

Slavko Jan — gost drugega programa Radia Beograd

(Zapis pogovora, ki ga je vodil urednik Miloš Jeftić 17. in 24. jan. 1982)

Danes je gost drugega programa Radia Beograd gledališki umetnik Slavko Jan. Rodil se je l. 1904 v Zagorju ob Savi. Po šolanju se je že leta 1923 posvetil gledališču. Do druge svetovne vojne je bil igralec in je na odrih ljubljanskih gledališč odigral vrsto vlog.

Svojo gledališko dejavnost je Slavko Jan dopolnil tudi z umetniško-organizacijskim delom — v letih 1948—1952 in 1954—1961 je bil ravnatelj Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, — pa tudi s pedagoškim delom — več let je bil redni profesor gledališke akademije za osnove dramske igre in režijo, bil pa je tudi rektor te akademije.

Za svoje vsestransko umetniško delo je Slavko Jan dobil več priznanj. Prejel je 2 Prešernovi nagradi, 5 Sterijejih, zlato Sterijevo plaketo in mnogo drugih nagrad, pa tudi ugledno slovensko gledališko priznanje — Borštnikov prstan. Bil je med ustanovitelji Sterijevega pozorja in 20 let član njegovega Upravnega odbora.

1. Rodil sem se v zasavskem delavskem revirju Zagorje-Trbovlje-Hrastnik, še v bivši avstro-ogrski monarhiji, in to v Zagorju ob Savi — 7. 8. 1904. Oče Anton je bil kovaški mojster v rudniških delavnicah pri nekdanji Trboveljski premogokopni družbi. Znal je svojo obrt, za tiste čase pred prvo svetovno vojno so ga dobro plačevali, zaslužil je okrog 90 goldinarjev na mesec. Vendar ga je vojna povsem zmedla: končal je svoje življenje sredi vojne 1916, našli so ga v hosti in ugotovili samomor. Takrat sem hodil v zadnji razred zagorske osnovne šole. Mati Marija je imela gostilno in 11 otrok. Zadnji med njimi sem bil jaz. — Bilo je sredi vojne vihre. Vojna je pustila v nas otrocih bridke spomine. Spominjam se, kako so v našo šolo naselili vojaške ranjence, kako smo jim šolarji skušali lajšati trpljenje. Nabirali smo zelišča za zdravila, v šoli molili za zmago orožja; takratna epidemija španske gripe je pobrala mnogo ljudi. — Po očetovi smrti so me določili za študij na nemški realki v Ljubljani in to leta 1916.

2. V vojnem letu 1917 se je med vsemi Slovenci manifestativno širilo podpisovanje majniške deklaracije za razpad avstro-ogrske monarhije in ustanovitev jugoslovanske skupnosti Slovencev, Hrvatov in Srbov iz Avstrije, s takratno kraljevino Srbijo. Jeseni 1918 je avstro-ogrska monarhija razpadla in ustanovila se je kraljevina SHS.

Name, mladega človeka je močno vplivala ta ustanovitev. V meni je zrastle iskreno prizadevanje, da bi kar se da pomagal pri uveljavitvi slovenske samostojnosti. — Jeseni 1918 je spet oživel gledališče v Ljubljani, kjer je bil v Deželnem gledališču — današnji Operi — od leta 1913 kino. Kot dijak realce sem gledal prve predstave Finžgarjevega Divjega lovca, Jurčičevega Tugomera, Jiráskovo Laterno, Tucićevo Golgoto in druge. Rad sem hodil v gledališče.

Dijaki v domačem Zagorju ob Savi — bilo nas je kakih 40 — smo se zbrali in dogovorili, da bomo v šolskih počitnicah igrali. Odigrali smo Funtkovo Tekmo, Cankarjevega Kralja na Betajnovi, Tucićevo Golgoto in Schöncherrjevo Vražjo žensko. Sami smo pripravljali kulise v Sokolskem domu, risali in raznašali plakate, prodajali vstopnice, urejali dvorano, skratka Zagorjanom smo pripravili nekaj večerov, ki so jih radi gledali. V ansamblu smo bili sami dijaki, med njimi pesnika Vida Tauferjeva in Mile Klopčič. Prav mi trije smo odigrali vse tri vloge v Vražji ženski. V Kralju na Betajnovi sem igral Bernota in seveda igro tudi režiral. V teh dijaških nastopih je stopil vame zli duh gledališča.

Sam ne vem, kako in kdaj sva se s prijateljem Klopčičem dogovorila, da sva se 1922 prijavila za dveletno dramsko šolo Združenja gledaliških igralcev v Ljubljani. Bila sva sprejeta. Prvi predavatelji so bili Oton Župančič za fonetiko, dr. Koblar za literarno zgodovino, za dramsko igro in deklamacijo Fran Lipah in O. Šest, ter drugi. V juniju 1923, tik pred maturo je bila prva javna produkcija te šole v Drami SNG. Deklamiral sem Uvod Krsta pri Savici in monologa iz Macbetha in Kralja Leara in uspel. Prva javna kritika me je izdvojila od vseh in pohvalno opozorila na moj močni glas. Uspeh me je vznemiril in v moji notranjosti se je začel boj, ali naj se po maturi vpišem na slavistiko ali pa naj izberem pot v gledališče. Začel se je pohod v neurejeno, neznano poklicno tveganje. V začetku avgusta 1923 sem dobil od učitelja Lipaha v Zagorje pismo, naj pridem na vaje v Ljubljano v Dramo. Moj prvi poklicni nastop je bil 1. 10. 1923 na premieri Pregljevega Azazela v vlogi III. romarja.

3. Začel sem torej igrati. V teh časih je bilo slovensko gledališče kot sklenjen umetniški organizem šele v nastajanju in iskanju samega sebe. V ansamblu Drame so delali kot režiserji in igralci še številni tujci: Čehi, Hrvati, Rusi. Bile so predstave, kjer so ruski igralci igrali glavne vloge v ruskem jeziku, domači igralci pa epizode v slovenskem. — Sčasoma pa se je začel oblikovati predvsem domač zbor igralcev in režiserjev. O. Župančič je kot dramaturg skrbel za odrski jezik. Igralcev in režiserjev z inspicienti in suflezo nas je bilo malo: vsega 30, pripraviti pa smo morali 18—20 premier na sezono.

Ko sem v Drami začel igrati, sem se vpisal tudi na slavistiko. Moji študijski sovrstniki in člani Literarno-dramatičnega krožka I. Cankar so bili pesniki in publicisti naprednih pogledov: Srečko Kosovel, Alfonz Gspan, Vinko Košak, Ciril Debevec, Ivan Jerman in drugi. Bili smo mladi in smo seveda hoteli prevrniti svet. Iskali smo novo. Imeli smo študijske sestanke, kjer smo recitirali in razpravljali, nastopili smo s programsko izpovedjo in recitacijami nekaj večerov.

