

NOVEJŠE METODE PROUČEVANJA DRAMSKEGA TEKSTA IN UPRIZORITVE

Špela Šink

Škofja Loka

Pristop k analizi dramskega besedila ponujajo številne metode, med njimi tudi strukturalistična in novohistorična. Prva lahko upošteva tudi razsežnost gledališke uprizoritve, medtem ko se druga posveča izključno tekstu in v njem odkriva prikrite značilnosti dobe, v katerem je delo nastalo. V nasprotju z metodami za analizo dramskega besedila so metode za analizo gledališke uprizoritve manj raziskane. V okviru semiotične metode je Patrice Pavis razvil vektorizacijo kot samostojen postopek za analizo gledališke uprizoritve, ki se ne osredotoča le na verbalne dele predstave, temveč omogoča tudi ponazoritev figuralnega. Aplikacija postopkov, ki so jih razvile novejše metode, na primeru Shakespearove tragedije Romeo in Julija ter na primeru njene odrske konkretizacije v režiji Dušana Jovanovića, omogoča prikaz novih razsežnosti tako besedila kot tudi uprizoritve.

Newer methods of researching dramatic texts and theatrical representation. A number of different methods can be used to analyze dramatic texts, structuralism and new historicism being two of them. Contrary to the method of new historicism, structuralism can include the dimension of stage representation, while new historicism focuses only on the text itself and tends to discover hidden features of the era in which the text was originally written. Methods of analyzing dramatic texts are better known than those that are used to analyze theatrical representations. Using the semiotic method, Patrice Pavis developed vectorisation as an independent procedure for analyzing theatrical representations, which does not focus only on the verbal parts of the representation, but also includes its figural dimensions. By applying procedures developed by these newer methods on Shakespeare's tragedy Romeo and Juliet, and in the case of its theatrical application by Dušan Jovanović, new dimensions of the text and its representation can be obtained.

Uvod

Vprašanji, na kakšen način razpravljati o gledališki uprizoritvi in kakšen odnos naj ta zavzame do dramskega teksta, se pojavljata že vse od na-

stanka prvih dramskih del dalje. Danes je razvitih že toliko različnih metod in pristopov k analizi dramskega dela, da se pojavlja problem, katera od teh metod oziroma pristopov ustreza tovrstni analizi. Čeprav sta dramsko besedilo in gledališka uprizoritev med seboj največkrat tesno prepletene, se metode za njuno analizo razlikujejo. Ena od metod, ki omogoča analizo obeh, je strukturalizem. Analizo Shakespearovega besedila *Romeo in Julija* omogočajo tudi številne druge metode, med njimi novi historizem, medtem ko je gledališko uprizoritev *Romea in Julije*, ki jo je na odru Slovenskega narodnega gledališča – Drame v sezoni 2002/2003 režiral Dušan Jovanović, mogoče analizirati s pomočjo pristopov, ki jih ponujajo semiotika in druge metode, ki so se razvile v njenem okviru. Ob tem se pokažejo številne razlike in tudi nekatere skupne točke, ki jih imata tekst in uprizoritev, kar pomeni, da se tudi postopki za analizo, ki so jih razvile različne metode, v določeni meri skladajo.

Shakespearova besedila nudijo veliko število podob, oseb in situacij, ki so daleč od tega, da bi bile nedvoumne. Domišljija prevladuje nad racionalnostjo, dvojni in dvomljivi pomeni besed pa omogočajo različne interpretacije in odrske konkretizacije. Enega od možnih pristopov k analizi Shakespearove tragedije tako ponuja strukturalistična metoda, ki se obenem lahko osredotoči tudi na uprizoritveno razsežnost drame. Toda kljub sistematičnosti ne more vedno ponuditi enotnega pogleda na besedilo ali uprizoritev, saj se posveča tudi njunim manj pomembnim vidikom in rezultat je zato heterogenost celotne analize. Ker se pogloblja predvsem v formalno strukturo, zanemarja nekatere globlje vsebinske razsežnosti dramskega dela. Slednjemu se skuša izogniti novi historizem, ki *a priori* zavrača analizo uprizoritve. Obrača se izključno na besedilo in v njem odkriva značilnosti in prikrito ideologijo obdobja, v katerem je delo nastalo. Zaradi svoje idejne razplatenosti in metodološkega pluralizma lahko ponudi inovativen pogled na določeno dramsko delo, še posebej, če je to nastalo v obdobju renesanse, v kateri vidi izvor subjektivnosti in individualizma.

Uprizoritev je z dramskim tekstom največkrat močno povezana, saj iz njega izhaja in ga nadgrajuje, pri tem pa se v podrobnostih bolj ali manj odmika od njega. V zgodovinskem razvoju je razmerje med tekstom in uprizoritvijo nihalo. Razvidni so trije koncepti, in sicer: »1) gospostvo teksta, 2) avtonomno gledališče, 3) teoretski poskus sinteze« (Kralj 1998, 30). Danes večina režiserjev, tudi Dušan Jovanović, uresničuje tretji koncept, v okviru katerega semiotična metoda razvije analizo gledališke uprizoritve. Semiotična metoda je za analizo gledališke uprizoritve primerna zato, ker se nahaja v območju metodološkega pluralizma, saj vseh razsežnosti uprizoritve ni mogoče zajeti v celoti zgolj z eno samo metodo. Pomembno je, da v središču raziskovanja semiotične metode ni le tekst sam, ampak tudi moment produkcije oziroma obravnava okoliščin nastanka in moment recepcije oziroma sprejema nekega literarnega dela. Semiotika v primeru napisanega dramskega teksta torej upošteva razmerje *avtor-besedilo-bralec* in v primeru gledališke uprizoritve razmerje *režiser-uprizoritev-gledalec*.

Semiotiki obravnavajo tekst kot celoto jezikovnih znakov, medtem ko je uprizoritev celota lingvističnih in nelingvističnih znakov. Med dvema znakovnima celotama prihaja do stikov in tudi do aplikacije ene na drugo in obratno. Branje teksta je linearno razbiranje detajlov, ki omogoča vračanje na neko mesto v besedilu. Nasprotno je gledanje predstave polifonično globalno zaznavanje celote, ki izpostavlja diahronost fabule. Kar uide bralcu pri branju, zazna gledalec in obratno: slednji se bo posvetil celoti, ne da bi opazil nekatere detajle, ki bi jih sicer zaznal kot bralec. Pri analizi besedila se je zato najprej potrebno posvetiti globalni strukturi teksta in preučiti fabulo ter aktantske modele, medtem ko se je pri analizi uprizoritve že pred predstavo potrebno seznaniti z dramskim besedilom in konflikti, ki se v njem odpirajo, ter tako prestopiti z diahronega na sinhrono zaznavanje, ki omogoča hkratno sprejemanje različnih odrskih elementov. Semiotični pristop k analizi gledališke uprizoritve ponuja tudi delo Patrica Pavis *L'analyse des spectacles*. V njem je uvedel analizo dramske uprizoritve s pomočjo *vektorizacije*, ki predvideva iskanje štirih vektorjev, ki usmerjajo posamezni segment ali celotno gledališko predstavo. Ta pristop se razlikuje od predhodnih, ki so temeljili predvsem na analizi dramskega besedila, po tem, da omogoča tudi analizo neverbalnih delov uprizoritve. Toda vsi načini, ki jih v svojem delu predlaga Pavis, na primer analiza predstave z vprašalniki in analiza igralčeve pod-partiture, niso ustrezni, ker ne omogočajo zadovoljive rekonstitucije gledališke uprizoritve in ker se posvečajo tudi določenim vidikom, ki niso v neposredni povezavi z njo, zato lahko služijo le kot opora pri raziskovalnem delu in kot podlaga za nadaljnja dognanja. V tem primeru je treba usmeriti pozornost na postopek analize gledališke uprizoritve z vektorizacijo.

Jovanovičeva predstava *Romeo in Julija* je dokaj tesno povezana z dramskim besedilom. Kljub temu je zaradi večje jasnosti potrebno ločiti analizo dramskega besedila in analizo dramske uprizoritve, čeprav se nekatere metode analize na določenih mestih deloma prekrivajo. Tako se pokažejo tudi nekatere razlike, ki razkrivajo kompatibilnost oziroma nekompatibilnost dramskega besedila in gledališke uprizoritve.

Analiza besedila in uprizoritve: strukturalistična metoda

Strukturalistična metoda izhaja iz lingvistike: v jeziku dobita označevalec (*signifiant*) in označenec (*signifié*) vlogo in pomen šele iz razlik in relacij do drugih enot. Površinski zavestni učinki smisla so določeni iz nezavednih strukturalnih ureditev, ki med seboj niso v hierarhičnem razmerju, temveč so vsi elementi zvedeni na isto raven, zato strukturalistična metoda ne more omogočiti sinteze, ki bi združevala predvsem pomembnejše vidike določenega dramskega dela. Primerna je za izhodišče analize drame, ki jo je treba dopolniti z drugimi metodami. Njena prednost je v tem, da se ne omejuje na analizo besedila, temveč jo je mogoče uporabiti tudi pri analizi gledališke uprizoritve.

V postopku analize s strukturalistično metodo je najprej potrebno določiti fabulo in aktantski model oziroma modele, če jih je več. Sledi dolo-

čanje dramskega časa in prostora, kot ju je mogoče razbrati iz besedila. Takšno izhodišče omogoča tudi analizo oseb in predmetov, ki se v drami pojavljajo.

Fabula je diahrono zaporedje dogodkov, ki jih vsebuje dramski tekst. Vendar je prav fabula tista, ki je na področju gledališča negledališka, saj njeno sestavljanje »ustvari nedramsko pripoved in konflikt spremeni v zgodbo« (Ubersfeld 2002, 51). Sestavljanje fabule je torej postopek abstrakcije, tovrstna izgradnja abstraktne pripovedi pa je sicer v določeni meri pomemben, čeprav le sekundaren postopek. Pomen fabule za analizo dramskega besedila je odvisen tudi od postopka njene izgradnje. Fabulo dramskega besedila lahko predstavimo na različne načine, in sicer z določanjem spremembe v dramskem dogajanju, s povzetkom dogajanja v enem samem stavku, najpogosteje pa z diahronim prikazom logike dogodkov, ki ženejo dramsko dogajanje.

Določanje spremembe v dramskem dogajanju lahko realiziramo tako, da najprej opišemo stanje stvari na samem začetku, v uvodnem prizoru in nato še na koncu drame, v zadnjem prizoru. Analogno lahko določimo spremembo dramskega dogajanja tudi za gledališko uprizoritev in pri tem upoštevamo stanje stvari ob dvigu in stanje ob spustu zaves na odru. Tako je na primer dogajanje v Shakespearovem *Romeu in Juliji*, tako v besedilu kot tudi v uprizoritvi, označeno s prehodom iz življenja v smrt dveh ljubimcev in vzporedno tudi s prehodom iz sovraštva v prijateljstvo dveh sprtih družin.

