

O dramskem besedilu in režiji



Draga
Ahačič

Umetnost živi od omejitev, ki si jih nalaga sama, in umre od tistih, ki ji jih nalagajo drugi.

A. Camus

Pri vsaki umetnosti je za ustvarjalčevo umetniško izhodišče oziroma umetniški nazor in za pojmovanje umetniške svobode bistvenega pomena njegov temeljni odnos do umetnosti, ki daje osnovni značaj celotnemu ustvarjalčevemu delu. O tem odnosu govori Jean Cassou v svojem *Pismu jugoslovanskim pisateljem (Izgubljeni spomin, str. 142. DZS 1960)*: »Svoboda razumnikov, znanstvenikov in umetnikov

se kaže v njihovi navezanosti na njihov poklic in v njihovi skromnosti. V njihovi skromnosti spričo poklica in spričo dela, ki ga je treba opraviti... Naj navedem tele vrstice našega velikega Clauda Debussyja, kjer postavi Debussy nasproti Wagnerjevi umetnosti, ki je ni maral, umetnost Césarja Francka, ki pa jo je, nasprotno, imel zelo rad. Wagnerja ni maral Debussy zato, ker se le-ta v svojem delu zmerom sili v ospredje, ker ga skrbi samo to, kako bi uveljavil in poudaril svoj sijaj in svojo osebno veličino. In Debussy nam kaže vso razliko, ki loči Wagnerjevo umetnost, lepo in čudovito, nečisto in pokvarjeno od umetnosti Césarja Francka, ki služi glasbi, ne da bi se od tega nadejal kakršnekoli slave. To, kar jemlje življenju, vrača umetnosti s skromnostjo, ki meji že na brezimnost.«

Še toliko bolj pa je ustvarjalčev osnovni odnos do umetnosti pomemben v dramskem gledališču, kjer imajo oblikovalci opraviti z umetniško že obdelano snovjo – s pesniškim dramskim besedilom. In ni naključje, da je osnovno dilemo umetnika v odnosu do njegovega ustvarjanja načelno opredelil prav gledališki človek – Konstantin Stanislavski, ki je razločil gledališke ustvarjalce, ki ljubijo sebe v umetnosti, od tistih, ki ljubijo umetnost v sebi.

Ena od najbolj značilnih potez sodobnih iskatejskih teženj, zaznavna bolj ali manj v vseh umetnostnih panogah, je, da določena umetnost, pri tem, ko presega svoje ustaljene izrazne oblike in išče novih možnosti za svoj izraz, svojo novo izrazno specifiko, pri tem večkrat *de facto*, pa tudi teoretsko zanikuje nekatere svoje osnovne značilnosti; tako smo dobili antiroman, antidramo, antipoezijo, antiglasbo, vse do antiarhitekture.

Druge značilnost sodobnih avantgardnih umetnostnih teženj pa je v bolj ali manj silovitih, šokantnih ali umetelnih domislekih, ki se posebej v gledališču kažejo v poudarjeni teatralnosti in zunanji spektakularnosti in s tem v zvezi tudi v zapostavljanju eksplicitne pesniške in govorjene igralske besede. Sicer pa se na sploh v umetnostni zgodovini menjavajo obdobja, ki v njih prevladuje izraznost besede in neposrednega sporočila, z obdobji, ki v njih umetnost daje prednost igrivi posplošeni ekspresivnosti zvokov, barv oblik in zunanje spektakularnosti, v čemer se seveda kaže odziv umetnosti na sočasno družbeno stanje in odnose in z njimi pogojene izrazne možnosti ali nemožnosti.

Če danes velik del dramatike, ki je s svojim direktnim govorom najbolj izrečna in neposredna izraznost, zavija svojo misel v alegorijo in parabolo in če gledališče igralčevo eksplicitno živo govorico potiska v drugi plan, to

gotovo ni naključje v našem stoletju, ki ga nekateri misleci imenujejo stoletje totalitarizmov. Navsezadnje skuša umetnost vselej tako ali drugače najti *modus vivendi* s svojo družbo in se ji prilagoditi, zlasti še umetnost, kakršna je gledališka, ki je od družbe najbolj odvisna. Drugo vprašanje pa je, kako daleč gre umetnost v svojem odzivanju na družbeno danost, v prilagajanju, ali pa v navideznem ali resničnem družbenem angažiranju, da lahko še ostane umetnost.

Brž ko umetnost ne služi predvsem umetnosti, ko gledališče ne služi predvsem gledališču in ne išče svojega odnosa in razmerja do občinstva na umetniški ravni, ampak hoče z njim tako ali drugače preračunljivo manipulirati, prihaja do značilnega paradoksa, da, celo navidezno avantgardno in revolucionarno naravnane oblikovne težnje dejansko ostajajo na ravni modnega ekshibicionizma, ki ne presega ravni gledališke konfekcije.

Ko govorimo o odnosu med režijo in dramskim besedilom (pri tem mislimo na dognano pesniško stvaritev), je jasno in logično, da govorimo o tisti posebni gledališki zvrsti, ki se povezuje z dramskim dialogom, z dramatiko in je njena posebna in poglobljena, da ne rečemo predstavitevna (reprezentativna) izraznost igralčeva govorjena beseda s svojo psihofizično resonanco, ali z drugo besedo: igralska govorica; ne glede na to, da dramsko gledališče zdaj v večji zdaj v manjši meri uporablja tudi druge oblike umetniških izraznosti. Zakaj dramsko gledališče lahko v skrajnem primeru pogrša prav vse oblike paraverbalne gledališke izraznosti (kostum, masko, scensko opremo in celo oder), samo živi igralčevi besedi se ne more odreči, če naj ostane to, kar je.

Dramsko gledališče je torej skladno, medsebojno dopolnjujoče se in soodvisno sožitje treh različnih, samosvojih umetniških izraznosti: dramskega besedila, režije in igre. Poznamo sicer gledališče brez literarnega dramskega besedila (*commedia dell'arte*), možna je tudi igra brez besedila in režije (pantomima), ni pa možna dramska režija brez besedila in igralcev. Pač pa ima v primerjavi z režijo in igro dramsko besedilo *dvojno eksistenco*: lahko obstaja kot literarna vrsta v knjižni obliki, vendar pa je njegova polna umetniška podoba praviloma znatno bolj kot v bralčevi domišljiji uresničljiva v odski predstavi oziroma gledalčevi domišljiji. To pa zato, ker je dramsko besedilo posebej namenjeno dramski uprizoritvi, zanjo posebej ustvarjeno in izoblikovano kot dramski dialog, ki vsebuje vse osnove za gledališko izraznost, seveda za tistega, ki ga zna gledališko brati, se pravi ne kot fabula ali motiv, ampak kot to, kar je, se pravi kot neposredno živo dogajanje v sedanjosti.

Vendar, če dramsko besedilo vsebuje vse avtorjeve ideje, pa jih ne izraža v celoti v vseh konkretnih podrobnostih; če je namreč njegova misel dramsko, ne pa »literarno« izražena, mora biti razvita in dopolnjena z odsko izraznostjo. Se pravi, da je dramsko besedilo pravzaprav prva stopnja dramskega uprizoritvenega postopka; saj je bolj kot besedna umetnost oblikovano kot dramsko dogajanje med določenimi, jasno izrisanimi osebami, kot njihovo neposredno zunanje in notranje agiranje oziroma doživljanje, kot risba določenih značajev in njihovih medsebojnih odnosov, njihovega specifičnega duhovnega sveta in življenjskega občutja, skratka, kot samosvoj, v sebi zaključen svet z lastno, enkratno koherentno idejno estetsko podobo.

Osnovno in bistveno dejstvo dramskega ustvarjanja (v primerjavi z drugimi literarnimi vrstami) je, da dramatik nikoli ne govori sam iz sebe in

neposredno, kot to počneta na primer pesnik ali prozaist, ampak se izraža samo prek dramskih oseb, ki jih s tem hkrati tudi oblikuje. In ko dramatik ustvarja dialog, v duhu ta dialog sliši in vidi osebe, ki ga govorijo in kako ga govorijo, se pravi, da mora tudi poznati in v čimvečji meri upoštevati raznovrstne odrske izrazne možnosti, če naj ga oblikuje tako, da se bo prek njega čimbolj uveljavila posebna gledališka izraznost ter oživila njegove osebe in da bo dramsko dogajanje gledališko razgibano in prepričljivo potekalo. Ni naključje, da so bili največji dramatik hkrati tudi gledališki praktiki ali pa vsaj tesno povezani z gledališčem.

Zato se tudi dramski dialog bistveno razlikuje od premege govora, kakršnega uporablja proza; medtem ko je ta precej bolj preprost in dvodimenzionalen, »opisen«, (ne glede na izjeme, kot je na primer Dostojevski, pri katerem pogosto nahajamo dialoge, ki imajo izrazito dramski značaj), je prvi izoblikovan kot sestavljena, mnogopomenska in večplastna *dramatska govorica*, ki že obsega in predvideva odrsko, to je režijsko in igralsko govorico oziroma odrsko izraznost in spričo tega dobi, kot smo že omenili, svojo polno umetniško podobo šele v gledališki uprizoritvi; seveda ne v kakršnikoli, ampak v tisti, ki izhaja iz danosti besedila oziroma iz njegovega imanentnega branja. Prav v razliki med tem režiserskim imanentnim ali pa poljubnim branjem dramskega besedila obstaja pglavitna dilema sodobnega dramskega uprizarjanja.

Dramski dialog in njegova dramska govorica

Tako kot ima beseda oziroma jezik v pojavnem smislu dvojni obstoj, se pravi kot pisana beseda in kot živa govorica, ima, kot smo že navedli, tudi dramatika oziroma dramski dialog dvojno pojavnost, in sicer kot literarno delo in kot del celotne dramske gledališke predstave; zakaj dramska govorica dramskega besedila ne obsega samo govorjene igralčeve besede z vsemi njenimi tehnično zvočnimi in ustvarjalno oblikovalskimi prvinami prozodije (melodiko, modulacijo, poudarki, premolki in premori, jakostjo in barvo glasu, tempom, ritmom), z vsem njenim paraverbalnim fizičnim sozvočjem, neločljivo povezanim z govorjeno besedo (mimiko, kretnjo, gibanjem) in z vsemi čutno-čustvenimi intonacijami igralskega podtona, ampak obsega v zametku tudi vso vidno in zvočno odrsko opremo, ki ponazarja značilno okolje in ozračje celotnega dramskega dogajanja, izpostavlja in označuje osebe v njem ter s svojim osnovnim značajem (stilom) postavlja uprizoritvi določene meje, v skladu z občo resnico, da je v umetnosti možno karkoli, ni pa možno kakorkoli.

Kot vemo, je bila prav gledališka pojavnost dramskega besedila kot kompleksne odrske izraznosti veliko prvotnejša od same literarne pojavnosti in dolgo časa tudi edina; saj si je na primer še pred štiristo leti Shakespeare težko zamišljal svoje igre kot »literaturo«. (Zanimivo pa je, mimogrede povedano, da je ljubitelj skrajnostnih stališč in paradoksov Gordon Craig igre tega največ uprizarjanega avtorja na svetu označil kot neprimerne za odrsko uprizarjanje, ker da kot literatura same sebi zadoščajo.) Ni naključje, da je na primer beseda »le théâtre« v francoščini ostala v rabi tudi za tiskano dramsko besedilo, tako da na primer danes »le théâtre de Molière« pomeni prej Molièrovo dramatiko kot njegove uprizoritve.

Zato je razumljivo, da tedaj, *kadar govorimo o odnosu med dramskim*

besedilom in njegovo režijsko uprizoritvijo, ne izhajamo iz literarne, ampak iz gledališko uprizoritvene pojavnosti dramskega besedila. Če torej upoštevamo, da dramsko besedilo ni samó (kot beseda) nespremenljivo literarno delo, ampak je hkrati tudi neskončno variabilna dramska govorica, ki se ponuja v branje in v njegovo čutno nazorno odrsko konkretizacijo gledališkim izvajalcem kot mnogopomenski, večplastni sistem »znakov«, da uporabimo ta, zaradi nekaterih poenostavljenih aplikacij nekoliko sporen strukturalističen termin, se pravi, če upoštevamo dramski dialog kot prvo fazo dramskega uprizarjanja, potem načelno ni in ne more biti nobenega apriornega nasprotja, nobene dileme med njegovo pisano in odrsko govorno besedo z vso specifično paraverbalno gledališko izraznostjo vred.

Nesoglasje in neskladje lahko nastane le tedaj, če gledališki izvajalci ne znajo ali nočejo (lahko pa tudi oboje hkrati) razbirati imanentnega pomena dramske govorice. V prvem primeru pač ostajajo pri preživelih gledaliških stereotipih in konvencionalnih šablonah, v drugem primeru pa dramsko besedilo, namesto da bi ga kot sadiko razvili v cvetoče drevo, kot novoletno smreko krasijo z zunanjimi priveski poljubnih asociacij in njihovih alegoričnih, simbolističnih ali neonaturalističnih vizualizacij. *Kontroverze glede odnosa med dramskim besedilom in njegovo izvedbo lahko nastanejo samo tedaj, kadar gledališki izvajalci, predvsem režiserji in dramaturgi, spregledujejo in zanikujejo dramsko govorico kot gledališko specifično dramskega dialoga in govorno besedo kot naravno, organično vez med pisanim besedilom in njegovo odrsko izvedbo ter ustvarjajo umetne pregrade med dramskim dialogom kot »literaturo« pa med njegovo čutno nazorno odrsko konkretizacijo. Pri tem očitno predimenzionirajo shematičnost in intencionalnost kot splošni lastnosti vsakega umetniškega dela ter ju postavljajo nad specifično pojavnost, nad gledališko bistvo dramskega dialoga ter na tej sporni osnovi spekulativno prihajajo do daljnosežnega, da ne rečemo sholastičnega sklepa, da »govorjeni dialog ukinja jezik« in da »polifonična, transtekstualna, paralingvistična govorica teatra nima zveze z dramskim besedilom«; to pa seveda velja le v primeru, da gledališki izvajalci berejo (in interpretirajo) dramski dialog zgolj kot »literaturo« (kar se, mimogrede povedano, v našem gledališču spet vse pogosteje dogaja).*

Kot sploh sleherno človekovo dožemanje je tudi branje odvisno od osebnih lastnosti, zmožnosti in hotenj posameznega bralca in celo od njegovega trenutnega razpoloženja; zato fenomenologi pri dožemanju kakšne literarne stvaritve tudi ločujejo (nespremenljivo) *umetniško delo* od njegove konkretizacije, od tako imenovanega *umetniškega predmeta* tega dela, to je (spremenljive) podobe, ki si jo posameznik ustvarja pri branju. Kot preprosto ugotavlja Sartre v svojem eseju *Kaj je literatura*, je pri branju »že vse narejeno, vendar je treba vse ponovno narediti«. Se pravi, da že samo branje literarnega dela oziroma njegovo dožemanje ni neko mehanično, zmeraj enako in nespremenljivo odslikavanje besednih znakov oziroma njihovih tiskovnih znamenj v bralčevi zavesti, ampak ti znaki in znamenja, projicirani ne le prek njegove razumske, ampak prek celotne čutno-čustvene percepcije, dobivajo v domišljiji različnih bralcev tudi različne, bolj ali manj polne in žive podobe.

