

Pogovarjala se je Barbara Pušić

“Simptomi gledališke kulture danes so
zelo podobni tistim ob koncu razpadanja
rimskega cesarstva ...”

Pogovor z

Pogovor z

dr. Markom

Marinom

M a r i n o m

Dr. Marko Marin je profesor za gledališko zgodovino na AGRFT. Vsi, ki ga poznajo, vedo, da ni konvencionalen univerzitetni profesor ali raziskovalec, ki bi ga zanimala le katedrska učenost. Njegova zanimanja segajo na raznolika področja: od ohranjanja kulturne dediščine do raziskav umetnostne zgodovine, od gledališke režije do problematike slovenske in evropske gledališke zgodovine, kjer se je posebej ukvarjal s pasijonskimi igrami in slovenskim gledališčem devetnajstega stoletja. Njegova gledališka izkušnja je torej vsestranska: je izkušnja ustvarjalca, gledalca, pedagoga in raziskovalca. Tik pred začetkom njegovih letošnjih predavanj na akademiji sem mu zastavila nekaj vprašanj o problemih našega gledališkega zgodovinopisja, o vlogi zgodovine pri razumevanju gledališke sodobnosti in o njeni povezavi z živo ustvarjalno prakso.

Dr. Marko Marin, čeprav vsi vemo, kaj je gledališče in kaj je zgodovina, se zdi, da je gledališka zgodovina mnogim nadvse neoprijemljiva in problematična veda. Nehote se moram spomniti npr. Bojana Štiha, ki je v članku Spominska marginalija o Bojanu Stupici (NR, 8. 2. 1985, št. 3) med drugim zapisal tudi misel, da gledališke zgodovinske vede ni in da je vse, kar ostane od gledališke preteklosti, le anekdota. Najbrž ste se pri dolgoletnem delu tudi sami srečali s podobnimi izjavami. Kako bi komentirali takšna razmišljanja?

Zavidanja vredna je samozavest naših "priučenihi" vseznalcev, ki z razmetavanjem svojih idej stvari bolj škodujejo kot koristijo. Trdite, da gledališko zgodovinska veda ne obstaja, je eden od produktov take zavesti. Za strokovnjaka je to res nepoznavanje predmeta. Štihova trditev

izhaja iz zelo posplošenega sklepanja, ki gre nekako takole: ker je gledališka umetnina minljiva in je ni več, tudi njene zgodovine ni. Toda – kaj bi po tem načelu, po takšni logiki vedeli o zgodovinskih dogodkih vsaj za 8000 let nazaj, kolikor seže naše današnje zgodovinsko vedenje o civilizaciji, ki ji pripadamo? Res je, da se predmeti zgodovinskih raziskav med seboj razlikujejo in da vsak od njih zahteva drugačen pristop k raziskavi. Vedenje o političnih zgodovinskih dogodkih izhaja iz obravnavanja spomina nanje. Če spomina ne bi bilo, potem danes ne bi vedeli ničesar o politično tako usodni bitki, kot je bila bitka pri Salamini za stare Grke. Podobno je v gledališki zgodovini, saj gledališče za seboj ne pušča monumentov, ampak zgolj dokumente. S tem pa ni rečeno, da se gledališki dogodek ni zgodil. Naloga vede je ovrednotiti umetniški dosežek gledališkega dogodka, njegove posledice in vlogo v širših zgodovinskih procesih. Gledališka zgodovina kot znanstveno-raziskovalna disciplina je razmeroma mlada in se le s težavo osvobaja vplivov gledaliških in estetskih teorij ter literarnih ved, vendar je danes že

povsem jasno, da npr. igralca in režiserja ni mogoče opredeliti s sredstvi, kakršna uporabljajo druge sorodne vede. Tudi za vrednotenje gledališkega dogodka kot umetniškega dosežka in družbenega pojava nikakor ne zadostujejo metode drugih zgodovinskih ved.

