

Več kakor stoletje po tem, ko so gledališke režiserke in režiserji postali bistveni udeleženci kreativnega procesa, je njihova umetniška avtonomija še vedno na stalni preizkušnji. Eno od najobičajnejših nasprotovanj njihovem prispevku h gledališkim uprizoritvam je, da se njihove interpretacije klasičnih dram namenoma oddaljujejo od eksplicitnih navdila njihovih avtorjev. A uprizoritve klasikov že veliko pred izrabo režijskega koncepta kot priročnega grešnega kozla za vse, kar gre pri uprizoritvi narobe, niso ohranjale stopnje spoštovanja izvirnika, kakršno zahteva njihovo občinstvo. Z uporabo memetike kot metodološkega orodja in uprizoritev Shakespeareovih dram kot študij primera ta razprava trdi, da je odmik od tradicionalnih uprizoritvenih praks in branj morda nujen za dolgoročno preživetje iger. Nakazuje, da je trajen uspeh iger bistveno bolj odvisen od njihove sposobnosti prilagajanja spremenjenim zgodovinskim okoliščinam kakor od njihove zvestobe izvirniku. V tem smislu na režiserja ali režiserko ne smemo gledati kot na inherentno nevarnost veličastnim mojstrovina, ampak bolj kot na osebo, ki zagotavlja, da bodo mutacije besedila njegov pomen ohranile svež in pripravljen na spremembe zgodovinskih, kulturnih ali političnih okoliščin.

Ključne besede: režiser, koncept, Richard Wagner, William Shakespeare, diskurz zvestobe, memetika, memi

Jure Gantar je diplomiral in magistriral na Univerzi v Ljubljani in doktoriral iz drame na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je profesor na Univerzi Dalhousie. Njegovo strokovno področje je teorija drame, predvsem teorija in kritika komedije, smeha, humorja in smisla za humor. Na to temo je objavil številne članke in tri knjige: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) in *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Dokler ju režiser ne loči: gledališče in diskurz zvestobe

Jure Gantar

Četrtega maja 2013 je bila v Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu premiera nove postavitve Wagnerjeve opere *Tannhäuser*. Dirigiral je Axel Kober, režiral Burkhard C. Kosminski, v glavni vlogi pa je nastopil Daniel Frank. Same po sebi so uprizoritve Wagnerja v nemških opernih hišah vsakdanji pojav in, kar se tiče njihove vrednosti za medije, niso dogodek. Ta uprizoritev pa se je v nekaj dneh znašla na kulturni strani številnih velikih časopisov in spletnih straneh po vsem svetu. Glavni razlog za to je bil zelo glasen protest düseldorfskega občinstva, ki ga je resno vznemirila grafična reprezentacija holokavsta na odru Rheinoper, ki je vključevala, med drugim, »prizor, [ki je] prikazoval, kako družini brijejo glavo, nato pa jo postrelijo« (Vasagar). Mediji so poročali, da je okoli dvanajst gledalcev iskalo zdravniško pomoč, da bi se spoprijeli s šokom zaradi tega, čemur so bili priča v gledališču. Drugi so, tako kaže, »žvižgali in lopotali z vrati, ko so protestno zapuščali operno hišo« (nav. po Evans). Do 8. maja se je vodstvo odločilo, da bo prekinilo redne ponovitve uprizoritve in svojim abonentom namesto nje ponudilo koncertno izvedbo Wagnerjeve opere. »[Z] obžalovanjem se zdaj odzivamo na dejstvo, da so nekateri prizori, predvsem zelo realistično prikazani prizori streljanja, pri nekaterih gledalcih povzročili tako močne psihološke in telesne odzive, da so potrebovali zdravniško oskrbo,« je v obrazložitvi odpovedi navedlo vodstvo gledališča (nav. po Connolly). Četudi je bil po besedah Christopha Meyerja, umetniškega vodje družbe, namen produkcije »obžalovati, ne norčevati se« iz žrtev koncentracijskih taborišč (prav tam), je Deutsche Oper am Rhein končno »sklenila, da [ne morejo] upravičiti tako ekstremnega učinka [svojega] umetniškega izdelka« (nav. po Evans), in se odločila, da se bo raje izognila nadaljnji kontroverznosti.

Da bo prenos dogodkov iz Wagnerjeve opere v nacistično koncentracijsko taborišče problematičen, ne bi smelo presenetiti nikogar. Konec koncev je bil Wagner znan antisemit, ki ni objavil le eseja *Judovstvo v glasbi*, neusmiljenega in rasističnega napada na delo več judovskih skladateljev, ampak je nekoč menda celo rekel svoji ženi Cosimi, da »bi morali med predstavo *Modrega Natana* sežgati vse Jude« (nav. po Katz 91). Večina ljubiteljev glasbe ve, da je bil Wagner Hitlerjev najljubši skladatelj in da je njegova glasba neuradno še vedno prepovedana na izraelskih odrih in v koncertnih

Zahvala: Nekatere ideje iz tega članka sem prvič oblikoval leta 2008 v svoji kolumni za Mestno gledališče ljubljansko.

dvoranah (prim. Curtis 87). V tej luči je odločitev, da se dogajanje v *Tannhäuserju* iz legendarne srednjeveške Turingije prestavijo v Nemčijo dvajsetega stoletja, Tannhäuserja obleče v oficirja SS in predstavo začne z zelo realistično eksekucijo, po videzu sodeč, judovske družine, vsaj vprašljiva, če ne naravnost provokativna. Bolj presenetljivo pa je, da so številni kritiki nasprotovali ne samo žaljivosti prav te uprizoritve, ampak tudi sami ideji o režiserjevi pravici, da poseže v izvirnik, in s tem, posredno, umetniški legitimnosti tega, kar navadno imenujemo »režiserjev koncept« (Homan 16). Michael Szentei-Heise, vodja düsseldorfske judovske skupnosti, je tako, denimo, »nemškimi medijem povedal, da je postavitvev zašla tako daleč od izvirnega namena Wagnerja, ki jo je leta 1840 napisal kot romantično opero in jo postavil v srednji vek, da je neverjetna« (nav. po Connolly). Ljubitelji opere so morda vajeni nasprotovanja radikalnim konceptom s strani severnoameriških kritikov in občinstva, na primer Robertu Lepageu in njegovi abstraktni ter s tehnologijo podprti uprizoritvi *Prstana* v newyorški Metropolitanski operi ali Christopherju Aldenu in njegovi interpretaciji Mozartove *La Clemenza di Tito* v Canadian Opera Company, a očitno je, da je tudi v Evropi režiserjeva svoboda interpretacije redno pod vprašajem (glej Dundjerović 94).

