

DRAMA KOT LITERARNA UMETNINA IN/ALI KOT GLEDALIŠKI TEKST

316310

Za dramo kot literarno umetnino je po modernih teorijah – drugače kot po starejših – značilna imanentna teatralnost oziroma odrska predstavljenost. To velja celo za t.i. knjižno ali bralno dramo, ki zavrača samo odrske konvencije svoje dobe. – Od začetkov dramatike in gledališča so bili dramsko pesništvo, igrilstvo in občinstvo tesno povezani. Razmerje med dramo in gledališčem je postalo problematično v 18. stoletju, ko je prvotna zveza razpadla. Kmalu pa se je uveljavila težnja po premagovanju tega razcepa na drugačen način. Gledališko prakso je spreminjal predvsem pojav režije. Teoretična refleksija pa je vzpostavila pojem gledališke predstave kot svojevrstne, avtonomne, integralne umetnine, v kateri je besedilo samo ena izmed sestavin. To je omogočilo tudi razvoj samostojne teatrološke stroke v 20. stoletju. Za ta problem pa so relevantne že nekatere Heglove formulacije v *Estetiki*, kjer avtor sicer nedvoumno postavlja na najvišje mesto dramsko poezijo, vendar pripisuje precejšen pomen tudi njeni odrski izvedbi.

Drama pripada na neposreden in nerazdružljiv način hkrati besedni in gledališki umetnosti. Kot gledališka uprizoritev je sicer nekakšen mejni primer¹ literarne umetnine, v podobnem smislu kot je uprizoritev drame sama tudi le partikularna oblika gledališke ali spektakelske prakse, ki zaobsega vsakršne javne "predstave" v širokem razponu od spontanih oblik teatralizacije v različnih arhaičnih slavnostih, mitskih in religioznih ritualih prek športnih tekmovanj in družabnih iger do najrazličnejših organiziranih političnih in vojaških zborovanj, parad in protokolarnih spektaklov "na prizorišču zgodovine"².

Moderne dramske teorije so tako rekoč brez izjeme zasnovane na misli, da je dramsko besedilo že v svojem specifičnem jezikovnem ustroju in besedni zgradbi tudi in predvsem gledališki tekst oziroma predloga za gledališko predstavo. V enaki meri kot jezik je za dramo bistvenega, konstitutivnega pomena tudi "imanentna teatralnost"³. Kakor ugotavlja Anne Ubersfeld, ima dramsko besedilo že kot besedna umetnina v svoje temelje vgrajeno "virtualno gledališko predstavo" oziroma "tekstualne matrice 'predstavljenosti' (représentativité)", ki ne določajo le specifičnih značilnosti besedila, pač pa tudi "način, po katerem je dramski tekst mogoče brati": "Če sicer lahko beremo Racina kot roman, to še ne pomeni, da bomo racinovski tekst tudi razumeli."⁴

Da v dramsko besedilo ni vgrajena le "virtualna", ampak vsaj praviloma kar dejanska predstava, dokazuje empirično zlahka preverljiv podatek, da so tako rekoč vsa literarno relevantna dramska besedila v resnici tudi doživela gledališko uprizoritev.

V tem smislu je navidezna ali vsaj delna izjema tako imenovana knjižna ali bralna drama, ki naj bi bila po izrečni avtorjevi zamisli namenjena zgolj literarnemu branju in ne odrski izvedbi. Bralna drama se v evropski literarni in gledališki tradiciji pojavi šele v 18. stoletju z viharništvom in romantiko, gojijo pa jo na bolj ali manj manifestativen način tudi različna kasnejša moderna gibanja v književnosti našega stoletja, na primer simbolizem. Vendar je dovolj očitno, da avtorji s knjižno dramo običajno zavračajo ali ignorirajo le prevladujočo odrsko konvencijo svojega časa ter v izrazito manjši meri poskušajo zasnovati nekakšno posebno dramsko zvrst, tako da se bralne igre kasneje praviloma izkažejo za gledališko povsem uporabne in na odru neredko tudi za izjemno učinkovite. Wolfgang Kayser⁵ in nekateri drugi avtorji navajajo med tipičnimi zgledi tako imenovane bralne dramatike naslednja dela: Shelley, *Prometheus Unbound* (1820), drugi del Goethejevega *Fausta* (1831), potem *Lorenzaccia* (1834) in še nekatere druge drame Alfreda de Musseta (objavljene v knjižni obliki pod

