

POETIKA GLEDALIŠČA

Vprašanje igre 2 — vprašanje transformacije

Tone
Peršak



Študentka drugega letnika dramske igre na ljubljanski AGRFT Draga Potočnjak je med vajo za izpitno produkcijo besedila Thorntona Wilderja *ZA ENKRAT SMO SE IZMAZALI* (*The skin of our teeth*) potožila, da še nima občutja oziroma še ne občuti gospe Antrobus, ki jo je igrala. Podobne tožbe igralcev slišimo režiserji in ostali njihovi sodelavci v gledališčih tako rekoč vsak dan. Vprašanje

je, kaj pomeni »občutiti«*»* gospo Antrobus? Kako in kje je gospo Antrobus sploh mogoče občutiti? In kaj se z igralcem zgodi in dogaja, kadar občuti gospo Antrobus ali katerokoli igrano osebo pač že? Vsekakor drži, da igralec igrano osebo lahko začuti in občuti samo v samem sebi. Kakorkoli že, najti, izoblikovati, naseliti in začutiti jo more samo v svojem psihofizičnem sestavu. To pa seveda pomeni (vsaj delno) spremembo igralčevega psihofizičnega sestava v psihofizični sestav igrane osebe. Skratka, gre za vprašanje transformacije, preoblikovanja psihofizičnega sestava igralca in tudi njegove osebnosti. A to je verjetno temeljno vprašanje igralske umetnosti in sposobnosti ter igralske poetike v celoti.

Prvo vprašanje, ki se v zvezi s transformacijo igralca raziskovalcu, gledalcu in tudi ustvarjalcu gledališča samemu zastavlja, je: ali transformacija res pomeni temeljni pogoj in bistvo igre in gledališča sploh? Velikokrat namreč vidimo v gledališčih tudi zelo znane in popularne igralce, ki so iz vloge v vlogo enaki. Celó v igri nekaterih naših najimenitnejših igralcev (npr.: Rađe Šerbedžija, Ljuba Tadić itn.) opaža kritika, da se ponavlja značilen način vodenja, govora, gestikuliranja, gibanja itn. Še bolj opazno je to v igri filmskih igralcev, predvsem ameriških. Mnoge sodobnejše gledališke teorije se načelno upirajo zahtevi po transformaciji igralčeve osebnosti v osebnost igrane osebe; predvsem velja to za poetike večine avantgardnih in revolucionarno opredeljenih gledališč. Vendar tudi najbolj avantgardna gledališka prizadevanja temeljijo na predstavljanju sestavov, ki so drugo od stvarnosti, v kateri se predstava dogaja. To pa seveda nujno pomeni določeno spremenjenost nastopajočih glede na njihov psiho-fizični sestav prilagojen objektivni stvarnosti. Vprašanje je le, kolikšna je stopnja transformacije. Ni namreč nujno, da se ob preoblikovanju igralčevega psihofizičnega sestava spremeni tudi igralčev idejni nazor. V nekaterih oblikah gledališča zadostuje celo samó fizična transformacija. To velja npr. za gledališke skupine, ki želijo svetu prikazati stvarno politično in socialno stanje v svoji državi. V zadnjem času so znani nastopi skupin, ki prikazujejo teror v Čilu, potem ko je bil ubit Allende. Igralci teh skupin, ki so navadno politični emigranti, skušajo dokumentarno predstaviti dejanske dogodke in ljudi. Gre seveda za progresivno politično dejanje, ki pa nima narave umetnosti; zato