V gledališču pa sem igral majhne epizode pa tudi večje vloge. Ob tem kup spominov: že prvo sezono sem moral vskočiti kot Laert v Hamletu in kot Cassio v Othellu. Laerta sem moral naštudirati od petka na soboto. Ta dan je bila razpisana obnovitvena vaja za vskok! Na vajo sta prišla samo Ofelija in Polonij. Hamleta (Rogoza) sem srečal šele zvečer na predstavi. Nikoli v življenju še nisem imel v rokah rapirja, a vendar sem se v zadnjem dejanju moral dvo-



Slavko Jan z očetom

bojevati z Rogozom in to je šlo tako, da mi je režiser Šest izza odra sproti narekoval, kako in kdaj naj ga sunem in zabodem in seveda tudi sam umrem. Z nastopom v Laertu in Cassiu sem prodril in bil močno opažen. Nastopi, pa tudi priznanja so se vrstili, dilema med slavistiko in gledališčem je plahnela in moja odločitev se je vedno bolj nagibala v prid igrilstvu. Potrjenih imam 11 semestrov slavistike, a brez izpitov... — Igral sem salonske, kmečke, klasične, mlade ljudi in heroje. Postal sem nosilec vsakoletnega repertoarja.

4. Igralčevo iskanje je izpostavljeno najrazličnejšim skrajnostim. Zdaj sončnim, zdaj razburljivim, redko mirnim. Ko delamo na vlogah ali režijah, vrtamo po ljudeh, iščemo človeka, ki oblikuje družbo in čas. Življenje ljudi in reševanje njihovih usod oblikujemo tako, da jih zgnetemo v predstave, ki naj jih gledajo ljudje. Vsaka vloga ki sem jo dobil, mi je bila težka preizkušnja ali bom zadel in zmozel igrati človeka, tistega človeka, ki nastopa v skupini nastopajočih, ali mu bom dal pravo vrednost in ceno v smislu idejnega, vsebinskega in tehničnega — telesno — govornega pomena, tistega, ki je za to in to vlogo značilen,

značilen za prostor in čas v katerem nastopa. Taka prizadevanja so trajala vse od bralne vaje do premiere. Na njej, pa tudi po tem, sem svoje dosežke opazoval na publiki in kritiki. Kako je publika sprejela moje delo, kako je kritika vzgojno ali nevzgojno vplivala na moj dosežek. Ves čas in še danes sem pristaš slovnično-jezikovno in tehnično-govorno lepe odrske izreke.

Nepozaben vzornik odrske slovenščine mi je bil od vsega začetka do danes Oton Župančič. V pismu, ki mi ga je pisal 19. 4. 1949, malo pred svojo smrtjo, mi je med drugim zapisal: »Sleherno zrno, ki ga je kateri učitelj vrgel v Vašo besedo je vzkalilo, zato Vam je lahko zaupal vsako nalogo. Spremljal sem Vaše delo od začetnih poizkusov do današnjega mojstrstva in vidim z veseljem, kako zdaj sejete dalje. Rad poslušam slovenščino iz vaših ust.« — Vloge so mi bile tudi potem, ko sem jih odigral in ko so šle z repertoarja kot del mojega življenja, saj so bile vse po vrsti moji otroci. Včasih boljši, včasih slabši. Imel sem jih rad.

5. Po statistiki Dušana Škedla sem odigral 267 vlog z več kot 3800 nastopi. V mojem igralskem obdobju 1923—1961, danes težko pregledam in obnavljam to igralsko pot. Temeljila je na želji, da bi z domačimi slovenskimi ljudmi, ki jih naši dramatikci živijo v svojih besedilih, ustvarili naš slovenski gledališki svet, če hočete naš stil. To je bila eno od gledaliških stremljenj ljudi v Drami SNG med obema vojnama, pod zelo težkimi delovnimi in finančnimi pogoji. V koliko smo uspeli, je vprašanje. Druga komponenta našega stremljenja je bila v igranju svetovne dramatike, tako klasične kot sodobne. Z novimi prevodi Župančiča, Vidmarja, Albrehta in drugih — Shakespeara, Molièra, Rostanda in številnih drugih modernih avtorjev se je odpiral svet in obzorje k evropeizaciji našega gledališča.

V takem repertoarju je bilo za moj igralski razvoj dovolj prilike. Vloge, ki sem jih imel posebej rad so bile: Cankarjev Dioniz, Poljanec, Peter, Ščuka, Jurčič-Levstikov Tugomer, Pregljev Juda v Azazelu, Matija Berden — Pot do zločina — M. Kranjca, Andrej — Med štirimi stenami — Brnčič, Tomo v Vidi Grantovi — F. Kozaka. Iz tuje zakladnice Romeo, Hamlet, Kristijan (Cyrano), Orlič — Rostand, Kwan-Klabundov Praznik cvetočih češenj, Čacki Gribojedov — Gorje pametnemu, Hlestakov — Gogoljev Revizor, Carjevič Aleksej — Merežkovski, Aljoša — Karamazovi — Dostojevski, Perin — Dona Diana — Moreta, Človek ki je videl smrt — Eftimiu, Nocoj bomo improvizirali — Pirandello, Hudičev učenec — Shaw. . . .

Do karakternih vlog žal nisem prišel, ker sem zaradi številnih drugih gledaliških odgovornosti prezgodaj nehal igrati.

6. O. Šest C. Debevec, B. Gavella, B. Kreft, B. Stupica so bili moji režiserji. Lepo je bilo delati z njimi. Največ sem se naučil od režiserja velikega formata, Gavelle. Bil je zvest in dober pa dragocen sodelavec in svetovalec tudi pri mojem kasnejšem ravnateljstvu, o čemer govori korespondenca, ki jo hranim.

Šest, M. Skrbinšek, Debevec, Gavella, Kreft, Stupica so med obema vojnama vsak s svojevrstnim pogledom na umetnost in svet, storili ogromno za razvoj našega gledališča. Pri evropeizaciji so s svojo pestro in raznoliko osebno smerjo vnašali vedno nove repertoarne vzpodbude in realizacije, stilne značilnosti takratnega evropskega gledališča od Reinhardta, Stanislavskega, Tairoffa, Pirandella do Brehta. Nasploh pa sem se največ naučil od svojega pedagoga Lipaha, ki mi je pomagal pri prvih korakih po odrskih deskah. Res da Lipah ni bil velik repertoarni igralec, nosilec glavnih vlog v gledališkem sporedu,

vendar mi je z občutljivo gledališko inteligenco in z obširnimi razgledom in ljubeznivim humorjem kot učitelj razložil, kaj je za slehernega igralca poglavitno: kako brati in razčleniti avtorjevo besedilo in kako razbrati iz tega besedila človeški obris gledališke osebe z vsemi fizičnimi in psihičnimi znamenji, skratka kako oblikovati dano vlogo.