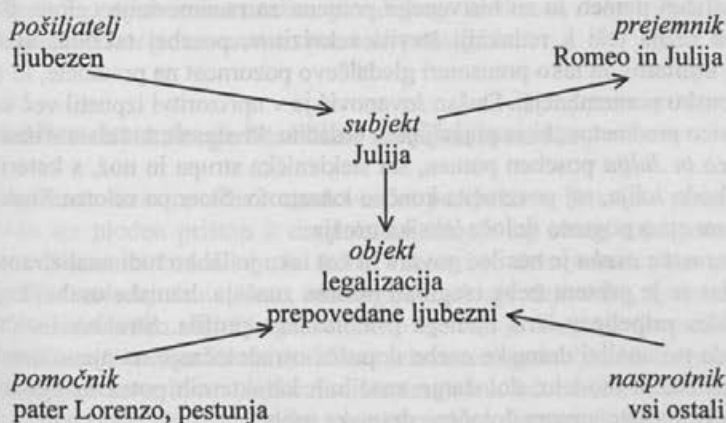
Povzetek dogajanja v enem samem stavku je povsem pedagoški postopek, saj zahteva osredotočanje na glavno dogajalno os. Ta postopek dovoljuje branja iz različnih zornih kotov, kar implicira različno zasnovane uprizoritve. Pomembno je, da določimo protagonista, ki je v središču samega dogajanja in tako tvori tudi osebek v stavku, ki povzema dramsko dogajanje. Tragedija *Romeo in Julija* je tako kot večina Shakespearovih besedil odprta za različne interpretacije, saj je protagonist lahko samo *Romeo* ali pa samo *Julija*, lahko pa sta protagonista tudi oba hkrati. Povzetek dogajanja v drami *Romeo in Julija* ne glede na uprizoritev dopušča tudi tretjo možnost, in sicer lahko mesto protagonista prevzameta oba, *Romeo in Julija*: ker sta pripadnika sovražnih družin, *Romeo in Julija* ne moreta uresničiti svoje ljubezni, zato se poročita na skrivaj, vendar ju splet naključij pripelje v prezgodnjo smrt, ki prepriča pripadnike obeh družin, da ob grobu svojih otrok sklenejo spravo.

Prikaz logike dogodkov s pomočjo koherentne pripovedi omogoča zasnutek fabule v brechtovskem smislu. Prednost te oblike podajanja fabule je, da lahko v pripoved vključimo tudi vse realne dogodke, ki so bili podlaga za fabulo, in tako predstavimo dramske osebe v njihovem socio-zgodovinskem kontekstu. Pri tem postopku je pomembno določanje sprožilnega momenta, ki žene dogajanje preko vrha v končno katastrofo. V *Romeu in Juliji* je to prvo srečanje in začetek ljubezni med pripadnikoma nasprotnih si hiš v petem prizoru prvega dejanja. Jovanović se je pri tem v veliki meri naslonil na tekst, saj tudi v njegovi uprizoritvi omenjeni prizor predstavlja enega ključnih momentov. V zapletu se *Romeo in Julija* skrivaj poročita, a *Romeo* kmalu za tem po naključju ubije *Julijinega* bra-

tranca. Ta prizor je v besedilu in tudi v uprizoritvi vrh drame. V razpletu je Romeo izgnan in medtem Capulet Juliji napove poroko s Parisom. Da bi se ji izognila, Julija spije napoj, ki jo naredi navidezno mrtvo, vendar Romeo tega po spletu naključij ne izve in ker misli, da je Julija mrtva, spije strup in ob njej umre. Julija se zbudi prepozno, vidi, da je Romeo mrtev, in se zabode. Ob njenem grobu si voditelja sovražnih družin, Julijin in Romeov oče, sežeta v roki in si obljubita spravo. Ključni dogodki v zapletu, vrhu in razpletu v Shakespearovem besedilu in v Jovanovičevi uprizoritvi sovpadajo.

Aktantski model določenega dramskega besedila je odvisen od raziskovalčevega pogleda na dramsko dejanje in dramske osebe v njem in posledično variira glede na koncept uprizoritve. Vzpostavitev aktantskega modela je odvisna od določanja protagonista, kar je v gledališki uprizoritvi režiserjeva naloga. Jovanović je za protagonistko določil Julijo, ki je v predstavi bolj aktivna in bolj podjetna od Romea, saj je on zaposlen z zalezovanjem Rozaline in Julije sprva niti ne opazi. Ona se mu nato prva približa, ga vodi in tudi naredi načrt za poroko. Pri tem je pomembna prav zasnova prvega dialoga med Romeom in Julijo. V poteku priprave gledališke uprizoritve so se namreč odločili za zamenjavo vlog med glavnima osebama, tako da je Romeove replike izgovarjala Julija, medtem ko so Romeu pripadle Julijine, do neke mere defenzivne replike, kar je še poudarjalo njeno večjo aktivnost. Dva tedna pred premierno uprizoritvijo pa se je režiser odločil za umaknitev teh replik na račun zgostitve in je s pomočjo koreografa verbalni del zamenjal z neverbalnim, v katerem ima še vedno iniciativo Julija.

Predstavo *Romeo in Julija* tako zajema en sam, dokaj enoten aktantski model. Pošiljatelj je abstraktno čustvo, ljubezen, ki vodi Julijo v želji po javnem priznanju ljubezni med pripadnikoma sprtih družin, ki sta tudi edina prejemnika. Pri tem zavzemata mesto pomočnika le pater Lorenzo in Julijina pestunja, medtem ko mesto nasprotnika zasedejo vsi ostali. Aktantsko mesto zamenja le Julijina pestunja, ki v petem prizoru tretjega dejanja postane njena nasprotnica s tem, ko ji svetuje, naj se odpove ljubezni do Romea in se sprijazni s poroko s Parisom.



Aktantski model besedila se od aktantskega modela uprizoritve razlikuje le v določanju subjekta, ki je lahko tudi samo Romeo, ali pa sta subjekt oba z Julijo. Druga mesta ostanejo nepremenjena.

Dramski čas in prostor sta opisana v didaskalijah. Seznam indikacij kraja in časa, ki jih navajajo didaskalije ali glagoli premikanja, lahko omogoča vzpostavitev pomembnih nasprotij v prostoru in času ter med dramskimi osebami, vendar izčrpen popis zaradi dolgotrajnosti ni primeren za vse drame, saj lahko seznam postane predolg in posledično nepregleden. Razmerje med besedilom, ki pripada dialogu, in besedilom, ki pripada didaskalijam, se v zgodovini gledališča razlikuje. Shakespearove drame so bile originalno skoraj brez didaskalij, dodali so jih poznejši izdajatelji. Morda je bilo to celo nepotrebno, saj vse scenske napotke in opise premikov dramskih oseb ter dramskega prostora Shakespeare podaja že v samem dialogu. To se v največji meri kaže takrat, kadar dramske osebe napovejo svojo lastno smrt. Paris po dvoboju z Romeom pravi: »Konec, zaboden sem« (Shakespeare 1991, 210).

Dramski čas ponavadi ni točno določen, vendar »fiktivni uprizorjeni čas navadno presega realni uprizoritveni čas« (Pfister 2001, 362). Pomembna je rekonstrukcija časovnega odnosa, ki ga uprizoritev ne pokaže. Na ta način je mogoče razbrati ritem dramskega besedila, ki ga organizira fiktivni čas. Ta je lahko progresivni, nepovratni *historični čas*, za katerega je značilno logično zaporedje dogodkov; ali pa je fiktivni čas *mitski* in ga označuje cikličnost. Tragedija *Romeo in Julija* pripada historičnemu času: zgodba se odvija v logičnem časovnem zaporedju in za dogodke je značilna nepovratnost.

Gledališki predmet je objekt oziroma označevalec prostora. Pri analizi kateregakoli Shakespearovega dela je seznam predmetov dolg. Poleg tega je potrebno upoštevati prepletanje predmetov s samo sceno, kar pomeni, da je v *Romeu in Juliji* predmet na primer tudi grobnica. Postopek analize gledališkega predmeta v mnogih dramskih besedilih se pokaže problematičen pri analizi celotnega dramskega besedila, saj že z analizo enega samega prizora dobimo dolg seznam predmetov, ki po reviziji celotne drame postane povsem nepregleden in s tem tudi nekoristen. Pomembnejši od tega postopka je zato poudarek na predmetih, ki imajo referenčen ali simboličen pomen in so bistvenega pomena za razumevanje celote. Sodobna režija teži k redukciji števila rekvizitov, posebej takšnih, ki so zgolj utilitarni, in tako preusmeri gledalčevo pozornost na predmete, ki so pomensko pomembnejši. Dušan Jovanović je v uprizoritvi izpustil več kot polovico predmetov, ki se pojavljajo v besedilu. Predmeta, ki imata v drami *Romeo in Julija* poseben pomen, sta steklenička strupa in nož, s katerim se zabode Julija, saj povzročita končno katastrofo. Sicer pa celoten Shakespearov opus pogosto določa leksika orožja.

Dramska oseba je nosilec govora in kot tako jo lahko tudi analiziramo. Vendar se je pri tem treba izogibati opisom značaja dramske osebe, kajti to lahko pripelje v izris njenega psihološkega profila. Strukturalistična metoda pri analizi dramske osebe dopušča osredotočanje na njeno mesto v aktantskem modelu, določanje značilnih karakternih potez in ugotavljanje kvantitete govora določene dramske osebe.

Določanje mesta v aktantskem modelu je prvi korak k analizi dramske osebe, poleg tega je treba ugotoviti tudi, kakšna je njena igralska vloga. Analiza prikaže razmerje med aktantskim mestom in nalogo, ki jo določa vloga, oziroma njenim potekom. Prav tu lahko pogosto pride do konfliktov. V *Romeu in Juliji* glavni osebi izhajata iz sovražnih družin, torej naj bi bilo v jedru njunega razmerja sovraštvo. Vendar se situacija obrne: zaljubita se in se na skrivaj poročita, zato ne izpolnjujeta več dolžnosti, ki jima jih nalagajo družbene oziroma družinske zapovedi.

Pri *določanju značilnih karakternih potez* lahko med seboj primerjamo nasprotja in podobnosti več dramskih oseb, in sicer od povsem osnovnih potez, kot je na primer spol ali njihova vloga v družini, do posebnih, kot je pripadnost določeni socialni skupini. V *Romeu in Juliji* je ena od značilnih potez, ki je skupna vsem dramskim osebam, pripadnost plemstvu oziroma pomembnim družinam. Nasprotja se natančneje izrišejo med Romeom, Julijo in njenim snubcem Parisom, in sicer glede na njihovo *moč odločanja* in glede na dvojno nasprotje: *ljubi/ne ljubi* in *ljubljen(a)/ ni ljubljen(a)*. Iz tabele je razvidno, da gre v drami *Romeo in Julija* za diametralno nasprotje med ljubeznijo in močjo odločanja.

	ljubi	ljubljen(a)	moč odločanja
Romeo	+	+	-
Julija	+	+	-
Paris	+	-	+

Govor dramske osebe ne predstavlja pomembnejšega dela analize. Pri tem ugotavljamo kvantiteto govora neke dramske osebe in njegovo razporeditev v samem besedilu glede na dogajanje, kar pa ni pomembno za razumevanje bistva dramskega besedila. V večini primerov ima največ replik protagonist, toda njegovega govora ne smemo izolirati, ampak ga moramo upoštevati v kontekstu dramskega dogajanja. Razporeditev govora lahko prikažemo s tabelo: vodoravno predstavimo kvantiteto govora za vsako osebo, navpično pa sekvence, ki označujejo razdelitev teksta. Tako dobimo splošen pregled nad razmerji med dramskimi osebami, njihovo prisotnostjo in soprisotnostjo na odru ter nad njihovim govorom. Ta postopek je, podobno kot analiza gledališkega predmeta, dolgotrajen, končni rezultat pa za celotno analizo premalo pomemben.

