

stilne, formalne in torej v pravem pomenu besede pisateljske kvalitete. Še veliko manj je seveda v današnjem stanju stvari mogoče vključevati v območje Prešernovih nagrad znanstvena prizadevanja umetnostnih ved, čeprav bi jim najbrž pravo mesto bilo prav tu. Od tod neodločljiva potreba, da bi tudi v tej smeri nagrajevalno prakso dopolnili tako, da bo zares ustrezna razvoju slovenske kulture. Če pa humanističnih ved, ki se ukvarjajo z umetnostjo, ni mogoče smotrno vključiti v območje Prešernovih nagrad, bi bilo skoraj neogibno ustanoviti za vso humanistiko posebno nagrajevalno telo, imenovano po kakem vodilnem znanstveniku iz prejšnjih obdobj slovenskega jezikoslovja, literarne in umetnostne zgodovine, zgodovinopisja ali pa kar filozofije, tako da bi takšne nagrade lahko smotrno zajele celotno področje humanističnih, družbenih in zgodovinskih ved na Slovenskem.



Mirko
Zupančič

Gledališki tekst in gledališka predstava

Pričujoči zapis je dodatek k eseju z naslovom Gledališče in literatura (N. R. 9. X. 1970). Tam je bila v središču misel, da mora v gledališču literatura zaživeti na poseben način. Gledališče ima na voljo posebna (gledališka) izrazna sredstva. Gledališče je kot umetniška disciplina samostojno, a je hkrati tudi tesno povezano z literaturo — tekstom.

Na prvi pogled so stvari zelo jasne, konkretno gledališko delo pa odpira kar naprej nove probleme. Omenjeni dodatni zapis so mi narekemale prav nekatere predstave, ki sem jih spremljal v zadnjem času. — Pred leti sem se uprl Korunovi predstavi Hamleta v Drami SNG, razmišljal sem o režiserjevem odnosu do Shakespearovega besedila (N. R. 23. XI. 1968). Čeprav je bila režija zelo jasna in preiščljena, sem še danes prepričan, da ji nisem storil krivice z ugotovitvijo: »... Zadnja postavitev Hamleta je ostala skoraj brez Hamleta. Ta novost sega vendarle že nekoliko predaleč v naslednje stoletje.« V letu 1972 pa smo v Drami spet videli in poslušali Shakespeara, to pot Romea in Julijo. Nočem biti a priori polemičen, režiser in igralci imajo kakopak vso pravico, da v soglasju s seboj in tekstom, s svojimi umetniškimi pogledi in skušnjami, v soglasju s časom, ki ga živijo, povedo svojo misel in doživetje. Ampak ta misel in doživetje morata biti umetniška in ne *privatna*. Gledališka umetnost terja posebno darovitost in ima posebne dimenzije. Znotraj tega se srečujeta tekst in predstava. Uprizoritev Romea in Julije je hud nesporazum, hujši, kot je bil tisti s Hamletom!

V razmerjih, ki jih odpira problem tekst — predstava, ni potrebno misliti na historična pretiravanja in pozitivistične orientacije. (Sicer pa se s »pozitivizmom« marsikdaj godi v današnjem času podobno kot s »humanizmom«. Mešajo se zgodovinska dejstva z nezdgovinskimi oznakami in pomeni.) Za primer naj navedem P. Brooka in njegovo režijo Sna kresne noči, režijo, ki nam jo je ponudil v študij in premislek. Brook velja za režiserja z modernimi nagibi in mislimi, je pa tudi temeljit poznavalec celotnega Shakespeara. V predstavi, videl sem jo v Zagrebu, je vso pozornost namenil