Sartre v omenjenem eseju takole opredeljuje branje: »Branje je vódeno ustvarjanje. V nekem smislu literarna snov nima druge substance razen bralčeve subjektivnosti. Pisatelj torej apelira na bralčevo svobodo, da sode-

luje pri ustvarjanju njegovega dela.« Vendar ta bralčeva soustvarjalnost ni poljubna, ampak jo vodi in omejuje neki imperativ: »Knjiga ne služi moji svobodi, ampak jo terja. Knjiga ni sredstvo za poljuben cilj, kot je to na primer orodje, ampak se sama postavlja za cilj bralčevi svobodi. Bralčeva domišljija ima ne samo usmerjevalno, ampak tudi tvorno funkcijo; ona se ne poigrava; njena naloga je, da spet sestavi umetnino po sledovih, ki jih je zapustil umetnik. Tako kot druge funkcije duha domišljija ne more uživati sama nad seboj, zmeraj teži navzven, zmeraj je za nekaj angažirana... Svoboda ni v uživanju nad poljubnim subjektivnim početjem, ampak je v ustvarjalnem dejanju, ki ga terja neki imperativ.«

Razumljivo je, da so že pri običajnem branju, kakršno popisuje Sartre in pri katerem si bralec prizadeva čimbolje dojeti sestavljeni pomen besedila, posamezne podobe umetniškega predmeta, se pravi predstave posameznih bralcev o prebranem besedilu, zelo različne in lahko bi celo trdili, da niti dve nista popolnoma enaki in ne enakovredni. Kolikor bolj prodorno in izčrpno bralec kakšnega literarnega dela razbere to, kar je avtor v njem povedal in kako je to povedal, kolikor bolj se pri branju samo umetniško delo sklada s konkretiziranim umetniškim predmetom v bralčevi domišljiji, toliko (po)polnejše in vrednejše je branje, saj toliko več v tem primeru sprejme v duhovnem smislu bralec od stvaritve. Če ne bi bilo tako, ne bi bilo nobene bistvene razlike med umetniškim besedilom pa med kakšnim poročilom kriminalne ali mondene kronike in bi si bile dejansko vse vrste pisanja enake in enakovredne.

Enako velja v bistvu tudi za dramaturško, režisersko in igralsko branje dramskega dialoga, ki je izhodišče za režijsko in igralsko postavitvev in oživitvev. Le da tu ne gre za branje običajne literature (proze, poezije), ampak za razbiranje dramske govorice dramskega dialoga, ki – takó kot seme skriva v sebi korenine, steblo, liste, cvetove in plodove – v kali obsega že celotno odrsko izraznost ter ji postavlja določene meje, ki jih opredeljujejo značaj, pomen in stil posameznega dramskega dialoga, seveda če ga gledališki izvajalci znajo in hočejo prebrati tako, kot je napisan; to pa se ne dogaja vselej, kot ugotavlja tudi utemeljitelj fenomenološke teorije o literarnem delu, Roman Ingarden: »Človek, ki dojema kakšno umetniško delo, bodisi teži k temu, da doseže konkretizacijo, ki je v največji meri zvesta delu, ali pa mu sploh ni do tega. Ta si bo potemtakem prizadeval ohraniti svojo neodvisnost in samostojnost, da umetniško delo konkretizira v skladu s svojimi navadami in s tem, kar mu je ravno všeč in kar ima rad, ne da bi se brigal za to, ali je to *umetniško delo v svojih značilnih potezih pravilno pojmovano*. (Podčrtala avt.) Tako pogosto ravna na primer gledališki režiserji, prepričani, da so oni, njihov talent in originalnost pomembnejši kot pa umetnost samega avtorja.«

Tako navedene Ingardnove kot Sartrove misli o branju umetniškega besedila postavljajo mejo med imanentnim branjem in njegovo interpretacijo pa med samovoljnim branjem oziroma njegovo preinterpretacijo. Razumljivo je torej, da mora režiser, če naj z dialogom in njegovo dramsko govorico skladno ponazori in občinstvu približa dramsko besedilo, v največji možni meri razbrati to, kar je hotel avtor s celoto posredovati, vso sestavljeno zunanjo in notranjo vsebino dialoga in njegov podtekst kakor tudi njegovo posebno, značilno estetsko oblikovitost. Tako kot za vsako literarno delo je tudi za dialog spriču njegove sestavljene in zgoščene pomen-skosti še toliko bolj možnih nešteto različnih tolmačenj. Vendar je med

njimi neprimerno manj tistih, ki so besedilu skladno izhodišče za adekvatno odrsko postavitev.

Za kompleksno pomensko razbiranje in adekvatno gledališko upodabljanje pesniškega dramskega besedila je poleg tenkočutne dojemljivosti, prodornosti in analitične poglobljenosti prvi pogoj določen umetniški nazor in odnos gledaliških oblikovalcev do dramskega besedila, ki jim narekuje, da tuje umetniške stvaritve spoštujejo in upoštevajo, tako kot terjajo, da drugi spoštujejo in upoštevajo njihove stvaritve, odnos, ki jim narekuje, da skušajo čimbolj prenikniti v besedilo ter se »navzeti« njegovega duhá, ne pa se ga polasčati in si ga podrežati. Še bolj ko vprašanje poklicne etike je to vprašanje umetniškega gledališkega nazora, estetske percepcije kakor tudi splošne kulture. Vsekakor je očitno, da gledališka pojmovanja, ki jemljejo dramsko besedilo zgolj kot »iniciacijsko točko in konstitutivno jedro«, kot »konstantno semantično lupino« v prepričanju, da »kvaliteta besedila sama po sebi za uprizoritev še nič ne pomeni«, se pravi, da z gledališkega vidika enačijo npr. Bandellovo novelo o Romeu in Juliji z istoimensko Shakespearovo tragedijo in pa s kakšnim časopisnim poročilom o tragičnem dvojnem samomoru ljubimcev, ki je njuni zvezi nasprotovalo sovraštvo med starši, da taka pojmovanja kažejo na pomanjkljivo gledališko kot literarno estetsko dožemanje dramatike in sploh literature, kakor tudi na pomanjkanje skromnosti v odnosu do umetnosti.¹

Če je načeloma res, da je »dramsko besedilo mogoče brati kot nekaj, kar je neodvisno od gledališča«, kot trdi teatrologinja Anne Ubersfeld v svoji knjigi *Lire le Théâtre*, pa je sporen drugi del njene trditve, namreč, da »v dramskem besedilu ni ničesar, kar bi bralcu preprečevalo, da ga bere tako, kot bi bral roman, didaskalije pa kot opise; zmeraj je možno »romansirati« gledališko delo, kot je nasprotno možno dramatizirati roman.«

Že samo dejstvo, da ima dramatika neprimerno manj bralcev kot drugi literarni vrsti, bi kazalo na to, da je med branjem romana pa med branjem dramskega besedila velika, za povprečno večino bralcev nepremostljiva razlika. Vrh tega tudi že sam obseg dramskih besedil, ki povprečno znašajo nekaj nad sto tipkanih strani in vendar dajejo bralcu v dialogu in njegovem kontekstu podatkov za cel roman, ki znaša več sto strani, priča o pomenski sestavljenosti in zgoščenosti dramskega dialoga. Zato razbiranje njegove specifične mnogopomenske dramske strukture terja nadpovprečno notranjo dojemljivost, umskih in eidetičnih sposobnosti, tvorne domišljije, skratka, visoke bralne kulture. Potemtakem predstavlja dramski dialog najzahtevnejšo in najtežje berljivo literarno vrsto ter ga nevedč, povprečen bralec lahko le delno in nepopolno razbira; to pa je nedvomno tudi vzrok, da ga to branje večinoma ne priteguje in ne zanima.

»Romansirano« branje dramskega besedila je vnaprej sporno zato, ker pri dramskem dialogu ne gre za opisovanje dogajanja ali neposredno izpoved ali pripoved, ampak za dogajanje sámo, ki ga je treba dojemati v vsej sestavljeni celovitosti njegovega poteka, njegove zunanje in notranje napetosti pa medsebojnih odnosov dramskih oseb oziroma njihovih znača-

¹ Ta skromnost je bila očitna na primer pri Rogeru Blinu (režiserju svetovne krstne predstave Beckettovega *Godota* in mnogih drugih sodobnih dramskih del), ko je ob svojem gostovanju v ljubljanski Drami predaval o režiji in na vprašanje nekega poslušalca, kaj meni o režiserjevem odnosu do besedila, odgovoril: »Predvsem ne maram nobene režije, ki bi nosila moje ime kot zaščitni znak.«

jev, če naj se kot umetniški predmet v bralčevi domišljiji vsaj približno ustrezno oblikuje. To, čemur Ubersfeldova pravi romansirano branje gledališkega dela, je dejansko bolj ali manj pomanjkljivo, zunanje in dobresedno dojemanje dramskega dialoga, pri katerem se njegov umetniški predmet konkretizira kot okrnina ali pa spaček.

Kar pa zadeva dramatizacijo romana, (ali kake druge literarne predloge) so zelo redke uprizoritve, ki pomenijo kaj dosti več kot bolj ali manj spektakularno ilustriran, slabokrven povzetek osnovne zgodbe ali posameznih epizod; o tem priča velika večina odrskih konkretizacij sloviten romanov in prav ob takih dramatizacijah se najbolj očitno izkaže bistvena razlika med dramsko priredbo pa med pravim dramskim dialogom. Če je možno, in to pogosto potrjuje tudi praksa, iz dobrega dramskega besedila narediti slabo uprizoritev, je obratno iz povprečne dramatizacije v najboljšem primeru možno narediti bolj manj privlačno ilustrativen, zabaven, grozljivo presenetljiv ali satirično parafraziran spektakel, skoraj nemogoče pa je narediti iz nje umetniško koherentno dramsko uprizoritev, ker je zanjo prvi in nepogrešljiv pogoj umetniško dognano dramsko besedilo. To potrjuje tudi dejstvo, da so se nekateri vodilni, izvirni gledališki poskusi antiliterarnega gledališča s težiščem na igralčevi fizični in čutni izraznosti iz šestdesetih let (Grotowski, Living) v razmeroma kratkem času znašli v slepi ulici.

Ko trdimo, da je vsako pravo dramsko besedilo namenjeno gledališki uprizoritvi in da je dramsko gledališče tista posebna gledališka zvrst, ki je neločljivo povezana z dramskim besedilom, s tem tudi že igralčevo govorno odrsko besedo opredeljujemo ne samo kot posebno izraznost dramske gledališke uprizoritve, ampak tudi kot izrazno identiteto te gledališke zvrsti. S tem seveda ne mislimo, da je dramska uprizoritev neki »literaturi« podrejen tehnološki postopek, ki omogoča le »ozvočanje« knjižnega besedila v govorjenem dialogu, ampak je samosvoj ustvarjalen postopek, ki s svojimi posebnimi izraznimi sredstvi umetnost pisane besede in njene dramske govornice, projicirano skozi režisersko in igralško dojemanje in specifično oblikovanje, spreminja in oživlja v umetnosti govornice besede z njenim celotnim psihofizičnim sozvočjem in značilnim odrskim prostorskim ozračjem.

Se pravi, da je izrazno težišče dramske uprizoritve (vsaj z gledalčevega vidika) na igralčevi psihofizični interpretaciji pesniškega dialoga oziroma na odrskem upodabljanju njegove imanentne dramske govornice, v primerjavi z drugimi gledališkimi zvrstmi, ki prav tako bolj ali manj uporabljajo elemente raznih umetnostnih panog (pantomime, plesa, opere in raznih hibridnih glasbenih pa intermedialnih in video spektaklov), ki vsakemu izmed njih daje identiteto ta ali ona prevladujoča osrednja izrazna oblika: plesna, pantomimična ali glasbena izraznost, petje, kinetika linij, ploskev in likov v menjajoči se barvni svetlobi itd.

Dramatska govornica je kot gledališko bistvo dramskega besedila izhodišče za njegovo uprizoritev in neposredna povezava med knjižno besedo (v najširšem smislu) in njenim odrskim udeležanjem. Obsega stalen in nespremenljiv del: pisano besedo dramskega dialoga in spremenljive, jezikovno neoznačljive, pomensko nakazane oziroma posredno izražene raznovrstne označevalne in notranje vsebinske pomene, ki jih je mogoče izražati in upodabljati edinole z igro oziroma z režijo. Gledališka podoba teh pomenov pa je spremenljiva toliko, kolikor je odvisna od igralčeve in režiserjeve

osebne dojemljivosti in ustvarjalnosti, ki ju do neke mere določata tudi doba in družba.

Pri dramski govornici razlikujemo v glavnem štiri osnovne funkcije:

1. izrečno popisuje in s prizori ponazarja osebe, dogodke, stvari, dogajanja, opisuje pretekle in sedanje življenjske okoliščine in stanja, ki dopolnjujejo osrednje dogajanje besedila;

2. izraža doživetja, psihična stanja in notranje dogajanje govoreče osebe s podtekstom (gledališko izraženim s podtonom čutno-čustvenih intonacij in pantomimične izraznosti²) ter s tem ustvarja notranjo, duhovno razsežnost dramskega dogajanja;

3. povezuje nastopajoče osebe s soigro in oblikuje enovitost dogajanja in njegovega odrskega ozračja ter vzpostavlja odrsko občevanje (komunikacijo) in značilno razpoloženje;

4. oblikuje pogovor dramskih oseb kot njihovo medsebojno vplivanje, ki poganja razvoj dramskega dogajanja in daje odrskemu pogovoru značaj dramske akcije.

