
SKRIVNOSTI IGRALSKE PREZENCE IN KOMPARATIVISTIKA

Eugenio Barba. Papirnati kanu. Ljubljana: MGL, 2005.

Pred nami je prvi slovenski prevod kake knjige Eugenia Barbe, enega najbolj znanih evropskih gledaliških režiserjev in eksperimentatorjev. Barba med slovensko publiko, predvsem tisto, ki se poklicno ukvarja z gledališčem, nikakor ni povsem neznan, a je seznam nam dostopnih njegovih del kljub temu razmeroma skromen. Čeprav so se slovenski bralci z njegovim imenom in delom srečali že l. 1973, saj je uredil tekste Jerzyja Grotowskega, ki so prvič izšli l. 1968 pod naslovom *Towards the Poor Theatre*, pet let kasneje pa smo jih dobili kot *Revno gledališče* tudi v slovenskem prevodu, zanimanja za njegova dela ni bilo. Kot da bi šlo za sopotnika Grotowskega, s katerim se nima smisla posebej ukvarjati. Preobrat so prinesla 90. leta, ko sta izšli v angleščini *A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991) in pričujoči *The Paper Canoe* (1995, prvič l. 1993 v italijanščini), v slovenščini pa prevod njegovega članka *Antropologija gledališča* v Hrvatinvem zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Obe knjigi sta rezultat Barbovega dolgoletnega gledališkega raziskovanja, ki je vezano na gledališče Odin in ISTA. Kdo je torej Eugenio Barba?

Barba je, kot pravi sam, gledališki samouk. Pri osemnajstih je emigriral iz rodne Italije, kjer je zaključil vojaško srednjo šolo, in odšel na Norveško. Tam je delal kot nekvalificiran delavec in diplomiral iz francoščine, norveške književnosti in zgodovine religije. Ker je bilo gledališče že od otroštva njegova strast, je l. 1961 odšel na gledališko akademijo v Varšavo, da bi študiral režijo, a je že naslednje leto zbežal iz Varšave v odmaknjeno vasico Opole, kjer je ustvarjal Jerzy Grotowski v svojem Gledališču 13 vrst. Srečanje z Grotowskim je bilo prelomno za oba umetnika. Za Barbo v umetniškem in osebnostnem smislu, saj je ob Grotowskem začrtal svojo nadaljnjo profesionalno pot, ki ji je zvest še dandanes, za Grotowskega predvsem v smislu širjenja njegovih idej. Eugenio Barba je namreč postal eden njegovih najbolj zavzetih glasnikov, saj je poleg režiserskega dela ustvaril veliko število knjig in skoraj nepregledno število člankov in esejev. V zvezi z Grotowskim je najpomembnejše Barbovo uredniško delo pri *Revnem gledališču*. Po treh letih učenja pri Grotowskem je Barba začrtal svojo specifično pot, ko se je podal v Indijo, kjer se je srečal z obliko gledališča *kathakali*. Po vrnitvi v Oslo je hotel delati kot režiser, a ga gledališča niso hotela angažirati, zato je ustanovil lastno skupino Odin teatret, ki so jo sestavljali igralci, ki niso opravili sprejemnih izpitov na tamkajšnji akademiji. S svojo prvo predstavo *Ornitofilene* so gostovali po vsej Skandinaviji in zbudili zanimanje majhnega danskega mesta Holstebro, ki jim je dalo na razpolago staro kmetijo in nekaj denarja, da bi tam ustanovili gledališki laboratorij. Tako je Odin l. 1966 prišel v Holstebro, kjer deluje še danes.

ISTA (International School of Theatre Anthropology) predstavlja drugo plat Barbovega in Odinevega delovanja. Po zgledu Grotowskega je skušal v gledališče vpeljati elemente ritualnih praks oz. doseči kar najbolj neposredno vez

med igralci in gledalci, pri čemer je že od samega začetka uporabljal prijeme neevropskih gledališč. L. 1976 je dobil povabilo, naj v Beogradu organizira srečanje gledaliških eksperimentalnih skupin pod pokroviteljstvom BITEF-a, Gledališča narodov in UNESC-a. V naslednjih dveh letih je vodil podobni srečanja še v Italiji in Španiji, l. 1979, ko je dobil povabilo v Bonn, pa je predlagal drugačen koncept primerjalnih raziskav za omejeno število gledaliških teoretikov in praktikov. Ideja se je porodila iz njegove lastne izkušnje ob sodelovanju z Mariom Delgadom in njegovo skupino v Peruju, ko je spoznal, da kljub različnim pristopom obstaja med gledališkimi ustvarjalci neko skupno področje, ki ga je treba raziskati in iz katerega lahko vsi črpajo nove izkušnje. Prvo srečanje ISTA je bilo l. 1980 v Bonnu, nadaljuje pa se skorajda vsako leto na drugem koncu sveta – zadnje srečanje ISTA je bilo lansko leto v Wroclavu na Poljskem.

