

## Igralec med konkretnostjo in abstrakcijo

Kristijan  
Muck



Teoretično oziroma znanstveno obravnavanje problema vedno zahteva določen prijem in način obdelave. Na vseh področjih posebnih znanosti poteka in se tudi razvija raziskovanje v glavnem po tako imenovanih eksaktnih merilih. Težave pa se pojavljajo na področjih, ki bolj ali manj neposredno in živo vključujejo v svoje obravnavanje človeka oziroma družbo. Čim bolj je to vključevanje človeka intenzivno, tem bolj takšno obravnavanje izgublja naravo običajne znanosti ter vse bolj postaja le opis metode, tehnike ali sposobnosti. Problem, kako obravnavati dejavnost, ki jo imenujemo gledališče, in v njegovem okviru še posebej igravstvo, bi lahko z običajnimi metodami reševali tako, da bi ga opredelili kot področje, ki spada v področje estetike. Znano je, da je bilo to področje filozofije in njej bližnje področje etike v vsej zgodovini evropske misli najtežje za eksaktnejšo obravnavo. Še posebej pa so redke estetske analize določenega gledališča, zlepa pa ne zasledimo njegovega vključevanja v estetske opredelitve. V zgodovinskem pregledu bi se bilo možno ustaviti ob Aristotelovi tragičnosti in katarzi, saj vsaj posredno vključuje tudi igravstvo, verjetno pa njegova pojma o *mimesis* in *poiesis* vsebujeta več izhodišč za teorijo odločeni gledališki umetnosti, kot se zdi na prvi pogled. Igralstvo, ali bolje, tehniko, sistem igranja, obravnavajo od renesanse vedno bolj pogosto. Naj iz gledališke zgodovine omenim vsaj nekatere pomembnejše avtorje. Poleg Shakespearovih misli o igranju v Hamletu so znana Diderotova razmišljanja o igravcu, ki pravzaprav ugotavljajo dialektičnost igravstva; Stanislavski je prvi poskušal ta neoprijemljivi poklic definirati in kodificirati sistem igralskega dela, Meyerhold je bil npr. eden najvidnejših zagovornikov ideje o igravcu, ki naj bi popolnoma obvladal svoj tako imenovani »biomehanični sistem«, Artaud je iskal korenine igralstva v podzavesti, Brecht ga je teoretično opredeljeval iz svoje estetike, ki se je izrazito družbeno angažirala, Grotowski je poskušal ob obvladovanju psihofizičnih zmožnosti najti odprtost in samozavedanje igravca kot posameznika, v združitvi zavesti in instinkta pa iskati možnosti za njegovo kontaktiranje, komuniciranje z gledavcem. Za vse navedene primere je značilno, da razreševanje teoretičnih problemov o igravstvu takó ali drugače le povezujejo z estetskimi problemi in se pri tem dotikajo tudi etike. Obravnavanje teh dveh področij pa velja, kot rečeno, za težko opredeljivo, zahteva precejšnjo mero metafizičnih postavk in je kot sistem najbolj abstraktno. Paradoksalno je, da se splošna estetika tako redko dotika gledališča, posebej pa igravstva; slednje je namreč, kadar imamo opraviti z resničnim igravskim dejanjem — to je seveda zopet odvisno od organizacije celotne gledališke skupine, kulture, družbe — morda edino od tako imenovanih umetniških dejanj, pri katerem smo navzoči ob dogodkih v določenem, živem človeku na relaciji med individuom oziroma subjektom in med objektom; ta proces se začne delno že v njegovem psihofizisu, nadaljuje v materialu igre, v sim-

bolih besede, znakov gibov, prehaja v material odnosov s soiglavci in sodelavci na zasebnem nivoju in nivoju igre, se oblikuje v neoprijemljivi, določen odnos s publiko, nazadnje pa v določen in hkrati abstrakten odnos z družbo. Morda je v avtentičnem igravskem aktu možno najbolj neposredno, časovno omejeno, živo in izpostavljeno soočanje med svetom konkretnega in abstrakcij. Mislim, da je potrebno iz te smeri začeti obravnavo igravstva. Pri tem je nujno opredeliti pojma konkretnosti in abstrakcije v igravčevem delu. Verjetno pa je možno iz teoretične analize igravske prakse izpeljati zaključke s sodobnejšo interpretacijo pojma estetskosti, morda je takšni analizi možno najti odgovore na širša vprašanja o svetu, (med njimi tudi na vprašanje, ki sem se ga mimogrede dotaknil na začetku, o odnosu med načini človeškega spoznavanja sveta), o raziskovanju mišljenja s stališča procesov med dogodki na odnosu konkretno in abstraktno, objektivno in subjektivno, zavestno in podzavestno, čustveno in miselno. Skratka, igravstvo je specifična, posebna praksa, vsebuje pa elemente, ki so bistveni za celostno, ne zgolj razumsko dojetje splošne prakse življenja.