7. Dalj ko 50 let iskanja v naši gledališki kulturi — kakšna vrsta lepih in bridkih spominov. Zavest dolžnosti, ki je bila v meni — igralcu, režiserju, pedagogu, ravnatelju Drame — me je bodrila, da sem vzdržal in vodil svojo barko po poteh živega organizma, kakršno je gledališče. Koliko vzponov, zablod, včasih neizbežnih praznot, drugič čudovitih bogastev in lepot! Vsega pa seveda ne bi mogel opraviti, če ne bi bila ob meni tako homogena družina, kot so bile moje tovarišice in tovariši igralke in igralci: J. Cesar, F. Lipah, I. Levar, M. Skrbinšek, S. Sever, E. Gregorin, L. in S. Potokar, J. Daneš, P. Kovič, I. Jerman, L. Drenovec in še kdo. Pa: M. Vera, P. Juvanova, M. Šaričeva, M. Danilova, E. Kraljeva, S. Severjeva, A. Levarjeva in moja dolgoletna družica in zvesta spremljevalka mojega dela V. Juvanova. Bili smo homogena igralska družina, ki je z napornim delom, a s skromnimi sredstvi utrla pot naše gledališke omike. Živa volja do dela in vroča želja, da bi družno oblikovali gledališče.

Preje našeteti režiserji pa pedagogi in kritiki dr. Koblar, dr. Kralj, Filip Kumbatovič, Pino Mlakar, Oton Župančič, Pavel Golia, Josip Vidmar, Juš Kozak, Lojze Filipič, Smiljan Samec — kakšna veličastna komedijantska trupa! Pozdravljena! Knapovski »Srečno« z njo!

8. S podražavljenjem in ustanovitvijo SNG v letu 1922, je bilo naše gledališče izenačeno s SNP v Beogradu in HNK v Zagrebu. S tem je bila dana možnost za njegov institucionalni razvoj. Začela se je počasi tako imenovana evropeizacija našega gledališča. Zgodovinska oznaka med obema vojnama bi bila: kulturna rast, samozavest, postavitev na lastne noge. S temi dosežki pa poseg in vpliv na kulturno-politično dogajanje na Slovenskem.

Nekaj mejnikov v razvoju: Šestove uprizoritve Hamleta, Nestroya, Büchnerjevega Vojčka, Dantonova smrt; Debevčevi Hlapci, Strindbergova Nevesta s krono, Merežkovskega Carjevič Aleksej, Karamazovi, Klabundov Krog s kredo, Praznik cvetočih češenj; Gavellin Balzacov Mercadet, Tartuffe, Glembajevi (kot gost je nastopil leta 1930 Raša Plaovič kot Leone); Kreftovi Celjski grofje, Zločin in kazen, Romeo in Julija, Hamlet, Gogoljev Revizor, Kranjski komedijanti; Stupičine predstave Za narodov blagor, Škvarkinovo Tuje dete, Izpit za življenje, Med štirimi stenami Brnčiča, Pirandellova Šimfonija 1937, Brecht-Weill Beraška opera. Le nekaj spominov.

9. SNP, HNK in SNG so bila najvažnejša gledališča v državi. SNP in HNK sta že imeli svojo slavno tradicijo. Njun vpliv ali poseganje v družbeno življenje na Hrvaškem ali v Srbiji je bilo bolj zaznavno kot našega gledališča pri nas v Ljubljani. Pač pa so bili repertoarni stiki dovolj razviti. Nušičeve komedije Gospa ministrica, Dr., Žalujoči ostali, Krleža s svojimi dramami Glembajevi, Agonija; Cankarjev Za narodov blagor, Kralj na Betajnovi so bili stalno na sporedih, pa tudi številni drugi srbski, hrvaški in slovenski pisci so se kar vztrajno vrstili v sporedih.

Veliko sodelovanje gledaliških ljudi je povezovala takratna strokovna organizacija Združenja gledaliških igralcev Jugoslavije. Tu so bili stalni kontakti, tu so se reševale stanovske težave igralskega poklica, vodila se je borba za ugled stanu in za financiranje gledaliških potreb. Vsakoletni kongres Združenja,

ki je bil ali v Beogradu, ali v Zagrebu ali v Ljubljani ali Splitu, je obravnaval in reševal takratne poklicne probleme. Ob teh kongresih so gostovala različna gledališča. To so bile zelo žive in značajne manifestacije igralskega življenja.

Sicer pa se spominjam prvega stika s srbskimi igralci, ki je bil zelo topel. Ljubljanska Drama je gostovala prvič v Beogradu po nastanku Jugoslavije in to leta 1925. Bila je gost SNP v Beogradu, mislim, da je bilo v začetku julija. Nastopili smo v zgradbi Narodnega pozorišta s Cankarjevim Pohujšanjem, s Shakespearjevo Ukročeno trmoglavko; z Golarjevo Rošlinko in Klabundovim Krogom s kredo pa smo nastopili v hiši na Vračaru ali kakor so takrat rekli, če se prav spomnim, v Maneži. — Zaradi odsotnosti publike smo morali odpovedati Krog s kredo.

Slovensko gledališko podobo iz tistih časov pa smo nekako po privatni iniciativi in pod vodstvom P. Juvanove ponesli v letu 1930 po vsej Jugoslaviji. Nastopili smo v Varaždinu, Karlovcu, Zagrebu, Šibeniku, Hvaru, Splitu; Dubrovniku, Cetinju, Podgorici (Titograd), Hercegovnem, Čačku, Šabcu, Kragujevcu, Banji Koviljači, Beogradu, Nišu, Skopju in Bitoli. Na tej turneji je nastopalo 15 odličnih takratnih članov Drame. Za to pot smo tiskali malo brošuro, ki je bila opremljena s slikami vodij gledališča O. Župančiča, Pavla Golie, s slikami avtorjev igranih komadov in vseh igralcev. Brošura se je imenovala Prvič gremo na pot, bila je tiskana v slovenščini in srbohrvaščini (cirilici in latinici). Igrali smo Cankarjevo Pohujšanje, Golarjevo Rošlinko, Begovičevega Pustolovca pred vrati in še neko francosko komedijo.

S temi nastopi smo ponesli naš teater po vsej Jugoslaviji. Turneja je trajala nekaj tednov. Bila je polna doživetij in zelo pestrih in zanimivih spoznanj. Jaz sem na tej poti takorekoč takrat spoznal vse samobitnosti ljudi, ki žive v svojih enkratnih okoljih.

10. Kot plod in posledica velikega dela rodov med obema vojnama, zlasti pa prava eksplozija gledališke razvejanosti po letu 1945, je bila v povojnem času umetniška volja Drame SNG in njena evropeizacija verificirana doma in v svetu. Po 1945. letu je bilo na Slovenskem ustanovljenih več novih dramskih gledališč. Delovati je začela tudi Akademija za igralsko umetnost. Ansambli so se povečali, delovne razmere bistveno izboljšale. Kakor drugod po svetu se je silno razvila scenografija in kostumografija. Število skušenj se je potrojilo, število premier zmanjšalo od 18—20 na 6, 7, 8. Tehnika odra se je zboljšala in deloma močno posodobila — osvetljava, glasba, zvočni efekti. In še najvažnejše, družbeni položaj gledališkega delavca je postal povsem drugačen. Ustanovljena je bila Skupnost slovenskih gledališč, eksperimentalna veja se je široko razbohotila. Slovensko gledališče je na gostovanjih po Jugoslaviji in v tujini izpričalo svojo kvaliteto, veljavo in ugled.

