

AVTORJI IN KNJIGE



Jovan
Hristić

Teoretična vprašanja, praktični odgovori*

Vsi se bomo zlahka strinjali, da je drama literarno besedilo, napisano za uprizarjanje na odru; vsi se bomo strinjali, da v dramskem besedilu ne obstajajo le eksplicitna, ampak tudi implicitna navodila za določeno scensko uprizarjanje; vsi se bomo strinjali, da je dramo nemogoče brati, ne da bi v domišljiji videli vsaj obrise gledališke predstave; vsi se bomo strinjali, da drama ne glede na vse svoje literarne

vrednosti šele na odru doseže popolno življenje... z eno besedo, vsi se strinjamo, da drama hkrati obstaja v dveh svetovih, toda takoj ko začnemo razmišljati o razmerjih med tema dvema svetovoma, postanejo stvari več kot zapletene.

Koliko je dramsko besedilo odvisno in koliko je neodvisno od gledališke predstave? Je drama samostojno umetniško delo ali samo povod za gledališko predstavo? Je gledališka predstava samostojno umetniško delo ali samo razlaga dramskega besedila? Vsi, ki pišemo o gledališču, smo temu ali onemu režiserju nemalokrat zamerili, da ni bil zvest oziroma (kakor bi rekli danes), je napačno prebral ta ali oni tekst, da ga je bral preveč obzirno do njegovih literarnih vrednosti in brez prave gledališke domišljije ali s preveč domišljije in brez najmanjše obzirnosti do literarnih vrednosti. Na podlagi česa sodimo? S kakšno pravico očitamo? Kaj nam daje pravico, da govorimo, kako je bil kakšen režiser v svoji predstavi v popolnem soglasju s pisateljem?

Andrej Inkret začne s temeljnim. Dramsko besedilo na eni strani in gledališka predstava na drugi obstajata predvsem na dva različna načina. »Medtem ko je drama kot jezikovna umetnina zmerom materializirana v zapisanem besedilu, pa gledališka kreacija nikdar ne eksistira kot nekaj predmetnega ali stvarnega«, kar naj bi pomenilo, da gledališka predstava ni »otipljiv, stvaren in trajen umetniški predmet«. Toda že tukaj se začnejo odpirati vprašanja. Pravijo, da je Sartre na eno zadnjih vaj za *Hudiča in ljubega Boga* prišel s pravkar izdano knjigo v roki in da je zmagoslavno vzkliknil: »To je pomembno!« Knjige z dramskimi teksti ostanejo, tudi ko predstave izginajo, vendar, kaj je to, kar ostane oziroma, kaj je to, kar je

* Besedilo je nastalo ob srbohrvaški izdaji knjige Andreja Inkreta: *Predmet i princip dramaturgije* v prevodu Gojka Janjuševića, Sterijino pozorje, Novi Sad 1987)

Aristotelovi citati iz Poetike so citirani po slovenskem prevodu Kajetana Gantarja (druga, dopolnjena izdaja; Cankarjeva založba, Ljubljana 1982), izvirne ugotovitve Andreja Inkreta pa po 29. knjigi Literarnega leksikona z naslovom Drama in gledališče (Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986).

zapisano? Ali ni morda trajnost besedila – ki se zdi estetikom tako pomembna – samo navidezna?

V svojem predavanju *Grška glasbena drama* iz leta 1870 Nietzsche pravi, da je bila grška tragedija veliko bliže tištemu, kar bi imenovali »velika opera« kot drami, kakor jo poznamo danes. O grški tragediji, tako približno pravi Nietzsche, vemo toliko kot o operi, od katere nam je ostal samo libreto, kar pomeni – skoraj nič. Njegovo predavanje nam o tragediji gotovo pove več kot njegova filozofska fantazija o rojstvu tragedije in zdi se mi, da se imamo pravico vprašati: Ali ne velja vse, kar nam govori, vsaj v določeni meri, tudi za dramo, ki nima več obsežne glasbene spremljave, za dramo v današnjem smislu besede?