Vse bolj postaja namreč jasno, da so duhovni produkti, ki so sicer odsev materialnega razvoja, kljub svoji navidezni eksaktnosti, abstraktna oziroma metafizična merila glede na absolutnost sveta v najširšem smislu in se le z njihovimi soočaji, odnosi med njimi, človek lahko približuje uganki svojega bivanja. Gledališče je eno od včasih navidez nebitvenih področij človeškega delovanja, vendar pa v svojem načelu zelo neposredno izpostavlja v medsebojen odnos z ene strani svet človekovih abstrakcij, ki kot izčrpnosti dejanskega sveta s komuniciranjem sploh omogočajo njegovo družbeno in s tem tudi individualno eksistenco, z druge strani pa izpostavlja svet človeškega konkretuma z vsemi možnimi srečami in togobami na relaciji rojstvo—smrt.

Če torej začnemo analizirati igravsko prakso, se najprej znajdemo pred problemom, katerega igralca, iz kakšne vrste gledališča in iz katere družbene sredine naj obravnavamo. Gledališče je tako izrazita, recimo družbena zvrst umetnosti, da družba, v kateri ni možnosti za resnična gledališka dejanja, kakor sem jih opredelil, v katerih naj se soočata družbeni načrt in konkreten človek, zanja še ni zrela in je zato njena gledališka produkcija kvečjemu evolucijski proces v navedeni smeri. Ne bi posebej omenjal raznih vrst gledaliških in organizacijskih nesmislov, opozoril pa bi na zdrav primer takšnega evolucijskega procesa. V mislih imam gledališča izrazito obredne narave, kakor sta to delno antični in vzhodnjaški teater, nekatera sodobna gledališča iz afriških, južnoameriških in azijskih držav, ter nekatere težnje v gledališki avantgardi zadnjih petnajstih let, v katerih ni tako izrazito vzpostavljen konflikt med posameznikom in občestvom. Povezovanje skupnosti je sicer bistvo vsakega gledališkega akta, vendar ga ta gledališča uporabljajo izraziteje, kot smo sicer navajeni. S tem bi rad opozoril pravzaprav le na to, da sta ogledalo časa in prostora tudi oblika in organiziranost, od katere je igralec, nastopajoči, odvisen. Tudi v zgodovinskem smislu je namreč odvisno, kakšen je odnos med konkretnimi in abstraktnimi sredstvi, ki jih uporablja gledališče.

Na svetu je toliko tisočev različnih igralcev, da lahko, glede nato, da je v psiho vsakega človeka vsajeno posnemanje, pretvarjanje, igra, pri tem pa gre najbrž zopet za abstraktna, značilna človeška načela biološke reprodukcije, ki so se oblikovali v družbeni skupnosti, obravnavamo v teoretični

analizi igravstva človeka na sploh. Igralec je torej človek v gledališkem organizmu. Takoj pa je potrebno dodati, da je to človek, ki se je iz določenih motivov odločil za ta poklic. Ti motivi, ki so pravzaprav notranja nagnjenja, pa so spet odvisni od družbe in organiziranosti gledališča. Lahko so pustolovski, verski, izpovedni, zvezdniški, kulturnoposlanstveni, politični, itd. V resnici jih je ponavadi več, kot se zdi na prvi pogled. Tisti se jih sam vedno ne zaveda, težko jih je tudi na zunaj definirati, mislim pa, da je v njihovi opredelitvi šele možno začeti pedagoško delo z mladim igralcem.

Značilnost igralskega poklica je namreč, da kasneje v vsakdanji gledališki praksi, ki večkrat terja, da zaradi obstanka gledališka produkcija teče slepo naprej, ni dostikrat časa za to. V tem in v dejstvu, da je gledališka, najbolj pa igravska ustvarjalnost odvisna od toliko faktorjev kot nobena druga podobna dejavnost, katerih časovna obstojnost je tudi večja, je nekakšna usojenost tega poklica. Igralec je prepuščen sorazmerno največji stihiji. Na drugih področjih se prej ali slej, včasih celo po smrti, lahko uveljavi kvaliteta, v gledališču pa se praviloma lažje uveljavlja osebnost, ki zna sodelovati z ljudmi in lažje prenaša težave, do katerih prihaja v zvezi s tem.

Vendar je gledališkemu organizmu, takšnemu kot ga poznamo dandanes — in tega se premalo zavedamo — vedno potreben tudi določen kvantum različnih igralcev, različnih posameznikov, ne glede na njihovo stodstotno kakovost, odgovornost in zavest o svoji dejavnosti. V tem je gledališče dejansko svet v malem in njegova na poseben način občutljiva točka; tu se v delovanju, ki postavlja ljudi v najbolj nenavadne, odkrite in neodkrite medsebojne odnose, v katerih se igralci slej ko prej med sabo do obisti spoznajo, ljubijo ali sovražijo, resnično tako kakor v kakšni veliki družini, kjer niti teden ne mine, ne da bi nastali premiki in ozračju delovne skupnosti, in kjer človeška dejavnost lahko združuje najbolj ostro misel z občutji, ki so blizu nagonom. Nikjer pa ni rečeno, da ta, včasih skoraj anarhični gledališki svet v malem ne bi mogel polagoma preraščati v posebno, resnično ustvarjalno skupnost. Do skupne zavesti o tem je v gledališču na sploh, podobno kot v svetu, še daleč, res pa je, da je gledališče ena od tistih človeških celic, kjer je takšen proces tako rekoč nujnost in za katerega so dani prvi pogoji v posameznikovem igralskem aktu.