igralcu v takšni produkciji zadostuje predvsem sposobnost imitacije. V večini drugih oblik gledališča je vsaj določena stopnja igralske transformacije nujna. Kaj pa je pravzaprav transformacija? Najbolje bo, da skušamo na to vprašanje odgovoriti s primerom, ki sem ga že omenil. Študentka Draga Potočnjak ima 21 let. Gospa Antrobus najmanj petdeset. Draga Potočnjak je samska, otrok nima in je prej izrazito vitka kot debela. Gospa Antrobus je poročena, ima dva že odrasla otroka in majhnega vnuka in iz besedila sklepamo, da je gospa Antrobus za gospodinjstvo in tihi, mirni ter urejeni dom zavzeta matrona, ki se otepa slehernega nenapovedanega gosta. Fizična, psihična in mišljenjska razlika med Drago Potočnjak in gospo Antrobus je potemtakem zelo velika. Naloga študentke je bila, da pred nas postavi gospo Antrobus z vsemi njenimi leti, kilogrami, predsodki in spoznanji vred. Mi kot gledalci moramo zelo kmalu opaziti, da ima gospa Antrobus določene navade in razvade, da se giblje tako, kot se pač petdesetletna matrona lahko giblje itn. Vse to je pogoj za naš prestop iz stvarnosti, katere del smo sami in katere del je Draga Potočnjak v stvarnost, katere del je gospa Antrobus. Igralčevo preoblikovanje samega sebe pomeni predvsem izrazito aktiven odnos do svojega psihofizičnega sestava. Po eni strani pomeni to neke vrste destrukcijo, odpravo vsega tistega, kar je za igralčevo osebnost značilno in po čemer mi Drago Potočnjak prepoznavamo kot prav njo; po drugi strani pomeni to prevzemanje novih značilnosti, fizičnih, psihičnih in miselnih, prek katerih se bo med nas in v nas naselila gospa Antrobus. To preoblikovanje je potemtakem delno povsem zunanje, tehnično ali fizično, vendar je tudi psihično ali psihološko ter celo miselno. A tu se pojavijo določene težave. Vemo, da je osebnost nedotakljiva vrednota, a prav osebnost je očitno tisto, česar se igralec med preoblikovanjem nekako osvobaja, da bi lahko vzpostavil novo osebnost. Tu pa lahko nastopijo tudi določene psihološke komplikacije, dokaj podobne problemom, ki so značilni za bolezensko cepljenje osebnosti shizofrenikov. Poleg tega pomeni osebnost eno temeljnih vrednot modernega sveta, na katero se sklicujejo več ali manj vse politične ideologije in stranke in tudi teorije o napredku in razvoju itn. S tega stališča obravnavano vprašanje transformacije torej nikakor ni več samo vprašanje stroke, marveč je tudi vprašanje psihologije, sociologije, politike in celo gospodarstva. Zato se mi zdi nujno to vprašanje obravnavati v najširšem kontekstu.

Režiser Mile Korun, eden tistih naših zelo uspešnih gledaliških praktikov, ki se ukvarjajo tudi s teorijo gledališča, je v pogovoru z Radoslavom Lazićem, objavljenem v reviji SCENA (časopis za pozorišno umetnost, 1979, št. 2, str. 54; izdaja Sterijino pozorje Novi Sad) povedal naslednje: »Ma kakvu definiciju koristili za pojmove kao što su: pozorište, gluma, režija . . . ipak ne možemo mimo činjenice da je središnja tačka onoga što ovim pojmovima želimo da označimo skrivena u sposobnosti glumca da se PREOBRAZI, PREOBLIKUJE. Transformacija . . . PRELAŽENJE IDENTITETA GLUMCA U IDENTITET LIKA jeste zapravo odrednica teatra . . .« Funkcija te igralčeve dejavnosti je po Korunovem mnenju »u tome da značenja pretvori u znake, što znači da ideje, misli, odnose i osećanja prikaže na ČULNO-OPAŽAJNI način, putem reči, intonacije, gesta, mimike, ritma, kompozicije prostora i zvuka . . .«

O transformaciji kot osnovi in bistvu igralčeve dejavnosti govori tudi Dušan Jovanović, ki (v knjigi Toneta Peršaka POGOVORI Z REŽISERJI, knjižnica MGL 1978) odgovarja na vprašanje o režiserjevem sodelovanju