Kakor vsa druga najpomembnejša vprašanja o drami je tudi vprašanje o razmerju med dramskim besedilom in gledališko predstavo prvi zastavil Aristoteles. Zato moramo malo razmisliti o nekaterih njegovih formulacijah.

Vsi poznamo tisto znamenito formulacijo iz VI. poglavja *Poetike*, češ da gledališki aparat »sicer učinkuje na dušo gledalca, vendar ima z bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega: saj lahko tragedija naredi vtis tudi brez uprizoritve in brez igralcev. Poleg tega je priprava spektakla bolj stvar kostumografa kot pa pesnika.« Kakorkoli že prevajamo »skenopoieo techne« in kakorkoli že prevajamo »opsis« (dve ključni besedi iz tega besedila), je jasno, kaj nam želi povedati Aristoteles. Ko drama pride na oder, jo od pesnika prevzemajo drugi umetniki: igralci, režiser (za njegov obstoj in funkcijo Aristoteles ni vedel), scenograf in kostumograf. Vse to pa ni več problem, ki bi zadeval pisanje dram, medtem ko je bila *Poetika* zamišljena ravno kot učbenik za prihodnje dramatike.

Toda eno je govoriti o pisanju, drugo o življenju dram. V zaključnem, XXVI. poglavju *Poetike*, Aristoteles navaja prednosti tragedije pred epom in pravi, kako ima tragedija »še dva majhna elementa, glasbeno spremljavo in spektakel, ki sta vir zelo živahnih užitkov. Dalje ima tragedija neko živo izrazno moč, ki jo čutimo že ob branju, še bolj pa ob uprizoritvi«. Preveč zlahka izenačujemo ta dva načina razpravljanja o drami – razpravljanje o pisanju drame in razpravljanje o načinu življenja dokončane drame – in trdimo, kako Aristoteles ni maral gledališča, kako je preziral gledališčne in imel gledališko predstavo za nekaj naključnega in postranskega v primerjavi z dramo.

Resnici na ljubo, Stagirčan tako kot večina intelektualcev ni preveč maral gledališča. To ni nič novega, ni niti prvi niti zadnji, ki so ga gledališke predstave v glavnim razočarale. V eseju *O Shakespearovih tragedijah* Charles Lamb govori o tem, kako gledališka predstava ne uspe izpolniti njegovih pričakovanj in kako je Shakespeara bolje brati, kot ga gledati na odru, kajti predstava, ki jo vidi v svoji domišljiji, je veliko boljša od tistih, ki jih lahko vidimo na angleških odrih. Sto let kasneje Thomas Mann izjavlja, da je gledališka predstava samo slaba ilustracija dramskega besedila, ki tiranizira domišljijo. Toda za kakšno gledališče gre?

Vprašanje skoraj neopazno preneha biti teoretično in postane historično. Tudi o tem nam Aristotel lahko pove veliko. V IX. poglavju *Poetike* govori o tem, kako epizodne zgodbe sestavljajo bodisi slabi pesniki, ker nimajo daru, da bi dogodke povezali po nujnosti in verjetnosti, bodisi dobri pesniki, da bi ugodili razsodnikom, ki so jim razvlečene drame z mnogo pripetljaji bolj všeč od tistih kompaktnih. V XII. poglavju očita pesnikom

nekaj, kar bi danes imenovali melodramatizacija tragedije, to je zgodbe, ki imajo en konec za dobre in drugega za hudobne, s čimer pesniki prav tako ugajajo okusu publike. V XIV. poglavju očita pesnikom, da se preveč zanašajo na gledališka sredstva in ne izzivajo strahu ter sočutja, temveč začudenje. Očitno gre za besedila, ki so bolj scenariji za velike prireditve kot drame. In navsezadnje, v XXVI. poglavju govori o igralcih, ki neprestano delajo ne najbolj utemeljene gibe, približno tako, kakor bo to počel devetnajst stoletij kasneje Hamlet.

