



Kristijan Muck

O IGRALSTVU KOT CELOSTNEM POJAVU

Kaspar v Samorogu, Žabah, Ljudožercih.

Naj za začetek poskusim opredeliti, kaj mi pomeni izraz »igralstvo« in zakaj ta pojem razumem kot »pojav«.

Johan Huizinga v svoji knjigi *Homo Ludens* dokaj natančno označuje splošen pojem igre, ko ugotavlja, če povzamem zelo na kratko, da gre za dogajanje v okviru določenih pravil, v katerih se spajata zavest o resnični in dozdevni prisotnosti, iz napetosti med njima pa izhaja boj kot predstava, kult kot obred, svetost kot resnost igre, verovanje in misterij kot stik z božjim, nedorečenost človeške resnice pa kot neresnost, kot razlika med namenom in njegovo izpolnitvijo. Ob koncu svoje knjige, potem ko citira Platonovo misel o tem, da smo ljudje lutke v igri bogov, v kateri naj sodelujemo z vso resnostjo, pravi Huizinga takole:

»Iz začaranega kroga igre se človeški duh lahko osvobodi le, če svoj pogled usmeri k tistemu, kar je najvišje. Z logičnim razglabljanjem se ne more dokopati daleč. Tudi če človeška misel upošteva vse zaklade duha in razišče vso lepoto njegove moči, ostaja v samem temelju sodbe vselej še nek delček problema. Vsak izraz kakšne bolj zapletene sodbe ostaja v naši zavesti nedovršen. Z vsako točko, v kateri začne sodba omahovati, pade tudi občutek njene popolne resnosti.«

Pozneje Huizinga zaključuje takole:

»Igra sama po sebi ni niti slaba niti dobra. Če pa je pred človekom odločitev o tem, ali je dejanje, h kateremu ga usmerja volja, predpisano kot resno ali pa je dovoljeno kot igra, je kamen preizkušnje šele njegova moralna zavest. Takšno vpraševanje je torej brez pomena, če se ob dejavni odločitvi oglasi čut za resnico in pravico, za sočutje in odpustčanje. Dovolj je le kaplja takšnega občutja in naše dejanje se dvigne nad razsojanje duha. V vsaki moralni zavesti, ki je zasnovana na priznavanju pravice in milosti, bo na vprašanje o igri in resničnosti, ki ostaja do konca nerešljivo, odgovor molk.«

In vendar se igra od pamtiveka, v različnih kulturah, na različne načine v človeškem svetu dogaja naprej. Njen nosilec je tisti, ki ga lahko imenujemo igravec, sleherno dejanje, ki poskuša pretrgati zgoraj zarisani krog, pa lahko imenujemo igralstvo. Je torej igralstvo osebna raziskava nekih temeljnejših, a priori nerazrešljivih vprašanj sveta? Ali je človek del praznega spektakla? Ali je človeštvo duša neznanega igralca? Ali pa je igralstvo zrcaljenje vsega tega?

Kadar na začetku štiriletnega študijskega ciklusa poskušam s študenti igre vzpostaviti začetno stanje, ki naj omogoča zgoščanje energije, razpiranje neznanih polj v zavesti, preklop v lastno drugačnost in s tem razviden razvoj posameznikov oziroma skupine v ustvarjalni organizem, je nujno vselej znova zastaviti z različnimi

preizkusi, v katerih ne gre za vaje ali improvizacije, in jih praviloma ni mogoče avtentično ponoviti, oprijemališča za takšen proces. Naj jih iz prakse, ki seveda poteka spontano, odvisno od skupinske dinamike, v kateri gre ob teoretskem vsaj za nezavedno osveščanje o temeljnih kategorijah igralskega in za razvijanje skupne terminologije, navedem troje.

I. Mejnost. Vaje za sproščanje in koncentracijo trajajo že kakšnih petnajst minut. Pozornost skupine je osredotočena na to, kar pri sebi imenujem izključitev časa, kar pa posredujem kot poziv k usmerjenosti telesa in duha v čutenje o organski dihanja, v trenutek gole eksistence, ko se poskušamo zavedati le tega, kar je tukaj-zdaj, brez preteklosti ali prihodnosti. Nenadoma kot tisti, ki že nekaj časa vodi neko stanje, ki je resnično za vsakogar posebej, a je ves čas s pravili komunikacije med nami tudi koordiniran proces, izrečem nekako takšne besede: »Čakajte. Kaj je? Se mi zdi?« Pavza. »Ja. Potres. Slišite? Bobni. Raje vstanite. Brez panike. To je potres. Mirno, brez panike, pojdemo ven.« Skupina vstaja. Negotovo. Saj ni ne slišati ne čutiti ničesar. Vendar, namen, da bi dojeli, začutili, kaj se dogaja in v čem je smisel ali pomen tega, kar nemara kdo od njih verjame, da čuti, o čemer morda kdo misli, da ni sposoben zaznati, kar pa se slejkoprej očitno izkaže za čuden hec, volja po tem, da razsodi o resničnosti panike v mojem monologu in o svojem vznemirjenju, zveže posameznike v specifično organizirano skupnost. Ki je iminentno gledališka. Tokrat v svojstvu občinstva, maloprej kot zametek igralskega. V razgovoru potem ugotovimo, da je skupino kot celoto morda zajela rahla panika, da so nekateri verjeli, drugi ne, da pa je prevladovalo občutenje o nenavadni meji med resničnostjo in neresničnostjo, med zgolj verjetjem in resnico. Odziv na takšno vmesno stanje je dogodek v posamezniku, ki omogoča spočetje posebnega igralskega časa, ki je refleksija resničnega in s tem rojstvo zavestnega videza. In je s svojo očitno minljivostjo, z bežnostjo svojih trenutkov, krinka smrti.

II. Zrcaljenje. Usmerjena pozornost. Dvojica ima nalogo, da drug nasproti drugega kot v zrcalu z gestami, z zvenom, z neartikuliranimi glasovi ali besedami razvije medsebojni odnos, v katerem se vodstvo kakršnekoli spontane akcije vzajemno menjuje brez zunanjih znamenj, zgolj s predajanjem energije preko skupnega imaginarnega sidrišča in preko diha. Pride do fenomena, pojava, dogajanja v srečanju – dvojica je v tem konkretnem primeru par moškega in ženske –, kot bi se prvič na svetu ovaževalo, dotikalo, izmenjavalo neznane besede dvoje človečnejših bitij. Za opazovalca je dogajanje srhljivo in pretresljivo, groteskno in hkrati polno miline. Zgoščenost prisotnosti je tolikšna in tako neposredna, da je v nji nabitost s slutnjami o neznanih vsebinah. V okoliščinah mitologije ali zgodbe bi to bilo lahko srečanje ali med Adamom in Evo ali med Othellom in Desdemono ali med Godotovim Luckyjem in Pozzo. Dogajanje v mejnem področju med resničnostjo in igro lahko vključuje v smislu analogije in glede na organiziranost komunikacije različne nivoje. Resno igralsvo vsebuje zavest o tem.

III. Zgodba. V nahrbtniku, kakršnega dandanes predvsem mlajša generacija nosi namesto torbe, so skriti neznani predmeti. S tipanjem, enim od čutov, ki so za igralca začetni prevodnik med notranjim in zunanjim svetom, poskušajo posamezniki drug za drugim v spontani govorni reakciji v bistvu odkriti razmerje med pojavnostjo v lastni imaginaciji in med realnostjo. Poleg prepoznanih resničnih predmetov se na ta način v izjavah pojavljajo, ne drugačni, pač pa drugi predmeti, zasnuje se zavestna in podzavestna igra, razvijajo se zgodbe, v razmerjih med posamezniki in prepoznanimi predmeti, ki presenetljivo hitro opredelijo realnost prostora, je zasnutek prizora. Povežeta se otipljivost in imaginacija, struktura odnosov in fantazija, smrekova vejica je perut, škatlica vžigalic je neizmerno prazna,

nespoznavna vsebina je eksploziv. Ovira v zaznavanju je izhodišče in hkrati smoter dramatskosti. Z vselej novim začetkom se vzpostavljajo trenutki zgodbe, so premagana naključja in potencialne katastrofe. Obred poseganja v neznano očiščuje odnose. Igralčev osebni način premaguje kult sebi samemu namenjenih določitev sveta. Cilj igrilstva je povezati antinomijo med pojavi na sebi in njihovim imenovanjem, presekat tautologijo, istorečnost, enačaj med verjetnostjo in resničnostjo, med resnico in videzom, med neizrekljivim in določitvijo.