besedilu in igralcem. Naravnost presenetljiva je bila pozornost do besedila. Ker je bila ta pozornost dokončna in premišljena, je dopuščala tudi različne (formalne) ekshibicije. Skratka: Brook je spojil gledališče in besedilo. Ni nujno, da v naših gledaliških ravnamo enako. Drugačna je zgodovina našega gledališča, drugačni so ljudje itn. Vendar se mi zdijo zelo nepremišljene besede, ki jih je ena od interpretin Julije povedala za ženski tednik Jana (dne 23. 11. 1972). Med drugim smo zvedeli: »... Nisem se poglobljala v zgodovino, Shakespeare in njegov čas me nista zanimala.« Ni potrebno, da bi se igralka »poglobljala« v zgodovino, povsem nerazumljivo pa je, kaj naj v tem primeru počne brez Shakespeara, brez *njegove* misli in brez *njegove* umetniške forme. Navsezadnje bi te besede lahko tudi preslišali, moč igralca se kaže v ustvarjanju likov in ne v intervjujih. Ne moremo pa prezreti osnovne sorodnosti z zamislijo celotne predstave, ki jo je oblikoval režiser Aleš Jan. Spet je razumljivo, da mlad režiser, ki si šele ustvarja ime, hoče, da bi bilo na odru vse drugače, kot je bilo pred njim. Takšna trmoglavost je celo simpatična, ni pa zmeraj tudi sebi primerno kreativna.

V zvezi z Shakespearom je natisnjeno že toliko razprav in razmišljanj, da samo naslovi teh del obsegajo debelo knjigo. To po eni strani dokazuje nenehno navzočnost velikega mojstra, po drugi strani pa prav zavoljo prenasičenosti z raznimi »našimi« in »sodobnimi« Shakespearji začenjamo hrepeneti po takšnem Shakespearu, kot se nam kaže v svojih delih. Nimam v mislih zgodovinskih ali polzgodovinskih rekonstrukcij njegovega teatra, čeprav so tudi te možnosti. Gre za duha, slog in enkratnost njegovih del. Še zmeraj sem tudi prepričan, da moramo pri uprizarjanju enega ali drugega teksta tega gledališkega boga upoštevati tudi druga njegova dela. Doumevati ga moramo kot celoto: posamezna dela so detajli (v mislih imam zdaj samo tragedije), iz celote pa je razviden njegov globoko človeški in globoko tragični odnos do sveta. Ta celovitost je lastnost tudi drugih velikih dramskih ustvarjalcev od Ajshila do Racina itn.

Ne vem zakaj, kdaj in kako se je v nekaterih glavah porodilo prepričanje, drugi pa so to prepričanje povzeli, da Romeo in Julija ne sodi med vrhunska mojstrova dela, da ne dosega Hamleta itn. To je preprosto *drugačna* tragedija od tiste, ki jo doživlja Hamlet. Nič več in nič manj. Dalje: v strahu, da bi bili sentimentalni, ali kaj vem kaj, kar naprej sramežljivo mislimo na to *poemo* o ljubezni, sovraštvu in spravi. Ta sramežljivi odklon se kaže tudi v že omenjenem besedovanju v Jani: »Vsi smo bolj ali manj obremenjeni s tem Romeom in Julijo...« — Nikar vendar ne pozabimo, da je to pot posvetil umetnik v svoj tragični svet z aspekta ljubezni, kot je drugje z aspekta lahkovernosti, ljubosumnosti, filozofične skepse itn. Človeka in njegovo usodo je opazoval z različnih zornih kotov, zato so različni vidiki njegove *celote*. Ne sodi v namen tega sestavka braniti Romea in Julijo. Navsezadnje ni nihče prisiljen, da to delo uporablja tudi na odru. Dobro pa mora vedeti, kaj se mu bo na odru zgodilo, če bo posilil naravo umetnine.

Kakšna so tedaj in v tem konkretnem primeru razmerja med tekstom in predstavo? Ali drugače: kaj je tisto, kar tekst sestavlja, brez tistega pa ni možna gledališka ponazoritev dela, ki se imenuje Romeo in Julija? Nič novega ne bom odgovoril, stvari so tako zelo jasne in vsem znane. Omeniti jih moram zaradi soočenja s predstavo. Kakorkoli že obračamo Romea in Julijo, vidimo, da je njuna zgodba tragična in da je pisana v posebnem slogu, ki je v soglasju z vsebino tragedije. (V tej zvezi — problem sloga

