

Tea Štoka

Eugenio Barba: *Papirnati kanu: razprave o antropologiji gledališča.*

Prevedel Gašper Malej. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2005.

Knjigo Eugenia Barbe *La canoa di carta* lahko končno prebiramo v prožnem slovenskem jeziku! Vanj jo je naravnost mojstrsko prelil poznavalec in zvest ljubitelj eksperimentalnega gledališča ter pesnik Gašper Malej. Delo je opravil zanesljivo, z občudovanjem in spoštovanjem do prizadevanj prenovitelja modernega gledališča Eugenia Barbe. Knjiga je nekakšen izbor spominov, izkušenj, napotkov in osebno pregnetenih raziskav s področja gledališke antropologije. Razen uvodnega, metodološko pojasnjevalnega poglavja o vračajočih se načelih je napisana na moč poljubno, komunikativno, s prvinskim navdušenjem, ki se ga kmalu navzame tudi bralec, z neomajno predanostjo gledališkemu jeziku, predvsem pa z ljubeznijo in poetičnim zanosom. Uvodoma avtor pojasnjuje, da so bili zapisi *Papirnatega kanuja* zamišljeni med "dolgotrajnimi tihimi vajami in potovanji, med ogledovanjem predstav in srečevanjem gledaliških skupin z različnih celin. Besedila so nastajala v debatah in 'možganskih viharjih', ki so se vrteli okrog na prvi pogled otročjih ali nespametnih vprašanj: kaj je igralska prezenca? Zakaj je pri izvajanju istih dejanj en igralec prepričljiv, drugi pa ne? Je talent tudi nekakšna tehnika? Lahko negiben igralec pritegne in zadrži gledalčevo pozornost? Kaj je energija v gledališču? Obstaja pred-ekspresivno delo?" Kot odgovor na številna gostovanja Odin Teatret po svetu, kot raztresen *homage* raziskovanja osnov igralčevega poklica se je rodila Barbova esejistično zasnovana knjiga s pesniškim naslovom *Papirnati kanu*.

Eugenio Barba je izšel iz *Revnega gledališča* poljskega reformatorja Jerzyja Grotowskega. Grotowski je ostal Barbova ključna ustvarjalna sila in navdih, čeprav je Barba izoblikoval lasten gledališki pristop, ki mu ostaja zvest z osupljivo doslednostjo. Leta 1964 je Barba ustanovil gledališko skupino Odin Teatret. Po mnenju poznavalcev Barbe Odin in Barba črpata navdih, slog, tehniko in gradivo iz plemenskih skupnosti, samotnih krajev, divjine. Danes je Barba znan kot dober poznavalec

“vzhodnjaškega” gledališča: zanimajo ga večšine, prakse, ideje, pristopi in tehnike indijskega gledališča kathakali, japonskega gledališča nô, kitajskega gledališča in drugih oblik azijske gledališke umetnosti. Barba je prepričan, da lahko lastno kulturo dobro spoznaš le v interakciji s tujo kulturo in tujim civilizacijskim izročilom. Ta misel ga uvršča med raziskovalce, kritike in teoretike ter praktike, ki se ukvarjajo z medsebojnim raziskovanjem idej, praks, pristopov ter spajanjem tradicije zunaj ustaljenih predstav o evropskem gledališču. Eugenio Barba je bil radoveden raziskovalec medkulturnih izmenjav, še preden je ta izraz postal splošna kulturna krilatica sodobnega diskurza. Na delavnicah, seminarjih, predstavah in v svojem pisanju je izročilo evropskega modernizma in avantgardnih raziskovanj 20. stoletja povezoval s tradicionalnimi igralskimi praksami in sistemi izobraževanja v Indiji, na Baliju, Japonskem in v Južni Ameriki. Kot trdi dober poznavalec Eugenia Barbe Dragan Klaić v *Predgovoru k slovenski izdaji*, “se je sčasoma Barbovo zanimanje premaknilo od ritualističnih in prazničnih pojavov ter slavnice funkcije gledališča v določeni skupnosti k raziskovanju osnovnih prvin igralske večšine”. Barba zanika bistvene razlike med evropskimi in azijskimi gledališkimi tradicijami. “Spaja jih v svoje esencialistično iskanje sublimnih in najbolj tehničnih sestavin igre.” Barba je poleg *Papirnatega kanuja* (*La canoa di carta*, 1993) tudi avtor drugih knjig in priročnikov: *Plavajoči otoki* (1984), *Slovar antropologije gledališča in Onkraj plavajočih otokov* (1986). Še posebej velja opozoriti na *Slovar*, ki je slavospev igralcu, njegovi energiji, ravnotežju, vztrajnosti, zmožnosti za učenje in osebno napredovanje.