Navedene funkcije dramske govornice se uveljavljajo *znotraj* samega dramskega dogajanja, znotraj posebnega zaključenega sveta, ki ga na osnovi dramske govornice odrsko oživilja režijska in igralska podoba te govornice. Vendar pa odrsko dogajanje, kot vemo, ni namenjeno samo sebi, ampak občinstvu, ki gleda to dogajanje *od zunaj*. Se pravi, da ima dramski dialog poleg navedenih namenov in pomenov, ki se nanašajo na dramske osebe, na njihove medsebojne odnose in dogajanje znotraj igre, še določen, zmeraj bolj ali manj drugačen pomen glede na občinstvo, ki v to dogajanje ni neposredno vključeno, ampak mu je samo priča, tudi tedaj, kadar se mu še tako brez zadržkov predaja ter se z njim notranje identificira.

Kar zadeva posebno funkcijo dramske govornice glede na občinstvo, lahko na sploh ugotovimo, da (dober) igralec s kompleksno igro oziroma podtonom zmeraj nekaj več razkriva občinstvu kot pa sobesednikom na odru; s tem daje občinstvu občutek, da o dogajanju nekaj več ve kot osebe na odru, in ta zavest spodbuja in stopnjuje gledalčevo pozornost in zavzetost, medtem ko celotna izvedba s tem dobiva večjo notranjo napetost in intenzivnost.

Območje režije in dramski dialog

Če se dramska govornica uveljavlja na odru prek celovite psihofizične igralske govornice (interpretacije dialoga), pa to govornico usmerja in povezuje režiser na osnovi svoje umetniške uprizoritvene zamisli, ki izhaja iz imanetnega pomenskega razbiranja dramskega besedila. In tako kot sta režija in igra odvisni od dramskega besedila, je tudi odrska postavitvev in oživitvev tega besedila odvisna od prvih dveh. Kolikor bolj skladno se pri ustvarjalnem uprizoritvenem postopku troje osnovnih (dramsko) gledaliških izraznosti medsebojno podpira in dopolnjuje, toliko popolnejšo uprizoritev lahko ta doseže. Saj *ima pri njem vsaka od soudeleženi izraznosti svojo posebno, nenadomestljivo umetniško funkcijo, se uveljavlja s samosvojimi izraznimi sredstvi ter je v celotni uprizoritvi nepogrešljiva in nenadomestljiva*.

² Pri tem ne gre istiti igralčeve pantomimične izraznosti s pantomimo kot posebno izrazno zvrstjo.

Prav zaradi tega so apriorni prestižni spori o avtohtonosti, avtonomnosti in primatu pa težnje po apriornem nadrejanju in podrejanju te ali one poglobitve dramsko gledališke izraznosti toliko manj razumljive za vsakega, ki obravnava dramsko gledališče v njegovi (sestavljani) izrazni celovitosti z občinstvom vred. *Prepolavljati organsko celoto dramskega dialoga in njegove dramske govorice ter striktno ločevati njun pisni kot »literarni« del od njegove govorjene odrske besede kot »gledališkega« dela pomeni postavljati umetne pregrade in ustvarjati nasprotja tam, kjer gre v bistvu za neposredno, globalno in neločljivo notranjo izrazno povezanost, pomeni vnaprej razbijati pomensko enovitost in istovetnost dramskega besedila in njegove uprizoritve.*

Če je prvi pogoj za sleherni ustvarjalni proces selekcija, sta strogi, iz dramske govorice izhajajoči, smotni razbor gledaliških izraznih sredstev in s specifikom in funkcijo posameznih izraznosti usklajeno sorazmerje uporabljenih izraznih sredstev v celotni strukturi dramske uprizoritve nedvomno prvi omejitvi, ki od njiju (po Camusu) živi (gledališka) umetnost in ki vnaprej preprečujeta, da bi se dramska uprizoritev sprevrgla v poljubno razkazovanje bolj ali manj izvirnih poljubnih režijskih domislekov, enostranske igralčeve čutne pantomimične izraznosti in fizične spretnosti pa tehničnih zmogljivosti določenega gledališča, se pravi, sprevrgla v spektakel, ki ostaja zunaj estetskopomenske enovitosti pesniškega besedila, ki naj bi ga dramsko gledališče predstavljalo občinstvu.

Elementi različnih umetniških izraznosti dramskega gledališča se v uprizoritvi medsebojno povezujejo tako, da se pri tem drug drugemu prilagajajo v skladu z umetniško specifikom vsake posamezne umetnosti, v skladu s posebnimi danostmi in zahtevami dramskega gledališča in s svojo posebno funkcijo v celoti njegove uprizoritve, vendar nikoli tako, da bi preglasili igralčevo živo govorico kot poglobitvo in razpoznavno izraznost dramskega gledališča. »To, kar sestavlja umetniško vrednost kakšne stvaritve, ni odvisno od narave uporabljenih sredstev, ampak od tega, kako so ta sredstva uporabljana: če so v skladu z njihovimi lastnimi zahtevami in z zahtevami umetniške stvaritve, za katero gre.« (Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*.)

Režijski razbor in usklajanje raznovrstne odrske izraznosti temelji na režiserjevem uprizoritvenem konceptu, ki izhaja iz režiserjevega osebnega odnosa do dramskega besedila, iz njegovega idejnoestetskega gledališkega nazora, splošne kulture, strokovnega znanja in izkušenj pa seveda iz njegove umetniške tenkočutnosti in ustvarjalnosti. Režiserjevo osebno predstavo o dramskem besedilu oblikuje hkrati oko prenikavega, strogega kritika in oko spoštljivega, zavzetega ljubitelja, ali z drugo besedo, temeljita literarna kultura. Predvsem pa mora režiser imeti rad besedilo, katero uprizarja – tako kot ima dramatik rad osebe, katere ustvarja – razbrati in verjeti mora v njegovo idejno ne ideološko in estetsko sporočilo in vrednost, če naj prodre v njegov posebni namišljeni svet ter z njim zaživi.

Uprizoritev, ki izhaja iz režiserjevega osebnega odnosa do dramskega besedila, izraža tudi režiserjevo bolj ali manj (inter)subjektivno tolmačenje preteklih, klasičnih dramskih besedil sodobnemu občinstvu ter s tem za določeno družbo in sredino oblikuje pogled na ta dela, glede na to, da sorazmerno majhen odstotek občinstva bere (klasična) dramska besedila. Zakaj vsaka doba, vsaka družba gleda na klasična dela s svojega zornega kota in išče v njih predvsem sozvočja s samo seboj, išče sebi sorodnih življenjskih

okolščin, nasprotij in tistih vprašanj, ki prizadevajo njo, skratka, išče in izpostavlja to, kar ji je najbolj blizu. Čim večje in čim globlje so umetniške in človeške razsežnosti dramskega besedila in njegovih oseb, toliko bolj se razlikujejo njihove upodobitve v različnih dobah, saj je bistvo klasičnega dela prav v tem, da je občevaljavno, zmeraj aktualno in da ima vsaki dobi in družbi nekaj povedati. In prav umetniška režija je tista, ki v dramskem besedilu to odkriva in posreduje občinstvu ter oblikuje poseben pogled svojega časa na klasično dramatiko v idejnovsebinskem kot estetskooblikovnem smislu. Seveda, če to dela s potrebno umetniško samodisciplino in pravo mero – pa tudi brez pretiranega historicističnega podrejanja.

Režiserju, ki obvlada svoj ustvarjalni posel in je zmogen pomensko razbirati besedilo, se namreč ni bati, da bo njegova uprizoritev premalo samosvoja in osebna in da bo »poustvarjanje« dramskega besedila okrnjevalo njegovo umetniško svobodo. Če na osnovi glasbene partiture, ki je neprimerno bolj natanko določena in zvočno in ritmično eksaktno opredeljena, dirigent lahko izoblikuje orkestralno izvedbo kot samosvojo umetniško stvaritev, lahko še toliko bolj režiser po svoje oblikuje odrsko podobo dramskega besedila kot enkratno, avtohtono umetniško stvaritev, ne da bi ga kaj posebno spreminjal.

Dramska režija torej ni mehanično prevajanje iz enega »jezika« v drugega, ampak je (so)ustvarjalno oživljanje dramske govorice, je sinteza troje avtohtonih umetnostnih izraznosti: dialoga, režije in igre, in to na osnovi določenih vnaprejšnjih danosti, ki jih sestavljajo: dramsko besedilo, umetniške izrazne zmogljivosti določenega umetniškega in tehničnega ansambla, režiserjeva osebnost z miselnostjo svoje dobe in s svojim osebnim idejnoestetskim nazorom in ustvarjalno potenco, konkretno materialno in tehnično stanje gledališča pa dojemljivost in kulturna raven določenega občinstva.

Režijskemu in igralškemu ustvarjanju je dramsko besedilo idejna tematika, motivacija, gradivo, izrazno sredstvo in hkrati izvedba, vrh tega pa še skupni imenovalci celotne izvedbe in prvo, najbolj zanesljivo merilo za preverjanje uprizoritve. Kot dognana umetniška stvaritev dramsko besedilo, ki je namenjeno gledališki uprizoritvi in zanjo posebej ustvarjeno, seveda terja od izvajalcev drugačen, veliko obveznejši odnos do »snovi«, kot pa ga ima npr. likovnik, pisatelj ali komponist, ki ima opravka z umetniško še neobdelanimi »surovinami«,³ kot so linije, barve, plastične snovi, besedni znaki ali zvoki, obveznejši odnos ne samo z vidika poklicne umetniške odgovornosti in odgovornosti do občinstva, ampak tudi zato, ker je konec koncev kvaliteta dramskega besedila tudi prvo jamstvo za kvaliteto uprizoritve. To po svoje priznava celo antiliterarna, avtorska režija, ki kljub siceršnjemu zapostavljanju »literature« v gledališču praviloma posega po dramskih ali drugih literarnih mojstrovinah celo tedaj, kadar ohranja od njih samo naslove, imena avtorjev in dramskih oseb pa kak motiv in odlomke dialoga.

Režiserjeve uprizoritvene zamisli pa ne obvezuje samo umetniška oblikovitost dramskega besedila, ampak je tu še ansambel nastopajočih, samosvojih umetniških osebnosti – igralcev s svojo posebno avtohtono umetnostjo igre, ki njen ustvarjalni individualni prispevek režija vključuje v upri-

³ Pa še tu vemo, da se ustvarjalec nemalokdaj prilagaja materialom in iz njih črpa navdih. Na primer: znamenita kolekcija Picassovih skulptur iz odpadnih predmetov.

zoritev tako, da vsakemu igralcu pretehtano in smotrno poišče ter odmeri okvir, v katerem bo lahko kar najbolj uveljavil svoje ustvarjalne zmožnosti; to pa zahteva od režiserja tenak in zanesljiv posluš za kakovost in pristnost celovite igralske govorice.

Pri igralski govorici, ki je popolna skladnost umskega, umnega in čutno-čustvenega, telesnega in duhovnega, vsako apriorno in poljubno forsiranje enega izraznega elementa na račun drugega, vsako nasilno razdvajanje govornih besed od njene fizične spremljave pomeni dezintegracijo njene umetniško izrazne enovitosti, pomeni okrnitev igralske ustvarjalne integritete in identitete. Igralec ni ne plesalec ne pantomimik (kaj šele akrobat), ker so med navedenimi ustvarjalnimi izraznostmi tako bistvene razlike, da jih je praviloma nemogoče enakovredno obvladati ter tekoče prehajati iz ene v drugo.

Igralčeva telesna izraznost se namreč bistveno razlikuje od izraznosti drugih dveh, ker je organsko povezana z izraznostjo žive besede. Če je ločena od te, ostaja sama po sebi premalo izrazita, neintenzivna odrsko medla (razen v primeru, kadar nemo dopolnjuje govor); medtem ko nasprotno plesalčeva ali pantomimikova telesna izraznost sama sebi zadošča; zato je igralska kretnja neločljiva od govornih besed ter se nanjo nanaša, medtem ko je plesalčeva ali pantomimikova kretnja zaradi svoje večje zunanje ekspresivnosti z (igralsko) govorjeno besedo nezdružljiva, ker v dramski igri učinkuje pretirano, nepristno.

Nasprotno pa se živa odrska beseda – v skladu z ustreznimi dramskimi govoricami – lahko tudi popolnoma odreče spremljavi gibanja ali celo kretenj, ne da bi zaradi tega kaj bistveno trpela njena umetniška izraznost in prepričljivost, kot je to primer pri vlogi Winnie v Beckettovih *Srečnih dnevih*; to, denimo, praktično dokazuje, da je govorjena beseda najbolj nepogrešljivi izrazni element dramske igre, ne da bi s tem hoteli količkaj podcenjevati izraznost njenih drugih sestavin.

Kajti če igralska kretnja in premik lahko trenutno izraziteje in neposredneje učinkujeta na gledalca, ni v dramskem gledališču celovitega notranjega stika in miselnega sporazuma med občinstvom brez besede, brez pesniškega dialoga, ki pa je, kolikor kažejo dosedanje izkušnje, bolj stvar dramatikov kot pa režiserjev ali igralcev; univerzalni gledališki ustvarjalci pa so izjeme, ne pravilo.

Prav nezadostna odrska izrazitost artaudovske »fizične govorice« sku-paj s pomanjkanjem pesniškega dialoga je sodobnim gledališkim iskalcem najbrž narekovala tako tematiko, ki je pri svoji posplošenosti dajala kar največ možnosti za razgibano, odrsko napeto in impresivno telesno izraznost ter navsezadnje privedla v nenehno ponavljajoče se upodabljanje čutnih paroksizmov: od naravnih fizioloških funkcij, kot so: spolnost, rojstvo, porod, bolečina, smrt, prek raznih patoloških stanj: hipnoze, obsedenosti, bejavosti, epilepsije, zaklinjevanja, ekstaze, blaznosti, uroka, transa pa do raznih oblik pervertiranega sadističnega in sadomazohističnega nasilja: posilstvo, mučenje, kastracija, umor, samomor.

