



Filip  
Kalan

## O presoji igralčeve stvarilnosti

Prvotna različica tega besedila je izšla z naslovom *SCHAUSPIELERLEISTUNG ALS PROBLEM DER THEATERGESCHICHTE* v zborniku *THEATER... DER NACHWELT UNVERLOREN*, Colloquium Verlag Berlin 1987.

### 1

Več kakor dvajset let je že tega, ko sem na takratnem petem kongresu gledaliških bibliotekarjev in muzealcev (SIB-MAS) v Parizu (1961) načel vprašanje,<sup>1</sup> kakšni problemi, na videz mloda nerešljivi, se vsiljujejo raziskovalcu ob še tako skrbno razčlenjeni dokumentaciji, če skuša kar se da »verjetno« in »objektivno« obnoviti v historiografski govorici igralčevo stvaritev na odru in odziv te stvaritve med gledalci ter zajeti pomen te stvaritve v vsem razponu od družbene funkcije do estetskega značaja, saj se zavedamo, če smo zares teatrologi, da je gledališka uprizoritev enkratna in v tej enkratnosti neponovljiv ter hkrati večplasten in težko dojemljiv dogodek, ki se bistveno razlikuje od dosežkov v vseh drugih panogah umetniške stvarilnosti.<sup>2</sup>

Res, da sem moral že takrat ugotoviti, kako sodi takšna obnova med najodgovornejše naloge gledališke raziskave, saj je igralec vendarle osrednji medij, gonilna sila, ustvarjalno središče celotne uprizoritve, kako pa nas izkušnja pouči, da se pri vsakršnih poizkusih takšne obnove ne razhajajo samo raziskovalne metode, marveč da se tudi znatno razlikujejo raziskovalni rezultati po historiografski kvaliteti:

Temeljni vzrok za to labilnost, tako sem že takrat argumentiral svojo trditev, se skriva že v mnogoličnosti estetskega pojava, ki ga označujemo z nazivom igralska umetnost, igralčeva umetnost, l'art du comédien. Historiografska obnova igralčeve stvaritve ne more zanemariti dejstva, da je ta stvaritev vselej dinamična sinteza zelo različnih in vendar zelo sorodnih izraznih sredstev, celo v primeru, da gre za najpogostejšo obliko gledališke igre, za tako imenovani govorni teater, za igranje na dano besedilo – tudi v tem primeru gre za enkratno in neponovljivo, le vznemirjenim čutilom dojemljivo sintezo besede in mimike, kretnje in gibanja. Drugače povedano: estetska mikavnost igralčeve stvaritve se poraja vselej iz organske celote zvočnih in likovnih prvin, ponazorjene v tako imenovani »gledališki situaciji«, v živi medčloveški vzajemnosti neizbežne trojnosti Igralec – Vloga – Gledalec.<sup>3</sup>

Takšne vsestranske avdiovizualne celote seve ne more zajeti niti pisana

<sup>1</sup> Filip Kalan Kumbatovič: L'art du comédien, reconstitution à partir des documents; Actes du V. Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle, Paris 1961, str. 75–77.

<sup>2</sup> Filip Kalan Kumbatovič: Le théâtre comme phénomène équivoque – caractère esthétique et fonction sociale; Maske und Kothurn, 1979, Heft 1–2, str. 131–138.

<sup>3</sup> Kalan – gl. op. 2. str. 134–136.

niti likovna dokumentacija, kakor jo poznamo do sredine devetnajstega stoletja, čeprav nova kulturnozgodovinska in družbenokritična spoznanja ponujajo današnjemu raziskovalcu veliko možnosti za nazorno razčlemba izrazitih protislovij v času in v prostoru in v osebnostih tega časa in prostora. Vendar tudi nova tehnična pomagala niso v tem pogledu res zanesljiva, zakaj kakor zajame zvočni zapis na magnetofonskem traku le eno razsežnost igralčeve stvaritve, tako ponazarja tudi fotografski posnetek le en sam likovni fragment igralčeve razgibanosti. Res, da obnavljata film in televizija več razsežnosti tega estetskega pojava, vendar se umetniški izraz tudi pri takšni obnovi nikakor ne ujema z učinkom, ki ga doseže igralec z živo akcijo na odru pred gledalci. Vse skupaj je navsezadnje vendar samo uporabno ali celo dragoceno dokumentacijsko gradivo, ki zahteva kar se da objektivno interpretacijo. Razlika med »starim« in »novim« dokumentacijskim gradivom tedaj ni v bolj ali manj izpopolnjeni tehniki avditivne ali vizualne obnove igralske stvaritve: bistvena deficitarnost te dokumentacije je vsekakor v družbeni sferi. Saj ne moremo zanemariti aksiomatične izkušnje, da igralčeva stvaritev nikoli ni izolirana in samozadostna, sama po sebi umevna poklicna storitev, zakaj med sleherno gledališko uprizoritvijo se poraja posebna simbioza med ljudmi po zakonitostih neizbežne trojnosti – vselej gre za živo medčloveško akcijo med gledalci in igralci, ki ponujajo s svojimi vlogami gledalcem neke tretje, namišljene osebe.

Ta trojnost medčloveške akcije, razpeta med družbeno funkcijo in estetskim značajem gledališke uprizoritve, šele omogoča raziskovalcu dostop do igralčeve umetnosti, in celo ta dostop se z uspehom odpira le v tem primeru, če se raziskovalec zaveda, da mora celotno dokumentacijsko gradivo, naj bo »staro« ali »novo«, tradicionalno ali moderno, ustrezati pri sleherni raziskavi, naj bo estetskokritična ali družbenozgodovinska ali karakterološkopsihološka, ustrezati vsaj trem temeljnim spoznanjem o tej umetnosti:

Prvo je to, da se poraja umetnikova osebnost vselej iz dialektičnega protislovja med individuom in družbo, iz boja med kulturno konvencijo in osebno invencijo – in drugo, da se ustvarjalni proces na odru bistveno razlikuje od delovnih metod v drugih umetnostih, saj je igralec hkrati instrument in izvajalec v izraznih sredstvih, ki se iz njih poraja njegova stvaritev – in tretje, da igralčeva stvaritev ni statična integracija teh izraznih sredstev, marveč dinamična sinteza zvočnih in likovnih prvin, ki jih lahko združi v estetski organizem le posebna psihofizična kondicija gledališkega ustvarjalca.

