharta, Čehova in Nušiča tudi sam dvorni poet Molière – koliko jih je moral preslišati Tiran, saj odvrča borce od »osvobodilne misli«! In vendar je vztrajal in zmagal. Prav v tem je »evropski fenomen« te dejavnosti; tako kakor moremo danes komaj verjeti, da smo imeli Zwitterov Znanstveni inštitut sredi host, ta »partizanski kloster«, kot so ga imenovali; in vendar so mu pustili živeti.

Če hočeva ta pogovor o gledališču nadaljevati (in jaz sem za to seveda

zelo zainteresiran), ne morem mimo tvoje osebne, avtorske dejavnosti. Zagotovo imaš še kaj v načrtu, vendar prvi vtis laika je, da si zgodovino slovenskega gledališča že obdelal v širino in globino (Vezi med slovensko in češko dramo, Shakespeare pri Slovencih, Pričevanja o večrajšnjem gledališču, Slovensko gledališče Cankarjeve dobe, Slovensko gledališče od vojne do vojne, Temelji slovenske teatrologije itd.). Če bi Slovenci imeli na razpolago samo tvoje razprave in monografije, ne bi bili na tem področju bosí, s slovenskim gledališčem že pred tabo in sočasno s tabo so se ukvarjali spretni in modri možje kritiškega peresa (Fr. Koblar, J. Vidmar, VI. Kralj, VI. Pavšič Bor, Filip Kalan, med sodobniki T. Kermauner, če ostanem samo pri najbolj znanih, ki so že ali postajajo zgodovina). Zdi se, da je prav to pričevanje o gledališču, sproti in gledališko analitično, ustvarilo že zajeten opus. V zadnjih dveh desetletjih pa je navzočnost gledališča v recenziji, kritiki, v razpravah, monografijah skoraj prevladujoča, da smo ob tem pesniki, pisatelji in drugi skoraj nostalgичno razpoloženi...

Če kolikor toliko dolgo živiš, se pač nekaj nabere; posebno še, če imaš neprijetno lastnost, ki je značilna tudi zame – da mi strašansko hitro postane dolgčas na svetu, če nisem za svojo mizo na »blagoslovljenih Prulah«, kot bi rekel Cankar, kjer je vsaj še malo tišine, kakšen kos (in preveč golobov), izza mojega pisalnika pa čeden pogled na ljubljanski grad (v polstoletni rekonstrukciji). Moj »opus« ocenjuješ previsoko – meni sta blizu komaj dve od teh petnajstih knjig, tisti dve o polstoletnem razvoju domačega teatra (1892–1941). Nekaj pa si le štejem v dobro. Na začetku dela v SGM smo se lotili poleg popisa repertoarja strokovne revije s skromnim imenom Dokumenti. Ko sva pripravljala zanjo s prvo knjižničarko, Nevenko Gostiševo, popis naše teatrološke literature, sva se zgrozila: vse, kar je bilo omembe vrednega, sva lahko preštela na prste, drugo je bilo marginalno. Do prve vojne sta izšli dve knjigi, Nollijeva priredba Priručne knjige za glediške diletante (1868) in Trstenjakova kronika (1892), natisnjena natančno pred sto leti; od vojne do vojne Wollmanova (češka!) zgodovina slovenske dramatike (in deloma tudi gledališča, 1925), droben jubilejni zbornik (1928) z imenitnimi miniaturnimi portreti takratnih igralcev in, prav tako izpod peresa Cirila Debeveca, Gledališki zapiski (1933); Danilovi in pozneje Daneševi spomini; zbirka duhovitih Lipahovih anekdot. Bojim se, da nisem ničesar pozabil. Danes pa je treba gledališke police dobro podpreti, da se ne upognejo pod težo teatrološke literature – samo Knjižnica MGL, ki sem jo zasnoval v petdesetih letih in še živi, je narasla menda že na sto in dvajset zvezkov. Koliko študij, portretov, monografij, kritičkih antologij, pregledov, memoarov. (Kmalu bodo potrebne omare, ne police!). Dobesedno »izbezal« sem jih Hinku Nučiču (spočetka je bil nezaupljiv, pozneje, po obiskih v njegovem lepem domu nad Zagrebom, sva postala skoraj prijatelja in ostala z gospo Viko tudi še po njegovi smrti, prav do njene). Še bolj nezaupljiv in visokosten je bil Milan Skrbinšek, ko sva ga z Delacom prvič obiskala (»Naj kdo napiše knjigo o meni!«); pozneje je prišla njegova gospa s sporočilom, da že piše. In Nablockine Izpovedi, ki jih je skrbno zapisal in pospremil Mirko Mahnič in izzval silovit spor med Dramo in MGL, ki ga je do neke mere uravnala le Filipičeva legendarna diplomacija. Tudi zbirke kritik so bile pri nas zelo dolgo neznane; založbam nezaželene. Vesel sem, da sem dal prvo pobudo profesorju Koblarju, ki prav tako dolgo ni hotel slišati o tem. Pozneje se je le odločil in pripravil

