

časov in nekaj črtic. Druga knjiga Finžgarjevih Zbranih del je urejena zgledno, želimo si le, da bi ji sledile nove v ne prevelikih razmikih, ne nazadnje skokovito naraščanje cen močno omejuje dostopnost zbirke-kompletov, če se izdajanje zavleče. Pri Finžgarju to ne bi smelo biti problem.

Marijan Zlobec

VIOLA SPOLIN, IMPROVIZACIJSKE VAJE

Z letnico 1980 so v okviru Knjižnice MGL izšle tri knjige. Kot enainosemdeseti zvezek Improvizacijske vaje Viole Spolin v prevodu Milana Stepanovića, s številko 82 Temelji dramaturgije Vladana Švacova v prevodu Igorja Lampreta in z redno številko 83 Gimnastika čutil Sergeja Vasiljeviča Gippiusa v prevodu Andreja Kurenta. Tokrat nekoliko več o delu Viole Spolin.

Najbrž se danes že lahko vprašamo, ali bo naše stoletje v množico gledaliških reformatorjev (Appia, Craig, Stanislavski, Copeau, Mejerhold, Reinhardt, Piscator, Brecht, Artaud, Brook, Grotowski, Stein, Schuman itn.) za zgodovino gledališča pomenilo veliko dobo ali ne? Če bi sklepali po nekaterih bistvenih značilnostih dosedanjih velikih dob (grško antično gledališče, elizabetinsko gledališče), je to komaj verjetno. Prav gotovo pa bo znano kot stoletje številnih gledaliških šol in poetik. Seveda tudi kot stoletje številnih šol igre in učbenikov, ki si prizadevajo »ustvariti«
popolnega igralca. Ob teh priročnikih se nam navadno zastavi tudi vprašanje, iz kakšnih estetskih in teoretičnih postavk izhajajo...

Za Spolinovo je bistvo umetnosti igre (in najbrž umetnosti nasploh) v doživljanju stvarnosti in v izražanju tega doživljanja. Gre torej za reproduciranje in izpovedovanje resnice (o bistvu stvarnosti). S tem, ko omogoči resnici, da pride na dan, se igralec

notranje očisti. Spolinove potemtakem ne zanima igra kot ustvarjanje nove in ne kot preoblikovanje dane stvarnosti. V bistvu zanjo moment ustvarjalnosti sploh ni pomemben. Zato je razumljivo, da kot temeljno vprašanje igre predstavlja vprašanje discipline, in sodi, da se je te umetnosti mogoče naučiti. Treba je samo dovolj zavzeto predelati toliko in toliko vaj in cilj bo dosežen. Mogoče seveda je, da bo tak človek po končani šoli ali tečaju postal poklicni igralec, vendar to še ne pomeni, da mu lahko te vaje zagotovijo, da bo kot igralec resnično ustvarjalen. To učbeniki te vrste in njihovi avtorji v primerjavi s Stanislavskim (Sistem) neredko prezrejo. Najbrž deloma tudi v skrbi za uspeh svojih knjig.

Knjiga Improvizacijske vaje, ki sicer ni prevedena v celoti, je razdeljena v tri okvirna poglavja. V prvem (Teoretične osnove) obravnava vprašanje ustvarjalnega doživetja in delovne postopke, v drugem (Vaje) vrsto vaj, ki v glavnem pomenijo čisti igralski trening, deloma pa jih je mogoče uporabiti tudi kot pomožne vaje v procesu pripravljavanja uprizoritve. V tretjem delu knjige (Otroci in gledališče) popisuje Spolinova svoje izkušnje s področja gledališke vzgoje, katere namen je razvijanje ustvarjalnosti najmlajših. Vendar ne gre, kot že rečeno, za ustvarjalnost, pojmovano kot zmožnost ustvarjanja novega ali preoblikovanja obstoječega v nove oblike, marveč za ustvarjalnost kot sposobnost poglobljenega doživljanja in izražanja doživetij. V glavnem pa so vaje namenjene odpravljanju telesnih in duševnih zavor, ki onemogočajo izražanje doživetja (ustvarjanje). Glavni namen vaj je potemtakem v njih samih, kajti te vaje pomenijo neke vrste samoosvobajanje človeka, sproščanje, odpravljanje osebnostnih zavrtočnosti itn.