Ta načela, tako aksiomatična, da zbudijo malone že viden obledele šolske modrosti, so me vznemirjala že takrat, pred več kakor dvajsetimi leti, ko smo v Parizu razpravljali o vrednosti in o ničnosti dokumentacijskega gradiva za gledališko historiografijo, zakaj izkušnja nas je poučila, da odločajo o dokončni kvaliteti raziskav, ki se lotevajo igralčeve umetnosti, celo v primeru, ko se rezultati teh raziskav bližajo že znatni objektivnosti, še zmerom zelo subjektivni dejavniki, tako analitični dar, teatrološka domiselnost, pisateljska spretnost raziskovalčeve osebnosti.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Kalan – gl. op. 1. str. 75–77.

## 2

Razmišljam o razvojnih spremembah v gledališki historiografiji minulih dvajsetih let in moram priznati, da se je v celoti vendarle nekaj premaknilo, tako vsaj v pogledu »predmeta«, ki ga te raziskave obravnavajo. Ugotoviti se da, da se je celo v območju univerzitetnih disciplin uveljavilo vsaj to načelo, da pri tem predmetu ne gre samo za avdiovizualno reprodukcijo slovstvenega besedila, kakor so si to zamišljali tako imenovani literarni teatrologi, marveč da gre za »dogodek«, za »gledališki dogodek«, skratka – za »uprizoritev«.

Res, da boj za ta raziskovalni premik še ni odnehal in da se bo vnel znova in znova, saj je najpogostejša oblika gledališke uprizoritve še zmerom govorni teater, igranje na dano besedilo. Odtod tudi podedovan, tako priročni in povsem neustrezni obrazec, da sodi igralčeva stvarilnost v reproduktivno umetnost. In vendar, ne glede na ustreznost ali neustreznost tega obrazca, priznavajo celo najsrditejši zagovorniki »avtorskega teatra«, da je osrednji medij sleherne uprizoritve – igralec.

Kdo tedaj ustvarja »gledališki dogodek«?

Pri Maxu Herrmannu je bila to še tista znana, le da delno še literarno opredeljena in tako nolens volens na govorni teater omejena trojnost Dramatik – Igralec – Gledalec. Za pionirske čase gledaliških ved vsekakor revolucionarna opredelitev, saj zajema povsem določno v skupno dogajanje akcijo na odru in reakcijo v avditoriju.<sup>5</sup> Odločilna sprememba pri obravnavanju gledališkega dogajanja se je pojavila maloda nepričakovano, ko so se raziskovalci preusmerili od »avtorskega besedila« k igralčevi stvaritvi in začeli priznavati »novo« trojnost, že zdavnaj znano, le da tudi že zdavnaj pozabljeno triado, ki jo je znova odkril tudi že Eric Bentley z nazornim in nedvoumnim obrazcem: Igralec – Vloga – Gledalec. S poljudno besedo povedano: uveljavila se je prastara, le da v pozabo zašla ugotovitev, da se poraja sleherni gledališki uprizoritev po nekakšnem vnaprejšnjem sporazumu med gledalcem in igralcem tako, da gledalec sprejema (ali odklanja) namišljeno osebo, ki jo igralec s svojo vlogo ponuja gledalcu.<sup>6</sup>

Ta značilni premik v pogledu na sožitje med sceno in avditorijem, ki spreminja s tako imenovano »gledališko situacijo« igralčevo stvaritev v odločilni agens celotne uprizoritve, izziva ne le drugačno metodologijo pri raziskavah, tudi drugačno oceno dokumentacije, ki je na voljo ob »gledaliških dogodkih«. Vsekakor se to prevrednotenje prenaša tudi na ocenjevanje

<sup>5</sup> O vsestranskem pomenu Maxa Herrmanna (1886–1942, umrl v koncentracijskem taborišču Theresienstadt), prim. predvsem: Rudolf Münz, Zur Begründung der Berliner Theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns; Hans-Joachim Fiebach und Rudolf Münz: Thesen zu theoretisch-methodologischen Fragen der Geschichtsschreibung, Humboldt-Universität Berlin 1973, str. 333–348 in str. 359–368; Hans Knudsen: Theaterwissenschaft, Werden und Wertung einer Universitätsdisciplin, 1950; Hans Knudsen: Methodik der Theaterwissenschaft 1971: – enciklopedično: Paolo Chiarini: Max Herrmann, Enciclopedia dello Spettacolo VI (1959), str. 306–308; prav tako, vendar z nadrobno analizo historiografske problematike: Herbert A. Frenzel: Deutsche Theatergeschichte, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte IV, 1981, str. 417–436.

<sup>6</sup> Eric Bentley: The Life of the Drama, 1969, str. 150: »The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonated B while C looks on. Impersonation is only half of this little scheme. The other half is watching – or, from the viewpoint of A, being watched.« Bentleyevo formulacijo uporablja tudi Uri Rapp v sociološki raziskavi Handeln und Zuschauen, 1973. Prim. Filip Kalan Kumbatovič: Le théâtre comme phénomène... str. 134 (Razčlemba Bentleyeve formulacije po temeljni navedbi).

govornega teatra, saj ne moremo zanemariti starega in samoumevnega, le da malone tudi že pozabljenega spoznanja, da gledalci ne sprejemamo avtorjevega besedila po dani tekstovni predlogi, marveč da vznemirja našo sprejemljivost po vseh zakonitostih avdiovizualne sugestije tisto besedilo, ki ga s svojo psihofizično akcijo na sceni posredujejo avditoriju – igralci.