Samozavedanje je osnovni pogoj zavesti o skupnosti, v načelu pa ga vsebuje vsak igralski akt. Mislim in verujem: vsakdo, ki se odloči za igralski poklic in zdrži v njem, kajti igrilstvo je način življenja, se odloči zanj v resnici zato, ker je v njem prizadevanje po izravnavanju konflikta v sebi oziroma konflikta v odnosu do sveta, pa naj se tisti tega zaveda ali ne. Pri tem gre vedno tudi za človeka, v katerem je prizadevanje po neposrednem sodelovanju z ljudmi, po ustvarjanju v družbenem okolju, po neposrednem stiku z odjemalci svojega ustvarjanja in — naj zveni še tako protislovno — prizadevanje po konkretnosti, neiluziji, neilustrativnosti, nepisnosti, težnja po osveščanju o metafizičnosti in obenem dialektičnosti simbolov, abstraktnih znakov, s katerimi človek komunicira.

Igralec je, kot vsak človek, oseba, ki živi na svetu kot posameznik v družbi z vsem svojim zavednim in nezavednim življenjem, obenem pa tudi z vsem podedovanim, privzgojenim ali priučenim svetom simbolov in znakovnih sistemov, ki smo jih v desetisočletjih v izkustvenem procesu izčrpali iz sveta kot skupnost komunicirajočih posameznikov. Te sisteme še

razvijamo, prodiramo z njimi v neznana področja sveta, izločamo in polagoma utrjujemo z njimi verjetnejše hipoteze v veljavne postavke. Vendar so ti sistemi in jeziki kljub preverjenosti v eksaktnih znanostih in tehniki vedno bolj abstraktni, oddaljeni od življenja, ki je za nas tudi v tem, kako objektivno delujeta naš um in čustveni svet, kakšna so načela odnosov med ljudmi, odnosov v družbi in med družbami. Razkorak med abstraktno mislijo človeka, ki je le delno konkretizirana v tehniki, in med življenjem človeštva, njegovo lakoto, strahom, napuhom in zavistjo, je vedno večji in vedno bolj usoden. Dandanes je postalo nujno, da se začne družba zavedati povezanosti človekovih abstraktnih svetov z njegovim življenjem in spoznavati, da tudi v vsakdanjem življenju za trenutek živimo abstraktno oziroma na določen način tudi metafizično že s tem, ko povemo besedo. V svoji kompleksnosti tega razpona se ne bi spuščal, mislim pa, da je tako imenovano področje estetskega ustvarjanja tisto, ki lahko bistveno pospešuje oziroma prisluhne takšnemu razvoju in lahko posredno opozori tudi na etične vidike, ki se pojavljajo v razliki med besedo in dejanjem.

Gledališče je tista človeška dejavnost, za katero vemo, da je neresnica, igra. Jasno nam je, da je prizor, ki kaže umor, iluzija tisti trenutek, ko ga gledamo. Vemo, da je to le znak, simbol nečesa, kar se resnično dogaja, kljub temu pa ta posebni gledališki simbolni dogovor, gledališki jezik, zbudi v nas določeno psihične procese; ti so, odvisno od prikaza in publike, lahko različni, čustveni in obenem miselni. Spominjamo se lahko smrti nekoga, ki smo ga poznali, spomnimo se lahko svoje smrti, ki stoji pred nami, zavemo se lahko tega, kako smo si v smrti vsi enaki, lahko pa nas tudi obide zmagoslavje ob občutku svoje lastne živosti spričo smrti drugega ali pa nas lahko obide celo občutek lastništva nad življenjem drugega.

Gledališče se pravzaprav s svojim posebnim jezikom lahko zelo neposredno polašča občinstva. Drugi izrazni mediji se vsak s svojim jezikom v resnici ravno tako polaščajo svojih bralcev, gledalcev ali poslušalcev, vendar to počno bolj prikrito. Če je to ustvarjalni akt, kakor ga poskušam opredeliti v tem razmišljanju, v tem seveda ni nič zlega, lahko pa postane slab in neploden, posebno v času, ko je, kot kaže in kot sem poskušal na kratko povedati zgoraj, postala nujnost, splošna zavest o dialektičnosti med mislijo in njenimi objekti. Končno vsi drug drugega osvajamo z vsako besedo, ki jo izgovorimo v življenju. Posebnost gledališča pa je v tem: čeprav se npr. igralcu v trenutku poveča srčni utrip in se oznoji, hkrati besedo ter svoje telesno in psihično stanje izpostavlja kot metafiziko, kot igro, s tem poudarja njeno abstraktno naravo, jo s tem nevidnim komentarjem, odnosom materializira, v tem naponu pa dobi možnost sorazmerno močne povezave in razlike v znaku, med oznako in označenim. V tem je igralčeva izrazna moč: ta je seveda odvisna od njegove zmožnosti kombiniranja z enotami in pestrostjo materiala, ki mu je na razpolago.