z igralcem in najprej opredeljuje pojem »neodgovornega« (neosveščene, slabega) igralca: »Njega — nje ne zanima nič drugega kot on-a sam-a, njegova — njena lepota, njegov žametni glas in njegov nastop: kje in kako on pride, kako sedi, kako velika vloga — koliko besed je to? Kako je eksponiran? in še to, da publiki ugaja, da je seveda po možnosti pozitiven junak. Če pa že igra negativnega junaka, potem seveda ne opusti priložnosti, da svojega negativca prikaže kot dejanskega negativca, da ga prekolne in ga okarakterizira tako črno, da je povsem jasno, da imamo tu opravka z zelo, zelo porednim fantkom.« To seveda hkrati pomeni, da ob tej karakterizaciji nikakor ne moremo govoriti o transformaciji, kajti igralec tu razkazuje publiki svoj privatni šarm (glas, lepoto itn.), igrano osebo pa predstavlja samo skozi njena dejanja, ki so predpisana v dramskem besedilu, ravno to pa mu omogoča moralistično ožigosanje igrane osebe, kajti dejanja te osebe so tako prikazana brez slehernih psihičnih in miselnih razlogov. Govori pa Dušan Jovanović tudi o drugi vrsti igralcev, ki se zavedajo »paradoksalnosti igralskega poklica« in so »pripravljeni ne samo v metafori, ampak dejansko crkniti na deskah, ki pomenijo življenje . . . ker so pripravljeni živeti svojo skušnjo danega lika . . .«

V poglavju POZORIŠTE KAO UMETNOST GLUMCA v knjigi TEORIJSKE OSNOVE MODERNOG EVROPSKOG I KLASIČNOG AZIJSKOG POZORIŠTA povzema dr. Tvrtko Kulenović mnenje K. S. Stanislavskega: »Izdvajajuća karakteristika kreativnog glumca jeste ta sposobnost da ,uđe' u osećanje lika koji tumači. Tek sa tom sposobnošću on će steći i sposobnost da taj lik ,donese' sredstvima koja više neće biti zbir glumačkih trikova nego prirodan izraz unutrašnjih osjećanja lika, njegova ,istina'. Paralelizam spoljašnjeg i unutrašnjeg neophodan je preduslov za tu istinu.«

Učenec, a kasneje tudi (vsaj delno) nasprotnik Stanislavskega V. E. Meyerhold je 12. decembra 1933 v razgovoru z voditelji amaterskih gledaliških družin v Moskvi povedal naslednje: »Često se govori o veštini glume, ali nije sasvim jasno, šta je to glumačka veština? Tu je temperament, uzbudljivost, sposobnost za transformaciju . . .«

V knjigi Meyerholdovih zapiskov in esejev O POZORIŠTU (založba Nolit, Beograd 1976) je nekajkrat navedena formula »Glumac objedinjuje i organizatora i organizovanog (tj. umetnika i materijal).« V režiserskih zapiskih iz časa, ko je delal v gledališču Vere Komisarževske (1906—1907) je Meyerhold zapisal naslednje: »Zato mora biti ves odrski lik igralca umetniško izsanjan . . . v končnem rezultatu se tu ustvarja lik, ki niti od daleč ne spominja na ono, kar lahko vidimo v življenju . . .« Kakor vidimo, tudi Meyerhold govori o transformaciji igralca in zahteva od njega dejavni preoblikovalni odnos do samega sebe.

Od vidnejših teoretikov gledališča in umetnosti igre v zadnjem času predvsem Jerzy Grotowski (gl. knjigo REVNO GLEDALIŠČE, knjižnica MGL, 1973, prevod Tomaž Kralj) zavrača zahtevo po igralčevi transformaciji. Zanima ga predvsem igralčevo prednašanje in izražanje najintimnejših slojev njegovega lastnega bitja. »To je tehnika ,transa',« piše v svoji knjigi dr. Tvrtko Kulenović, »integracija fizičkih i psihičkih energija glumčevih, koje potiču iz najintimnijih slojeva njegovog bića i instinkta i izbijaju u jednoj vrsti ,transiluminacije'.« Igralcu Stanislavskega vsa njegova tehnika rabi za to, da bi predstavil vlogo; igralcu Grotowskega tehnika in vloga (obravnavana kot partitura) rabita za to, da predstavi sebe, svoj najgloblji

jaz, se pravi najbolj značilne poteze svoje osebnosti. Grotowski sodi: »Igralca pretirano navezovanje na lik in besedilo samo moti«.