Diplomirali ste tudi iz umetnostne zgodovine. Ali bi lahko na kratko primerjali zgodovinsko obravnavo likovne umetnine in gledališkega dogodka? Eden od znanih ameriških gledaliških zgodovinarjev, A. M. Nagler, je v uvodu knjige *Viri za gledališko zgodovino* (A Source Book in Theatrical History) zapisal, da gledališki zgodovinar spominja na umetnostnega zgodovinarja, ki se ukvarja z izgubljenimi slikami antičnega slikarja Zeuksisa...

Gospod Nagler ima le deloma prav. Kajti umetnostni zgodovinar, ki se res pretežno ukvarja le z ohranjenimi likovnimi deli, lahko za izgubljena dela vedno upa, da jih bo – po kakem srečnem spletu naključij – znova našel. Gledališki zgodovinar tega upanja nima. Gledališki dogodek je za vedno preminil, tako kot npr. politični ali družbeni dogodek. V tem smislu sta splošno zgodovinopisje in gledališka zgodovina v enakem položaju. Na razlike naletimo pri vsebini raziskave. Politični dogodek je le malokdaj v prvi vrsti kreativni proces posameznika, gledališče pa je predvsem ali samo to. Čeprav je gledališka uprizoritev kot pojav vedno produkt dveh ali več oseb v medsebojnih odnosih igranja in gledanja, je njen uspeh odvisen zlasti od kreativne sposobnosti posameznika. Ta kreativna sposobnost se npr. v likovni umetnosti materializira v umetniškem izdelku, ki je objekt izven ustvarjalca in je umetnostnemu zgodovinarju pri

raziskavi praviloma dostopen. V tem je umetnostni zgodovinar brez dvoma veliko na boljšem kot gledališki zgodovinar. Igralska stvaritev je namreč izdelek, ki ostaja v igralcih samih. Tako gledališki zgodovinar po eni strani raziskuje ustvarjalni proces zunaj človeka, v etru, zavedati pa se mora, da kvaliteto gledališke stvaritve določajo ustvarjalci “znotraj” sebe.

Nekateri gledališki zgodovinarji obravnavajo gledališče kot temeljno antropološko kategorijo, drugi ga postavljajo med kulturne in civilizacijske fenomene, spet tretji vidijo v njem primarno družbeno institucijo ali ga razumejo kot interakcijo med igralci in gledalci, četrti gledajo nanj kot na umetnino. Temu primerno se gledališka zgodovina danes ukvarja z izjemno raznoliko tematiko.

**Kaj so po vašem mnenju najbolj “vroče”, aktualne teme gledališke zgodovine tukaj in zdaj, teme, ki bi osvetlile položaj sodobnega gledališča. Najbrž res ni smiselno, da bi se kot Ibse-
nov junak Juergen Tesmann v *Heddi Gabler* ukvarjali z “umetnostjo Brabantov v srednjem veku”?**

V predmetu gledališko-zgodovinskih raziskav je najprej treba razlikovati bistveno od nebistvenega. Bistvena je prav gotovo gledališka umetnina, vse drugo je sekundarno in se veže na nastajanje in zgodovinski odmev te umetnine. Iz tega izhaja, da je potrebno najprej raziskati temeljne gledališke dogodke, šele nato se da o njih tudi pisati in jih interpretirati v nekem primerjalnem okviru. Ponekod so prišli s temeljnimi raziskavami že precej daleč. Angleži, Francozi ali Nemci so pravzaprav že zaključili s pisanjem kapitalnih

del o svoji gledališki zgodovini in temeljne raziskave danes nadgrajujejo z raziskavami sekundarnih pojavov ter pišejo gledališko zgodovino s sodobnih interpretativnih vidikov "na novo". Takšen vtis se je vsaj uveljavil na moskovskem kongresu FIRT 1994, kjer so bila v ospredju zlasti vprašanja, kako zgodovino pisati, ne pa, kako jo raziskovati. Pri nas, žal, smo komaj začeli in bomo porabili še kar nekaj časa, da bomo gledališko zgodovino očistili balasta in prišli do čistih izsledkov bistvenega dela zgodovine naše gledališke ustvarjalnosti, do umetnine. Šele nato se bomo lahko poglobili in dopolnili sliko o osrednji zgodovinski produkciji tudi s pojavi iz ozadja, z dogodki, ki se pojavljajo ob nastajanju te umetnine.