Po osvoboditvi se je postavila potreba po kadrih z vso nujo.

Vseskozi sem mislil in želel biti predvsem igralec. O širokem krogu dolžnosti, ki sta mi jih po letu 1945 nalagala družba in njen razvoj, v mladosti nikoli nisem niti sanjal. Tudi se nikdar in nikjer nisem zanje potegoval. Prevzemal sem jih po kadrovski potrebi in na željo drugih, opravljal pa sem jih z veseljem in zvesto.

1945. leta sem postal tudi režiser. Kako? Takole: 22. 8. 1945 mi je tedanji ravnatelj Drame Bojan Stupica poslal uradni dopis: Tov. S. Jan — režiser Drame! Zaradi sprememb, ki so se izvršile, moraš prevzeti režijo Čapkove Matere.

Že izbrani režiser dela Ferdo Delak je moral v Trst k novi organizaciji slovenskega gledališča.

Torej sem bil nekaj časa igralec in režiser. Kdaj, zakaj in čemu sem se odpovedal igrilstvu? Dolga povest. — Velika umetniška administrativno-vodstvena in pedagoška odgovornost po letu 1945, ob tem še režije po Jugoslaviji (Hlapci Beograd, Zagreb, Osijek, Sarajevo; Zvezde so večne Skopje; Tartuffe Jugoslovansko dramsko pozorišče; Zagreb Na dnu; Sarajevo Učene žene, Po padcu; režije v Trstu, Mariboru, Kranju) vse to je bila prevelika in pretežka gmota delovnih bremen za enega samega človeka in je v meni zatrla igralca v trenutku, ko naj bi najboj zorel in dozorel. Ko sem se 1961. leta sam razbremenil vodstvenih funkcij v Drami — ostal sem še kot pedagog na Akademiji — je takratno novo vodstvo Drame SNG nekaj let name pozabilo kot igralca in režiserja. Če takrat ne bi režiral v SNP v Sarajevu in Beogradu, bi bil umetniško mrtev. — Danes se vprašujem ali iz generacijskih ali stilnih ali drugih motivov.

11. Vprašujete me v čem je posebnost, avtentičnost režiranja? Na to je zelo težko odgovoriti z nekakšnimi splošno veljavnimi aksiomi in zapovedmi. Te zapovedi so za vsakega režiserja silno široke in se različno obravnavajo in kažejo v različnih razdobjih in okoljih vselej drugače. Imajo velikanski razvoj od samega začetka režiserstva do današnjega kulta režiserske dominantne pozicije. Vselej pa so obvezno odvisne predvsem od igralcev kot svobodnih kreativcev. Vse, kar je v gledališki predstavi, mora biti zamišljeno in izpeljana tako in zato, da igralec s svojim ustvarjanjem lahko oblikuje človeka, ki ga je dramski pisec postavil v svoj dogodek. Človek s svojimi mislimi, s svojim bitjem je v spopadu z drugim človekom in njegovim bitjem, ali v spopadu s skupino ljudi, ki zidajo in uravnavajo odnose, ki se začenjajo, razvijajo in poravnajo konflikte. Ti spopadi so jedro dramatske književnosti. Moram reči, da mi je študij in razčlemba številnih vlog, ki sem jih odigral tako iz klasične kot sodobne dramatike, pomagala in vplivala na moje režiranje. Seveda je bila postavitev raznih del odvisna od stila literarne predloge, tj. od posebnosti in značilnosti časa in prostora, v katerem je tekel dogodek in seveda od razvoja vsakovrstnih gledaliških inovacij, tehničnih pomagal, ki so se in se še strašansko dopolnjujejo. Je pa seveda po mojem igralec in njegova umetnost tisto središče, okrog katerega se vse vrti. Predvsem pa mora igralec govoriti jezik, kot ga je napisal pisec, lepo jezikovno in odrsko tehnično, čim bolj popolno.

Takšno je bilo moje vodilo pri vseh 65 režijah, ki sem jih opravil.

Zdaj vprašate, katere predstave so se najbolj uveljavile. To je izrekla kritika. Meni so med najljubšimi Hlapci, Pohujšanje, Kralj na Betajnovi, Za narodov blagor, Krležin Aretej, Molièrove Učene žene, Tartuffe, Shakespearov Mnogo hrupa za nič v prvem nastopu AIU, Zimska pravljica, Romeo in Julija, Zweigov Volpone, Millerjeva dela Smrt trgovskega potnika, Lov na čarovnice, Po padcu, Wilderjevo Naše mesto, Sofoklejev Kralj Ojdip, O. Neilla Dolgega dneva potovanje v noč, Smoletova Antigona, Kleistov Princ Homburški, Borove Zvezde so večne, Budjuhna Dvanajst porotnikov, Drabosnjakova Igra o izgubljenem sinu in Krefтови Kranjski komedijanti.

Rad bi se ustavil pri Hlapcih, ki sem jih režiral sedemkrat. Prva postavitve 1948 je imela 108 uprizoritev. Zanj sem imel 38 vaj. Glavno vajo sem razpustil in ves ansambel pognal v tehnične delavnice napenjat in barvat kulise, ker delavnice niso pripravile dekorja. Le tako smo lahko v postavljenem ter-

minu pripravili premiero v počastitev partijskega kongresa oktobra 1948 in to v opernem gledališču, kajti Drama je bila takrat v prezidavi.

Državna komisija v Beogradu je maja 1956 določila Hlapce za III. svetovni gledališki festival v Parizu prve dni julija tistega leta kot predstavnika Jugoslavije. V skrajno kratkem času smo morali opraviti ogromno pripravljalno delo. Vse sama z Lojzeto Filipičem, ki je bil dramaturg. Povsod smo naleteli na skepso glede uspeha, bili smo brez menagerja, celo brez novinarja, dušila nas je trema odgovornosti. Zgodovinski moment tega gostovanja pa je, da je slovenska dramatika s Cankarjem in Dramo SNG svojo dotlej in do danes najtežjo preizkušnjo pred tribunalom svetovne kritične javnosti prestala nadvse častno in tako, kakor si nismo upali predvidevati niti največji optimisti. Gostovanje se je spremenilo v triumf slovenske in s tem jugoslovanske gledališke umetnosti. Izpričalo in potrdilo se je, da se je namreč komaj dvamilijonski narod, ki je bil takorekoč do včeraj suženj brez lastnega gledališča, v plemeniti tekmi s 24 narodi, katerih večina ima več stoletno bogato gledališko tradicijo, uvrstil med prve najboljše. O teh trditvah pričajo bibliografski podatki, ki jih je nabrala Vera Visočnikova za Dokumentacijo AIU, in ki zajemajo poročila iz vsega sveta. Teh podatkov je 38 tipkanih pol. — O tem zgodovinskem gostovanju je prva in največ poročala Olga Božičković za Politiko. M. Bogdanović takratni upravnik SNP Beograd in tedaj predsednik mednarodnega I. T. I. nam je brzojavno čestital že po prvi predstavi, potem pa sta čestitala še B. Gavella in L. Matačić.