Vse to je natančna kritika drame in gledališča Aristotelovega časa. *Poetiko* je pisal v času, ko je zlata doba grške tragedije in grškega gledališča že zdavnaj minila, ko se je tragedija spremenila v razvlečene zgodbe, podobne današnjim neskončnim televizijskim nadaljevankam, ali v melodrame, v katerih so bili hudobni kaznovani, dobri pa nagrajeni (za to je precej kriv Homer s svojo *Odisejo*), ko so gledališke predstave postale spektakli, kakršne bodo mnogo kasneje ponovno uvedli v modo italijanski *skenopoietai* (Corneille, mojster francoske klasične tragedije, je napisal dva scenarija za takšne spektakle), dramska besedila pa so se spremenila v predloge za igralske ekshibicije brez pravega pokritja, kakršne poznamo iz gledališča zvezdnikov v XIX. stoletju. V takšnem gledališču je Aristoteles nedvomno videl *Ojdira*, svojo priljubljeno tragedijo, uničenega in zato ni čudno, če je bil v *Poetiki* do gledaliških predstav sumničav. Ali bi o gledališču mislil drugače, če bi videl drugačno gledališče?

Mogoče. Toda ostaja dejstvo, da razmerje med dramskim besedilom in gledališko predstavo ni dano enkrat za vselej. Od časa do časa se spreminja in je različno, denimo, v gledališču, klasicističnega recitiranja, v gledališču igralskih zvezdnikov, v akademskem literarnem gledališču XIX. stoletja (kot je na primer dunajski Burgtheater), v modernem režiserskem gledališču. Kakor se preminja tip gledališča, se spreminja razmerje med dramskim besedilom in gledališko predstavo, te spremembe pa pogosto puščajo na cedilu naše teoretične posplošitve, ki so najpogosteje narejene na podlagi tistega tipa gledališča, ki ga je ta ali oni teoretik imel priložnost videti. Teoretiki pa, to vemo, v glavnem (z redkimi izjemami) ne hodijo veliko v gledališče: univerze so pogosto precej oddaljene od gledaliških centrov.

Ko se je v gledališču pojavil režiser, ki ni bil več samo »nadzornik vaj«, je problem razmerja med dramskim besedilom in gledališko predstavo začel dobivati nove, včasih skrajno zaostrene in zanimive oblike. Pojav režiserja na eni in »bralne drame« na drugi strani ob koncu XIX. in začetku XX. stoletja Inkret opazuje kot enega od vrhuncev ločevanja drame od gledališča oziroma gledališča od drame, kot »najbolj drastičen izraz izgubljene enotnosti med pesniško in igralsko umetnostjo«, toda tudi kot začetek raziskovanja specifično gledaliških izraznih sredstev, ki niso več odvisna od literarnih vrednosti dramskega besedila. V teh raziskavah gledališka predstava postaja »samosvoja in integralna umetnina«, režiser pa enako absoluten ustvarjalec predstave, kakor je slikar absoluten ustvarjalec slike (primer, ki ga je v gledališko teorijo uvedel Gordon Craig).

Reakcija na akademizem literarnega teatra XIX. stoletja nam je med drugim pokazala – ko smo vse skupaj pretehtali – globoko nepopolnost »čistega« gledališča, toda posredno tudi nič manjšo nepopolnost dramskega besedila, ki ostaja zgolj zapisano v natisnjeni besedi. Pri tem ne mislim na tisto, na srečo kratkotrajno pošast, ki jo imenujemo »bralna drama«; mislim, da nam v režiserskem gledališču postaja veliko bolj jasno, kaj vse se

z dramskim tekstom dogaja, ko pride na oder, in kaj je v primerjavi z dogajanjem na odru tisto, kar beremo v tiskani besedi.