Analiza dramskega besedila: novi historizem

Novi historizem upošteva zgodovinsko perspektivo in s tem ponuja izvirin ter ploden pristop k dramskemu tekstu, saj skuša najti povezavo med literarnim besedilom in dobo, v kateri je delo nastalo, pri tem pa upošteva vladajoče interese, ideologijo in druge dejavnike, ki so zaznamovali določeno obdobje. Začetnik te metode je Stephen Greenblatt, ki zavrača avtonomijo in ahistoričnost teksta ter ugotavlja, da je »metodološka samozavednost (self-consciousness) ena od razlikovalnih značilnosti novega historizma [...] v nasprotju s historizmom, ki temelji na veri

v transparentnost znakov in interpretativnih postopkov« (Greenblatt 1989, 12). Zaradi metodološkega pluralizma ponuja novi historizem »nove možnosti prestopanja mej, ki so združevale zgodovino, antropologijo, umetnost, politiko, literaturo in ekonomijo,« (Veese 1989, IX) ter omogoča tudi podrobnejšo analizo drame brez oddaljevanja od samega besedila. V veliki meri se ukvarja z renesančnimi besedili, ker vidi v »renesansi izvor subjektivnosti in individualizma« in ker »renesansa najvidneje združuje politično moč in kulturno izražanje« (Veese 1994, 13–14). V Shakespearovih igrah novi historizem razkriva način delovanja prikrite renesančne ideologije, ki ga je kanonizacija skušala zakriti.

V *Romeu in Juliji* je mogoče izpostaviti več vidikov, in sicer pomen čustva ljubezni med glavnima dramskima osebamama, razvijanje tragičnega skozi mit o smrti zaradi ljubezni in zavračanje patriarhalne družbene ureditve ter prevladujočih družbenih konvencij. To besedilo se torej razkriva kot drama sovraštva, maščevanja in sprave, kot tragedija o krhkosti in minljivosti idealne ljubezni, skozi katero se razkrivajo in uresničujejo slutnje smrti in v kateri se odpira »tragični konflikt med legalnim redom in legitimnostjo višjega duhovno-moralnega reda« (Kos 1996, 1). Soočanje z njuno nezdržljivostjo vodi glavni dramski osebi v improvizacijo: da bi prikrila resnico, ki je javnost ne sme poznati, se pretvarjata in igrata takšno vlogo, kakršno okolica od njiju zahteva in pričakuje. To ju nazadnje pripelje v smrt.

Minljivost in krhkost idealne ljubezni

Ljubezen Romea in Julije je čutna in obenem tudi poglobljena in poduhovljena. Ko se prvič srečata, si izmenično podajata verigo metafor, ki poudarja poetičnost njunega govora. Trenutek njunega srečanja je trenutek ekstatičnosti, ki ga Shakespeare še poudari s sonetno obliko. Romeo in Julija se ob prvem srečanju znajdeta izven časa in prostora. Obnašata se povsem neobičajno, sta kot začarana v polju poetičnega izrekanja ljubezni. V dialogu najdeta svoj lasten, povsem usklajen jezik, ki v nadaljevanju drame z naraščanjem tragičnosti od svetlih metafor o ljubezni prehaja k temnejšim tonom in mračnejši metaforiki. Zaradi socialne in seksualne prohibicije si protagonista zamislita svoj lasten simbolični red, ki se odraža v metaforični govorici in ta ju vodi v iluzijo popolnosti. »Vendar tragedija zanika takšno iluzijo: junakov boj proti omejitvam subjektivnosti je že po definiciji obsojen na propad« (Zimmerman 1998, 11).

Ljubimca skozi nadaljnje pogovore fantazirata o tem, da sta njuni telesi čista senzacija, naravna organizma, neodvisna od nomenklature, a ravno v tem se skriva tragika. Svojih imen, oziroma družinskega imena, ki ju označuje in ločuje, se ne moreta znebiti. Julija Romeu svetuje, naj zavrže svoje ime, saj trdi, da je njen sovražnik le njegovo ime. Spozna namreč, da je ime zgolj arbitrarno, in sklepa, da Romeo lahko preneha biti Monteg. Tako ji pač veli njeno poželenje. »Ime, označevalec, se mora umakniti v ozadje, na mesto zgolj ekspresivnega« (Belsey 2002, 30). Ime je nebitveno tudi zato, ker si ga posameznik ni izbral sam, pač pa ga je pode-

doval. »Ime je res identifikacijski znak za osebo, ampak zgolj znak. Med človekom in imenom je ontološka, bitna razlika. [...] Ime je naključno, med imenom in človekom je diferenca« (Hribar 2002, 18). Zato Julija od Romea zahteva:

»Bodi drugo ime! Kaj je ime?
Čemur se reče vrtnica, enako
sladko z drugim imenom bi dišalo.
In Romeo drugačnega imena
ohranil bi neokrnjeno milino«
(Shakespeare 1991, 71).

Skozi problematiko nomenklature se v tej Shakespearovi drami zrcali tudi odsev renesančne filozofske dileme, ki je pripeljala do dvoma v krščanske vrednote. Šlo je za spor med realisti, ki so podpirali tezo *universalialia sunt in re*, in nominalisti, ki so zagovarjali nasprotno: *universalialia sunt ante rem*. Šlo je za bistveno vprašanje, ali imenom in pojmom ustrezajo določene bitnosti. Julijina želja po spremembi imena ostane neuresničena, saj se Romeo kljub vsemu ne more odreči imenu in na koncu je ravno ime tisto, ki poskrbi, da pride do končne tragedije. Družinsko, podedovano ime podreja ljubimca sami smrti.

Slutnja smrti in njena uresničitvev

Za tragedijo na splošno velja, da izhaja iz značajev in je torej značaj glavne osebe tisti, ki povzroči končno katastrofo. A v *Romeu in Juliji* ni tako. Igra izhaja iz niza naključij oziroma iz zunanje situacije. Shakespearova tragedija ima zato nekatere lastnosti melodrame in kot tako so jo v Angliji 18. stoletja tudi igrali – včasih so dodali celo srečen konec, ko se v grobnici ljubimca zbudita, družini pa se zavesta nesmiselnosti spora in dovolita poroko. Ton je tako v tej tragediji manj tragičen, ker gre za eno Shakespearovih zgodnjih tragedij (napisana je bila približno pet let preden so nastale ostale velike tragedije), čeprav je v njej prisotna tematika smrti. Ljubezen Romea in Julije je namreč že *a priori* zaznamovana s tragiko, saj je zaradi družbenih konvencij neuresničljiva. Njen tragični značaj poudarjajo tudi številne slutnje smrti, ki se pojavljajo skozi celotno dramo in napovedujejo končno katastrofo. Prvi napove tragični razplet že veronski knez po uvodnem sporu med Capuleti in Montegi, ko pravi, da bo kazen za nadaljnje prestopke pripadnikov sprtih družin smrt. Kasneje slutnje smrti in napoved tragičnega konca izražata glavni osebi. Romeo že pred vstopom na Capuletovo zabavo, na koncu četrtega prizora prvega dejanja, sluti nesrečo, ki se mu je prikazala v sanjah.

Dialektika slutnje se izreka s kontrastnimi metaforami dneva in noči. Ljubezenska zveza Romea in Julije, vnaprej obsojena na propad, se raje odreka dnevni svetlobi, ki bi lahko izdajalsko razkrila njuno skrivnost, in se zateka k temnim podobam noči. Toda v hrepenenju po prihodu noči se odpira še ena razsežnost, in sicer hrepenenje po prihodu smrti. V pogovorih med ljubimcema se tako drug za drugim nizajo metaforični grozdi,

kjer gradilno funkcijo kmalu prevzame podoba smrti. Vendar se Julija sooči s prvim valom smrti, ki ni več zgolj namig ali slutnja, ampak prava smrt, ki začne groziti univerzumu zaljubljenec, šele ko Romeo ubije Tybalta. Takrat Julija občuti tudi izgubo lastne identitete in v tem trenutku jo podoba smrti prevzame do te mere, da jo metaforično prevzame za ljubimca. Smrt odslej vlada v jedru njenega ljubezenskega užitka:

»Jaz pa umiram, vdova – še dekle.

[...]

Ne Romeo – naj smrt me razdeviči«

(Shakespeare 1991, 135).

Imanentna prisotnost smrti znotraj ljubezni je tipična za večino Shakespeareovih besedil, vendar ima v *Romeu in Juliji* smrt še posebej grozljiv značaj. Pred slovesom od svojega ljubimca Julija znova izrazi svoje zle slutnje, ko pravi, da se ji Romeo zdi kakor mrtvec na dnu jame, medtem ko Romea usoda opominja v sanjah:

»V sanjah prišla je, mrtvega me našla –
čudaške sanje, ki v njih mrtev misli!«

(Shakespeare 1991, 198)

Zveza med Romeom in Julijo je zaznamovana s tragiko prav zaradi smrti, ki se vmeša v to zvezo in jo popolnoma prevzame. Že sam dialog med ljubimcema je prežet z *amor mortis*. »Smrt kot zaključni orgazem, kot polna noč, čaka na konec igre« (Kristeva 2002, 25). Smrt je v *Romeu in Juliji* torej dopolnitev njune ljubezni, njunega telesnega poželenja, »kajti za smrt obstaja v renesansi isto ime kot za orgazem« (Greenblatt 1994, 64). Bistveno je torej, da je za zvezo med Romeom in Julijo vsekozi značilno prepletanje erosa in tanatosa, dveh vladajočih sil, ki ju zaznamujeta in ugonobita. Smrt vzbuja v *Romeu in Juliji* čudno mešanico občudovanja in strahu, ki vodi v subjektivno samozanikanje. Eros se prepleta s tanatosom, ga zakriva in do neke mere celo zanika njegov obstoj, čeprav se na koncu drame, v boju med ljubeznijo in smrtjo izkaže, da je njuno sožitje nemogoče in da zmaga lahko pripada le enemu od njiju – *tertium non datur*.

Legitimno v sporu z legalnim

V *Romeu in Juliji* večina odnosov temelji na legalni moči obeh družin na eni strani in na ljubezni kot legitimni instanci na drugi, ob tem pa sta obe področji enako močni, zato ne obstaja nobena točka, kjer bi se lahko neproblematično stapljali. Dejansko drama govori o družbi, o njenem sovrastvu nasploh in o zakonih, ki jih postavlja na takšnih temeljih. V *Romeu in Juliji* ne gre le za spor med dvema družinama, ampak za vprašanje družbene nespravljalivosti, ki nepravilno omejuje posameznika. »Kakor Sofoklejeva *Antigona* ne govori le o sporu v družini ob dilemi pokopati brata izdajalca ali ne, temveč o bistveni stvari – o pieteti do mrtvih –, tako tudi Shakespeareova drama *Romeo in Julija* ne govori le o

sporu dveh družin, temveč o stvari, ki nas vse bistveno zadeva: o vprašanju naše medsebojne (ne)spravljalivosti« (Hribar 2002, 16). S tem drama poseže v globalno strukturo družbe, saj razgrne vse elemente družbenega ali državlanskega spora.

Romeo in Julija se upirata legalni oblasti, upirata se volji staršev in pri tem jima pomaga pater Lorenzo. Pomembno je dejstvo, da so nekateri meniški rodovi, med njimi frančiškani, v času srednjega veka in renesanse, pa tudi še kasneje, dopuščali in priznavali skrivno poroko. Toda zaljubljeni par je zunaj zakona, še več: zakon je zanj smrtonosen. Romeo in Julija hrepenita po ljubezenski združitvi in legalizaciji svoje strasti, a s skrivno poroko tega ne moreta doseči, zato lahko užijeta le kratkotrajno srečo. Kajti če je skrivna poroka veljavna pred Bogom in torej legitimna, še ni veljavna pred zakonom oziroma pred veronsko oblastjo. Zato je v tem primeru prav kršitev zakona prvi pogoj ljubezenske sreče. Njuno kljubovanje sovraštvu med družinama in legalni oblasti ščiti skrivnost, za katero vesta le onadva in pater Lorenzo. Svojo kratkotrajno ljubezen uživata tako v sreči, da sta združena, kot v strahu, da bosta kaznovana. »S kljubovanjem zakonu se skrivni ljubimci približujejo norosti, pripravljeni so na zločin« (Kristeva 2002, 23).