Če so se odrske realizacije teh tem v vrhunskih, izvirnih gledaliških zamislih z novimi, silovitimi izraznimi prijemi povzpele do impresivnih uprizoritev, vendar prej v smislu neke bolj ali manj samozadoščajoče obrednosti kot pa neposredne miselne komunikacije z občinstvom, postajajo njihova manj večja, poenostavljena posnemanja z bolj ali manj variiranim in razvlečenim prikazovanjem fizičnih in čutnih ekshibicij prav tako dolgo-

časna, kot je dolgočasno psihologicistično izigravanje naturalističnih detajlov (ni naključje, da so ti spet dobili mesto tudi v nekaterih avantgardnih uprizoritvah); hkrati pa ta epigonski manirizem razkriva meje tovrstne gledališke snovi pa tudi igralske »fizične govorce«.

Tudi tehnične in materialne danosti gledališča v določenih razmerah sooblikujejo izhodišče režijske zamisli in njeno izvedbo, kar zadeva odrsko opremo, in režiserju se nemalokdaj primeri, da mora iz pomanjkanja ustvariti odliko. Sicer pa bolj ko je dramsko besedilo umetniško (po)polno, manj potrebuje in prenese zunanega odrskega okrasja in izraznih »arabesk«. Bogata scenerija in dodatki tako imenovane totalne gledališke izraznosti: glasbe, petja, plesnih in pantomimskih vložkov, filmskih in video efektov pa svetlobnih in tehničnih »čarovnij«, ves ta paradni spektakelski blišč je še najbolj na mestu pri umetniško slabokrvnih tekstih zato, da prekriva njihovo notranjo revščino in slepi lahkoverno občinstvo ali streže njegovi prostodušnosti, in pa seveda v zabavnem gledališču. Če je uporabljen s pravo mero, je sicer primeren tudi za kakšno igrivo komedijo, medtem ko pri resnejših besedilih (razen mogoče pri kakem izrazito stiliziranem tekstu) prekriči imanentno izraznost besedila kot tudi igralčevo igro ter ruši notranje izrazno sorazmerje uprizoritve.

Če smo ugotovili, da je dramska uprizoritev toliko bolj popolna, kolikor intenzivnejše se pri nji uveljavljajo in medsebojno dopolnjujejo njene poglavitne umetniške izraznosti, je razumljivo, da postane toliko bolj izrazno okrnjena in nezadostna, kadar v imenu ustvarjalne svobode in avtonomnosti ena od njih preglasi in duši druge. Tako kot vsaka druga, je namreč tudi prava ustvarjalna svoboda samo tista, ki ne omejuje in ne preprečuje te svobode drugim.

Vrh tega režijske postavitev, ki spodrina in nadomešča govorjeno besedo kot najbolj neposredno, miselno eksplicitno izraznost dramskega gledališča z izraznimi oblikami in učinki, ki so v nji bolj drugotnega pomena, ne samo razgrajuje dramsko besedilo ter ga izničuje kot koherentno umetniško stvaritev, ampak s tem ko okrnjuje živi dialog kot najbolj izrečno obliko gledališke komunikacije, odvzema integriteto in identiteto tako igralčevi igri kot dramskemu gledališču.

Kontroverze med avtorsko in imanentno režijo

Seveda pa navedenim pojmovanjem in dognanjem, ki zadevajo odnos med režijo in dramskim besedilom, nasprotujejo predstavniki tako imenovanega antiliterarnega, avtonomnega režiserskega gledališča oziroma avtorske režije. Vendar ta nasprotja, ki so bila zlasti zaostrena od sredine petdesetih do sredine sedemdesetih let, (po svetu) postopoma pojenjujejo in vse kaže, da se je gledališka avantgarda, ki je v nji prevladovala težnja po zapostavljanju dramskega besedila in govorjenega dialoga, po režiserjevem absolutnem avtorstvu in po pretiranem izpostavljanju igralčeve telesne in čutne izraznosti in spektakularnih učinkov, znašla na mrtvi točki; od te ni mogoče dalje, ne da bi ponovno preverila svoja idejnoestetska izhodišča in cilje, svoja izrazna sredstva in svoj odnos do dramskega dialoga, če hoče ostati v območju dramskega gledališča.

V svojem zanikanju konvencionalnega gledališča je namreč antiliterarno avantgardno gledališče popolnoma prezrlo dramsko govorico dia-

loga in gledalo v dramskem besedilu predvsem neko neopredeljeno »literaturo« z negativnim predznakom ter kategorično označevalo celotno dramsko gledališče kot »literarno«. Ta oznaka je v današnjem gledališkem izrazoslovju dobila v glavnem tri, vselej negativne pomeni:

1. najbolj pogosto uporabljajo naziv literarno gledališče pripadniki artaudovske fizične gledališke govorice ter ga pojmujejo kot enostavno, mehanično prenašanje literature v vidno-slušni medij;

2. oznaka literarno gledališče se tudi pogosto uporablja s prilastkom »meščansko« ter pomeni:

a) komercialno zabavno gledališče, ki praviloma uprizarja standardno, konvencionalno in malovredno dramatiko;

b) najbolj radikalnim pristašem političnega gledališča, gledališke subkulture in pa tvorcem skrajnostnih eksperimentov plastično-kinetičnih-svetlobnih spektaklov (njihov izvor je v gledaliških poskusih Bauhauza iz dvajsetih let) pomeni meščansko literarno gledališče nazadnjaški gledališki pojav, ki se anahronistično veže na literaturo;

3. tistim, ki razlikujejo pristno, neposredno, izrazno polno psihofizično igralsko govorico od šablonske igralske retorike, pa pomeni literarno gledališče rutinersko mehanično igro čustvovanja na sploh, ki uveljavlja predvsem deklamatorsko zvočnost in tehnično spretnost igralčevega govorjenja.

Literarno gledališče in »literatura« (namesto dramskega besedila) je postalo učinkovito orožje in hkrati tarča avtorske režije v boju zoper dramatiko in dramatike in za nadvlado v gledališču. Podobno rabi tudi avtorskim režiserjem posplošujoče zanikanje vsega psihološkega v gledališču, kar je velik del sodobnega gledališča privedlo do razosebljenja igralca, ki je iz enakopravnega ustvarjalnega subjekta postal podrejeni objekt režije. Parola antipsihološkega gledališča režiserje, ki si, sklicujoč se na Artauda in Grotowskega, lastijo vlogo absolutnih in absolutističnih gledaliških kreatorjev, razrešuje vsake pogojenosti in omejitve ter upravičuje njihovo brezobveznost in poljubnost.

Brž ko pa režiser obravnava dramsko besedilo kot enovit svet ter mu hoče dati enkratno, osebno, občinstvu dojemljivo odsko podobo, mora biti ta podoba v skladu z osnovnimi dognanji o človekovem ravnanju in dojemanju, v skladu s tisto vrednostjo o človeku, njegovih izkušnjah in notranjih vzgibih, ki rabi gledališkim ustvarjalcem kot substrat pri upodabljanju dramskih likov – s psihologijo. To nujnost zaznava tudi Peter Brook: »Praktično gledališko delo temelji na globokem upoštevanju igralčevega notranjega življenja, javno pa to življenje zanikava, ker dobi pri vlogi to notranje življenje takoj osovraženo etiketo 'psihološko'. Beseda 'psihološko' je neprecenljiva v zagrizenih prepirih – kot z besedo 'naturalistično' lahko z njo zmerom končamo diskusijo ali podčrtamo argument. Žal pa vodi tudi k poenostavljanju... Vse je iluzija. Izmenjava vtisov s pomočjo podob je naša temeljna govorica; v trenutku, ko človek izrazi kakšno podobo, ga drugi sreča s svojim verovanjem. Asociacija, ki jo tako doživljata, je jezik; če asociacija v drugem človeku ne vzbudi ničesar, če ne pride do tega, da bi jima bila ta iluzija skupna, ni izmenjave...« Torej tudi ni komunikacije.

Za gledališkega ustvarjalca in teoretika, ki upošteva danosti dramskega gledališča, je jasno, da vsako apriorno, poljubno hierarhično razporejanje in podrejanje osnovnih dramskih izrazil pomeni samo siromašenje celovite dramsko gledališke izraznosti. To navsezadnje potrjuje tudi gledališka zgo-

dovina. Zakaj če izvzamemo sporadična velika obdobja gledališča, je v gledališkem razvoju večinoma prevladovala zdaj ta zdaj ona izraznost: literarno deklamatorstvo, spektakularna dekorativnost in tehnični učinki, igralsko zvezdnitvo, pa tudi samovoljno »avtorsko« prikrajanje dramskih besedil v gledališču ni nič novega. Že literarna predloga starorimskih mimodram je bila kolaž dramskih in drugih literarnih odlomkov;⁴ v Franciji je na začetku 18. stoletja Shakespeare dosegal velike uspehe v Ducisovih psevdoklasicističnih predelavah, spektakularne nemške Haupt- und Staatsaktions so na prelomu 17. in 18. stoletja »kreativno« aktualizirale in »nadgrajevale« Corneilla in Shakespeara, proti koncu preteklega stoletja pa so se dramskih besedil začeli avtonomno in avtorsko polasčati igralski zvezdniki. Vendar za nobeno od teh gledaliških početij ne bi mogli trditi, da je bilo v ustvarjalnem smislu posebno pomembno za gledališki razvoj; iz tega bi lahko sklepali, da samo predelovanje klasičnih dramskih besedil ni bistvenega pomena za izvirno gledališko stvaritev, za uveljavljanje specifične gledališke izraznosti, kakor tudi ni avtonomnost dramskega gledališča v nadvladi ene izraznosti nad drugimi.

Za umetniško odgovornega gledališkega ustvarjalca in teoretika je jasno, da dramskemu besedilu kot enoviti, v sebi zaključeni stvaritvi ni mogoče ničesar bistvenega dodati ne odvzeti, ne da bi mu odvzeli oziroma okrnili njegovo enkratno umetniško bistvo. Za gledališko pojmovanje, katere mu je dramsko gledališče skladna povezanost dramske govorice, režije in igre, ki vdihuje življenje avtorjevim in režiserjevim idejam in podobam s tem, da jim daje meso in kri. Za tako gledališko pojmovanje se vprašanje primata te ali one izraznosti v dramskem gledališču sploh ne zastavlja; zlasti še zato ne, ker je pri različnih dramskih besedilih težišče zdaj na tej zdaj na oni izraznosti in vloga posameznih izraznosti ni pri vseh uprizoritvah enakomerno porazdeljena, čeprav je v dramskem gledališču nedvomno avtorjeva vloga zmeraj najzahtevnejša (to dokazuje tudi sorazmerno malo kvalitetnih dramskih besedil v primerjavi z drugimi literarnimi vrstami). Tako v nekaterih komedijah s pomensko bogato dramsko govorico (Molière, Marivaux) prihaja pri uprizoritvah bolj v ospredje igralčeva psihofizična govorica, pri zgodovinskih ali epskih dramah z veliko zasedbo (Shakespeare, Brecht) je nedvomno najbolj pomembna vloga režije, medtem ko pri intimnih dramskih besedilih v verzih (Racine, Fry) tudi ob še tako psihološko pretanjeni igri prevladujejo zven, ritem in poetika govorne besede.

Zato vsako vnaprejšnje favoriziranje te ali one osnovne dramske izraznosti na račun drugih kaže pomanjkanje kompleksnega gledanja na dramsko gledališče in njegov uprizoritveni postopek, omejuje polno izraznost dramske izvedbe in razbija njeno celovitost. (Pri tem je zanimivo paradoksalno dejstvo, da se nadvlada avtorske režije, ki dejansko pomeni omejevanje avtorjeve in igralčeve umetniške svobode, uveljavlja kot boj za ustvarjalno svobodo oziroma avtonomnost gledališča in režiserja, ki se v tem primeru očitno identificira z dramskim gledališčem.)

Tako se avtorska režija v dramskem gledališču večinoma konkretno kaže v zanemarjanju in zapostavljanju celovite igralske izraznosti, zlasti govorne, v pretiranem podrejanju igre režiji, v poljubni preinterpretaciji

⁴ Zanimivo je, da predstave te mimo drame, kot nam jih je ohranil zgodovinski opis, s svojo radodarno uporabo heterogene izraznosti in z razkazovanjem krvave grozljivosti, golote in spolnega akta vred, močno spominjajo na marsikatero današnjo avantgardno uprizoritev.

dramskega besedila in v tem, da dramatsko in igralsko govorico preglasuje s tistimi oblikami gledališke izraznosti, ki so v dramski uprizoritvi tako glede na njeno kot glede na zahteve lastne izraznosti samo deloma združljive z dramskim gledališčem in zatorej v njem drugotnega pomena. Po drugi strani pa je tudi zelo malo igralcev, ki enako umetniško vredno obvladujejo igro, pantomimo, ples in petje (to seveda tudi ni njihova naloga); in tako težnja po univerzalni gledališki izraznosti v praksi večinoma ostaja pri polovičarstvu, nemalokdaj pa ne preseže pod novimi formulami in formami prikritega diletantizma.