Pojav režiserja je pomenil še nekaj. Je osebnost, ki okrog sebe zbira vse elemente določene gledališke predstave in ki prevzema največji del estetske odgovornosti za tisto, kar se dogaja na odru. Stopa v enakopraven dialog z dramatikom in med njima se ustvarja poseben, dotlej neznan odnos, katerega posledice so daljnosežne in še zmeraj niso povsem raziskane. Ni mi treba opozarjati, da je zgodovina moderne dramske književnosti in zgodovina modernega gledališča sestavljena iz nekaj velikih parov pisec – režiser, kot so Čehov – Stanislavski, Jovet – Giraudoux, Gavello – Krleža ali Molière – Copeau, Corneille – Vilar, Brook – Shakespeare, Krejča – Čehov, Strindberg – Bergman... Kaj se dogaja z dramskim besedilom v tem odnosu, v katerem nekdo gledališko bere dramsko besedilo, ki ga je prav tako napisal nekdo?

Tako kot veliko drugih, tudi ta odnos še zmeraj opazujemo samo v ekstremnih primerih: bodisi v akademizmu literarnega teatra, v katerem režiser izključno skrbi za pravilno razlaganje kakšnega sakrosanctnega dramskega besedila, bodisi v avantgardizmu »antiliterarnega teatra«, v katerem režiser tekst uporablja izključno kot povod za svobodno gledališko igro. Toda najzanimivejše stvari se ne dogajajo na teh skrajnih točkah, na katerih se gledališče žrtvuje književnosti oziroma književnost gledališču – ekstremi so lahko tudi neka vrsta Bachelardovih »epistemoloških motenj«, ki nam zakrivajo pravi problem – temveč v nizu nians, ki jih najdemo med njima.

Ko Inkret govori o razmerju med dramskim besedilom in gledališko predstavo, uporablja teoretičen model, ki ga dolgujemo Romanu Ingardnu. Z vsi pravico, kajti *Literarna umetnina* je knjiga, na katero se je treba opirati v vsakem trenutku. Za Ingardna je književno delo »shematska uresničitev«, za katero so karakteristična »nedoločena mesta«; proces branja je proces »konkretizacije«, v katerem bralec dopolnjuje ta mesta.

Ingarden je teoretik književnosti, ne pa gledališča – razdelek o dramskem delu je eden izmed najbolj bledih v njegovi knjigi – in se ne ukvarja z vprašanjem, ali ni morda status teh »nedoločenih mest« drugičen, ko govorimo o romanu in ko govorimo o drami, in ali nima, ko govorimo o gledališki predstavi, »konkretizacija« če že ne pomena pa vsaj doseg, ki se ne razlikuje od tistega, ki ga ima pri branju romana? Barva oči Juliena Sorela, za katero nam Stendhal prepušča, da si jo zamislimo sami, ne spreminja ničesar v strukturi odnosov v *Rdečem in črnem*. Toda če je Lopahin v nekaterih predstavah *Češnjevega vrta*, ki sem jih videl, skoraj vedno manjši, obilnejši in malce vulgarni *nouveau riche*, ali če je (tako kot v predstavi Giorgia Strehlerja) vitek, energičen in dokaj kultiviran moški na pragu zrelosti (lahko si predstavljamo, kako vsak dan igra tenis), to spremeni sistem odnosov v drami Čehova, čeprav ne gre za nikakršen ekstremen anti-literaren eksperiment. V skrajni analizi je *Češnjev vrt* z debelim in štorkljastim Lopahinom ena, z vitkim pa – druga drama.