Dialektičnost človeškega bivanja je po svoje projiciral in igralstvo že Diderot, izmučila je Artauda, Brecht pa jo je poskušal na osnovi oprezovanja igralčevega dela racionalno opredeliti z navodili o igranju in s poskusom ostrega razlikovanja med abstraktnim sporočanjem in konkretnim sporočilom (v efekt) je položena v bistvo igravčeve navzočnosti v abstraktnem prostoru, ki ga imenujemo oder. Igralec je na odru razpet med svoje intuitivne in intelektualne svetove. Sočasen je s svetom v sebi in zunaj sebe, soočen s seboj in s sodelavci, izpostavljen dokaj skrajni situaciji, poskuša



hkrati biti to, kar kot človek je, obenem pa poskuša biti čimbolj to, kar ni, kar je zunaj njega, kar je neznano, neulovljeno. V tem sta njegova dinamična prvina in možnost resnice, katere začetek je v zavedanju sebe in sveta. Igralec operira v skupnosti z drugimi sodelavci tako, da vsi med njimi zavzemajo med sabo vedno nove kvalitativne odnose ter vzpostavljajo podobne odnose glede na material, ki ga obdelujejo; to so njihov psihofizični svet ter kulturna in družbena zavest preteklosti in sedanjosti, tako, da je podoba vseh teh odnosov v zvezi z zavestno ali podzavestno naravnostjo odnosov do sveta v osebnostih posameznikov v publiki.

Tudi gledališko ustvarjanje je torej osnovano na konstantah, ki jih poznamo z drugih področij umetnosti in v najbolj splošni obliki z ostalih področij človeškega delovanja. Ti elementi so: posameznik, množica, material, odnos, preseganje. V gledališču se materialno uresničujejo v razporeditvi, kompoziciji glasov, gibov, likovnih elementov. Simboli oziroma znaki, ki jih sestavljajo ti elementi glede na konkretnost subjektivnega ter živega in neživega objektivnega sveta, njihova medsebojna razporeditev v prostoru in njihova zaporedna razporeditev v času ter hkratna navzočnost živega človeka na odru in v publiki je specifično izrazno in komunikacijsko sredstvo gledališča. Še posebej specifično zato, ker je v gledališču svet simbolov ob navzočnosti živih ljudi, pa naj se igralci in publika tega zavedajo ali ne, izpostavljen kot sredstvo, kot metafizika. Čim bolj so ti simboli, njihov jezik navzoči na sebi, sebi zadostni, tem bolj postaja takšen jezik manipulacija s sabo ali občinstvom, več pa kot jih je in kolikor več preglednih odnosov zmorejo enote takšnega jezika, bolj postanejo ti simboli kljub svoji abstrakciji živi. Če gledališče kot celota, deluje v tem smislu, ima s tem izpovedane možnosti, ker se s tem kot celota postavlja v dinamičen odnos s samim sabo. Kot rečeno, pa gledališče konstituirajo igralci s svojim delom, tako da se takšnemu zavedanju tako ali drugače bolj ali manj bližajo; pri tem pa odvisno od tega, koliko obvladajo svoje psihične, telesne, glasovne zmožnosti, koliko so sposobni dela v skupnosti in kolikor bolj so sposobni soočati sebe in temeljne probleme sveta.

Večkrat lahko slišimo govoriti o igralcih intelektualcih in o igralcih intuitivcih. Vsekakor je to preveč splošna in približna opredelitev, saj med drugim ne pove ničesar o notranji vsebini igralskega ustvarjanja, katerega bistvo je v razmerju in napetosti med mislijo in intuicijo in v obvladovanju nihanj na tej relaciji. Ko analiziramo igralca, lahko ugotovljamo, da je ta razpet v nekakšen križ dveh koordinat. Igralec si po eni strani prizadeva h konkretnosti, ki jo vsebuje v svojem celotnem psihofizičnem svetu, to je težnja k sebi, k egu, skratka, sredotežnost, zato pa ga hkrati vleče v drugo stran premice k ekstrovertnosti, h komunikaciji. Vendar je v igralcu vselej navzoča tudi težnja k sredobežnosti, altruizmu, k občutku žrtvovanja, in to hkrati z introvertnostjo, hipotetičnostjo, abstrakcijo. Igralec teži k temu, da bi bil kot konkreten človek čimbolj poseben, v tem je njegova sredotežnost in hkrati odprtost navzven, obenem pa je v svojem delu vedno tudi sredobežen in hkrati sam vase zaprt, saj se hoče čimbolj približati neuresničljivi, abstraktni resnici, absolutumu vloge oziroma igre. V posebnih situacijah, ko je igralec zaradi specifičnosti svojega dela in poklica nekontrolirano razburjen, lahko to posebnost, ki je verjetno pogoj igralske osebnosti, opazujemo tako, da bo isti igralec imel kdaj zasebno občutek obvladovalca sveta, drugič pa spet občutek žrtve. On napetosti med tema dvema poloma v oseb-

nosti, v pestrosti vmesne palete in v smislu že navedenih polarnih nasprotij v njem je odvisna igralčeva izrazna moč. Če bi to imelo kakšen praktičen smisel, bi bilo verjetno možno izdelati poseben krog teh polarnih nasprotij, podobno kot ta obstaja v teoriji barve.