Renesansa je skrivne poroke obtoževala, ker večinoma niso bile sklenjene s privolitvijo staršev. Shakespeare to problematiko izpostavlja tudi v *Othellu*, kjer se Desdemona poroči brez očetove vednosti. Desdemona ima podoben značaj kot Julija. Njena svobodna izbira ženina predstavlja v tistem času »dejanje osupljive neubogljivosti, ki se lahko pojasni le z mesečniškim obnašanjem nekoga, ki je začaran ali zadrogiran« (Greenblatt 1994, 61). S tem, da se je poročila s črncem, kljubuje normam takratne družbe, ki meni, da črna barva kože »označuje vse, kar je strašljivo in nevarno« (Greenblatt 1994, 61). Zaradi barve kože je Othello nekakšen outsider in zato Desdemona odločitev za poroko ne pomeni varnega prehoda od očeta do moža, ampak nepopravljivo napako. V očeh družbe Julija ne naredi nič manjšega prekrška, saj se poroči s pripadnikom sovražne hiše in torej tako prekorači zakon.

»Čeprav ni dvoma o tem, da je bila renesančna kultura izrazito patriarhalna, so na enem področju Shakespearove junakinje popolnoma enake moškim – v svoji zmožnosti doživljanja spolnega poželenja« (Belsey 2002, 28). Julija je subjekt in agent svojega poželenja, sposobna je o njem govoriti in v skladu z njim delovati. Njena svobodna izbira objekta poželenja je tudi odraz novega pojmovanja svobodne volje, ki od Ficina dalje ni le *inclinatio ad bonum* (kot je voljo definiral Avguštin), temveč tudi subjektov nagib k objektu poželenja. Julija zavedno prekrši takratno konvencijo, da ženske sicer lahko čutijo, a se morajo kazati brezbrizne in s tem stopnjevati moško poželenje. To navado označi za prisiljeno in odkrito izreka:

»Res, lepi Monteg, ljubim te preveč,
morda se zdim premalo zadržana,
vendar zaupaj mi, bolj ti bom zvesta
kot vse, ki spretno znajo biti plahek
(Shakespeare 1991, 74).

Prosto izkazovanje čustev v času renesanse zatira predvsem krščanska ortodoksnost – tako v katoliški kot tudi v protestantski Evropi. Ljubimca tako požge 'sveti' zakon sovraštva, ki ga zapovedujejo takratne prevladujoče družbene norme. Erotična intenzivnost, ki navdihuje skoraj sleherno besedo, ki si jo Romeo in Julija izmenjata, posebej pa še namigovanje na spolne odnose pred poroko, sta ostro obsojena. Zato je ljubezen, ki nasprotuje družbenim pravilom, tragična.

Improvizacija žalovanja in smrti

V sami ljubezenski zgodbi med Romeom in Julijo se pojavljata predvsem dva tematska sklopa, in sicer ljubezen in smrt, ki sta prisotna že vse od začetka drame. Glavna junaka se z obema temama srečujeta nekako lahkotno, kar je posledica njune mladosti in z njo povezane nepremišljenosti, pa tudi bistvenega načina obnašanja v Shakespearovem času, ki ga Stephen Greenblatt poimenuje »improvizacija« (Greenblatt 1994, 52), s čimer meri na »zmožnost hkratnega unovčenja nepredvidenega in preoblikovanja določene vsebine v svoj lastni scenarij« (Greenblatt 1994, 52). Greenblatt to lastnost ugotavlja na primeru Shakespearovega *Othella*, kjer prevladuje improvizacija moči. Izkorišča jo Jago, ki manipulira z vsemi ostalimi, z Othellom, z Desdemono, pa tudi z manj pomembnimi liki, kot sta Montano in Bianca. Z izmišljanjem zgodbe o prešuštvu doseže, da so vsi okrog njega žrtve fikcije, ki je nastala v njegovi domišljiji, medtem ko sam ne podleže lastni improvizaciji, saj se jasno zaveda svojih dejanj. Jagova moč je »hkrati kreativna, pa tudi destruktivna, vendar pa je redko povsem brezinteresna in benigna« (Greenblatt 1994, 51). Obenem je to lastnost vseh zahodnoevropskih manipulatorjev tistega časa, saj so v duhovno-zgodovinski podlagi renesanse morali obstajati določeni pogoji, ki so to omogočali. Improvizacija je na prvem mestu »odvisna od posameznikove sposobnosti igranja določene vloge, njegove transformacije, pa čeprav le za kratek čas in z razumskimi zadržki, v drugega« (Greenblatt 1994, 51). Vendar to zahteva od izvajalca, da prevzame in nosi krinko, za katero je še vedno sposoben ločevati med besedami in čustvi. Pri tem gre za empatijo, sposobnost vživetja v čustva drugega oz. za nemški *Einfühlung*, ki je lahko »vživetje v nek objekt, a se mora ta objekt izliti v lastne substance, preden lahko služi za model« (Greenblatt 1994, 57).

Improvizacija je izmišljevanje, igra oziroma ponarejanje. Jago ves čas konstruira pripoved, v katero vključuje vse ljudi okrog sebe, ki nevede postanejo njegove žrtve. Jago se zaveda, da improvizira in njegova zmožnost manipulacije je tolikšna, da svojim žrtvam ne pusti niti za trenutek spregledati situacije, v katero so vpleteni. Tudi Romeo in Julija na svoj način manipulirata z okolico, saj ji prikrivata nekaj bistvenega, nekaj, zaradi česa bi se med sovražnima družinama in v celotni družbi vnelo še večje nerazumevanje: skrivno poroko. V prikrivanje te skrivnosti je na prvem mestu vpleten tudi pater Lorenzo, ki Romeu in Juliji šele omogoči improvizacijo oziroma manipuliranje z okolico. On je tisti, ki vodi vse

nevidne niti drame in upravlja tudi z usodo Romea in Julije. Ker sta sama improvizatorja, lahko kaj hitro postaneta tudi žrtev lastne improvizacije. Njen najpomembnejši in najmočnejši izvajalec je Julija: hlini žalost ob smrti bratranca, prikriva poroko z Romeom, hlini privolitev v poroko s Parisom in hlini tudi smrt. Res je, da je na koncu sama žrtev pretvarjanja, a pater Lorenzo je pri tem le njen pomočnik, Romeo pa manj pomembni družabnik.

Posameznikovo svobodno izbiro vedno omejujejo doba in njene kulturne institucije – »družina, religija in država so zato nerazdružljivo povezane« (Greenblatt 1994, 75–76). Čista, neokrnjena subjektivnost ni nikoli obstajala; »v bistvu se zdi človeški subjekt posebej nesvoboden, ideološki produkt odnosov moči v določeni družbi« (Greenblatt 1994, 76). Posameznik je torej vedno družbeni artefakt in če že obstajajo poteze svobodne izbire, je to izbira med možnostmi, ki jih ponuja družbeni oziroma ideološki sistem. Vsi poskusi popolne osvoboditve renesančnega človeka se tako v resnici končajo z njegovo prilagoditvijo družbi ali s popolnim samouničenjem. Vsakršna improvizacija, ki ima za cilj svobodo, je torej nemogoča. Romeo in Julija sta tudi po smrti predmet družbene obdelave: služita za zgled družinama, da je njuno sovraštvo družbeno nesprejemljivo, ker prinaša le nesrečo, in se mora zato nemudoma končati.

Analiza gledališke uprizoritve: semiotika

Tudi pri analizi dramske uprizoritve se odpira vprašanje, katero metodo uporabiti. Prvi sintetični pristop k uprizoritvi predstavlja *dramaturška analiza*. Podobna je tekstni analizi, saj podaja fabulo in poleg tega še pomembnejše odrske premike, opis igre in igralcev itd. Prva sta se z dramaturško analizo ukvarjala Diderot v svojem delu *De la poésie dramatique* (1758) in Lessing v *Hamburški dramaturgiji* (1767). Semiotična analiza se je razvila iz dramaturške. Njen empirični objekt raziskovanja je materialna uprizoritev, pri čemer je v ospredju režija dramskega dela, ki organizira in sistematizira odrsko uprizoritev. V okviru semiotike so se konkretnim analizam drame v največji meri približale *produkcijsko-receptijska teorija, sociosemiotika in antropologija kulture, fenomenologija in teorija vektorjev*.

Analiza uprizoritve vedno niha med zahtevo po sintezi in zahtevo po empirični individualizaciji, med redom in kaosom, abstrakcijo in materialnostjo, česar pa nobena od zgoraj naštetih metod ne upošteva v celoti, zato bomo iz vsake metode izbrali tista sredstva za analizo, ki se izkažejo za primernejša. Preprostejši sredstvi, ki omogočata rekonstrukcijo gledališke uprizoritve, sta besedni opis in beleženje, medtem ko so vprašalniki neprimerno bolj kompleksni. Slednji predstavljajo sistematičen način opisa uprizoritve. Njihov glavni cilj je pomoč pri rekonstrukciji predstave, tudi ko že preteče nekaj ur ali dni, vendar je nekatere tehnične aspekte (scenografija, igralčeva igra) nujno beležiti že med samo predstavo. Raziskovalec, ki sestavi vprašalnik, se mora izogibati kakršnimkoli psihološkim ali so-

ciološkimi vidiki zaznavanja predstave. Vprašalnik je torej način analize, ki deluje kot razdelitev predstave na različne komponente. Anne Ubersfeld, André Helbo in Patrice Pavis podajajo vsak svoj model. Problem vseh treh je njihova nezadostna natančnost. Vprašalnika, ki sta ju sestavila Anne Ubersfeld in André Helbo, sta tudi vsebinsko še premalo obsežna. Določen napredek predstavlja Pavisov vprašalnik, vendar se tudi v njegovem modelu kažejo številne vsebinske nejasnosti. Poleg tega je vprašalnik na nek način 'naivna' oblika analize gledališke uprizoritve, saj predpostavlja, da neko gledališko delo lahko razstavimo na določene elemente in jih nato ločeno preučujemo. To seveda ni res, saj je vsaka gledališka uprizoritev kompleksen preplet različnih elementov, ki jih do neke mere seveda lahko ločimo med sabo, vendar moramo obenem upoštevati njihovo medsebojno povezanost. Različni elementi gledališke uprizoritve vplivajo drug na drugega in že majhna sprememba lahko povzroči, da se uprizoritev istega gledališkega dela med seboj razlikujejo. S tega stališča je vprašalnik kot oblika analize problematičen, saj zajema samo eno, enkratno in neponovljivo gledališko predstavo in ne neke globalne celote. Zato ta oblika analize lahko služi zgolj kot opora raziskovalcem, ki se ukvarjajo z analizo določene gledališke uprizoritve, in sicer kot opora pri delu in kot podlaga za njihova nadaljnja dognanja.