v posameznih literarnih delih itn. — so na voljo različne študije, sicer s področja literarne teorije, a so primerne tudi za gledališko rabo.) Nihče ne more spodbiti dejstva, da je ena temeljnih sestavin sloga v Romeu in Juliji poetičnost, poezija. Ta oznaka je sicer zelo razsežna, ampak drži, vsi jo tudi razumemo in vemo, kaj v bistvu pomeni. Poezija je bila že nekoč tesno povezana z muziko, zato jo moramo tudi *slišati*, v tem konkretnem primeru še posebej. Ima svoj ritem in valovanje, ima svojo kompozicijo — vse to ustvarja lepoto, odmevnost, komunikativnost poezije. O vsem tem ni bilo v predstavi ne duha in ne sluha! Povrh vsega ima tu poezija še moč ljubezni, ta moč razdrobi in raztopi svet sovraštva in razkola. Jasnó je torej najprej eno: intenzivnost ljubezni, pa z njo povezana bujna slogovna poetičnost, ne more biti utišana ali postavljena v kot zavoljo kakšne posebne režiserjeve kaprice. Ne more biti postavljena »na cesto«. Ne more biti na silo »aktualizirana«, saj je že sama zase dovolj močna, ne potrebuje še posebnih dodatkov in sprenevedanj. In naprej: skozi celoten tekst so posejane pesniške metafore, ki kar prekipevajo druga ob drugi. Za vse to odrski ustvarjalec ne sme ostati gluha, tu tudi ne gre brez *muzikalnega* posluha. Najbrž je razvidno, da pri vsem tem nimam v mislih puhlih možnosti retorike in deklamiranja. Če se hočemo dandanes takih stvari otresti, ne smemo zanikati tudi poezije. Drugo je vprašanje, če so naše notranje strune pokončane (nesenzibilnost je smrt umetnosti) ali pa je govorni instrument tako zanemarjen, da ne zmore več preciznih tonov. V tem primeru razne režiserjeve »ideje« nič ne pomagajo, tekst, ki se imenuje Romeo in Julija, pustimo pri miru.

Prva ugotovitev: v odnosu do shakespearске poezije je bil tudi prvi nesporazum v razmerjih tekst — predstava. Režiser in izvajalci so zanemarili slišnost poezije, zanemarili pa so tudi njeno tiho *navzočnost* v kompletnem odrskem prostoru. Jezik je torej tu nekaj posebnega, ni jezik vsakdanjega obnašanja.

Zdaj si lahko zastavimo tudi vprašanje o vsebini predstave. Ničnost sloga je bila tudi ničnost vsebine, kvečjemu še lahko rečemo, da je bila ta vsebina drugačna od tiste, ki jo vsebuje tekst. Prvi nesporazum je porodil drugega, drugi prvega. Režiserjeva razlaga in pojmovanje Shakespearovega teksta v Gledališkem listu se sicer razlikuje od predstave, je pa tudi že embrio predstave. Po režiserjevem mnenju je temeljni konflikt te igre v tem, da sta ta dva mlada človeka »delala pred okoli 350 leti in še prej prav isto, kar želijo in delajo danes mladi ljudje po vsem svetu...« In še to: »... Obema ta družba — starši — oblast jemljejo svobodo, oba sta v svojih hotenjih omejevana in celo onemogočena.« Zelo lepo napisano. Kakopak vsi mislimo, da smo Ofelije, Hamleti, Ojdipi, Antigone itn. Vendar ta kompletna *identifikacija* ni več mogoča. Kam bi pa prišli! Seveda so v zgodovini dramske književnosti zgledi, celo formule, o tragičnem, komičnem in še drugačnem položaju človeka v svetu in v različnih družbenih obdobjih. Eden takšnih zgledov o tragičnem je prav gotovo tudi Romeo in Julija. Menim pa, da je najprej treba pogledati v delo in ne takoj ob njem vse mogoče kombinirati. Iz režiserjeve razlage sledi sklep, da je bila usoda Romea in Julije enaka usodi današnjih mladih ljudi. Argumenti, ki smo jih brali v Gledališkem listu, nas o tem ne prepričajo, predstava pa še manj. Vpliv, ki ga imajo danes starši na ljubezenske odločitve otrok, sodi že bolj v območje komičnega. Tudi »oblast« ne more v zvezi z ljubeznijo storiti kaj posebnega. — V bistvu pa to sploh ni važno. Vrednost Shakespearove umetnosti sega