Eden od najobičajnejših pomislekov pri postavitvah klasičnih del je, da se sodobne interpretacije namenoma oddaljijo od avtorjevih eksplicitnih navodil. Robert Harris je v kritiki postavitve Mozartove *resne opere* v Torontu leta 2013 v časopisu *Globe and Mail* zapisal, da »[n]a splošno, sta bili v nedeljo popoldne na odru centra Four Seasons dve operi *La Clemenza di Tito* – tista, ki sta jo napisala Mozart in njegov libretist Caterino Mazzola; in druga, ki jo je režiral Christopher Alden« (L5). Sodeč po reakcijah Szentei-Heiseja in Harrisa, tako občinstvo kakor kritike redno vznemirjajo netradicionalne zasedbe, črtanje znamenitih monologov, manjših likov in prenosi dogajanja iz enega zgodovinskega obdobja ali geografskega okolja v drugo. Četudi je mogoče takšne pomisleke pogosto upravičiti s kazanjem na neizogibne nekonsistentnosti radikalnih interpretacij – reduciranje Wagnerjevega Votana iz nordijskega boga besa v »generalnega direktorja korporacije Valhala« (Tommasini) lahko njegove ambicije in pohlep naredi verjetne, vendar zahteva precej možganske telovadbe, da bi sprejeli njegovo sposobnost, da pričara ogenj – ne moremo zanemariti dejstva, da so podobni protesti enako pogosto zakoreninjeni v trdni želji po zvestobi izvirniku. Skoraj se zdi, da je vez med izvirnim besedilom in njegovo uprizoritvijo pogodbeno razmerje, ki temelji na spoštovanju in zaupanju. Dokler Valkire jezdijo na Wagnerjevo glasbo, ljubitelji tistega, čemur Peter Brook reče »morivsko gledališče« (*Prazen* 7), od njih pričakujejo, da bodo sledile performativnim tradicijam zgodnjih bayreuthskih produkcij. Z drugimi besedami, nositi morajo rogate čelade in pozabiti na helikopterje.

Oseba, ki jo je najverjetneje mogoče kriviti za kakršno koli hermenevitično nezvestobo, je režiser ali režiserka. Ne glede na to, kako kontroverzna je operna

produkcija, pevci, orkester in dirigent navadno uidejo glavnini kritike, vsaj deloma zato, ker so sodbe o niansah glasbene in gledališke interpretacije strogo ločene. Kritike Lepageovega *Prstana* iz let 2010–2012, denimo, so se močno razlikovale v mnenjih o konceptih, vendar so skoraj enoglasno hvalile »posebej občutljivo izvedbo« orkestra Metropolitanske opere pod vodstvom Jamesa Levina in celo namigovala, da so »[i]z orkestrske jame prišli trenutki nežnosti, prostorni in polni čustev, kakor da bi gospod Levine želel povedati odru, v vsej njegovi pustosti, za kaj v tej operi sploh gre« (Waleson). Tudi ob düsseldorfski postavitvi *Tannhäuserja* je vodstvo v izjavi za javnost obvestilo občinstvo, da je poskušalo prepričati Kosminskega, naj spremeni uprizoritev, vendar se je čutilo dolžno dodati, da ko je »iz umetniških razlogov to zavrnil«, niso imeli druge izbire, kakor da »spoštujejo – ... tudi iz pravnih razlogov – režiserjevo umetniško svobodo« (nav. po Evans). Ker so režiserji tisti, ki imajo pri ključnih dramaturških odločitvah zadnjo besedo, so objektivno odgovorni za poglobljajoč razkol med izvornim besedilom, naj gre za libreto ali pa dramo, in njegovim odrskim udejanjenjem. In oni odgovarjajo, kadar uprizoritve zavijejo proč od tega, kar se šteje za tradicionalno interpretacijo, in se uprejo zapisanim željam svojih dramatikov ali libretistov (tj. didaskalijam) ali celo njihovim implicitnim napotkom (torej relevantnim odrskim konvencijam). Ker so gledališke predstave več kakor dva tisoč let uspešno uprizarjali brez režiserjev, se na njihov vpliv na umetniško formo včasih gleda kot na komaj kaj več kakor v končni fazi nepotreben, a žal neizogiben stranski produkt reform gledališke prakse poznega devetnajstega stoletja (glej Pavis, *Gledališki* 641–43).

Vendar režiser ni edini vzrok interpretativne nezvestobe. Celó pred pojavom poklica režiserja in eksperimentalnih pristopov, ki sta jih zagovarjala Edward Gordon Craig in Adolphe Appia, so bile produkcije klasičnih del, tako dram kakor oper, veliko manj zveste eksplicitnim in implicitnim zahtevam izvornega besedila in izvirnim uprizoritvenim praksam kakor mnoge današnje sodobne avantgardne interpretacije. Celó Wagner sam se ni vedno suženjsko držal lastne izvirne vizije. Vzemimo za primer samega *Tannhäuserja*. Svetovna praizvedba te opere se je zgodila 19. oktobra 1845 v Königliches Hoftheatru v Dresdnu, a ker ni bila tako uspešna, kakor bi si bil Wagner želel, se je nemudoma vrnil k partituri in libretu in ju začel spreminjati (glej Westernhagen 1: 78). Do pariške postavitve leta 1861, ki naj bi bila lakmusov test za *Tannhäuserjev* uspeh, je naredil vrsto pomembnih sprememb izvirnika: spremenil je uverturo; podaljšal prizor med Tannhäuserjem in Venero; dodal baletno sekvenco v prvem dejanju (ne zaradi svojih razlogov, ampak preprosto zato, da bi ugodil pričakovanjem pariške Opere); in še vrsto manjših sprememb, ki bi, če bi jih predlagal sodobni režiser, denimo Kosminski ali Lepage, morda ne bile sprejete kot upravičene. Kljub Wagnerjevi močni vpletenosti v uprizoritev je pariški *Tannhäuser* neslavno propadel (prav tam 290). Prav tako kakor postavitev Kosminskega so predstavo motili in prekinjali, takrat člani Jockey Cluba, ki jim ni bila všeč Wagnerjeva odločitev, da bo

baletna sekvenca v prvem, namesto v drugem dejanju. Wagner je na koncu odnehal in – kakor zanimivo preroško znamenje za leto 2013 – po tretji ponovitvi prosil odgovornega ministra, »naj umakne njegovo partituro kot edini način, da zaščiti svoje delo« (292).