Upravičeno pa se vprašamo: Kako naj igralec s sredstvi svojega telesa in glasu, ob tekstu, ki mu je predpisan, sam s seboj ugotavlja nekakšno resnico in njeno možnost kot posameznik sporoča v dvorano. S tem v zvezi so tudi vprašanja o kreativnosti in nekreativnosti igranja, še posebej, če upoštevamo večjo ali manjšo moč koncentracije in s tem sugestije, ta pa zopet ni neposredno odvisna od intelekta ali intuicije. Eden ali drug tip igralca je lahko sugestiven, lahko pa je tudi eden ali drug zasebno človek z relativno bolj ali manj dobrimi ali slabimi lastnostmi in v zvezi s tem gledanji na svet. Kljub temu pa lahko pove publiki pomembno sporočilo, vpliva nanjo in sproži celo množično psihozo. Slednje je ena od tako imenovanih neulovljivih ali romantičnih specifičnosti gledališča. Igralec lahko torej publiki poda kakršno koli sporočilo. Z njim se lahko dejansko dogaja, da je material v rokah drugih. Tako je v resnici v gledališču, ker potrebuje, kot rečeno, določeno število različnih sodelavcev in ni dovolj volje po samozavedanju, delu v skupnosti, soočanju. Toliko bolj je nujno, da se zavest o teh problemih vzpostavi v igralcu čimprej in če je le mogoče.

Znano je, da na katerem koli področju šele daljše, poglobljeno, temeljito delo prinaša resnično nove rezultate. Brez takšnega dela so še tako osupljivi in zapeljivi dosežki talentiranega posameznika samo plod zagnanosti. Res pa je, da tudi takšno delo — in tudi to je posebnost gledališča — lahko postane v rokah dobrega režiserja plodno.

Vendar je treba imeti ves čas pred očmi, da gre v tem razmišljanju za problem igralca, ki naj bi bil na splošno sposoben ustvarjalnega dejanja. Gledališka praksa poteka namreč neredko tako, da vpliva na odnos sodelavcev do igralca njegov zunanji lik in osebnostne značilnosti v kontaktiranju z ljudmi, ti pa komu ustrezajo, drugemu pa zopet ne. To je pravzaprav povsem naravno, vendar menim, da mora biti pedagoški prijem splošnejši in mora poskušati odkriti specifiko vsega posameznika, jo razvijati in bogatiti. Pedagoško načelo pa je navzoče v vsem delu gledališča, moralo bi biti bistveni del gledališke prakse v tem smislu, da je tudi vsakdanje življenje vir gledališkega življenja in se z njim prepleta, kajti skupno delo ima lahko živo vsebino, le s tem, ko nekoliko vsi drug drugemu postanemo učenci in učitelji. Gledališče postane čez nekaj časa igralcu neke vrste življenje, od gledališča je namreč neposredno odvisno, kako živi tudi zasebno, njegovi zli ali srečni usodi čez nekaj časa igralec ne more več uteči. Igralčevo zasebno in gledališko življenje postane tesno povezano in tako je igralec še na en način razpet med konkretnost in abstrakcijo.

Težko je definirati človeško osebnost posebno še igralsko, ki ustvarjalno deluje in je odvisna od skupnosti, mislim pa, da je v igralčevi psihi poleg že naštetih lastnosti, ki se lahko tudi sčasoma razvijejo in utrdijo, še neka posebna danost, ki jo tudi velja odkrivati in je tudi dialektične narave. Naj to lastnost označim z dvema primeroma. Igralec je lahko kot violina, krhek instrument z notranjo silo; igralec je lahko kot čelo, ima grob zvok, ki skriva v sebi nežnost.

Vse te kontroverzne in dinamične lastnosti, ki sem jih doslej omenil, ki pa jih je še več, so lahko kvaliteta igralske osebnosti vendar pa tudi

otežkočajo delo v gledališču, če se jih ne zavedamo, če jih ne poskušamo odkrivati, razvijati, upoštevati in pomagati igralcu, kolikor se jih ne zaveda ali pa si jih noče priznati, da jih izkorišča; to poskušamo doseči v daljšem procesu vsaj posredno. Vse doslej omenjene lastnosti bi lahko imenovali igralske spremenljivke. V njih se skriva neulovljivost, čar, relativna abstraktnost gledališča oziroma igralčeva nezavedna prodornost, sporočilnost.

Poskušajmo sedaj ugotoviti sorazmernost oprijemljivejše strukture stalnice igralskega dela, ki morda dajejo več možnosti za igralčevo samozavedanje, ker se šele v takšnem zavedanju lahko oblikuje našemu času primerna gledališka skupnost in novi prodori v razvoju gledališke in splošne kulture. Igralec lahko z odra publiki vedno kaj sporoča, lahko s publiko komunicira, ker je ta tudi sama že po konvenciji naravnana k temu. Komunikacija pa je ena od osnovnih človeških bistev. V njej je človekova želja po preseganju samote in hkrati, ravno v dejanju komuniciranja, ki uveljavlja razlikovanje med obema udeležencema, potrjevanje lastne individualnosti vsakega od njiju. Zavest o takšnem komuniciranju je prva stopnja igralčevega samozavedanja. V tem pogledu je igralec lahko vrač, ki s svojim plesom ali petjem združuje kakšno skupnost. V takšnem zavedanju je osnovni preskok med materialom telesa in psihičnim osvajanjem neznanega. S takšno naravnostjo ima igralec možnost, da celo v predpisanim tekstu spoznava sebe in svet in pride z njim v neki odnos. Če gledavci to občutijo, je v tem možnost resnice.