Zgodovina naj bi bila "učiteljica življenja". Kakšna spoznanja odkriva gledališka zgodovina današnjemu gledališkemu ustvarjalcu? Nekateri verjetno še vedno mislijo, da je le servis ali celo nujno zlo, ki je v nasprotju z živo ustvarjalno prakso.

V vsakem primeru je res, da se iz preteklosti učimo sedanjosti. Razmerje med gledališko zgodovino in prakso je zelo dobro označil naš znani literarni zgodovinar in gledališki kritik dr. France Koblar, ki je dejal, da ni v nobeni drugi zgodovini sedanjost tako soodvisna od preteklosti kakor v gledališki. Gledališka umetnina namreč lahko nastaja v sedanjosti iz preteklega gledališkega dogodka. Če danes npr. uprizarjamo Sofokleja, Shakespeara, Moliera ali Cankarja, smo izbrali delo, ki ga v stroki označujemo z izrazom konvencija. Iz preteklih gledaliških dogodkov, ki so že določili neke umetnostne kvalitete, ustvarjamo nove in pri tem

konvenciji dodajamo elemente, ki so se v gledališču izoblikovali v zgodovinskem razvoju gledališča od Sofokleja ali Cankarja pa do danes. Tako se v nas latentno skriva razvoj gledališča, katerega izsledki so v igralcih, režiserjih in gledalcih naloženi kot zgodovinska izkušnja. V naših glavah je izoblikovan gledališki okus na podlagi vseh razvojnih silnic, ki jih je gledališče ustvarilo vse do naših dni. Potemtakem konvencionalna dela morda celo podzavestno podajamo z modernimi sredstvi in s tem avtorjem dajemo sodobno dimenzijo, čemur pravimo, da smo ga uprizorili "moderno", mislimo pa "z gledališkimi sredstvi danes". Tako je vsaka gledališka umetnina hočeš nočeš plod preteklih izkušenj, konvencije in sodobne ustvarjalne gledališke sposobnosti – modernega. Gledališka zgodovina torej nujno prehaja v dediščino današnjemu gledališkemu ustvarjalcu.

Ali se vam zdi, da je zgodovina lahko ovira gledališki produkciji?

Kdor ne zmore absolvirati in premagati te ovire, ni pravi gledališki ustvarjalec.

Aktualen gledališki položaj v Sloveniji in širše se zdi kaotičen, razpet med dva pola: med inertno tradicijo repertoarnih, narodnih gledališč in med neodvisnimi projekti režiserjev, ki iščejo inovacijo onstran govornega gledališča ter se navdušujejo za človeško telo in gib kot osnovno izrazno sredstvo gledališča. Kako vi kot gledališki zgodovinar gledate na ta položaj, če ga obravnavate kot etapo dolgotrajnih zgodovinskih procesov?

Za gledališko zgodovino ni ta kaotičnost nič

novega. Spomnimo se samo prehoda antičnega grškega gledališča v rimsko. Tudi renesančno gledališče je v polnosti cvetelo le v Angliji. Gledališče evropske celine nikakor ni moglo stopiti v korak z renesančnimi podvigi na drugih področjih. Šele z nastopom Moliera in njegovega gledališča se sproži v Evropi pravi gledališki profesionalizem: ustanovitev gledaliških institucij in uveljavitev stalnih gledaliških poklicev in dejavnosti – od igralca do dramaturgije ali pa od režiserja do kostumografije, gledališke kritike in drugih spremljajočih dejavnosti. Kasneje je odstopanje od teh profesionalnih načel zelo periodično. V gledališču 20. stoletja so večkrat izbruhnili manifesti, ki so poudarjali, da je v gledališču ta ali oni element ustvarjanja njegova edina mak-sima, npr. pri Mejerholdu biomehanika, pri Brechtu odtujitveni efekt itd. Ti segmenti so se tako ali drugače ob gledališču dopolnilno razvijali, niso pa segli v celovito problematiko gledališkega ustvarjanja. Zanimivo je, da je gledališka kultura polno cvetela le, ko je bila za njeno delo dosežena optimalna disciplina profesije.