Podoben trend brezvestnega pristopa k izvirnemu besedilu, posebej, kadar ga ni mogoče imeti le za eno od verzij avtorjevega dela, je mogoče opazovati skozi zgodovino in je še posebej viden pri produkcijah kanoničnih del. Celó v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, precej preden so režiserski koncepti postali priročen grešni kozel za vse, kar gre pri uprizoritvah narobe, so predstave klasičnih del redno padale na testu ohranjanja stopnje spoštovanja izvirnika, ki so jo njihova občinstva pogosto zahtevala v svojem hrepenenju po estetski predvidljivosti. V nadaljevanju članka bom tako poskusil prikazati, kako malo je bila zvestoba pomembna v gledališču, za tem pa proučil razloge, zakaj to tako s težavo priznamo. V nasprotju s tem uvodom pa se bo moja analiza osredotočila na uprizoritve Shakespearovih dram in ne Wagnerjevih oper. Za to izbiro sta dva razloga: prvič, ker nujna vloga glasbe v operi in s tem povezano krhko ravnovesje med režiserjevo in dirigentovo kreativno avtonomijo bistveno zaplete diskusijo; in drugič, ker je Shakespeare najbolj izvajani klasični avtor na naših odrih in kot tak posebej primeren za tak pristop. Memetika kot teorija, razvita, da bi upoštevala vsa vprašanja reprodukcije in zvestobe, bo dala metodološki in terminološki okvir za moje raziskavo.

Milo za drago je ena od Shakespearovih najbolj enigmatičnih dram in posledično ena od tistih, ki najbolj potrebujejo jasno interpretacijo, če nastopajoči želijo, da gledalci v njej uživajo. Z nenavadnim ravnovesjem tragičnih in komičnih elementov pa tudi s svojo odvisnostjo od odločno neokusne osrednje teme spolnega izsiljevanja je *Milo za drago* zgodovinsko predstavljala velik izziv, hkrati pa interpretom ponujala velike priložnosti. Še posebej v zadnjih sto letih je bila merilo izvirnosti shakespearevskega režiserja. Uprizoritev Petra Brooka iz leta 1950, denimo, je bila njegov prvi veliki uspeh in ga je postavila na pot slave dve desetletji pred njegovo prelomno interpretacijo *Sna kresne noči*.

Leta 2011 je Royal Shakespeare Company znova uprizorila *Milo za drago*, tokrat pod vodstvom svoje tedanje režiserke Roxane Silbert. Izhodišče za njeno interpretacijo drame so bile Izabeline replike iz četrtega prizora drugega dejanja: »nosila bi odtise korobača kot rubine, / slekla bi se za smrt kakor za postelj, / ki jo že komaj čakaš – prej kot sebe / oskrnila« (Shakespeare, *Milo za drago* 258). Kot je režiserka sama razložila v intervjuju za spletno stran Royal Shakespeare Company, je sadomazohizem videla kot najboljši ustreznik razuzdanosti, o kateri govori Knez, preden Dunaj prepusti razvratu. Tu Peter Kirwan opisuje, kako je bil ta dramaturški koncept preveden v gledališko prakso:

Dunaj iz te uprizoritve ima strukture seksualnega nadzora vgrajene v samo tkivo. Knez in Angelo sta oba nosila z jermeni pritrjene usnjene steznike kot del vsakodnevnih uniform, Knezu pa so stregle francoske sobarice in domine [sic]. Scena je vključevala žive rekvizite: dve ženski v S&M opravi sta stali na vsaki strani odra z bodičastima svetilkama na glavi, odšli sta na tlesk prstov, kadar njuna navzočnost ni bila potrebna. S stropa je viselo na stotine zravnanih bičev, ki so zagotavljali prosojno zaveso, ki je lahko zakrivala različne prisluškovalce, ki nastopajo v igri, pa tudi neme prizore dunajskega spolnega podzemlja. In v glasnih prizorih so se Lucio, Pompej in njuni tovariši zapletali v vrsto igrice podrejanja in dominacije in preigravali kolektivne fantazije nadzora. (Kirwan)

Dunajsko podzemlje v postavitvi Silbertove očitno več dolguje Sigmundu Freudu in njegovemu starejšemu sodobniku Leopoldu von Sacherju-Masochu kakor kateri koli lokaciji iz Shakespearovega časa. Je prostor jasno sodobne, s tabloidi navdahnjene hipokrizije in ne nejasno avstrijsko mesto, v katerem prežijo Shakespearovi spolni delavci. A prav toliko, kolikor so številni kritiki hvalili uprizoritev zaradi »inteligentnega« in »drznega« koncepta (Gardner in Mountford), so drugi nasprotovali njeni nezvestobi izvirniku in trdili, da je njen edini rezultat prekomerno poenostavljanje Shakespearovih kompleksnosti, in so jo imeli za poklon *Petdesetim odtenkom sive* (James) ne pa Bardu. Gledališki kritik časopisa *The Daily Telegraph* Charles Spencer tako svojo oceno začne z namigom, »da bi moral RSC spremeniti svoje ime v Res Sadistično Kompanijo« in se nato sistematično posmehuje večini režijskih prijemov Silbertove. Četudi se strinja, da »je seksualni naboj tisto, kar igro navadno naredi tako privlačno«, njegovo dojetje moralistične dvoličnosti knezovega namestnika Angela, ki se v izvedbi RSC izrazi v njegovem nagnjenju k spolni deviantnosti pod krinko spodobnosti srednjega razreda, sega precej preko lahke rešitve Silbertove, da vse obleče v vzburljive kostume (Spencer, »Measure«). V tej luči se celo postavitev Michaela Boyda iz leta 1998 – ki jo je Spencer, po naključju, prav tako razcefral (»Dispiriting«) – ki je bila zasnovana kot satira na temo nerazložljive sposobnosti konservativnih politikov okoli Johna Majorja, da jih ujamejo s spušenimi hlačami, zdi relativno spodobna izbira. »[T]ako režiser kakor zasedba,« se Spencer pritožuje nad zadnjo postavitvijo, »niso razumeli absolutno ničesar, kar je vrednega v tej fascinantni in osupljivi drami, in so se namesto tega zadovoljili s slaboumno komedijo in sumljivimi spolnimi igračami« (»Measure«).