dve knjigi, ki sta temeljni vir za gledališko zgodovino tistega časa (škoda, da je neke malenkosti spreminjal); nič zato, če se je odločil, ko mu je načrt dozorel, za drugo založbo – pri Slovenski matici je imel veliko širše možnosti, mi smo mu lahko predlagali le »izbor«. Drugi najpomembnejši, Filip Kalan, pa je imel tako vselej odprta vrata za svoja »zbrana dela« pri Cankarjevi založbi, ki se tudi mene (po zaslugi Toneta Pavčka) ni branila, čeprav so zmeraj vedeli, da nisem »komercialen« avtor.

In vendar je prav gledališče, najbolj živo med vsemi umetnostmi, hkrati tudi najbolj minljiva umetnost, oziroma, če naj bom bolj natančen: umetnost, ki med vsemi živi najbolj v svoji nepretrganosti, kontinuiteti, v stalnem igranju, če smem tako reči, da pa o njeni preteklosti ostane samo še pričevanje o njej, nezanesljiv spomin nanjo. Ta misel (ali pomisel) se mi je zbudila ob tvojem ciklu Portreti pozabljenih igralcev, ki ga objavljaš prav v Sodobnosti (E. Kralj, J. Rakuša). Kako sam gledaš na to?

Ja, o tej minljivosti sem veliko razmišljal in tudi že pisal. Prav zato sem letos zasnoval pet takih »portretov«, dodal sem še pet starejših in prav te dni me je presenetil »moj« gledališki (in zdaj še filmski) muzej s ponudbo, da bi jih natisnili v knjigi. Jaz pravim tem igralcem »pozabljeni« (in tudi so), svojčas pa so stali v prvi vrsti (Vela Nigrinova, Zofija Zvonarjeva; Emil Kralj – kdo se ga ne spominja, če je v polpreteklih časih le kdaj zašel v ljubljansko Dramo; navsezadnje, tudi »najmlajša«, Vladoša Simčičeva). Naj zažive še enkrat, vsaj na potrpežljivem papirju.

Poleg »pozabljenih« si se lotil tudi znanih in najbolj znanih: Ivan Cankar (pisatelj), Borštnik (igralec), Iskanje in delo Ferda Delaka (režiser in gledališki teoretik), Podoba Jožeta Tirana (režiser, organizator, igralec)... Ali lahko govorimo, ob teh in drugih imenih, o velikanih ali »vsaj« o klasikih slovenskega gledališča?

