

O nekaterih problemih slovenske teatrologije

Pogovor ob knjigi Dušana Moravca »Slovensko gledališče od vojne do vojne« — prepis z magnetofonskega traku.)

Prof. Dušan Moravec, dopisni član SAZU in nekdanji ravnatelj naše ustanove, je v Kulturni panorami ljubljanskega radia (I. program, 30. avgusta 1980) govoril o svoji najnovejši knjigi »Slovensko gledališče od vojne do vojne«. Ker Dokumenti ne morejo mimo tako pomembnega znanstvenega dela, sta se urednika odločila, da objavita omenjeni pogovor, računajoč seveda še na marsikateri prispevek, ki ga bo pri strokovnjakih obudilo to, za naše gledališko zgodovinopisje temeljno delo.

Osrednja tema današnje kulturne panorame bo pogovor o novem delu Dušana Moravca. Obsežna monografija z naslovom »Slovensko gledališče od vojne do vojne« je skupaj z monografijo, ki je izšla pred šestimi leti z naslovom »Slovensko gledališče Cankarjeve dobe« istega avtorja, temeljno in temeljito delo o slovenskem gledališču, hkrati seveda tudi življenjsko delo enega največjih poznavalcev zgodovine slovenskega gledališča. Pogovor z avtorjem Dušanom Moravcem je pripravil urednik oddaje Vladimir Kocjančič.

— *Sestaviti delo, ki bi mu upravičeno lahko dali naslov »Zgodovina slovenskega gledališča«, posebej še seveda, če upoštevamo vašo prvo knjigo »Slovensko gledališče Cankarjeve dobe«, pomeni gotovo pregledati ogromno dokumentacijskega gradiva, objave, tisk, knjige, gradivo Slovenskega gledališkega muzeja in pa seveda tudi siceršnje arhivsko gradivo, ki ne sega samo v slovenski kulturni prostor, ampak tudi v jugoslovanski in širši evropski. Ali smemo šteti, tovariš Moravec, da je dosegljivo gradivo o tem obdobju dokončno ter da so praktično na razpolago vsi glavni dokumenti, ki omogočajo pogled v slovensko gledališče med obema vojnama?*

Pravite, »zgodovina«; seveda, lahko bi uporabili tudi ta izraz, čeprav ste menara zapazili, da sem se te besede v knjigi sami dosledno izogibal. Zakaj? Morda mi je bil ta pojem preširok, pa tudi pretesen obenem. Želel sem predvsem