Zanimiva je tudi avtoričina ocena vloge občinstva, ki naj ne bi hodilo v

gledališče zaradi podoživljanja tujih usod in ne zaradi identifikacije z igralci. Torej ne zaradi očiščenja ali spoznanja in tudi ne zaradi bega pred resničnostjo, marveč zato, da bi uživalo v »spretnosti igralcev (in dramskih piscev)«. Tu je umetnost spet pojmovana kot priučljiva spretnost, ki lahko postane porabno blago (omogoča užitek) in ima tako svojo uporabno vrednost. Spada tako rekoč med porabne dobrine. Gre očitno za pojmovanje, ki je dokaj tuje tradicionalnemu evropskemu pojmovanju umetnosti. Isto je razvidno iz trditve, da mora igralec razvijati predvsem telesna izrazna sredstva, ker se pač izraža—sporoča predvsem prek njih in z njihovo pomočjo odpira sebi in gledalcu »vrata v notranjost«. Gre spet za preprost materializem (»Resničnost, kolikor je nam dano vedeti, je lahko samo fizična.«), ki je precej tuj evropskemu pojmovanju človeške stvarnosti in evropskim šolam igre (Stanislavski), ki izhajajo iz prepričanja, da dober igralec ne »komunicira z občinstvom le s pomočjo fizične govorice odra«. Seveda pri tem ne gre za misticizem in ne za parapsihologijo, marveč za posebne lastnosti nadarjenega igralca (mana) in tudi druge možnosti komunikacije ob slušnih in vidnih. Avtoričino pojmovanje igre in gledališča je potemtakem nekoliko preprosto, enoplastno scientistično, pragmatično. Delno je mogoče njeno stališče pojasniti s tem, da ji gre pravzaprav bolj za poseben socio-psihološki, avtoterapevtski učinek dejavnosti za igralca samega in manj za umetnost kot poseben način zavesti o svetu in komunikacije med ljudmi. To je razvidno tudi iz opisov vaj in vloge učitelja, ki naj bo spodbujevalec, vendar ne usmerjevalec in vodič. V isto smer kaže tudi nenehno poudarjanje pomena intuitivnega spoznanja kot nekakšnega preboja. Vse to spominja na nekoliko utilitaristično pojmovanje vzhodnjaških načinov mišljenja, predvsem zenbudizma. Tudi cilj (smisel) dejavnosti je isti:

preseganje odtujenosti, značilne za vsakdanjo prakso življenja.

Knjiga kot rečeno, pomeni izraz pragmatične ameriške miselnosti, da se je mogoče vsega, tudi umetnosti, naučiti. Sodi torej v vrsto v novem svetu zelo popularnih del, katerih naslov se praviloma začneja z besedo Kako (Kako napisati dramo?, Kako postati igralec? itn.). Po drugi strani pa Improvizacijske vaje razvijajo in povzemajo postopke starejših avtorjev, tudi evropskih (Stanislavski, Mejerhold itn.), ki so veliko bolj upoštevali, da je temeljni pogoj za uspešnost igralca talent kot vsota posebnih sposobnosti, ki jih je treba razvijati in spodbujati (Stanislavski: Sistem). Spolinova pa meni: »Vsakdo lahko igra. Vsakdo lahko improvizira. Kdorkoli želi, lahko igra v gledališču in si pridobi 'scensko vrednost'. Po njenem mnenju ima »nadarjenost pri tem malo opraviti«. Poleg tega nadarjenost njej pomeni »preprosto večjo osebno zmožnost doživljanja«. S to trditvijo se najbrž ni mogoče strinjati, kajti igralska nadarjenost gotovo pomeni tudi posebno sposobnost učinkovanja, vplivanja na gledalca (mana), nadalje sposobnost oblikovanja doživetja v razpoznavne vidne in slušne znake itd. Ker gre Spolinovi predvsem ali celo zgolj za doživljanje, je razumljivo, da vsem drugim oblikam predvideva intuitivno doživetje, kar je značilno za večino sodobnih šol igre, naslonjenih na sodobno psihologijo, ki se ubada s problemom odtujenosti človeka, ki živi pod nenehnim pritiskom okolja (pretirane količine informacij, imperativ uspeha, pomanjkanje časa za zasebnost itn.), in vidi glavno zdravilo v sprostitvi in spontanosti. To dvojje pa pomeni osnovo improvizacijskih vaj Viole Spolin. V tem je že omenjeni avtoterapevtski cilj (smisel) te dejavnosti. V bistvu torej te vaje pomenijo bolj metodo zdravljenja samega sebe, metodo ponovnega privajanja na družabnost in družbenost in manj pravzaprav uk za bodoče igralce.