Še radikalnejši odmik od Shakespearovega izvirnika je bila verzija *Milo za drago* Pig Iron Theatra z naslovom *Isabella*, ki je premiero doživela na festivalu Live Arts v Filadelfiji v Pensilvaniji leta 2007. Uprizoritev je bila postavljena v mrtvašnico, kjer je bil pogrebnik in ne knez (kakor v uprizoritvi RSC) tisti, ki je metaforično vlekel vse vrvice marionet, ki so bile nekoč Shakespearovi junaki. Izhodišče za njihovo branje je bil prav tako monolog iz četrtega prizora drugega dejanja *Milo za drago*, iz enega od Angelovih monologov – »misel in molitev / sta mi navzkriž: Besede so pri Bogu, / moj

duh pa, ki jezika ne posluša, / pri Izabeli« – vendar so Shakespearove besede tokrat zgolj sredstvo za pripovedovanje čudne, skoraj nekrofilmske zgodbe, vsi igralci pa so na odru večino časa goli. Celoten učinek uprizoritve je bil komičen, delno »da bi sprostil kakršno koli nelagodje, ki ga občutimo, ko gledamo gibanje golih ljudi po odru, vendar se je [občinstvo] prav tako smejalo, ker [mu] je bilo v olajšanje, da je mogoče napetost na delovnem mestu razpršiti z navzočnostjo drugih in da [je bil gledalcem] prihranjen spektakel spolnega napada« (Steffy 5). Vendar pa je, da bi podal komedijo, »Pig Iron izrezal vse stranske junake, vključno z Zvodnico, Pompejem, Komolcem, Peno in rabljem Grozunom. Escalus, Bernardin in Mariana se ne pojavijo na odru kot ločeni junaki, a nekaj njihovih replik preživi, denimo Angelo izgovori replike, ki jih *Milo za drago* pripiše sodniku [...]« (Steffy 7). Z drugimi besedami, odstranjevanje oblačil je odsevalo tudi v odstranjevanju besedila.

Adaptacija, kakršna je *Isabella*, je, seveda, že po definiciji še za korak bolj oddaljena od izvirnika kakor interpretacija (prim. Hutcheon 18). Tako bi lahko trdili, da je treba njene odmike od izvornega besedila obravnavati s prožnejšim odnosom in jih ne avtomatično presojsati glede na zvestobo izvirniku. A v gledališki praksi je meja med interpretacijo in adaptacijo zabrisana. Skoraj vsaka uprizoritev klasične drame črta nekaj replik iz izvirnika: kako se to razlikuje – razen v obsegu – od adaptacije, ki ne doda novih replik ali likov in ohrani, kar je pač ostalo od vira v izvirnem zaporedju? Kakor poudari Linda Hutcheon v enem od poglavji svoje knjige *A theory of adaptation* [Teorija priredbe], vprašanje avtorjevega namena ostaja ne glede na obseg sprememb (105–11; glej tudi Homan 15–25).

Ne glede na to, kako enostransko je *Milo za drago* interpretirala Silbertova in kako drastično so igro prebrali v Pig Iron Theatre Company – na ta seznam bi lahko dodal še politične variacije drame Charlesa Marowitza, objavljene v zbirki *The Marowitz Shakespeare* – postavitvi nista bistveno manj zvesti Shakespearovim izvirnikom kot predelave Sira Williama Davenanta, ki jih je skupina Vojvodovi moške prvič uprizorila v Lincoln's Inn Fields leta 1662. Davenantova predelava, poučno naslovljena *The Law Against Lovers* [Zakon proti ljubimcem], poskuša razsvetliti temno atmosfero na skorumpiranem Dunaju tako, da v dramo uvozi Beatrice in Benedikta, duhovita osrednja junaka Shakespearove komedije *Mnogo hrupa za nič*. V svojem prvem poskusu, da bi znova predstavil Shakespearove problemske drame na angleških odrih, je Davenant, čigar doprinos k samim uprizoritvam je bil nekoliko primerljiv z nekaterimi dolžnostmi sodobnih režiserjev, zlobnega Angela in bistrega Benedikta naredil za brata in, kakor Pig Iron Theatre Company, v celoti črtal komično stransko zgodbo, vključno z biričem Komolcem in pavliho Pompejem. V *The Law Against Lovers* je Angelovo zapeljevanje Isabelle zgolj preskus njene čednosti, Beatrice pa ima mlajšo sestro Violo, ki v prvem prizoru tretjega dejanja celo zapoje pesem (Davenant 5. del: 152–53). V nasprotju s sodobnim občinstvom, ki pogosto nasprotuje intervencijam v

klasična besedila, kaže, da so bili Davenantovi sodobniki bolj odpuščajoči. »Šel sem v opero in si ogledal *The Law Against Lovers*,« je zapisal dnevnikař iz obdobja restavracije Samuel Pepys v zapisku 18. februarja 1662, »dobra igra in dobro odigrana, še posebej deklica (ki je nisem še nikoli videl), ki je pela in plesala [...]« (117). Četudi je Davenant dramo uprizoril pod svojim imenom in se izognil vsaki referenci na Shakespearovo avtorstvo, adaptacija Davenantove adaptacije, ki jo je leta 1700 opravil Charles Gildon, ne le prizna Shakespearovo avtorstvo, ampak tudi znova vzpostavi izvorni naslov, četudi z novim podnaslovom (*Beauty, the Best Advocate* [Lepota, najboljši zagovornik]). Prav tako se znebi Beatrice in Benedikta, doda pa masko o Didoni in Eneju in epilog, ki ga pripoveduje duh.