O Cankarju sem skorajda že preveč govoril, nekateri so mi moje »oboževanje« (ki pa je pri vsem tudi kritično), celo oponašali. Vesel sem, da je izšla – na pobudo Josipa Vidmarja in tudi po zaslugi mojega koncepta – v Znamenitih Slovincih »normalna« upodobitev njegovega dela. Borštnik je utemeljitelj moderne igre in režije pri nas. Nekaterim se zdi pisanje o igralcih, ki jih nismo videli na odru, zgolj (neresna?) konstrukcija. Nemara; bolje bi bilo, če bi napisal tako knjigo kdo od »očividcev«. Če pa je niso, ali smemo ostati na vse večne čase brez nje? Ne. Zato pripravljam zdaj še Verovška. Delaka in Tirana seveda ne bi prišteval med »klasike«. S Tiranom sem preživel v isti sobi in pred istim odrom sedem let; z Delakom skoraj ravno toliko. Pisal sem tudi iz prijateljske zavzetosti. Delak je bil v svojem času izjemen mojster avantgardnega teatra – še veliko pozneje so marsikatero njegove ideje prodajali za inovacijo. Tiran je bil prav tako premalo cenjen – ne samo kot mojster umetniške besede; tudi kot režiser. Njegovo Pohujšanje, Goga ali Camusovi Pravični ljudje so bile zame mojstrovine. Tudi nekatere kreacije. Torej le ni šlo zgolj za »prijateljsko zavzetost«.

In ker se že pogovarjava o klasikih, še beseda o njih in o tvojem delu pri tej vendarle osrednji slovenski knjižni zbirki, ki jo je ustanovil in dolga

leta vodil pokojni akademik dr. Anton Ocvirk, zdaj njegovo delo nadaljuje akademik dr. France Bernik. Si prvi, ki je enega svojih avtorjev, Lojza Kraigherja, opremil tudi z monografijo. Kako to, da se prav pri monografijah, kot sklepnem delu, nekako zatika, čeprav bi bilo skoraj logično, da bi se táko sintetično delo tako rekoč kar samo ponujalo uredniku potem, ko je svojega avtorja dodobra preučil?...

Ja, ta naša častitljiva zbirka klasikov! Še malo, pa bo dvesto knjig! Lahko smo ponosni nanjo, pa če smo kaj prispevali k njeni podobi ali ne. Sam sem hvaležen svojemu učitelju Antonu Ocvirku, da me je pritegnil za tri knjige Cankarjeve dramatike, ki jih je sprva mislil pripraviti sam. Pozneje se mi je to delo – po spletu vseh mogočih okoliščin – preveč razraslo (tako kot leta v teatru): še tri knjige proze (s Krpanovo kobilo v središču!), pa še ena, pa nekaj esejistike, potem dva nova »klasika« in še tri knjige Govekarjevih pisem, skupaj nič manj kakor 23 knjig, od tega samo pri Cankarjevi dramatiki precej več kot štiristo strani opomb (ki pa le niso zgolj »opombe«); pri pismih jih je menda celo več kakor besedila! To je tudi tlaka, verjemi. Več tisoč lastnoročno natipkanih strani. Vendar, sam sebi se čudim: prav do kraja se mi to delo nikoli ni uprlo. Zmeraj sem imel pred očmi profesorja Prijatelja, ki ga nikoli nisem poslušal, pa toliko bral, da ga vendarle štejem med svoje učitelje. Cele serije pisem je sam prepisal, na roko (zraven pa je bil imeniten stilist!). In vselej sem se zavedal, da opravljam vsaj »družbenokoristno delo«, če že ne gre zmeraj za ustvarjalnost. Z Ocvirkom je bilo lepo delati (samo enkrat sva se zapletla v spor, pa še ta se je naglo uravnal); z Bernikom, nič manj vestnim in razumevajočim glavnim urednikom, prav tako. Kar zadeva monografije, bi se tudi jaz čudil, ko bi ne poznal ozadij. Tudi meni se ni samo »ponujalo«, skoraj »tiščalo« me je, da sklenem to tlako z nekakšno sintezo, namreč pri Kraigherju; vsaj v skromnem obsegu tudi pri Leskovcu in Govekarju; o Cankarju sva pa tako in tako že govorila. Take monografije so imeli, kolikor vem, v načrtu vsi – spočetka je pritegnil Ocvirk k temu delu vso prvo garnituro naših slovstvenih raziskovalcev. Nekaterim je to preprečila smrt ali zavirala bolezen, bili pa so tudi bolj zapleteni primeri. Usoda Koblarjevega Gregorčiča ni zagrenila samo avtorja, ampak je tudi nekaterim drugim piscem monografij ustavila pero ali pa so poskrbeli, kakor Koblar sam, za natis drugod.

