

POVZETEK

Članek se začne z opisom nekaterih poskusov in tehnik v igranju, ki so koncem prejšnjega stoletja s pojavitvijo Stanislavskega pripeljale do posebne metode igranja. Šolanje igralcev po metodi, o kateri govorimo, v osnovi sestoji iz treh delov: notranjega dela (internal work), zunanjega dela (external work) in kreativnega dela (creative work). V igri je cilj čim verodostojneje uprizoriti reakcije človeka v realnosti. Če ima igralec v fantaziji na voljo primeren dražljaj, lahko na ta način izzove reakcijo, ki je blizu "pravi." To je "osnova notranjega dela" igralcev.

"Zunanje delo" lahko razdelimo na dve fazi. Prva pripomore k realističnemu igranju, druga k visoki ekspresivnosti. Pomemben inštrument pri "zunanjem delu" je improvizacija.

"Kreativno delo" je končna in najvišja faza treninga igralcev. Ta del temelji na ugotovitvi, da se da kreativnost analizirati in da se da tudi aspiracija kontrolirati.

"Metoda" je v članku obdelana z behaviorističnega aspekta, ki je najbolj operativen, spoznanja s tega področja psihologije pa omogočajo tudi nadaljno izpopolnjevanje in razlago "metode."

V drugem delu je govor o nekaterih izbranih elementih metode, ki so dodatno pojasnjeni s primeri iz literature. Ti elementi so: izmislek domišljije, predlagane okoliščine, odrska pozornost, sprostitvev mišic, koščki in naloge, občutek za resnico in vera, čustveni in čutni spomin ter medsebojni stiki.

SUMMARY

THE STANISLAVSKI ACTING TECHNIQUE

The article begins with a description of some experiments and techniques in acting, which, with the emergence of Stanislavski towards the end of the last century, developed into specific acting methods.

The method of training actors which we are talking about, is basically composed of three components: internal work, external work, and creative work. The actor strives to interpret authentically the real life reactions of a person. If the actor has, in his fantasy, the appropriate stimulus he can then provoke a reaction close to "actuality". This is the "basis of the internal work" of the actor.

"External work" could be divided into two phases. The first contributes to realistic acting, the second to potent expression. An important instrument in the external work is improvisation.

"Creative work" is the final and ultimate phase of the actor's training. This part is based on the assumption that creativity can be analyzed, and aspirations controlled. In this article, the "method" has been treated from a behaviourist aspect, which is the most functional. Knowledge drawn from this field of psychology makes a further improvement, and an explanation of this method possible.

The second part discusses some chosen elements of the method, which are further illustrated with examples from literature. These elements are: inventing imagination, proposed milieu, stage awareness, muscle relaxation, separate parts and exercises, a feeling for truth and faith, an emotional and sensual memory, and cultivating relationships.

IGRALSKA TEHNIKA

Med igralskimi tehnikami je tehnika Stanislavski zanimiva zato, ker igralec za doseganje prepričljivosti uporablja različne psihotehnike.

Igranja (acting) se bomo poskušali lotiti in ga opisovati iz dveh zornih kotov; umetniškega in psihološkega - behaviorističnega.

Zahteva po prepričljivosti igralca sega že v čas antične Grčije. Aristotel je napisal v delu Poetics: "Tisti, ki čuti emocijo, katero hoče opisati, bo najbolj prepričljiv. Zaprepačenost in jeza, npr., se data najbolj prikazati, če ju igralec resnično čuti." Toda sam Aristotel ni ničesar povedal o tem, kako "sproducirati" take občutke. Rekel je samo, da dobro igranje zahteva človeka s specifičnim darom, ki mora biti tudi malce nor.

Bolj praktičen je bil tragediopisec in igralec Polus. Ko je moral zaigrati tragično vlogo, je s seboj na oder prinesel pepel svojega nedavno umrlega sina in s pomočjo le-tega obudil in izrazil bolečino. Metoda, ki jo je uporabil, anticipira moderno igralsko tehniko.

Zgodovina igrilstva je polna primerov, ko se govori o tem, kako naj bi dobri igralci igrali. Toda le malokdo je govoril tudi o tem, kako to tudi doseči.

Tradicionalno se je izjemno dobro igranje pripisovalo trenutni aspiraciji, sklepalo se je, da je virtuoznost prirojena, ne pa pridobljena. Povprečen igralec je osvojil mnogo fizičnih in retoričnih konvencij, za katere je veljalo, da najbolj odgovarjajo oz., da imitirajo razpoloženja in čustva resničnih oseb. Velikokrat je bilo to navadno kopiranje konvencionalnih teatralnih gest drugih igralcev.