napisati samostojno monografijo o določenem obdobju v razvoju slovenskega gledališča, ki pa naj bi skupaj z mojo prejšnjo knjigo, ki ste jo omenili, sestavljala nekako poročilo in poskus ocene osrednjega obdobja v razvoju slovenskega teatra, to se pravi od leta 1892 do 1941 oziroma 1945. Šlo mi je predvsem za nekako idejnoestetsko podobo slovenskega, to poudarjam, ne ljubljanskega teatra, temu sem se na vsak način skušal izogniti, in sem zato, četudi je seveda največ strani namenjenih Ljubljani, opisal tudi vse značilnosti tržaškega in pa mariborskega gledališča, v prvem delu zlasti tržaškega, mariborskega pa v tistem obdobju, ko tržaško zamre in mariborsko zaživi kot novo slovensko gledališče. Seveda se zavedam, da je bil tak koncept, če tako rečem, zahtevnejši in koliko je uspel, ne gre sodba meni. S tem pa seveda nikakor ne bi hotel reči, da ne temelji knjiga na množici gradiva, na ogromnem številu podatkov, saj je samo opomb prek osemsto in sem skušal ravno v opombe odložiti ves tisti balast, ki se mi ga je sicer zdelo potrebno omeniti, nisem pa hotel z njim obremenjevati osrednjega dela knjige, ki naj bi bil vsaj do neke mere pisan esejistično. To gradivo seveda poteka iz več virov; na eni strani arhivsko — največ tega se je ohranilo v Slovenskem gledališkem muzeju — vendar, na žalost moram reči, da je tega materiala sicer na metre, da pa so tisti drobci, ki so kakorkoli pomembneje lahko vplivali na oblikovanje raznih odstavkov, sorazmerno maloštevilni. Drugi vir so kritike sprotnih spremljevalcev — mislim, da bova o tem še pozneje rekla kako besedo. Tretji vir pa je tako imenovana »literatura«. Od vsega začetka sem se zavedal, da zgodovine ali kakršnekoli knjige o razvoju slovenskega teatra ni mogoče pisati brez prej pripravljenih temeljnih del. Zato sem takrat, ko sem zapustil živo gledališče in šel v muzej, prevzel vodstvo Slovenskega gledališkega muzeja, skušal preusmeriti to ustanovo vsaj do neke mere v nekakšen »ilegalen« raziskovalni inštitut, če smem tako reči; tako smo začeli s pripravo tistih temeljnih del, na podlagi katerih bi pozneje kdorkoli — ni nujno, da bi bili to mi, sodelavci muzeja — lahko pisal tudi zgodovino ali kakršnekoli študije. Najprej smo pripravili s sodelavci Repertoar slovenskih gledališč, temeljno knjigo, brez katere ni mogoče ne začeti ne končati nobene stvari in mimo katere res ne bo mogel nihče — sam vem, kolikokrat sem jo imel v rokah med delom. Vzporedno s tem smo začeli izdajati revijo Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, nekakšno prvo revijo za gledališke raziskave pri nas; ne s prehudimi ambicijami — zadal sem si nalogo, s sodelavci seveda, naj bi ta revija objavljala predvsem gradivo (že naslov sam kaže na to); ni nam šlo za dokončne in ne vem kakšne študije, ampak predvsem za objavo raznih repertoarnih pregledov, seznamov vlog, portretov posameznih igralcev, bibliografij dotedanjih objav, revialnih, knjižnih in tako naprej, za korespondence, skratka, vse tisto, iz česar lahko pozneje rastejo sintetične študije. Najmanj sem se pri pisanju te knjige pravzaprav opiral na tako imenovano memoarsko literaturo, ki jo sicer večkrat navajam, ampak vselej s pridržki, saj bi lahko navedel nešteto primerov, kako so ti viri nezanesljivi, kako dva, ki pišeta memoare, isti dogodek opišeta ne samo različno, ampak celo diametralno nasprotno in tako naprej. In, naj odgovorim še na zadnji del vašega vprašanja, če je gradivo dokončno. Mislim, da najbrž je, čeprav si želim, da bi se še kaj našlo. Edino, kar bi lahko pričakovali, bi bili mogoče kaki intimnejši doneski iz še nedostopnih korespondenc; arhivsko gradivo dvomim, da bi se še našlo; kritike so vse evidentirane; tako mislim, da bi

skoraj lahko rekli, da je precej dokončno. To pa seveda ne pomeni, da je dokončna tudi presoja, da bi ne bilo — ob istem gradivu — mogoče nekatere stvari tudi drugače interpretirati.

— *No, tu, če smemo poseči še za hipec v interpretacijo teh dokumentov, ki ste jih imeli na razpolago, torej prav v vaš ustvarjalni postopek pri pisanju monografije, bi bilo seveda zanimivo razmišljati o tem kako najti objektivno črto razvoja slovenskega gledališča glede na to, da — tudi vaša knjiga to kaže — imamo v tem obdobju od vojne do vojne vendarle zelo raznovrstno, marsikdaj zelo osebno in iz različnega idejnega in ideološkega gledanja sestavljeno gradivo.*