Tudi viri, ki omogočajo neznanstveni pristop h gledališki uprizoritvi in ne zahtevajo določenega predznanja o gledališki vedi, niso nujno neuporabni. Gre za programe, povzetke iz režijskih knjig, časopisne članke, fotografije, video posnetke in drugo gradivo, ki ne zahteva aktivnega udejstvovanja pri predstavi. K analizi uprizoritve tako pripomorejo gledališki list, režijska knjiga in fotografije. Toda ker kompleksnost uprizoritve ne dopušča posploševanja, do katerega pridemo z uporabo naštetih sredstev, je primernejši pristop k analizi uprizoritve analiza posameznih komponent, in sicer najprej igralca, ki je v središču vsake predstave, nato pa še povezave dramskega časa, kraja in dogajanja ter iz teh elementov izhajajočega ritma predstave, kar vodi do rekonstitucije globalne celote določene uprizoritve.

Metode za analizo igralčeve igre se razlikujejo glede na zgodovinska obdobja. Normativna estetika določenega obdobja se vzpostavi kot odklon od predhodnih norm. Toda opis sloga igralčeve igre kot romantičnega, naturalističnega, simbolističnega, realističnega, ekspresionističnega ali pa brechtovskega ali artaudskega lahko hitro vodi v površnost ali celo v tautologijo. Primernejši je *semiotični opis*, ki pa se ne poslužuje zgodovinskih ali estetskih kategorij, ampak zajema »vse komponente igralčeve igre: gestiko, glas, ritem dikcije in premikov« (Pavis 1996, 60). Gre za komponente, ki jih je težko opisati in jih zajeti v sistem, kajti zanje ni nobene objektivne in univerzalne tipologije. Igralčeva igra namreč ne sme biti razbita na premajhne delce, saj se tako izgubi globalni pomen. Gestiko je na primer nujno obravnavati v povezavi s premiki, dikcijo, ritmom in tudi scenografijo, zato je treba najti možnost analize, ki bi hkrati z delitvijo na posamezne komponente še vedno ohranjala njihovo koherentno in globalno celoto. Pri analizi sekvenc igralčeve igre je treba

upoštevati celotno uprizoritev in njeno naratološko strukturo, ki se kaže skozi dinamiko dogajanja in linearno organizacijo motivov.

Vektorizacija

Za analizo igralca ali gledališke uprizoritve je tako nepogrešljiv postopek *vektorizacija*, saj ohranja koherentnost kljub temu ali pa ravno zato, ker se ne posveča nekaterim podrobnostim in niansam dramskega besedila in se osredotoča na igralčevo igro. Uprizoritev je v tem primeru ponazorjena s konceptom odprte, a koherentne mreže, ki omogoča natančno analizo določenih komponent uprizoritve. Vektorizacija je metodološko, mnemotehnično in dramaturško sredstvo, ki vse znake v mreži poveže med seboj. Vendar ta Pavisov postopek na področju teorije drame ni nekaj popolnoma novega oziroma samostojnega, saj se zateka tudi k številnim drugim metodam. V veliki meri črpa iz semiotike, deloma pa tudi iz sociologije in psihoanalize, s tem da obenem zahteva njihov premislek in dopolnitev.

Pomen posameznega igralca je razviden le v zvezi z ostalimi akterji na odru, zato je treba določiti, kakšno mesto zavzema glede na ostale in kje se nahaja v konfiguraciji celote ter ali je njegova igra individualizirana ali tipična za določeno skupino. Opis igralčeve fizične podobe v predstavi zahteva tudi pragmatični pristop, ki je veliko bolj tehničen od semiotičnega. Tako je mogoče analizirati držo telesa, premike, mimiko in gestiko, zvočno ekspresivnost glasu, razpostavitve glede na občinstvo in prepoznavnost telesa, ki jo omogočajo ali onemogočajo maska, golota, deformacije telesa itd. Igralčevo telo pa ni le preprost prenašalec znakov, ampak deluje tudi na gledalca. Vizualna percepcija igralčevega telesa, občutkov, impulzov in gibanja se v gledalcu preoblikuje v neke vrste notranjo recepcijo.

V igralčevi gestiki, mimiki in dikciji je mogoče ločiti več tipov *vektorjev*. »Vektor se definira kot sila in premikanje iz točke izvora proti točki aplikacije in glede na smer te poti, ki vodi od ene točke do druge« (Pavis 1996, 61). Pavis ločuje štiri tipe vektorjev, in sicer:

- »1. **zgoščevalni**: zgoščujejo (kondenzirajo) in kopičijo (akumulirajo) več znakov;
2. **povezovalni**: povežejo dva elementa v eni sekvenci glede na določeno dinamiko;
3. **presečni**: povzročijo prekinitev v ritmu [...], kar obrača pozornost na trenutek, ko pomen 'spremeni pomen';
4. **sklopni** (na način sklopke) povzročijo spremembo smisla z enega na drug nivo ali z ene na drugo izjavo« (Pavis 1996, 61).

Štirje glavni tipi vektorjev označujejo pomen in intenzivnost dogajanja. Delijo se na dva nasprotna si pola, in sicer na *premeščanje* in *zgoščanje*. V prvem primeru gre za preprosto povezavo, ki vključuje povezovanje po podobnosti in postopek akumulacije, v drugem primeru pa gre za kompleksno povezavo, ki predvideva prekinitev in prenos iz enega pomenskega polja na drugo. Ponazoritev omogoča naslednja tabela:

Premeščanje	Zgoščanje
2. povezovalni vektorji	1. zgoščevalni vektorji
3. presečni vektorji	4. sklopni vektorji

(Pavis 1996, 88)

Analiza gledališke uprizoritve z vektorizacijo razkriva vse, kar uide semiotičnemu opisu in ga na ta način dopolnjuje. V ospredju sta senzorični in kinestetični občutek, ki lahko presemeta jezik kot sistem in tako ponazorita figuralno. Ta metoda izhaja iz poststrukturalizma, ki trdi, da literatura, še posebej pa gledališka uprizoritev, presega dominantni diskurz jezika kot sistema.

Vzporednica vektorizaciji so štirje postopki dela sanj, kot jih definira Freud, in sicer delo zgoščanja, delo premeščanja, predstavljivost in sekundarna obdelava. Preko tega se ponuja hipoteza, da je vsaka »uprizoritev vedno v določeni meri tudi uprizoritev nezavednega« (Pavis 1996, 83). Interpretacija igralčevega gibanja na odru mora torej biti podkrepjena tudi s semiotizacijo želje oziroma z vektorizacijo. Le tako se odpre globalno razumevanje izvora in tudi samega bistva gibanja, ki je v hkratni povezavi s telesom in s svetom.

Analizo z vektorizacijo v Jovanovičevi postavitvi Romea in Julije omogočata predvsem peti prizor prvega dejanja in tretji prizor petega dejanja. Jovanović je v ustvarjanju predstave Romeo in Julija sicer zvesto sledil Jesihovemu prevodu Shakespeara, vendar pa je na določenih mestih dialog izpustil in besedo nadomestil z mimiko in gestiko igralcev, ki ju še poudarjata glasba in osvetljava. Tako je v drugi polovici petega prizora prvega dejanja prikazano prvo srečanje Romea in Julije, kjer je dve strani dolg dialog nadomeščen z govoro očii, ustnic in kretenj glavnih igralcev. Jovanović je moral nadomestiti replike Romea in Julije, ki že ob njunem prvem srečanju razgrnejo nedvomnost njune totalne pripadnosti drug drugemu in njuno popolno poetično skladnost. Metaforika ljubezni, ki se izreka ob prvem srečanju ljubimcev, je za sodobno različico tragedije pregloboko zakoreninjena v Shakespearov čas, zato je Jovanovičeva režija ni mogla sprejeti. Prizor se tako odvije brez besed in analiza je mogoča le z vektorizacijo.

Prvo srečanje, ki pomeni začetek ljubezni med Romeom in Julijo, lahko predstavlja začetek katerekoli univerzalne ljubezni: ne gre le za dva ljubimca iz sprtih družin, ki se v Shakespearovem času nista mogla združiti: ljubezen Romea in Julije je nadčasovna, v različnih odrskih uprizoritvah realizirana na različne načine. To je hkrati tudi eden izmed razlogov za Jovanovičevo odločitev, da tekst, ki ga preveč zavezujejo čas in navade, v katerem je nastal, izpusti in samo z gestiko, mimiko, premiki in spremembo prizorišča (luč, glasba) prikaže začetek katerekoli – nadčasovne – ljubezni. Naslednji vektorji torej usmerjajo peti prizor prvega dejanja:

1. Zgoščevalni: prvo srečanje Romea in Julije.
2. Povezovalni: impulzivnost in intenzivnost čustev.
3. Presečni: začetek usodne ljubezni.
4. Sklopni: nelegalnost njune ljubezni (nesprejemljivost s strani družbe).

Pot, ki vodi od ene kategorije do druge, je sledeča:

1. *Prvo srečanje Romea in Julije*. Opazno se spremenita luč in glasba. Mešanica zabavne in klasične glasbe, ki je spremljala zabavo pri Capuletovih, se spremeni v počasnejšo, enakomerno ritmično glasbo, ki zajema le nekaj tonov in daje vtis sanjskosti. Tudi prizorišče se iz živahnega prostora, ki ga ustvarja močna osvetlitev rdeče površine, spremeni s pomočjo šibke modre svetlobe, ki prizorišče obarva temno vijoličasto, v sanjski prostor. Na takšnem prizorišču se zdi Romeo kot izgubljen, njegova hoja ni odločna, pač pa je le negotovo tavanje, njegove kretnje so nenadzorovane. Sam, brez prijateljev, se zdi popolnoma nebogljen, ozira se naokrog, kot da bi skušal določiti kraj, kamor je prišel očitno prvič. Julija je odločnejša, saj pozna lastno hišo, zato njen korak ni neodločen tako kot Romeov. Ne ve še, kaj jo tako nezadržno vleče k njemu, a na vsak način si to želi ugotoviti. Njene kretnje so nagle, odločne. Sname si masko (sončna očala), stopi k Romeu in tudi njemu sname masko. Želi ga prepoznati, a ga ne pozna. Odločnost, da bo odkrila, kdo je neznanec, jo v nenavadnih okoliščinah pripelje v njej še neznano situacijo: zaljubi se.

2. *Impulzivnost in intenzivnost čustev* se izriše v mimiki obeh protagonistov, ko si prvič pogledata v oči. Ta usodni pogled, v katerem preskoči iskrica ljubezni med protagonistoma, traja le nekaj sekund, vendar to povsem zadošča, da sta kot začarana. Julija se svojih preveč intenzivnih čustev do neznanca, ki jo nenadoma preplavijo, ustraši, zato zbeži. Romeo morda še vedno misli, da sanja, zato je ne skuša ustaviti. A ko Julija, odločna, da bo ponovno pritegnila Romeovo pozornost, a preveč plaha, da bi se mu prosto približala, prečka celotno prizorišče, se Romeo odpravi za njo, saj želi odkriti, ali je sploh resnična in ali ni le lepa iluzija, ki se mu je porajala v tem sanjskem prostoru. Julija začuti, da ji Romeo sledi, ustavi se in mu dovoli dotik, ki si ga oba želita.

3. *Začetek usodne ljubezni* predstavlja že srečanje samo, že prvi pogled, ki si ga Romeo in Julija izmenjata. Dokončno pa jo potrdi stik njunih rok, sprva še najstniško neroden in plah, ki vodi v silovit in strasten poljub, kar nakazuje tudi prebujajočo se spolnost v dveh najstnikih. Ta silovitost in strastnost prvega srečanja, ki se je ne bosta hotela in ne mogla odreči, bo protagonista vodila v končno katastrofo.

