

Poročamo — glosiramo

ANDRES VALDES
IN SLOVENSKA PANTOMIMA

Pojav pantomime v slovenskem prostoru, kjer nima ta umetniška disciplina — razen nekaj kratkotrajnih poskusov — nobene tradicije, je v primeru Kubanca Andresa Valdesa, ki mu sedaj po več kot desetih letih lahko že rečemo naturaliziran Slovenec, samo srečna okoliščina. Toda pomembnosti tega pojava se, žal, zaveda le peščica posameznikov, medtem ko nima posluha nobena ustanova, čeprav bi morale biti še posebno zainteresirane za kaj takega, saj bi morala biti pantomima sestavni del učnega programa baletne šole in gledališke akademije ter tudi sestavni del vsakodnevnih vaj v obeh baletnih ansamblih, ki naj bi jih sestavljale ure klasične in sodobne tehnike, pantomime, folklora, akrobatike ter strokovnih pogovorov. Tako pa nerazumljiva osebna zavist ali pa tudi nerazumevanje potreb svojih učencev in ansamblov onemogoča, da bi se pantomima enakopravno vključila v slovensko plesno-baletno in gledališko dogajanje. S svojimi kar številnimi profesionalnimi nastopi, sicer največkrat priložnostne narave, je namreč poznavalcem že izpričal kvalitete, zaradi katerih bi moralo naše plesno-baletno področje z odprtimi rokami sprejeti to znanje, ki izhaja iz gnezda evropske pantomime, če upoštevamo, da je bil Étienne Decroux učitelj Marcela Marceauja. Toda kot se največkrat dogaja tudi na drugih umetnostnih področjih, ko (pre) večkrat odpove vsaka zdrava logika, je tako nekako tudi v tem primeru. Logično pa je, da je ta negativni odnos vodstvenih struktur umetniških ustanov in navdušen sprejem občinstva pustil pri ustvarjalnosti Andresa Valdesa določene posledice. Toda tu se že

konkretno dotikam dveh nastopov na ljubljanskih poletnih kulturnih prireditvah.

Kot kritični spremljevalec dogajanja na plesno-baletnem področju mislim, da je bil ta uvod potreben: tako za jasnejšo sliko ob vrednotenju zadnjega Valdesovega nastopa kot tudi iz preprostega razloga, ker je potrebno te stvari javno povedati. In: ta dva reprezentativna nastopa sta prava priložnost za kaj takega, predvsem zaradi tega, ker mislim, da v tej situaciji, kot je, ni rečeno, da se bosta spet kaj kmalu ponovila. Opozorim pa naj še na eno dejstvo, ki umetnika zavira v njegovem umetniškem delovanju — to nerazumevanje povzroča, da mora zmeraj znova potrjevati profesionalnost, avtentičnost, avtonomnost, spektakularnost in komunikativnost svoje pantomime in pantomime nasploh. Zmeraj znova mora poučevati in zbujati naklonjenost. To je strahovita obremenitev za ustvarjalca. Delovni radij mu je omejen, radikalnost povsem blokirana.

Gledano iz tega zornega kota postaja današnja preokupacija Andresa Valdesa razumljivejša. Toda zakaj je potrebno toliko pojasnjevanja in celo opravičevanja? Preprosto zato, ker gre v primeru Valdesa za spoštovanja vredno obvladovanje pantomimične sposobnosti, ki pa se v provincialnih okoliščinah ni mogla še razvijati.

Tako je osrednja intencija Valdesove pantomime danes: navezati čim tesnejši stik z občinstvom. Tu ne gre samo za običajno spajanje vsakega umetniškega akta z gledalcem, ampak je vzgib poudarjen. Ta intencija se torej vključuje v ustvarjalnost iz eksistenčne nuje. Kdor pozna Valdesovo delo od prvih nastopov pri nas, ko nam je z virtuožno gesto razkazoval abecedo pantomime (in mima) ter pred občudujočimi