Seveda, treba se je bilo odločiti za selekcijo. Meni ni šlo za to in sploh mislim, da bi bilo nesmiselno, ko bi opisovali vse predstave, od katerih velika večina že takrat ni bila pomembna, če jih gledamo iz današnjega zornega kota, pa še celo ne; skušal sem odbrati značilne primere in jih interpretirati nekako pod zornim kotom vsega tega, kar se je takrat o njih pisalo in rezultatov, do katerih lahko pridemo ob konfrontaciji tega v večini primerov zelo različnega pisanja. Omejil sem se pri opisih in poskusih ocen predvsem na izjemne dosežke: namreč izjemne v dveh pogledih. Na eni strani na tako imenovane visoke predstave — če navedem za primer recimo »Glembajeve« (Gavellove) ali pa domače, izvirne novosti, na primer Kreftove ali Grumove in tako naprej, na drugi strani pa na tiste predstave, ki mogoče niso bile tako visoke, so pa spodbudile izreden odmev, bodisi pri kritiki, bodisi pri publiki, ali pa pri oblasteh, pri cenzuri in tako naprej, sprožile polemike, razne posege itd. Na eni strani mislim tukaj na moralni vidik in na zaplete, kakršne je sprožila na primer Golarjeva »Zapeljivka« ali pa pozneje Zuckmayerjev »Veseli vinograd«, na drugi strani pa, zlasti v zadnjih predvojnih letih, ko je bilo ozračje zelo naelektreno, na take primere, kot so bili Cankarjevi »Hlapci«, o katerih precej podrobno govorim (tista znamenita cenzurirana predstava) ali pa na družbeni pomen takih repertoarnih novosti, kakršne so bile v tistem času sovjetske komedije, ki so gotovo prevetrile naše gledališko ozračje in prinesle marsikaj svežega in zlasti za nas mlade spodbudnega. Šele konfrontacija teh kar najbolj različnih pogledov, s kakršnimi so taki pojavi ocenjevani, nam pomagajo, kot pravite, do neke mere vsaj, objektivizirati podobo o razvoju slovenskega gledališča.

— *No, tu sva doslej govorila predvsem o tem strogo znanstvenem delu, se pravi uporabi gradiva, vendar vsaj za drugo obdobje, ki ga opisujete v knjigi »Slovensko gledališče od vojne do vojne«, smemo šteti, da ste ga tudi sami aktivno spremljali. Vprašanje, seveda, je namenjeno temu — te dvojnosti kajpak v knjigi sami ni — vendar temu, ali je ustvarjalni postopek zaradi tega kaj drugačen, se pravi, ali je treba, ali je mogoče ali celo se vsili drugačen pristop k tistemu delu gradiva, ki je tudi spremljan z neko lastno aktivnostjo, ali je soroden tistemu, ki ga spremljate samo prek dokumentacije? Tu mislim seveda zlasti na možnosti pisanja neke objektivne zgodovine našega današnjega gledališča.*

Res je, da sem ta tako imenovana trideseta leta že skoraj od začetka spremljal z dijaškega stojišča kot izredno zavzet gledalec, lahko bi rekel gledališki