4. *Nelegalnost njune ljubezni*: Julija ve, da je namenjena Parisu, Romeo ve, da se nahaja v sovražnikovi hiši in da je dekle, v katero se je zaljubil, najbrž pripadnica nasprotni strani. Vendar je zavest o družinski pripadnosti in starem sovraštvu bistveno šibkejša od ljubezni, Romeo in Julija želita pozabiti na posledice svojega dejanja, ki bo v očeh družbe veljalo za prekršek. Zaznamuje ju tudi najstniška vihravost, zato je njuna odločitev še toliko hitrejša in bolj nepremišljena. Romeo odpelje Julijo v sobo, ko na prizorišče že pride Tybalt, najbolj zagrizeni raznašalec spora med družinama. Sanjska iluzija se v hipu poruši: glasba utihne, osvetljava je spet običajna.

Združitvi Romea in Julije v ljubezni sledi še njuna združitve v smrti. Jovanović vzporednice med ljubeznijo in smrtjo poudari v tretjem prizoru petega dejanja, ko se odpre pogled na Julijino grobnico. Njeno poslednje

ležišče je podobno veliki zakonski postelji, v kateri se ji pridruži tudi Romeo. V Shakespearovih igrah namreč »postelja postane žarišče prizorov spanja, spolnosti in smrti« (Stallybrass 1998, 195).

Tudi ta prizor lahko analiziramo z vektorizacijo, čeprav ga deloma spremlja tudi verbalni del. Neverbalni znaki so zajeti v štiri kategorije vektorjev, in sicer:

1. Zgoščevalni: zadnje srečanje med Romeom in Julijo.
2. Povezovalni: žalovanje ob izgubi ljubljene osebe.
3. Presečni: odločitev za smrt.
4. Sklopni: konec nelegalne ljubezni (sprava med družinama).

1. *Zadnje srečanje Romea in Julije* se tako kot prvo dogaja v zatemnjenem prostoru, vendar če je šlo v prvem primeru za nenavadne sanje, sanje o ljubezni in prvi strasti, obarvane z vijoličasto lučjo, je zdaj luč temno zelena in daje mrakobno mrtvaško barvo. Vendar se v trenutku, ko Romeo v grobnici prvič zagleda Julijo, ki ne izgleda mrtva, pač pa poplpljena v globok spanec, luč spremeni: nad Julijino grobnico – posteljo zasije močna modra luč, ki spremeni atmosfero: vzbudi upanje na srečni konec. Romeo pred grobom mrtve ljubice obstane, nato pa se počasi, obotavljajoče, približuje, kot da se bi šele pripravljajal na soočenje s smrtjo ljubljene osebe. V njegovem glasu je čudenje – čudenje nad tolikšno močjo smrti in nad tem, da je Julija mrtva. Tega ne more dojeti, saj se mu zdi živa, zato se skloni in si jo ogleda od blizu, nežno se je dotika, se ji smehlja in se pogovarja z njo, kot da bi bila živa. Vendar se nenadoma zave strašne resnice: ta trenutek Romeovega spoznanja, da je Julija resnično in nepreklicno mrtva, je označen v njegovem gibanju: nenadoma se z dlanmi prime za obraz, se zravnja, za trenutek razpre roke, kot da lovi ravnotežje, in na njegovem obrazu se pokažejo sledovi globoke žalosti in obupa.

2. *Žalovanje ob izgubi ljubljene osebe* je zajeto v Romeov monolog. Čeprav želi ohraniti nadzor nad sabo, je iz tona njegovega glasu mogoče razbrati obupanost. Roke se mu tresejo, njegovi gibi so nenadzorovani. Julija ob pogledu na mrtvega ljubimca ravna podobno: najprej si ga želi natančno ogledati, saj smrt šele dojema, ne verjame, da je Romeo lahko mrtev, in ga skuša prebuditi s tem, da udarja eno dlan ob drugo. Ker ga hrup ne prebudi, Julijo dokončno preplavi zavest o smrti: svojo žalost ob ljubljeni osebi izrazi z glasnim in predirljivim krikom.

3. *Odločitev za smrt* sledi soočenju s smrtjo ljubljene osebe. Oba se za to odločita hitro; malo kretenj in besed je potrebno za uresničitev načrta, da se ljubljene osebi pridružitata tudi v smrti, in pri tem njuni odločitvi verjetno pospešuje najstniška vihravost. Romeo vzame strup in ga izpije in nato še poljubi Julijo. Julija, srečna, da se je v njeni bližini znašel nož, ne pomišlja, ampak se takoj zabode.

4. *Konec nelegalne ljubezni* predstavlja že sam konec življenja obeh protagonistov. Poudari ga še sprava med družinama, ki zaključuje prizor.

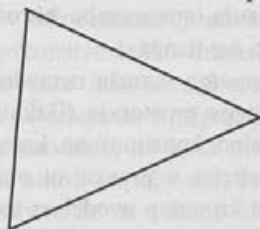
Vektorizacija, izvedena na posameznih primerih, še ne omogoča globalne analize uprizoritve, čeprav bi bil Pavisov postopek na primeru Jovanovićeve režije *Romea in Julije* prav tako izvedljiv. Podana primera

prikazujeta možnost interpretacije neverbalnih delov predstave, katerim se je teorija drame do sedaj v določeni meri izmikala. Postopek vektorizacije se tako pokaže primeren tudi za performanse in podobne odrske konkretizacije, ki ne izhajajo iz dramskega besedila ali pa originalno besedilo preoblikujejo oziroma ga izpuščajo.

Prostor, čas in dogajanje v uprizoritvi

Elementi, ki jih je mnogo lažje analizirati kot igralčevo igro, so prostor, čas in dogajanje. Zaradi njihove medsebojne povezanosti jih je sicer dokaj težko ločiti, vendar je še težje opisati njihove interakcije. Eden brez drugega ne obstajajo in drug z drugim tvorijo trinom prostor-čas-dogajanje, ki usmerja celotno uprizoritev in se nahaja na meji med materialno stvarnostjo in fikcijskim svetom. »Tako nastajata hkrati konkretni in možni svet, v katerih se mešajo vsi vizualni, avditivni in tekstualni odrski elementi« (Pavis 1996, 138). Pavis soodvisnost časa, prostora in dogajanja ponazori s trikotnikom.

Čas se na viden način manifestira v prostoru.



Dogajanje se konkretizira v danem prostoru in trenutku.

Prostor se nahaja tam, kjer se vrši dogajanje, razgrinja se z določenim trajanjem.

(Pavis 1996, 138)

Povezavo prostora in časa v gledališki uprizoritvi imenujemo *kronotop*. To je na primeru romana ugotovil že Bahtin. Kronotop je »enota, v kateri prostorski in časovni znaki oblikujejo jasno in koherentno celoto« (Pavis 1996, 139). Tudi igralčevo telo je v okviru uprizoritve zasnovano kot amalgam prostorske in časovnosti. Ta povezava časa s prostorom je obenem konkretna v smislu realnega in abstraktna v smislu fiktivnega kraja in časa uprizoritve. Zato je dogajanje, ki iz te zveze izhaja, tako fizično kot tudi imaginarno.

Izkušnja prostora je rezultat gledalčeve recepcije, njegovega načina razumevanja in vrednotenja prostora. Pri tem je *objektivni zunanji prostor* viden, pogosto frontalni; mogoče ga je napolniti in opisati. Jovanovičeva uprizoritev se dogaja na odru ljubljanske Drame. V tej gledališki stavbi zavzema oder sorazmerno majhen prostor: več je zakulisja in ostalih prostorov. Razmejiten prostor je v tej predstavi dokaj natančno določen. Gledališki prostor sodobne uprizoritve *Romea in Julije* se razlikuje od Shakespeareovega elizabetinskega gledališča, toda Jovanoviću ni šlo za reprodukcijo igre iz Shakespeareovega časa, ampak za samostojno uprizo-

ritev, zato objektivni zunanji prostor ne igra ključne vloge pri nastajanju predstave. Gledalčev pogled praviloma zajame tisti del odrskega prostora, kjer se gibljejo igralci med predstavo. Zorni kot pri tem niti ni tako pomemben: gledalec, ki bo predstavo spremljal z balkona, bo lahko dobil enako informacijo kot tisti, ki bo sedel v parterju. *Prostor gestike* pa je »prostor, ki ga ustvarijo igralci s svojo prisotnostjo, položaji in premikanjem po odru« (Pavis 1996, 141).

Izkušnja časa se ravna po istih principih kot izkušnja prostora. Obstajata dva tipa časovne izkušnje; v prvem primeru je izkušnja časa objektivna, kvantitativna in izmerljiva, v drugem pa je subjektivna, kvalitativna in notranja. *Zunanji objektivni čas* je v gledališču čas trajanja uprizoritve. Zanj je značilna podrejenost režiji in repetitivnost zaradi natančne in skorajda nespremenljive partiture. Delitev objektivnega časa gledališke predstave lahko ponazorimo s Freytagovo piramido, ki dramo razdeli na zasnovu, zaplet, vrh, razplet in razsnavo. Takšna izmerljiva in objektivna delitev časa določa tudi ritem. *Notranji subjektivni čas* zaznava vsak gledalec na svoj način, torej intuitivno. Vendar ta vtis o trajanju predstave ni le individualen, pač pa ima korenine v kulturi in je vezan na navade in pričakovanja publike. Subjektivnega časa ni mogoče izmeriti, mogoče je le občutiti variacije njegovega trajanja, spremembe hitrosti in dolžine pavz. Notranji subjektivni čas je tako čas tempa.

Časovno-prostorska izkušnja: kronotop »izraža nerazdružljivost prostora in časa (časa kot četrte dimenzije prostora)« (Bakhtin 1986, 84). Bahtin razume kronotop kot formalno konstitutivno kategorijo v literaturi. V kronotopu »se čas konkretizira v prostor in obratno« (Pavis 1996, 148). Čeprav je Bahtin termin kronotop uvedel za teorijo romana, velja povezanost časovne in prostorske dimenzije tudi za dramska dela. V gledališki uprizoritvi je prisotna celo cela serija kronotopov, kjer se čas in prostor povezuje v specifične enote, zato je potrebno neprestano slediti njihovem razvoju in pri tem nenehno menjavati perspektivo. V tem časovno-prostorskem okviru odrskega dogajanja se manifestira tudi ritem uprizoritve, ki je za analizo gledališke uprizoritve pomemben zato, ker je ključni dejavnik pri vzpostavljanju fabule in poteka dogodkov ter pri obdelavi smisla.

(Mizan)scena dramskega besedila oziroma »texte (é)mis en scène« (Pavis 1996, 182)

Gledališka predstava je vedno stvar trenutka, je nekaj minljivega, medtem ko besedilo ostaja trajno. Anne Ubersfeld ugotavlja, da je gledališče zaradi tega paradoksalna umetnost. »Še več, gledališče imamo lahko za umetnost paradoksa, ki je hkrati literarno delo in konkretna uprizoritev, je hkrati večno kot besedilo (ponovljivo in prenovljivo v neskončnost) in trenutno (neponovljivo kot identično samo sebi) v podobi uprizoritve, umetnost predmeta, ki pripada današnjemu dnevu in že dan zatem ne bo več enak« (Ubersfeld 2002, 20). Paradoks je v tem, da je gledališče hkrati umetnost

besede in prakse, teksta in uprizoritve. Umetnost, ki jo prinaša določeno dramsko besedilo, zahteva dejavno in kreativno sodelovanje režiserja, igralcev in vseh ostalih gledaliških delavcev.