Stanje, ki je vanj privedel dvajsetletni boj avtorske režije za prvenstvo v gledališču in odklanjanje dramske »literature«, popisuje francoski kritik Alfred Simon v svoji knjigi *Ali je gledališču pošla sapa?*: »To, kar je ostalo od gledališkega občinstva, je brez moči navzoče pri počasnem umiranju gledališkega ustvarjanja, naglo razširjajoči se mutavosti gledališča, ki je postalo alergično na pisanje, brez moči gleda, kako v karnevalske klovne našemljene klasike trgajo na kose, kako izvršujejo smrtno obsodbo nad dramskimi avtorji s tem, da nikomur v zabavo, ravnaajo z njimi kot z dvornimi norci... Gledališču je pošla sapa. Modernost se je izčrpala, s tem da se je gnala za svojo najbolj zadnjo novostjo, zmeraj bolj paroksistično, zmeraj bolj narcisoidno in zmeraj že spet iz mode... Avantgarde ni več nikjer, zato ker je vsepovsod.«

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)



Ivan
Cesar

Pornografija kot besedilo

(Sistem pornografskih besedil)

O šundu v književnosti se je začelo pri nas pisati pred nekaj leti, takrat, ko je postal vsakdanje dejstvo. V naši »nebralski« miselnosti se je »trafikantski« literaturi (lahko jo kupimo v uličnih kioskih – trafikah) posrečilo najti beroče občinstvo. Zdi se, da je prav zanimanje bralcev za tovrstno literaturo spodbudilo teoretike in slovstvene zgodovinarje, da tudi o njej kaj napišejo. Šund danes ni več nekaj »podtalnega«, »pod ravni«, pridobil si je pravico javnosti, treba je le počakati, da se pojavi še v učnih načrtih, kajti bralne navade si je treba pridobivati na tistem, kar se rado bere, ne pa na tistem, kar se mora. Kaj pa je s pornografijo? O njej se pri nas, kolikor nam je znano, ne piše, vsaj ne pišejo strokovnjaki za književnost. Tudi ni statistike, ali se pri nas tovrstne knjige in brošure berejo. (O šundu in ljubezenskih romančkih obstaja precej zaupna statistika). Pornografija je pri nas za javno uporabo nedovoljena, ker škodljivo deluje na bralce, vendar samo to dejstvo ne more pomeniti, da pornografije ne berejo, ne gledajo, morda pa tudi poslušajo. Neovrgljivo je dejstvo, da je »škrjančkov« spev ob parjenju tako mamljiv, da ga človek skoraj ne more preslišati in da bi ga lahko obšel v kakršnikoli intonaciji. Znano je dejstvo, da se pri nas o pornografiji dosti govori in da se zelo lahko kakim knjigam in časopisom pridene oznaka, da so pornografski, kaj pa je to pornografska literatura, kaj prinaša na tematski in strukturalni ravni, pa ni napisano. Tako bi morali neko obliko razmišljanja o pornograf-



Draga
Ahačič

O dramskem besedilu in režiji (II)

(Nadaljevanje in konec)

Razvoj modernih gledaliških teženj

Seveda ima slepa ulica, v kateri je danes gledališka avantgarda, svoj historiat in ne bo odveč, če se na kratko seznanimo z njim.

Popolna prevlada igralskega zvezdnitva, cene zabavnosti, malovredne dramske literature, pridobitništva in manirnega rutinerstva v dramskem gledališču proti koncu preteklega stoletja je sprožila najpomembnejše idejnoestetske premike v gledališki zgodovini. Propad takratnega gledališča ponazarjajo ogorčene besede Jacquesa Copeauja: »Gledališče, celo tisto, ki se imenuje resno, se je ponižalo do opravič najnižje vrste... Ravnatelje in njihovo številno služinčad navdaja ob novem rokopisu ena sama skrb: ali bo delo prinašalo denar ali ne? Zakaj nositi morajo težka bremena, med katerimi je najbolj neznosna požrešnost igralcev. Nečimrni in nesramni, kot so, so pravi gospodarji naših dni. V njihovih rokah ni več mogoče prepoznati dramskega dela. Spreminjajo, dodajajo ali črtajo po mili volji replike, predelujejo prizore in spreminjajo razplet. Imajo se za avtorjeve sodelavce, pa so le njegovi rablji...«

Prva reakcija nekaterih zahtevnejših ljubiteljev gledališča (pisateljev, psihologov, filozofov, lingvistov in estetrov) na to bedno stanje je bila, da so načeloma in v celoti odklonili gledališko uprizorjanje, to »posredniško magijo, izvedeno z materialnimi odrskimi sredstvi, ki samo pohablja misel... Gledališče s svojo spektakularnostjo ustreza nižjim zmožnostim človeškega duha.« (Barbey d'Aurevilly) Zagovorniki gledališča v knjigi, se pravi gledališča, ki kot literarno delo samo sebi zadošča in ne potrebuje nobenega dopolnila ali ponazarjanja v uprizoritvi, so (prav tako kot kasneje z nasprotnega vidika glasniki antiliterarnega gledališča) potegnili strogo ločnico med idejo in materijo, med besedilom in njegovo uprizoritvijo, ki so jo v svojem normativnem posploševanju razglasili za manjvredno, nezdržljivo s svetom idej, nezmožno za to, da bi ideje vsebovala.

Tezo o samozadostnosti dramskega besedila in o odrekanju idejne vsebine gledališki uprizoritvi je nekoliko kasneje razveljavil Henri Focillon: »Še tako asketsko umetnost, tisto, ki hoče z najbolj skromnimi in čistimi sredstvi doseči najbolj nesebične predele misli in čustev, nosi snov, kateri hoče na vsak način uiti; pa ne samo nosi, ampak se z njo celo hrani. Ne le, da brez nje umetnosti ne bi bilo, ampak tudi ne bi bila taka, kakršna želi biti, in njeno prazno odrekanje samo priča, kako velik in silen je pri nji delež snovi. Stara protislovja duh-snov nas še zmeraj obsedajo s tako silo kot stara dvojnost forme in vsebine. Tudi če v teh antitezah čiste logike ostaja kaka senca pomena ali prikladnosti, se jih mora tisti, ki hoče količkaj razumeti življenje oblik, najpoprej znebiti.« Se pravi, da omejevati umetnost samo na misel, ali pa, nasprotno, izključevati misel iz umetnosti, pomeni razgrajevati tako umetnost kot misel.

Odzivi gledaliških ustvarjalcev, predvsem režiserjev, na kategorično odklanjanje gledališča so bili različni, včasih tudi skrajnostni, vendar je pri vseh zaznaven skupen imenovallec: težnja po popolni skladnosti vseh izraz-

nih elementov dramskega gledališča po enoviti in harmonični uprizoritvi in zahteva po prečiščenju in prenovitvi, po oblikovanju notranjih pomenov in odnosov uprizoritve. S tem v skladu je tudi ena od prvih opredelitev umetniške režije: »Režija je celota gibanja, kretenj, obnašanja, soglasje mimične izraznosti, glasov, tišine, to je celovitost odrske izraznosti, izhajajoča iz enovite zamisli, ki jo poraja, jo ureja in usklaja... Režiser vzpostavlja skrivnostno notranjo povezanost odnosov, brez katere bi drama, tudi če bi jo igrali najbolj vešči igralci, izgubila najboljši del svoje izraznosti.« (Jacques Copeau)

Medtem ko je večina tedanjih režiserjev reformatorjev svoj odnos do dramskega besedila prevrednotila tako, da je zavrnila takratno ceneno dramatsko konfekcijo po zgledu »pièces bien faites«, se usmerila h kvalitetnim dramskim stvaritvam in jih kot taka tudi obravnavala v svojih uprizoritvah, pa so se sporadično pojavljale tudi težnje, ki so uvajale drugačen odnos do dramskega besedila.

Prvi in najbolj radikalni teoretik avtorske režije in antiliterarnega gledališča je bil eden od začetnikov in utemeljiteljev moderne režije Gordon Craig s svojo vizijo o prihodnjem »gledališču gibanja«, ki naj bi bilo brez dramskega besedila, igralca pa naj bi nadomestila »supermarioneta«. Seveda je bila ta Craigova vizija kot reakcija na obstoječe stanje samo abstrakten, skrajnosten sklep njegovega iščočega razmišljanja in njegove teoretične zamisli novega gledališča, ustvarjalčev sen, ki ga ne gre jemati dobesedno, kot je kasneje malce drastično pojasnil Craig sam (ko je svoja stališča nekoliko modificiral), rekoč: »Tudi kadar koga pošljemo k hudiču, tega ne mislimo dobesedno.«

Craigovo idejo o avtonomnem gledališkem avtorstvu sta med obema vojnama prevzela ter po svoje oblikovala Vsevolod Meyerhold v Rusiji in Antonin Artaud v Franciji, tako da jo je prvi cepil z akrobatskim komedijantstvom *commedie dell'arte* in futurističnim konstruktivizmom, drugi pa z ezoterično magijo vzhodnjaškega obrednega gledališča in s svojim ognjevitim nasilnim temperamentom; nastali sta novi zamisli *biomehničnega gledališča* in *krutega gledališča*.

Po zadnji vojni, predvsem od srede petdesetih let dalje, so Craigove, Meyerholdove in Artaudove ideje odločilno vplivale skorajda na celotno iskateljsko (in prek njega tudi na) gledališče. To je tedaj doživelo kulminacijo najbolj radikalnih idejnometniških prevratov, ki so kdaj pretresali dramsko gledališče in so gledališče tako rekoč postavljali v leto nič. Iz tega gledališkega vrenja je izstopilo nekaj izvirnih, režijskih nazorov in zamisli, ki so ustvarile nove, samosvoje gledališke fiziognomije: Gledališki laboratorij Jerzyja Grotowskega, Living Theatre para Malina-Beck, The Open Theatre Josepha Chaikina in Odin Teatret Eugenia Barbe, če ne govorimo o posameznih samosvojih režiserskih osebnostih. Iz njihovih idej izhaja celotno avantgardno in v veliki meri tudi postavantgardno gledališče.

Naj so si bile te iskateljske težnje po svojih zamislih in izraznosti med seboj še tako različne in nasprotujoče, sorodne so si po svojem odnosu do dramskega besedila in do igralske govorice. Naj iščejo novo gledališko poetiko v ezoterični magiji rituala in frenetičnem eksorcizmu, v psihoterapevtskih učinkih psihodrame in happeninga, v čutnem paroksizmu in metafizični zamaknjenosti, v poljubni artistski igrivosti, v alegoričnih telesnogi-balnih demonstracijah in abstraktno estetistični ali pa v prvobitno neartikulirani zvočnosti besede, v nazorni, parabolični ekspresivnosti, namenjeni

posameznikovemu socialnemu osveščanju, v intermedialni kinetiki kalejdoskopskih šovov ali v fascinantnem ritardandu fantazmagoričnih »živih slik«, so vsa ta hotenja v skladu s Craigovo trditvijo, da »občinstvo hodi v gledališče zato, da gleda, ne pa da posluša«, izpostavljajo predvsem vizualno, spektakularno izraznost odrskih sredstev in pri igralski govorici polagajo težišče na telesnogibalno, pantomimično čutno izraznost, *zanemarijajo govorno besedo in zapostavljajo pesniško besedilo* kot negledališko, »literarno« izrazilo.

Ne glede na različne idejnoestetske, filozofske, kulturno in socialnopolitične vzgibe in težnje pa se je to iskateljsko obdobje, ki ga je bilo spočelo dramsko gledališče v imenu avtonomnega avtorstva gledališke predstave, v svojem povprečju vse preveč ukvarjalo z raziskovanjem tistih izraznih sredstev, ki so na robu, če ne zunaj območja dramskega gledališča, manj pa se je posvečalo poglavitnima izraznostma dramske govorice in igre; to pa preprosto zato, ker je prvo a priori spregledovalo, drugo pa je pojmovalo enostransko, predvsem kot čutno (fizično) govorico.

Najbolj brezprizivno je govorjeno besedo v gledališču odklonil Artaud; zanj imajo besede v gledališču »približno tolikšen pomen, kot ga imajo v sanjah«. V njegovem krutem gledališču naj bi »poetiko besede nadomestila poezija prostora, neodvisna od govorne besede.« Živa odrska beseda je Artaudu predvsem spremljava igralske kretnje in gibanja in se spreminja v brezlične, čutno intonirane glasove, krike in zaklinjanja. »Ta fizična in konkretna govorica je resnična samo toliko, kolikor se misli, ki jih izraža, izmikajo artikulirani govorici.«

Seveda se tu pojem misel ne nanaša na zavestni, logični duhovni proces, ki ga omogoča edinole označevalno bistvo besede, ampak na rudimentarno čutno zaznavnost in reflekse, ki se manifestirajo v človekovem prvobitnem, neartikuliranem glasovnem izražanju.

Kot nepomirljivi nasprotnik vsega umskega in psihološkega v umetnosti je Artaud hotel »razstaviti« odrsko besedo tako, da bi ji odvzel pomen označevalca (po de Saussuru). »Dati govorjenju metafizični značaj, uporabljati jezik tako, da izraža nekaj, česar navadno ne izraža, uporabljati ga na novo, izjemno in presenetljivo, pomeni razstaviti ga in ga aktivno poslati v prostor, pomeni vzeti popolnoma stvarne intonacije in jim podeliti tako moč, da lahko resnično nekaj raztrgajo in izrazijo, pomeni nastopati zoper govorico in njena utilitarna, lahko bi rekli prehranjevalna prizadevanja; in navsezadnje to pomeni upoštevati govorico kot urok.«

Navedene, precej neoprijemljive Artaudove misli o odrski govorjeni besedi oziroma gledališka pojmovanja so aprioristično razdvojila povezanost umetniške izraznosti dramske govorice in dramske igre, čeprav sta namenjeni druga drugi, soodvisni in se medsebojno dopolnjujeta; ustvarila so umetno nasprotje med dramsko in igralsko govorico, predvsem pa (zlasti pri epigonih, saj ti, kot je znano, vselej odkrivajo slabosti vzornikov) do skrajnosti zaosttrila prestižni boj za primat absolutnega gledališkega »kreatorstva« in v skrajni posledici zavedla iskateljsko dramsko gledališče v popolno poljubnost.

Hkrati je ta Artaudova gledališka misel nasilno ločila umsko od čutnega, izrečno, oralno funkcijo besede od njenega pantomimičnega refleksa, omejila je govorjeno besedo predvsem na neartikulirano zvočnost posplošene čutne izraznosti, razbila organsko celovitost igralske govorice ter jo osiromašila za najbolj bistveno izrazno razsežnost – za njeno miselno ekspli-

citnost, za večplastno in mnogopomensko živo govorico, skratka, za tiste specifične izrazne elemente, ki bistveno ločujejo igralčevo umetnost od plesalčeve, pevčeve ali pantomimikove.

Če so Craigove, Meyerholdove in Artaudove nove gledališke ideje navdihnile nekaj najpomembnejših povojnih gledaliških raziskovalcev, da so izoblikovali in uveljavili samosvoje gledališke zamisli, pa so se polastili in se polasčajo teh idej v večji meri gledališki prakticisti. Ti v svoji površni gledališki vednosti, pomanjkanju samosvojih zamisli ali pa preračunljivi stremljivosti ideje antiliterarnega, antipsihološkega, krutega, totalnega, kemično čistega, razgaljenega in še kakšnega gledališča dobesedno prevzemajo in shematsko poenostavljeno aplicirajo kot zveličavne dogme ali kot čarno reklo uspeha ter s tem prenovitvene ideje modernega gledališča dejansko degradirajo v modne formule.¹

Vsaka nova gledališka zamisel nastane kot posledica določenih gledališko kulturnih in družbenopolitičnih razmer, izhaja iz negacije obstoječega preživelega ter pomeni odziv nanj. Zato nove gledališke težnje v želji po uveljavljanju in učinkovitosti včasih posegajo tudi po najbolj skrajnostnih formulacijah (Craig, Artaud), ki so, obarvane z osebnim temperamentom in zavzetostjo bolj bojna gesla kot pa eksaktna gledališka dognanja. Poleg tega pa sta v območju gledališkega (in vsakega umetniškega) ustvarjanja idejno-estetska zamisel in njega realizacija samo dve fazi enega samega, nerazdružljivega ustvarjalnega postopka in nujno vezani na enega in istega človeka, svojega tvorca; zato je lahko rabijo drugim samo kot pobuda in navdih, ne pa kot vzorec, formula ali celo dogma.