V sodobni družbi seveda stvar ni tako preprosta, ker so sistemi simbolov tako razvejani in pisani, da je težko najti dovolj splošen obrazec za razumljivo komuniciranje, upoštevati pa moramo tudi različne socialne sredine, v katerih se pojavljajo gledališča. Kljub temu pa se z razvojem družbe oblikuje takšno bogastvo kombinacij za komuniciranje, da obstajajo vedno nove možnosti za izmenjavanje oziroma pošiljanje informacij. Gledališče v bistvu vedno znova, da se tako izrazim, obvešča o nekaterih osnovnih, tipičnih, arhetipskih človeških situacijah, ki se v razvoju družbe le polagoma spreminjajo, obenem pa gledališče obvešča o vsem tem v vedno drugačnih kombinacijah, glede na situacijo kulture v določeni družbi. Tako gledališče kot zgodovinska konvencija in institucija publiki in sebi, kot v njej delujočim posameznikom vedno znova potrjuje, da smo isti sami s seboj, da kljub temu vsak dan v sebi različni ter seveda različni med sabo, vendar pa v mnogočem enako ravnamo. Tako gledališče kot splošen pojem ustvarja abstrakten prostor, v katerem sta hkrati navzoči določena istost in določena različnost.

Seveda pa se ves ta bolj splošen proces začne v igralčevem ustvarjanju in medsebojnem soočanju. Igralec se loti vloge iz dveh smeri. Material vloge in material svojega telesa oblikuje na detajlih in posebnostih, na posameznih stavkih, gibih, situacijah ter potem počasi prodira k celotni podobi osebe, obenem pa ima ves čas pred seboj bolj ali manj jasno, včasih seveda tudi do konca zmotno vizijo osebe, ki jo študira in sčasoma dopolnjuje. Vedno pa ostaja v igralcu nekakšna zavest o poistovetenju in o različnosti med seboj in osebo, ki jo igra. Sfera te zavesti je področje, v katerem igralec načrtuje in obravnava odnose med svojim jazom in jazom igre, v njej se oblikuje že omenjeni abstraktni odnos med konkretnostjo igralčevega psihofizičnega in realnostjo lika, ki ga vidi gledalec.

Igrani lik mora biti vedno verjeten, obenem pa mora biti še tako realistična figura tudi abstraktna, če naj pridobi značaj znaka, ki nekaj sporoča na relaciji subjekt, objekt, obče, posebno. Zato si igralec ne prizadeva, da bi bil popolnoma različen od sebe, saj končno svojega telesnega obstoja ne more preseči, ne more npr. leteti. Lahko pa pomeni »letenje«, seveda odvisno od zmožnosti obvladovanja samega sebe. Igralec je torej vedno v vmesnem prostoru med konkretnostjo in abstrakcijo, v tem prostoru potuje ali pa se postavlja v različne odnose ter iz njega kot posebljeni znak z umom in srcem signalizira o odnosu subjekt — objekt. V zvezi s tem pa zopet uporablja sredstva, ki so bolj ali manj obča ali posebna, dalj ali manj trajajo. Letenje, kot bolj obči pojem, lahko sorazmerno dolgo vzdrži kakšno sporočilnost, če je seveda, kar imam ves čas v mislih, igralec, v tem primeru lahko pantomimik ali plesalec, dovolj izurjen in zmožen ustvariti notranjo kompozicijo razmerij med njim konkretno in med občo, abstraktno zamislijo letenja. Isto velja tudi za osnovna čustva in končno tudi za časovno kompozicijo večje vloge. Recimo pri vlogi realističnega gledališča, kjer se znak, lik, oseba, dogajanje, ki ga signalizira igralec, bolj bliža svetu konkretnosti in posebnosti, nastopi problem realne notranje globine igranega lika, ko je treba z razkrivanjem različnih plasti in obrazov svoje osebnosti razgraditi in obenem spet povezati v enotno jedro igrano osebnost<sup>1</sup>.

V igralstvu gre na splošno torej za dve načeli, za statično, ki vsebuje v času razvijajoči se odnos med občim in posebnim, in za dinamično, notranje, v katerem se v trenutku plastično pokaže razpon v odnosu konkretno-abstraktno. Tudi ta »koordinatni sistem« obenem izraža polje odnosov med objektivnostjo in subjektivnostjo. Sam zase ni mogoč, oziroma izraženo nobeno od omenjenih načel, ker sta med sabo odvisni približno tako kot sintagmatičnost in paradigmičnost. Žalosten obraz na sebi ne pove ničesar, izražen je le v odnosu z drugimi obrazi ali v svoji spremembi, pač pa ima maska povečane žalosti, ki postane že skoraj groteskna, npr. antična grška, zvezo z nečim zunaj abstraktno, splošne žalosti, z nečim, kar je določeno, kar že postaja skoraj karakter. Podobne odnose je moč najti tudi v svetu barv in glasbe; s tem hočem reči, da je igralstvo izrazno sredstvo, ki ima svoje posebno življenje, vendar pa je v nekaterih splošnih potezah povezano z drugimi človeškimi mediji, ki obravnavajo odnos objekta s subjektom.