manifestativnim naslovom *Spectacle dans un fauteuil*, 1832, 1834), Ibsenovi "pesnitvi" *Brand* (1866) in *Peer Gynt* (1867), zgodnja Maeterlinckova dramska dela idr. – Vendar je v zvezi s skoraj vsemi navedenimi deli mogoče najbrž le s težavo spodbiti ugotovitev, ki jo o bralni dramatik kot o "gledališču brez gledališča" navaja Henri Gouhier:⁶ odrska dela, namenjena samo branju, nikdar niso bila mnogo brana, zato pa mnogokrat postavljena na oder...

V okvirih našega razpravljanja se seveda ne moremo podrobneje ukvarjati s problemi, ki jih zastavlja knjižna drama, čeprav povsem očitno in z vso ostrino zadevajo prav v razmerje med literaturo in gledališčem ter pričajo o razpadu tiste organske in naravne zveze med dramatikom, igralcem in občinstvom, ki je za evropsko gledališko umetnost značilna vse od antičnih izvirov do 18. stoletja, o kateri pa lahko, na primer, Lukácsova *Zgodovina razvoja moderne drame* poroča le še per negationem – nemara tudi ne brez nostalgije in normativnega sklicevanja na vzor – kot o izgubljeni "klasični" enotnosti dramskih in gledaliških, s tem pa seveda tudi izvorno družbenih komunikacij. Prav "ločitev dramske književnosti od igrilstva" in eo ipso od enotnega, vsaj v kulturnem smislu merodajnega ali reprezentativnega občinstva postane namreč posledj poglavitna značilnost evropske dramske umetnosti. Hkrati je s to ločitvijo – ob radikalno spremenjenem pojmovanju tragičnega in komičnega, ki ga izvedejo Ibsen, Strindberg, Čehov in Pirandello⁷ – na prelomen način zaznamovana tudi zgodovina novejšega evropskega gledališča. Razcep doživi vrhunec in dokončno potrditev v drugi polovici 19. stoletja, ko začne v gledališki produkciji prevzemati vodilno vlogo režiser v današnjem smislu, in v prvih desetletjih 20. stoletja, ki so tako rekoč klasičen čas ezoterične dramatike, namenjene prikazovanju pred izbranim občinstvom in v posebnih gledališčih ali celo, kot rečeno, zgolj knjižni objavi – torej čas, ko se v evropski dramski in gledališki tradiciji prvokrat srečamo z odločilno prevlado dramskih studijev, ateljejev, gledaliških delavnic, intimnega ali komornega in eksperimentalnega gledališča, bralnih predstav ipd.⁸

Pojav tako imenovane bralne drame je le en, nemara najbolj drastičen izraz izgubljene enotnosti med pesniško in igralsko umetnostjo. Vzroki za ta razcep so seveda kompleksni, v prvi vrsti pač družbenozgodovinski, ter jih tu ne moremo opisovati. V območju gledališča je mogoče omeniti na primer le razmah in prevlado popularnega, zabavnega, trivialnega žanra, komercializacijo ipd.; v območju književnosti pa razpad klasično ali klasicistično normirane visoke tragedije, vzporeden vzpon romana, neuspeh romantike z modernizacijo tragične drame, vse manjšo relevantnost stih za dramski dialog, in to navzlic pomembnim izjemam (Rostand, Hebbel in Kleist, ki naj bi bil, kot piše Steiner, sploh "zadnji nemški dramatik, pri katerem pesniška oblika odločilno pogojuje fabulo in njen smisel ter ni le postransko okrasje"). Stih ostaja vse manj v "središču komunikacijskega diskurza", poezija se vse bolj lirizira. S tem pa se verz, ki je bil vse dotlej med poglavitnimi izrazili dramske poezije, "privatizira". Postane medij osebne izpovedi in lirične refleksije ter tako vse manj primeren za izražanje temeljnih javnih, nacionalnih ali občestvenih zadev. Poezija se, skratka, umika iz središča moralne in duhovne dejavnosti, prav tako kot po Steinerju "odhaja iz gledališča". Izjeme, kot so v novejši evropski dramatik npr. Paul Claudel, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Stearns Eliot, Christopher Fry, pri nas pa npr. Oton Župančič, Dominik Smole, Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer, pravzaprav le potrjujejo Steinerjevo "pravilo", saj pišejo bodisi aktualizirane parafraze klasičnega dramskega vzorca, bodisi tako imenovane "poetične" drame, kakršnih starejša tradicija ne pozna.