Pri Zbranem delu Ivana Cankarja si delal v ekipi. So pri takšnem delu kakšne težave ali pa ste, obratno, s svojo dejavnostjo hote ali nehote spodbujali drug drugega? Navsezadnje vam je prav Cankar šel kar hitro od rok...

Odkrito povedano: nimam rad danes tako uveljavljenega »timskega dela«. V tem pogledu sem izrazit individualist (beseda ima zamé lahko tudi dober zven). Rad delam sam, v svojem kabinetu. Moja miza mora biti zmeraj razmetana (»urejen nered«). Tudi simpozijev nikoli nisem imel posebno rad, kaj šele (aktivne) televizije. Toliko ljubša pa mi je bila zbrana tišina in knjižne police – na primer – častitljivega Klementinuma v Pragi. Prav Zbrano delo Ivana Cankarja pa je bil izjemen primer. Predvsem: en sam urednik bi teh tridesetih knjig zlepa ne spravil pod streho. Ocvirk se je odločil za svoje nekdanje seminariste in njegova zasluga je, da je teklo delo usklajeno, kontinuirano; v desetih letih je bila izdaja, tempirana na pisateljevo stoletnico, na »trgu«. Glavni urednik nas je sprejel, nekdanje učence,

za enakovredne sodelavce; seveda se je bilo treba prilagoditi nekaterim enotnim merilom. Prav do kraja usklajeno pa tako delo nikoli ne more biti. Nekoliko težje je bilo porazdeliti prozo, medtem ko so poezija, dramatika in korespondenca tako in tako same v sebi zaključene celote in vsako od teh področij je obvladoval en sam urednik.

Pripravil si tudi dva klasika (Leskovca in Kraigherja), ki sta po mnenju nekaterih že na robu te častne oznake ali pa morda že čez, v čem vidiš upravičenost njune uvrstitve med klasike?

Kraigherja si nisem izmislil jaz; bil je v načrtu od vsega začetka. Naj ti bo potoženo, ko si že načel to vprašanje: večkrat mi je bilo žal, da sem to delo prevzel. Izjemno sicer cenim njegovo dramatiko, najprej seveda Školjko; Drama na travniku je imeniten načrt, ampak le načrt; Živa je problematična, čeprav kar prekipeva od elementarnosti – takrat je bilo za malo Ljubljano njeno ozadje preotipljivo, pozneje je Vidmar prav to dramo (in ne Školjko) sprejel v Našo besedo. Tudi Kontrolor Škrobar je več kot samo zanimiv roman svojega časa: duhovit splet političnih in narodnostnih reminiscenc z – za tisti čas – drzno erotiko. Ampak vsega tega je za dve knjigi – zbrano delo pa je (po doslej uveljavljenih načelih) naraslo na celih deset knjig. Gorje avtorjem (in še celo urednikom!), če ti ne znajo ničesar zavreči! Leskovca sem predlagal jaz, ko je že izšel Grum in je bil v načrtu Majcen. Gre za zanimivo, s teatrom živo povezano trojko iz obdobja med vojnama. Bil je v svojem času inovator, svojevrsten človek, v katerem se je prepletalo življenje skromnega in vestnega uradnika z ustvarjalno umetniško slo; Koblar, kot je znano, ga je izjemno cenil in podpiral. Mislim, da imata vsaj Dva bregova mesto ob Grumovi Gogi. V nasprotju s Kraigherjem nam je zapustil majhno, pregledno ostalino in skromno, vendar značilno korespondenco. Veliko manj naporno uredniško delo, ne samo zaradi manjšega obsega.

Neobvladljiva dilema je tudi v tem, kje se konča ali začenja kategorija klasičnega v slovenski literaturi, najprej pri kvaliteti, potem po biološki plati? Je avtorjeva smrt odločilna ločnica?