Ceprav je igralec tudi sam material in instrument samega sebe, si ves čas prizadeva, da ostane sebi adekvaten človek iz mesa in krvi, kar je tudi pogoj za verjetnost lika, ki ga igra. Ves čas študija se igralec poskuša približati čim bolj čisti informaciji, ki jo vsebuje del igre, večja enota ali celotna igra, mora jo posredovati čim bolj jasno, obenem pa ima nujno pravico, da jo obogati z izkušnjami svoje osebnosti. Ta proces je hkrati statičen in di-

<sup>1</sup> Igralec, ki je močna osebnost, katere psiha vsebuje širši odsev sveta, to pa zopet ni povezano z intelektom ali intuicijo ali s kakšnimi karakternimi lastnostmi, se pogosteje izraža kot tip in manj uporablja izrazito karakterna oziroma konkretnjša izrazna sredstva. Medtem ko tako imenovani karakterni igralci, katerih izrazna sredstva so predvsem detajli, posebnosti, po navadi teže izražajo splošnejše resnice o svetu. Podobno lahko za primerjavo vzporejamo igralca iz dobe romantike ali klasicizma in sodobnega filmskega igralca. Prvi je zavedno ali nezavedno izražal predvsem bolj splošne resnice o svetu (realnost jim je dajala njegova telesna in govorna navzočnost), poklični filmski igralec pa je v načelu profesionalni naturščik, bolj splošno resnico mu dajejo filmska izrazna sredstva. Ta primerjava je seveda shematična, navajam jo predvsem kot pojasnilo. Kot že rečeno, se v vsakem igralcu te prvine prelivajo.



namičen, igralec se hkrati istoveti s tekstom oziroma z vlogo, obenem pa išče asociacije ob vsaki besedi, situaciji, kretnji, dokler slednjic s konstantami logike stavkov, kretenj in dejanj ter z variacijami in igro teh konstant ne ujame momenta, ko se njegov svet konkretnosti in svet abstraktnih zamisli strneta v podobo igrane osebnosti, lika.

Vse to poteka v delovnem naporu, ki je v bistvu spoznavni proces z vsakovrstnimi, znanstveno ugotovljenimi pravili, ki jih lahko upoštevamo pri študiju. Gre za procese analize, indukcije, dedukcije, razvrščanja, izbiranja, vzporejanja, odmora, iluminacije, algoritmije. Ves ta proces v določenem delu potrjuje splošno bivanje, tako da ga je moč abstraktno pojmovati, kot hkrati istost in različnost individua in sveta. Bolj ko je ta proces nevidno »viden« tudi v predstavi, če ga gledalec nezavedno čuti v navidezni improvizacijski neposrednosti, v rahlem intelektualnem odmiku, v poetičnem čudenju, v menjavah ritma in drugih gledaliških in igralskih sredstvih, podobnih načelom harmonije in kontrapunkta, skupaj z določeno glasbo govora, gibanja, likovnosti, tem bolj se predstava in igranje neposredno odpirata publiki.

Pojma mimetičnosti in poetičnosti verjetno vsebujeta zasnutke tega, kar je dandanes možno s širšima pojmoslovi istosti in različnosti prevesti tudi v področje estetike. Pri tem bi bilo možno pojem katarze v širšem pomenu prevesti v zavest o hkratni navzočnosti pojmov različnosti in istosti v celoti sveta<sup>2</sup>. Spoznavni proces, viden v predstavi kot sinhroni sliki sebe in sveta, je namreč lahko znak z živo vsebino za oba pola v gledališču, za publiko in za igralce, če ga lahko doživljamo kot napetost med intuicijo in intelektom, med celoto sveta in njegovim delom, med konkretnostjo in abstrakcijo, če ga doživljamo kot osveščanje sebe in obenem prek materije ustvarjalnega dela, kot odnos s svetom. Takšno gledališče lahko posameznim gledalcem in družbi daje vero v svojo samoniklost in povezanost s svetom. V takšnem dejstvu in definiciji estetskega, kot informaciji v spoznavnem procesu o hkratni istosti in različnosti sveta, pa se povezujeta tudi estetika in etika. Iz takšne njune povezave pa je možno povzeti nekaj zaključnih misli, ki igralsko posebno prakso povezujejo z bolj splošnimi problemi sveta, ki sem jih nakazal v začetku.

Spoznavni procesi operirajo s sistemi simbolov, kot področji odnosov med subjektom in objektivnim svetom. V tem je pomen znaka, končno pa vseh predstav o materialnem svetu. Vsaka predstava oziroma sistem razumevanja sveta vsebuje več ali manj potez hipotetičnosti, odvisno od razvoja družbe in odmika od sveta materialno dokazljivih dejstev. Človekovo mišljenje, pa tudi vsi spoznavni procesi, kot npr. tudi umetnost, so določeni materialni procesi v telesu, hkrati pa ustvarjanje določenega simbolnega sveta.

Ker gledališče neprestano sooča svet idej, zvokov, likovnih elementov, gibov z živim človekom, je primorano živeti v dialektični napetosti med znanim in neznanim, praktično pa je nemogoče, da prevladajo v njem hipotetični elementi in ga za dalj časa zaprejo v krog vase zaprtega mišljenjskega si-

<sup>2</sup> V tem smislu se ponuja možnost opredeliti smer komičnosti kot spoznavanja različnosti v istem, smer tragičnosti oziroma katarze, pa kot spoznavanje o istosti različnega. Značilnost estetike sodobnega časa je, da se obe smeri prelivata, družita, dopolnjujeta, včasih skoraj izenačita.

stema. Kot dinamično in obenem neposredno sečišče najbolj drznih človeških zamisli in svetom konkretnosti pa je gledališče lahko celo začetnik novih oblik umetnosti ali pa vsaj izrazito področje procesov, kjer lahko umetnost preverjamo, kot način življenja slehernega človeka.