Hkrati se v tem času pojavi silovit in sistematičen dvom o smislu gledališke umetnosti sploh. Tako se pozitivizem zavzame kar za odpravo gledališča: Auguste Comte⁹ ga razlasi za "iracionalno in obenem amoralno institucijo", kakršna lahko ponuja "ničeve užitke samo povprečnežem" in ki naj bi postala v vsakršnem smislu nepotrebna, odkar se je splošno razširila pismenost ter je postal vsakdo sposoben sam "uživati v branju dramskih mojstrov". Zato se dramskim avtorjem poslej ni več potrebno ozirati na konvencionalne omejitve, ki jih postavlja prednje "spontano zastareli" gledališki oder. Kakor na podlagi teh Comtovih imperativnih ugotovitev sklepa Jean Hytier v razpravi *Arts de Littérature* (1945), naj bi postala gledališka umetnost brez smisla predvsem zaradi tega, ker je izgubila nekdanjo kulturno moč in obenem družbeno integrativno vlogo. Ker se pogloblja "individualizacija občinstva" (družbe), ki ekstatične skupinske komunikacije kratko malo ne potrebuje več in ki ga zdaj popolnoma zadovoljuje že branje dramskih umetnin, naj bi postalo tako rekoč neizogibno, da se "zastareli" princip gledališke institucije dokončno ukine oziroma postane stvar individualne bralčeve imaginacije.

Tako ni torej po tej misli gledališče samo seveda prav nič drugega kot sekundarna inčasna oblika eksistenčnega modusa drame kot besedne umetnosti. Sekundarna zato, ker temelji v igri geste in mima, ki že sama po sebi predstavljata nižjo obliko človekovega samoizražanja. Časna pa zaradi tega, ker je gledališče kot skupinska komunikacija očitno izgubilo prvotni integrativni temelj, s tem pa je seveda njegova "govorica akcije" ostala brez vsakega globljega smisla.¹⁰

Radikalno pozitivistično zavračanje teatra je ostalo osamljeno in pravzaprav sploh brez tesnejše korespondence z merodajno problematiko sodinske gledališke produkcije. Kakor ugotavlja obsežna in temeljita zgodovinska študija *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (1968²) francoskega teatrologa Andréja Veinsteina, o razcepu med dramskim besedilom in njegovo gledališko predstavo sicer ni mogoče dvomiti, vendar kažejo številna dejstva hkrati tudi že organsko težnjo k premagovanju tega razcepa. Veinstein poudarja, da se ohranja struktura gledališča brez izrazitejših sprememb skoz vso njegovo zgodovino; da med dramatikami ni mogoče odkriti nikogar, ki bi skušal svoje delo striktno omejevati zgolj na knjigo in s tem na individualno branje; da poteka razvoj gledaliških manifestacij v veliki meri na temelju literarnih teorij in da pojmujejo tudi sodobni praktiki in teoretiki prav enotnost med dramskim besedilom in gledališko predstavo kot temelj gledališke preнове, čeprav to enotnost razumejo v drugačnem smislu, kakor sta jo razumela tradicionalna dramatika in gledališče.¹¹

Predvsem je namreč pomembno, da je imela "ločitev" med besedno in igralsko umetnostjo daljnosežne posledice za gledališko prakso samo, ki je prav od tod črpala nekatere glavne ustvarjalne pobude ter poskušala na novo utemeljiti svoje specifične izrazne možnosti, hkrati pa seveda tudi svoje razmerje z dramatikami kot besedno umetnostjo. Pri tem je potrebno omeniti, da gledališke umetnosti v Evropi poslej v odločilni meri ne opredeljuje več dramatika, pač pa zakonitosti odrske produkcije same, in tudi te le še sporadično v tesnejšem "sodelovanju" s tekočim dramskim pisanjem. (Najbrž je bil Stanislavski poslednji, ki je mogel zasnovati in razviti svojo posebno gledališko "poetiko" v korespondenci s sodobno dramatikom A.P. Čehova. Kasneje se gledališče pri raziskovanju in utemeljevanju svoje specifične izrazne aparature najpogosteje usmerja k tako imenovanim klasičnim dramskim besedilom.)