Seveda ne gre samo za fizičen videz igralca. Lahko opazujemo tudi odnose med liki v drami. V znanem prizoru z Ofelijo – Klavdij in Polonij jo poslušata, a je, skrita za zaveso, ne vidita – Hamlet v jezi obsipa Ofelijo s plazom zmerljivk. Ali Hamlet ve, kaj se dogaja za zaveso? V Shakespeareovem besedilu ni didaskalij in vse je prepuščeno naši domišljiji. Navadno Hamlet srdito hodi okrog Ofelije, ki v obupu lomi roke na sredi odra. Toda

medtem ko Hamlet govori besedilo, polno zmerljivk, ki mu ga je dal Shakespeare, v predstavi Petra Brooka Ofelijo nežno objema. Tistega, kar govori, ne govori zanjo, ampak za tiste, ki ju poslušajo, in njegove zmerljivke ne izražajo njegovega pravega odnosa do Ofelije, kot predpostavljajo mnoge konvencionalne predstave. Najsi je ta režiserska rešitev dobra ali ne – kar zadeva mene, se mi zdi sijajna – v temelju spreminja odnos med Hamletom in Ofelijo in v določenem smislu tudi celoten sistem odnosov, ki jih najdemo v Shakespeareovi drami. S tem da je Peter Brook »konkretiziral« *»nedoločeno mesto«* v tekstu drame, je znotraj nje ustvaril nov odnos.

Oglejmo si še en pomemben element gledališke predstave. To so odnosi v prostoru. *Tri sestre*, ki jih je režiral Peter Stein, se dogajajo na ogromnem odru, kakršna je danes večina odrov v Nemčiji. Vsaka osebnost ali skupina osebnosti je na svojem delu tega velikega prostora in drama Čehova postaja čisto moderna drama o nemožnosti komunikacije med ljudmi, skoraj solipsistično gledališko delo. Ni dvoma, da pri Čehovu še posebno obstaja problem komunikacije in da Steinovega branja *Treh sester* ne moremo uvrstiti v avantgardna branja, ki zavestno sprevrčajo odnose v besedilih, do katerih so se režiserji dokopali, temveč ravno nasprotno.

Oder, na katerem je postavil *Tri sestre* Stanislavski, je bil veliko manjši. V drugem dejanju, v prizoru med Mašo in Veršininom, najdemo naslednjo didaskalijo: »Medtem ko se pogovarjata, in dvorani sobarica prižiga luč in sveče.« V svoji režijski knjigi je Stanislavski sobarici pridružil še doviljo Anfiso. Ni težko razumeti, zakaj: prizor je bil precej dolg in bi morala sobarica prižigati sveče tako tiho, da bi gledali samo njo, ali pa bi moralo biti v jedilnici Prozorovih nešteto svečnikov s svečami, to pa bi bilo absurdno. Zato Stanislavski vpeljuje Anfiso, ki je pri Čehovu v tem prizoru ni. »Med naslednjim prizorom«, pravi v svoji režijski knjigi, »se včasih zasliši Anfisino tiho premikanje v sosedni sobi in njen suhi, starčevski kašelj. Včasih globok vzdih.« V drugi sobi slišimo, kako Andrej koraka, podre stol, igra na violino. Ko pa Veršinina Maši poljubi roko, »vstopi Anfisa in prinese vroče mleko ali zdravilo, na vratih izpusti skodelico, ki se razbije, zavpije, odide.«

To pa je drugačna situacija oziroma drugačna drama. V predstavi Stanislavskega so vedno okrog nas ljudje, ljubezenski prizor se ne more odigrati v tišini in samoti, kakor se ljubezenski prizori v klasičnih delih, ljudje se mešajo v naše življenje, in to v trenutkih, ko bi bili najraje sami. To ni solipsistična, ampak klavstrofobična drama. Niti Stanislavski niti Stein ne odstopata od besedila Čehova, toda njuni predstavi ustvarjata na odru dve povsem drugačni človeški in dramski situaciji.