Vsaka umetnost je poleg tega, da je obrt ali tudi že industrija, hkrati želja po prodiranju v objektivni svet. Ker pa takšna opredelitev lahko vsebuje le vrsto ekstatičnih trenutkov, jo je potrebno ponovno dopolnjevati s tem, da gre pri resnični umetnosti za zavestno prodiranje subjekta v svet zunaj sebe. Tako postane tudi subjekt objekt svojega dela. Gre za ustvarjalni spoznavni proces, ki hipotetično vedno znova ločuje subjektivno od objektivnega, vendar pa v tej dejavnosti tudi osvaja objektivno in se delno istoveti z njo. Pri tem gre za razločevanje iz gmote istosti in hkrati za istovetenje več različnosti. Ker pa je človek družbeno bitje, se v ta proces vključuje tudi sporočanje. To vsebuje vsaka umetnost, slednjič pa v najbolj splošni obliki vsako delo<sup>3</sup>.

Kot se gledališče lahko ustvarjalno vključuje v življenje družbe le, če so mu navznoter jasne prvine njegovega dela, tako lahko vsakršno delo postane ustvarjalno, če posameznik ve, za kaj dela, če ve, da dela v sklopu celote, ki sega od njegove delovne skupine do človeštva, če ve, da mora pri delu sodelovati, predvsem pa — kolikor mu je to omogočeno — če se kakor koli zaveda, da ima s svojim delom možnost vedno bolj spoznavati sam sebe, material ali materijo, s katerim ali katero dela, in da ima s tem možnost prodirati v spoznavanje prvin sveta. Samozavedanje v tem smislu nam omogoča spoznavati specifičnost svojega, posebnega dela in sebe ter obenem omogoča vsaj nekatere skupne točke, ne samo na področju raznih umetnosti, ampak dela, prakse, izkustva na sploh ter s tem bolj dinamično, širše poznavanje sveta.

V tem pogledu se tudi igrilstvo lahko bistveno vključuje v razreševanje problemov sodobnega sveta. Postane lahko aktiven subjekt v prizadevanjih, da se dokopljemo do novega dožemanja sveta, ki poskuša postaviti v realen odnos abstraktnost splošnega bivanja in konkretnost posameznega življenja. Pri tem gre za to, da takšno dožemanje hkrati jasno opozarja na metafizičnost navideznih realnih konstant in na realnost tega, da se ne da živeti brez zavesti o tem, da človeški odnosi s sabo in okolico ne smejo preiti v območje čiste abstrakcije, ker se vse bolj bližamo možnosti, da vse doleti obča smrt.

Zavedam se, da to razmišljanje ne more v praksi kaj dosti pripomoči k razvoju gledališča v smeri, ko bi se igralec prebijal do zavesti, da je v svojem ustvarjanju hkrati določna oseba in projekcija sveta, ko bi gledališče postalo prostor, v katerem bi se estetski procesi dogajali zunaj ustaljene proizvodnje predstav, ko bi dramatičnost bila v zaostritvi konfliktnih momentov spoznavnega procesa in v dialektičnosti umskega in emocionalnega sveta pri posamezniku in v množici. Iz prakse vem, da me teorija odbija, moti, kadar sem v izrazitejšem igralskem naponu, da pa teorija in praksa v primernih medsebojnih časovnih dozah druga drugo poživljata. Vem, da si ne glede na vrsto napotkov, ki jih je mogoče ugotoviti za igralsko prakso, konec koncev vsak igralec ustvari svoj sistem, ki ga razume samo on. Tudi se zavedam, da je v zadnjem času dospel npr. Grotowski zelo daleč v raz-

<sup>3</sup> V njih sta tudi zajeta pojma vsebine in oblike.

voju praktičnega sistema posameznega samozavedanja, vendar pa še nadalje ostaja odprto vprašanje skupinskega dela v tem smislu. Nekaj smernic daje praksa avantgarde, kakor jo je izvajal Living Theatre. Še vedno pa ostaja precej nerešeno vprašanje glede odnosa med vodenjem skupine in njeno avtohtonostjo, ki naj bi logično izhajala iz samozavedanja vsakega posameznika.

Sam sem se doslej ravnal po tem, da sem poskušal spoznati čimveč možnosti igralskega dela, poskušal sem jih dobro spoznati, jih pri sebi kritično oceniti in potem iz vsakega izčrpati tisto, za kar sem imel občutek, da mi ustreza. Tako sem si tudi sam sčasoma ustvaril svoj sistem, ki ga pravzaprav niti nisem razjasnil, ki ga je težko natančno razložiti, saj ga niti ne bi hotel nikomur vsiljevati, mislim pa, da to teoretično razmišljanje vsaj malo načenja problem odnosa do dela, končno pa vsebuje tudi nekaj splošnih napotkov o delu, te pa lahko prilagodi zase v praktičnem delu.

To pa je, kakor rečeno, daljši proces, v katerem gre za dejavno, ne-nehno ustvarjalno razumevanje sveta, ki ima v sebi nekaj, kar s preprosto besedo imenujemo humor. Na dnu le-tega pa se vedno skrivajo tudi stare človeške sanje, za katere pa v javnosti zlepa ne uporabimo besede, ki je ljubezen.