Smrt je samo prvi pogoj. Urednik Znamenitih Slovencev je nekoga, ki je hvalil to zbirko in si želel biti v njej, kratko in drastično zavrnil (pol za šalo, pol zares): »Umri!«. Merilo kvalitete pa je res »neobvladljivo«, kot praviš, odvisno od individualnega pogleda. Literarna veda ni fizika, kjer je vse jasno (ali pa se samo nam, neboljenim »humanistom«, tako dozdeva?)

Pri starejših avtorjih je zajeto v Zbrano delo čisto vse, kar je določeni klasik napisal (tudi obrobni teksti, na primer Levstik), pri nekaterih, ki so umrli šele pred kratkim, a so med najbolj plodovitimi, pa je nastala velika zadrega: ne upoštevati vsega ali pa takega plodnega pisca ne sprejeti med klasike. Recimo: Miško Kranjec, France Bevk, Anton Ingolič, Edvard Kocbek (če imamo v mislih vse njegove dnevnike)...

Prav s to dilemo se zadnje čase veliko ukvarja glavni urednik dr. Bernik in po njegovi želji tudi uredniški »kolegij«. Najbrž se bo res treba odločiti za nekakšno selekcijo (meni je žal, da ni prišlo do tega že pri

Kraigherju). Po svoje je seveda krivično, da je na primer Miško kaznovan zaradi tega, ker je imel dobro utečeno pero (ali strojček) in je vstajal ob zori. Ampak pomisli: njegovih knjig je več kakor Cankarjevih in vsaka od njih je povprečno za tri Cankarjeve. Zdaj pa izračunaj sam. Kdo jih bo pripravil za tisk (z vsemi komentarji), kaj bo rekla naša ljubezniva DZS, ki s težavo »požira« štiri knjige na leto? Kocbek je imel, kljub nesporni kvaliteti, tudi srečo: da je moral tako dolgo živeti v senci in da je dobil zanesljivega urednika. Ciril Kosmač spet zato, ker se je sam razglašal za legendarno lenobo; njegovega lepega opusa ne bo težko ne urediti, ne natisniti.

Ali se ne bi kazalo morda (heretična misel?) sprijazniti z neko resnico v slovenski literaturi, ki je še nismo opredelili: do določenega obdobja je bila slovenska literatura zaradi svojega skromnega obsega vrednost kot celota, tudi kot pričevanje slovenskega ustvarjalnega duha, po tej vojni pa se je tako razmahnila, da je, kot povsod po svetu, najprej dejavnost nasploh kot mnoge druge, in samo v kritičnem izboru umetnost, torej bi bila tudi pri »novejših« klasikih selekcija umestna ali celo nujna...

Vprašanje se neposredno veže s prejšnjim in sem nanj deloma že odgovoril. Kje pa naj bo meja in kdo naj jo določi, mi ni jasno. Žal, tudi na tem področju imamo inflacijo.

Ali se nova imena hitreje »postavljajo v vrsto«, kot uspevate uredniki dokončati delo pri starejših avtorjih?

Profesor Ocvirk je večkrat ponavljal: imamo klasike, nimamo pa urednikov. Marsikdo se s tem delom ne mara ukvarjati, ima ga za obrt; drugi se ne zna – vsake obrti se je treba priučiti, preden jo lahko opravljaš »hitro, solidno in poceni«. In vendar – koliko prezanimivih nadrobnosti pride ob takih raziskavah na dan! Mlajšim je to opravilo še celo tuje; z njim se je komaj mogoče uveljaviti. Mislim pa tudi, da s tem delom kariere ni mogoče začeti; kljub vsemu je treba imeti že nekaj iskanj za seboj.

Na SAZU si bil kar nekaj let urednik publikacije Dissertationes (Razprave), v kateri je bilo objavljenih precej zanimivih razprav. Gre predvsem za nove stvari ali za nova vrednotenja?