Omenili smo že pojav režije, s katero se je v bistvenih razsežnostih spremenilo dotedanje pojmovanje relacij med dramskim besedilom in gle-

dališko predstavo. Vzporedno z režijo se začenja tudi na teoretski ravni v radikalni obliki zastavljati vprašanje o specifični naravi in bistvu gledališke umetnosti. Konsekventne formulacije režiserjev Edwarda Gordona Craiga v knjigi *The Art of the Theatre* (1905) in Adolpha Appie *L'oeuvre d'art vivante* (1921), nič manj pa tudi praktični "sistem" Konstantina Sergejeviča Stanislavskega *Igralec in njegovo delo (Rabota aktera nad seboi, 1938)*, programska besedila in prelomne uprizoritvene inovacije Vsevoloda Mejerholda v desetih in dvajsetih letih, opravljene predvsem na ruski klasični dramatik, so prvikrat poskušale z vso ostrino utemeljiti gledališče kot samosvojo in samostojno umetnost, povsem enakovredno na primer poeziji, slikarstvu, glasbi itd., ter ga s tem seveda odtrgati od vsedoločujočega vpliva literature. Kakor izhaja iz teh formulacij z izredno daljnosežnim vplivom, naj bi bilo gledališče sicer v veliki meri pogojeno z besedno umetnostjo, vendar specifičnega bista in pomena gledališke kreacije, ki nastaja po logiki avtonomnega oblikovalnega procesa, z literaturo ni mogoče več v celoti opredeliti.

Tako se osrednji tok teoretske refleksije, seveda pa tudi konkretne umetniške produkcije v Evropi usmeri v vzpostavljanje pojma gledališke predstave kot samosvoje, integralne umetnine, katere specifični modus obstoja določa prav njena integralnost. Razkrilo se je, da je gledališko umetnino potrebno analizirati iz njene avtonomne strukture in celovite zgradbe same, v kateri je dramsko besedilo pač le eden od njenih sestavnih elementov. Pokazalo se je torej, da zavzemata dramska literatura in gledališka predstava dveje različnih območij umetnosti, med katerima vlada "kompleksna in fluidna" soodvisnost, zato "gledališka umetnost ni 'preprost podaljšek', ni 'dopolnilo' literature, čeprav na odločilen način uporablja literarno gradivo".¹² Dietrich Steinbeck¹³ je to opisal tako, da vlada med dramskim besedilom in njegovo odrsko uprizoritvijo "dialektično dinamično razmerje", zato nikakor ni mogoče reči, da bi na primer "režiser dramatično dejanje, poprej izoblikovano v tekstu, preprosto prenašal v 'govorico teatra', pač pa to dejanje oblikuje in izraža na novo".

Pokazalo se je, skratka, da je treba analizirati "gledališko predstavo", kot tako, in sicer kot "skupino (ali sistem) raznorodnih znakov, če že ne v celoti, pa vsaj delno povezanih s procesom komunikacije". In da je na drugi strani potrebno analizirati tudi dramsko besedilo "s pomočjo (relativno) specifičnih procedur, ki odkrivajo jedra teatralnosti v njem", kot formulirajo novejši, semiološke teorije drame in gledališča (na primer Anne Ubersfeld).¹⁴

Z razumevanjem gledališke predstave kot integralne in avtonomne umetniške celote in z vzpostavljanjem pojma gledališke umetnine (analognega pojmu besedne, glasbene, likovne idr. umetnine) je teorija po vsem videzu tudi preseгла tisti usodni razcep med dramsko literaturo in gledališkim dogodkom, ki se je zgodil s tako imenovano meščansko oziroma po Lukácsu z moderno dramatik sploh. S tem pa se je seveda na novo odkrila tudi izgubljena enotnost med dramo kot literarno umetnino in dramo kot gledališko predstavo, s čimer so se odprle možnosti za samostojno obravnavo gledališkega fenomena kot takega in hkrati tudi za konsekventen teoretični premislek odrske problematike. Tako imenovana gledališka znanost se zdaj prvikrat zasnove na avtonomnih temeljih, najprej v obliki empiričnih historičnih raziskav in kritičnih rekonstrukcij "minulega" teatra, hkrati pa seveda tudi kot refleksija epistemoloških in metodoloških problemov s tem v zvezi. Vendar se teatrologija uveljavi na univerzah kot samostojna disciplina šele na začetku 20. stoletja z Maxom Herrmannom v Berlinu, Arturjem Kutscherjem v Münchenu, Carlom Niessenom v Kölnu idr.¹⁵ Vse