pogledi razpiral drugačen svet gledališke umetnosti iz svoje magične šolske torbe, bo edini razumel težo tega dejstva. Bogat obrtni repertoar, njegovo vehementno obvladovanje in sugestivnost nastopov so bile tri neizpodbitne postavke. Razumljivo je bilo, da se v tistem času Valdes še ni odločil za svojo dokončno kreativno varianto. Prevladovalo je sicer že deskriptivno karikiranje, toda na akademskem nivoju; humor je bil diskreten, v standardnem črnem dresu mu je govorilo celo telo; mizanscena je bila razgibana; odrski prostor je z minimalnimi svetlobnimi in glasbenimi efekti funkcioniral kot dopolnilo njegovega nastopa; repertoar je zajemal npr. tudi točko z naslovom »Zid« (inspirirano po Marceaujevi »Ječi«), kjer je v bleščeči miniaturi analiziral fobijo pred zaprtostjo prostora. To je bil tudi tisti del nastopa, ki je odkrival široke izrazne možnosti in še drugačno razumevanje pantomime. Tu ni šlo več samo za kakšno stilizacijo, karakterizacijo določenega fizičnega gibanja, ampak je pantomima spregovorila o duhovnih avanturah. Ni mi treba poudarjati, da je bila tu kulminacija Valdesovih nastopov. In pričakovati je bilo, da je prav tu ključ za njegovo nadaljnjo pot. Toda nihče ne more biti pameten s praznim želodcem. Kljub temu lahko z obžalovanjem ugotovim, da je slovenska pantomima zamudila edinstveno priložnost, da bi ustvarjalno posegla v evropski prostor. Naj se s trpkim nasmehom pošalim z Voltairovo pomočjo: »Odgovorni smo za to, kar delamo, pa tudi za tisto, česar ne delamo.« A znamo.

Sedanjo Valdesovo pantomimo nedvomno predstavlja tudi ta samostojen sklop enajstih točk iz programa v Križankah.

Pantomimikov obraz ostaja brez klasičnega belega tena, ampak je odprt, direkten, na pol privaten: obrobene so samo oči in nekaj rdečila je na licih. Toda to je tako diskretno, da na večji

razdalji učinkuje obraz povsem privatno. Valdes se je torej zavestno oddaljil od klasične variante. Zanimaril je to najbolj zgodnjo obliko odtujitve, ki skriva svojega nosilca in ga spreminja. Nastopa tudi določena identifikacija. »Nosilec maske se postavlja z vzvišenostjo in dostojanstvom tistih, ki jih več ni.« On je on sam, pa vseeno nekdo drug. Nekaj blaznosti je v vsem tem in nekaj tiste skrivnostnosti togotnega boga in nekaj duha tiste dvojnosti, ki živi v maski. Poslednji potomec je igralec (W. F. Otto). In prav v takšni maski, kot jo nosijo klovn ali klasični pantomimiki, se ohranja delček tiste pravadne demonske sile, v primeri z današnjo igralčevo masko, ki ima samo funkcijo spreminjanja, postala je golo sredstvo predstavljanja. To je tisti preskok iz sakralnosti v ljudskost.

Valdes torej prekinja magično linijo hkratne fizične in duhovne navzočnosti in odsotnosti. Ta korak je prav tako viden v njegovem kostumu. Brezoseben črn triko, ki je figuro tako temeljito spremenil v pisalo ter zamotal v abstraktno odrsko iluzijo, je sprostil v smeri prepoznavanja konkretnega. Rdeča in v drugem delu nastopa črna majica v kombinaciji s črnimi hlačami je samo navidezno nepomemben odmik. V resnici pa povsem izraža nov ustvarjalčev odnos. Estradnost — ne v slabem pomenu besede — zdajšnje Valdesove pantomime bi prav gotovo prenesle še določnejšo osebno kostumsko karakterizacijo lika in mogoče celo izrazitejšo masko, kar pa je, seveda, odvisno od izbora kot figure same.

Samo radikalnost v tej smeri bo dala pravi rezultat. In ta ne prenese nobene špekulacije ali ali. Jasno mora biti, da pri Valdesu zdaj pantomime v klasičnem pomenu ni, njena avtonomnost je z evidentno narativnostjo porušena. Valdesova preokupacija je komika. Valdes je komik. Valdes je komik — pantomimik. Kljub pomislekom, ki sem jih prej izrazil do tega tipa pantomime,

moram tudi zapisati, da ta usmeritev pomeni redkost v evropskem prostoru in je nekoliko celo inovativna.