Tako se ne moremo več zanemariti očitne, le da za literarne teatrologe neprijetne ugotovitve, da na vprašanje, »kaj« igrajo na odru, ne moreta povsem zanesljivo odgovoriti niti avtor s svojo tekstovno predlogo niti režiser s svojo tako imenovano vizijo, zakaj igralec ne igra »avtorja« ter posreduje le v mejah svoje individualnosti »režiserjevo vizijo« – tak, kakršen je, homo ludens, igra, preprosto povedano, le svojo »vlogo«. Ali, kakor je bilo že zapisano, drastično in v gledališki govorici: naj bo to Hieronimus Brockmann ali Josef Kainz, Mounet-Sully ali Sarah Bernhardt, Vittorio Gassman ali Jean-Louis Barrault, John Gielgud ali Laurence Olivier – ta igralec ne igra Shakespeara, saj igra Hamleta. In avtor te namišljene osebe, pa naj bo interpretirana tako ali drugače, »zvesto« po Shakespearu ali po »diktatu« te ali one »vizije« – »pravi avtor« tega Hamleta je navsezadnje le tisti na odru, živ in navzoč v vsej človeški in komedijantski razgibanosti – igralec.<sup>7</sup>

Ta premik iz »stare« triade Dramatik – Igralec – Gledalec v »novo« trojnost Igralec – Vloga – Gledalec, ki se polagoma uveljavlja v sodobni teatrologiji, čeprav zahteva dokajšnje prevrednotenje vsega dokumentacijskega gradiva, ta premik me je spodbudil, da sem na mednarodni konferenci univerzitetnih učiteljev (Benetke 1978) spregovoril o imanentni dvojnosti gledaliških pojavov, saj se ti razodevajo vselej in povsod v organski povezavi družbene funkcije in estetskega značaja: *Le théâtre comme phénomène équivoque – caractère esthétique et fonction sociale* (Maske und Kothurn 1979/1–2). Beneška študija opozarja na znano dejstvo, da zahteva ta nerazdružna dvojnost izrazito interdisciplinarno raziskavo gledališke dokumentacije, saj je očitno, da na vprašanje, »kaj« igrajo igralci pri gledališki igri, ne najdemo dovolj razločnega odgovora, če ne znamo hkrati odgovoriti tudi na druga, prav tako bistvena vprašanja – »kje?« – »kdo?« – »komu?« – »kako?« – »zakaj tako?«.<sup>8</sup>

Pri raziskavi dokumentacijskega gradiva gre tedaj za teatrološko integracijo vseh tistih družbenoekonomskih in družbenopolitičnih silnic v času in prostoru, ki vselej in povsod omogočajo ali onemogočajo takšno ali drugačno »gledališko situacijo« – vendar, poljudno povedano, takšna integracija je možna le brez podedovanih omejitev s filološkimi in literarnohistoričnimi predsodki, ki vztrajajo pri odločilni prednosti »avtorskega besedila«:

Če hočemo zjeti gledališki dogodek kar se da vsestransko v organski celoti od družbene funkcije do estetskega značaja te uprizoritve ter dognati dovolj zanesljivo, »kaj« igralci zares igrajo in »kaj« sprejemajo ali odklanjajo gledalci v dani gledališki situaciji, moramo hkrati raziskati vsaj še ta vprašanja, »kje« igrajo to igro, »kdo« jo uprizarja in »komu« jo igrajo, »kako« jo uprizarjajo in »zakaj« jo igrajo »tako in ne drugače« – vse to s sklepno namero, da se na vprašanje »zakaj tako?« razkrije tudi estetski

<sup>7</sup> Kalan – gl. op. 2. str. 134–135.

<sup>8</sup> Kalan – gl. op. 2. str. 135–137.

značaj gledališke uprizoritve, ki ga sicer ne moremo zares doumeti, če iz prejšnjih vprašanj ne izluščimo dovolj razločno družbene funkcije celotnega dogodka.

Tako tedaj v letu 1978:

Abecedarij samo po sebi umljivih vprašanj, obravnavanih že od nekdanj do značilnih nadrobnosti po historičnokritični metodi v vseh kolikor toliko razumno urejenih centrih teatrološke smeri.

## 3

Ves ta empirični, do naivnosti preprost abecedarij bi bil odveč, če se ne bi znova in znova obnavljali dvomi o možnostih in ugovori zoper možnosti gledališke historiografije. Saj se celo med izkušenimi teatrologi oglašajo še kdaj pa kdaj stari občutki neugodja, da ta veda nima »pravega predmeta«, tako kakor ga baje imajo zgodovinarji besedne, glasbene ali likovne umetnosti. Tem da je vendarle na voljo, tako trdijo katedrski učenjaki, vselej »predmet« v izvorniku ali v reprodukciji: sporočeno ali ohranjeno ali celo objavljeno besedilo; notni ali zvočni zapis; slika, kip, grafika, arhitektonski spomenik ali v načrtu ali v izvedbi. Kaj pa gledališki zgodovinar? Njegov temeljni predmet je »dogodek«, z drugo besedo: nekaj, kar je minilo in se nikdar več ne vrne. Vse, kar je mogoče povedati o tem dogodku, je tedaj le nekakšen pripovedni seštevek domiselno razčlenjenih sporočil o tej minulosti – »verjetnost« ali »objektivnost« je vselej do odločilne mere pogojena od razpoložljive dokumentacije, le da še s tem »subjektivnim« dodatkom, da sodeluje pri ponazoritvi tega dokumentacijskega gradiva raziskovalčeva osebnost v danih mejah strokovne in pisateljske zmogljivosti.<sup>9</sup>

Paradoks je znan:

Vsi ti argumenti za in proti veljajo za sleherno, ne le za gledališko historiografijo. Saj tudi družbeni ali politični ali vojni ali kulturni zgodovinar obnavlja vselej nekaj, česar ni več – »dogodke«. In tudi to minulo obnavlja le po tem, kar mu je na voljo – po dokumentaciji o tej minulosti, ki tudi ni nikakršen »oprijemljiv predmet«. Prepričani so, da je prastar in kompromis je znan – nemški učenjaki so skušali ta spor zgladiti že v devetnajstem stoletju s tolažilnim obrazcem o preučevanju in o pisanju zgodovine: *Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung*. Ali, aktualizirano s preprostimi besedami: tudi danes se diskutanti radi sporazumevajo tako, da priznavajo metodični raziskavi, tudi če poročilo o tej raziskavi ni preveč »berljivo«, »znanstveno vrednost« – pisateljskemu besedilu pa, če le kakor že koli presega povprečno raven katedrske zgovornosti, pripisujejo vsaj »pripovedno« ali »esejistično« ali kratkomalo »umetniško« odličnost. Poljudnih argumentov za ta kompromis, ki obsoja zgodovinarja na dvoživkarstvo, je na pretek, saj nas je poučila zgodovinska izkušnja, da se znanstvene metode menjavajo z družbeno konvencijo in z njimi tudi raziskovalni postopki v sociologiji in vrednostne sodbe v estetiki – za umetniško stvaritev pa smo si le morali priznati, pa naj bo izoblikovana v takšni ali drugačni obliki, da le kdaj pa kdaj preživi čas in prostor in razmere v tem času in prostoru.<sup>10</sup> Le

<sup>9</sup> Kalan – gl. op. 1. str. 75–77.

<sup>10</sup> Terminološko razlikovanje med raziskovalnim delom in pisanjem zgodovine so dokaj nazorno izoblikovali že v minulemu stoletju nemški leksikografi: »Geschichtsforschung« – »Geschichtsschreibung«; oznaka se je ohranila tudi v novejših priročnikih vse do danes.



kdo še bere Herodota ali Plutarha, vojvodo Saint-Simona ali Voltaira, Hypollita Taina ali Jakoba Burckhardta zavoljo tega, ker so ti pisci tako marljivo preiskali in tako domiselno obdelali gradivo, ki jim je bilo na voljo? Beremo jih ne glede na to, ali se strinjamo z njimi ali ne – vznemirja nas živa, nazorna, neponovljiva pripoved o nečem, kar se ne vrne več, pripoved, kakor jo sprejemamo v mojstrski obnovi teh pripovedovalcev, čeprav živimo sami v drugem zgodovinskem času in v drugačnem geopolitičnem prostoru, v povsem drugačnih družbenih razmerah.

Tako blišč in beda sleherne historiografije.

Za gledališko historiografijo naših dni se da vsekakor ugotoviti vsaj ta premik, da smo kakor po tistem sporazumu, po nekakšnem teatrološkem gentlemen agreementu, prešli iz »stare«, literarno omejene trojnosti med avtorjem in igralcem in gledalcem v »novo«, resda že zdavnaj znano, le da tudi že zdavnaj pozabljeno triado med igralcem in vlogo in gledalcem in ta premik odpira dokajšen razgled v vso mnogostranost medčloveške dejavnosti, ki jo zajame znani zbirni izraz – »les arts du spectacle.«

#### 4

In vendar vse kaže, da smo dandanes navzlic očitno prenovljeni metodiki obstali pred novim vprašanjem, čeprav je odgovor na to vprašanje tako star kakor »gledališka situacija« – sprašujemo se znova, kaj je to – gledališče.

Res, da se to vprašanje ni spočelo čez noč – porajalo se je polagoma, hkrati z dolgotrajno krizo meščanskega gledališča, ki se obnavlja v vznemirljivih različicah že od devetdesetih let minulega stoletja vse do naših dni. Gre, kakor vsi vemo, za nenehno prevrednotenje vseh vrednot – pa naj se ta protest zoper družbeno konvencijo kaže v ogorčenem odporu simbolistov zoper naturalistično ponazorjeno »tranche de vie« ali v družbenokritičnem nasprotovanju ideološki poučnosti v »igrah na tezo« ali v izzivalnem relativizmu tako imenovane »antidrame« od ironičnih parafraz antičnih zgodb do nihilističnega, še nemalo tega tako avantgardističnega in danes že v klasičnost osivelega »teatra absurda«.

Dodati velja le še to znano ugotovitev, potrjeno z zgodovinsko izkušnjo, da se je v družbenem vrenju ob obeh svetovnih vojnah omajala do temeljev podedovana predstava o kulturni prednosti evrocentrizma in da je novi, resda še ne uveljavljeni univerzalizem vsečloveške skupnosti vnesel v krizno situacijo sodobne gledališke dejavnosti nešteto spodbud iz magičnega sveta negledaliških ali vsaj predgledaliških pojavov, kakor so jih odkrivali semiotiki in semantiki od etnologov do sociologov v kolektivizmu tako imenovanih primitivnih ljudstev.

Obred, ritual, kult:

Ta magični svet vznemirjenih čutil naj bi vrnil gledališki stvarilnosti tisto prvinsko moč, ki žene udeležence skupinskega obreda iz samospozabe v ekstazo in iz ekstaze v paroksizem tako učinkovito, da hipnotično usmerjena podzavest ne zaznava več dvojnosti med sugestorjem in medijem v tem pojavu množične psihoze. Vendar vse kaže, da pozabljajo zagovorniki takšne namerne simbioze kulturnih in gledaliških prvin na bistveno značilnost sleherne kulturne manifestacije, saj mora biti očitno slehernemu še tako navnemu semantiku, da je sinteza in končni namen vsakršne takšne množične evforije – žrtev. Ob takšni sintezi, ki zahteva dejansko in nikakor ne

simbolično ali simulirano žrtev, ni več nikakršne »gledališke situacije«, zakaj »sugestor« ni več igralec z vlogo pred gledalcem, marveč »karizmatična osebnost«, po domače povedano: čarovnik, ki z magičnimi znamenji obrednega izročila usmerja »uspavano« podzavest udeležencev v paroksizem množične akcije.<sup>11</sup>

Sklep je preprost:

Vse kaže, da nikakor ne gre za »ponovno« vprašanje, kaj je gledališče, saj je sleherna uprizoritvema dejavnost dovolj razločno opredeljena z »gledališko situacijo«, se pravi, z neizbežno triado Igralec – Vloga – Gledalec: gre le za snažno razmejitev med kulturnimi in gledališkimi prvinami v medčloveški akciji med sceno in avditorijem. Ta ločnica je navsezadnje tako zelo razvidna, da moramo teatrologi tvegati le še en sam premik v raziskavi gledališke dokumentacije in tudi ta premik je tudi za razsodnega raziskovalca dokaj preprost: da velja brez vsakršnih etnoloških in socioloških predsodkov razčistiti »semantično zmedo«, ki ovira nazorno razločevanje med znamenji obrednih in znamenji gledaliških manifestacij.