Iz opisov vaj, ki naj imajo naravo družabnih iger, iz opisov razpoloženja, ki naj vlada na vajah, je to še bolj razvidno.

Nekatere vaje so podobne vajam, ki jih v svojem Sistemu opisuje Stanislavski. So pa v knjigi tudi številne vaje, ki so nadvse ilustrativen odsev življenja in mišljenja v ZDA. Razlika je tudi v pojmovanju vloge učitelja/režiserja, kar je, kot rečeno, v zvezi z glavnim (avtoterapevtskim) namenom teh vaj. Najprej opisuje Spolinova tako imenovane elementarne vaje, katerih namen je spodbujanje sposobnosti koncentracije na jedro pozornosti. Že pri teh vajah ji gre predvsem za skupinsko delo (družabnost, sodelovanje, ukinjanje egocentrizma). Ob tem je treba poudariti, da knjiga vsebuje vrsto uporabnih nasvetov glede vodenja in udeleževanja vaj, koristnih tudi za režiserje in igralce v drugačnih tipih gledališča. Isto velja za opise usmeritvenih vaj in vaj z neobstoječim predmetom (vlečenje vrvi, potiskanje avtomobila, snovni prostor), ob katerih je še posebej razvidno, da gre predvsem za igro na način posnemanja stvarnega ali tudi izmišljenega modela. Cilj teh vaj je tudi v tem, da se igralci zavejo, kako lahko (tudi v življenju) vzpostavijo stik s fizičnim okoljem in to uporabijo. V poglavju o vajah KJE, KDO in KAJ opisuje Spolinova vaje, katerih namen je pridobivanje sposobnosti za »igranje« (odnosa do) okolja, skozi katerega se igralec že približa tudi oblikovanju značaja. S pomočjo teh vaj naj se igralec zave, kaj je tipično za odnos do določenega predmeta ali prostora in doseže psihofizično enotnost svoje dejavnosti, obvlada svoje telo in ga lahko uporablja kot instrument. V zvezi s temi so tudi vaje, ki pomenijo raziskavo načel oblikovanja mizanscene, katere osnovo naj vedno pomenijo predvsem notranja stanja oseb/igralcev in odnosi med njimi. Spolinova se torej zavzema za mizansceno, ki naj nastane spontano iz igralcev in ne po načrtu

režiserja, čeprav omenja tudi možnost simboličnega in metaforičnega učinkovanja mizanscenskih znakov. Ob tem je treba poudariti, da je njena zamisel improvizacijskega gledališča že sama po sebi uperjena zoper tip gledališča, ki ga včasih poenostavljeno imenujemo tudi režisersko gledališče, in za katerega je značilno, da kot avtor mizanscene in uprizoritvene zamisli nastopa režiser. Z vajami za raziskavo vzgibov za premike povezuje tudi vaje, ki naj v igralcu spodbudijo sposobnost, kako (iz)najti pravo obliko zaposlitve/dejavnosti, kajti, podobno kot Stanislavski, tudi Spolinova poudarja, da mora biti igralec na odru nenehoma dejaven, ker bo le na ta način ustvarjalno upravičil svojo navzočnost. Veliko vaj je namenjenih razvijanju čuta za soigro; za nekatere lahko rečemo, da so nadvse primerne tudi za neimprovizacijsko gledališče in predvsem za igralške šole. V poglavjih Čustvo in Značaj obravnava Spolinova vaje, ki naj igralcu pomagajo v oblikovanju igralškega lika. Ker pa, kot že rečeno, glavni cilj teh vaj v bistvu ni usposabljanje za poklicno ukvarjanje z igrilstvom, marveč prej avtoterapija ali kvečemu ljubiteljsko igranje, je seveda dokaj razumljivo, da je Spolinova prav v teh (za nas) ključnih poglavjih nekoliko površna in tudi dokaj tradicionalna. Tako piše: »Značaj lahko zraste le iz osebne-ga odnosa do celotnega dogajanja na odru...« Gledalec torej po njenem mnenju spoznava (in igralec oblikuje) značaj predvsem skozi igralčevo dejavnost. Lahko rečemo, da njeno pojmovanje značaja le malo upošteva dognanja moderne psihologije. V skladu s tem je tudi njeno zagotavljanje, da ni tako pomembno, koliko se igralec vživi v značaj, kot to, ali dobro »telesno sporoči« značaj. Takšno sporočilo pa je zanjo v neposredni zvezi z intuitivnim. Meni namreč, da »telesna drža ali izraz (velikokrat lahko) omogočita intuitivni preskok«. Zato poudarja predvsem pomen telesne trans-

formacije in v strahu pred pretiranim intelektualiziranjem zanemarja nevarnost, da igra (predvsem) s telesom omogoča tudi zgolj zunanje predstavljanje lika. Ker je tako, je razumljivo, da večina vaj v poglavjih Čustvo in Značaj skuša spodbuditi predvsem vzgibe za telesno preobrazbo; precej manj se ukvarja z drugimi vzgibi.