Ali priznavate inovativnost za osnovni vrednostni kriterij umetniškega in gledališkega ustvarjanja?

Znani gledališki oblikovalec, eksperimentator in avantgardist v prvi polovici dvajsetega stoletja, Jean Cocteau, je nekje zapisal: "Avantgarda – že, že. Predvsem pa nobenih neumnosti." S tem je hotel povedati, da je v gledališču eksperiment potreben, ne sme pa biti samemu sebi namen. Če se z novimi izkušnjami avantgardizem ne vklaplja v gledališko konvencijo, je nesmiseln.

Večkrat govorite o gledališkem profesionalizmu kot o bistveni vrednoti, ki naj jo zasleduje gledališki ustvarjalec. Kaj razumete pod to besedo?

Danes so v gledališčih veljavne določene norme, po katerih so oblikovani zakoni o gledališčih. Cilj take zakonodaje je predvsem v tem, da lahko gledališka skupnost nemoteno strokovno in umetniško zadosti ciljem gledališke umetnosti, podobno kot druge institucije, kjer imajo delavci zagotovljeno materialno in socialno varnost, ne da bi pri t^{em} opravljali še kak drug poklic za preživetje. Tako družba izpostavi zahtevo po odgovornem nastopanju pred javnostjo v umetniški produkciji. Družba se mora zave-dati, da je gledališko ustvarjanje ob vsem božanskem navdihu tudi delo: delo s samim seboj in kolektivno delo na gledaliških vajah in predstavah.

Vedno namreč ni bilo tako. Gledališče je bilo ob rojstvu le družbena manifestacija v službi liturgije, porojena iz potrebe po sprostivni. Širša družbena odgovornost do čistih gledaliških manifestacij se je sprožila sorazmerno pozno. Z organizacijo svoje gledališke skupine se je idealu profesionalne gledališke ustanove prvi približal Moliere, naslednja prelomnica je bilo leto 1715, ko je Ludvik XIV z dekretom ustanovil Comedie Française. Za ureditev socialnega statusa igralcev je imela pomemno vlogo tudi nemška principalinja Caroline Neuber (1697-1760), ki je za svojo skupino zahtevala socialno in materialno varnost v skladu z varnostjo drugih poklicev ter dobila vzdevek "mati gledališkega profesionalizma". Devetnajsto stoletje z vzponom meščanstva je vedno bolj uveljavljalo profesionalno orga-

niziranost gledališke dejavnosti – na 50.000 prebivalcev naj bi delovala ena profesionalna gledališka hiša.

Današnji čas vnaša v to razmerje zmedo in razbija enovito odgovornost gledališkega dela, zato moč te umetnosti tako upada. Le če se bo profesionalno delo razlikovalo od ljubiteljskêga, bo mogoče gledališču spet vrniti veljavo, kakršno je imelo pred temi zmešnjavami.

Kje vidite perspektive in odprte ustvarjalne možnosti gledališča prihodnjih desetletij?

Žal kakšne pozitivne perspektive ne vidim. Mogoče jo boste vi kdaj laže določili ali pa tudi vi še ne. Mogoče kakšen drug prihodnji gledališčnik. Simptomi gledališke kulture danes so zelo podobni tistim ob koncu razpadanja rimskega cesarstva, ko je krivulja upadanja v gledališču dosegla najnižjo stopnjo in so se središča gledališke dejavnosti spremenila v bordel. Razkranjanje homogenih družbenih struktur, ki so pogoj za uspešno gledališko delo, se danes javlja na enak način, samo v drugačni obliki. Nomadstvo ali migracije – kakor koli že hočete to reč poimenovati, prinaša jezikovne zmešnjave, tržnost in pohlep po denarju, ne pa željo po umetniškem užitku. To naravnost danes podpirajo tudi vsi mediji, ki se proglašajo za umetniške, v resnici pa so distribucijski in proizvajajo le “instant” kulturo. Z njo zajedajo institucije, ki so bile ustanovljene za pravo gledališko delo. S svojimi intervencijami prinašajo nered v institucije same. Dokler se ne bodo izostrili kriteriji, ki bodo določali merila za vrednotenje enega in drugega, ni upanja, da bi se ta krivulja začela dvigati navzgor.