Za Andreja Inkreta je situacija: »dinamičen prostor, v katerem se spočenja in kamor se potem tudi izteka in razrešuje vse in vsakršno predstavljeno dogajanje, in sicer kot homogen, voden proces govora in drugih dramskih aktivnosti, ki se čutno nazorno dogajajo med nastopajočimi liki.« V formalnem smislu je situacija metodološka *analitična enota*, ki ji »,ni mogoče predpostaviti nobene druge vrednosti (denimo osebe, gledane izolirano)« *in ki je torej nujno izhodišče vsake dramaturške analize*«, nadaljuje Inkret in navaja formulacije Mirjane Miočinovič iz njene študije o moderni teoriji drame. Navsezadnje je »situacija torej svojevrstno zbirališče in neposredna, dinamična konkretizacija vseh tistih momentov, ki oblikujejo strukturo literarnega besedila drame (...) kakor tudi relacije med obema strukturama.«

Ta model razmerij med dramskim besedilom in gledališko predstavo je teoretsko popoln. Tako v osnovah dramskega besedila kot v osnovah gledališke predstave najdemo situacijo: je njun skupni element, čvrsta točka, ki ju povezuje in – kar je še važnejše – na osnovi katere lahko sodimo o njihovih medsebojnih odnosih. Dramsko besedilo ustvarja situacijo z literarnimi sredstvi, tekstom in didaskalijami, gledališka predstava pa jo konkretizira z gledališkim govorom in kretnjami igralcev, z njihovimi odnosi v prostoru odra in z vsem, kar dela »spektakel«.

Toda kako pridemo do situacije? Ali je situacija absolutna formula, ki enkrat za vselej izraža razmerja v dramskem besedilu, tako kot znana matematična formula enkrat za vselej izrazi razmerje med opravljeno potjo in časom v prostem padu, ali pa je rezultat možnega branja, pogojenega različno: Sourieau in Anne Ubersfeld bi nedvomno rekla, da gre za prvo; meni se zdi, da gre za drugo. Drama je umetnost enostavnih hotenj in enostavnih odnosov, ki jih zlahka grafično ponazorimo, vendar bo ta grafikon zmeraj odvisen od načina, kako beremo dramo, kar pomeni, da nam ponazarja eno samo branje drame, način, kako jo bere ta ali oni režiser, v tem ali onem času. In celo če bi bila situacija v svoji shematizirani obliki dana enkrat za vselej, bi se njen pomen v tistem trenutku, ko bi se iz formule vrnilo v polnost besedila in v polnost gledališke predstave, spremenil glede na bralca in glede na čas.

To so nam vsem dobro znane relativnosti. Dovolj je, da se spomnimo dveh predstav *Češnjevga vrta*, Čehova, ki smo ju imeli priložnost videti v zadnjih letih. V predstavi Giorgia Strehlerja so, kakor je opazil Georges Bani, junaki *Češnjevga vrta* podobni lenuhom in zanikrnežem iz Dantejevih predvic, ki so obsojeni, da celo večnost preživijo v čakanju. Strehler je seveda bral Danteja, bral je tudi Francisca Fergussona, toda Peter Brook je bral Boccaccia in v njegovi predstavi visi nad vsem, kar se dogaja, kuga, ki jih lahko vsak trenutek dohiti, in to, kar počnejo junaki Čehova, je strašna igra na robu prepada, v zadnjem trenutku pred katastrofo. Gre za dve različni situaciji; kako pa naj se odločimo, kateri od obeh režiserjev ima prav, ko pa niti ena niti druga predstava ne kali odnosov v drami Čehova, pač pa odkriva njihove nove videze.

Zato Inkret domneva, da je vprašanje o tako imenovanih »napačnih interpretacijah« v bistvu samo navidezen problem: »Če je namreč jezikovna struktura drame že sama na sebi heterogena oziroma variabilna in če je gledališka predstava kot umetniško delo nujno shematična tvorba, potem je vprašanje o pravilni ali ustrezni uprizoritvi drame teoretično irelevantno, saj mu manjka kakorkoli zanesljiv in verifikabilen primerjalni kriterij. Dramsko besedilo samo ne more biti kriterij, ker so zanj bistveno značilna prav nedoločena mesta tako v didaskalijah kot tudi v dialogu«, tako da je dramo mogoče predstaviti oziroma »konkretizirati« precej različno.