Danes sta literarna in gledališka težnja razmeroma uravnovešeni, zato mora analiza upoštevati celoto, bistveno pa je, da gledališke uprizoritve ne pojmuje tako, kot da je zgolj izpeljana iz teksta. Pavis ob tem predlaga, da se analiza »ne sme vračati k popolnoma literarni viziji gledališča, pač pa mora premisliti vlogo teksta v uprizoritvi« (Pavis 1996, 182). Dramski tekst namreč obstaja »v uprizoritvi, in ne *nad* njo ali *po*leg nje« (Pavis 1996, 182). V analizi moramo upoštevati, kako si je režiser zamislil uprizoritev določenega teksta in kakšna je bila njena končna podoba, ki so jo lahko sprejemali in ocenjevali tudi gledalci. Obstaja torej bistvena razlika med režiserjevim konceptom uprizoritve in njeno končno realizacijo, ki se pokaže na predpremi in se sčasoma spreminja. Uprizorjeno besedilo se tako razlikuje od bralske izkušnje, saj gre za vokalno realizacijo, ki postavlja dramski tekst za objekt uprizoritve. Ta je v Jovanovičevi uprizoritvi *Romea in Julije* absolutna in neovrgljiva referenca, ki se je polašča gledališka predstava in je tudi glavna os režije. Tekst in uprizoritev sta zasnovana eden zaradi drugega, sta torej neločljivo povezana in Shakespearovo besedilo zato v določeni meri predvideva Jovanovičevo uprizoritev.

Analiza uprizoritve lahko dramsko besedilo in njegovo odrsko različico do neke mere obravnava skupaj, vendar so med njima tudi bistvene razlike. Te se pokažejo že v pripravljalnem procesu določene uprizoritve, jasneje pa so razvidne, ko je ta proces končan in ima predstava neko dokaj (vendar nikoli popolnoma) izoblikovano podobo. Zato same gledališke uprizoritve še ne smemo enačiti s potekom priprave. Dramsko besedilo se najprej vključi v sceno, v gledališki prostor, kjer se razvija s pomočjo igralcev, režiserja, dramaturga, lektorja in ostalih sodelavcev. Vse do premiere je tekst zgolj 'mis en scène' – postavljen na oder in dopušča še različne posege in spremembe. Šele ob premieri, pred občinstvom, dramsko besedilo zaživi samostojno življenje; takrat je 'émis en scène'.

Čeprav se analiza gledališke uprizoritve zanima predvsem za konkretno uprizoritev dramskega teksta, je za dopolnitev razumevanja celote pomemben tudi vpogled v sam potek priprave gledališke predstave, saj se na tak način lahko razjasni mnoge nejasnosti, zato je analizo Jovanovičeve predstave *Romea in Julije* potrebno obravnavati na obeh nivojih.

Vprašanje gledališke uprizoritve je prepuščeno posameznemu režiserju, saj je možnih konkretizacij enega samega dramskega besedila najbrž toliko, kot je režiserjev. *Romeo in Julija* je delo, ki je doživelo že nešteto interpretacij, tako gledaliških kot tudi filmskih, plesnih itd. Dušan Jovanović je v stari renesančni tragediji razkrival tančice ljubezni, sovraštva in smrti, tako rekoč večnih tem, ki so v gledališču lahko vedno znova provokativne.

Potek nastajanja uprizoritve

Prvi korak pri nastajanju gledališke uprizoritve je soočenje z dramskim besedilom; v tem primeru gre za prevod. Prevajalec je že prvi ustvarjalec, ki s svojo prevodno interpretacijo globoko poseže v še ne nastalo predstavo, medtem ko je prevod prvi jezikovni koncept oziroma vizija predstave. Jovanovičeva ekipa se je k originalu še vračala v začetni fazi nastajanja predstave, in sicer na bralnih vajah. Izvirnik je bil merilo za nadomeščanje Jesihovih prevodnih rešitev z Župančičevimi, obenem pa je bil merilo za samostojno spreminjanje besedila in pripomoček za razvozlanje zapletenejših mest v besedilu.

Shakespeareov jezikovni razpon je širok in zajema »vse od izbranih, vzvišenih besed in zapletene metaforike do preprostih, hudomušnih, robatih in celo vulgarnih izrazov« (Stanovnik 1991 *Hamlet*, 7), čeprav se kljub različnim geografskim in historičnim okvirom izogiba rabi tujk, kalkov, narečnih in arhaičnih besed. Veronski meščani v *Romeu in Juliji* tako govorijo angleški jezik. Raven govora pogojujejo karakterne lastnosti in čustvena stanja, pa tudi družbeni položaj dramskih oseb. Ker se je zgodba o *Romeu in Juliji* ustalila kot paradigma za zgodbo o ljubezni kot plemenitem, vzvišenem čustvu, lahko hitro deluje kot literarni kliše ali kot sentimentalna konvencija. Jesihov prevod se je temu kontekstu skušal izogniti s poudarjanjem konteksta, v katerega se vpisuje kompleksna ljubezen mladega para. »Ljubezen med Romeom in Julijo se razvija kot antiteza hkratnega, zagrizenega, aktivnega sovraštva med Montegi in Capuleti, antitetični paralelizem sovraštva in ljubezni v višjih slojih pa je postavljen v skupni, obema kontrastni okvir vulgarnejših [...] čustev in dejanj v nižjih slojih« (Stanovnik 1991 *Milan*, 97). Na to se je v svoji režiji oprl tudi Dušan Jovanović, ki je zgodbo o neuresničljivi ljubezni v krogu sovraštva postavil v moderni okvir, kar je povsem legitimen postopek v pristopu k režiji klasičnega dela, »kajti gledališče je po svoji naravi ukvarjanje s časom in spremembami« (Jovanović 1996, 14). Bistveno je namreč, da je »vsako uprizarjanje antike, elizabetincev, Ibsena ali Cankarja – nujno tudi njihova projekcija v sodobnost« (Jovanović 1996, 17), kajti »projekcija je predpogoj za interpretacijo. Brez projekcije dramskega dela v sedanji čas enostavno ni mogoče vzpostaviti komunikacije: ne z delom ne z gledalcem« (Jovanović 1996, 17). Slednji mora v novih okoliščinah razpolagati z novim referenčnim okvirom, ki šele dopusti tudi vzpostavitev historičnega diskurza. Jovanovičev režijski koncept predstave *Romeo in Julija* je torej upošteval številne reference realnega okolja in časa, v katerih je realiziran. V samem jedru zasnove gledališke uprizoritve je torej ideologija, ki je nujno potrebna v začetni fazi priprave predstave. »Ideologija pomeni dramaturgijo in koncept. Pomeni odzivnost ustvarjalca (režiserja in dramaturga) na aktualni, sodobni trenutek. Pomeni aktualen in svež odnos do besedila [...], kasneje pa se mora prekopano gradivo (ideologija) umakniti podobam« (Möderndorfer 2001, 15). Ideologija se izriše v prvi fazi priprave; je rezultat natančnega branja in analize besedila.

Režiser mora v postopku nastajanja uprizoritve ugotoviti tudi, katere realistične scenske elemente nujno potrebuje. Jovanović je ugotovil, da je za njegovo uprizoritev *Romea in Julije* potrebna le minimalna mizanscena, kar pa ne pomeni, da predstava ne potrebuje generalne atmosfere. Ta je zasnovana na kontrastih: topla živordeča tla, ki ponazarjajo hkrati ljubezen in sovraštvo, so v nasprotju s hladnimi sivosrebrnimi stranskimi stenami in črnim horizontom. Predmetov, ki to sceno dopolnjujejo, je sorazmerno malo: dolga srebrna miza na koleščkih, drevo z zlatimi jabolki, tri pručke in klaviatura. V zadnjem prizoru je v središču odrskega prostora grobnica: njene visoke stene so sivosrebrne barve. Ko se vrata razprejo, je v središču visok kvader, na katerem leži mrtva Julija. Jovanović poudarja, da je sceno treba analizirati kot celoto, kar pomeni, da je treba v analizo vključiti vse njene prvine, kajti šele potem se nam odpira njena polnovredna kompleksnost. Likovni elementi niso nikoli enoznačni. Jovanovičeva scena ustvarja ambient, fiktivni prostor uprizoritve je zato ves svet, ne le mesto Verona. Rdeča barva tal, ki aludira hkrati na ljubezen in na kri, torej sovraštvo, vzpostavlja dvojnost, ambivalnetnost te tragedije, še preden na oder stopijo igralci.

Poleg režiserjeve pravilne izbire in presoje ljudi (tako igralcev kot tudi ostalih sodelavcev), s katerimi je sodeloval pri pripravi uprizoritve, je pomemben tudi domet in učinek predstave v odnosu do občinstva, ki ga mora zajeti režiser že v teku priprave. Ker za uprizoritev *Romea in Julije* ni potreben realizem scenskega prostora (balkon v drugem prizoru drugega dejanja je na primer nadomeščen s pručko), je toliko nujnejša jasno izrisana podoba posameznih dramskih oseb in njihovih medsebojnih razmerij. Natančno sta v drami izrisana glavna junaka, kar ustreza tudi gledalčevemu vnaprejšnjemu poznavanju junakov, problematike in zaledja igre. Iz te predpostavke izhaja tudi koncentracija besedila na nekaterih drugih mestih, ki izhaja iz črt in popravkov Shakespearovega teksta oziroma Jesihovega prevoda. Zato so nekateri drugi liki v primerjavi z Romeom in Julijo okrnjeni – tako Benvolio kot tudi Mercutio funkcionirata bolj simbolno kot življenjsko. Monteg in njegova žena pa sta kot dramski osebi okleščena celo do te mere, da bi, če ne bi bilo končnega prizora sprave, bila popolnoma odveč. Nasprotno sta značaja Romea in Julije enakovredno označena tako z besedo kot tudi z gestiko in mimiko. Gradnja karakterja dramske osebe se začne že na bralnih vajah, kjer se preko geneze idej odloča tudi o pomembnejših črtah in spremembah besedila. Spontana improvizacija je na tej stopnji priprave povzročila tudi zasak v optiki značajev glavnih oseb, kar pomeni, da je Julija prevzela vodilno, napadalno vlogo osebe, ki prevzame usodo v svoje roke, medtem ko je Romeo dokaj pasiven. Ta premik je doživel jezikovno in pomensko adaptacijo, ki sta pripomogli k izgradnji obeh značajev.

Eden od zahtevnejših postopkov, s katerim se pri svojem delu srečuje režiser, je ritmizacija. V zadnjih vajah se mora zlit tempo besedila s tempom glasbe in gibanja in s svetlobnimi spremembami, vse skupaj pa se mora primerno umestiti v dinamiko prizorov. Vodilo pri nastajanju predstave *Romeo in Julija* v ljubljanski Drami je bilo doseči dinamiko dogajanja, ki je vseč modernemu gledalcu z uravnoveženo menjavo komičnih in

tragičnih ter množičnih in posamičnih prizorov. Nekaj vaj pred premiero se je Jovanović odločil tudi, da bo v dobro koherentnosti predstave kot celote izločil prvi dialog med Romeom in Julijo. Nadomestila ga je ko-reografija, ki se je zlila z glasbo in lučjo.

Uprizoritev Romea in Julije na odru SNG Drame v Ljubljani

Iz zgornjega koncepta izhaja predstava, ki je zaokrožen in samosvoj odrski dogodek in ne zgolj Shakespearovo besedilo ali Jovanovičeva ideja o tematiki teksta, o odnosih med dramskimi osebami, gibanju igralcev itd.

Uvodni prolog govori zbor treh deklic, ki v nadaljevanju prevzame tudi nekatere dele Julijinega besedila, posebno tiste, ki so bolj poetični. To daje dogajanju v ospredju deloma rezonersko, deloma kontrapunktično, deloma pa zgolj estetizirano ozadje. V uvodnem prologu sta izpuščena zadnja dva verza v sonetu, ki sta namenjena zagotavljanju gledalčeve naklonjenosti in ne sodita več v moderno predstavo.