do konca 19. stoletja gledališče za vladajočo estetsko zavest pač ne šteje za umetnost, o kateri bi bilo mogoče razpravljati na relevanten historični in teoretični način, ampak velja pod vplivom tradicionalnih estetik za heteronomno in pomožno spretnost ali celo le za "družbeno določeno obliko učinkovanja drugih umetnosti (namreč pesništva, glasbe in upodablajočih umetnosti)".¹⁶

Vendar so tako za tradicionalno kot tudi za moderno razumevanje gledališke umetnosti pomembne že formulacije v tretji knjigi Heglove *Estetike*. Tem je v različnih modifikacijah mogoče slediti vse do najnovejšega časa, in ne samo v tistih dramatoloških in teatroloških orientacijah, ki izhajajo iz drame kot literarne umetnine in jim gledališka predstava pomeni predvsem le "zunanjo izvedbo" dramskega besedila oziroma le posebno obliko "množične sugestije". – Na Slovenskem so takšne orientacije do danes domala edine, ki so se – zunaj aktualne kritike pa literarnega in gledališkega zgodovinarstva – ukvarjale s teoretičnimi vidiki problematike drame in gledališča. Tako je Heglov vpliv očiten zlasti v razpravah Vladimira Kralja, ki so doslej edini poskus sistematično zgrajene dramske teorije pri nas.

Značilno je, da posveča Hegel v svojih predavanjih o "dramski poeziji" posebno poglavje prav uprizoritveni problematiki in da je to poglavje – ukvarja se posebej z "branjem in recitiranjem dramskih del", z "igro kot umetnostjo" in z "gledališko umetnostjo, bolj ali manj neodvisno od poezije" – uvrščeno nekam na sredino med traktatom o splošnih principih dramske poezije in razpravo o zgodovinski in zvrstni konkretizaciji teh principov.¹⁷ S tem so vprašanja "zunanje izvedbe dramske umetnine" v *Estetiki* očitno deležna posebnega poudarka, tako da se s Heglovimi tezami najbrž res odpira že tudi "privilegiran vstop v problematiko sodobnega gledališča".¹⁸ V istem poglavju je objavljena znana Heglova misel, da "pravzaprav ne bi smeli tiskati nobene drame, pač pa rokopis odstopiti gledališkemu repertoarju, približno tako, kot je to bilo v navadi pri starih, ali ga pripustiti v zelo omejen in neznaten obtok". Dramatik namreč mora imeti pred očmi "živo izvedbo" svojega dela. Njegovi junaki morajo "govoriti in delovati v smislu te izvedbe, to je v smislu nekega realnega in neposredno potekajočega dejanja".¹⁹

Navzlic temu pa sta za Hegla namen in smisel tudi "gledališkega repertoarja" kot takega nedvomno odvisna od drame kot pesniške umetnine. To je zlasti razvidno iz tistih odstavkov v *Estetiki*, ki vzporejajo "dramsko poezijo kot tako" z "zunanjo dramsko izvedbo" in v katerih je postavljena na prvo mesto "tista dramska poezija, ki se omejuje sama nase kot na poezijo ter se tako ne ozira na gledališko izvedbo svojih del". Na drugo mesto postavlja Hegel potem "pravo dramsko umetnost, kolikor se *tako* omejuje na recitiranje, mimiko in dejanje, da ostaja pesniška beseda pri tem v celoti odločilni in prevladujoči dejavnik". In šele na tretje mesto prihaja "tista izvedba, ki izkorišča vsa sredstva scenerije, glasbe in plesa ter pri tem dopušča, da se ta sredstva osamosvojijo in niso več odvisna od pesniške besede".²⁰

Najvišje merilo je torej "pesniška beseda" ali kar jezik, ki je Heglu sploh edini element, "vreden, da služi zunanjemu izražanju duha". Zato je seveda jezik v odrski uprizoritvi dramske umetnine odločilen in merodajen tudi za njene specifične, nejezikovne razsežnosti. Takoj ko se namreč čisto gledališki elementi (med njimi navaja Hegel zlasti "spretnost igranja", pa tudi petje, ples, gledališki dekor idr.) "začno graditi samostojno in sami zase, pade drama kot poezija na raven sredstva ter izgubi oblast nad temi umetnostmi, ki so sicer samo spremljevalne umetnosti".²¹ Naloga gledališke umetnosti je potemtakem zgolj v tem, da dramo kot jezikovno ali pes-

niško tvorbo "preobrazi v živo vidno realnost ter nam tako omogoči njeno polno razumevanje".