Na splošno je bilo restavracijsko gledališče zelo znano po svojih modifikacijah Shakespearovih izvirnih besedil. Zelo malo njegovih dram so uprizarjali brez velikih sprememb v besedilih, ki so nam jih zapustili uredniki različnih izdaj. Večino restavracijskih interpretacij imamo danes za adaptacije, a s stališča same dobe so bile zgolj koncepti, ki so igram dovolili, da preživijo na notranjem proscenijskem odru s stranskimi kulisami, in to jim je pomagalo, da so se povezale z novim občinstvom, ki je bilo bolj željno spektakla. Najbolj razvpita od restavracijskih nezvestob je *The History of King Lear* Nahuma Tata iz leta 1681, v kateri Lear ne samo, da ne umre, ampak dejansko znova prevzame oblast, Kordelija pa se poroči z Edgarjem. Na odrih poznega sedemnajstega stoletja ni manjkalo drugih podobno kreativnih produkcij Shakespearovih dram. Romeo in Julija, denimo, redno preživita in se v adaptaciji Thomasa Otwaya *The History and Fall of Caius Marius* [Tragedija in padec Kaja Marija] celo preselita iz Verone v antični Rim, medtem ko izjemno uspešna Davenantova in Drydenova *The Tempest, or The Enchanted Island* [Vihar ali začarani otok] obogati Shakespearov izvirnik s tem, da Mirandi in Calibanu doda sorojence, Prosperu pa krušnega sina.

Na splošno velja, da se je spoštovanje Shakespearovih izvirnikov v angleško gledališče vrnilo šele z delom Davida Garricka, znamenitega igralca iz osemnajstega stoletja (prim. Cunningham 5). Njegova sposobnost razumevanja Shakespeara velja za legendarno in bil je prvi igralec, ki je lahko resnično napolnil Shakespearove like in ne zgolj reproduciral njihovih besed in dejanj. Po besedah Georgea Winchestra Stona ml. je bilo pred Garrickovim obdobjem redno uprizarjanih le sedem Shakespearovih iger, za »katere je bilo mogoče reči, da so ušle peresu izboljševalcev (*Hamlet, Othello, Julij Cezar*, prvi in drugi del *Henrika IV*, *Vesele žene windsorske* in *Henrik VIII*)« (186-87). »Po drugi stani pa,« nadaljuje Stone, »je bilo v petintridesetih letih Garrickovega odrskega delovanja odigranih 1448 ponovitev sedemindvajsetih Shakespearovih del, in samo za osem od njih je mogoče reči, da so doživele resne spremembe« (187). Ta premik jasno kaže nov pristop h klasičnim besedilom in Garricka bi lahko imeli za glasnika interpretacijske zvestobe, če ga ne bi spodnašala pomembna podrobnost: osem dram,

v katerih je »tako zagrešil, kot dovolil določene posege v [Shakespeareova] besedila« (prav tam). Kakor je bilo veliko njegovih uprizoritev zvestih izvirnikom, tako je Garrick ostal pragmatik in se je k izvirnemu besedilu vrnil le, če je to pomenilo ustrežnejše gledališče. Kadar je, nasprotno, verjel, da njegovi gledalci ne bodo sposobni razumeti izvirnika, se je mirno držal preverjenih restavracijskih predelav ali celo pripravil svoje, prav tako oddaljene od Shakespeara.

Garrickovo raziskovanje lika pri pripravi na predstavo *Kralj Lear* redno navajajo kot predhodnika realistične igralske tehnike Konstantina Stanislavskega (prim. Auburn 164), a prav tako pogosto spregledajo, da je Garrick »svojo kariero začel z verzijo Shakespeareove tragedije Nahuma Tata« (A. Harris 57). Prav tako je *Romea in Julijo* skrbno očistil vseh opolzkih replik, in, v čudnem kontrapunktu z burkami iz obdobja medvladja, ki so *Sen kresne noči* skrčile na igro v igri, ignoriral Shakespeareovo kritiko o amaterskem igranju in svojo komedijo priredil v sentimentalno vilinsko igro brez mehanike. Celó pri postavitvah, kjer ni posegal v Shakespeareove izvirnike, si je Garrick vzel precej manevrskega prostora. Njegove uprizoritve so bile tisto, čemur bi danes rekli predstave v sodobnih kostumih, in ni uporabljal podaljšanega odra. Moj najljubši primer Garrickove umetniške svobode pa je njegov pristop k *Hamletu*. Da bi občinstvo bolj prepričljivo prestrašil, je Garrick lasuljarju Perkinsu naročil, naj v njegovo moderno napudrano lasuljo vstavi majhno zračno tlačilko (Roach 58). Ko je tako opremljen melanholični danski princ v četrtem prizoru prvega dejanja prvič srečal Duha, so se mu lasje od groze dobesedno postavili pokonci. Če je verjeti pričam, je »strašljiva lasulja« definitivno dosegla učinek (Roach 60), vendar jo je le težko imeti za zgodovinsko točno ali zvesto duhu izvirnika.

Tako se zdi, da je odstopanje od izvirnika v gledališču prej pravilo kakor izjema. Pravzaprav je po mnenju vrste sodobnih raziskovalcev morda bistveno za preživetje igre. V svojem članku »On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically« [O izvoru adaptacij: ponoven premislek o diskurzu zvestobe in 'uspehu' – biološko] kanadska akademika, biolog Gary R. Bortolotti in literarna kritičarka Linda Hutcheon, ponujata zanimivo alternativo »teoretski slepi ulici [...] ki jo predstavlja nepretrgana prevlada tega, čemur običajno rečemo 'diskurz zvestobe'« (444). Četudi se njuna hipoteza ukvarja s filmskimi priredbami klasičnih dram in ne z izzivi, ki jih predstavlja njihova postavitve na oder, lahko njuno memetsko metodologijo brez težav uporabimo v gledališču in za vprašanje zvestobe gledaliških interpretacij. Osrednja premisa argumenta Bortolottija in Hutcheonove je, da je »uspeh« naracije določen z njeno sposobnostjo prilagajanja spremenjenim zgodovinskim okoliščinam in ne z zvestobo izvirniku. Klasični fenotip svojega ugleda ne dolguje zvestobi literarnemu genotipu, ampak svoji interpretativni gnetljivosti. Ni reprodukcije brez adaptacije. Prav kakor je glavna vloga genov, da se podvajajo skozi DNK in tako zagotovijo prenos dednih lastnosti ne glede na mutacije, ki so se morda na

poti zgodile, tako so memi kot »osnovne enote kulturnega prenosa« (Dawkins, *Selfish* 192) odgovorni za dolgoročno ohranjanje kulturnih vzorcev. Skrivnost zgodovinske kontinuitete igre ni v eksaktnem ponavljanju izvirnika, ampak v njegovem rednem repliciranju. S tega gledišča neštete konceptualne zlorabe besedil, kot so *Kralj Ojdip*, *Hamlet* ali *Tartuffe*, niso simptom pomanjkanja spoštovanja s strani gledališča, ampak znamenje notranje moči dramskega DNK posameznih besedil (glej tudi Fortier 90).