Slovar antropologije gledališča, ki sta ga napisala skupaj z Nicolo Savaresejem, je zasnovan na desetletju raziskav v okviru ISTA in predstavlja praktičen priročnik za igralce, pa tudi nazoren prikaz različnih gledaliških tehnik od Mejerholdove biomehanike in Decrouxovega mima, do balijskega gledališča, kitajske opere, gledališča no, kabuki ipd. *Papirnati kanu* je njegovo esejistično nadaljevanje in dopolnilo, v katerem je Barba zbral različne tekste od teoretičnih razprav, osebnih spominov in pisem do avtorefleksije lastne prakse. Da gre za nekakšen vodič oz. ozadje, ki naj pomaga bralcu pri razumevanju *Slovarja* in ostalih njegovih del, kaže že naslov *Papirnati kanu*, metafora, ki jo razloži v knjigi avtor sam.

Gledališki ustvarjalci, ki so iskali v novih smereh in so o svojem delu tudi pisali, so skušali zgraditi mostove med prakso in teorijo, med seboj in gledalci ter svojimi nasledniki, a popisane strani »niso bile mostovi, temveč kanuji. Kanuji se gibko spopadajo s tokom, prečijo reko in zmorejo doseči nasprotni breg, ampak vedno ostaja dvom, kako bo sprejet in uporabljen njihov tovor. Pišemo z željo po preciznosti večšega mojstra, zatem pa nejeverno prebiramo lastna besedila, zdaj že oddaljena od napetosti, ki so jih porodile« (200).

In kakšen je tovor, ki ga je Barba natovoril v *Papirnati kanu*? Najprej seveda skupno področje vseh gledaliških praks, ki ga predstavlja nivo pred-ekspresivnosti. Gre za vprašanja o igralčevi prezenci, o tem, kako naj preko številnih tehnik, vaj ipd. igralec razvije lastno bazo, ki jo Barba primerja z vadenjem lestvic pri glasbenikih. Obvladovanje pred-ekspresivnega nivoja igre samo po sebi še ne naredi predstave, a je brez njega slednja le prikaz mrtve tehnike. »V gledališču igralec uporabi lik (*persono*/masko), da skrije ali razkrije lastno ranljivost. Pri plesalcih energija pogosto zamegli prosojnost, ranljivost. To je brezimnost tehnike.« Cilj gledališča pa sta ravno prosojnost in ranljivost, ki predstavljata individualno usodo in zgodovino, saj se mora »v vaše delo in vašo prezenco /.../ nekdo 'zaljubiti'« (247). S temi besedami je Barba l. 1985 zaključil teden dni trajajoč seminar za plesalce in koreografe v Mehiki, ki je v pričujoči knjigi opis praktične aplikacije njegove metode.

V ostalih delih avtor skozi optiko pred-ekspresivnosti bere številna besedila gledaliških praktikov, od realističnega igralca Mihaila Čehova; reformatorjev z začetka 20. st., kakršni so bili Stanislavski, Craig in Mejerhold, in kasnejših vplivnih evropskih režiserjev, med katerimi je na prvem mestu Grotowski; do mojstrov izven evropskih gledališč, ki so sodelovali na srečanjih ISTA.