Rešitev tega problema je preprosta, vsaj tako kaže na prvi pogled. Če bi hotel dati površen predlog, bi rekel, da je potrebno samo najti karakterističen kostum v smislu Chaplina, Keatona... Lewisa, Tatija. Kot ga je imel Marceau s svojim Bipom. Torej kostum alla Valdes.

Seveda stvar ni tako preprosta — vsako umetniško dejanje je rezultat cele vrste silnic. Toda v vsej tej preprostosti je nekaj resnice. Kajti vsebinsko je Valdes prostor nekako določil ter ga oblikovno dokaj pretehtal. Tu pa tam se v formalni repertoar vrine še kakšna grimasa iz klasičnega predala, telo se kdaj pa kdaj zaloti v plesni drži. S tem silovitim premikom h gledalcu, ki v resnici ni bil presečenec, so namreč nastale povsem nove relacije: vsaka odrska iluzija je odveč, vsaka stilizacija mimike na obrazu brez maske je nenaravna. (Ločiti je potrebno mimično stilizacijo od karikature, ki je v tej varianti eno od zelo pomembnih elementov. To komedijantstvo v pravem pomenu besede zahteva neko sebi lastno verjetnost in izhaja iz realistične osnove. To ni preprosta igralska naloga. Limitiran odnos predstavljanja je neustrezen, samo izenačevanje nivojev z občinstvom ustvari totalno komunikacijo. Pantomimik to nedvomno obvlada, potrebno je le kristalizirati ta odnos, odstraniti ves odvečni material.

Če analiziramo elemente, katere komik — pantomimik uporablja, se z njimi izraža, so to roke, obraz in telo. Najvažnejše izrazno sredstvo so danes pri Valdesu roke. V njihovi uporabi je pravi mojster: z njimi predstavlja tako akcijo subjekta kot njegovo karakterizacijo. Avtonomnost je večkrat tako popolna, da ima obraz kot izrazno sredstvo podrejeno vlogo. Toda to ni ustvarjalčev namen: njuno sodelovanje

poskuša spraviti na soustvarjalno pozicijo. Medtem ko lahko zapišem, da telo kot tretje izrazno sredstvo samo asistira rokam in obrazu. Njegova funkcija je v tem tipu pantomime zanemarjena. Mogoče to ne bi bilo potrebno, a ni odločujoče. V nekaterih momentih nastopa, ko je telo izpostavil pred obe drugi izrazni sredstvi, je nastopila celo problematična situacija. Očitno je bilo pri točki »Love story«, ko je Valdes gradil miniaturo na kontrastu. Prvi del je bil telesno gibalen, seriozen, liričen, nekoliko abstrakten, drugi del pa zopet humoren, nerativen. Verjetno je potrebno biti pri večji uporabi telesa zelo previden, kajti plesna linija, njena stiliziranost se bije s profanim gibanjem. Koincidenca je neprijetna in izstopa oblikovno iz stilne naravnosti celotnega nastopa.

Iz tega zornega kota bi lahko opozoril tudi na najavljanje posameznih točk, ko se Valdes postavi v negibni plesni drži z napisom naslova točke pred belim panojem. Pri zatemnitvi pa odloži napis in zatem izvaja točko. Tu je vpliv klasične pantomime oblikovno preočit — najavljanje bi moralo biti skoraj bolj igralska kot plesna naloga.

Zapisal sem že, da so pri tej usmeritvi nepotrebni vsi svetlobni učinki v iluzionističnem smislu, medtem ko s tem ni rečeno, da bi moral biti nastop brez uporabe luči, samo njihova idejna narava bi morala biti drugačna. Na drugi strani pa ni rečeno, da mora biti danes minimalizirana tudi mizanscena. V sedanjí fazi je zreducirana na nekaj osnovnih premikov, ki opisujejo situacijo (prehodi iz prostora v prostor in pod.). Nedvomno bi bolj razgibana mizanscena (zdej jo je omejeval tudi skroplen lučni park) prispevala k uspehu nastopa. Tudi gola statičnost panoja, edinega scenskega elementa, je zdaj bolj moteča kot pa funkcionalna. Komik — pantomimik bi moral razbiti, razkriti njeno iluzionistično naravo, kar je pri vsej tej stvari najpomembnejše.