Režija in novo branje klasike

Režiserji, ki v imenu ustvarjalne svobode in avtonomnosti gledališča in režije samovoljno prikrajajo in spreminjajo dramska besedila, sklicevaje se na »novo branje«, to branje pojmujejo kot popolnoma poljubno dožemanje in preinterpretacijo besedila, katerega dejansko obravnavajo kot amorfnu gradivo, kot motiv.

Teoretično oporo za taka pojmovanja in odnos do dramskega besedila je avtorska režija v veliki meri našla in jo imamo v nekaterih strukturalističnih teorijah in pojmovanjih o literarnem delu, ki jih je morda najbolj radikalno opredelil Roland Barthes, predstavnik tako imenovane francoske »nove kritike«. Naj povzamemo nekaj njegovih poglobitvenih tez.

Pri kritičnem raziskovanju se v določenem besedilu pokažejo in izstopajo strukture, že od začetka fiksirane v knjigi. Različni načini branja si izberejo in izpostavijo tiste strukture, ki jim najbolj ustrezajo. Ni nevažno, ali raziščemo neko besedilo z vidika zgodovine, sociologije, psihologije, stilistike, čiste lepote (estetike). Učinek vsakega takega pristopa je, da

¹ Grotowsky je imel na nekem potovanju po Ameriki za potrebno, da se javno omeji od tistih ameriških gledališč, ki so iz njegove ideje o »golem gledališču« delala gledališče golote: »Pogosto se začne degradacija zaradi pomanjkanja vztrajnosti tako v gledališču kot v življenju. Človek hoče imeti takoj tisto, kar lahko najde samo na koncu dolge poti in za ceno vsega svojega življenja. Imeti hoče že kar rezultat, kar uspeh, kar slavo, in to pri priči. Torej nima časa, da bi iskal to, kar je bistveno, ker išče predvsem zunanjih sredstev, ki naj bi ga privedla do veljave in priznanja... Namesto da bi bili (igralci) iskreni in razoroženi do golote, povabijo gledalce in se slačijo. Tukaj so dobri dve leti uporabljal moje ime kot alibi za to vrsto iskanj.«

spremeni konfiguracijo celote, da priključuje nov kontekst, zakoliči druge meje, ki bodo znotraj njih vladali drugačni zakoni enovitosti...

»Svet obstaja, pisatelj govori, to je literatura,« trdi Barthes. »Predmet kritike pa je popolnoma drugačen; to ni svet; to je razpravljanje, razpravljanje nekoga drugega; kritika je razpravljanje o razpravljanju; to je neka druga govorica ali *meta govorica* (kot pravijo logiki), ki obravnava prvo govorico (ali *govorico objekt*)... Če je kritika samo meta- govorica, to pomeni, da ni njena naloga odkrivati 'resnice', ampak samo 'veljavnosti'. Sama po sebi neka govorica ni resnična ne neresnična; je veljavna ali ni veljavna; veljavna, se pravi, da vzpostavlja enovit sistem znakov... Glede na svoj predmet uživa torej kritika popolno svobodo.«

Ne bomo se spuščali v razčlenbo Barthesove ali kake druge podobne teorije o novem pojmovanju razbiranja dramskega besedila, pač pa naj ugotovimo, da obstaja med literarno teoretskim ali kritičnim pa med režiserjevim branjem dramatične bistvena razlika, ki zadeva vpliv določenega branja na dojetje umetniškega dela, se pravi na oblikovanje njegovega *umetniškega predmeta*. Naj teoretiki nove kritike s tega ali onega vidika še tako razstavljajo in na novo sestavljajo neko literarno delo ter ga strukturirajo zdaj v tak zdaj v drugačen sistem znakov, ga tako ali drugače preinterpretirajo, te novo nastale strukture znakovnih sistemov nimajo nobenega neposrednega vpliva na samo literarno delo in se ne postavljajo medenj pa med bralca.

Nekoliko drugače je z (četudi zgolj literarno teoretskimi) dramaturškimi razčlenbami konkretnih dramskih besedil, ki lahko rabijo tudi kot uprizoritveno izhodišče za posamezne režijske postavitve ter s tem neposredno sooblikujejo njihovo odrsko podobo. Tako na primer znani esej Jana Kotta o Shakespearovih igrah (*Shakespeare, naš sodobnik*, DZS, 1964) s svojo analitično prodornostjo, nekaterimi izvirnimi pogledi in novimi odkritji že dobri dve desetletji navdihujejo uprizoritvene zamisli bolj ali manj slovitih režiserjev. Pri tem je presenetljivo, da se tudi tako prenikav literarni teoretik, kot je Kott, očitno ni mogel docela izogniti miku »avtorskega« branja dramskega dialoga, kot – v primerjavi z večino njegovih imanentnih dramaturških interpretacij Shakespearovih iger – priča njegovo tolmačenje *Sna kresne noči* v eseju *Titanijska in oslova glava*, tolmačenje, ki je navdihnilo nekaj močno spornih režijskih postavitev te vélike komedijske mojstrovine. Zato naj se seznanimo z njegovimi bistvenimi hipotezami ter jih poskušamo preveriti z imanentnim branjem besedila.

Shakespearov *Sen kresne noči* se s svojim prepletanjem in povezavo naravnega sveta z nadnaravnim in bajeslovnim, s presenetljivimi situacijskimi preobrti in nenadnimi čustvenimi premenami svojih junakov, z umeleto prepletenimi igrami v igri (z Oberonovo igro maščevalne ljubosumnosti in gospodovalnosti, Spakovo igro vražje objestnosti in seveda z edinstveno funkcionalno, diletantsko igro rokodelcev igralcev) na prvi pogled kaže kot virtuožno igriva, poetična in fantastična situacijska komedija. Brž ko pa poskušamo izluščiti njeno osnovno miselno vsebino in njeno pesniško sporočilo, ugotovimo, da je ta navidez razposajeno zabavna, lahkotna domišljajska igra hkrati tudi zelo realna, trda, mestoma celo kruta pa tudi parodično porogljiva in groteskna; da v resnici brez romantičnega idealiziranja prikazuje raznovrstna ljubezenska čustva, stanja in erotične odnose med spoloma in diskretno nakazuje celo tiste manj običajne, ki veljajo za nemoralne: sodomijo, homoseksualnost in pedofilijo. In ni naključje, da je Sha-

Shakespeare meditacijo o fenomenologiji ljubezni izbral ravno za témo komediji, ki jo je, kot je znano, napisal za poročno slovesnost matere Southamptonskega vojvode in da je ravno ob tej priložnosti na široko razgrnil pah-ljačo vseh tonov in odtentkov ljubezenskega čustvovanja, čutenja in odnosov med spoloma oziroma spolnih odnosov od najbolj sublimnih do vulgarno vsakdanjih, do satirično in groteskno parafraziranih. (Mimogrede rečeno, samo Shakespeareov genij je zmozel ljubezenski zvezi nazdraviti s tako prekipevajočim šampanjcem, ki njegova bogata aroma komaj prikriva pekočino in trpkost.)

Vendar Jana Kotta kot da ne zanima vseobsežnost Shakespeareove meditacije o čutno-čustveno polni erotiki; saj se v svojem eseju *Titanija in oslova glava* omejuje predvsem na seksualno plat erotike *Sna* ter jo gleda kot »živalsko erotiko«: »Sen poletne noči, ali vsaj ta sen, ki se nam zdi najbolj sodoben, je prehod skozi živalsko sfero. To je glavna tema, povezujoča vse tri samostojne akcije, ki jih Shakespeare v *Snu* razvija vzporedno. Skozi to živalsko erotiko gresta Titanija in Klobčič v povsem dobesednem in kar vizualnem pomenu. A v temačni pas animalne erotike stopi tudi kvartet zaljubljenecv.« Med drugim utemeljuje Kott to animalično slo tudi z besedami Helene, ki skuša ganiti Demetrija s svojo »pasjo« vdanostjo:

Jaz sem tvoj psiček, in, Demetriji, glej,
čimbolj me biješ, bolj se ti sladkam... itd.

Nedvomno je sporno in predaljnosežno iz ene same živalske prispodobе v dialogu freudistično sklepati na zatrto živalsko pohotnost. Menimo, da se v tej in podobnih Heleninih izjavah prej kaže obup spričo nevračane ljubezni in ljubimčeve krutosti; prevsem pa iz njih razberemo, da Helenina ljubezen ni milobno trpeča zasanjanost, ampak je strastna, skoraj boleštna zaverovanost in predanost, ki daje liku te shakespearovske ljubimke poseben, samosvoj odtенок.

Kott prikazuje osrednje dogajanje *Sna* kot grozljivo in razuzdano Valpurgino noč, v kateri se spreletavajo odurne in mamljive pošasti, večje in čarovnice – fantastične projekcije temin človekove podzvesti – kot opojno noč, ki se v nji zaljubljeni predajajo nagonom in nasladi. Zjutraj, »potem ko so že prišli čez temni pas živalske ljubezni... so vsi osramočeni, Demetriji in Hermija, Lisander in Helena«, zatrjuje Kott.

Vendar ni v besedilu *Sna* ničesar, kar bi količkaj nakazovalo na orgije sodobnih »pijanskih party«, ki z njimi primerja Kott ljubezenske prigode obeh mladih parov v Ardenskem gozdu, ničesar ni, kar bi kazalo na spolno promiskuiteto, ki jima jo pripisuje Kott; zato tudi niso in nimajo biti za kaj osramočeni.

Nasprotno, kot razbiramo iz celotnega dialoga, so erotični odnosi ljubezenskih dvojic že od začetka ekspresis verbis označeni kot nedolžni in v besedilu tudi ni najmanjšega namiga na to, da so se ti odnosi v burni noči kaj spremenili. Zato Kott seveda neosnovano trdi za Hermijo, da »je bila zanj ta noč najbolj nora. Dvakrat je izmenjala ljubčka. Trudna je, da komaj stoji na nogah... Preveč je pila.« Zadnjo ugotovitev Kott enostavno opira na Hermijine besede: »Meni se zdi, da oko mi vidi vse *podvojeno*.« (Podčrtala avt.) No, spričo tako dobesednega, pozitivističnega razbiranja dialoga si ne moremo kaj, da ne bi zastavili prav tako pozitivistično vprašanje: le kje je ponoči sredi gozda dobila pijačo?

Nadalje Kott povzema iz *Sna*: »... vse dejanje v tej vroči noči, vse, kar se dogaja na tej pijanski party, temelji na zamenljivosti ljubčkov... Helena

ljubi Demetrija, Demetrij ljubi Hermijo, Hermija ljubi Lisandra. Potem Lisander lovi Heleno, Helena lovi Demetrija, Demetrij lovi Hermijo. Ta mehanični obrat poželenj in zamenljivost ljubic ni samo izhodišče za razplet. Redukcija odrske figure na zgolj ljubezenskega partnerja je, tako se zdi, najznačilnejša posebnost teh okrutnih sanj. In nemara je najšodobnejša. Partner nima več imena, niti obraza ne. Samo najbližji je.»

Glede na vse, kar se v *Snu* (po Shakespearu) med obema paroma in posameznima zaljubljenca dogaja, se samó sprašujemo, kako, kdaj in kje je našla četverica priložnost za tako živahno spolno dejavnost, kot ji jo pritika Kott. Prav tako sporna pa je tudi Kottova teza o zamenljivosti partnerjev (ki menjave njihovih nagnjenj Kott zgoraj svojevoljno podaja); zakaj če se že pod vplivom čarne zeli nagnjenje obeh fantov s Hermije prenese na Heleno, pa obe dekleti ostaneta neomajni in zvesti v svoji ljubezni. In kakor se spočetka Hermija brani Demetrija, kasneje tudi Helena odbija Lisandra in zavrača celo ljubljene Demetrija, misleč, da se norčuje iz nje; vrh tega pa se zaradi ljubosumnosti dekleti spreta med seboj, oba fanta pa tekmovalska sla razbesni do fizičnega spopada.

Skratka, odnosi, kot jih je med četverico vzpostavil in stopnjeval Shakespeare, so vse prej kot naklonjeni sprožanju in sproščanju erotičnih poželenj. Pri svojem poudarjanju zamenljivosti ljubčkov in ljubic pa Kott očitno pozablja, da je do te »party« v kresni noči sploh prišlo edinole zato, ker se je Hermiji celo spricho smrtne grožnje zdel Lisander nezamenljiv, kakor je za Heleno kljub vsej njegovi trdosrčnosti in grobosti nezamenljiv Demetrij. In nedvomno je od dramaturške razlage, ki v *Snu* vidi odrsko ilustracijo freudovskega libida in sodobne »seksualne revolucije«, Shakespearevemu besedilu bliže tista razlaga, ki v čustvenih premenah zaljubljenec razbira misel o vetrnjaštvu in nestalnosti fantovske in pa stanovitnosti, zvestobi in večji zrelosti dekliške ljubezni. Čarno kresno noč, ki je v nji vse mogoče, pa je Shakespeare uporabil kot najbolj ustrezen, funkcionalen okvir za to, da je v njem lahko strnil in prikazal tako rekoč v dogajanju enega dneva in noči (uporaba klasičnega pravila o enotnosti časa je, nota bene, pri njem zelo redka) različne ljubezenske situacije in čustvene spremembe, ki so v resničnem življenju stvar daljših obdobj; učinek čarne zeli pa mu je pri tem kot umetniška motivacija nadomestil potek časa.