Če postavite slovensko gledališko kulturo dvajsetega stoletja v evropski okvir in jo primerjate z drugimi kulturami, kje odkrivате podobnosti ali posebnosti našega gledališkega prostora?

Danes kar naprej vsi govorijo o poti v Evropo. Kje smo bili pa doslej? Navsezadnje je pa tudi Balkan del Evrope! Vsaj tako so nas učili. Brez Grčije Evropa ne bi bila taka, kakršna je, podobno velja za Skandinavijo in še kako drugo geografsko obrobno pokrajino naše stare celine. Če je kaj Evropa, potem je to tudi naš mali topografski trikotnik, kjer se križajo vse evropske diagonale, ob vzhoda do zahoda, od severa do juga. Kultura to dokazuje, morda najbolj gledališka, ker je vezana na kulturo jezika. Naša gledališka kultura se prav nič ne razlikuje od gledališke kulture Fracozov, Nemcev, Italijanov. Nasprotno, v nekaterih primerih jo celo bistveno sestavlja, denimo s pasijonskimi igrami. Noben evropski narod ni ustvaril trojezičnega scenarija za uprizoritev pasijonske procesije, kot je to storil skromni kapucin, oče Romuald, v Škofji Loki leta 1721. Romualda trojezičnost ni prav nič motila in tudi Cankarja ni izoblikovala druga kultura kot evropska. Cankar je evropski, čeprav ga drugi narodi ne razumejo, ker se ne marajo učiti slovenskega jezika in ker naša majhnost ne omogoča uveljavitve njegovih besedil s prevodi v evropske jezike. Prav jim je, zato pa Cankarja nimajo...

Kaj pa posnemanje tujih vzorov? Je bilo tudi to prisotno v slovenskem gledališču polpretekle dobe?

Bilo, večkrat. Treba je reči, da se je prav gleda-

liška kultura težko osvobajala provincialnega nadiha. To dokazuje pozno organizirano gledališče v letu 1918 in posebej gledališka pot Ivana Cankarja. Med obema vojnama smo se gledališko razcveteli z intervencijami, ki so jih s seboj prinesli evropsko izkušeni gledališčniki – Marija Vera, Marija Nablocka, Boris Putjata, Ivan Levlar idr. Po drugi vojni se najprej nismo mogli osvoboditi sorealizma, kasneje pa francoskega vpliva, saj so sporede naših gledališč vrsto let preplavljali moderni avtorji, ki so se uveljavili v petdesetih letih v Parizu – J. P. Sartre, A. Camus, E. Ionesco, A. Allbee, Arabal idr. Francoski vpliv je k nam zanesla generacija nadebudnih gledališčnikov, ki se je takrat izobraževala v Parizu – Jože Javoršek, France Jamnik, Mile Korun, Primož Kozak, Taras Kermauner in drugi.

Ali po vašem mnenju obstajajo bele lise neraziskanega in zamolčanega v slovenski gledališki zgodovini?

Pa še kako velike. Pravzaprav so večinoma bele lise. Težavnejših poglavij se še sploh nismo dotaknili. Naj vam to ilustriram s kratkimi vprašanji. Kaj v resnici vemo o našem srednjeveškem gledališču, o renesančnem? Baročno gledališče smo odpravili s primerom loške pasijonske igre, v gledališču 18. stoletja poznamo le še Antona Tomaža Linharta, gledališče devetnajstega stoletja pa je spet v celoti neznanka. Vsi nekaj paberujemo, od nekdanjih upokojenih kanonikov (Viktor Steska) do splošnih zgodovinarjev (Mantuani, Radics). Res, da je nekatera poglavja zaključil Filip Kumbatović-Kalan, vendar priložnostno. Tudi Dušan Moravec se neprestano vrti samo okrog Cankarja in Govekarja, kaj pa drugi?!?