Kot vidimo, pomeni vprašanje igralčeve transformacije oziroma vprašanje, ali je transformacija potrebna ali ne, eno temeljnih vprašanj sleherne gledališke poetike. To je vprašanje o naravi igralčeve dejavnosti, o katerem razpravljajo vsi teoretiki od Diderota do Stanislavskega, Meyerholda, Gordona Craiga, Berta Brechta, Jerzyja Grotowskega itn. Seveda pa o tem vprašanju ni mogoče razpravljati posebej, ne glede na mišljenje umetnosti v celoti. Kolikor podrejam gledališče in umetnost sploh določenemu namenu, ki naj mu umetnost rabi, kar pomeni, da je »prostor« umetnost a priori manj obsežen in zavezujoč, kot je »prostor«, pomeni in obseg tistega, čemu naj umetnost rabi, in to seveda pomeni, da je igralec (umetnik nasploh) v celoti podrejen (v službi) temu namenu, v primeru B. Brechta npr. v službi ideje revolucije. Toda s tem je zanikana temeljna Marxova zahteva, naj bo umetnost ne le v službi ideje osvobojanja, marveč osvobojanje samo po sebi. Tu seveda igralec kot osebnost v bistvu ni pomemben, vendar pa pri Brechtu hkrati tudi ne gre za transformacijo v tistem smislu kot pri Stanislavskem, ki zahteva, da igralec, kolikor je le mogoče, ukine svojo osebnost (v psihološkem pomenu besede), da bi uveljavil skozi transformacijo vzpostavljeno igrano osebnost. Naloga Brechtovega igralca je opozoriti na naravo odtujenosti, ki vlada v svetu nesvobode. Zato seveda ni potrebno in celo napačno bi bilo, če bi igrana oseba učinkovala kot kompletna, celovita, v vsem dejanju in nehanju utemeljena osebnost. S polno angažiranostjo (s polnim vživetjem) bi igralec prikrižal z idejno analizo ugotovljeno bistvo osebe, na katerega naj bi sicer opozoril. Kolikor nekoliko preprosto in zato tem bolj jasno opišemo glavne značilnosti Brechtove poetike in estetike, lahko ugotovimo, da njegova teorija verjetno izhaja iz Engelsovih zapisov o književnosti, predvsem o realističnem romanu in o naravi epskega (romanesknega) junaka. Brecht namreč želi, da igralec s svojo igro in gledališče z uprizoritvijo v celoti posnema stvarnost, vendar ne njene kaotične in od naključnosti odvisne zunanje podobe, marveč tisto v tej stvarnosti, kar je zanjo bistveno. A to je, po Brechtovem mnenju, predvsem izkoriščanje posameznika in družbe, vesplošna odtujenost, imperializem itn. Brecht je v imenu revolucionarne ideje in hkrati v imenu racionalizma, katerega dedič je vendarle bil, od gledališča in od igralca zahteval, naj opozarja na to bistvo medčloveških in družbenih odnosov in tako vodi gledalca do spoznanja o nujnosti revolucije. Umetnost je tu potemtakem pojmovana kot posnemanje tipičnega v stvarnosti in podrejena napredni revolucionarni ideji. Vse to pa seveda še ne pomeni, da ta umetnost ni ravno takó — do določene meje — odtujena glede na svojo naravo, o kateri govori tudi Marx. Kajti ta umetnost je v službi ideje osvobojanja, ni pa še osvobojanje samo.

Seveda je tudi v pojmovanju umetnosti kot posnemanja stvarnosti možna zahteva po igralčevi transformaciji. Lahko je v tej teoriji umetnosti celo utemeljena. To je značilno za Stanislavskega. V tem primeru pa zahteva po igralčevi transformaciji temelji na podmeni o višji vrednosti literature (glede na gledališče) in o gledališču kot reproduktivni umetnosti, ki pomeni način bivanja določene literarne zvrsti — dramatike. Toda Stanislavski tudi umetnosti nasploh odmerja omejen prostor in domet glede na nekatere druge dejavnosti duha. Meni namreč, da je možna natančna razumska analiza literarnega dela, to pa pomeni, da je »prostor« literarnega dela a priori manj obsežen in plitev od prostora razumske analize, ki je lahko filozofska, idejna,