Na začetku tega stoletja se je pojavil kasneje sloviti igralec, režiser in učitelj Konstantin Sergejevič Aleksejev Stanislavski. Zavrnil je dve tradicionalni ideji:

1. Da je igranje imitacija
2. in da aspiracije ni mogoče kontrolirati

Kakor že mnogo pred njim Aristotel, je tudi Stanislavski opazil, da igralci na odru niso mrtvi, ampak se odzivajo na dogajanje okoli sebe, na dogodke in osebe. V času, ko je razvijal postopke, ki so jih poimenovali "METODA," je sodeloval z reflek-

sologom Pavlovom. Kontakt s Pavlovom je pripomogel k temu, da je "metoda" dobila trdne temelje v principih sodobne psihologije. In res imajo igralci, ki uporabljajo metodo (method actors) in behavioralni psihologi skupen namen, ki je v kontroliranju vedenja. Toda medtem ko psihologi opazujejo vedenje drugih, so subjekt igralcev oni sami. Igralca zanima, kateri stimulus mora uporabiti na samem sebi, da bo doživel pravo senzacijo in reagiral s pravim odgovorom.

V grobem sestoji šolanje igralcev iz treh osnovnih delov;

- notranje delo (internal work),
- zunanje delo (external work),
- kreativno delo (creative work).

Moderni behaviorizem loči tri vrste dražljajev;

- brezpogojne,
- pogojne,
- diskriminativne.

Imaginarni dražljaj lahko izzove reakcijo, ki je zelo blizu "pravi" reakciji. To je tudi osnova "notranjega dela" igralcev, ki uporabljajo metodo. Naučijo se, kako ustvariti in uporabiti imaginarni stimulus na odru. Izkušen igralec ima na voljo cel repertoar "image-jev," (= brezpogojnih in tudi pogojnih dražljajev), na katerih gradi in ustvarja širok spekter emocionalnih odgovorov (= vlog).

Igralec, ki kreira imaginaren stimulus se lahko izogne konvencijam, ki ujamejo v past igrance, ki zgolj imitirajo. Toda tudi psihološke študije so pokazale, da je odnos med emocijo in obrazno ter postoralno ekspresijo zelo zapleten in subtilen ter da je imitiranje zatorej lahko le površinsko. (Nekateri igralski učbeniki še danes prikazujejo risane in slikane obrazne geste za posamezna čustva, ki se jih igralci učijo posnemati.)

Bolj zapleten element notranjega dela je tehnika, ki jo imenujemo "afektivni spomin." Tukaj si igralec ne pomaga samo s priklicom enega samega stimulusa, ampak s priklicom cele emocionalne situacije, ki jo je že doživel in ki mu pomaga priklicati razpoloženje in emocije, ki jih hoče odigrati v določeni sceni na odru. Tako kliče specifične slike, vonjave, zvoke in tipne občutke. Na ta način priklicane emocije lahko postanejo z vajo zelo močne in pravilo je, da ljudje tako lahko prikličejo v zavest tudi davno pozabljene dogodke.

Obstaja tudi dokaz, da "notranje delo" povzroča ustrezne fiziološke spremembe. Znano je, da lahko ugotovimo spremembo posameznikovega emocionalnega stanja s pomočjo merjenja galvanskega refleksa kože. Ko so primerjali moč tega refleksa pri igralcih, ki uporabljajo metodo, in pri navadnih ljudeh, se je pokazalo, da je ta refleks pri prvih dosti močnejši in da imajo nad njim tudi veliko boljše prostovoljno kontrolo.

Medtem ko "notranje delo" deluje predvsem po principu nepogojevanega vedenja, pa "zunanje delo" (le-to sestoji iz fizične in vokalne ekspresije) počiva predvsem na principih instrumentalnega oz. operantnega pogojevanja, kot ga imenuje Skinner.

"Zunanje delo" je smiselno deliti na dve fazi:

- kako igrati (odgovarjati) realistično,
- kako biti ekspresiven.

Že oder sam je nepristno okolje, ki povzroča težave in ne vzpodbuja realističnega vedenja. Luči, gledalci, memoriziran govor, vse to se razlikuje od tega, kar smo vajeni in lahko generira nenaravno vedenje. Metoda uči študenta, da prinese svoje resnično življenje na oder. Naučiti se mora samoopazovanja, kot temu pravijo behavioristi, diskriminirati mora med akcijami v resničnem življenju in na odru. Npr., naučiti se

reagirati na besede partnerjev v igri, kot da bi jih slišal prvič, ne pa da te besede sprožijo v njem anticipiran, vnaprej pripravljen vokalni in mimični vzorec. Učitelj ga pri tem početju spremlja in mu nudi ustrezno povratno informacijo. Glavne meje pri tej proceduri so moč kompetativnega nerealističnega vedenja, učiteljeva sposobnost, da je specifičen in neizogiben razmik med igralčevo predstavo in učiteljevim komentarjem.