Da bi dodatno osvetlili pred-ekspresivni nivo, si pogledajmo njegov osrednji člen, ki ga igralci v Odinu imenujejo *sats*. »V trenutku pred dejanjem, ko je vsa potrebna moč pripravljena, da se sprosti v prostor, a takorekoč lebdeča in še nadzorovana, igralec izkuša svojo energijo v obliki *sats*, dinamične pripravljenosti« (92). Posledica popolnega obvladovanja *sats*, ki jo poznanost pod drugimi imeni vse obravnavane gledališke tradicije, pa je igralčeva sposobnost, da preseneča gledalca. Ker je *sats* energija, ki omogoča določeno dejanje, a ga še ne opredeljuje, lahko igralec večer za večerom ponavlja enaka dejanja, »kakor da bi dejanje vsakič nanovo, odločno privrelo iz njega« (95). Še bolj nazorno vrednost *sats* prikazuje *Medigra: medved, ki bere misli oziroma razvozlava sats*, zgodba iz teksta *O marionetnem gledališču* Heinricha von Kleista, v katerem pripovedovalec opisuje svoje srečanje z medvedom, ki je bil nepremagljiv mečevalec. Medved je namreč lahko zaznaval *sats* in je zato predvidel vsako nasprotnikovo reakcijo, v ljudeh pa je s tem zbujal skrajno začudenje in občudovanje. Obvladovanje *sats* omogoča režiserju in igralcu, da se postavita v vlogo medveda, ki se lahko poigrava z gledalčevim pričakovanjem, ga vedno znova preseneča in ga s tem fascinira oz. ga, kot pravi Barba, pripravi do tega, da se v igralčevo delo in prezenco zaljubi.

Na tem mestu se postavlja vprašanje, komu je knjiga sploh namenjena. Na prvi pogled je najbolj koristna za igralce, ki svojim izkušnjam lahko dodajo vpogled v metodo Eugenia Barbe in skozi njegovo optiko začnejo razumevati tudi delo številnih drugih gledaliških teoretikov in praktikov. Glede na to, da tega aspekta sam ne morem preizkusiti, težko sodim o njegovi uporabnosti, lahko pa rečem, da je, glede na kvaliteto gledališča Odin in Barbovih predstav, sam sem si ogledal predstavo *Andersenove sanje* na lanski ISTA, gostovali pa so tudi v Ljubljani s predstavo *Mythos*, vsaj za gledalca, izredno prepričljiv.

Vprašanje, ki nas veliko bolj zanima, je, kakšna je uporabnost Barbovega dela za raziskovalce dramatike. Avtor sam sicer zagovarja stališče, da je gledališče samostojna institucija, ki je pred dramskim tekstom, še več, zanj je tudi pred gledališko institucijo, ki jo predstavlja organizacija in nenazadnje fizične stavbe osrednjih gledališč. Barba navaja polemični odziv Edwarda Gordona Craiga na trditve Silvia D'Amica, ki je l. 1934 v Rimu na svetovnem kongresu o gledališču trdil, da bi lahko krizo svetovne dramatike rešila nova scenska konstrukcija. Craig je zavrnil staro tezo G. B. Shawa, da »drama rojeva gledališče, gledališče pa ne rojeva dram« (cit. iz Barba 155), saj gledališče v resnici sloni na igralcu in njegovem telesu. Tu se znajdemo pred dandanes že staro dilemo o prednosti dramskega teksta oz. uprizoritve, za katero se zdi, da se sicer nagiba enkrat bolj v eno drugič spet v drugo stran, a osnovne dvojnosti ne more nikoli preseči (za tovrstno dogajanje na Slovenskem prim. Toporišič). Barba ponuja rešitev s prestavitvijo problema na pred-ekspresivni nivo, ki je »pred Dramo in pred kakršnokoli gledališko stavbo. Je *gibajoča se arhitektura*, znotraj katere igralec živi lastno avtonomijo: gledališče, ki ni iz kamnov in opek« (157). Za nas, literarne raziskovalce, je takšna perspektiva neproduktivna, saj izključuje naš predmet raziskovanja oz. ga postavlja v drugi plan, a zdi se, da lahko avtorjevo radikalno in programsko misel kljub vsemu uporabimo tudi za proučevanje literature. Opozarja nas, da dramskega teksta ne moremo obravnavati samo z literarnimi metodami, ampak moramo v to obravnavo pritegniti še vprašanje gledališke uprizoritve oz. njenih elementov, ki so vedno vpisani v tekst (tako je do zanimivih zaključkov o Beckettovih dramah prišel Les Essif), poleg tega pa