verniki, kar sem bil v tistem času in kar zdaj že dolgo nisem več, v zadnjih predvojnih letih pa tudi že kot »kritik« v dijaških lističih. Mogoče se sliši malo neresno, ampak lahko bi rekel, da mi nekatere od predstav, ki sem jih spremljal kot dvanajstleten fant, žive v očeh bolj kakor marsikatera iz zadnjih let. Seveda, to ni samo zasluga tega gledališča, še manj moja, to je zasluga mladosti in tako naprej, ampak, spomnil bi na take primere, kot so bile takrat za nas izredno impresivne intimne Debevčeve predstave, Rostandova »Vest«, Frankov »Vzrok«, Shawov »Zdravnik na razpotju« in tako dalje, predvsem pa na glembajevski cikel v režiji doktorja Branka Gavelle. Skratka, vse to je še živo v meni in je lahko do neke mere vplivalo, vendar sem se striktno otepal, da bi se pustil kakorkoli zavajati od teh mladostnih vtisov, ker se prav dobro zavedam, da so ravno tako lahko varljivi, kot je varljiva in nedokazljiva včasih vsa ta že prej omenjena memoarska literatura drugih opazovalcev, tudi starejših seveda. Edina stvar, ki sem jo pri tem skušal iz avtopsije nekako še ohraniti, je iz zadnjih predvojnih let že prej omenjena predstava »Hlapcev« ali pa recimo Čapkove »Bele bolezni«; to so bili takrat za nas res taki znameniti dogodki, ki so bili pa tako ne samo raznorodno, ampak z ene strani tudi napačno interpretirani in ocenjeni — ne mislim toliko na dela sama kakor na sprejem teh del — da sem moral iti deloma tudi v polemiko s takratno kritiko. — No, vprašali ste, kako in kdaj nekako naj pišemo gledališko zgodovino. Tukaj imam jaz nekako svoj pogled, ki seveda ni samo moj, prepričan pa sem, da je pravilen: da je namreč potrebna za pisanje zgodovine ali knjige o razvoju gledališča ali pa katerekoli umetnosti nekako distanca, ne le nekaj let, ampak tudi nekaj desetletij. O sodobni umetnosti je mogoče (in treba) pisati kritike, tudi širše kritične eseje, portrete posameznih ustvarjalcev, »zgodovine« pa ne. Zato se jaz osebno ne bi upal (in ne bi hotel) pisati o povojnem obdobju, deloma zaradi tega, ker zastopam tako stališče v nasprotju z nekaterimi kolegi, zlasti literarnimi zgodovinarji, na drugi strani pa tudi zaradi tega, ker sem bil v to obdobje vendarle vrsto let vpleten tudi kot, če smem tako reči, »neposredni proizvajalec«, kot dramaturg enega izmed ljubljanskih gledališč.

— Če smeva zdaj ugotoviti — seveda staro — resnico, da gledališki dogodek vedno znova umira in da se pravzaprav ne povrne več v enaki obliki v enakem učinku, se seveda zgodi, da so naši spomini na določene predstave bolj ali manj vezani na tedanje kritike del, dajemo pravzaprav neko vrednost objektivnega ocenjevanja. Tudi vaša knjiga se srečuje z vrsto uglednih kritičkih imen obdobja med obema vojnama, vendar se zdi, da bi bilo prek teh kritik, prek teh ocen razen vrednostnih sodb o delu, uprizoritvah, igralcih, režiserjih in tako naprej dokaj težko ali pa komaj mogoče rekonstruirati dogodek, ki se je takrat kazal v slovenskem gledališču. Kolikšen se vam zdi pomen gledališke kritike za pisanje zgodovine gledališča?

Če se dotaknem najprej prvega dela vprašanja, če sem vas prav razumel, te tako imenovane minljivosti gledališke umetnosti. O tem se je že nenavadno veliko pisalo, tudi sam sem že pisal o tem, tudi v tej knjigi, o minljivosti gledališke umetnosti in pa tudi o problemu, ki se danes pojavlja in ki mu lahko rečemo premagana minljivost. Mislim, da bo imel bodoči raziskovalec v tem pogledu neprimerno lažje stališče. Recimo — jaz si zlepa kake stvari ne želim