S tremi primeri iz študijske prakse, ki bi lahko seveda bili tudi drugačni, in z njihovo interpretacijo v luči začetnih vprašanj sem hotel opozoriti na to, da igrilstvo, za razliko od pojmovanja igre kot splošnega pojma, lahko razumemo kot dejanje, ki na paradoksalen način povezuje v eno med sabo tako različne drugosti, kot so:

realen čas – sosledje vselej novih začetkov časa – igrivost,
 prostor telesa – prostor igre – kozmični prostor,
 lástnost – čuti – psihologija
 beseda – zven glasu – duša,
 verjetnost – realizacija – metafizična dejanskost,
 lastni govor – govorica igrane osebe – transcendenca jezika.

Takšnih trojic, morda dvojic, bi lahko ob pozornem iskanju izluščili iz biti igrilstva, iz njegove prakse, refleksije o nji in primerjave s postulati na področjih drugih umetnosti, družbe, psihologije in filozofije, na nivojih splošnega in posebnega, še več. Kolikor sta možna pregled in povezava med njimi, bi iz njih nastal sistem, z njim pa novejša metodika igrilstva, podobna teoretskim zarisom v likovni umetnosti, arhitekturi, glasbi, literaturi. Igrilstvo je po eni strani organizirano kot objektivni pogled in potencialno celovito dojetje občinstva, po drugi strani pa kot subjektiven vpogled in potencialno razkritje v igralcu. Vpeto v takšno semiotsko dvojnost vsebuje igrilstvo paradigmatično in sintagmično os. V njem se odpira ontološka globina kot analogija spoznavnih procesov in fenomeniska raven kot paradoksalno zrenje drugega. Naj poskusim povedati z besedami sodobne filozofije. Če bit sveta ne more misliti same sebe, celo v igri pojmov ne, je pojav igrilstva tisti manko v zavesti, ki vsebuje vmesnost med ničem, enostjo in različnostjo. Konec koncev, igralec je človek, tak, kot je, le da se nahaja v relativno določljivem procesu. Zakaj ne bi torej tudi za igrilstvo veljalo, da je v njem posamezna osebnost rana v tautologiji stvarstva, da je njegovo dejanje meja med kaosom in strukturo in njegova beseda tista skrivnost, ki jo na meji med esejistiko in poezijo občutim kot nebo v kosteh in krvi.

In zdaj na kratko o pojmu celostnega, ki ga tudi omenjam v naslovu.

Holistični ali celostni pogled v naravo stvari, kakor se dogajajo v spregi med posameznimi elementi biti, med kompleksnostjo našega zaznavanja in vsebino sveta, pomeni, za razliko od mehanicistične, predvsem iz vzrokov in posledic sestavljene oblike newtonovskega sveta, enega od temeljnih premikov v znanosti našega stoletja. Omejene možnosti, da bi do kraja logično zastavili konsistentno celoto, omogočajo le približno predstavo o nedoumljivi igri sveta. V nji gre za medsebojni preplet pojavov, njihovega bistva in njihovega poimenovanja. Razlog za prav takšne odnose, ki vplivajo v človeškem svetu drug na drugega – po dognanjih sodobne fizike način opazovanja določa celo naravo predmeta, ki ga opazujemo – razlog in smoter, zakaj svet ni enoznačen, sta nam nepoznana. Lahko pa kot osebnosti v procesu samoopazovanja izbiramo sredstva v takšni igri. Zato se, vsaj zame osebno, izbor izsekov iz takšnega dogajanja, njegova relativna ustavitve v procesu obravnave, zastavlja tudi kot vprašanje odgovornosti. Saj je resnica kot hipoteza, izhaja-

joča iz naših opazovanj in odločitev, lahko le neskončna vsota časov in prostorij, katerih razmerja zrcalijo v nas na razdalji med večnostjo in trenutkom, v spoznavnem procesu med ničesom sveta, polnostjo njegove biti in v vsem prisotno drugostjo, v zgradbi hkratnega umiranja in spočenjanja.

Če poskusim zdaj eksplicirati naslov tega zapisa, ki vsebuje pojme:

- igralsvo,
- celostnost,
- pojav,

lahko zapišem naslednje misli. V naravi gledališča in igralsva je nekaj, kar kot sled kdo ve česa ali koga, kar je ali dejanje ali igrivost ali gledanje ali pozornost, vzpostavlja z verjetnostjo svojih videzov, s prakso realnih oseb dramsko dogajanje, katerega nikoli z besedo do konca opredeljivo notranje bistvo je usmerjeno k resnici, ki povzema dejanskost človeka z vselej novimi obzori osvobajanja med polji determiniranosti in svobodne volje. Na ta način se gledališče po eni strani lahko izmika nevarnosti, ki ji je podvržena sleherna logično konsistentna misel ali dejanje umetnosti, da namreč vsebuje sebi zadostno, absolutno ali totalno, zaključeno in v ideološki jezik naravnano zadovoljstvo nad apriornostjo ustvarjalnosti. Po drugi strani pa teater s svojo zmuzljivostjo poziva gledalca, naj v procesu dramskega dejanja dojema čas kot prostor za razstavitev podob, ki so izza predstave o osebah in besedah. Celovitost videzov, med katerimi se dogajajo nepričakovane komunikacije, vodi v odrešilnost komike, vselej prisotna minljivost pa je nezavedno, latentno področje katarze za igralca in gledalca. Oba pola se v gledališču srečujeta kot dvoje bivanj zunaj sebe, ki pa vzpostavljata drug drugega v vzajemnem prepoznavanju.

In kje so Kaspar, Samorog, Žabe in Ljudožerci, ki jih v naslovu tudi omenjam?

Kaspar, nebogljeno bitje, ki se znajde v času in prostoru kot odrasel človek in se na okolje spontano odziva, naj bi bil legendarna oseba, ki se je v nekem manjšem mestu v Avstriji ali Nemčiji pojavila v prejšnjem stoletju. O njem obstaja film Wernerja Herzoga, Peter Handke pa je napisal ob koncu šestdesetih igro o njem. Čeprav se Kaspar pojavlja, se razvija, polašča sveta in tako ali drugače izginja, potem ko opredeli v polju lastne eksistence nedoločljivost fenomenov, ki ga obdajajo, je nekako vselej tu. Kot zavest, kot razloka med bitjo in bivanjem, kot mesena tubit transcendentalnega. Kot človek, ki v onemoglem trudu z gibi, pogledi, nerazločnimi glasovi osvetljuje nedoločljivost v igri sveta. Takšna je bila namreč moja konkretna igralska izkušnja z njim, če naj jo reflektiram po petindvajsetih letih.

Samorog, Žabe in Ljudožerci so igre Gregorja Strniše, ki zajemajo vprašanja o svetu, ki si jih, podobno kot Kaspar, mukoma zastavljamo in z njimi opredelujemo svoj odnos do temeljnih prvin bivanja. Strniša jih s temi igrami povzema v celovit pregled in enoten vpogled skozi to, kar je tu, med nami, zdaj, a ni pričujoče v naši zavesti kot dojemljiv in jasen pojav.

Naj iz Ljudožercev citiram pesem Goščarke, ki ima naslov Krona sveta:

*Perut ne potrebuje nog.
Moč ne potrebuje kril.
Moči ne potrebuje moč.
Žezlo prezira resnična krona.
Niti časa ne rabi in prostora.
Samo tančica na njej je čas:
zato sije krona sveta do nas.
Nas ne hrast ne hrošč ne pozna:*

*človek ni krona sveta.
 A vsak od nas nosi njen prstan:
 zato sem prosta, zato nisem mrtva.
 V naših očeh odseva njen sij:
 njen odsvit so naše oči.
 Zato vidijo. In zato
 sliši to naše gluho meso.*

O čem govorijo ti verzi? O svetosti? Verjetno. A ne o magični ali fascinantni. Svetost v strožjem pomenu besede, kot svetenje ideje in videnje sebe v nji, je zunaj razkrivanja skritosti tega sveta, saj bi zanjo lahko rekli, da iz prostorij med vsebino in obliko, iz sfere prisotnosti in nedopovedljivega, iz krvi in znoja duše kliče s sredstvi zunaj tiste prakse, ki s človekom osvaja svet, nekaj, kar je opredeljeno kot razkrivanje božjega, kar je izjavljanje o nekem nekoč, v katerem ni drugega, razen tistega, kar je zunaj dejanj in zavesti, a biva kot oseba vseh teles. Neke vrste nihilizem torej, ki razkrajja fascinacijo nad slepo vero v magično določljivost sebe in sveta? Tudi. Jecljavo srce in kruljava misel, ki se kaže v igri luči in zla, to je pojav, glumaštvo z ljubeznijo do nečesa, česar, hvalabogu, ne moremo razumeti. Ali pa? Kar je narcizem? Zagledanost vase, ponavljajoča se do nore discipline, dokler se ne predre mera stvari in ne uzremo izraz tistega, kar je v nas kot nekdo zunaj smrti. Zgolj komedijantska želja in hrepenenje? Ne. Stvarni, čeprav redki trenutki igralstva. Strniševi verzi se dotikajo kronskih temeljev resnice, ki jo, nespoznavno, projicirajo kot sveto igro božjega in mesenega.