Nič manj težko združljivo in neskladno z besedilom *Sna* ni Kottovo vzporejanje osnovnega ozračja *Sna* z mračno grozljivostjo, satirično jedkostjo in grotesknostjo Goyevih jedkanic *Los Caprichos*, posebno če se zavedamo, da je bila renesansa tisto obdobje človeške zgodovine, ki se je v njem v največji meri povezovalo čutno s čustvenim, duhovno s telesnim; ljubezensko poželenje in njegova zadostitev sta tudi pri Shakespearu neločljiva dela ljubezni; zato sama spolnost – razen v izjemnih situacijah, kot npr. pri kralju in kraljici v *Hamletu* – ne more imeti negativnega predznaka, ne more pomeniti nekaj nečloveškega, odvratnega, živalskega, sramotnega. In če že hočemo erotiko *Sna* izraziti v primerjavi, bi jo bolj uместno primerjali s sproščeno, poželjivo, nasprotij in peripetij polno radoživo boccacciovsko erotiko kot pa s perverzno hotljivo, patološko, mračno erotiko Goyevih risb.

Nedvomno pa Kott upravičeno odklanja gledališko tradicijo uprizarjanja Shakespeareovega *Sna*, ki se večinoma drži »klasicističnega vzorca z zaljubljenici v tunikah in marmornatimi stopnicami v ozadju« ali pa »operno-tilaste, cirkuške variante«. *Sen* res ni stilizirano privzdignjena

»visoka komedija«, niti romantično idealizirana vilinska pravljica, ampak je presenetljiv scherzo, kot ga označuje Krleža, scherzo v clair-obscuru, da ostanemo pri krleževski metaforiki.

Pri Kottovem dramaturškem videnju *Sna kresne noči* smo se nekoliko dlje zadržali zato, da bi nazorno pokazali, do kolikšnih neskladij in celo nasprotij med sporočilom dramskega besedila pa med njegovim tolmačenjem lahko pride, kadar tolmač obravnava dialog predvsem kot odskočno desko za prosto konfabuliranje in poljubno aktualiziranje.

Neprimerno večji in neposreden vpliv na gledališko podajanje dramskega besedila od literarnoteoretskega pa ima seveda režiserjevo (oziroma dramaturgovo) branje, saj se iz njega izhajajoča odrska interpretacija postavlja direktno med dramsko besedilo in občinstvo, ki to besedilo dojema. Kajti če »veljavna« meta govornica Barthesovega bolj ali manj enoplastno prestrukturiranega kritiškega branja obstaja kot ena izmed nešteti, enakovrednih možnih poljubnih (pre)interpretacij literarnega dela *zunaj tega dela*, se pravi zunaj njegove pomenske polnosti in enovitosti, pa je vsaka režiserska odrska izvedba dramskega besedila neločljivo povezana z njim ter se s svojo čutno nazorno odrsko konkretizacijo z njim skladno staplja ali pa ga tako ali drugače potvarja in preglasuje. (Zanimivo je, da se nemalokdaj celo gledališki strokovnjaki pustijo zapeljati režiji in igri ter ne razločujejo danosti besedila od njegove odrske interpretacije.)

»Veljavnost« dramaturgovega in režiserjevega novega branja se tedaj občinstvu vsiljuje hkrati kot »resničnost« dramskega besedila; to pa postavlja pod vprašanj režiserjevo umetniško odgovornost tako do besedila kot do občinstva.

Ko režiser na osnovi svoje osebne predstave o dramskem besedilu oblikuje odrsko podobo svoje uprizoritve, je namreč ne oblikuje le zase ali za imaginarne, idealne gledalce, kot je to primer pri večini drugih umetnosti, ampak postane ta podoba z javno uprizoritvijo hočeš nočeš veljavna in resnična predstava o določenem pesniškem besedilu za celotno občinstvo, ki večinoma ne bere dramskih besedil in torej ne more preverjati verodostojnosti uprizoritve, se pravi njene pomenske skladnosti z besedilom.

Odrska postavitev dramskega besedila, ki nastane na osnovi določene režijske zamisli, se torej predstavlja z vso svojo konkretno nazornostjo kot veljavna in resnična podoba tega dela in njegovega avtorja, in občinstvo, ki večinoma hodi v gledališče brez vnaprejšnje predstave o besedilu, jo kot tako tudi sprejema. Prav zato je umetniška in družbena odgovornost režiserja, ki potemtakem izbira in oblikuje podobo dramskega besedila za tisoče ljudi in za več let (vse do nove uprizoritve istega dela) toliko večja in njegova interpretacija zlasti umetniško dognanega klasičnega besedila toliko obveznejša.

To se nam zdi potrebno posebej poudariti, ker v gledališču zlasti zadnja desetletja prevladujejo hotene ali nehotene režijske potvorbe klasičnih mojstrov. Kako lahko že neznamen dramaturški poseg v besedilo spremeni smisel in dramaturško linijo celotnega dejanja, kaže npr. neka predvojna uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* v ljubljanski Drami, ki je pri nji režiser samo zamenjal zadnja dva prizora v četrtem dejanju: namesto, da bi se (po Cankarju) dejanje končalo s Kalandrom, ki grozeče zavihti stol in zavpije: »Jaz sem Kalandar, kovač, kdo bi rad še kaj vedel!«, se je (po režiserju) dejanje končalo tako, da so po Kalandrovi repliki odvedli ranje-

nega Jermana, medtem ko je njegov odhod župnik pospremil s pomirljivo in blago krščansko besedo: »Vade in pace.«

Obstajajo pa seveda še veliko bolj sporni primeri poljubnih, nesmiselnih, ekshibicionističnih in fantazmagoričnih zamisli in projektov, ki z njimi avtorska režija »nadgrajuje« in prekričuje pesniški dialog. Med »klasične« primere te vrste sodi gotovo domislek sicer uglednega in cenjenega režiserja Antoina Viteza, ki je v svoji uprizoritvi Brechtove *Matere Korajže* merketenderski voz glavne junakinje – ta čudoviti simbol človekovega bivanja, upanja in usode, ki se njegovo začetno obilje od dejanja do dejanja vse bolj osipava, dokler ne ostane od njega zgolj oskubeno ogrodje golega bivanja in boja za obstanek – da je ta mnogopomenski »označujoči označenec« (po Barthesu), s tem pa tudi samo osrednjo idejo igre »prestrukturiral« v dva brezzvezna otroška vozička, ki ju, kdo ve zakaj, po bojiščih tridesetletne vojske prevažata podjetna merketenderica in njena gluhonema hči.

K tovrstnim režiserskim iznajdbam lahko prištejemo tudi nedavno uprizoritev Cankarjeve Lepe Vide, ki jo je (tako kot njeno sobesednico Mileno) Mile Korun opremil z velikim nosečniškim trebuhom ter jo nato prisilil, da je splavila bedo cukrarne in doline šentflorjanske v emajliran lavor in okrvavljene rjuhe med huronskimi kaskadami Poljančevega neonaturalističnega tuberkuloznega krehanja. Da ne govorimo o samousmrtitvah, h katerim zadnje čase naša avtorska režija žene Cankarjeve osrednje junake (Petra in Jacinto, Jermana, Ščuko), nemara v dobri veri, da aktualizira (!) Cankarja s tem, ko psevdosociologicistično anticipira v obnašanju teh junakov današnje družbene pojave in probleme.

Pri teh in takih zamislih seveda ne gre več za branje dramskega besedila, ampak za brezobvezne, bolj ali manj (ne)duhovite asociacije, poljubne efektne in spektakularne izmišljije in njihove vizualizacije, ki ustvarjajo nesporazum med občinstvom in pesniškim besedilom. In iz navedenega je tudi očitno, da režisersko stališče, ki v dramskem besedilu gleda nekaj brezličen tematski sklop s popolnoma odprtim idejnim, estetskim, vrednostnim in vsakršnim pomenom, ki ga režiser lahko brezobvezno gledališko oblikuje, da to stališče dejansko zanika dramatiko kot pesniško vrsto in dramsko govorico dialoga kot eno od osnovnih konstitutivnih izraznosti dramske uprizoritve.

V širšem smislu je sicer vsako režisersko razbiranje in ustvarjalno oživljanje dramskega besedila novo (že ker je osebno) in torej drugačno »branje«, ki ima svoje potrdilo in upravičenost ali pa nasprotje in zanikanje predvsem v besedilu. Z dramsko govorico lahko preverimo, v čem je novost ali drugačnost vsakokratnega branja: v osebni prenikavosti in izvirni domiselnosti ali pa v brezosebni konvencionalni kompilaciji, v umetniško funkcionalni tvornosti ali v epigonski aplikaciji modnih gesel, v preračunljivi ceneni spektakularnosti ali v zahtevni, samosvoji enoviti izraznosti, v smotrno in tenkočutno odmerjeni uporabi odrske izraznosti ali v preračunljivem razkazovanju zunanjih efektov, – in seveda v najrazličnejših stopnjah med temi skrajnostmi.

Osnovna dilema dramske uprizoritve oziroma režije se torej ne zastavlja na relaciji gledališča kot »reproduktivne« umetnosti ali avtonomne, kreativne umetnosti, kot to počno teoretiki in zagovorniki avtorske režije, ampak obstaja v razlikovanju med konvencionalno ali modno, artistsko režijo, ki je lahko konservativno ali pa modernistično šablonska, pa med samosvojo, poglobljeno in umetniško funkcionalno režijsko interpretacijo

dramskega besedila, pri kateri je seveda poglobitnega pomena režiserjevo hotenje in zmožnost, da se intimno zbliža z besedilom ter polno razbere njegovo idejnoestetsko vsebino.

Resda je tako razbiranje zmeraj osebno, kot je osebno sploh vsako človeško dožemanje ne le umetniškega dela, ampak celo resničnih dogodkov. Še toliko bolj različno je potemtakem lahko dožemanje nestvarnega, izmišljenega dramskega dogajanja in njegovih oseb. Vendar pa se te, v podrobnostih subjektivne predstave o določenem dramskem besedilu bistveno ne razhajajo, kar zadeva njegovo osnovno, temeljno dogajanje, poglobitve značajske poteze posameznih oseb in njihove medsebojne odnose pa značilno osnovno ozračje dramskega dela (v primeru, da gre za približno enako kulturno raven bralcev). Se pravi, da vsaka konkretizacija umetniškega literarnega dela obsega subjektivno variirano konkretizacijo podrobnosti in pa v bistvu enotno intersubjektivno predstavo o poglobitvenih postavkah besedila. To pa seveda le v primeru, da bralec (dramaturg, režiser, igravec) išče v besedilu to, kar je hotel avtor s celoto posredovati.

Prav na to subjektivno variirano konkretizacijo podrobnosti se opirajo teoretiki avtorskega gledališča, ko ugotavljajo, da se vprašanje »prave« ali »napačne« uprizoritve sploh ne zastavlja, ker da je dramsko besedilo kot umetniški pojav s svojo shematičnostjo in intencionalnostjo popolnoma odprto vsakršnemu tolmačenju ter zato s svojim polifoničnim kontekstom ne more uprizoritve v ničemer omejevati ne obvezovati, kakor tudi ne more biti merilo, ki bi lahko s čimerkoli preverjalo odskočno interpretacijo. Zato je »mogoče s tega vidika brez posebnih težav razjasniti dramske in spektakelske komponente tudi tistih gledaliških predstav, ki bolj ali manj radikalno posegajo v verbalno integriteto dramskega besedila, razgrajujejo njegovo notranjo tektoniko, reducirajo ali kako drugače spreminjajo njegovo notranjo literarno zasnovo in strukturo, vnašajo vanjo fragmente iz drugih tekstov ipd.« (A. Inkret, *Drama in gledališče*, Literarni leksikon, zv. 29)

Ne da bi preverjali to sklepanje, naj samo izrazimo začudenje nad tem, čemu si sploh dajeta avtorska režija in dramaturgija toliko napora in tako zapletenega in zamudnega opravka s prenavljanjem in posodabljanjem sicer sloviti, vendar zanj očitno nezadostnih in zastarelih dramskih besedil (če so potrebna tako bistvenih popravkov), – in to pri vsej svoji avtorski samozavesti in ambicioznosti. Pa menda ne iz pietete do klasične dramatike?!

Kar pa zadeva nasprotovanje teoretikov avtorske režije »sakrosanktnemu pomenu literarne umetnosti za Slovence« in zagotavljanje o »rodovitnosti mita klasike per negationem«, s katerima upravičujejo režisersko »nadgrajevanje« klasičnih dramskih del, naj pripomnimo, da umetnost sicer res velikokrat izhaja iz negacije in razkrinkavanja lažnih vrednot in iz posmeha malikovalstvu, težko pa si zamišljamo, da bi umetniška stvaritev lahko nastala iz narcisoidnega ali pa iz posmehljivega izničevanja nespornih umetniških vrednot klasičnega besedila.

S tem se seveda ne zavzemamo za sakrosankten odnos do klasične dramatike, pač pa za razločevanje smotrnih in funkcionalnih, tvornih posegov v klasično besedilo ob upoštevanju njegove celovite idejnoestetske oblikovitosti in pomena v razliko od tistih uprizoritvenih posegov, ki konkretizirajo umetniški predmet klasičnega dialoga (to je subjektivno konkretizacijo določenega umetniškega dela v posameznikovi domišljiji) mimo in

zunaj pa tudi zoper njega. S tega vidika bi lahko razvrstili režijo in njeno dramaturgijo v tri režijske oziroma dramaturške pristope:¹

1. Imanenten pristop, pri katerem skuša režiser s soustvarjalci in z vsemi gledališkimi izrazili ustvariti čimbolj adekvatno podobo dramske predloge, se pravi, da poskuša kar najbolj razbrati in gledališko upodobiti to, kar je hotel avtor z besedilom povedati; pri tem skuša maksimalno razviti in z gledališkimi izraznimi sredstvi ponazoriti podtekst dramske govornice ter ga ustvarjalno dopolniti tako, da ostaja vseskozi v skladu s celoto besedila. Tudi vse morebitne režijske črte, (nebistvene) spremembe in odrski domisleki ostajajo v skladu z osnovnim namenom in zamislijo režije.

2. Imanenten pristop s spektakularnimi ali aktualističnimi vložki, ki niso ravno v pomenskem nasprotju z dramskim dialogom, so pa nepotrebni, ker besedilu v umetniškem smislu ničesar ne prispevajo, pač pa lahko razbijajo notranje sorazmerje in ritem dogajanja.