ali sociološka, psihološka, skratka, znanstvena. Igralčeva vloga in naloga sta potemtakem v tem, da s svojimi umetniškimi sredstvi (tudi s transformacijo) čimbolj izpolni ugotovljeni duhoni (pomenski itn.) obseg literanega dela in nam tako posreduje podobo stvarnosti, katere kakovost je bila predhodno ugotovljena z razumsko analizo. To seveda pomeni, da je — podobno kot pri Platonu — tudi po mnenju Stanislavskega umetnost po svojem pomenskem obsegu in po svoji »resničnosti« in s tem po svoji pomembnosti pod stojnjo filozofije in znanosti. Takšno pojmovanje umetnosti je seveda različno od Marxovega. To pa seveda ne zmanjšuje vrednosti in pomena praktičnih in strokovno-teoretičnih dosežkov Stanislavskega.

Prav nič čudno ni, da je Meyerhold v svojem odklonu od Stanislavskega, okrog leta 1917, nekaj časa zavračal tudi zahtevo po realizmu in transformaciji igralca. Začel se je zavzemati za takó imenovano »pogojno gledališče«. Iz spisov, v katerih govori o teh svojih poizkusih in razmišljanjih, razberemo, da mu je šlo že za neke vrste konceptualizem. Meyerhold je s svojim pogojnim gledališčem (predvsem s scenografijo) želel čimbolj razmakniti imaginarne meje pomenskega prostora gledališča in opozoriti gledalca tudi na razumsko nepreverljive razsežnosti umetniškega dejanja ter umetnosti nasploh. Meyerhold si je v bistvu ves čas prizadeval, da bi gledališki umetnosti in verjetno umetnosti nasploh priboril bolj častno mesto med drugimi oblikami kulturne proizvodnje. Bolj častno, kot ji ga je (posredno) odkazal Stanislavski. Meyerholdu je šlo za totaliteto doživetja, za razpiranje prostora imaginacije; ne pa za repliciranje znanstveno ugotovljene tipike določenega časa, okolja, družbe ali posameznika. Razen v nekaterih poizkusih Oktobra v gledališču je Meyerholdu vendarle šlo za igro kot transformacijo. Večina sporov med njim in Tairovom in med njim in Stanislavskim pa je izhajala iz drugačnega pojmovanja načel in namenov transformacije. Stanislavski je prek transformacije ožil prostor doživljanja pri igralcu (in tudi gledalcu) in ga omejeval na znanstveno ugotovljene in skozi zgodovino selekcionirane tipične lastnosti igrane osebe, medtem ko je Meyerhold želel, da igralec prek transformacije doseže stanje osvobojenosti in se razmahne ter prikaže tudi neslutene možne poteze igrane osebe. V tem je Meyerhold blizu Aristotelovi zahtevi oziroma ugotovitvi, da umetnost prikazuje v naravi navzoče, vendar zaradi različnih okoliščin neuresničene možnosti. To pomeni osvobajanje in preseganje meja dane stvarnosti. Kajti možnosti, ki so v stvarnosti navzoče, vendar neuresničene, niso uresničene zaradi omejenosti s takšnimi ali drugačnimi razlogi; zaradi odtujenosti od svoje lastne narave, zaradi podrejanja zakonitostim ekonomske proizvodnje, znanosti in tehnike (Marx) ali česar koli že. Igralčeva stvarna osebnost pripada dani stvarnosti, in se ravna po teh zakonih (od tod njena odtujenost in nesvoboda). Možna osebnost oziroma vse možne igralčeve osebnosti, dosegljive prek transformacije, se tem zakonom izmikajo in ravno zato pomenijo možnost osvobajanja. Prek transformacije, ki v dani stvarnosti pomeni največkrat bolezen (s stališča norm in zakonitosti, ki vladajo v določenem okolju in času), pa igralec v umetniškem podajanju omogoča neke vrste transformacijo tudi gledalcu in tako tudi vstop v fiktivni prostor neomejenih možnosti in svobode. Vstop v navidezno fiktivni prostor omogoča gledalcu seveda tudi igralec ali pevec zvezdnik, ki reproducira vedno sam sebe. Vendar le-ta omogoča gledalcu samo to, da se poistoveti s samim seboj kot delom objektivne stvarnosti, le da za kratek čas navidezno zadovolji svoje skrite želje, primerne naravi te stvarnosti, in s tem samo še poveča