Naj ob tem sporočim majhni kuriozno, da mi je M. Bogdanović, ko so bili Hlapci izbrani za nastop v Parizu, izrazil željo, da bi v ljubljanskih Hlapcih nastopila Ljubiša Jovanović kot Župnik in Fran Novaković kot Hvastja, oba odlična interpreti teh vlog v beograjskih Hlapcih, tudi v moji režiji. Žal predlogu Bogdanovića nisem mogel ustreči.

Cankarjevi Hlapci so bili v Gledališču narodov v Parizu odkritje, predvsem odkritje ansambla izjemno zlite dobre gledališke družine. Tudi jugoslovanska kritika je dolga leta poudarjala dobro ansambelsko igro kot eno glavnih kvalitete Drame SNG v tistih časih.

S premiero Krajskih komedijantov sem javno zaključil svojo gledališko delo v gostoljubni Drami SNG v Mariboru. Čudno, če pomislim, da sem 50 let služil in delal v ljubljanski hiši. Teško sem to prebolel. Tudi sem težko prebolel vse okrog moje nedonošene režije Cankarjeve Lepe Vide. Slovensko gledališče, za katero je Cankar pravzaprav pisal vseh svojih 7 iger, ob proslavi 100-letnice njegovega rojstva v maju 1976, ni znalo držati besede in ni zmoglo pripraviti Lepe Vide, kot smo se dogovorili.

12. V homogeno ansambelsko družino starejših umetnikov sem kot ravnatelj načrtno, čeprav ob nasprotovanjih, vključil množico mladih igralcev in režiserjev, diplomantov ali še študentov AIU. S tem sem uspešno preprečil krizo, ki je grozila v letih po osvoboditvi. Prišlo ni do nikakih generacijskih trenj, zavaroval sem kvantiteto in kvaliteto razvoja v tistih okoliščinah in možnostih, v katerih smo živeli in delali. Ti, takrat mladi obetajoči igralci, so danes temelj ansambla v Drami SNG.

Kot režiser nisem imel posebnih težav z igralskimi ekipami, s katerimi sem pripravljal predstave. V tej zvezi se moram spomniti nekaj odličnih in poštenih sodelavcev, ki so delali in trepetali za vsako novo uprizoritev. Sta-

rejše odlične sodelavce sem že zgoraj imensko navedel, naj dodam še nekaj imen mlajše generacije: L. Rozman, B. Kralj, P. Bibič, D. Benedičič, A. Kurent, pokojni R. Kosmač, pokojna D. Počkajeva, M. Potokarjeva, I. Mežanova, I. Zupančičeva in drugi.

13. Gledalci so tista osnovna sestavina, ki skupaj z ustvarjalci daje eksistenčno pravico gledališču. Vsakemu gledališču. Gledališča so zato na svetu, da jih čim več obiskovacev — danes porabnikov, gleda, posluša, išče v njih odgovore na vse tisto, kar jih pretresa ali razveseljuje. Vse, kar jim daje odgovor na vprašanja iz kulture, politike, morale, estetike. To je živo gledališče ali bi vsaj moralo biti.

Gorje gledališču, ki nima publike. — Na vsaki premieri sem trepetal, kako publika sprejema in dojema dogajanja na odru, kako sodeluje z našimi iskanji. Včasih nas je s svojim priznanjem bodrila, včasih je s hladnim sprejemom povzročila, da smo iskali vzroke, kaj je narobe. Spominjam se, da smo že po premieri retuširali prizore, potegnili črte čez besedilo, ki je dolgočasilo gledalce.

Publika je večna uganka, vsak večer drugačna. Najhvaležnejša je tista, ki pride z željo in pričakovanjem dojemati, neposredno spremljati dogodke. Seveda nikakor ne smemo zanikati tiste publike, ki je kulturno razgledana in razvajena, ki s kritičnim spremljanjem motri lepoto, okus in smisel naših predstav.

14. Kritika naj bi bila živa vest gledališkemu delu. Spremljevalka in ocenjevalka njegove človeške in umetniške podobe. Za to pa je potrebna izredno široka razgledanost o vseh odtenkih civilizacije in kulture, razgledanost in prepričanje o humanizmu človeškega življenja. Še bi morala biti poštena in regulator igralcem in režiserjem, zlasti mladim, jim pomagati z estetskimi napotki v njihovem razvoju, opozarjati bi morala na morebitno zablodo ali zagato pri iskanju danes zelo pluralistične in širokogrudne svobode gledališkega oblikovanja. Ne vem, če so pri nas danes takšni kritiki in teatrologi. Bojim se, da jih ni veliko, ki bi bili vredni vpliva itna okus gledaliških ljudi in na okus publike.

V svojem razvoju sem najbolj prisluhnil dolgoletnim kritikom akademika F. Koblarja, pa esejem Filipa Kalana-Kumbatoviča, dr. Kralju in J. Vidmarju. V Beogradu me je najbolj pritegnil s svojimi poročili Milan Bogdanović, Eli Finci — estet in regulator izredne razširjenosti in kulture, ter Selenić.

15. Pionirsko delo pedagoga sem začel ob ustanovitvi AIU v Ljubljani 1945, najprej kot predavatelj za tehniko odrskega govora, po odhodu Gavelle v Zagreb 1950 pa sem bil do upokojitve profesor za teoretične in praktične osnove igre in režije. Dolga leta sam.

Osnovni pedagoški nazori so mi bili bolj praktične kot teoretične narave. Za igralce, režiserje in dramaturge sem v prvem letniku imel skupna predavanja. Izhajal sem s stališča, da je gledališko delo tesno odvisno in povezano od igralcev, režiserjev in dramaturgov. Vsak od njih ima svojo pravico in svojo dolžnost ustvarjati. Ta samostojnost vsakega posameznika pa vstopa v kreativnost drugega.

Spopade uravnavajo ljudje, ki so napisani v dramskih tekstih. Kakšna je pravica režiserja do igralskega oblikovanja, kakšna je pravica igralca do reži-

serskih zahtevnosti, kakšne dolžnosti obeh do dramaturške zamisli? Vsi trije faktorji pa so advokati in uresničevalci odrskih del. Da je potrebno sožitje teh glavnih delavcev, mislim da je jasno. O tem sožitju so na praktičnih primerih bile moje smernice pri vzgoji mladih navdušencev. Ti napotki so razčlenjevali vloge, akte in cele komade. Vodili so k ugotavljanju in spoznanju posameznih dolžnosti od začetka predstave do zaključnega akorda predstave. Glavno pa je: vzgajati igralce in režiserje k popolnoma samostojnemu oblikovanju, nikakršnem posnemanju ali kalupu, bodisi mojega ali drugih pedagogov ali vzornikov. Vsak naj svoj talent, če ga ima razvija iz svojih lastnih sil. Talenta se ne da priučiti, talent je dan ali pa ga ni. S šolanjem pa naj se ga vpelje v skrivnosti — vsebinske, govorne in tehnične posebnosti gledališča. Temelj svobodnemu gledališkemu oblikovanju so predloženi napisani komadi iz vseh zvrsti in časov dramske književnosti. Gledališča morajo ob njih z vsemi današnjimi možnostmi napraviti predstave po svojih nazorih in okusu.