Bortolotti in Hutcheonova v svojem članku sugerirata, da »se uspeh podvojevalnika (naracije) meri z njegovim preživetjem v obliki dolgoživih kopij in verzij sebe: tj. z njegovo trdoživostjo, obiljem in raznolikostjo« (452). Če to logiko apliciramo na gledališče, lahko igro štejemo za uspešno, če njene uprizoritve uspejo ostati na repertoarjih, če so priljubljene pri občinstvu in kadar preživijo različna branja in uprizoritve. Sofoklejev *Ojdip* je boljši od Senekovega, ker ga še vedno uprizarjajo in ne le prevajajo; *Cyrano de Bergerac* Edmonda de Rostanda je uspešnejši od njegovega besedila *L'aiglon*, ker ga je mogoče videti na odrih po vsem svetu in ne le v Franciji; in Shakespearove sredozemske komedije so se obdržale bolje od mestnih komedij Thomasa Dekkerja in Bena Jonsona, ker jih je mogoče predstavljati iz enega okolja v drugo brez opazne škode za njihovo strukturo in ne zahtevajo podrobnega poznavanja londonske geografije, da bi jih lahko cenili. To pomeni tudi, da režiser ni virus, ki razžre izvornik, ampak katalizator njegovega nepretrganega podvajanja. Režiser je oseba, ki zagotavlja, da mutacije izvirnega teksta ohranjajo njegov pomen svež in pripravljen na spremembe zgodovinskih, kulturnih in političnih razmer.

Od kod torej izhaja latentna želja občinstva po ohranitvi literarnega genotipa? Ali, z drugimi besedami, zakaj toliko nezadovoljnih, vendar načitanih gledalcev in kritikov hrepeni po izjemno zvestih reprodukcijah? Na to vprašanje bomo najlažje odgovorili, če se vrnemo k izumitelju koncepta »mema«, angleškemu razvojnemu biologu Richardu Dawkinsu, in njegovi knjigi *Sebični gen*. Dawkins v svoji študiji trdi, da je zgodovinski transfer kulturnih informacij v načelu konservativen postopek, podobno kakor je dedovanje genskega materiala inherentno konservativno. V zadnjem poglavju svoje knjige Dawkins definira podvojevalnik kot glavni nosilec prenosa memske informacije z naslednjimi besedami: »[M]emi pa se po memskem skladu širijo tako, da iz enih v naslednje možgane potujejo na način, ki bi mu na splošno lahko rekli oponašanje« (*Sebični* 220). Ker je glavni cilj kulturne evolucije razširjanje memov, je želja po zvesti reprodukciji izvirnika bistvenega pomena za umetnost kot zgodovinski fenomen. Občinstvo na splošno želi videti natančne kopije memov, ker so oni tisti, ki sestavljajo njegovo kulturno identiteto. Gledalcev ne zanimajo mutacije in inovacije, kajti te jim grozijo; namesto tega želijo videti, da bi se njihov lastni sistem vrednot ohranil daleč v prihodnost (glej tudi Hutcheon 114–20).

Tradicija je torej fluiden koncept, ki je odvisen bolj od trenutnega memskega stanja

občinstva kakor od resničnega razumevanja zgodovinske preteklosti. Kakor lahko potrdijo številni režiserji, ki so specializirani za pristop k Shakespearu, imenovan izvirna praksa, bo zgodovinsko natančna rekonstrukcija elizabetinske igre, ki v ženske vloge zaseda moške, ne omejuje igralčevega gibanja in porabi zelo malo časa za izdelavo likov, enako verjetno razburila sodobnega gledalca kakor določene modernistične produkcije (prim. Lopez 309–10). Za britanskega specialista za izvirno prakso Tima Carrolla so tako, denimo, rekli, da je »seksističen, rasističen in reakcionaren« (Nestruck, »What« R4). Gledalci, ki so nezadovoljni z belim Othellom ali s slepim Knezom, bi bili prav tako nejevoljni, če bi opazili, da Kordelijo in Norca v *Kralju Learu* igra isti igralec, še posebej, če bi bil ta igralec, kakor je bila navada v Shakespearovem času, nezrel najstnik. Mainstreamovsko občinstvo pogosto ni zainteresirano za zgodovinsko natančnost svojih klasikov, vseh pa jim je nostalgična obnova Shakespeara iz srednješolskih učbenikov, ki ali vzbuja prijetne spomine na mladost ali pa potrjuje vrednote tega, kar smo sprejeli kot visoko kulturo. V tem smislu ideal zvestobe, ki preveva toliko jeze občinstva zaradi režiserjevega poseganja v izvirnik, ni včasih nič drugega kakor obnova osnovnih postulatov viktorijanske estetike. Tisto, k čemur poziva toliko pisem bralcev po še eni kontroverzni uprizoritvi priljubljene klasike, ni vračanje k izvoru, ampak pobeg v romantiziran svet naše lastne preteklosti.