In kje je v tej razpravi realen, pragmatičen svet igralstva? Oprijemljivost igralstva, o kateri smo navajeni razpravljati, je po mojem prepričanju le vrh ledene gore. Ali morda tanek sloj zemeljske skorje, pod katerim je magma njegovega bistva. Ali še bolje, igralstvo, ki ga lahko trdno definiramo, je le viden del vesolja, zvezde in meglence, sonce, luna.

Dinamika časov, prostorov in udeležencev v spoznavnem procesu, v iskanju, prikazovanju in izrekanju videnj, v gibanju skozi njihov realni sen, predstavlja podobno celoto, h kakršni je stremel ideal Stanislavskega, ko je, na kar nismo dovolj pozorni, poleg tehničnih postopkov terjal od igralca vzpostavljanje notranjega, duhovnega sveta vloge. Zato je pri Stanislavskem vzajemno delovanje zunanjih in notranjih nivojev, igralčevo kulturno, sociološko, na nekem mestu celo religiozno dopolnjevanje svoje zavesti, opozarjanje na podzavedno in tudi na pojav tako imenovane nadzavesti, kot skupno obzorje dramske osebe, igralca, avtorja in gledalca kljub analitičnim skoraj pozitivističnim načelom v študijskem postopku, postavljeno v začetek določanja na splošno uporabne igralske metodike. Seveda je vedenje o nji, o lastni kulturi in civilizaciji, kakor je z dogodki tega stoletja prenikalo v nas, postalo drugačno, izpraznjeno od groze in nadomeščano, kar je absurd, s produkti, katerih trohljivost je nevidna. Avtentičnost izjave in geste je za igralca v takšnem kontekstu torej sproščena koncentracija in z njo pozornost, usmerjena v srž lastne pojavnosti, v kateri se spočenja spoznavni proces, ki nas seznanja z vidiki svoje osebnosti, s personami v nji, ki so vez med nami in drugimi. Tako se rojeva beseda kot spoj osebka, povedka in predmeta, zori preprostost gibanja živega bitja v prostoru, za katerega sicer veljajo smrtni zakoni gravitacije in termodinamike.

Tema žil in svetloba kosti nista le smrt, pač pa izjava duha, katerega jezik je naše telo. Mandala svetovij ni okras nič, katerega neznanska moč je v hkratnem obstoju delca in vala ali vsega v vsem, pač pa je v nji milost, s katero nam je dano zreti v skrivnost zrcaljenja med besedo, podobo in osebo. Zven je resonanca mesa.

In obratno, v spoju bivanja z materijo je dih lahko tudi instrument zraka. Pojmi in predmeti so besede očesa. Govor, ki izhaja iz drugega, je želja po sebi, istost z nespoznavnim in enost med nami.

V načinu, kako nam zgodbo o nas pripoveduje naše stoletje, ni le groza končnega cilja, izničenje kot smoter človeštva, pač pa je v umiranju boga upanje, da je možen dialog z izhodišči našega bivanja. In ne nazadnje je vpraševanje o sebi, ko v igri iščemo identifikacijo z drugim in razliko med lastnimi drugačnostmi, pogum, da z artaudevsko neizprosnostjo uzremo zlo v nas, da z brechtovsko ironijo razpremo strah pred dialektičnostjo sveta in v čudenju celo uzremo obstoj, ki je izza njegovih zakonitosti, da z vztrajnostjo Stanovitnega princa ali igralca Ryszarda Cieslaka, ki ga je v predstavi Grotowskega in v Calderonovem tekstu tudi igral, izvršimo dejanje samorazumevanja, ki pelje k združitvi telesa in duha. Če pride do dialoga med takšnimi nivoji tako, da se samozadostnost vsakega od njih sproti spreminja v funkcijo ostalih, je potem gledališče resnično lahko svet v malem, njegova sled, sel, model.

Odpira se vprašanje, kakšna, katera dramatika, kakšen zapis, scenarij za kronotopos, dialoški svet bi lahko bil, če sploh, izhodišče za novo gledališče. Povsem razvidno je, da se po obdobju dramatike absurda uveljavlja gledališče koncepta kot laboratorija za usmeritve, o kakršnih smo govorili. Pojavijo se performansi in happeningi in nazadnje gledališče plesnega izraza in podobe. Sam mislim, da je, preprosto povedano, odpovedovanje besedi in dramaturgiji, ki naj bi bila zgradba z nameni eshatološke narave, povezano z nevero v možnost reprodukcije sveta iz idej, z odporom do ideološkosti kot imanentni prezenci v simulakru sveta, kakršnega proizvajajo znakovni sistemi, v ozadju katerih naj bi v resnici bila nezavedna želja po vragšigavedi čem. Vendar mislim, da tudi gesta in podoba nista nedolžni, saj v obeh iz brezna trenutkov in iz zenita absolutne volje zeva in se hkrati podira beg pred alienacijo, v katerem se polaščamo sveta z obrednimi umori, katerih sled vodi v totalitarizem.

Čeprav velja, da sta metafiziki krščanstva in marksizma antitragični in je tragičnost nemara lahko le opisni pojem, nanašajoč se dandanes na romaneskno in filozofsko literaturo, skrit v zabrisani ločnici med umetniškimi tragičnim in tragičnim iz vsakdanjega življenja, je spopad med Apolonom in Dionizom le del univerzuma, smrt tragedije pa le vidik konca umetnosti. Tiste umetnosti namreč, v kateri je lepota končni postulat, je zlo estetsko nezanimivo in greh ni estetsko dejstvo. Gledališče kot živo izrekanje o minljivosti, gledališče s konkretnimi ljudmi v igri resnice kot videza, pri čemer naj bi resnica o resnici bila ta, da je ni in zato z njo ne more razpolagati nihče, lahko vsebuje tisti razkol v materiji zavesti, ki je tragičen in kot tak vest o izvirnem grehu in o odgovornosti pred transcendentnim faktom, da vse, kar je, nekako biva. Zakaj igrilstvo ne bi moglo biti sel o takšni zavesti? In gledališče model, ki takšno vest vzpostavlja? In zakaj vsaj tisti, katerih volja je, da prisostvujejo dihu, gesti, glasovom slov v zgradbi časa, ki priča o takšnem bivanju, ne bi mogli obstrmeti, razkrojeni zaradi negotovosti o tem, kako velik je pravzaprav njihov dolg do sveta? Zakaj ne bi mogli obstati očiščeni, morda za delček časa odrešeni v skupni gotovosti, da je od dejanj odvisen obstoj zavesti in dejstev?

Zakaj bi vse to ne bila možnost? Umrljivost trenutkov igre, trohnoba pogleda, gnitje besede, to je prst, v kateri iz nič žari seme, obris, zarodek. Okostnjak ljubezni. Komedijantska vera in glumaški up.