stopnjo svoje odtujenosti. Njegovo nezadovoljstvo bo, ko preneha čar stika z zvezdnikom, le še večje. Nastop zvezdnika mu ne omogoča katarze, saj ta — kot trdi npr. tudi Dušan Jovanović — pomeni bistveni del gledalčeve udeležbe v gledališču.

Umetnost pomeni alternativno stvarnost. Če je stvarnost urejena predvsem ali samo po zakonitostih in normah ekonomske proizvodnje, in če ta ekonomska proizvodnja, z znanostjo in tehniko, pomeni napredek v smislu obvladovanja narave, pomeni umetnost glede na ta napredek nazadovanje. Ker pa ta napredek pomeni hkrati tudi nazadovanje, kajti s prevlado zakonov ekonomske proizvodnje raste tudi stopnja odtujenosti, pomeni umetnost, kot način in možnost dezalienacije, napredek. Seveda prava umetnost, kot poudarja Marx.

V eseju IDEJA MARKSISTIČKE POVIJESTI KNJIŽEVNOSTI (v knjigi KNJIŽEVNA KRITIKA I FILOZOFIJA KNJIŽEVNOSTI, biblioteka Školska knjiga, Zagreb 1976) piše Milivoj Solar takole: »Svaka mitologija savladuje prirodne sile, ovladava njima in oblikuje ih u uobrazilji i pomoću uobrazilje: dakle, iščezava kad se njima zbiljski ovlada'. Ta je teza moguća samo ako se mitologija shvati kao korijen, izvor i temelj znanosti i tehnike, a to je opet moguće tek ako se mitologija shvati kao izvorni oblik proizvodnje, takve proizvodnje koja se kontinuirano razvija nakon svojeg izvornog početka, u različitim oblicima. . . Diferenciacija mitološke svijesti tako je samo s jedne strane napredak. Ona je napredak s obzirom na ovladavanje prirodom. S druge strane ona je nazadak sa stajališta novog ropstva čovjeka u takvom društvu u kojem ekonomski zakoni počinju djelovati kao prirodni zakoni. Kulturne sfere prirodno se zato više ne razvijaju kontinuirano, pravocrtno i usporedno; različiti aspekti mitologijom otvorene proizvodnje djeluju u diferenciranoj kulturi i otuđenoj proizvodnji relativno neovisno. Štoviše, kako u određenom povijesnom vremenu upravo materijalna proizvodnja, upravo ekonomija dobiva apsolutni primat nad svim oblicima proizvodnje, osamostaljena i od svih ostalih oblika proizvodnje izolirana ekonomska proizvodnja znači nazadak prema izvornom jedinstvu svih oblika proizvodnje; ona se suprotstavlja onim oblicima koje ne može bez ostatka svladati i sebi podrediti, što je upravo slučaj s umjetničkom proizvodnjom. Kako umjetnost sadrži u sebi i mogućnost uvijek novog svladavanja prirode pomoću mašte, tj. mogućnost da bude proizvodnja koja nije do kraja određena okvirno već zadanom mitologijom, ona dapače u nekoj mjeri ide *protiv* utrte staze ekonomsko-tehničkog razvoja. Umjetnost povijesnom kretanju daje nove dimenzije koje pravocrtni razvoj ekonomske proizvodnje nužno ne može sadržavati. Ona je u nekom smislu element ili faktor pobune koju ekonomski diktiran pravocrtni napredak nužno 'guši' i kao 'utopijsku svijest', svijest o 'onome što nije' stavlja u odvojenu sferu koja naprosto nigdje ne pripada i tako se uopće ne razvija usporedo s ekonomijom. Umjetnost u 'svijetu rada' nema svojega mjesta, niti se može razvijati ako i sama ne pristane na to da postane rad. . . Marx na tu činjenicu upozorava na više mjesta u Teorijama o višku vrijednosti.«

Pri tem je seveda treba upoštevati: s tem ko umetnost pristane na to, da se spremeni v delo, izgubi narava prave oziroma velike umetnosti, o kateri Marx ves čas razmišlja. Gre za umetnost, v kateri se vsaj nekoliko obnavlja celovitost in prvinskost bivanja ter doživljanja, se pravi totaliteta, ki je bila značilna za mitologijo.