Tudi v tretjem delu knjige (Otroci in gledališče) avtorico vznemirja predvsem vprašanje sproščanja in samoosvobajanja otrok in zato tudi v tem delu poglavitno vlogo pripisuje vajam, ki imajo naravo družabnih iger. Vendar je treba omeniti, da navaja avtorica veliko koristnih opazanj in nasvetov, veliko upoštevanja vrednih zgledov, kako je mogoče spodbuditi domiselno otrok in se hkrati izogniti, da bi otrokom vsilili norme in vrednote odraslih.

Ob pretiranem poudarjanju pomena (zgolj) telesne izraznosti lahko med pomanjkljivosti knjige še enkrat omenimo tudi približnost v označevanju tem ali ciljev posameznih skupin vaj. Tako v začetku poglavja Čustvo, kljub večkrat poudarjeni avtoterapevtski naravi vaj, Spolinova poudarja, da improvizacijsko gledališče ne sme postati psihodrama. Igralčevo čustvo ne sme biti njegovo pravo (obnovljeno) čustvo, biti pa mora vendarle organsko doseženo, čeprav izzvano z izmišljeno situacijo vaje (prizora ali drame) na odru. Razlike med prvim in drugim Spolinova ne razjasni v zadostni meri. Najbrž zato, ker ji gre vendarle za očiščenje igralca samega, za njegovo samoosvobajanje pred represijo vsakdanjega življenja. Zato je zanjo veliko bolj pomemben delovni postopek kot kasnejši rezultat. Najbolj jo zanima to, kako na vajah doseči zadostno stopnjo družabnosti in spontanosti. S stališča prevladujočega institucionalnega gledališča, ki je v današnjem svetu moralo prevzeti določene zakonitosti in neumetnostne (materialne) proizvodnje, je njena metoda primerna kot ena pomožnih metod za vzgojo bodočih poklicnih igralcev. Sa-

ma po sebi pa ta metoda sodi v vrsto tečajev, ki jih v ZDA množično obiskujejo ljudje, ki se ne nameravajo poklicno ukvarjati z gledališčem, ampak (se) preprosto hočejo, ob vsem drugem (poklicno delo, gospodinjstvo, družbene obveznosti), dvakrat, morda trikrat na teden tudi dve uri igrati. Takšni tečaji imajo terapevtsko naravo, podobno kot tečaji joge, skupinske psihoanalitične seanse itd. Tega se je ob branju in posluževanju Improvizacijskih vaj Viole Spolin nedvomno treba zavedati. Kajti samo s pomočjo teh vaj še ni mogoče postati igralec; potrebno jih je dopolniti še s celo vrsto vaj za tehniko govora, tehniko diha itn. Predvsem pa igralec, ki se želi poklicno ukvarjati z umetnostjo igre, najbrž mora že v pristopu zastopati drugačna izhodišča. Biti mora usmerjen navzven (v ustvarjanje, v stvarnost) in ne predvsem vase (avtoterapija).

Ne glede na vse to pa knjiga za slovenski gledališki prostor pomeni veliko pridobitev. Kljub popularnosti in pomembnosti gledališča pri nas te vrste strokovne literature skoraj še ne poznamo. Šele pred nekaj leti smo dobili slovenski prevod temeljnega dela, Sistem K. S. Stanislavskega. Hkrati z Improvizacijskimi vajami je izšla tudi Gippiusova Gimnastika čutil. Te knjige nedvomno pomenijo šele nadvse koristen začetek izopolnjevanja naših strokovnih knjižnic na tem področju. Morda bo ena stranskih zaslug teh del tudi v tem, da bo slovenska gledališka kritika poslala občutljivejša za igralske kvalitete gledaliških uprizoritev.