Ko Heglova predavanja v tej zvezi spregovorijo o igralski umetnosti v najširšem smislu te besede, vzpostavijo dva možna "sistema", ki kot temeljna principa opredelita tudi izhodiščno teoretično dilemo domala vseh kasnejših pojmovanj teatra.²² Po prvem "sistemu", ki mu v *Eстети* pripada privilegirano mesto, naj bo igralec "zgolj pesnikov in telesno živ organ": igralec naj se popolnoma in scela prepusti pesnikovemu liku; v vlogi naj ne vnaša ničesar svojega, "pač pa naj jo izvede tako, kot jo je pesnik zasnoval in poetsko izoblikoval; igralec naj bo tako rekoč instrument, na katerega igra pesnik". Po drugem "sistemu" pa je za igralsko oziroma gledališko umetnost dramska poezija "le akcesorij in le določen okvir, v katerem igralec razvija lastni naturel, spretnost in umetnost": "Poezija predstavlja v tem primeru samo temelj, na katerem igralec izraža svojo dušo in razvija svojo spretnost, to najbolj vzvišeno plat svoje subjektivnosti, in ki igralcu omogoča, da se v tem smislu kar najlepše razvije."

Vendar Hegel pripominja, da so dramski primeri iz drugega "sistema", kjer je v izvedbi skoraj vse prepuščeno igralcem, z vidikov "prave poezije nepomembni, še več, povsem ničevi". (V *Eстети* je omenjena italijanska *commedia dell'arte*, s pridržki pa le še Iffland in Kotzebue.) Najpogosteje so namreč "izoblikovani v obliki skice", iz katere sicer "igralec ustvari in izoblikuje nekaj, v čemer lahko šele njegova samostojna ustvarjalnost uresniči določen interes, vendar je ta interes povezan zgolj s tistim igralcem samim in z nikomer drugim".²³

Heglove formulacije so potemtakem utemeljene na dramski poeziji, ki "tako po svoji vsebini kot po svoji formi predstavlja najpopolnejšo totaliteto ter jo je mogoče imeti za najvišjo stopnjo poezije in umetnosti nasploh". Ob tem, da je gradivo drame jezik kot tisti edini "element, ki je primeren, da služi zunanjemu izražanju duha", in da se v drami združujeta "objektivnost epa s subjektivnim principom lirike", pa Hegel vendarle posebej poudarja nujnost "popolne odrske izvedbe dramske umetnine", ker se lahko drama šele tako izrazi "v pravi žilavosti". Drama namreč ne pripoveduje o preteklih dogodkih in dejanjih kot ep in ne izraža "notranjega subjektivnega sveta" kot lirika, pač pa prikazuje "neko v sebi zaključeno dejanje", ki se kot "sedanje in realno" dogaja hkrati "v notranjosti" dramskega junaka in "v zunanji realnosti". Zato je nujno, da v dramskem dejanju nastopa "človek tudi s svojim telesnim bitjem, s svojim delovanjem in vedenjem, telesnimi gibi in fizičnim izražanjem svojih čustev in strasti". Zato bi drama zašla v protislovje s svojim pesniškim bistvom in smotrom, ki sta prav v prikazovanju dejanja — »če bi se morala omejiti na sredstva, ki ji jih ponuja zgolj poezija kot taka«, če bi se torej omejila zgolj na jezik. In prav zato je potemtakem »dramski poeziji potrebna pomoč skoraj vseh ostalih umetnosti".

Vendar je ta pomoč lahko le "čutni temelj in območje, v katerem se pesniška beseda svobodno in suvereno izdvaža kot tisto važno središče, za katero tudi gre". Navzlic temu "pomožnim" umetnostim (arhitekturi, slikarstvu, glasbi, igri idr.) v dramski uprizoritvi ni mogoče odrekati možnosti osamosvojitve, "samostojne lepote" in "umetniške popolnosti",²⁴ čeprav se lahko razkrijejo le na škodo "prave poezije". Zato Hegel v poglavju o igralski umetnosti vzpostavlja oba "sistema", kajpada v jasni vrednostni razločitvi.