V pričujoči knjigi, ki je zasnovana kot mešanica osebnih spominov, teoretičnih argumentacij, drobcev s potovanj in pisem, Barba ugotavlja, da so osnovne prvine igralske večšine, njegove žive odrske prezenze, predvsem energija (*bios*, *sats*) in preciznost. Oboje pa lahko igralec doseže z zmožnostjo sproščanja notranjih energij, z uporabo racionalnosti in učinkovitosti. Kot ugotavlja Klaić, nič takega ne obstaja, kar bi lahko imenovali Barbov pristop. Najbolj bogati in navdihuje njegova nenehna radovednost in odprtost za odkrivanje ter opazovanje tehnik, vaj, pojmov in slogov različnih igralskih večšin in tradicij.

Barbova knjiga je razdeljena na pet poglavij. V prvem poglavju avtor predstavlja načela, na katerih sloni njegovo videnje igralske umetnosti: to so vsakdanje in izven-vsakdanje, delujoče ravnotežje, ples opozicij, ubrana neubranost in vrlina opuščanja, ekvivalenca ter

odločno telo, za katerega je značilno, da je obenem čvrsto in nežno. Naslednje poglavje je namenjeno opredelitvi energije, ki jo zahteva igralčeva živa odrska prezenca, tudi v negibnem oziroma mirujočem stanju. Središčno, tretje poglavje Barbovega pisanja sega na področje iskanja smisla gledališča. Četudi se celo samemu režiserju Barbi včasih zazdi gledališče "izpraznjen in neučinkovit obred", trdno verjame v njegov smisel in poslanstvo. Takole zapiše: "Ampak najti lastni smisel gledališča pomeni ravno osebno iznajdbo večšine, z izjemo majhnega preostanka. Res je: čemur pravim 'mali preostanek', je bistveno. Gre za del nas, ki je podvržen nenehnim zameglitvam, obdobjem molka, utrujenosti, suhoparnosti, malodušja. To je bogato in temačno morje, ki se nam včasih zdi preplavljeno z lučjo, spet drugič pa nas navdaja s tesnobo in zvaja z neplodno grenkobo soli. Le kratek čas lahko vztrajamo, če strmimo v zvezde ali prepustimo srce morskim valovom. Potrebujemo dobro zgrajen ladijski most, maščobo strojev, umetni ogenj varilcev. Iznajti lastni smisel pomeni vedeti, kako poiskati način, da ga najdeš." Naj pripišem, da je ravno tretje poglavje najbolj preplavljeno s spomini na znane predstave, srečanja s pomembnimi režiserji in drugimi osebnimi doživetji. Četrto, predzadnje poglavje se ukvarja z opisom "gledališča, ki ni iz kamnov in opek". S sintagmo ima Barba v mislih živo gledališče, ki ga najprej sestavljajo igralci in gledalci. Barba izpostavlja pred-ekspresivnost in ravni organiziranosti, preciznost načrta, igralčevo koncentracijo (zbravnost) in srečno ubranost vseh naštetih elementov, kar metaforično poimenuje "materin nasmeh". Zadnje, peto poglavje z natančnim, podrobnim dnevnikom z vaj *Srebrni konj* konkretizira Barbov pristop k igralčevi umetnosti.

Naj na rob Barbovim zapiskom dodam, da je njegovo gledališče Odin Teatret, ki je pred leti gostovalo v Ljubljani, nadaljevalec eksperimentalnih gledaliških snovanj Appie in Craiga, Stanislavskega, biomehanike Mejerholda, Artaudovega gledališča krutosti in Decrouxove šole mima. Tem in še nekaterim drugim pionirjem evropskega modernega gledališča 20. stoletja dodaja Barba še pretekle in sodobne mojstre azijskega gledališča. Rezultat je nedvomno zanimiv in vreden, da se z njim podrobneje seznanimo v navdihujočem sporočilu, ki ga slovenskemu bralcu prinaša *Papirnati kanu*.