Leta 1823 se je angleški igralec Charles Kemble odločil drzno tvegati in je v Covent Gardnu uprizoril eno manj znanih Shakespearovih iger *Kralj Janez* v avtentičnih, tj. srednjeveških kostumih. Njegov kostumograf James Robinson Planché je izid njunega eksperimenta opisal takole:

Nastopajoči niso imeli nobenega zaupanja vame in so kujavo prevzeli svoje nove in čudne kostume, popolnoma prepričani, da bo občinstvo rjavelo nanje. In je; vendar bolj spodbudno, kakor so mislili. Ko se je zastor dvignil in razkril kralja Janeza, oblečenega tako, kakor je oblečen njegov kip v Worcesterški katedrali, in obdanega z baroni, odetimi v gibljive oklepe, s cilindričnimi čeladami in pravimi ščiti, in z dvorjani v dolgih tunikah in ogrinjalih iz trinajstega stoletja, je prišlo rjovenje odobravanja, ki so ga spremljali štiri razločni aplavzi, tako vseobsegajoči in tako bučni, da so bili igralci osupli, jaz pa sem se počutil bogato nagrajenega za vse težave, tesnobo in nadloge, ki sem jih izkusil med delom. Prejemki od 400 do 600 *šilingov* na noč so vodstvu hitro povrnili stroške uprizoritve in od tistega trenutka je bila popolna preobrazba dramskega kostuma na angleškem odru neizogibna. (415–16)

Idealna uprizoritev Shakespeara za naše občinstvo je pogosto presenetljivo podobna antikvarni, ki jo je predlagal Planché. Gledalci si še vedno želijo videti vizualni spektakel, ki ne zahteva niti intenzivne uporabe domišljije niti prevelikega intelektualnega napora. Vseh jim je, če so kostumi pisani in bogati, oder pa masiven in poln rekvizitov. Pred devetnajstim stoletjem in njegovim vztrajanjem pri splošni

izobrazbi kot najbolj otipljivem dokazu o uspehu projekta razsvetljenstva se je inherentna potreba občinstva po vzdrževanju tradicije lahko zanašala le na kolektivni spomin in ne na podrobne zgodovinske študije preteklih stoletij. Ko pa so enkrat Sofoklej, Shakespeare, Molière in drugi klasiki postali del obveznega učnega načrta in se o njih poučuje tako rekoč vse v posameznem kulturnem okolju, niti literarne niti gledališke tradicije niso več neoprijemljivi, nekoliko arbitrarni fenomeni, ampak popolnoma preverljivi in do neke mere institucionalizirani sistemi védenja. Nenadoma ima vsak gledalec vnaprej izdelano predstavo o tem, kakšna naj bo uprizoritev in kaj je – oziroma ni – sprejemljivo na odru. Od uprizoritev se nič več ne pričakuje, da bodo replicirale izvajalčev genotip, ampak gledalčevega, gledališka evolucija pa mora tekmovati z novo silo, ki poskuša upočasniti njeno neizogibno gibanje naprej. Zato se včasih zdi, da so okusi večine obtičali nekje v poznem devetnajstem stoletju. V ironičnem obratu usode je zdaj poklic režiserja, izumljen v vojvodini Saška-Meiningen, da bi olajšal uvajanje historicizma in realizma na zahodne odre, zdaj pogosto dojet kot glavni oponent hegemoniji teh dveh slogov in kot glavni agent neprestanega razvoja gledališča kot umetniške forme.

V poglavju »Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation« [Preko zvestobe: dialog o priredbah] ameriški filmski kritik Robert Stam obravnava diskurz zvestobe kot fundamentalno zgrešen teoretični konstrukt. Njegova največja slabost je, da se zanaša na »moralistični« jezik (Stam 54) in zvestobo jemlje kot etično in ne strukturno kategorijo. Torej je biti zvest (izvirniku) videti kot vrednota, nezvestoba pa je višek izdaje integritete dela. A celo če je Stamova kritika krivična, dokler sprejemamo osnovne premise diskurza zvestobe, je misel, da je lahko v gledališču uprizoritev zvesta svojemu viru, logično pomanjkljiva: ideja zvestobe predpostavlja, da objekt vere hoče, da mu njegov subjekt ostane zvest. V gledališču izvirnik nima nobene volje, razen do lastnega preživetja: vera je vedno enostranska in počiva zgolj pri ustvarjalcih. In vendar, kakor nam kaže polemika v zvezi z uprizoritvijo *Tannhäuserja* Kosminskega, celo Nemci, ne glede na to, kar trdi naslov članka J. Kellyja Nestrucka o Thomasu Ostermeierju v *The Globe and Mail*, niso vedno »boljši« (»Germans« L1). Režiser ni nikoli in nikjer popolnoma varen pred moralističnim pogledom občinstva.

Prevedla Barbara Skubic

Literatura

- Appia, Adolphe. *The Work of Living Art. Man Is the Measure of All Things*. Prev. H. D. Albright in Barnard Hewitt, ur. Barnard Hewitt, U of Miami P, 1981.
- Auburn, Mark S. »Garrick at Drury Lane, 1747–1776.« *The Cambridge History of British Theatre*, ur. Joseph Donohue, 2. del, Cambridge UP, 2004, str. 145–64. 3 deli.
- Bortolotti, Gary R. in Linda Hutcheon. »On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success'—Biologically.« *New Literary History*, let. 38, 2007, str. 443–58.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Penguin, 1990.
- . *Prazen prostor*. Prev. Rapa Šuklje. Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Connolly, Kate. »German Nazi-Themed Opera Cancelled after Deluge of Complaints.« *The Guardian*, 9. maj 2013, www.guardian.co.uk/world/2013/may/09/german-nazi-opera-cancelled-wagner-tannhauser. Dostop 29. maj 2013.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Heinemann, 1980.
- Cunningham, Vanessa. *Shakespeare and Garrick*. Cambridge UP, 2008.
- Curtis, Michael. *Jews, Antisemitism, and the Middle East*. Transactions, 2013.
- Davenant, William. *The Dramatic Works of William D'Avenant, with Prefatory Memoir and Notes*. Ur. W. H. Logan in James Maidment, Edinburgh, 1872–74. 5 delov.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene: 30th Anniversary Edition with a New Introduction by the Author*. Oxford UP, 2006.
- . *Sebični gen*. Mladinska knjiga, 2006.
- Dekker, Thomas. *The Dramatic Works of Thomas Dekker*. Ur. Fredson Bowers, Cambridge UP, 1964–70. 4 deli.
- Dundjerović, Aleksandar Saša. »Silviu Purcărete: Contemporising Classic.« *Contemporary European Theatre Directors*, ur. Maria M. Delgado in Dan Rebellato, Routledge, 2010, str. 87–102.
- Evans, Steve. »Nazi-Themed Wagner Opera Cancelled in Dusseldorf.« *BBC News*, 9. maj 2013, www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-22461400. Dostop 29. maj 2013.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Garrick, David. *Romeo and Juliet; A Tragedy*. William Shakespeare, predelana izdaja Romea in Julije Williama Shakespeara J. P. Kemble, London, 1811.
- Garrick, David in George Colman. *A Fairy Tale: In Two Acts. Taken from Shakespeare*. London, 1763.
- Gardner, Lyn. »Measure for Measure – Review.« *The Guardian*, 24. nov. 2011, www.guardian.co.uk/stage/2011/nov/24/measure-for-measure-review. Dostop 29. maj 2013.
- Gildon, Charles. *Measure for Measure: Beauty, the Best Advocate*. London, 1700.
- James, E. L. *Fifty Shades of Grey*. Vintage, 2012.