toliko, kot da bi mogel videti na primer danes predstavo Ignacija Borštnika, ohranjeno s kakršnimkoli sredstvi, pa čeprav le na magnetofonskem traku ali pa v filmu ali kakorkoli. Prihodnji raziskovalec bo lahko ocenil na primer Staneta Severja popolnoma neodvisno od tega, kar se je pisalo o njem v vseh kritikah, ki so seveda tudi danes velikokrat nasprotno ali vsaj različne, lahko ga bo ocenil popolnoma na podlagi preverjenega materiala, dal si bo zavrteti njegove filme itd. in bo prišel do podobe, kakršna se mu bo zdela iz tistega zornega kota objektivna in pravilna. Ni treba, da bi znova ponavljali, kako je ravno v gledališču to izjemen primer, da je raziskovalec tega obdobja, ki ga tukaj opisujem, ali pa prejšnjih obdobj, vezan izključno na tako imenovane dokumente, nobene stvari pa ne more preveriti, tako kakor jo lahko na novo ovrednoti literarni zgodovinar, umetnostni zgodovinar itd. Kaj imamo ohranjenega? Letake, recimo, fotose, pričevanja sodelavcev, in pa, seveda, predvsem kritike. Niti letak ni vselej zanesljiv dokument; nešteto primerov imamo, ko je bil letak natisnjen, predstave pa ni bilo. Niti fotosi niso vselej dokument; v tem obdobju se sicer pojavljajo prve fotografije, posnete na odru, vse dotlej, tudi še na začetku tega obdobja, pa so igralke, pa tudi igralci pozirali v fotografskih ateljejih, kjer so se posebej za ta namen preoblekli v kostum — tudi to ni stoprocenten dokument. In kritika? Pred nekaj leti sva se s češkim kolegom zapletla v precej buren razgovor o tem, ali je kritika dokument. Mimogrede sem navrgel tezo, če tako rečem, da pravzaprav tudi kritika ni dokument, on pa mi je vehementno ugovarjal, da je kritika poglavitni dokument. Seveda, je in ni, kakor vzamemo. Ni predvsem zaradi tega, ker je v njej toliko diametralno različnih mnenj — če vzamemo za dokument eno, potem ni dokument druga, ki trdi ravno nasprotno (seveda mislim pri tem na dokument o predstavi, ne na dokument o razvoju kritike). S tem pa seveda ne bi hotel kakorli zaničavati pomena kritike; nasprotno, ko bi ne bilo ohranjenih kritik o vseh teh predstavah, bi pravzaprav sploh ne imelo smisla pisati take knjige, kakor je ta, saj je to vendarle edina stvar, na katero se lahko opremo, pa čeprav je v posameznih primerih ta vir še tako sporen. Predvsem se mi zdi zelo pomembna tista stran kritike, ki je tudi opisna; ravno tega pa je v tem obdobju sorazmerno še zelo malo. Vrednostne sodbe so ena stvar, druga stvar pa je, da nam kritika ohrani tudi nekako, če smem tako reči, vizualno podobo predstave, kolikor je to mogoče. Recimo, za posamezne primere imamo tako gradivo. Dosti natančno je opisana prva Gavellova uprizoritev v Ljubljani, Balzacov »Mercadet«. Na podlagi tega se da marsikaj rekonstruirati, zlasti če so potem priložene še ustrezne fotografije, ki razjasnjujejo zanimive scenske rešitve, na primer pri Gavellovi interpretaciji Shakespearove komedije »Kar hočete« z znanimi gibljivimi valji in podobno. Skratka, ne glede na te pomisleke, ki sem jih navedel, moramo biti kritiki hvaležni, saj nam vendarle daje v vseh obdobjih poglavitno gradivo in oporo za pisanje takega dela.

— Mogoče bi se dotaknili še vprašanja periodizacije te gledališke dobe — v šestih od osmih poglavij gre za podrobno periodizacijo, ki obsega od dveh do največ šestih let. Tako podrobna periodizacija je seveda zahtevala tudi podrobno razčlenjevanje posameznih dogodkov. Kako je pravzaprav nastala zamisel o taki razdelitvi?