Toda kljub vsemu, kar smo imeli v današnjem gledališču priložnost videti, se mi zdi, da obstajajo tudi mejni primeri, v katerih predstava toliko spremeni situacijo, ki jo srečamo v drami, da postane ta neprepoznavna in celo nesmiselna. Spominjam se *Hedde Gabler*, v kateri je bil Tessman kremenit hrust z drvarskimi mišicami, Hedda pa miniaturna nevrotičarka, ki ves čas beži pred njim. V čem je bila torej drama? Spominjam se tudi nekega *Macbetha*, v katerem je bil Duncan senilen striček, ne pa še mogočen kralj, čigar uboj bo imel strašne posledice. Zakaj torej v Shakespearovi tragediji za *Macbetha* pravijo, prvič, da mu časti, ki si jih je pridobil, ne pristajajo, in

drugič, da je kraljevska obleka zanj prevelika, ko pa vidimo, da je Duncan veliko manjši od svojega morilca? Celo če bi bili izpuščeni verzi, v katerih je to povedano, nepomembni Duncan in gangster Macbeth oziroma močni Tessman in krhka Hedda, ne bi odkrili ničesar novega niti v Shakespearovi niti v Ibsenovi drami, prej nasprotno. O njih bi bilo treba napisati novi drami.

Kriterij, ali kakšna predstava odkriva ali ne odkriva kaj novega v dramskem delu, se mogoče zdi precej skromen, toda meni se dozdeva, da je bolje imeti kakršenkoli kriterij, kot pa se vnaprej odreči vsakršnemu kriteriju v imenu zelo negotove popolne neodvisnosti gledališke predstave od dramskega besedila. Natančneje rečeno, mislim, da za vsemi Inkretovimi analizami o razmerju med dramskim besedilom in gledališko predstavo lahko slutimo osnovno vprašanje: Ali ni model tega razmerja, ki ga imamo vsi za bolj ali manj univerzalno veljavnega, napačen že v osnovi?

Teoretiki berejo velike drame, vendar se zdi, da gledajo v glavnem slabe predstave. Toda eno je, če dramsko besedilo berejo režiserji, kot so Stanislavski, Brook, Krejča, Strehler, Stein ali Gavella, drugo pa, če ga bere režiser obrtnik, ki ga Stanislavski v nekem tekstu porogljivo imenuje »remeslov«, kar bi lahko prevedli kakor »obrtniček«. Molče predpostavljamo, da gre za identičen proces »konkretizacije«, toda nekateri konkretizatorji gredo nedvomno veliko dlje od drugih in v skladu s tem je njihova konkretizacija povsem drugačna. Vse lahko poimenujemo z istim imenom, a se moramo zavedati, da pojem »konkretizacije« ni preprost, da znotraj njega obstajajo niti najmanj nepomembna stopnjevanja in da moramo na njegovem vrhu govoriti o nečem, kar po pravici povedano presega okvir pojma.

Dramsko besedilo je nekaj, kar obstaja pred gledališko predstavo, zato so puščice, s katerimi teoretiki poskušajo teoretično predstaviti odnos med njima, usmerjene od besedila k predstavi, ki pa časovno sledi besedilu. Če hočemo besedilo zaigrati na odru, mora biti najprej napisano, toda zdi se mi, da se tukaj tudi neha odločilna vloga časovnega zaporedja v razmerju med dramo in gledališko uprizoritvijo in da se začenja popolnoma posebna hkratnost, kakršno najdemo v branjih velikih režiserjev. Mislim, da bi lahko rekli, kako se ti vračajo v nekaj, kar je pred besedilom in za njim, v temeljni ustvarjalni proces, iz katerega je besedilo nastalo, in z vpogledom v ta proces ustvarjajo gledališko predstavo. Velik režiser se ne zadovolji s tem, da je za pisateljem: s pisateljem se vrača k najglobljim izvorom dramskega besedila, v tem procesu pa izpolnjevanje »nedoločenih mest« ni samo »konkretizacija«, temveč nekaj še veliko globljega: poskus misliti skupaj s pisateljem, besedilo ponovno ustvariti s pisateljem.