tudi v naš čas. To je jasno. Problem pa je tudi razločljiv: v gledališču se ta vrednost kaže prek *igre*, ne pa s pomočjo identifikacije in tudi ne z nasilno modernizacijo. Igra se mora vključiti v vsebinski *pomen* dela, mora nekaj pomeniti. Če ima igra pomen, razodene tudi avtentično vrednost dela. Hamlet npr. ne more za kulisami kričati stavkov »biti, ne biti...«, ker jim tako odvzame njihov pomen. Vse, kar pripovedujeta Romeo in Julija (sebi in drugim), ne more biti »vsakdanje«, saj niso takšni celotni odnosi. Polasčevanje v smer vsakdanjosti se pokaže kot neumetniško in nedoraslo temeljnim sestavinam teksta. Julija govori verze: O Romeo, zakaj si Romeo? /Očetu se, imenu odpovej, / če ne, prisezi, da si ljubi moj,/ in jaz ne bom več Capuletova. — Tega se ne da govoriti kar tja v tri dni, v citiranih verzih so dimenzije tragičnosti. Romeo in Julija pomenita v shakespearemskem svetu zgled — zgled pa je zmeraj nekaj zelo definitivnega — tragične ljubezni, katere pomen je v tem, da s svojo žrtvijo spet spravi v red iztirjeni svet. Romeo in Julija sta za žrtev določena že od vsega začetka, zato tudi toliko »naključij«, ki morajo pripraviti namen in služiti sklepom usode. Ker pa se pri Shakespearu (nekdanja) metafizična usoda prenese v usodo v človeku — ljudeh, delujejo tu tudi zelo konkretna družbena razmerja (sprti rodovini). Ker pa je v svetu tragičnosti zmeraj tako, da se ne odreši le z žrtvijo drugega, tudi Romeu in Juliji ni pomoči.

Vse to je zelo nazorno zapisano v slogu, misli in kompoziciji Shakespearevega teksta. Vsega tega pa v predstavi nismo videli in slišali. Ko sta si npr. na koncu predstavnika obeh, do obupa sprtih taborov, podala roki, je ta sprava izzvenela zgolj kot prijateljsko rokovanje po nepomembni stavi. Nekajkrat je publika občutila v predstavi celo bližino komičnega, saj se je — smejala. Eden od kritikov je o tej uprizoritvi tudi že zapisal, da smo doživeli nekaj gledališča krutosti, Shakespeara pa bolj mimogrede. Skratka: predstava ni oblikovala avtorjevega besedila, tudi sebe ni — če hočemo biti že bolj tolerantni — oblikovala z besedilom. Hotela je biti formalna gledališka ekshibicija, pa si za ta namen ni izbrala primerne avtorja.

Kaj vse to pomeni v zvezi z našim osnovnim vprašanjem o razmerju tekst — predstava? V gledališču, ki gradi na pisani predlogi, v tem primeru celo klasičnem besedilu, ki ne gradi samo na improvizaciji ali samo na izraznosti telesa in kretnje, delujejo posebni zakoni. Ti zakoni niso a priori v navzkrižju s tako imenovanim modernim občutjem sveta. Eno dejstvo pa je neizpodbitno: misel in umetniška forma teksta sta že dani. Ta misel in forma potrebuje zdaj še umetniško misel in formo gledališča. Gledališka misel in forma sta lahko samo identični s tekstom. Ne moreta biti nekaj drugega. Na glasbenem področju sem laik, pa vendar naj si dovolim misel: kaj bi bilo, če bi npr. Bachovo glasbeno pisavo in kompozicijo izvajalci odstranili! Nič. Menim tudi, da je eksaktnost muzike manj popustljiva do svojih izvajalcev. — Nikakor nisem za nekakšno starinsko gledališče nekretnosti in nesenzibilne reproduktivnosti. Slutim pa neko novo možnost sodobnega gledališča, točneje, tistega njegovega dela, ki v repertoar vključuje klasične tekste. Gledališče, ki bo v celoti sprejelo pomen besedila in ga pozorno tudi slogovno oblikovalo, bo v tem okviru zelo avantgardno.

Četudi sprejmemo že nekajkrat izgovorjeno misel, da je eno govoriti o predstavi (kot možnosti), drugo pa je ustvariti predstavo, breme ustvarjalnosti gledališkim ustvarjalcem ni odvzeto. To najbrž velja tudi za mlade in nadarjene režiserje.