Funkcionalnost panoja, če je že navzoč nas ceni, bi morala biti polivalentna. Z mobilizacijo tega scenskega elementa bi se mizanscena popestrila, nastopili pa bi tudi novi oblikovni efekti, možnost pa je tudi vsebinskih.

V Valdesovih komičnih miniaturah v sintetični tehniki se uveljavljata v estetskem svetu dva načina komičnega, in to karikaturno-komično v svetu groteskne komike in smešno v svetu situacijsko komičnega. Smeh zbuja s karikiranjem človeka in njegovih dejanj, v bistvu gre pri tej komiki za pretiravanje nekih značilnosti obraza, drža, hoje, kretenj, ki jih stopnjuje in jih dela smešne, groteskno značilne. To so čudaško karikirani značaji. Namen groteskno komičnega je zgolj estetska zabava, kot je to primer v italijanski *commedii dell' arte* (po Vladimiru Kralju), čeprav bi v nekaterih točkah, kot so Hazarder, Chicago-time, Lovec... lahko govorili o družbeni satiri, ki pa je v resnici pri Valdesu še močno, močno zakrita. Veliko vlogo, nemalokrat osrednjo pa ima situacijska komika (Serenada, Mali prijatelj, Dobro jutro...), kjer uporablja tudi tk.im. komično inverzijo (v Lovcu sam ubijalec demagoško govori proti ubijanju). Valdes svojega junaka s posmehom graja.

Gradnja teh komičnih nastopov je skrbna, čeprav igriva in lahkotna. Povsod so vidni glavni dramatični momenti od razpostave, vozlanja in razvozlanja dejanja. Valdes ne prepušča ničesar trenutni improvizaciji. Lahko zapišem: ko pa ostaja pri običajni horizontalni dramaturški liniji, kjer samo niza domislek na domislek in nastopata vrh in razrešitev tako rekoč na koncu, je odmevnost občinstva največja. Kopičenju komičnih situacij sledi po pravilu efekten humoren konec, vedno v mejah okusa. In tu lahko večkrat odkrivamo Valdesovo profesionalnost (Dobro jutro, Moj prijatelj, Oče...). In največkrat v tistih točkah, ki so na-

bite z direktno situacijsko komiko. Pravi mojster detajla je in poln stvarnih domislic — poln humorja. Lahko bi rekli, da Valdes ohranja tk.im. čisti humor iz norih, norih let neme filmske komedije brez velikih namenov in velikih pomenov.

Ta samozadostnost, avtonomnost humorja je obenem tudi njegova največja vrednost. Destrukcija je fiktivna, ostaja pa velikanski optimizem v vsako človeško eksistenco. Še kaj drugega kot simpatična je ta človekova neupogljivost, trdoživost, neuničljivost. V tej dramaturgiji stalnih presenečenj je vse, kar je, samo na sebi. To je nekakšna *absolutna forma*, ker je v njej vse uresničeno; ničesar ti ne obeta, kar ti ne bi mogla izpolniti. Tu so karte zmeraj odprte. Tu ni nepoštenih manipulacij z gledalcem.

Fabule njegovih enajstih miniatür (Prodajalec rož, Dobro jutro, Serenada, Lovec. Oče, Turist, Rendez-vous, Mali prijatelj, Chicago-time, Love-story in Hazarder) so zaradi svoje jedrnatosti dokaj učinkovite. Kadar poskušajo biti globokoumnejše (Hazarder...), ostaja praznih rok, ker jim takšne vrste komika ne ustreza. Drugače so snov teh fabul drobne težave s psom, nesporezumi med ljubljenima osebamama, kako se zaljubi prodajalec rož, nerodnosti pred ogledalom... do zakrite kritične snovi, kjer je govor o kriminalu. Snov je sodobno analizirana, čeprav se tako definitivno, kot npr. Tatijeva komika, ne odmika od »smetanovih tort« neme komedije. Lahko pa govorimo, da oživlja Valdesova pantomimična komika vrsto najizrazitejših elementov preteklo šole, to pa je nedvomna draž. Odločilnejše situacije za našo sodobno civilizacijo bi verjetno dale Andresu Valdesu še ustreznejšo snov.