Spet bom odgovoril: za oboje. Kot nekdanji razredni tajnik sem čutil dolžnost, da dam pobudo za poživitev te serije. Za urednika sem predlagal pokojnega Janeza Logarja, ob njegovi bolezni je delo dokončal Bernik. Po Logarjevi smrti so nagovorili mene. Razprave so predvsem razredna publikacija in člani so pokazali kar visoko »razredno zavest« – v zadnjih knjigah so sodelovali prav vsi, zato imen ne naštevam, povabili pa smo tudi raziskovalce z naših inštitutov in nekaj zunanjih sodelavcev. Nekateri z zelo zanimivimi in zglednimi prispevki. Sam sem zelo rad pripravljaval malo monografijo o prezaslužnem (spet pozabljenem) Cankarjevem (in ne samo Cankarjevem) založniku Lavoslavu Schwentnerju – kakšno bi bilo brez njega slovensko založništvo na prehodu iz prejšnjega v naše stoletje? Verjemi, takega predaha in izleta v širšo kulturno-zgodovinsko problematiko sem med teatrološkimi raziskavami včasih prav potreben.

Vem, da nerad ocenjuješ tekočo gledališko produkcijo, vendar bi ti bil hvaležen za mnenje vsaj o dilemi, v čem je sedanje bistvo gledališča, v inventivnosti postavitve ali v repertoarni politiki? »Vladajo« gledališču režiserji ali dramaturgi (morda umetniški vodje)? Doživljamo v zadnjih dvajsetih letih enega svojih najvišjih vrhov tako v tekstovnem smislu kot v režiji in igri?

Že vidim, rad bi me vsaj na koncu tega (pre)dolgega pogovora izbežal iz mojega devetnajstega in zgodnjega dvajsetega veka – ampak verjemi, da se tam kar dobro počutim. O sedanjem gledališču nerad sodim že zato, ker sem bil predolgo sam vpet v tako dogajanje. Pa vendar, nekaj sem vsaj nakazal ob enem prejšnjih vprašanj, čeprav sem priznal, da že nekaj časa spremljam le manjši del te »produkcije«. Večkrat pravim po insertu na televiziji: spet ne bo treba v theater! »Vladajo« režiserji, o tem ni nobenega dvoma, včasih prav brezobzirno. Do avtorja in tudi do svojih igralcev. In neodgovorno do sebe. Igralec, nekdanji prvi akter, zame ni reproduktiven umetnik; če je reproduktiven, ni umetnik; če je umetnik, ni reproduktiven. Če pa že je, ni »reproduktiven« zato, ker govori pisateljevo besedilo, ampak zato, ker se čez mero podreja režiserju-ekshibicionistu. Si gledal v zadnjem času novo ekranizacijo Ibsenovih Strahov? Zame je bila (na televiziji seveda) eno redkih doživetij. Najprej me je napovedovalka prestrašila, da bomo gledali posodobljeno (ali nekaj takega) švedsko verzijo. Hotel sem že ugasniti aparat. Toda: Niti sledu o tem! Osvald ni niti enkrat povzdignil glasu, pa nihče ni mogel prezreti, kako da je z njim. Včasih so naši igralci pred takimi nastopi prosili psihiatre, naj jim dovolijo obisk pacientov, da se bodo naučili kričati, »igrati norce« (Danilo, naš prvi Osvald, sam pripoveduje o tem). Danes j.m. taka šola ni potrebna. Ja, tudi kričanje, ki je že marsikoga pregnalo iz današnjega avditorija, ni nič novega. Prej si vprašal za Borštnika. Ali veš, da je bil prav obup nad soigralci eden temeljnih razlogov za njegov odhod v Miletičev ansambel? V svojem eseju o Eleonori Duse je zapisal, natančno pred sto leti: »Njih sila na odru je krik!« Ja, tudi v teatru se zgodovina ponavlja, čeprav mislimo, kaj vse smo danes odkrili. Praviš: »enega svojih najvišjih vrhov«. Izrekel bom heretično, kar blasfemično misel, pa tudi če bo kdo rekel, da govorim že z one strani: po Gavelli in Stupici smo doživeli še veliko novega; bojim pa se, da zelo malo boljšega. Novo in dobro, dobro ali novo, to je večni, nerazrešljivi teaterski ples v začaranem krogu.