- Jonson, Ben. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*. Ur. David M. Bevington, Martin Butler in Ian Donaldson, Cambridge UP, 2012. 7 delov.
- Harris, Arthur John. »Garrick, Colman, and *King Lear*: A Reconsideration.« *Shakespeare Quarterly*, let. 22, 1971, str. 57–66.
- Harris, Robert. »Imperfect, Sure, But Not to Be Missed.« *The Globe and Mail*, 5. feb. 2013, str. L5.
- Homan, Sidney. *Staging Modern Playwrights: From Director's Concept to Performance*. Bucknell UP, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Katz, Jacob. *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*. UP of New England, 1986.
- Kirwan, Peter. »Measure for Measure (RSC) @ The Swan Theatre, Stratford.« *The Bardathon*, 17. feb. 2012, blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2012/02/17/measure-for-measure-rsc-the-swan-theatre-stratford/. Dostop 29. maj 2013.
- Lopez, Jeremy. »A Partial Theory of Original Practice.« *Shakespeare Survey*, let. 61, 2008, str. 302–17.
- Marowitz, Charles. *The Marowitz Shakespeare: Adaptations and Collages of Hamlet, Macbeth, The Taming of The Shrew, Measure for Measure, and The Merchant Of Venice*. Boyars, 1978.
- Molière. *Oeuvres completes*. Ur. Georges Mongrédien, Garnier-Flammarion, 1964–5. 2 dela.
- Mountford, Fiona. »Measure for Measure, RSC Swan, Stratford upon Avon – Review.« *The London Evening Standard*, 25. nov. 2011, www.standard.co.uk/goingout/theatre/measure-for-measure-rsc-swan-stratford-upon-avon--review-7427770.html. Dostop 29. maj 2013.
- Nestruck, J. Kelly. »Germans Do It Better.« *The Globe and Mail*, 23. maj 2013, str. L1.
- . »What Would Shakespeare Do?« *The Globe and Mail*, 25. maj 2013, str. R4.
- Otway, Thomas. *The History and Fall of Caius Marius: A Tragedy*. London, 1704.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Prev. Christine Shantz, uvod Marvin Carlson, U of Toronto P, 1998.
- . *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Pepys, Samuel. *The Diary and Correspondence*. Braybrook, London, 1870.
- Planché, James Robinson. »Recollections by J. R. Planché.« *London Society*, let. 19, maj 1871, str. 412–21.
- Roach, Joseph R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. U of Delaware P, 1985.
- Rostand, Edmond. *L'Aiglon: drame en six actes*. Fasquelle, 1916.
- . *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. Fasquelle, 1930.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Oedipus; Agamemnon; Thyestes; Hercules on Oeta; Octavia*. Prev. John G. Fitch, Harvard UP, 2004.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ur. G. Blakemore Evans in dr., Houghton Mifflin, 1974.

- . *Milo za drago. Zbrana dela (Troilus in Kresida, Dober konec vse povrne, Milo za drago)*, prev. Matej Bor s sodelovanjem Anuše Sodnik, Državna založba Slovenije, 1970.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Prev. Diskin Clay in Stephen Berg, Oxford Paperbacks, 1988.
- Spencer, Charles. »Dispiriting Plod through the R.S.C.'s Theatrical No-Man's-Land.« *Daily Telegraph*, 5. maj 1998.
- . »Measure for Measure, RSC, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, Review.« *The Telegraph*, 24. nov. 2011, www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8913932/Measure-for-Measure-RSC-Swan-Theatre-Stratford-upon-Avon-review.html. Dostop 29. maj 2013.
- Stam, Robert. »Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.« *Film Adaptation*, ur. John Naremore, Rutgers UP, 2000, str. 54–76.
- Steffy, Rebecca. »Inventing Isabel: Pig Iron Theatre Company (Re)Imagines *Measure for Measure*.« *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, let. 4, št. 1, 2008–09, str. 1–13, www.borrowers.uga.edu/782037/show. Dostop 29. maj 2013.
- Stone, George Winchester, Jr. »David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism: A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth Century.« *PMLA*, let. 65, št. 2, 1950, str. 183–97.
- Tate, Nahum. *The History of King Lear: Acted at the Duke's Theatre; Reviv'd with Alterations by N. Tate*. London, 1681.
- Tommasini, Anthony. »Met's 'Ring' Machine Finishes the Spin Cycle.« *The New York Times*, 25. april 2012, www.nytimes.com/2012/04/26/arts/music/robert-lepages-first-complete-ring-concludes-at-met.html?pagewanted=all&r=0. Dostop 29. maj 2013.
- Vasagar, Jeevan. »Nazi-Themed Opera Production Canceled in Germany.« *Los Angeles Times*, 9. maj 2013, www.latimes.com/world/worldnow/la-fg-wn-nazi-themed-opera-canceled-20130509-story.html. Dostop 14. apr. 2017.
- Wagner, Richard. *Das Judentum in der Musik*. Leipzig, 1869.
- . *Werke in Zwei Bänden*. Ur. Peter A. Faessler, Stauffacher, 1966. 2 dela.
- Waleson, Heidi. »Where Intimacy Walked the Plank.« *The Wall Street Journal*, 26. apr. 2012, online.wsj.com/article/SB10001424052748704132204576284911746214404.html. Dostop 29. maj 2013.
- Westernhagen, Curt von. *Wagner: A Biography*. Prev. Mary Wittall, Cambridge UP, 1978. 2 dela.