Videti je, da kritično razmišljate o poznavanju slovenske gledališke zgodovine. Kakšen je status gledališke zgodovine kot vede v primerjavi s sorodnimi disciplinami?

Žalosten. Poglejte, vse umetnosti, ki so manj izpostavljene preprihom časa, imajo kar podvojene raziskovalne centre. Umetnostna zgodovina npr. na SAZU in na univerzi, enako velja za glasbeno zgodovino. Gledališka zgodovina se vse do danes ni osvobodila pokroviteljev, kot so literarne, filološke in sociološke vede, estetika, arhologija in ne vem kakšne vede še. Lani si je AGRFT vendarle uspela priboriti raziskovalni projekt na Ministrstvu za znanost, seveda v okviru umetniške akademije. Ne eno ne drugo ne omogoča suverena raziskovalnega dela, kot to lahko počno vede, organizirane v raziskovalnih inštitutih. Naj navedem primer, anekdoto, kaj to pomeni v praksi. Ko je Filip Kumbatović-Kalan zastopal AGRFT v Mednarodni zvezi za gledališke raziskave – FIRT, je večkrat naletel na ponižujoče očitke. Najprej so mislili, da zastopa Akademijo znanosti in umetnosti, SAZU. Zmota je izhajala iz naslova "Akademija". Ko so ugledni zastopniki Gledališkega inštituta z dunajske univerze izvedeli, da je "Akademija" igralska šola, so ironizirali njegovo umetniško ime Kalan s Kanibalom...

Za gledališko zgodovino se v naših odločujočih vrhovih še ni našel mecen, ki bi imel gledališko kulturo rad in toliko poguma, da bi prerezal pokroviteljsko popkovo raznih institucij in ved ter osamosvojil gledališko zgodovino. Kajti samo gledališka zgodovina ima čisto poslanstvo ohranjati gledališče. Zelo dvolično je, da mnogi vihtijo gledališko kulturo samo takrat, kadar

potrebujejo mednarodno potrditev in dokaz, da smo samosvoji, kulturni in evropski...

Za ohranjanje gledališkega spomina mora imeti zgodovinar na voljo tudi raznorodno paleto dokumentov, ki jih gledališče pušča za seboj. Vemo, da so gledališke zbirke nastajale pozno in nesistematično. Kakšen je ta položaj danes?

Kakor je zmedeno današnje gledališče, je zmedena tudi skrb za gradivo, ki omogoča strokovno zgodovinske raziskave gledališča. Iz splošnih potrošniških krogov se sprejema terminologija, ki se ji ne da določiti čistega pomena, mešajo se pojmi umetniške produkcije z znanstveno raziskovalnimi načeli, gledališki muzeji si hočejo prilastiti naslove raziskovalnih inštitutov itn. Vse to so posledice nestrokovnega pristopa k proučevanju gledališkozgodovinskega gradiva, ki zahteva precizno razločevanje primarnih in sekundarnih virov, ločevanje strokovne literature od priložnostnih dnevniških zapisov o gledaliških uspehih in neuspehih ter slavnostnih himn ob obletnicah. Razlikovanje med gledališkim dokumentom kot muzealijo in referenčnim dokumentom, ki je potreben in zadosten raziskovalcu. Dovolj je nedorečenega, to seveda ne spada v okvir tega pogovora, vendar je zelo žgoče. Mnogi arhivarji po gledaliških nimajo prave gledališko zgodovinske izobrazbe, tako da se vedno znova potrjujejo besede Gordona Craiga, da ko druge stroke nasitijo sebe, se hočejo polastiti še gledališča. Stanje v naših arhivskih centrih je seveda temu primerno, zato včasih ni mogoče najti dokumentacije niti za produkcije bližnje preteklosti, kaj šele za nazaj. V novejšem času je prisotna tudi tendenca centralizacije gledaliških arhivov, vse to je seveda čista popta. Če vzamete nekemu gledališču njegov arhiv,

ste mu vzeli tudi dokaze o njegovem umetniškem delu, zato je z vidika gledališke zgodovine mogoče odvzeti gledališču arhiv le tedaj, ko preneha delovati.

Foto: Dejan Habicht