Kaj vse sledi za nas iz te tako obsežne navedbe iz Solarjeve razlage Marxove trditve, da je grška in tudi Shakespearova umetnost kljub razvoju proizvodnih sil in dejanskemu napredku ter razvoju še vedno »nedosegljivi zgled« in kriterij umetniškega ustvarjanja. To trditev je Marx zapisal v načrtu uvoda v neobjavljene OSNOVE KRITIKE POLITIČNE EKONOMIJE, ki naj bi obravnavale isto problematiko kot KAPITAL. Iz te Marxove trditve sledi, da dosežke v umetnosti nikakor ni mogoče meriti z vrednostnimi kategorijami, prenesenimi z drugih področij, npr. iz gospodarstva, iz znanosti in tehnike, iz politike itn. Ekonomsko stanje družbe in prevladujoča ideologija sta seveda med seboj pogojena in njuna težnja je podrediti vse, kar je, svojemu načinu mišljenja in lastnim normam. Za naše razmišljanje je pomembna predvsem ugotovitev, da še vedno živimo v svetu, v katerem vladajo norme in vrednostni sistem ekonomske proizvodnje in praktičnih političnih ideologij, v svetu, urejenem po zakonih tržnih odnosov in ekonomske produktivnosti kot glavnega načela napredka. Zato se v prakso umetnosti oziroma v umetniško ustvarjanje (in večkrat tudi v teorijo) kljub navedenim Marxovim ugotovitvam in tako rekoč priporočilom o načelnem dialektičnem nasprotju med ekonomsko in umetniško proizvodnjo brez premisleka prenašajo norme in zakonitosti iz ekonomske proizvodnje, dasi je pri tem vsem jasno, da to pomeni podrejanje enega področja kriterijem drugega področja. To pa v bistvu pomeni odpravo, izničenje umetnosti. V navedenem odlomku smo prebrali, da v določenih okoliščinah ekonomska proizvodnja prevlada nad vsemi drugimi oblikami življenja družbe in proizvodnje in si seveda prizadeva, da bi celotno življenje družbe ne samo obvladovala, marveč tudi podrejela svojim kriterijem. To pa seveda pomeni vse večjo človekovo odtujenost. Vloga umetniške ustvarjalnosti je potemtakem prav v preprečevanju odtujenosti in v boju zoper nje. Tisti del umetniškega ustvarjanja, ki se podreja kriterijem in organizaciji ekonomske proizvodnje in političnega pragmatizma, pa v bistvu samó prispeva k vse večji odtujenosti in enosmernosti življenja ter tako rekoč odvrta človeka, da bi doživljal totaliteto bivanja. Marxu gre za umetnost, ki pomeni »očlovečenje narave« (takšno vlogo pripisuje grški umetnosti), v primeri z obvladovanjem in polaščanjem narave, ki se dogaja predvsem skozi ekonomsko proizvodnjo, znanost in tehniko. Umetnost, ki sprejema zakonitosti in kriterije ekonomske proizvodnje, postane »izraz in orodje ideologije . . . organon odtujenosti«.