Strniševi Ljudožerci so komplicirana in navidez banalna zgodba o vsesplošnem medsebojnem žrtju ljudi, idej in stvari. Vendar je njena historija bistvo sodobne zgodovine, njena metafizičnost je v strogosti vpraševanja o svetu, ki večkrat, tako na

primer tudi v prej citirani Goščarkini pesmi, po eni strani razdira vidno pojavnost, po drugi pa vzpostavlja drugačno eksistenco stvari. In spet je neskončnost takšnega procesa zamejena s transcendentalnim pojmom božje milosti, o kateri se na primer izreka Prior. Posebna vrednost teksta je v tem, da z ogromnim, izjemno kompleksnim instrumentarijem, s strukturo srednjeveškega teatra, nekakšnih brechtovskih arij, z notranjo zahtevo po igralski norosti in zavezanosti zaradi poetske energije, ki obsega svetovje in tematiko domala vse sodobnejše poezije, ves čas pa z vrsto realnih, vsakdanjih situacij, omogoča prostorje za igralsko dinamiko, kakršno je razvilo to stoletje. V mislih imam na prvi pogled izključujoče se postulate, občutek za realnost, posvečenost, ekstatičnost, za grotesko in ironijo, za grozo in očiščenje. Ne vem, do kakšne mere so Ljudožerci lahko generalen vzorec za dramaturgijo novih iskanj v gledališču, je pa to tekst z velikim pomenom, kolikor mi je znano doslej še ne dovolj raziskanim, saj med poloma absurda in magičnosti nezadržno išče smisel bivanja s tem, da zgodovino in politiko aktualizira kot obstojnost krutosti in milosti, fiziko in človeštvo kot možnost in uničenje, igralstvo in dramatiko kot vpraševanje o etiki in ustvarjalčevem odnosu do struktur znotraj teksta, ki so relativizirane do skrajnosti, zaradi česar se čas in prostor za igro in literaturo spreminjata v novo kvaliteto, v polje lastnega, osebnega zla in dobrega. Ni čudno, da je tekst ob krstni izvedbi naletel na odpor in na okarakteriziranje z nihilizmom. Strniševo vpraševanje o krutosti namreč sega v eksistenco estetike same, izza njene metafizičnosti, v tubit načina naših komunikacij in hkrati v področje, kjer so transcendentni cilji naših odločanj. V tem je njegova posebnost in radikalnost.

Ce kdaj, stojimo zdaj ponovno pred odprtimi in hkrati zaprtimi vrati, pred metaforo, katere analogija vsebuje začetek, konec in prehod, umor, samomor in milost, če naj na kratko povzamem svet Strniševih kategorij. Pred vprašanji, ki naj bi se jih vsaj polneje zavedali, če jih že nismo sposobni razreševati, naj bi ne bili zato, da bi se angažirali zaradi bede slovenskega samozadovoljnega družbenega trenutka ali zaradi grotesknosti zahodne civilizacije, katere prepričanje v reproduktivno moč demokracije je neverjetno samozadostno, pač pa zato, ker je to pot, ki jo tako ali drugače, bolj ali manj zavedno iščejo usmeritve v zadnjem stoletju, ki so vsebovale upor proti takšni civilizaciji, kulturi, gledališču, katere alfa in omega sta učinkovit, zgolj produktiven finalni izdelek realnega ali urbanega sveta v najširšem smislu, ne pa izvir sveta v subjektu z vpraševanjem o sebi in drugih, kakršnega si je začel zastavljati antični človek.

Pogosto smo priča brezplodnim razglabljanjem o tem, v čem je fenomen igralstva v smislu, ali igralec vlogo živi ali predstavlja, koliko osebnosti in kakšne vrste je v njem in katera prevladuje in podobno. To so napačno zastavljena vprašanja in se v bistvu ne razlikujejo dosti od tistih o eksistenci in esenci, o kuri in njenem jajcu. Igralec paradoksalno misli s telesom, ima na koncu čutov dušo in čustvuje kot prostor-čas. Vse hkrati. Seveda je nujno, da vzpostavi za izčiščenje dramskega lika jasno realno strukturo osebnosti, ki jo igra in njenih odnosov. A brez irealnega pola, brez hotenja, volje in zavesti o drugačnosti sestavi človeškega in svetovnega bivanja in nehanja, lahko na primer igra o ljudožerstvu kot prvini sedanje civilizacije in kulture, ponikne v larpurlartizem zgodbe. Svet Strniševe ljudožerske družine in vseh, ki jo obkrožajo in z njo izginjajo, ne zaživi brez vpetosti v širši kontekst, a tudi ta, kakor sem ga nakazal doslej, ki obsega avtorjevo filozofijo in odprtost njegovega teksta, predvsem pa takšen igralski čut in misel, ne moreta obstati brez realne strukture v njih. V študiju lahko ločimo obe sferi. Toda skozi asonančnost v govorici moralcev in kanibalov Strniševega relativno prozno komponiranega verza in jezikovnega izraza, povezanega s pojavom njegovih oseb v našem času in okolju, stopa

področje irealnega. Situacija dogodkov, na primer hranjenje kot fakt, po drugi strani zahteva stvarno obnašanje in akcijo, ki pa sploh nima zgolj ljudožerske konotacije, pač pa je tu kot realni izrez v videnju sveta. Kaj naj bo na primer nadomestno čustvo ali substitut, kot ga imenujemo v igralski terminologiji, za kanibalski užitek? Ali imenitna večerja v gostilni ali spomin na okus po odličnem siru? Lahko je eno in drugo ali oboje hkrati, predvsem pa občutek zmagoslavja, ne le ob tem, da morda zaužijemo življenjsko moč in dušo umrlega, pač pa ob notranji zanesenosti, značilni za občutek, da lahko obvladujemo vse, česar se dotaknemo. To pa je izhodišče, ki je nujno, če naj substitut običajne človeške požrtije za kanibalski užitek ne bo zgolj plehko komičen. Igralstvo torej implicira, ne samo v tem primeru, ampak nasploh, v še tako skrbni akribiji realizma, vsaj nezavedni uvid v hkratni obstoj različnih nivojev v svetu dramske osebe ali gledališke predstave.

Kot je svet sestavljen na nenavaden, paradoksalen, med sorodnimi elementi navidezno izključujoč se način, v smislu, da evolucija in revolucija vsebujeta druga drugo, Heraklit in Parmenid pa imata na primer vsak po svoje prav, se je seveda dogajalo, da v svojem življenju do misli, kakor jih tukaj deduktivno zastavljam, nisem prišel od danes do jutri. Življenje teče podobno, kot se to dogaja v gledališču. Da namreč vzgoja srca in uma, v čemer je bistvo iskanja dramskega lika, vijuga med naključji, detajli, dolgimi razmišljanji, neprespanimi nočmi, realnimi dogodki ali razsvetljenji, ves čas na novo odkrivajoč lastno pot. Dogajalo se je, da je moja igralska mladost ves čas hotela nekaj, kar mi je kasneje uspelo nekako razložiti ali vsaj razstaviti. Le da takrat nisem dojel, v čem je celota mojih negotovosti in spraševanj. Čeprav se je na primer kdaj zgodilo, da sem kot igralski mladeč v nočnem gostilniškem razglabljanju poskušal svojim kolegom opisati svoje čutenje igralskega kot neko sevanje energije, ki se preusmerja v različne dele telesa. Na primer pri filmskem snemanju, ne da bi se obraz spremenil, enkrat v čelo, v lice, celo v del nosu in podobno, pri čemer je telo kot tuba ali sito. Bolj s težavo ali zadržano ko izstopa energija, večja je notranja moč in izraznost. Vendar je navsezadnje to podoben princip, kakor ga v analitičnem delu postavlja Stanislavski, ko pravi, naj dramski lik svojo danost in okoliščine dinamizira kot pot od motivov po rdeči črti glavne naloge k cilju, a preko jasno postavljene notranje ali zunanje ovire. Pokrajine, ki se z zahtevo po absolutnem vpogledu v igralsko odpirajo v nas, so neskončne, obstajajo pa isti aspekti in analogije med njihovimi vizijami.

Prvič so se mi ovire, nejasnosti, bistvo in hkrati celota vpraševanj, kar vse je temelj mladega igralskega združila in razjasnile v jasno podobo v vlogi Handkejevega Kasparja. To je bila ena od temeljnih prelomnic v mojem življenju nasploh. Tega se takrat, leta 1970 ob otvoritvi Gleja, sicer nisem natanko zavedal, vendar mi je popolna odprtost vase, v nepredvidljivost notranjih svetov, v njihov izvir in v kompozicijo rudimentarnih gibov in glasov, podarila svet, ki ga lahko raziskuješ vse življenje. Ne le kot igravec, tudi kot pesnik ali pisatelj, morda tudi kot likovnik in arhitekt. S tem hočem reči, da so ustvarjalni notranji goni, liki, zvoki, prostorja in nizi, ki so začetek človekove splošne časovne kompozicije ali muzikalno čutenje prostora, določljivi in da je prav nekje v globinah igralskega, kot kaže, izhodišče za skupni jezik različnih zvrsti umetnosti in nemara tudi govornice drugih človeških področij.