O prevajalcu je treba reči, da je imel nedvomno velike težave, kajti posledica pomanjkanja tovrstne literature je tudi pomanjkljiva strokovna terminologija. Mnoge izraze, ki se delno ali v celoti razlikujejo od tistih, ki jih uporablja Stanislavski, je bilo treba v slovenščini tako rekoč šele iznajti. Morda nekateri med njimi zvenijo nekoliko nenavadno (delanje...) ali so celo vprašljivi (latovščina kot oznaka za ne-

artikulirano glasovno izražanje). Vendar je treba Stepanoviću nedvomno priznati, da je dobro opravil pomembno delo.

Tone Peršak

SPREHOD PO JUGOSLOVANSKIH IN TUJIH REVIJAH

Sarajevski Izraz objavlja med osrednjimi prispevki sklepno poglavje iz razprave Slavka Leovca o Milošu Crnjanskem kot romanopiscu. Razpravo bo na jesen izdala sarajevska založba Svjetlost. Leovac v svojem prispevku med drugim utemeljuje sodobni roman, kakor ga je zastavil Miloš Crnjanski; to se pravi, da ni idealiziral dogodkov in stvari, ampak samo določene ambicije in vrednote, ki so v razmerju do neizbežne predhodnosti vsega v naravi tragično minljive ter vredne umetniške upodobitve. Z drugimi besedami, Crnjanski ni drobil bistvenih idealov, vsaj ne tistih, ki pripomorejo, da je glavna oseba v določeni meri junak romana. Ni torej drobil, najsi je še tako drzno in resnicoljubno gledal na zgodovino kakega naroda ali na bivanje kakega značilnega posameznika.

Četrta številka skopskih Razgledov prinaša med drugim prispevek Vladana Radovanovića o trirazsežnem prostoru konkretne poezije in njenega pojavljanja po letu 1950. Prikazati skuša, kako je konkretna poezija postopoma poenotila v svojem izrazu vidne, zvočne in pomenske prvine. Navaja tudi, da se je v Sloveniji vizualna poezija začela z »multipliciranjem posameznega pomena« in s »slikanjem črk«, kar je nekakšna topografska poezija. V članku navaja posamezne primere in pisce, med drugimi tudi Marka Pogačnika.

Celotna peta številka reških Dome-tov je posvečena arheološki znanosti. O tem se pri nas premalo piše, v časopisih, ki se lotevajo literature, filozofije,

zgodovine in družbenih vprašanj, pa je skorajda ni. Tudi izbor razprav v Dometih ni najbolj popoln, vsaj ne toliko, da bi lahko v njem našli vsa glavna področja, ki jih arheologija obravnava. Nekatera pa so vendarle dostojno predstavljena, zlasti kar zadeva arheološko prakso v naših krajih, kot so študije o antičnih mozaikih in mozaični umetnosti ter prometnih zvezah v antiki, in tudi kar zadeva predzgodovinske izdelke umetne obrti ali različne znanstvene discipline v arheologiji. Izbor torej nujno omejuje prostor, ki je lahko v takem časopisu na voljo, toda prizadevanja uredništva, da bi predstavilo kar največ, gotovo niso bila majhna.

Poleg izbora iz sodobne mehiške poezije objavlja Letopis matice srpske tudi spev o naravi, ki jo je napisal Parmenid iz Eleje. Iz starogrškega jezika jo je prevedel Slobodan Žunić. Pesnitev je značilna za Parmenidovo razumevanje narave. Ta filozof je namreč učil, da obstaja samo bitje, in sicer da je eno samo, nedeljivo in nesprejemljivo, različnost, ki jo opažamo, pa je samo privid čutnih zaznav, kar je mogoče lepo videti iz omenjenega njegovega alegoričnega speva.

Novosadski časopis Nový život, ki izhaja v slovaščini, objavlja v spomin-skem razdelku pod naslovom *Štiri desetletja* nekaj pesmi vojvodinskih pesnikov, ki pišejo v slovaščini, ter tudi nekaterih drugih jugoslovanskih književnikov. Med Slovenci je s pesmijo zastopan Ciril Zlobec. V nadaljevanju je mogoče v tem časopisu zaslediti še eno slovensko ime. Andrej Hieng objavlja krajšo pripoved v prevodu Vit'azoslava Hečka.

Poljski mesečnik za literaturo mladih Nowy wyraz, ki izhaja v osem tisoč izvodih v Varšavi in ki objavlja prispevke o literaturi in kulturnem življenju doma in na tujem, namenja tretjino svoje pete številke pregledu sodobne slovenske literature. Ta objava je nas-