Pomembna je funkcija glasbe, ki uvaja posamezne prizore in ustvarja atmosfero. Glasba je iz prizora v prizor kontrapunktična, kar poudarja tudi njihovo bistvo. Prvo dejanje z vdorom agresivne glasbe odpre spor med Capuletovima in Montegovima služabnikoma. Nivo jezika je znižan z vnašanjem banalnih žaljivk iz pouličnega govora. Služabniki jemljejo sovraštvo med družinama kot obvezno načelno stališče, z nastopaškimi in kvantaškimi elementi pa ga obračajo na šalo. Tempo je v prizorih preprirov hiter zaradi nenehnega podajanja kratkih replik, pospešijo ga še določeni izpuščeni deli.

Knezov govor je političen, v njem definira ključni pojem sovraštva med družinama, ki je zajet širše: ne nanaša se le na pripadnike obeh družin, temveč na vse pripadnike naroda, celo na vse ljudi sveta. Knezov govor, ki združuje Jesihovo varianto prevoda s citati iz Kocbeka in navedki iz Spomenke Hribar, opozori na problem sprave. Tudi zaključek je političen.

Grobnica, ki se prikaže v zadnjem prizoru, aludira najprej na oltar, na katerem leži mrtva Julija. Grobnica je svetišče: Julija je mrtva boginja. Ko se ji v smrti pridruži še Romeo, grobnica dobi drug pomen: postane zakonska postelja, na kateri za vedno zaspita zakonca. Nazadnje, ko Monteg obljubi, da bo na tem mestu postavil spomenik, ki bo pričal o ljubezni mladega para, in se Romeo in Julija dvigneta v večni objem, vrata grobnice pa se zaprejo, skozi stene iz ozadja zasije luč: stene grobnice so mreža, ki deluje kot ptičja kletka, v kateri sta ujeta Romeo in Julija oziroma njun spomenik.

Jovanovičeva uprizoritev skuša preseči tradicionalne uprizoritve *Romea in Julije* z modernizacijo in z upiranjem nekaterim shakespeareanskim konvencijam, ki so zavezovale predhodne uprizoritve te tragedije, čeprav je tradicionalna v načinu režije, ki se naslanja na besedilo in iz njega izhaja.

Romeo in Julija v Jovanovičevi režiji prestopita mejo mitičnega – pa ne le onadva, temveč vse dramske osebe skozi proces profanacije prestopajo mejo historicizma in se spremenijo v naše sodobnike. Spor med

Capuleti in Montegi je prikazan kot spor med dvema pouličnima tolpama in tudi motiv smrti zaradi ljubezni postane del vsakdanjosti. »Tragedija o Romeu in Juliji je tako pravzaprav lahko nenavadno sodobno dramsko besedilo z vso močjo ter energijo novejše dramatike. Je ostra in neposredna sedanost, skozi katero pa kljub vsemu še vedno jasno preseva starodavni boj brezčasnega mita« (Šiler 2002, 15). Tudi Jovanovičeva *Romeo in Julija* še vedno simbolizirata mit o krhkosti in neizbežni minljivosti idealne ljubezni, a konec predstave poudarja transcendenčno naravo Romea in Julije, ki tako ostajata bližje življenju kot smrti. Po štiristo letih reprodukcij in transformacij je mit o večni ljubezni še vedno živ.

Sklep

Dramsko besedilo lahko služi kot osnova ali izhodišče za analizo gledališke uprizoritve, čeprav se pristopi med seboj razlikujejo. Strukturalistična metoda omogoča vzporejanje dramskega besedila z gledališko uprizoritvijo, saj lahko z njo določimo nekatere temeljne elemente drame, na primer aktantske modele, fabulo, dramski čas in prostor. Toda ta metoda omogoča formalno, ne pa tudi podrobnejše vsebinske interpretacije besedila. Ker strukturalnih ureditev ne upošteva v njihovem hierarhičnem razmerju, vse elemente zvaja na isto raven in posledično ne more omogočiti sinteze, ki bi združevala pomembnejše vidike določenega dramskega dela, je primerna za izhodišče analize drame.

Interpretacijsko plodnejši pristop k analizi Shakespearove tragedije *Romeo in Julija* omogoča metoda novega historizma, ki razkriva nekatere pomembnejše plasti tega besedila, povezane z zgodovinskim okvirom, torej s poznorenesančnim elizabetinskim obdobjem. Iz besedila se razkrijeta dve plasti, in sicer kontrast med ljubeznijo med Romeom in Julijo in sovraštvom njunih družin ter kontrast med legitimnostjo zakonske zveze mladega para in nelegalnostjo njenega javnega izrekanja. Renesančno polje čustev obvladujejo močne strasti in tudi naključja, zato je tudi možen takšen razplet v Shakespearovi tragediji: idealna ljubezen je krhka in minljiva, porušijo jo zunanji dogodki, nerazumevanje okolice in hiter izbruh strasti, ki vodi v končno katastrofo. Njena uresničitev se skozi vso dramo izreka v obliki slutenj in nenavadnih sanj, pri čemer sta nosilca intuicije naslovni osebi, ki se tudi edini izrekata v visoko stilizirani poetično-metaforični govorici. Kot kontrast deluje njuna okolica, ki jima onemogoča uresničitev tistega, kar si želita. Zato se zatečeta v improvizacijo: pred zunanjim svetom hlinita povsem drugo podobo, toda to pretvarjanje ju pripelje v smrt. Nepopolnost novohistorične metode je predvsem opuščanje formalne analize besedila, kar lahko onemogoči vpogled v zaporedje dramskega dogajanja.

Pogled na svet je v enaindvajsetem stoletju bistveno drugačen kot pred več kot štiristo leti, zato se Jovanovičeva uprizoritev *Romea in Julije* na odru Slovenskega narodnega gledališča v nekaterih vidikih odmika od tradicionalne interpretacije besedila, saj v predstavo vnaša moderen pogled na svet, posebej na ljubezen in sovraštvo v njem. Zunanji znak moderni-

zacije Shakespeareovega teksta predstavlja že scensko-kostumska umestitev zgodbe iz renesančnega v današnji čas, medtem ko številni drugi elementi (diskurz, ritem, gestika in mimika igralcev itd.) omogočajo pomembne pomenske premike. Ena od metod, ki omogočajo analizo gledališke uprizoritve, je semiotika, vendar je potrebno upoštevati tudi nekatere z njo povezane metode, med njimi Pavisov postopek *vektorizacije*, ki dopolnjuje semiotični opis s tem, da v ospredje postavlja senzorični in kinestetični občutek, ki presega jezik kot sistem in omogočata ponazoritev figuralnih delov besedila. Analiza gledališke predstave mora zajemati tudi sam postopek priprave, ki vodi do končne realizacije nekega dramskega dela.

Skozi analizi dramskega besedila in gledališke uprizoritve lahko ugotovimo, da se celotni smisel gledališkega dela ugotavlja glede na uprizoritev, torej glede na konkretno izgovarjanje in kazanje gledališkega besedila. Poleg tega je treba deloma upoštevati tudi moment recepcije. Gledališko besedilo je namreč v večini primerov na ravni nedoločljivega in šele gledališka praksa vzpostavi celotni smisel. »Brati gledališče pomeni preprosto pripraviti *pogoje za proizvajanje smisla*« (Ubersfeld 2002, 222). To je naloga režiserja, dramaturga in tudi slehernega bralca dramskega besedila. Smisel, ki obstaja pred samim branjem, se vedno izmika strogi formalizaciji, a vendar je ne glede na to mogoče analizirati tudi gledališko uprizoritev, ne le besedila. Vsako gledanje predstave, prav tako pa tudi branje besedila, je ustvarjalni postopek. Vendar ne gre le za ustvarjanje: vsakič gre tudi za novo ustvarjanje, poustvarjanje in premeščanje smisla.

BIBLIOGRAFIJA

- BAKHTIN, Mikhail M., 1986: *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas press.
- BELSEY, Catherine, 2002: »Ime rože ter Romeo in Julija.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 28–31.
- GREENBLATT, Stephen, 1994: »The improvisation of power.« V: *The New historicism reader*. Ur. Harold Veenser. New York: Routledge. 46–87.
- GREENBLATT, Stephen, 1989: »Towards a Poetics of Culture.« V: *The New historicism*. Ur. Harold Veenser. New York: Routledge. 1–14.
- HRIBAR, Spomenka, 2002: »Romeo in Julija – drama ljubezni in sovraštva.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 16–20.
- JOVANOVIČ, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- KOS, Janko, 1996: »K vprašanju o bistvu tragedije.« *Primerjalna književnost*. Št. 1. 1–16.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon 44).
- KRISTEVA, Julija, 2002: »Par v risu ljubezni in sovraštva.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 23–27.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije: 1986–1998*. Maribor: Obzorja.

- PAVIS, Patrice, 1996: *L'analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan.
- PFISTER, Manfred, 2001: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart: UTB.
- SHAKESPEARE, William, 1991: *Romeo in Julija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STALLYBRASS, Peter, 1998: »Transvestism and the 'body beneath': Speculating on the Boy Actor.« V: *Shakespeare's tragedies*. Ur. Susan Zimmerman. London: MacMillan press ltd. 194–211.
- STANOVNIK, Majda, 1991: »Hamlet in grobarja: kraljevič, klovn in kmet.« V: *15. prevajalski zbornik*. Ur. Aleš Berger, Jaroslav Skrušny in Irena Trenc-Freljih. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 7–19.
- STANOVNIK, Majda, 1991: »Milan Jesih o svojem prevodu Romea in Julije.« V: *15. prevajalski zbornik*. Ur. Aleš Berger, Jaroslav Skrušny in Irena Trenc-Freljih. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 95–104.
- ŠILER, Martina, 2002: »Mitologija sodobne ljubezni in smrti.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 14–15.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- VEESER, Aram H., 1989: »Introduction.« V: *The New historicism*. Ur. Harold Veese. New York: Routledge. VII–IX.
- VEESER, Aram H., 1994: »The New Historicism.« V: *The New historicism reader*. Ur. Harold Veese. New York: Routledge. 1–34.
- ZIMMERMAN, Susan, 1998: »Introduction: Shakespeare's tragedies in Post-modern Perspective.« V: *Shakespeare's tragedies*. Ur. Susan Zimmerman. London: MacMillan press ltd. 1–22.

■ NEWER METHODS OF RESEARCHING DRAMATIC TEXTS AND THEATRICAL REPRESENTATION

The treatise explores the relationship between drama's text and its theatrical application, more accurately the analysis of Shakespeare's *Romeo and Juliet* and its representation by Dušan Jovanović as presented on the stage of the Slovenian National Theatre in Ljubljana. Although Jovanović follows the original Shakespearian text quite closely, the dramatic text and its theatrical application are analyzed separately to achieve better clarity.

Structuralism includes into its analysis the text and the theatrical representation of drama offering an exploration of some basic elements of the drama, as for example the actant's models, plot, dramatic time and space. Nevertheless, it does not include some important thematic aspects of the content.

The question of the essence of Shakespeare's drama is answered by using the method of New Historicism. This method proves to be the most appropriate mode for the analysis of renaissance dramatic literature since it exclusively explores the text and its relationship with the specific features and hidden ideology of its era. By using it, the treatise focuses on four aspects of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, which are: fragility of ideal love, realization of the presages of death, conflict between legal and legitimate, and improvisation of the main dramatis personae.