Še en takšen usoden dogodek ali bolje nekakšno ironično naključje se je zgodilo veliko kasneje, malo pred izbruhom zgodovinskih in vojnih dogodkov pri nas in v bivši Jugoslaviji, ko sem v filmu Veljka Bulajića Donator, igral visokega gestapovskega SS oficirja. Nisem kaj podobnega igral prvič in tudi pozitivistični podatki in realni detajli s tem v zvezi niso pomembni, pač pa osupljivo in zame

srhljivo dejstvo, da me je, ko sem v garderobi prvič oblekel elegantno črno uniformo s kapo z mrtvaško glavo, prevzelo nenavadno zadovoljstvo. Občutil sem, da je nekje v meni gon, sla po ubijanju in obvladovanju ljudi. Ni šlo za življenje v vlogo, za transformacijo, predstavitev, za poistovetenje, ne, za dejstvo je šlo in, če že uporabim termin iz igralskega izrazoslovja, za prezenco nečesa doslej nepoznanega v meni. Zgolj takšna uniforma, spoj z njo je povzročil, da kljub vsej civilizacijski in osebni vzgoji, kot znojenje groze, izstopi iz sfer za mojim jazom moritev sama. To je resnica, ki si jo moram priznati, ki me je begala, zaradi katere sem začel čutiti neko strašno odgovornost in ki je, poleg povsem drugačnih dejstev ali dogodkov, močno vplivala na to, da sem začel na nov način gledati na igralsvo in tudi na svoje pisanje. Med drugim je mogoče ugotoviti, da lahko za zlo v življenju ali za tisto, s čimer ga lahko predstavimo znotraj psihologije, najdemo razloge ali izgovore, v igralsvu, ko ga v sebi začutim, je zlo tu kot fenomen na sebi. In to je, kar je paradoksalno, dobro. In je pojav, kakršnega v drugih umetnostih, če sem problem dovolj natanko premislil, ni mogoče ugotoviti. S takšnim okrutnim dvojnikom, z zarisom negativne fantazme, skupne tako gledališču kot življenju, naj bi se soočali v teatru, katerega videz bi hotel izhajati iz biti same. Sprašujem se, če je za evociranje stanj, povezanih s takšnimi ali podobni občutji ali pojavami, nujna igralska frustracija. Res je, da se iz shizme odpirajo nepoznani svetovi duše, a gledalec v takšnem primeru zavzame pozicijo voyeurja, ki skozi ključavnico spodobnosti na podoben način z užitek zre v neko bizarno dogajanje, kakor se nam to večkrat zgodi, ko nas, priznajmo, obide zmagoslavje, ko izvemo za koga, da ni več živ, sami pa smo, vsem zvijačam božje dekle smrti navkljub, še vedno tu. V takšnem kontekstu je seveda jasno, da je črna uniforma znak, maska, s katero se enačimo, ne z dekle, pač pa z vladarico nad bivanjem. Bognasvaruj, kar takšna igra je, je namen pretežnega dela sodobnega esteticizma. Odličnost kostuma, ki prikriva lastno razpadanje, kot v bleščeč se celofan zavito komunikacijo celo oblačimo gledalcu, porabniku, adresatu. Da bi v sodobnem gledališču, pa tudi v drugih umetnostnih zvrsteh ali njihovih kombinacijah, ušli takšni, v bistvu estetskega skriti možnosti ali procesu, obstaja toliko različnih poskusov, da bi razvili sfero, ki bi jo pogojno lahko vseeno označili kot katarzično. In če je vsemu navkljub umetnost produkcija smisla, je njegova teatska projekcija splet norosti in bolečine, teksta in igre, gledališča in zgodovine in virov ustvarjalnosti, groze in ljubezni. Ker je človeštvo kljub neizmernim količinam zla, ki se je nagrmadilo v skladju časov, predrl v njih horizonte in okna ljubezni kot ljubezni za nič, za drugega kot drugega, skratka, kot dejavno predanost in žrtvovanje, vsekakor nekje v življenju njegovih kategorij realno obstaja transcendentalni cilj, božja prisotnost v zavesti kot agon, boj neznanih sil za luč v človeku.

(Konec prihodnjič)



Kristijan Muck

O IGRALSTVU KOT CELOSTNEM POJAVU II

(Nadaljevanje in konec)

Strniša je s svojim dramskim tekstom Samorog postavil temelje za obzorje želje, za hrepenenje po bivajoči resnici, z Driado je ustvaril tekst, ki se ozira v svet s pogledom od onkraj, z Žabami pa je tsvetnost prežaril s hudičevstvom, z dihotomijo med pojavom in njegovim bistvom. Srečo sem imel, da sem se dvakrat v življenju bližje, v gledališki praksi, lahko vživel v takšen svet. Če so bili Ljudožerci moja zadnja pedagoška naloga na AGRFT, so bile Strniševe Žabe prva. Pred petnajstimi leti sem se v letnem semestru ob študiju za javno predstavo Žab tudi prvič srečal s tremi študenti tedanjega osmega semestra, s Silvo Čušinovo, Binetom Matohom in Pavletom Ravnohribom. Bili so že skoraj pravi igralci in sam sem jih štel, kakor sem bil dotlej v gledališču navajen, za vrstnike. A kmalu sem začutil, da sem kot pedagog zanje kljub vsemu nekakšen tujec. Morda oni tega niso dojemali ravno tako hudo, vendar je situacija, ki je nastajala v tem našem tujstvu, terjala, da se poskusim tudi sam predstaviti predvsem kot njihov pomočnik v iskanju oprijemališč za vlogo v sebi. Tedaj mi orientacijske točke za takšno iskanje še niso bile povsem jasne. Ker pa smo študirali tekst, namenjen za javno predstavo, sem s trojico lahko obdeloval pedagoško snov skupaj s kolegom Zvonetom Šedlbauerjem in s študentom režije Sergijem Verčem predvsem kot simulacijo gledališkega študijskega procesa. Takrat smo vsi skupaj naleteli na poseben, zelo zanimiv in pomenljiv fenomen. Vsakdo od trojice nastopajočih se namreč v tekstu prejkoslej zasuka v drugačno dramsko figuro. Evica je tudi Babica, Lazar je Lazarus in Točaj je v delu igre tudi Hudič. In vendar je to ves čas isti dramski lik oziroma igralska oseba, vsakdo torej ostaja znotraj svojih drugačnosti isti protagonist. Takšna dvojnost, ambivalenca je bila nerazrešljiv problem, dokler smo ga obravnavali iz psiholoških temeljev, s katerimi smo se poskušali približati enemu ali drugemu vidiku dramske figure.

Psihologija se v gledališču pojavlja kot seznanjanje, ki lahko na osnovi osebne preence potegne za sabo vživetje in transformacijo. Opisna logika v takem primeru terja dovolj plodno realno podlago, zasnovano na sistemu pogojnega sveta dramske osebe, kakor ga je teoretsko postuliral iz prakse realističnega teatra Stanislavski s terminom »če bi«. Pogoj za takšno ustvarjalno atmosfero je, lahko bi rekli, skoraj zasebni igralčev biotop, ki omogoča sprožanje avtentičnih reakcij.

Toda že v komedijskem principu igre nastopajo zakonitosti, ki prestopajo takšno igralsko početje, značilno dandanes na primer predvsem za ameriški film. V samem bistvu komedije je namreč prestopanje lastnih zakonitosti ali mer, meril, v katera je zajeta verjetnost igre. To prestopanje je seveda lahko tudi realno, izvira-joče iz psiholoških faktov, ki pa, če so odtrgani od verjetnosti, padejo v tako