To najbolje vidimo, ko beremo na primer režijske knjige Stanislavskega za drame Čehova, ali režijsko knjigo Jeana-Louisa Barraulta za Racinovo *Fedro*. Te knjige so drugi tekst, ki se, kot duhovito opaža Anne Ubersteld, »vpisuje v luknje« dramskega besedila in obstaja vzporedno z njim kot paralelna stvaritev. Stanislavski govori o »izjemni pozornosti (glubokom vnanianii) za umetniško individualnost pisatelja in za tiste ideje ter razpoložnja, ki so postala ustvarjalno jedro (zerno) drame«; govori o »zublju v pesnikovem delu, v katerem gori igralec skupaj z režiserjem in pesnikom«. Jean-Louis Barrault pa pravi, kako se »morajo tisti, ki jim je bilo zaupano, da na sceni oživijo tragedijo... združiti (s'incorporer) z delom, morajo ga posvojiti (épouser)«. Ti izrazi mogoče niso teoretično

popovem precizni, vendar nam jasno kažejo, koliko je režisersko branje dramskega besedila ponovno ustvarjanje tega besedila, in to veliko bolj popolno ustvarjanje, kakor se nam zdi na prvi pogled.

Vsi poznamo zgodovinsko resnico, da ni velikih predstav brez velikih besedil. Poznajo jo tudi današnji privrženci anti-literarnega gledališča, ki v glavnem posegajo za najbolj literarnimi besedili. Manj poznamo drugo resnico: da ni velikega teatra brez velike predstave. Najzgovornejši primer bi bil lahko neuspeh *Utve* v Aleksandrinskem teatru v Petrogradu 1896. leta. Kaj bi bilo, če ne bi bil istega dela dve leti pozneje režiral Stanislavski v komaj ustanovljenem Moskovskem hudožestvenem teatru? Kaj bi bilo s Strindbergovo *Sanjsko igro* in *Potjo v Damask*, če ju ne bi bil režiral Ingmar Bergman? Gotovo bi se ohranili kot nenavadni drami, ki ne moreta najti svojega odra, ki mogoče niti ne spadata na oder. Drži: Dramsko besedilo se ohranja zapisano v knjigi, mu daje v odnosu do gledališke predstave, ki izginja, samo navidezno samostojnost, a tudi pisatelj je v odnosu do režiserja navidezno absoluten ustvarjalec, režiser pa v odnosu od pisatelja navidezno ustvarjalec, ki ga pogosto imenujemo *reproduktivnega*.

Dramsko besedilo v tiskani besedi je veliko manj, kot si mislimo, tako kot je gledališka predstava veliko več, kot navadno mislimo. Za pisatelja je drugi režiser in igralci; za režiserja in igralce je drugi pisatelj. Toda v gledališču ima vsakdo svojega dvojnika in gledališče je, če vse skupaj prehetamo, umetnost dvojnika. Zdaj vidimo pisatelja zdaj režiserja, tako kot na znani risbi iz učbenika psihologije vidimo zdaj dva obraza zdaj kupo. Najteže jih je videti hkrati, še težje pa vidijo hkrati sami sebe, kajti ko začnemo ustvarjati gledališko predstavo, z njo začnemo hkrati ustvarjati dramsko besedilo, čeprav so njegove črke za vselej zapisane v knjigah, medtem ko predstava izgine. Iz te hkratnosti se poskušata izločiti dve enako opozarjajoči pošasti: na eni strani bralna drama in na drugi predstava, ki deformira tekst, zato da bi s temi deformacijami poudarila svojo neodvisnost. Obe pa sta napačno razumljeno ustvarjanje.

Knjiga Andreja Inkreta je pisana z znanjem in spretnostjo za posploševanje teoretika ter s smislom in čutom za gledališko stvarnost gledališkega kritika. Pomaga nam, da o drami in gledališču mislimo jasneje in da jima zastavljamo prava vprašanja.

Prevedel: Jure Gantar