Toda: ne bodimo prezahtevni do tega osamljenega ustvarjalca, ki mu je naš kulturni prostor posvečal vse to desetletje premalo pozornosti. Že kar nam je do sedaj dal, ni malo. Naš

gledališki teoretik Vladimir Kralj je nekoč zapisal, da »je verjetno lažje napisati povprečno tragedijo, kakor pa dobro povprečno komedijo«.

A glavni akter ostaja naš provincionalni kulturni prostor, ki zaradi umetniških rezultatov sploh ne bi smel biti, in kroji usodo ter kvaliteto ne samo na področju slovenske pantomime. Dobre umetnike imamo, nimamo pa dobre kulturne politike. Toda to sodi v drugačen zapis.

Niko Goršič

K DISKUSIJI O KRAJEVNIH PUBLIKACIJAH

V zadnji številki goriške revije (Srečanja IX., 1975, št. 45-46) je bil objavljen članek Alda Černigoja o sodelovanju primorskih revij, ki je informiral javnost o zanimivem načrtu za skupno delovanje Obale, Idrijskih razgledov in Srečanj. Utemeljevanje opravičenosti vseh treh revij nam daje slutiti ponovne pritiske, da bi se te revije združile v eno samo, ki bi pokrivala potrebe celotne Primorske. Ne glede na sprejemljivost zanimivega projekta je tako ta prispevek spet opozoril na vprašanje o mestu in pomenu krajevnih publikacij v slovenskem kulturnem prostoru. Ponovno se odpira vprašanje, ki je bilo že ničkolikokrat zastavljeno in prediskutirano, vendar ostaja še vedno odprto. Pričujoči poskus oznake dveh primorskih zbornikov skuša torej pokazati nekatere eksistenčne možnosti takšnih publikacij.

Preteklo leto je prvič izšel *Goriški letnik*, sedaj pa se je pojavil tudi drugi *Tolminski zbornik*. Na razmeroma majhnem območju smo v kratkem času dobili dve podobni publikaciji, katerih delovna področja se precej prekrivajo. Ta misel je bila očitno navzoča tudi pri urednikih tolminske knjige, kot vidimo iz predgovora Janeza Dolenca, zato se že takoj v začetku zbuja po-

mislek o smiselnosti dveh tako podobnih publikacij na tako ozkem področju. Ob tem pa se seveda razgrne celotna problematika del, ki jih navadno označujemo z epiteti lokalno, krajevno in podobno. Kot vsak izid takšnega dela, nas tudi ta dva zbornika spet vračata k že omenjenim mučnim vprašanjem o kulturni politiki v naših regijah. Kaj podpirati, kje je meja med razsipnostjo in kje se pričinja zaviranje pozitivnih kulturnih tokov, kje se začne zakotni partikularizem, itd. Naenkrat se pričenjamo zavedati, da na žalost niso jasne predstave o načelih, po katerih naj bi reševali vsa ta vprašanja. Premalo so izdelani pogledi na združevanje posameznih kulturnih institucij, ne ve se, kaj naj bi vsako posamezno kulturno središče imelo in kaj je odveč ter presega možnosti občinskega proračuna. Ob zasledovanju teh problemov se pogosto pojavlja vtis, da je celotna kulturna politika na tem področju kar preveč meglena in bolj ali manj prepuščena naključju ter iznajdljivosti posameznikov.

Primerjava Goriškega letnika in Tolminskega zbornika kaže, da sta si vsebinska koncepta v marsičem podobna. Problemi, ki jih obravnavata, so si sorodni, povezani so z istimi kraji in ljudmi. Celo krog sodelavcev je v obeh primerih precej podoben, saj mnogi sodelujejo tako v enem kot v drugem zborniku.

Skupna jima je tudi manj prijetna poteza, ki je značilna tudi za druge lokalne publikacije. Merila, ki odločajo o objavi prispevka, se največkrat opirajo na zunanje, formalne kriterije. Pri selekciji je namreč odločilno, da članek izpolnjuje vsaj enega izmed dveh pogojev: avtor prispevka, predvsem pa obravnavani problem mora biti tako ali drugače povezan s krajem, v katerem izide publikacija. Če se izrazimo nekoliko drastično: Cankarju, lahko bi bil tudi sam Tolstoj, bi bilo nemogoče objaviti katerokoli še tako kvalitetno delo