imenovano šmiranje, ali okamenijo v šabloni, če poudarjajo shematičnost komedijske strukture. V gledališču se vselej pojavlja potencialno neznana kvantiteta energije in v igrilstvu ustvarjalni, osebni princip. Zato se resničnost v smislu verizma, razen kot del procesa v študiju vloge in seveda nujno kot del igralske pedagogije v gledališču sicer pojavlja, a vselej kot igralčeva snov med poloma igralčevega golega bivanja in njegove zavesti o videnju sebe kot krinke, ki izenačuje strah pred resničnostjo sveta z dejanskostjo lastnega videza, zajetega v drugost dramske osebe. Vsaka doba v zgodovini gledališča je imela svojo »neverjetno resničnost«, ki so z njo vrhunski igralci v skladju s kulturnim razumevanjem zadevali v črno in podali bistvo resnice. Dandanes se nam igralci Moskovskega umetniškega gledališča, ki jih je vodil Stanislavski, na posnetkih lahko zdijo patetični. Kaj bo sodila prihodnost o verjetnosti našega časa? Igralčeva skrajna verjetnost premaguje nemogočo situacijo gledališke iluzije z idejo o resnici. V tem je ena od zasnov tragičnosti. Nelagodje lastne eksistence se z masko spreminja v briljanco ideala. Tu je snov za komedijo. Takšni neopazni energijski sklopi sevanja in prelivanja so igralčevo neprestano notranje oblikovanje in hkrati ustvarjanje realnih odnosov v kadrih in sekvencah tega, kar se nam sicer zgolj prikazuje, a je zaradi dognanosti in sežetosti življenja znotraj sebe resnično. Gledališču imanentno je, da se igralec o času in sebi ne izreka kot zasebnik in da se v prostoru ne izraža le kot znak. Vendar igrilstvo ne more eksistirati drugače kot ritimizirana kompozicija vsega tega. Pri tem ni pomembna hierarhija igralčevih elementov, njihova jasna klasifikacija pa tudi ni mogoča. Vse to prav zato, ker igralčeva pojavnost raste iz dinamike med njihovimi odnosi, ti pa iz njegove osebne strukture. V igralskem postopku ne obstaja le seznanjanje s psihično logiko dramske osebe, predvsem je v njem seznanjanje z lastno psiho in s psihologijo stikov s soigralci in soustvarjalci, v prvi vrsti seveda z režiserjem ali s pedagogom. Tekst se v gledališču tako pojavlja kot neizpodbiten, celo ontološki temelj in vzvod raziskav, lahko pa ga, potem ko je vzpostavljena neka zgolj gledališka, a ustvarjalno plodna struktura, uporabimo kot material. Razkorak, celo prekinitev stikov med tema potencama teatra je ena od značilnosti sodobnega gledališča. Je dramatika dramaturgije, ki s tem nastaja za zdaj še neodprta knjiga? Ali pa jo vsebuje na primer že Kralj Ubu ali Šest oseb, ki išče avtorja ali Plešasta pevka? Ali pa bi se moral istočasno dogoditi sestop v igralčevo zasebnost in razdor literarne strukture, kakor se to do določene mere dogaja v performansih ali happeningih? Ali pa naj nas obvlada dogajanje, ki je vdor skozi publiko in polastitev s paniko, kakor je to doslej najbrž še najbolj uspelo katalonski skupini *La fura dels bauls*? Kakorkoli se bodo odvijale niti spektakelskega ali dramskega sveta, v golo podobo ali gib brez pomena, se razmerja med subjektom, objektom in tistim, na kar ali na kogar se navezujejo, najbrž ne morejo pretrgati. Smisel je hkrati izza posameznosti in pred celoto. In obratno. Do neskončnosti. Proces, ki ga pretrga osebni uvid. Ali pa v skupnosti tako ali drugače strukturiran niz paradoksov, ki kot nezavedna katarzičnost reže tavnološko osnovo sveta.

Ko se nam je torej pri Žabah posrečilo dotakniti nekaterih temeljnih vzvodov v lastnih psihologijah, srečan s samim sabo in s priznanjem o neki temeljni, čeprav grozljivi, a tudi osupljivo radostni drugačnosti lastne osebnosti od tiste, ki si jo sicer priznavaš, se je vsakdo od nastopajočih lahko preklopil zdaj v eno zdaj v drugo vizuro dramske osebnosti, ki se enkrat pojavlja kot takšna, drugič kot nji različna. Če je bila nemara Strniševa pot od Žab do Ljudožercev gnetenje in razgrebanje fascinacije do nihilizma in hkrati paradoksalno opredeljevanje osebnega kozmosa, iskanje lin v krvavem obstretu magije, skozi katere se prikazuje svet transcendence, tako je pot igralca lahko razvoj osebnosti od samospoznavanja do žariščnic, v

katerih soju se prikazuje resnica kot notranja zgodba družbe, ki presega danost in se obrača k celoti.

Podobno kot je v odnosu med dramo in gledališčem mogoče razlikovati med tragedijo v literarni formi in med njeno spektakelsko funkcijo ter obenem upoštevati njuno integrativno moč v dramski komunikaciji, je v igrilstvu dvoje med sabo povezanih generalnih usmeritev. Sfera, ki sem se je dotaknil na začetku in ki bi jo morda lahko imenovali ontološko – fenomenološko, v povezavi z dramatiko – dramaturgijo tudi kozmološko, v kateri se igrilstvo manifestira kot polje igrivosti homo ludensa, dejavnosti preseganja in izstopanja iz danosti, ekstatičnosti kot posvečenosti, vere in ljubezni. To je polje, v katerega so se v praksi prve usmerjale raziskave Grotowskega. Ob njem in hkrati z njim obstaja še področje realnosti, gledališke realizacije, kakor ga je zasnoval Stanislavski z analizo – indukcijo, sintezo – dedukcijo, delom s telesom in psiho, s tekstom na relaciji splošno – posebno, med detajlom in konceptom. Skupni prvi sferi in drugemu področju so trenutki, dinamizirani kot hkratna volja in predanost.

Funkcija igralca se v tako zasnovanem prostorju vzpostavlja kot vpraševanje o gledališču in kulturi, o družbi in manku njenega izraza, o igrilstvu kot najstvu, kot nečem, kar naj bi bilo golo bivanje na sebi in o družbenem življenju kot projekciji tistih sfer, ki jih njeni drugačni, sicer znani metajeziki, ne morejo izraziti.

Tako neizrekljivo vstopa in se organizira kot dramatika, ali dandanes morda kot dramaturgija, ki je lahko ali tekst v zaprti kompoziciji, na primer Čakajoč Godota, ali v odprti, na primer Kaspar, ali kot scenarij za happening in performance, ali kot zaris likovno plesnega dogodka ali tudi kot zgradba za projekt v smislu pojma celostne umetnine. Hkrati pa neizrekljivo izstopa kot identifikacija konkretnih oseb s svetom zunaj realnega časa, saj se v njem organizira kot prostor ali dejanje s kompozicijo gibanja, z razporeditvijo podob, z načinom izjavljanja tako, da ustvari izrez nadčasovne in zunajprostorske projekcije. Toda pri vsem tem je igralec danost.

V osebni, sebi lastni načinu igralčeve komunikacije, specifične kot odtisi prstov, znotraj vsake, celo idealne transformacije, je moč, ki presega diktat tolikokrat poudarjane sporočilnosti umetniškega artefakta. Igralčev neizrekljivi osebni odnos do temeljev bivanja se tako vzpostavlja kot opozorilo na polje svobodnega komentiranja v trikotniku med dramaturgijo, izvajalcem in gledalcem.

Govor kot zvenenje telesa, ki mu je z dihom dana povezava z nebom in seveda s poslušalci, je sicer lahko tudi molk ali krik. In je tudi gesta, mimika, podobna včasih komunikacijam, ki jih poznamo iz živalskega sveta, mimikriji, posnemanju, odzivanju na znake brez lastne interpretacije. Z vstopom zavesti skozi človeško misel, z oddeljenostjo biti in bivanja se je dogodil temeljni razcep v jeziku sveta in hkrati rojstvo govora, katerega namen in izpolnitev ali pa potek v brezsmisel sta nam nepoznana. Preostane nam, da v predstavitvi dogodkov, ki jih človeški svet razbira iz takšne situacije, zajamemo sledi ciljev in vzrokov takšne nepredvidljive igre sveta v kompozicijo nepotvorjenih, lastnih zvokov našega telesa in duha.

Če bi rekli, da je dih atomska enota in beseda molekula govora in človeške komunikacije, lahko dodamo, da sta v igralski pedagogiki njuni temeljni celici – **zgolj bivanje** – na sebi in – **izjava** – zase.