3. Avtorski pristop, ki jemlje dramsko besedilo kot amorfno snov, témo ali motiv, kot neobvezujočo »surovino« in pri kateri je ne samo pesniško besedilo, ampak tudi igralčeva igra podrejena režijski izvedbi. Pri uprizoritvah, ki nastajajo na osnovi takega poljubnega odnosa do dramskega besedila, ostaja od slednjega zlasti pri klasičnih delih večkrat avtentičen edinole naslov igre pa imena avtorja in njegovih dramskih oseb. Poleg tega, da »nadgrajujejo« in »komentirajo« dramska dela, zadnje čase avtorski režiserji često tudi prirejajo in uprizarjajo prozna dela, poezijo, spomine, pisma, eseje, politične spise... In takó radikalne gledališke težnje, ki so startale v imenu *antiliterarnega* gledališča navsezadnje paradoksalno pristajajo v izrazito literarnem in paraliterarnem gledališču.

Ko se zavzemamo za integriteto dramskega besedila, s tem mislimo na idejnoestetsko in pomensko integriteto, ne pa na nedotakljivost »tekstualne integralnosti« sodobnega ali klasičnega dramskega dialoga. Kot smo že ugotovili, tudi če bi hoteli, ne moremo na klasično delo gledati drugače kot s svojimi in današnjimi očmi – vendar ob upoštevanju zgodovinskega razvoja družbenih in medčloveških odnosov in miselnosti. S tega vidika pa je naravno in smiselno, da smo kljub občečloveškemu značaju klasičnih mojstrov in nekatera njihova spoznanja in vprašanja bolj dovtetni, ker so nam bližja, in da za določene, zlasti izrazito historično pogojene elemente in podrobnosti nimamo toliko posluha.

Na primer: bogata Shakespearova eufuistična metaforika od dojemljivosti današnjega povprečnega gledalca nedvomno terja (pre)velik napor pa tudi igralcu zadaja izredno težko nalogo, namreč, da govori ta preciozni pesniški dialog z vso izbrano govorno kulturo, hkrati pa notranje polno, pristno in naravno kot neposreden odrski pogovor. Zato je umestno in tudi običajno, da črtajo tiste prezahtevne odlomke, ki bistveno ne okrnjujejo pomena besedila.

Drug primer, ki naravnost terja »aktualizacijo«, je, denimo, petje nabožne pesmi o svetem Alojziju v zaključnem prizoru Cankarjevega *Pohujšanja*; zakaj vtis brezbožnosti ali celo svetoskrunstva, ki ga je v Cankarjevem času ta, danes večini neznana pesem, vzbujala spodobnemu in bogaboječemu občinstvu, se je pri današnjem občinstvu izgubil in zato tudi

¹ Brezosebnega, rutinerskega režijskega »obrtništva« tu ne štejem.

finale izgubi svoj učinek, če ni pesem nadomeščena s tako, ki adekvatno deluje na današnje občinstvo.

Poleg takih in podobnih funkcionalnih in z dialogom pomensko skladnih aktualizacij klasičnega dramskega besedila poznamo vrsto drugih, ki pa so glede na avtentičnost uprizoritve bolj ali manj sporne.

a) Aktualizacije z uvajanjem totalne gledališke izraznosti: z vloži brechtovskih songov, plesa, zvočnih kulis in drugih tehničnih učinkov. Tudi če niso v neposrednem nasprotju z besedilom glede na njegov pomen in stil, spravljajo v nevarnost notranje sorazmerje in zgoščeni potek dogajanja. Na mestu so nemara edinole v nekaterih igrivih komedijah pa v umetniško slabokrvnih dramskih delih (kolikor jih je sploh smiselno uprizarjati), pri katerih je treba z zunanjo razgibanostjo in domiselnostjo uprizoritve prikriti pomanjkanje notranjega umetniškega utripa teksta.

b) Aktualizacije z uvajanjem sodobnih ali fantazijskih, stilno anahronističnih kostumov in odrske opreme. So za besedilo nebitnega pomena, pač pa lahko tvorno prispevajo k njegovi uprizoritvi kot estetska osvežitev, če so izvedene z okusom in tenkočutnim posluhom za značilno izraznost določenega besedila ter mu v skladu z njegovim duhom ustvarjajo ustrezno in funkcionalno odrsko ozračje.

c) Idejne in politične aktualizacije – so odveč – tudi če podčrtujejo in ilustrirajo osrednjo idejo besedila tako, da ne razbijajo uprizoritvene celote.¹

Zakaj dramsko besedilo ni intencionalno samo za režiserjevo dojemanje, ampak tudi za dojemanje občinstva; zato vsako pretirano izpostavljanje avtorjevih ali pritikanje režiserjevih posebnih idej in asociacij, ki jih te lahko vznemirjajo, odvzema gledalcu možnost za soustvarjalno dojemanje dramskega dejanja ter ga v skrajnem primeru degradira na raven poslušnega učenca, tako kot pretirano zunanje spektakularna uprizoritev spreminja občinstvo v pasivno strmeča zijala.

č) Aktualizacije z vnašanjem psihoanalitičnih pojmovanj posameznih dramskih oseb in sociologizirajočih (pre)interpretacij dramskega besedila. Med prve sodi znana Barraultova režija *Hamleta*, pri kateri je Barrault odnos med Hamletom in njegovo materjo oblikoval na osnovi Ojdipovega kompleksa z izrazitimi erotičnimi poudarki. Samo Shakespearovo besedilo erotičnega odnosa med materjo in sinom resda izrecno ne potrjuje niti ne zanikuje, vendar se ta domislek, čeprav zaigran nevsiljivo, ni organsko vključeval v kontekst uprizoritve, ampak je ostal zunaj njega, za nekatere kot kuriozum, za druge pohujšljiva neokusnost – vsekakor pa je bil umetniško nekonstitutiven za dojemanje besedila, če ni celo odvrčal pozornost od njegove osrednje misli.

Še bolj radikalne in sporne pa so uprizoritve, pri katerih avtorski režiserji prerazporedijo klasično besedilo v shematičen koordinacijski sistem izpostavljenih, z vidika sodobne socialistične (ali kake druge) ideologije izoblikovanih družbenih struktur in odnosov, popolnoma mimo in v nasprotju z vsebino dialoga in njegove dramatske govorice.

¹ Tako je na primer Bojan Stupica v svoji režiji Cankarjevega *Blagra* v prvi povojni sezoni v ljubljanski Drami iz raznih odlomkov Cankarjevih besedil sestavil obsežen politični govor in postavil na koncu komedije Ščuko na govorniški oder, da ga je govoril namišljenemu, anticipiranemu slovenskemu proletariatu, kar je bilo sicer v skladu s politično evforičnim ozračjem tedanjega časa, njegova sicer dobra uprizoritev Cankarjevega *Blagra* pa bi ta govor brez škode lahko pogrešala.

Značilen primer takega aktualistično sociologizirajočega branja klasične dramatike je bila pred leti v ljubljanski Drami Lotschakova uprizoritev Marivauxove komedije *Dvojna preizkušnja*. Naslov zanjo je režiser skoval iz naslovov dveh Marivauxovih iger: *Double inconstance* (*Dvojna nestanovitnost*) in *L'Épreuve* (*Preizkušnja*), najbrž zato, ker je že izvirni naslov uprizorjene igre: *Dvojna nestanovitnost* (*Double inconstance*) dejansko izpodbijal osnovno zamisel režije, ki je iz Marivauxa delala neprimerno hujšega kritika fevdalne družbe, kot pa je ta mojstrski oblikovalec ljubezenskih čustev v resnici bil.

Podoben primer psevdosociološkega režiserskega branja je bila Planhonova odrska postavitev Molièrovega *Tartuffa*, ki je njeno razhajanje z besedilom najbolj prišlo do veljave v skrajno razvlečenem sklepnem prizoru, ko kraljevi policijski častnik prinese Orgonu odrešujočo vest, da ga je kralj pomilostil. V njem ta Molièrov dvorni blagovestnik vdre na oder s spremstvom »tipov«, oblečenih v značilne mondure sodobnih skrivnih agentov, ter uprizori pravo zastraševalno orgijo policijske preiskave. Pri tem med dolgotrajnimi salvami krvoločnega krohotanja, prekinjanega z grozečimi premolki in režečim sprepenjem v trepetajoče člane Orgonove družine, histerično tuleče bruha zdaj temu zdaj onemu v obraz uglajeno retorične stihe svoje hvalnice kraljevi modrosti in pravičnosti, ki (po Molièru) v nji zagotavlja Orgonu kraljevo odpuščanje in naklonjenost. Očitno je bil namen te, z Molièrovim besedilom do kraja skregane režiserske »sociološke« ekshibicije, da bi nevednemu občinstvu šolsko nazorno predočila, kako kruto in nevarno policijo je imel celo milostljivi »sončni kralj«.

(Poljubnih avtorskih fantazmagorij Dušana Ristića v njegovih »spectacle digest« Shakespeara in Molièra tu ne obravnavamo, ker tako glede odnosa do besedila kot glede izraznih sredstev presegajo območje dramskega gledališča.)

Nesporno je, da je dramska stvaritev tako kot vsako umetniško delo pri vseh svoji shematičnosti in intencionalnosti, ki ga odpirata različnim, toda ne enakovrednim dojetjem, vendarle predvsem enovito strukturirana celota (sicer ne bi bila umetniško delo) ter jo je treba kot tako tudi upoštevati, če naj polno dojamemo njeno sporočilo. Že odločitev, da režiser določeno dramsko delo uprizori, ga obvezuje, da to delo v čimbolj adekvatni podobi predstavi občinstvu.

Naj bo njegovo dojetanje sodobnega ali klasičnega besedila še tako osebno in drugačno, ne more biti tako ali drugače parcialno in poljubno, če naj ustrezno konkretizira umetniški predmet besedila, ki na njem temelji celovita uprizoritvena zamisel, v kateri se skladno povezuje in medsebojno dopolnjuje trojna umetniška izraznost dramskega gledališča in v nji dramska govorica, ne kot »ekskluziven narek«, ampak kot gledališka pojavnost dialoga, režijsko razvita in usklajena, izoblikovana in oživiljena z igralčevo igro in drugimi odrskimi izrazili, najde svojo adekvatno gledališko izpolnitev.

Na osnovi absolutiziranja shematičnosti in intencionalnosti kot dominantnih umetnostnih lastnosti dramskega besedila teoretiki avtorskega gledališča zagovarjajo najrazličnejša prirejanja in vsakršne adaptacije klasičnih dramskih umetnin kot »povsem legitimno razsežnost tistega integralnega formativnega postopka, po katerem nastaja gledališka predstava« in jim »niti še tako radikalni spreminjevalni posegi v dramsko besedilo zaradi tega ne pomenijo destrukcije njegove literarne integritete in jezikovne istovetno-

sti, pač pa zgolj specifično mobilizacijo teksta v kompleksnem sklopu gledališke predstave«, in to iz najbolj preprostega razloga, ker da »eksistira drama ob vseh uprizoritvah še zmeraj zgolj kot besedna umetnost, kot čisto literarno delo«. (Ibid.) Seveda je nujno, da pri tem prezrejo dramsko govorico dialoga kot njegovo imanentno gledališko pojavnost, ker bi jim pri takem poenostavljenem sklepanju hodila samo v napoto.

Hkrati pa razglashajo za zares pravo adekvatno uprizoritev klasičnega besedila nekakšno utopično, pozitivistično pedantno, zgodovinsko odrsko rekonstrukcijo predstav, ki so bile uprizorjene v času, ko je nastala dramska predloga (na imanentno shematičnost in intencionalnost tokrat očitno pozabljajo), nato pa s sofistično spekulativno logiko ugotavljajo: ker do pike natanka reprodukcija teh predstav ni možna, o adekvatni uprizoritvi načeloma ne more biti govora in da zatoj ni uprizoritve, ki bi bila neadekvatna – (razen če se v kakem posameznem primeru kakemu nerazpoloženemu kritiku to ne zazdi).

Stanje današnjega povprečnega gledališča oziroma gledališke avantgarde ali retrogarde od sedemdesetih let dalje zgovorno priča, do kakšne evforije infantilnega gledališkega igrakanja sta privedli poenostavljena in posplošena, da ne rečemo dogmatska aplikacija nekaterih v bistvu pozitivnih prenovitvenih idej modernega gledališča. S tem, da je gledališče zavrčalo dramski dialog kot negledališko »literaturo«, je na stežaj odprlo vrata najrazličnejšim eksperimentatorskim težnjam; postalo je najbolj dejavno torišče vsestranskega poskušanja in spričo današnjega gledališča plesalcev in pantomimikov, gledališča kostumografov, scenografov in arhitektov, gledališča slikarjev in kiparjev, gledališča pevcev in glasbenikov, gledališča osvetljevalcev in dekoraterjev, gledališča inženirjev elektronike in drugih tehnikov preostaja v današnjem gledališču vse manj prostora ne samo za gledališče dramatikov in igralcev, ampak tudi za gledališče dramskih režiserjev.

In če se je v prenovitvenem gledališču zadnjih petnajst let začela uveljavljati težnja po rehabilitaciji govornih besed in po vrnitvi k pesniškemu besedilu, je to nujna in naravna reakcija na izrabljenost vizualne spektakularnosti in na nezadostnost gledališke »fizične govorice«, ki je pri vsej svoji kinetični domiselnosti in eksorcistični, grozljivi hrupnosti večinoma postalo prav tako prazno, zunanje in za količjak zahtevnejšega gledalca nezanimivo, kot je to bila konvencionalna patetična retorika ali mehanično brbljava konverzacija tistega meščanskega »literarnega« gledališča, ki je bilo povzročilo to gledališko revolucijo, – ki pa se je, tako kot se to slej ko prej dogaja z vsako revolucijo, končala v slepi ulici.

Seveda pa se gledališče ne bo moglo na novo povezati s pesniškim besedilom – zakaj ne gre namreč za vračanje na staro, ampak za novo opredelitev odnosa gledališča do dramskega besedila in govornih besed – dokler ne bo preverilo in prevrednotilo svoje izraznosti v celoti kakor tudi svoje umetniške odgovornosti in svoje družbene vloge. Zakaj gledališče navsezadnje obstaja in se udejanja samo v neposrednem stiku z občinstvom, ustvarja edinole za občinstvo sodobnikov, tisto občinstvo, kateremu hoče pripadati, in si mora zato tudi glede nanj izoblikovati samosvojo umetniško fiziognomijo, če se hoče z njim polno sporazumevati in komunicirati. Prvenstvenega pomena za to sporazumevanje in komunikacijo pa je v dramskem gledališču – dramsko besedilo.