16. Ravnatelj Drame SNG v Ljubljani sem bil v dveh razdobjih od 1948 do 1952, 1954—1961. Torej sem odgovarjal za njen razvoj.

Kakršen je čas in družba, takšno je tudi gledališče. Njegova manifestacija je repertoar in stil njegove izvedbe. Tu sva si z dramaturgom prizadevala uveljaviti domačo in svetovno dramatiko. Z repertoarjem je bilo najtežje okoli 1948. Bili smo pod hudim pritiskom Informbiroja. Za železno zavoso, stisnjeni v obroč in praktično 10 let brez vsakršnih oken v svet in njegovo literarno gledališko dogajanje. Do sodobnih besedil smo počasi prišli po 1949. Luis Adamič, slovenski pisec v Ameriki je bil takrat v Jugoslaviji in si je v družbi upravnika Juša Kozaka ogledal Hlapce. Po predstavi je vprašal, ali nam lahko pomaga. Prosil sem ga, da bi nam pomagal razbiti zaklenjenost do novih svetovnih besedil. Nekaj tednov kasneje sem od njega dobil majhen zavoje s teksti Millerja in Williamsa. Počasi smo jih uprizarjali in tako krčili pot novim, pa tudi domačim pisateljskim imenom: Bor, Smole, Žmavc, Torkar, Miheličeva, V. Zupan, J. Javoršek, Miller, Wilder, Giradoux, Osborne... Razpisali smo natečaj za izvirno slovensko dramatiko, se redno udeleževali Sterijinega pozorja v Novem Sadu — od koder smo se vračali z nagradami, uveljavili smo ime Drame na gostovanjih v Zagrebu, Beogradu, pa tudi v Parizu, Lodžu in Varšavi.

Institucija Drame SNG je pomenila en del veljave splošne slovenske kulture doma in v svetu. V tem pomenu je bila združena literatura, jezik, glasba, likovna umetnost, ples in arhitektura. To je za mali narod, kakršen smo, zelo veliko.

Delovni koncept pogojuje vsaka doba v kateri govori dramatikova predloga. Danes se veliko govori o »modernizaciji«. Kaj se to pravi? Hlastati za vsako ceno po »modernizaciji« zaradi modnosti ali puhle atraktivnosti mi je bilo zmeraj tuje.

Naša gledališča gredo s časom. Sodobno slovensko gledališče, tu mislim na nova številna besedila, nekatera so prav razveseljivo kvalitetna, nekatera pa včasih polna kar nerazumljivih ostrosti in grobosti, se razvija in zrcali na domačih in tujih besedilih. Tako mi je današnje gledališče všeč, kadar zna s svojimi predstavami pritegniti obiskovalce. Všeč mi je takrat, kadar posreduje vsebino in avtorjevo misel nepopačeno in to s sredstvi, ki govore z jezikom okusa, humane misli in lepote. Takih primerov je nekaj. Všeč mi je živo iskanje, saj kar vre, kipi in išče svoj izraz. To je hvalevredno. Všeč pa mi ni, da so avtorji in gledališčniki tako zanemarili odrski govor, pozabili na lepo slovenščino. In



Slavko Jan in Boris Ostan v filmu B. Vrhovca *Leta odločitve*, 1984

to avtorji, režiserji, igralci in teatrologi. Bojim se, da je scenotehnika nadvladala vse ostale temeljne komponente sodobnega gledališča.

17. Zame je teater moje življenje. Toliko let na različnih področjih — koliko veselja, lepote, vzponov in padcev. Gledališki svet je svet zase. To je kot čarobna roža, ki te je uročila, da ne moreš brez nje. Vlečeš jo kot vol po brazdah, ki ti rode včasih pšenično klasje včasih pa tudi ljuliko.

Današnji dosežki so v glavnem vzpodbudni — o tem sem že govoril. So del naše kulture. Brez kulture ne sme biti nobena družba. Danes je razvejanost, širina, eksperiment vsepovsod. Gledališke krize in vsakršne druge krize so sicer neenakomeren ali bolj ali manj ciklični pojav. Nemaokrat se tudi dogaja, da posamezne skupine bijejo plat zvona o krizah, ki jih v resnici ni ali niso tako hude. Ansambli zdaj z več, zdaj z manj sreče iz leta v leto uprizarjajo igre. Vsako leto pa ne padajo kot zrele hruške z dreves predstave, ki pomenijo mejnike v razvoju.

Vendar je v nekaj letih vzbruh bolečin gledaliških vprašanj na Slovenskem dobil vsebino in obliko, ki govori o resnični in globoki razjedenosti. Ugled gledališkega delavca postaja bolj vprašljiv. Osebna nasprotovanja in celo sovražstvo med gledališkimi ljudmi na eni strani, na drugi strani egocentrično in neobjektivno povečevanje posameznikov iz določenih klanov, so gotovo znaki nezdravega vzdušja.

Akcija bojkota nekaterih režiserjev Drame SNG pred nekaj leti je bila gotovo zgodovinska zmeta. In posledice? V danem trenutku so se v Drami šopirili preštevilni in predragi tuji gostje režiserji, scenografi, kostumografi. Čas je bil podoben Govekarjevemu in njegovemu forsiranju tujih sodelavcev. Razlika med takrat in danes je v tem, da so tuji sodelavci takrat ko domačih ustvarjalcev še ni bilo dovolj, pomagali pri samih začetkih naše gledališke zgradbe. Močno pretirano tuje sodelovanje pa je po pol stoletja živi in plodni dobi bilo nenaravno, protislovno in nepotrebno, za domače gledališčnike pa žaljivo. Dosežki tujih gostov — razen redke izjeme — niso bili taki, da bi jih ne dosegli ali presegli domači ljudje. Treba je povedati, da je bila to neodgovorna zgodovinska zmeta.

V današnjih gledaliških ljudeh, mislim, da je premalo ljubezni do dela od katerega žive. Preveč je zastrupljenega ozračja, ki so ga marsikdaj povzročili neodgovorni kritiki in »teatrologi«.