Ko sem začel s pregledovanjem gradiva, mi, odkrito povedano, periodizacija še ni bila do kraja jasna. Ko pa je gradivo zorelo in sem prehajal k pisanju, se mi je ta periodizacija in metoda dela kazala z gradivom samim. Hotel sem opisati, kot sem že rekel, razvoj tega teatra od njegovih umetnostnih problemov do vseh tistih vzporednih, organizacijskih, družbenih in finančnih zapletov, pa tudi političnih posegov, vodstvenih problemov itd., vendar mislim, da je že na prvi pogled, če le bežno pregledate knjigo ali vsaj kazalo, očitno, da se temeljna periodizacija veže na problem naših režiserjev tistega časa. Režiserjev smo imeli takrat sorazmerno precej, bili so izredno zanimive, lahko rečem enkratne in izrazito profilirane umetniške osebnosti, zelo različne med seboj in to je dajalo poseben čar gledališču tistega časa. Zato mislim, da je periodizacija, vezana na te odnose režiserjev in predvsem na njihove vstopne in izstopne iz gledališča nujna in se mi je sama po sebi narekovala. Izreden je razvoj od Nučiča, tega prezasluznega mojstra včerajšnjega gledališča, če tako rečemo, včerajšnjega v pomenu Cankarjeve dobe v tem primeru seveda, ki je kljub vsem zaslugam ukoreninjen v tem nekdanjem teatru, pa do naglega vzpona in tudi sorazmerno naglega zatona modernejšega Osipa Šesta, potem spet do izredno sugestivnega nastopa Cirila Debevca, ki nas je popeljal v nove svetove in je spočetka skoraj vse potegnil za seboj, tudi tiste, ki so se mu ali smo se mu pozneje upirali, do tako imenovanih srečnih let z doktorjem Gavello, kot imenujem to osrednje poglavje, ki je posegel v naše gledališče s svojim izrazitim teatrskim temperamentom in hkrati s spoštovanjem literarnega izročila — to je klasičen primer, kako se da to dvoje združiti — pa do Krefta in Delaka, ki sta skušala prinesiti odsev revolucionarnega teatra v naše dogajanje — pri tem seveda sta bila neprestano ovirana in nista mogla izvesti vsega tistega, kar sta želela, Delak pa pravzaprav sploh nikoli ni imel priložnosti, da bi delal strnjeno v slovenskem gledališču, vsaj v osrednjem ne — pa vse do Stupice, ki je v zadnjih predvojnih letih temeljito prevetрил naš oder in ga, če hočem tako reči, pometel. Skratka, zame so ti mejniki, ki jih določajo predvsem vstopi ali pa odhodi režiserjev, najbolj zanesljiv vidik za določanje periodizacije.

— *Katere temeljne premike, tovariš Moravec, v razvoju gledališke miselnosti na Slovenskem vam je pokazalo to obdobje, študij tega obdobja, obravnava, interpretacija tega obdobja in, če bi za hip ob koncu najinega pogovora presegla časovno obdobje, ki ga zajema vaša monografija — koliko so ti premiki vplivali na povojno gledališče pri nas?*

Temeljni premik je prav gotovo prehod od nekdanjega, kot mu večkrat rečemo »včerajšnjega« gledališča, ki je bilo še zakoreninjeno v prvem obdobju Dramatičnega društva, k tistemu gledališču, ki ga že nekaj desetletij označujemo kot evropeizacijo slovenskega teatra — čeprav zasledimo sledove te »evropeizacije« tudi že prej, recimo v Cankarjevi dobi sem jih našel zlasti pri češkem režiserju Rudolfu Inemannu, lahko pa jih iščemo navsezadnje tudi pri Linhartu, ki je prvi ujel korak z Evropo. Koliko so vplivati ti premiki? Mislim, da raste umetnost vsake dobe, hoté ali nehoté, tudi na izročilu prejšnjih obdobj, pa če to izročilo sprejema ali se mu upira — tudi to slednje, upiranje, dá lahko živo snov za plodno rast, če le ustvarjalci pri iskanju novega ne pozabljajo pre-

pogosto na dobro in če jim ni poglavitno vodilo, da mora biti danes vse za vsako ceno drugače kakor včeraj. Sicer pa, tovariš Kocjančič, saj sva se domenila, da bova govorila predvsem o slovenskem gledališču od vojne do vojne, ali ne?

Quelques questions de l'historiographie du théâtre slovène

Dans son interview, émise par la radio le 30 août 1980 à l'occasion de la parution de sa vaste étude historique *Le théâtre slovène entre les deux guerres (1918—1941)* et publiée ci-dessus, le professeur Dušan Moravec, ancien directeur du Musée du théâtre slovène, fondateur et rédacteur en chef des *Dokumenti SMG* et membre correspondant de l'Académie slovène des sciences et des arts, évoque le plan de son livre, l'importance de la critique du théâtre dans sa conception d'une historiographie du théâtre ainsi que les critères choisis pour diviser en différentes périodes l'époque examinée et l'influence du théâtre slovène entre les deux guerres sur sa situation actuelle.