## 5

Res, da bi bilo opozorilo na vdor kulturnih prvin v sodobno gledališče odveč, če ne bi bilo očitno, da programirana, namerna, nasilno pospešena preobrazba »igralca z vlogo« v »karizmatično osebnost z govornico magičnih znamenj« razkrajja »gledališko situacijo« v »negledališki pojav« množične psihoze. Za »igro« pa vemo iz tisočletne izkušnje, da se razvija vselej iz vnaprejšnjega sporazuma med sceno in avditorijem ne glede na to, ali gledalec sprejema ali odklanja vlogo, ki mu jo ponuja igralec s svojim nastopom.

Ali z določno teatrološko primerjavo povedano:

Ob tem razkroju gledališke situacije, ki izničuje organsko trojnost Igralec – Vloga – Gledalec, se da šele kolikor toliko objektivno dojeti razvoj in razvoj vseh tistih izvirnih in epigonskih eksperimentov, ki segajo od Antonina Artauda do Jerzyja Grotowskega in od psihodrame do happeninga in od Living Theatre do usodnih ekscesov v okulturnih sektah v Ameriki, ki so pritirale ritual človeške žrtve z množično psihozo v paroksizem skupnega samomora, kakor so to nazorno izpričali katastrofalni dogodki leta 1979 v Jonestownu, Guayana.<sup>12</sup>

Takšna neizbežna razmejitev protislovnih prvin v sodobni gledališki dejavnosti, ki znova priznava igralcu z vsemi avdiovizualnimi izrazili svoje psihofizične razgibanosti osrednje mesto v medčloveški akciji med sceno in avditorijem, osvobajajo tudi raziskovalca podedovanih predsodkov in mu omogoča ustreznejše razčlembene možnosti pri raziskavi in vrednotenju dokumentarnega gradiva, ki mu je na voljo za historiografsko obnovo igralčeve stvaritve.

In tako naj ne bo odveč, če obnovim po pariškem srečanju gledaliških dokumentalistov v letu 1961 tista tri temeljna spoznanja o igralčevi umetno-

<sup>11</sup> Ne kaže pozabiti, da je pojem karizmatične osebnosti obravnaval dokaj izčrpno tudi znani družbeni analitik Max Weber (1864–1920) v svojih socioloških študijah – psihopatskih ekscesov v totalitarnih gibanjih našega stoletja avtor seve ni mogel več navajati.

<sup>12</sup> Prim. Jan Kott: *Das Ende des unmöglichen Theaters*, Theater 1980, *Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, str. 138–143; Lev Milčinski: *Množični samomor, Jonestown, Samomor in Slovenci*, Ljubljana 1983, str. 57–62.

sti, ki so tako znana kakor vsi kolikor toliko veljavni poizkusi v obnovi te umetnosti, zakaj še tako učeni zagovorniki industrijske revolucije ne morejo z vsemi čarovnijami tehnološke specializacije zanikati podedovane in vendar zmerom nove izkušnje, da se poraja umetnikova osebnost iz dialektičnega protislovja med družbeno konvencijo in osebno invencijo, in da je igralec hkrati instrument in izvajalec svoje umetnosti, in še to, da se avdiovizualna sinteza igralskih izrazil združi v estetski organizem le ob ustrezni psihofizični kondiciji gledališkega ustvarjalca.

In prav tako naj ne bo odveč, če si priznamo, da je empirični abecedarij iz beneškega leta 1978 vsaj tako star kakor vsa teatralogija, saj nas je izkušnja poučila, da ne moremo dovolj zanesljivo opredeliti gledališke situacije, če si ob vprašanju »kaj?« ne odgovorimo hkrati na vprašanja »kje?«, »kdo?« in »komu?«, »kako?« in »zakaj tako?«. Dodati velja le še to samo po sebi umljivo ugotovitev, da se vsa ta vprašanja, ki opredeljujejo socialno funkcijo in estetski značaj celotne gledališke uprizoritve, obnavljajo malodane z dvojno ostrino tudi pri historiografski obnovi igralčeve umetnosti.

Vendar velja že vnaprej zavrniti znani ugovor, da zavaja takšna vsestranska metodološka doslednost pri opredeljevanju igralčeve stvaritve raziskovalca v biografiko, ki da je le arhivistična usedlina preživelega pozitivizma. Ta ugovor, naj bo argumentiran tako ali drugače, je vsekakor odveč, saj je očitno, kako velja za igralca bolj kakor za katerega koli drugega umetnika *conditio sine qua non*, da za kakor že koli »objektivno« ponazoritev takšne osebnosti ni mogoče ločiti umetnikove osebne usode od njegove odsrke stvarilnosti. Ta dvojna biografika, ki je navsezadnje le ena izmed prvin v drugih raziskavah, je neizbežna, zakaj psihofizična danost in družbene razmere, ki pogojujeta individualno bit igralčeve osebnosti, sta nujna korelata njegove dejavne navzočnosti v gledališki situaciji slehernega nastopa pred gledalci.<sup>13</sup>

Metodološki problem pri tej dvojni biografiki nikakor ni preprost, saj ne gre le za to, da izvaja igralec s svojo vlogo na odru navzlic osrednji funkciji tudi le del, resda bistven del celotne akcije v gledališki situaciji – raziskava se zapleta malone vselej že ob protislovnih podatkih, ki jih ta situacija izziva na eni strani z uradnimi, zvečine upravnimi in časopisnimi zaznamki, na drugi strani pa s komajda preverljivimi spominskimi fragmenti o minulem gledališkem dogodku, in ta druga, pretežno protislovnna, vendar sleherni biografiki imanentna dvojnost je preizkusni kamen za sleherno historiografsko obnovo igralčeve umetnosti:

Legenda in stvarnost.