Po mojem mnenju se je v zadnjem času podoba gledališke izpovedi v nekaterih predstavah naših gledališč, ki jim domišljavi in nedotakljivi kritiki in »teatrologi« sicer pojo čast in slavo, tako zaostrila, da ruši ali pa posega v osnovne prvine in pravice dramatične književnosti, domače in svetovne. Nisem ozkosrčen pristaš literarnega gledališča. Svobode gledališkega oblikovanja pa ne vidim v takem iskanju, ki bi dramskemu tekstu in njegovemu piscu delala silo, ga potvarjala, maličila ali celo uničevala. Pa še nekaj: v nekaterih besedilih in predstavah je danes nagrmađeno toliko samo negativnih, razkrajajočih misli o človeku in človeškem dostojanstvu, o izničenju vsega kar človek počne in se trudi. Toliko je človeškega razvrata, toliko je posameznih in skupinskih seksualnih in erotičnih telovadb in grobosti. Strmim in vprašam, kje je humanizem, kje je socialistični humanizem, v katerem naj bi živeli in delali. V takem humanizmu naj bi živele s svojim delom tudi igralka in igralci. Ti pa morajo proti vrednosti in lepoti svojega stanu živeti, to se pravi igrati take ljudi in prizore, ki gledalca odbijajo, žalijo ali pa ga vzgajajo k propadu sveta.

Povezanost gledališč in umetnikov Jugoslavije. Mislim da je prav, če se spomnim in navedem nekaj vzpodbujajočih primerov: predvsem Sterijino pozorje, ki že nad 25 let zbližuje naša gledališča. Pomen te ustanove je enkraten.

Sicer pa nekaj osebnih spominov: na M. Bogdanovića, M. Djokovića, vodjo SNP v Beogradu, imenitnega Župnika v Hlapcih Ljubiše Jovanovića, čudovitega Hvastje Čike Novakovića. Izpeljali smo z njima izmenično gostovanje v ljubljanski predstavi, v beograjski predstavi pa sta istočasno nastopila S. Sever kot Jerman in A. Levarjeva kot Lojzka. — Mira Stupica je v slovenščini nastopila v glavni vlogi Lope de Vege Fuenteovejuna 1952. leta. Ljubiša je bil Orgon, Mija Aleksić Tartuffe, O. Spiridonović Elmira v predstavah Jugoslovenskega dramskega pozorišta. Nepozabna Mati v zagrebških Hlapcih je bila Mila Dimitrijević, odličen Hvastja Jozo Petričić. Spominjam se izmeničnega Vučjaka zagrebške in ljubljanske uprizoritve na isti večer v Zagrebu in v Ljubljani. So še številna izmenična gostovanja JDP v Ljubljani, slovenskih ansamblov v Beogradu. Mislim pa, da se še premalo poznamo med seboj.

Take vezi so odlične prilike za naš jugoslovanski gledališki trenutek. Posebnost tega trenutka je v tem, da vsak naš narod v svojem zgodovinskem in sodobnem razvoju in usodi, goji v svojem jeziku samostojno gledališko kulturo. S tako samobitno kulturo hote ali nehote združuje gledališko ustvarjanje samoupravnih narodov Jugoslavije.

Tako so gledališča Jugoslavije s svojimi številnimi nastopi v Parizu, Varšavi, Moskvi, Dunaju, Rimu, Sofiji in v Braziliji in še kje izpričala svojo veljavo v družbi svetovne gledališke kulture.

O krizah sodobnega teatra ne govorimo samo pri nas. Kriza gledališča je več ali manj mednarodni problem. Toda o pomenu in poslanstvu gledališke umetnosti kot take ne more biti nobenega dvoma, tudi danes ne. Gledališka umetnost bo v družbi ostalih umetnosti vedno in povsod potrebna vsaki družbi. Pa ne samo potrebna, ampak tudi v veselje in užitek in ponos.

18. Tekoče kulturne dogodke spremljam in doživljam tako, da berem besedila, gledam predstave, poslušam radijske in televizijske dosežke. Zdaj tudi veiko, veliko berem, da nadoknadim vse tisto, kar sem zamudil in kar mi v vrvežu in šopu odgovornosti ni bilo dano. V prostem času vrtnarim, kosim travo, gojim drevje, posebno veselje pa so mi vrtnice, ki jih bolj ali manj uspešno gojim. Ni lepšega kot šopek rdečih rož, čeprav bodejo.

19. Trajno so me bogatili Oton Župančič, Zagorjan pesnik Mile Klopčič, igralci J. Cesar, F. Lipah, S. Sever, I. Jerman, L. Filipič, M. Danilova in moja življenska spremljevalka V. Juvanova.

20. Globoko sem prepričan in popoln optimist, da bo bodoči čas, še bolj kot današnji potreboval in imel vse vrste umetnosti, tudi teatarske. Umetnost in kultura bosta tudi bodočim rodovom potrebna tako kot pravite: kot čisti zrak, bistra voda, kruh, mir, sreča in svoboda.

Vprašanja, na katera je odgovarjal S. Jan:

1. Menimo, da je naravno, če prvo vprašanje posvetimo letom v rojstnem kraju, otroštvu in šolanju. Kaj se vam je zdelo lepo, vznemirljivo, pomembno, morda pa tudi otožno v tem obdobju? Ali je v teh prvih osvajanjih in sponzavanjih sveta imela kakšna osebnost poseben vpliv na vas, Kako ste si v tistem času zamišljali vašo prihodnost?

2. Kako in kdaj ste se odločili za gledališče? Kateri je bil tisti, kot pravimo, odločilni dogodek, ki vas je napolnil k negotovim, a mamljivim skrivnostim odra? Kdo vam je pri tem največ pomagal?

3. Začeli ste kot igralec. Katera je bila vaša prva vloga? Kako je potem tekla vaša gledališka pot? Za katere vloge menite, da odsevajo vaš gledališki razvoj? Ali ste se posebej zanimali tudi za kakšno določeno področje dramske literature — denimo, za klasiko — ali za posamezne načine igralskega govora — denimo, za dramo?

4. Kako ste oblikovali svoje igralske like? V kolikšni meri ste se opirali na tekst, koliko na režijska navodila in koliko na svojo ustvarjalno slutnjo in igralsko naravnost, znanje, nadarjenost, instinkt? Ali je bil čas od sprejema vloge do prve javne predstavitve, se pravi, do premiere, izpolnjen tudi z dvomi — ali pa je šlo zmeraj zgolj za dograjevanje in rast igralske upodobitve? Kakšen vpliv na življenje vlog sta lahko imela občinstvo in kritika? Pa tudi v kolikšni meri so vloge tudi potem, ko so predstave umaknili z repertoarja, živele v vas in z vami?

5. Ali morda veste, koliko vlog ste odigrali? Se morda spomnite, povejte nam tudi to, kolikokrat ste se kot igralec pojavili pred občinstvom. Katere vloge so vam najljubše? Je med njimi kakšna, za katero sodite, da je vaš umetniški vrhunec?

6. S katerimi režiserji ste vse sodelovali kot igralec? Katerim režiserjem ste najbolj zaupali? Ali ste se od njih tudi največ naučili? Na splošno, od katerih osebnosti ste se največ učili in naučili? Pa tudi, katere lastnosti režiserja ste najbolj cenili?