je razvoj dramatike odvisen tudi od širšega konteksta, ki vključuje tako pred-ekspresivni nivo, vprašanja gledališke tradicije, kot tudi splošno družbeno pozicijo teatra. Še bolj jasno se nujnost poznavanja različnih gledaliških poetik za raziskovanje dramatike pokaže ob vedno pogostejših predstavah, ki ne nastajajo na podlagi literarnih predlog, ampak na podlagi različnih neliterarnih tekstov (od grafitov in SMS novic do improviziranih besedil igralcev ...) ali kot izbor fragmentov epskih in lirskih besedil. Te predstave postavljajo pred primerjalno književnost nov izziv, saj je njihove pomene nemogoče določiti zgolj z obravnavo teksta, ampak jih je treba obravnavati v različnih kontekstih. Eden od teh je prav gotovo tudi vprašanje gledališke uprizoritve oz. kako tekst, ki je po navadi močno fragmentaren in sam po sebi nesmiseln, deluje na gledalca. Če Barba v *Papirnatem kanuju* in *Slovarju* raziskuje pred-ekspresivni nivo kot skupno polje vseh gledaliških praks, da bi pokazal igralcem in režiserjem ključ do odrske prezence in s tem do gledalca, komparativistu njegova spoznanja koristijo, če jih zgrabi na nasprotnem koncu. Kot profesionalni gledalec sedaj lahko začne razumevati, zakaj nekatere stvari delujejo in na kakšen način jih lahko uravnava igralec in režiser, morda pa bi lahko razmislili tudi o možnosti, da je to delovanje v neki meri vpisano že v sam tekst.

Essif v svoji knjigi namreč pokaže, kako Beckett že v besedilu organizira gledališki prostor in delovanje igralcev na tak način, da odpira nekakšne črne luknje, ki posrkajo vsakršen smisel in kažejo skrajno podobo absurda, oz. kot pravi naslov njegove knjige, prazno figuro na praznem odru. Raziskovanje sodobne dramatike, v kateri je tekst še veliko bolj fragmentaren in pogosto sam na sebi popolnoma nerazumljiv, je brez upoštevanja konkretne postavitve na odru lahko celo nemogoče. Na tej točki se nam odpira nova uporabnost Barbovih in seveda tudi drugih teorij gledaliških eksperimentatorjev preteklega stoletja. Če naj namreč komparativist raziskuje sodobno dramatiko kot preplet različnih komunikacijskih kodov in njihovega delovanja na gledalca, je poznavanje in upoštevanje pred-ekspresivnega nivoja še kako pomembno, saj je že iz Barbovih raziskav jasno, da ravno slednji v veliki meri opredeljuje učinkovitost dogajanja na odru.

In kje je sedaj razlika med dramaturgom, režiserjem in sodobnim komparativistom? Dokončen odgovor bi bržkone zahteval temeljitejši premislek, tako da lahko poskusim zgolj z nastavki za nadaljnje razmišljanje. Dramaturg in režiser se na podoben način sprašujeta o pomenu dramskega teksta in predstave, a to počneta v procesu ustvarjanja. Onadva te pomene producirata, zato je njuno temeljno vprašanje, kako sporočilo prenesti gledalcu. Komparativist stoji v tej shemi na nasprotni strani, kot posebno občutljivi gledalec. Spričo fragmentarnosti in večpomenskosti sodobnega gledališča (prim. model Lehmannovega postdramskega gledališča) je komparativistova naloga v tem, da detektira možne pomene glede na različne kontekste. S tem postane nekakšen posrednik med gledališčem in publiko, pri čemer posredovanje poteka v obe smeri. Publiko lahko razlaga konkretne predstave oz. njihove pomenske možnosti, gledališkim ustvarjalcem pa preskrbi artikuliran odziv. Z razširitvijo Barbove metafore lahko rečem, da avtor pošilja tovor v papirnatem kanuju s svojega brega prakse na drugo stran teorije in publike, od tam pa mu lahko ravno mi – pod pogojem seveda, da poznamo različne nivoje pomenjanja v gledališču – pošiljamo povratne signale in s tem odgovarjamo na vprašanje, »kako bodo razumljena in kdo jih bo sploh prebral« (200). *Papirnatu kanu* je začel zapol-

njevati prevodno vrzel v slovenski literaturi o gledališču. Upajmo, da se stvari ne bodo ustavile in bomo kmalu dobili vsaj še prevod *Slovarja antropologije gledališča*.

Gašper Troha

LITERATURA

- Barba, Eugenio. Savarese, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge, 1991.
- Essif, Les. *Empty Figure on an Empty Stage*. Bloomington: Indiana Univesity Press, 2001.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

Maj 2006