## 6

V sleherni polariteti se družita v organsko celoto protislovje in sorodnost istega pojava in tako se tudi dvojnost legende in stvarnosti v življenju in delu znamenitih igralcev razodeva malone vselej v nerazdružnem sožitju dveh na videz povsem raznorodnih prvin v podatkih o tej dvojnosti: na eni strani se kopičijo komajda preverljiva sporočila o tem, kako nenavaden odziv je doživela ta ali ona igralska stvaritev v avditoriju in ta odziv je z današnjo optiko maloda nedojemljiv, saj se je spočel v povsem drugačnih družbenopolitičnih razmerah; na drugi strani pa se obnavlja veličina te

<sup>13</sup> Prim. Kalan: *Hvalnica igri*, 1980, str. 292.



neponovljive minulosti s posmrtno slavo, ta pa je z legendo vred že zdavnaj prešla v kulturno izročilo vsenarodne zgodovine.

Nazorna, dokumentarno veljavna, »verjetna« in kar se da »objektivna« obnova igralčeve osebnosti je tedaj zares nenavadna preizkušnja za teatrološko domiselnost raziskovalca, ki se loteva takšne portretistike, zakaj celo v primeru, da daje nadrobna raziskava dokumentarnega gradiva kolikor toliko ustrezne odgovore na temeljna vprašanja iz beneškega abecedarija, se ob še tako neoporečni metodološki razčlembi teh odgovorov vsiljuje znova in znova dodatno, vendar prav tako bistveno vprašanje, kako zanesljivo razmejiti protislovja in sorodnosti v očitni polariteti legende in stvarnosti.

Res, da se je raziskovalni instrumentarij v zadnjih desetletjih navzlic občasnim politično agresivnim ideološkim manipulacijam vsaj v srednji Evropi po temeljiti reviziji zastarelih pozitivističnih poizkusov tako izpopolnil, da omogoča raziskovalcu z ustrezno historičnokritično izkušnjo dokaj uspešen prodor do temeljnih raziskav o igralčevi umetnosti, če je brez podedovanih predsodkov z metodološko neoporečnimi prijemi samokritično preveril vse dotedanje, četudi le delne rezultate svojega iskanja. Ob tem tudi ni mogoče zanemariti razsežnega pionirskega dela, ki je bilo opravljeno v nemškem jezikovnem območju in v dokaj skopem časovnem razponu med Maxom Herrmannom in Hansom Knudsenom in Heinzem Kindermannom z učenci in nasledniki vred, saj bi sodobna raziskovalna vnema brez teh teatroloških prizadevanj obstala v praznovornem malikovanju suhoparnega podatkarstva, podedovanem iz devetnajstega stoletja.

Tako se je med razgledanimi raziskovalci vendar polagoma izoblikovala zavest o tem, da vodi še tako vsestransko podatkarstvo do veljavnih rezultatov le tedaj, kadar dozori razumna integracija družbenokritičnega in karakterološkega znanja v tako nazorno obnovo gledališkega dogodka, da zajame ta avdiovizualni pojav v času in prostoru organsko trojnost Igralec – Vloga – Gledalec.<sup>14</sup>

Po vsem tem očitnem premiku v teatralogiji bi bilo pričakovati, da mora historiografska ponazoritev igralskih storitev in stvaritev uspeti že v primeru, da posredujejo metodološko integrirani delni rezultati vsestranske raziskave analitično neoporečne odgovore na empirično utemeljena vprašanja starega beneškega abecedarija v vsem obsegu od »kaj?« do »kje?« in od »kdo?« do »komu?« in od »kako?« do »zakaj tako?«. Žal pa ni mogoče zanemariti dovolj tehtnega ugovora zoper to pričakovanje: vsi ti odgovori, naj bodo metodološko še tako neoporečni in domiselno integrirani v interdisciplinarno raziskavo, posredujejo dvojni biografski življenja in dela ter očitni polariteti legende in stvarnosti malone vselej le del, le izrez, le odlomek ali v najboljšem primeru le nazoren suštevek značilnih fragmentov o celoti umetnikove podobe, le odsev družbene funkcije in estetske

<sup>14</sup> Naj se tudi raziskave ukvarjajo pretežno le z gledališko dejavnostjo v nemškem jezikovnem območju, kakor je to očitno v krogu Hansa Knudsena, ali naj se te raziskave razširijo s trojnim vodilom zgodovine duha in storitev in učinkov vsaj na ves evropski prostor, kakor se to uveljavlja v dunajski šoli Heinza Kindermanna – že prva presoja raziskovalne vneme v novejši nemški teatralogiji, ki je z metodološkimi spodbudami nedvomno obogatila tudi mednarodno zgodovino gledališča, vsiljuje ta sklep, da je vse to v bistvu reševalna akcija za dediščino Maxa Herrmanna in da prehaja ta akcija posebno pri ovrednotenju igralskih storitev polagoma in povsem organsko iz nekdanje triade Dramatik – Igralec – Gledalec v gledališko situacijo že zdavnaj znane, le da tudi že zdavnaj pozabljene trojnosti Igralec – Vloga – Gledalec.

pomembnosti s kulturnozgodovinsko pogojeno usodo umetnikove osebnosti – to, kar je igravec v živi človeški interakciji med sceno in avditorijem s ponazoritvijo svoje vloge zares ustvaril povsem individualnega, izjemnega, enkratnega, neponovljivega, pa ostaja ob še tako skrbni raziskavi malone vselej neraziskano.