7. Zlasti med obema vojnama, ko ste delovali kot igralec, ste sodelovali in ustvarili številne odmevne predstave z mnogimi igralskimi osebnostmi. Katere igralce ste imeli radi in ste jih spoštovali? Kako ste našli z njimi sorodni, skupni jezik, ki je omogočil — kot končni rezultat — kolektivno, celovito igro?

8. Ko smo že pri medvojnem času, ali bi nam povedali, kaj menite o poti in dosežih slovenskega gledališča v tistem času? Kakšna je bila njegova vloga v javnosti in v narodovem življenju? Katere osebnosti so zapustile najglobljo sled v slovenskem gledališču? In še, katere so bile predstave z najtrajnejšim pomenom, ali bolje, katere predstave iz tistega časa imajo zgodovinsko vrednost?

9. Kakšna je bila v medvojnem času seznanjenost z gledališkimi razmerami v drugih jugoslovanskih okoljih? Kako so, denimo, sovpadale umetniške ideje, tedanje umetniške ideje? Ali je bilo kaj sodelovanja?

10. V svobodni državi ste nadaljevali svoje delo na področju gledališke umetnosti, toda zdaj ne več na odru kot igralec, ampak za odrom, kot režiser pri delu z igralci. Kako je prišlo do tega? Ali je bil prehod z igralskega k režiserskemu delu posledica potreb ali nemara posledica dozorevanja in spoznanja, da je tudi ta dejavnost neogibna, če naj se gledališko celovito izrazite in tudi raziskujete?

11. V čem je posebnost, avtentičnost in uspešnost režiserskega dela? Kako so vam pri režijskih pristopih koristile lastne igralske izkušnje? Pravezprav, kako bi opredelili svoje režisersko stališče? V katerih predstavah ste ga najpopolneje izrazili? In še, katere svoje režije po lastnem občutku najbolj cenite in katere vas najbolj predstavljajo? Kateri dramatik, povejte nam še to, so vas najbolj privlačili?

12. Maloprej smo vas vprašali, s katerimi režiserji ste — kot igralec — najraje sodelovali, zdaj pa vas prosimo, da nam poveste, s katerimi igralci ste — kot režiser — najhitreje uspeli vzpostaviti kar najpopolnejši ustvarjalni dialog? Kdaj pravezprav pride do vsestranske soglasja med režiserjem in igralcem? Ali je podlaga za takšno povezavo besedilo ali je to nemara istovrstnost gledaliških pogledov? Kdaj lahko pride, denimo, do nesporazuma?

13. Kaj so vam — kot režiserju in igralcu — pomenili gledalci? Kdaj je moglo biti občinstvo predstavi v spodbudo in kdaj je delovalo omejujoče? Ali se je kdaj zgodilo, da bi pod pritiskom občinstva karkoli spremenili, četudi le detajl v liku ali osebi vloge in predstave? Navsezadnje, katera publika je bolj hvaležna — tista, ki se spozna na gledališče, a je zato nekolikanj razvajena, ali tista, ki se predstavi približa z nedolžno, vendar iskreno radovednostjo?

14. Kakšen pomen ima za gledališče kritika? Ali se kritiki tako rekoč zmeraj zavedajo svoje velike odgovornosti, povezane s tem, da ostajajo njihovi teksti in ocene edine priče bogastva in možnosti gledališkega življenja? Koliko lahko kritika dejansko pomaga gledališču? Naj bo namenjena bolj umetnikom ali občinstvu? In še to: katerim kritikom ste najbolj zaupali?

15. Dolgo časa ste delovali tudi kot učitelj gledaliških umetnikov na ugledni gledališki akademiji v Ljubljani. Kateri so vaši temeljni pedagoški nazori? Česta ste

predvsem skušali naučiti svoje študente? Kako vam je uspelo ohraniti in spodbuditi njihovo specifično nadarjenost, da ne bi med šolanjem postali le večji posnemovalci bodisi vas, vaših kolegov ali slavnih gledaliških umetnikov?

16. Dolgo ste vodili tudi gledališke ustanove. Kaj danes pomenijo gledališke institucije, kakršne so naše, v razvoju gledališke umetnosti in v celotni kulturi nekega, v tem primeru slovenskega naroda? Ali je gledališkim ustanovam uspelo, da gredo, preprosto rečeno, v korak s časom in z vse radovednejšo publiko, ki je sicer pogostokrat v dvomih tudi zaradi vpliva vse agresivnejših modernih, privlačnih medijev, predvsem televizije?

17. Predlagamo, da bi ta del pogovora zaokrožili z vprašanjem o vašem pojmovanju gledališča. Kaj je po vašem mnenju pravzaprav to — gledališče? Kako vidite današnje možnosti gledališča? V kolikšni meri je uspelo gledališču obdržati in razviti svoj položaj v kulturi in življenju naroda? In še, koliko so gledališča in umetniki v Jugoslaviji povezani? Ali obstaja — glede na možnosti komunikacije — jugoslovansko gledališče ali vsaj jugoslovansko pojmovanje gledališča? Kakšno je njegovo mesto v svetu? Ali je sodobno gledališče v kakšnem koli pomenu ogroženo zaradi kriz, o čemer se sicer v gledališki javnosti pogosto in rado govori?

18. Dovolite, da v razgovor vpeljemo še druge teme. Kakšno je vaše razmerje do drugih umetnosti — književnosti, glasbe, slikarstva, če omenimo samo te umetniške veje, ker sodimo, da so vam blizu zaradi temeljne ustvarjalne vokacije, se pravi, zaradi gledališča? Ali se umetniških stvaritev na teh in drugih področjih lotevate kot umetnik ali kot gledalec? Kaj vas zanima v tako imenovanem prostem času?

19. Kot vemo, ste sodelovali z mnogimi znamenitimi umetniki — od Župančiča do najmlajših. Katera srečanja so vas trajno obogatila? Katera od njih so prerasla v prava prijateljstva?

20. Zadnje vprašanje je, razumljivo, usmerjeno v prihodnost. Ali bo čas, ki prihaja in je kot prihodnja doba že v nas, tudi čas umetnosti, gledališča? Kakšen odnos do umetnosti bo zavzel človek prihodnosti? Ali mu bodo umetnosti, denimo, gledališče, potrebne prav tako kot čist zrak, bistra voda, pa kruh, mir, sreča, svoboda...?

Slavko Jan sur son travail au théâtre — le texte de son entretien à la deuxième chaîne de la Radio Belgrade, les 17 et 24 janvier 1982.

Ses études terminées, il se consacra au théâtre, fut acteur de la Drama de Ljubljana, après 1945, aussi son metteur en scène, entre 1948—1962 et 1954—1964, le directeur de la Drama, pendant plusieurs années, professeur de jeu dramatique et de mise en scène à l'Académie de Théâtre, Radio, Film et Télévision; il fut l'un des fondateurs de »Sterijino pozorje« et reçut plusieurs distinctions (le Prix Prešeren, la Bague de Borštnik etc.).