Zgolj bivanje. Igralec je bivanje in način njegove zavestne organskosti. Najbrž je tudi zaradi tega izjemno težko komurkoli izvesti, živeti kakršnokoli preprosto akcijo vpričo drugih natanko tako, kot bi jo v popolni samoti ali nezavedno sam zase. Igra, kot krinka vsakršnih človeških odnosov, je temelj vsakdanje komunikacije, igrivost, kot preseganje takšne okostenelosti, je prva stopnja, sposobnost očiš-

čevanja, zbistritve bivanja v tisto, kar zgolj je samo na sebi, pa je začetek tega, kar bi lahko imenovali umetnostni proces v igrilstvu, v katerem se spočenja osebni, notranji odnos do sveta. Najpreprostejši akt, na primer obuvanje in zavezovanje čevljev, kar lahko traja približno eno minuto, je vpricho gledalcev igralčeva začetna etuda za spoj z resničnostjo. Ko se v nadaljnjem postopku pojavi ovira, na primer zadrnjen voz na vezalkah, je način, kako reagiramo na to, tudi prvi dramatični moment. Ko v naše ravnanje, na primer odpravljanje od doma, vnesemo nek cilj, na poti h kateremu se pojavljajo ovire, se pojavi mikrodrاما. Ob stiku z drugimi osebami in njihovimi podobno strukturiranimi, a lastnimi nameni, se lahko zelo hitro razvije omrežje, micelij usod in dejanj, ki jih organiziramo v prizor. Ta je potem stvaren, v njem ne gre za golo posnemanje, pač pa za kompozicijo odnosov in dejanj, izvirajočih iz lastnosti, ki pa jih v nadaljnjih stopnjah z referenčnim prostorom, se pravi s transponiranjem v zgodbo sociologije, zgodovine, kulture transformiramo kot igro lastnosti, karakterjev ali tipov. S takšnim postopkom se lažje osredotočimo na bistvo prizora, na tisto, kar sekvenco v dogajanju strukturira v razvidno osnovno enoto dramskega zapleta, zgoščenega v krizni napetosti in usmerjenega v določen vidik razrešitve. Tudi smisel brechtovske potujitve ni v kakem trdem, racionalnem odmiku od lastne igre, pač pa v osebnem igralčevem odnosu, ko v stvarni strukturi bivanja iz celotne dramske zgodbe, na primer v čudenju, uzre, kot bi se prvič na svetu zgodilo, kako zaniha lesteneč, ne zaradi nekakšnega larpurlar-tizma narave, ampak zaradi zakonov gravitacije, ki se razkrivajo določeni osebi. Funkcija takšne dramske osebe je razkritje zakonov izza videza sveta. Da je ta oseba na primer Galileo Galilei, človek z določenimi lastnostmi, je zgolj naključje. In da takšno naključje zaživi kot širši smisel v verjetnosti in resnici, potrebuje izvire v igralčevi konkretnosti in resničnosti.

Izjava. V zvezi z doslej povedanim se pojavi vprašanje, v čem je stvarnost govora odrske osebe. Po eni strani je v igralčevi govorici dejanska konkretnost telesa, grla, pljuč, zraka, vsega v skupni komunikaciji z nebom in zemljo, s sabo in drugimi bitji. Po drugi strani pa je besedno izrazje kot forma in struktura temeljito raziskano. Ob tem in ob možnosti, da ga lahko doživimo tudi duhovno ali kot božjo besedo, pa z njim kot s stvarnostjo na sebi, kot arhetipom zavesti, kot krinko sintagmičnih nizov in paradigmatških gmot, v igrilstvu v glavnem ne vemo kaj početi. Poskušajmo zato izločiti izjavo, osnovno povedno, osebnostno in predmetno vzajemno določilo kot dejstvo, fakt zunaj čustvenih nabojev in konteksta odnosov med dramskimi osebami. Vzemimo na primer izjavo sodnika Bertrama iz Strnišvega Samoroga:

*Zakaj se kačja devica resnica
pokaže ljudem le za hip,
potem pa spet zgine v travi
in je sto let spet ni.*

Globoko v človeku, ki je lahko ali Gregor Strniša ali pa kdorkoli, na primer igralec, le da naj slednji misel oziroma metaforo o resnici vselej spočne kot spontano doživetje in pove, kot da se mu je pripetila prvič v življenju, se takšna izjava podzavedno zgodi kot celota. V niz besed, ki se iz čutno miselnega jedra izvije kot koreninje ali ožilje razmerij v stavku, se ta ali katerakoli izjava rodi in sproti dopolnjuje šele potem, ko resnica njene vsebine za hip, tik pred govornim dejanjem prešine zavest kot celota, še nerazdeljena na subjekt, objekt in kopulo. V kratkem odlomku časa, ko začutimo razliko med lastnim in svetovnim prostorom, to pa se, če

natanko premislimo, v bistvu dogaja pred sleherno izjavo, se uravnesi tehtnica, kot bi se vse ustavilo. Manko, neizpolnjenost celotne podobe o določeni stvari, reči, človeku, misli, ideji, se v umu dopolni z zvenom, z vibracijo, z glasom. Večnost in neskončnost se stakneta, zastaneta in zdrkneta v muzikalno podobo, ki je izsek sveta, drobna kompozicija in hkrati organizem širših dimenzij. Telo in duh spregovorita istočasno in zvezeta resničnost z irealnostjo, resnico s časom. Če parafraziram Strniševo misel o pojavljanju resnice vsakih sto let, kakor jo izreka sodnik Bertram, se tik pred sleherno izjavo v srce zastrmi nedolžnost, spojena z nepredvidljivostjo, možgane stisnejo zobje logosa, viba iz prsti, sad zavesti pa se sprosti v govor. Skupaj s takšnim občutjem začne stopati v človekovo govorno dejanje zaveden odnos do stvarnosti, predvsem pa nezavedno občutje, v katerem se očituje realnost neke skupine ali družbe kot besedna krinka, s katero premagujemo ali strah pred neznanim ali grozo pred smrtjo. Sfera takšnega zakrivanja in razkrivanja je predvsem področje igralčeve analize dogodkov in dejanj dramske osebe, uvid v notranjo strukturo izjave pa je stvar igralčeve individualne izrazne svobode. Igralec s takšno analizo posvaja tekst in vstopa skozenj, skozi vir govornice, kot preko vezne posode v lik, ki ga sluti v dramski osebi.

Poskusil sem le na kratko opisati principe za globinsko analizo izjave, vendar lahko tak postopek v igralstvu analogno prenašamo na vsak tekst, ne le na izbrani Strnišev. Ko na takšen način premislimo svet odnosov, ki se generirajo v izjavi in njeni skriti gramatiki, se kot igralci sprostimo, skoncentriramo, s pozornostjo, v kateri tik pred izjavljanjem še enkrat dojamemo kompleksnost celote, zberemo dovolj in ne preveč energije, da polglasno, s pravilno izgovorjavo, v zvezi s čimer smo že morali opraviti tehnično, dikcijsko raziskavo teksta, izrečemo spoznanje, ki je v nas kot tako spočeto prvič v življenju. S tem preskočimo razliko med lastnim govorom in med govornico dramske osebe in sežemo hkrati do globinskih struktur, ki se praviloma izkažejo za nekakšne uglasbene podobe. S tem pa tudi vzpostavimo osnovo za prihodnji kontakt s publiko, ki bo na ta način neposrednejši. Zanimivo je, da se ob takem preizkušanju teksta spontano pojavi iskrena, naravna intonacija in dinamika, ne da bi na to bili posebej pozorni. Zelo pomembno je, da obvladamo trenutek tik pred izjavljanjem, v katerem smo paradoksalno osredotočeni hkrati na nekakšno občutje o niču telesnega bivanja in o celoti sveta, iz katerega v trenutku izčrpamo smisel in pomen. V večini primerov občutimo takšno izjavo kot vrhovodsko dejanje in po sprostitvi, kajti zbranost je zelo velika, nas ponavadi oblije srh, odzven neke groze. Lahko bi rekli, da se ob takšnem izjavljanju, ki vselej vsebuje tudi spoznavno dejanje, v naši duši naseli za droben hip zametek, blaga oblika tistega, o čemer je govoril Artaud, namreč okrutni svet biti, trenje med zobniki pojavov in pojmov.

V smislu, kakor sem ga poskušal opisati zgoraj, se pravi zunaj čustev ali z dinamiko prizora zarisanih intonacij in barv, pač pa kot dramaturgijo notranje strukture izjav in kot dramatičnost njihove izreke, lahko predelamo celoten tekst dramske osebe. Seveda le kot enega od postopkov v študiju vloge.

V pragmatiki teatra potekajo vaje z definiranjem realnega in realističnega referenčnega prostora iz dramaturgije teksta, koncepta, koreografije, ritmizacije prizorov. Kakršnakoli že je narava gledališča, v katerem se pojavlja igralec in so njegovi postopki bolj ali manj zakoličeni v sistemu, pa svet, iz katerega črpa snov za kreacijo, ni mehnični seštevek, pač pa metoda, ki mu omogoča, da razvije skupek stanj, katerih imanenca je gibanje. To pa je spet proces, ki odмира v živost komponiranih trenutkov in sekvenc časa. Vendar je ta izdvojeni, pregneteni čas v latentni spremenljivosti. Ne le glede na dramatiško ali dramaturško strukturo, pač pa tudi

kot notranji in zunanji sistem odnosov med bitji z zavestjo in seveda kot vstop iz širšega realnega časa, katerega nosilca sta občinstvo in družba, v ritem predstave. Vse, kar v teatru je, hkrati tudi ni. Eno je v drugem in v vsem. Pozneje je prej, kdaj je tudi zdaj in nekoč je nekje. Polje niča in eksistence. Moč, ki ohranja bit. Sila, ki v negaciji kategorije na sebi, uvaja bistvo pojavov. Zavest, ki bi lahko videla eno in drugo hkrati. Saj je z rojstvom in smrtjo realna spremenljivka.