Ta deficit opisujemo pogosto z besedo, ki se sliši kakor oguljena puhljica:

Oseбно.

7

Tako pri vsej znanstvenoraziskovalni vnemi ne kaže zanemariti temeljnega spoznanja o tem, kje je počelo sleherne gledališke dejavnosti, in to spoznanje si velja priklicati v spomin ob sleherni teatrološki raziskavi, pa naj se sliši kakor osivela šolska modrost ali krivoverska duhovitost:

V začetku ni bila beseda – bila je sprememba.

Naj nas ne motijo sorodstvene vezi med spremenljivostjo, to temeljno, prirojeno in z nenehno vajo stopnjevano lastnostjo gledališkega igralca, in tako imenovano mimezis, kakor jo sprejemamo v podedovanem pomenu te besede, da je to posnetek narave v umetnosti ali umetniška ponazoritev življenjske stvarnosti – te vezi, prave ali navidezne, so očitne, vendar velja iskati vir, izvor, počelo slehernega živega komedijantstva veliko globlje, kakor bi se to dalo dojeti le s kriteriji estetskih kategorij.

Dovolj znana so zanesljiva sporočila iz gledališke zgodovine, da so na evropskem odru od antike do Shakespearovih časov in še pozneje v šolskem teatru jezuitskih kolegijev ponazarjali vse vloge, tudi ženske, vselej moški igralci – kakor je ta komedijantska spremenljivost obveljala tudi v gledališču mask tradicionalne pekinške opere za temeljno načelo vse igralske umetnosti v teoriji in praksi vse do izbruha zlovesče kulturne revolucije. Vendar tega načela ni mogoče ovrednotiti za podedovano prednost moškega igraltva: kitajsko gledališko izročilo priznava to načelo tudi ženskemu spolu. Zgleden primer je šaosinska opera vsaj še za drugo polovico petdesetih let. V pekinški operi je takrat še nastopal v vlogah mladih deklet znameniti potomec stare gledališke družine, veliki mojster tradicionalnega stila, mladostno očarljiv navzlic koledarskim letom, neponovljiv v govoru in mimiki in gestiki, komedijant v najzlahtnejšem pomenu te besede, Mei Lan-Fang (1894–1961) – v šaosinski operi, igralski družini s samimi ženskami, pa so igralko ponazarjale moško figuraliko prav tako domiselno in do popolnosti virtuozno, kakor so gledalce v pekinški operi presenečali z vlogami deklet in žena moški igralci.<sup>15</sup>

Prav tako si tudi privlačnih moških vlog, »vlog v hlačah«, ki so jih ponazorile igralko na evropskem odru, nikakor ne smemo razložiti z javnim razkazovanjem transvestitskih nagnjenj, niti pri takšni senzaciji željni igralki, ki je navsezadnje igrala vselej le »samo sebe«, kakršna je Sarah Bernhardt

<sup>15</sup> Primerjavo med komedijantsko spremenljivostjo Mei Lan-Fanga ob ponazoritvah mladih deklet v pekinški operi in moškimi vlogami pri ženskem ansamblu Šaosinske opere je doživljal avtor te razprave še z osebno izkušnjo, ko se je s poznejšim nobelovcem Ivom Andrićem mudil na Kitajskem – bilo je ob dveh gledaliških večerih, ko sta oba ansambla gostovala v Sanghaju oktobra 1956 – avtorjevi fotografski posnetki med samo predstavo so se vsaj delno ohranili in pričajo o nenavadni očarljivosti velikega mojstra Mei Lan-Fanga, ki je takrat že prešel šestdeseto leto.

(1845–1923). Vse ji lahko očitamo: ekscentrične razvade velike primadone, nebrzdano udeležbo pri sleherni pravi in apokrifni *cronique scandaleuse*, samoljubno vnemo, kako spremeniti vse v življenju v legendarno slavo – le vseh treh upodobitev njenih »Hamletov« ne moremo odstaviti v ropotarnico komedijantske rutine z zaničljivo oznako »spretnosti v pretvarjanju«. Te tri upodobitve so zares »sprememba« v najvišjem pomenu te besede, mojstrsko izoblikovane podobe treh imaginarnih oseb, bistveno različne po značaju, sorodne le po notranji protislovnosti, in vse tri so po pravici, storitve in stvaritve, že zdavnaj prešle z odra v legendo – »črni Hamlet« iz Shakespearove tragedije, »beli Hamlet« iz dekadentnega fin de siècle: Aiglou Edmonda Rostanda in romantično svetobolni »florentinski Hamlet« Alfreda de Musseta: Lorenzaccio.

Za zgledni primer skupne polaritete legende in stvarnosti velja dodati le še kulturnozgodovinski podatek, da se je s temi tremi izvorno izoblikovanimi vlogami bolj kakor z vsemi dotedanjimi svetovnimi uspehi te Grande dame francoskega gledališča uresničil opazen stilni preobrat v likovni umetnosti ob prelomu stoletja – pariški slikar češkega rodu Alfons Mucha (1860–1939) je po vznemirljivih gledaliških lepakih za Gismondo in Damo s kameljami Sare Bernhardt ustvaril z mojstrskimi plakati za njene tri Hamlete novo različico v dekorativni umetnosti, v ateljejskem žargonu resda znano s kolegalno oznako »Style Mucha«, v javnosti pa povsem nedvoumno z *Art nouveau*.<sup>16</sup>