Kakšno zvezo pa ima razpravljanje s temo zapisa o igralski transformaciji? Ta zveza je neprimerno bolj neposredna, kot se morda na prvi pogled zdi. Ugotovili smo že, da si vse več igralcev, tudi pri nas, prizadeva za tako igro, ki zamuje transformacijo kot sposobnost in kot bistvo igre. Ti igralci predstavljajo sami sebe in tako tudi svoj vsakdanji in običajni vrednostni sestav, to pa je v glavnem izraz dane stvarnosti, v kateri prevladujejo norme in zakoni ekonomske proizvodnje in politične prakse. Ta model igre se je v celoti, razen v nekaj izjemnih dosežkih (Bergmanovi, Fellinijevi filmi . . .) uveljavil v filmu, torej v umetnosti, ki je najbolj podrejena kriterijem ekonomske proizvodnje, znanosti in tehnike; to je razumljivo, saj je film otrok take dobe, kjer izrazito prevladujejo ti načini proizvodnje. Značilno za igralce te vrste je, da prikazujejo in uveljavljajo samo sebe kot posebne dosežke / proizvode določenega načina mišljenja in proizvodnje (popularnost, slava, materialni uspeh itn.) na račun umetnosti kot drugega načina bivanja proizvodnje. Čim bolj se namreč umetnost približuje totaliteti mita, tem manj je pomemben umetnik v smislu položaja, reprezentanta, idola itn.

in tem bolj je pomembno tisto, kar on prikazuje, opeva, opisuje, slika itn. Umetnik, kot določena oseba, postane pomemben in vrednostno izpostavljen vedno šele v tistih oblikah družbenega življenja in v obdobjih, v katerih začenja ali že prevladuje ekonomska proizvodnja nad drugimi oblikami proizvodnje, kjer se torej že začenja temeljita diferenciacija posameznih derivatov prvotne enotne mitološke proizvodnje in s tem tudi diferenciacija med ljudmi po kriteriju uspešnosti. Kolikor nam gre potemtakem za umetnost, ki naj bi človeku dajala možnost doživljati totaliteto in s tem neposredno osvobajati človeka, nam gre za umetnost, ki ne bo samo prikladno uveljavljala privaten ekshibicionizem ali postala sredstvo za doseganje popularnosti, položajev v družbi itn. To nikakor ne pomeni, da se mora umetnik, npr. gledališki ustvarjalec, podrediti kakšni določeni ideji. Marx pravi, da za umetnost ni dovolj, da služi (celo) ideji svobode, saj mora služiti stvarnemu osvobajanju in pravzaprav mora biti osvobajanje. To pa pomeni, da je nihče ne more za nobeno rečjo omejevati, kajti za umetnost mora biti na voljo »prostor«, ki bo širši in globlji od »prostora« religije, filozofije ali znanosti. To mora biti univerzalen prostor, kot je prostor mitologije, meni Marx, kot lahko razberemo iz njegovih zapiskov za načrt uvoda v OSNOVE KRITIKE POLITIČNE EKONOMIJE. To osvobajanje pomeni navsezadnje tudi osvobajanje od sodobnega idola osebnosti, kot norme, katerega najslabše nasledke pomenijo razni zvezdniški sistemi našega časa. S tem ne mislim samo na zvezdniške sisteme v gledaliških, filmskih ali glasbenih krogih, marveč tudi na politično zvezdnštvo, na zvezdnštvo v športu itn. Predstavljanje samega sebe kot idola pomeni namreč vse bolj boleče oženje svoje osebnosti in prilagajanje te osebnosti shemi idola. Torej vse večjo odtujenost obeh, predstavljalca — zvezde in gledalca. Kajti ko govori Marx o svobodi, govori o svobodi vseh in vsakogar. Svoboda pa pomeni avtentičnost in celotnost doživljanja in bivanja, popoln razmah osebnosti.

To pa je v svetu, v katerem vladajo zakoni in norme napredka — ekonomske proizvodnje, znanosti in tehnike, če ostanemo na področju umetnosti — močno samo tedaj, če se ta dejavnost vzpostavlja kot izrazito drugo (alternativna stvarnost) glede na dano stvarnost. To pa tako rekoč a priori predvideva igralsko transformacijo, kolikor se pač omejimo samo na to področje umetniškega ustvarjanja. Igralska transformacija seveda ne pomeni samo zamenjavo ene osebnosti z drugo, marveč predvsem razširjanje in poglobljanje svojega doživljanja, hkrati pa tudi širjenje in poglobljanje gledalčevega doživljanja . . .