In če je resnica o resnici ta, da je ni in zato z njo ne razpolaga nihče, je takšno ali drugačno ozaveščanje o nji očiščenje od trenutnega časa in reševanje v prostorja zunaj videza stvari. Če pa je, po drugi strani, v igri resnice kot videza perpetuiranje večnosti v zakonitostih človeškega duha in telesa, potem takšno, do norosti neskončno komiko preseka humor, zavest o ljubeznivi minljivosti našega truda, da bi osvojili končnost ali pomen nečesa, kar je morda svéta igra svetá. Pri tem je vsakršna zgodba tista konstrukcija, v kateri čepi neulovljivi videz resnice. Najbrž je véliko vprašanje v avtentičnih estetikah sodobnega časa, ki poskušajo preseči njegovo tekmovalnost in tržno optiko, to, kako bi iz takšne kletke osvobodili strukturo sveta. Toda, če jo potegnemo ven, ali je potem kletka izpraznjeno bivanje? Ali je tragičnost torej v pojavu zgodbe na sebi? In v vseh njenih analogijah? V besedi? V kompoziciji barvaste vijuge? V intervalu, ki škrta kot razmerje med gravitacijo in mislijo? Ali igralsvo vsebuje uvid v ta vprašanja? Vprašanje je le, kako jih sprožati? V podobah sreča ali v raztelesen glasbi? Ali v sebi ali v tistem, ki je tu kot občestvo, tako obširno in nedoločljivo, da sega zunaj otipljivosti tega časa in prostora? Ali naslikati globino neba v nekom, v Njem, ki je avtor vsega tega, ki pa je, kdo ve zakaj, odsoten? In hoče hkrati deliti z nami odgovornost za ognjevitost, ki je vsajena v besedi in zavesti?

Takšna gledališka izkušnja in slutnja o podobni resničnosti na drugih področjih človeške spoznave in ravnanja, v katerih določamo svet kot razporedje elementov znotraj objektne sfere različnih subjektov, sta pred leti sprožili v meni misel na literarni projekt, ki naj vsebuje hkrati absolutnost svojih izhodišč in izničenje v prezenci totala, stvarnost predmeta kot knjige s strukturo pregibajočih se strani in z neupodobljivo likovnostjo v njegovi poetski eksistenci, krik neartikulirane besede in zgodbo, skratka, zapis o mejnem področju med kaosom in strukturo. S knjigo z naslovom *V tkivo ognja*, ki je izšla l.1987, sem takšno vizijo, upam, vsaj deloma realiziral.

Predvsem v gledaliških projektih *Svetloba maternice*, *Apno ogorki* in *Za jezom neba* sem opravil troje sondiranj, v katerih sem sam kot igralec oziroma kot nastopajoči preizkusil model nastajanja sveta v subjektu, se poskusil dotakniti zveze med glino in besedo, zastaviti izhodišča za enoten vpogled skozi raznolikost sveta. In nauk? Da je najbrž mogoče zapisati trdno literarno strukturo in obenem scenarij za predstavo, ki bi zajela celoto igre, njene reprodukcije in ukinjanja na nivojih igralsstva, zgodbe, zgodovine in sveta. Kako? Z nizom dejanj, podob, točk, v katerih se v napetosti med realnimi prizori in nastajanjem igralskih odnosov preklapljata videz in resničnost do trenutka, ko na eni strani vstopa osebni odnos izvajalcev, na drugi pa izstopa mitologija kot potencialna večnost in kot obredje, ki ukinja samo sebe.

Gre za slutnjo o umetnosti kot celostnem bivanju izza hegeljanskega obzorja. Kaj naj bi to pomenilo, poskušam označiti s tem in s svojimi drugimi eseji. Na poti k takšni utopični pokrajini je igralsvo presvetljevanje demonizma, ki vanj drsi virtualni svet in samozadostnost eklektične kombinatorike. Kako naj se to zgodi? Morda podobno kot pravi Jung v enem od opisov lastnih sanj, v katerih je hodil kot stvaren človek z lučjo v roki, sledila pa mu je senca njegove postave, katere obrisi na vrtničastih meglah so pomenili projekcijo njegove notranje resničnosti? Je igralčeva

notranja resničnost kot taka izrekljiva v konturah resnice? Kaj ni izjavljanje o dejstvih lastnega bivanja nemogoče z jezikom, katerega notranja luč je občestvu ali zgolj temačna megla ali žaljiva spaka? Je za takšen razgovor nujno potrebna krinka? Ali pa nekje, v vzajemnosti elementov sveta in njegove igre, obstaja skupno polje doumevanja, uvid v hkratnost luči in teme, v dejavnost bivanja v biti in zunaj nje in v določljivost zavesti kot odgovornosti za obstoj smisla? Verjamem v možnost.

Naj podobno kot v začetku navedem dva, med sabo na prvi pogled nepovezana dogodka, ki po mojem občutku zarisujeta vpraševanje o kulturi na takšnih temeljih.

Jeseni v lanskem letu je bila plesna predstava japonskega *buta* v Cankarjevem domu doživetje preprostega in funkcionalnega bivanja telesa in hkrati paradoksalnega izzvenenja niča v zenovskem smislu. Poglavitni napor v gibanju je bila dejavnost, včasih spremljana tudi s komaj zaznavnimi glasovi, v prostoru na način, v katerem naj bi se predvsem ne zgodila manipulacija s sabo ali s publiko. Notranji svet dveh protagonistov, izčiščen pred tem v zrenju vase, se je pojavljal v gibnih zasnutkih, izvirajočih iz osnovnih človeških odnosov. Ti se hote niso razvijali v zgodbo, saj bi se v njeni krinki zgubila nebogljenost eksistence in dostojanstvo njene predstavitve kot katarzičnih elementov v človeški vzajemnosti. V ozadju ideala takšnega teatra je izenačenje gibanja in tišine s čutenjem glasbe. Če je temelj glasbe, kakor ga razumeva sodobna teorija, v neubesedljivih zvočnih igrah kot upodobitvah presežnega uživanja in absurdnega udejanjanja fantazme, katere čar je nemogoče porušiti, saj je v njem imanenca veselja, pa ga njegovo transponiranje v prisotnost gibov, ki so plesni negativ tega, kar določa arhitekturo človeških prostorij, olupli do kože in kosti. Do zavesti o prisotnosti snovi, v kateri igra prehaja v bit. Njeno ime pa je človek sam.

Nekaj dni zatem sem bil na koncertu, na katerem je drugačen par v cerkvi Sv. Primoža nad Kamnikom ob spremljavi obnovljenih starinskih orgel zapel vrsto skladb avtorjev od Monteverdija do Gounoda. Oblečeni skoraj zimsko, še vedno pregreti od hoje, smo v okolju fresk iz l. 1504 strmeli v konture obeh izvajalcev ter organista in njegove pomočnice, a hkrati zrlji s svojo notranjostjo v prisotnost sakralne glasbe, v njeno ponižnost in ponos. Začutil sem zvezo med prostori, časi in nameni ene in druge prireditve. Čeprav smo se na koncertu zaradi okoliščin zavedali svoje prisotnosti, je bila glasba tu kot dejstvo o neizrekljivosti božjega imena. Bivanje transcendence v intervalih, ki so struktura diha, resonance in plesa vzgibov v človeški duši, se je spajalo z gorsko pokrajino in cerkveno arhitekturo v neprisotnost vseh nas. In vendar je bil v neopisljivi odrešenjski srhljivosti in dopustljivosti stik s prvim dogodkom. Nevidna meja med njima, ki ju je spajala, je bila njuna milina.

In kakšno zvezo ima to s svetom Strniševega Samoroga, Žab in Ljužozercev? Hresket kosti in zvečenje. Nebogljenost, ponižnost in očiščenje, potem ko se, Kaspar, zaveš možnosti za obstoj zla v samem sebi. Tudi to je lahko svet igralsva. V novem tisočletju? Morda. Ko bo država marginalizacija same sebe v igri kulture, katere utopija bo način bivanja. Misel, ki sem jo pravkar izrekel, vsebuje tavitološko zanko. Dejanje v vzajemni akciji med avtorjem, med njegovo predstavo o svetu, ko se ta dogaja v procesu igre, in med živostjo občinstva, jo lahko preseka. Pomen bivanja in smisel obstoja sta lahko v iskanju takšnih poti.