Vsekakor tedaj lahko ugotovimo, ne da bi se bili specializirali v karakterologiji (po možnosti še s psihiatrično izobrazbo), da je komedijantska spremenljivost tista temeljna sposobnost, ki brez nje ni mogoče izoblikovati gledališke vloge – saj je ta lastnost neogiben pogoj, *conditio sine qua non* slehernem gledališkem pojavu razodeva zakonita dvojnost družbene funkcije in estetskega značaja, vendar nas le vznemirja vprašanje, kje velja iskati prave, globlje, psihofizične korenine igralske spremenljivosti. Res, da tudi vemo iz izkušnje, kako se da ta dar odkrivati in razvijati in ohranjati in kako ga vsaj delno stopnjuje ali zavira tudi družbena dinamika – vendar se tudi brez posebne karakterološke vednosti vsiljuje domneva, da sprejema ta spremenljivost, ta dar za ponazarjanje namišljenih oseb, svoje stalne spodbude iz mnogoličnega sveta pranagonskih izkušenj, iz dokaj neznanih predelov človeške narave, ki se upirajo razlagi s podedovanimi, v pozitivistični delavnici izdelanimi in v šolsko modrost osivelimi argumenti. Ali v določno govornico psihofizične analize prevedeno: vse kaže, da velja iskati izvor komedijantski spremenljivosti v androgini naravi, v biseksualnosti, v prvotni dvospolnosti človeškega bitja.

Res, da vednost o prvotni androgini človekovi naravi ni novo spoznanje, saj je že zdavnaj prešla v vsakdanjo govornico, tako vsaj po nekdanjih objavah berlinskega zdravnika Wilhelma Fliessa in nesrečnega dunajskega filozofskega mladeniča Otta Weiningerja z vsemi poznejšimi raziskavami

<sup>16</sup> Za raziskavo o stilnem pomenu moških vlog v igralskem sporedu Sare Bernhardt, ki so spodbudile znani preobrat tudi v likovni umetnosti, se ponuja posebno ikonografska primerjava med fotografskimi posnetki prvih uprizoritev Lorenzaccia (1896), Hamleta (1899), Aiglona (1906) in znamenitimi gledališkimi lepaki Alfonsa Muche za uprizoritve teh let, saj so bili ti pozneje pogosto razmnoženi, v zadnjem času pa znova objavljeni posebno v katalogih londonskih razstav 1971/72, 1974.

o hormonih, ta vednost se širi v evropski zavesti čez antiko vse do naših dni od Aristofanove groteskne pripovedi o nekdanji dvospolnosti »človeka krogle« do častitljive metafore o ljubezni po izbiri, kakor jo obravnava že Goethe v romanu *Die Wahlverwandschaften*. Vendar razodeva sleherna dodatna vednost tudi svojo dvosmiselnost, saj hkrati spodbuja in zavira sleherno temeljno raziskavo. Tako odkriva ta vednost o pranagonskih izkušnjah, ki da spodbujajo vsestranskost komedijantske spremenljivosti, marsikaj bistvenega o umetnikovi psihofizični kondiciji – lahko pa zavaja raziskovalca tudi v neustrezno ponazoritev te ali one igralske stvaritve z domnevo o tem, da bi izvirnost te gledališke iznajdbe ne bila takšna, kakršna je, če je ne bi bila spočela povsem osebna, reci: nagona ali kratkomalo spolno pogojena danost umetnikove osebnosti.

Takšne, kdaj pa kdaj iz sle po senzacionalnosti ali iz navadne obrekljivosti porojene domneve so v umetniških krogih nekaj vsakdanjega, saj v tem svetu vznemirljivih čutov seksualna inverzija, naj bo takšna ali drugačna, v vseh različicah od homo- do biseksualnosti, nikakor ne izziva moralističnega zgražanja, kakor si to domišlja pilharski bralec črne kronike. Zmotne so takšne onstranske domneve o izjemni drugačnosti igralske stvaritve že zavoljo tega, ker je seksualna inverzija, spolna sprevrženost v kakršni koli obliki, le v zelo daljnem, za gledališko izvirnost komajda odločilnem sorodstvu s prirojenim darom komedijantske spremenljivosti.

Temeljna teatrološka raziskava o družbeni funkciji in estetskem značaju sleherne uprizoritvene dejavnosti, dane že z značilno, enkratno in neponovljivo »gledališko situacijo«, se tedaj navzlic podedovani vednosti o prvobitnem izvoru komedijantske spremenljivosti in še tako očitnih dodatnih karakteroloških, psihosomatskih ali celo psihopatoloških podatkov o tej ali oni gledališki osebnosti nikakor ne more izogniti empiričnemu abecedariju s prastarimi vprašanji od »kaj?« do »kje?« in od »kdo?« do »komu?« in od »kako?« do »zakaj tako?« – saj se možnosti sleherne uspešne teatrološke raziskave odpirajo šele z brezpogojnim priznavanjem že od nekdanj znanih aksiomov o tem, da je igralec hkrati instrument in izvajalec svojih izraznih sredstev in da igralčeva stvaritev ni statična integracija teh izrazil, marveč vselej dinamična sinteza vseh avdiovizualnih možnosti, da se umetnikova osebnost poraja vselej v dialektičnem protislovju med individuom in družbo, v nenehnem boju med kulturno konvencijo in osebno invencijo.

In naj ne bo zamere, če velja ob integraciji vseh teh odgovorov na prastara vprašanja empiričnega abecedarija o »gledališki situaciji« obnoviti neogibno dilemo o dvoživkarstvu sleherne historiografije, o nerazdružni polariteti raziskave in pripovedi, kakor se jo dobronamerni učenjaki že v minulem stoletju poimenovali z nazorno dvojnostjo *Geschichtsforschung* – *Geschichtsschreibung*.

Navsezadnje odločajo o nazorni historiografski obnovi igralčeve stvarilnosti povsem očitno dokaj subjektivni dejavniki, ti, ki se razodevajo v analitični spretnosti, v teatrološki domiselnosti, v pisateljskem daru raziskovalčeve osebnosti.

#### Pripis

V reviji žal ne objavljamo ilustrativnega gradiva, vendar upamo, da bo Kalanovo besedilo doživelo to ikonografsko obogatitev vsaj v zborniku desetih teatroloških esejev *SCENA IN AVDITORIJ*, pripravljenem za tisk pri Cankarjevi založbi v Ljubljani.