Nekoliko provokativno vprašanje: o pomenu in vrednosti slovenskega gledališča v preteklosti sodiš, praviloma, s primerjavo pisnih virov; koliko so – z mislijo na današnjo kritiko, ki je dovolj številna in raznolika, pisni viri zanesljivi, da na njihovi osnovi nastane objektivna zgodovina, ali pa je potreben še kak drug talent pri tem?

No, »provokativna« so bila nekatera prejšnja vprašanja bolj; ampak to nas znova še bolj zapleta v nerazrešljivi začarani krog. Tvegal bi trditev, da je napravila gledališka kritika od tistih časov, ko sem se sam ubadal z njo, velik razvoj, v posameznih primerih nemara večji kakor oder, četudi posploševati tega ne kaže. Pomemben novum je pri tem njena opisnost, še bolj kot sodba; včasih nam pričara že kar vizualno podobo opisovane predstave. Za raziskovalca je kritika nemalokdaj poglavitni vir, v starejših obdobjih skorajda edini. Koliko pa je tudi zanesljiv? Koliko je dokument? Pred leti

sem se zapletel o tem s češkim kolegom v spor, ki je postajal skoraj mučen – odločno je zagovarjal moji nasprotno tezo: kritika je dokument. Seveda lahko tudi je (ko bi le bila, kako bi se oddahnili); ampak katera kritika, če trdita dve prav nasprotno? Prva (dobra drama, nesposoben ansambel)? Druga (nepomembno delo, škoda imenitnih igralcev)? Obe? Nobena? Že res, včasih nam konfrontacija navzkrižnih sodb utira pot do resnice, zmeraj pa ne. Gre seveda tudi za stvar okusa, osebne afinitete, izmeriti in stehtati vsega ni mogoče. Še več: niti letak ni vselej dokument. Poznamo primere, ko so ga natisnili in se je ohranil, predstave pa sploh ni bilo. Še kak talent? Ne vem dobro, kaj misliš s tem. Preveč fantazije je lahko v tem primeru tudi v škodo; dobro pa je, če je tisto, kar hočemo povedati, zapisano berljivo in ne čez mero zavito. Tudi v rožnate tančice ne.

In vprašanje, ki sledi iz prejšnjega in naj bi bilo tudi moje zadnje vprašanje: Bodo imeli prihodnji gledališki zgodovinarji – prav z mislijo na razpoložljive pisne vire – kaj lažje delo, kot si ga imel ti v svojem dosedanjem delu?

Tudi odgovor sledi iz prejšnjega: Upam in želim, celo verjamem. Več kritičnih presoj, nadrobnejših in bolj poglobljenih, intervjujev, ki jih v starejših obdobjih skorajda ni (Izidor Cankar je izvil nekaj misli edinole Verovšku, Borštnik se je nekajkrat izpovedal sam, Danilo poenostavljeno in šele na stara leta). Pomemben vir pa bodo tudi novi mediji – magnetofonski zapisi, igrani in tudi dokumentarni filmi. Cele predstave si bodo lahko na novo ogledali in si ustvarili lastno, neodvisno sodbo. Da le ne bi ti »mediji« tako naglo ostareli, kakor so nekdanji. Že fotosi, posneti v starejših obdobjih skorajda izključno v ateljejih in ne na odru (igralci so se za to seveda posebej kostumirali in naličili), niso do kraja zanesljivi. Če poslušamo Verovškovo ploščo in na njej Krjavljevo pripoved o tem, kako je hudiča presekal, nam je žal igralca, ki ni mogel ohraniti svojega Othella ali Sodnika zalamejskega (ali pa bi nas tudi ta razočaral, tako kakor tudi Borštnikove kreacije v njegovih predsmrtnih filmih?). Predvsem pa upam, da bo zgodovina današnjega gledališča napisana prej kakor »moja« o Cankarjevi dobi, četudi nekaj distance ne more škoditi. V to še zmeraj verjamem.

Ciril Zlobec