V *Eстети* je postavljena najvišje potemtakem dramska poezija kot taka, saj pomeni tudi »najpopolnejšo totaliteto«, ki ji mora biti v predstavi vse drugo na čisto določen način podrejeno. Gledališče je za Hegla tako le

"zunanja izvedba", v kateri pa se dramska poezija vendar šele razodene v vsej svoji živosti ter se tako tudi šele udejani kot "najpopolnejša totaliteta". Prav v tem smislu je izjemno pomembno in obenem tudi izjemno daljnosežno, da Heglove formulacije poudarjajo prav izvedbeni ali spektakelski element kot enega bistvenih, če ne kar konstitutivnih elementov dramske poezije same. Lahko rečemo, da je zveza med dramsko poezijo in igralsko umetnostjo v *Estetiki* vzpostavljena kot *conditio sine qua non* tako drame kot gledališča: znamenje njune neizogibne in neodtujljive sopripadnosti.

Tako je mogoče pri Heglu prvokrat prebrati eksplicitno misel o tem, da mora biti v dramo že kot v besedno umetnino vpisana tudi "virtualna predstava" in da torej o drami ni mogoče izreči ničesar relevantnega brez misli na njene korelacije z igralsko umetnostjo in gledališkim odrom oziroma na njen potencialni učinek na (zmerom skupinskega) gledalca. To pa je, kot rečeno, misel, iz katere izhajajo tako rekoč vse moderne teorije drame in gledališča — misel o dialektični, ambivalentni "enotnosti" dramske in gledališke umetnosti, kakor tudi o njuni temeljni, skupni odvisnosti od neposrednega procesa komunikacije.

OPOMBE

¹ Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1965³, str. 343.

² Jean Duvignaud: *Sociologie du théâtre. Essais sur les ombres collectives*. Paris, 1965, str. 4–5.

³ Marjana Miočinović: *Predgovor. V: Moderna teorija drame*. Beograd, 1981, str. 40.

⁴ Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, 1982⁴, str. 20.

⁵ Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern-München, 1963⁹, str. 171.

⁶ Henri Gouhier: *L'essence du théâtre*. Paris, 1968², str. 103 in sl. Gl. tudi André Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, 1968², str. 59.

⁷ George Steiner: *The Death of Tragedy*. London, 1961. Shr. prevod: *Smrt tragedije*. Zagreb, 1979, str. 90.

⁸ Prav tam, str. 209.

⁹ Auguste Comte: *Système de politique positive*. Paris, 1851-1854. Citirano v: H. Gouhier, n.d., str. 96. Prim. Mirjana Miočinović: *Surovo pozorište*. Beograd, 1976, str. 15 in sl.

¹⁰ A. Veinstein, n.d., str. 19.

¹¹ Prav tam, str. 69.

¹² Tadeusz Kowzan: *Littérature et spectacle*. Paris – Warszawa, 1975, str. 75.

¹³ Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970, str. 186–187.

¹⁴ A. Ubersfeld, n.d., str. 24, 20.

¹⁵ Prim. Hans Knudsen: *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin, 1950.

¹⁶ D. Steinbeck, n.d., str. 62, 16.

¹⁷ Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin, 1835–1838. Shr. prevod: *Estetika I–III*. Beograd, 1983, str. 587–598. Poglavje ima naslov *Zunanja izvedba dramske umetnine*.

¹⁸ O takšni "dispoziciji problematike" pri Heglu podrobneje govori Zoja Skušek-Močnik v delu *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, Ljubljana, 1980. Prim. poglavje *Scena po Heglovi Estetiki*, str. 18 in sl.

¹⁹ Hegel, n.d., str. 590–591.

²⁰ Prav tam, str. 588.

²¹ Prav tam, str. 592.

²² Prim. D. Steinbeck, n. d., str. 50.

²³ Hegel, n. d., str. 596–597, 594.

²⁴ Prav tam, str. 563, 587–588.

Razprava je nekoliko predelano poglavje iz daljše študije o drami in gledališču, ki bo izšla v okviru *Literarnega leksikona* (Ljubljana, 1986).