Pomemben inštrument pri tem treningu je improvizacija. Noben še tako dober igralec ne more predvideti vseh situacij. Ravno to pa je smisel metode. Situacij nam ni treba predvideti, saj smo se sposobni spontano in brez predhodnega premisleka odzvati nanje. Ko igralec osvoji "notranje delo" in prvo fazo "zunanjega dela," postane realističen, prepričljiv igralec. Sposoben je odgovoriti na vprašanje: Če bi bilo to resnično, kako bi reagiral, kaj bi naredil? V resnici pa je mnogo avtentičnih reakcij v življenju nezanimivih, celo takrat, ko so močno nabite z emocijami. Igralčeva naloga je, da tudi iz teh situacij naredi zanimivo odrsko predstavo. Samo zelo ekspresivni igralci zmorejo to. Odgovoriti si morajo na vprašanje: "Kaj moram narediti, da bom naredil to, kar naredi karakter v tej situaciji?" Igralec se tukaj ne sme zadovoljiti z vsakdanjim realizmom.

Strasberg, najpomembnejši nadaljevalec dela Stanislavskega, je opisal problem takole:

"Klasične drame se ukvarjajo z velikimi ljudmi, toda celo mali ljudje v klasični umetnosti niso odslikani tako kot bi jih videl navaden človek, ampak tako kot bi jih videl Michelangelo. Napolnil jih je s svojo vizijo in strastjo, tako da izgledajo nekako več kot navadni smrtniki in ne smemo si nikoli dovoli ti, da bi te ljudi spustili na običajno stopnjo preprosto zato, da bi jih naredili bolj človeške..."

Naše fizično in vokalno vedenje je po behavioristični razlagi instrumentalno vedenje in ga lahko kot tako oblikujemo v smeri proti večji ekspresivnosti - to je druga faza "zunanjega dela."

Posameznikova zunanja ekspresija ima korenine v otroških izkušnjah. Če izkusi otrok odobravanje in občudovanje za ekspresivno vedenje, se bo tako vedel bolj pogosto. Nasprotno bo veljalo, če je otrok za tako vedenje kaznovan. Otroka lahko postane strah biti ekspresiven, če je bil za tako vedenje v preteklosti kaznovan.

Tukaj je primer kako igralci skušajo povečati svojo ekspresivnost v studiu pri Strasbergu:

Ob zvokih glasbe se ritmično gibljejo na določen način. Ko pa učitelj reče "sprememba," se morajo začeti ritmično izražati kako drugače in z drugim ritmom. To je velikokrat težko in spravlja učence v zadrego. Ker vse skupaj spremlja pozitivna okrepitev s strani učitelja, postajajo vedno bolj spontani in počasi izvajajo več različnih gibov. Včasih svetujejo, da je dobro vaje začeti v temi in postopoma nadaljevati v bolj in bolj razsvetljenem.

Zanimiv je tudi način, kako se igralci osvobajajo odrskih strahov. Tehnika je najbližje temu, kar v behaviorizmu imenujejo sistematična desenzitizacija:

Igralec, ki ga mučijo odrski strahovi, se mora naučiti producirati odgovore, inkompatibilne s strahom. Koncentrira se na globoko mišično relaksacijo medtem ko si predstavlja serijo scen, ki v resničnem življenju povzročajo strah. Skozi trening postane strah diskriminativen dražljaj za dobro natreniran odgovor relaksacije.

Kombinirano "zunanje in notranje delo" naj bi naredilo igralca prepričljivega, ekspresivnega in emocionalno odzivnega. Pomaga mu, da naredi več kot le opazovanje

in imitacijo. Mlad igralec, ki npr. igra staro osebo, se ne more naučiti "biti star." Kratka sapa zaradi astme je nekaj drugega kot kratka sapa zaradi srčnih težav. Umeten imitativni način bi verjetno zgrešil te finese.

Stara oseba se premika tako, kot ji to narekuje njeno telo. Veliko poz, ki jih zavzema, je morebiti kompenzatornih in so nujne zaradi npr. izrabljenih ali bolečih mišic vratu. Igralčevo domišljjsko "notranje delo" lahko zajame vse senzorne sisteme in vse dele telesa.

"Kreativno delo" je tretja in končna faza treninga igralcev (method actors). Tudi kreativnost je mogoče analizirati.

Behavioralni psihologi definirajo konstrukte, kot je kreativnost, tako, da opišejo z njimi povezane dogodke. Kreativnost je vsekakor vedenje, ki reši problem inovativno tudi, če taka rešitev povzroči dodatne probleme. Inovativnost, po drugi strani, pa je vedenje, ki ga oseba še ni uporabila v podobni situaciji v preteklosti, ki ga ni posnela po kom drugem in ki ji ni bilo ukazano.

Predvsem je pomembno, da se kreativno vedenje nagraduje. Samo tako lahko oseba doseže miselno in čustveno kvaliteto, ki ji pravimo "creative state of mind" - kreativno stanje zavesti. To je v bistvu stanje v katerem naj bi živel vsak čustveno in mentalno zdrav človek a je na žalost med civiliziranimi ljudmi vse preveč redko. Pravzaprav je CSOM predpogoj za srečnega in ozaveščenega človeka. Toda resnično inovativni ljudje so še posebej izpostavljeni kritiki okolice.

NEKATERI IZBRANI ELEMENTI METODE

To so elementi, ki se jih da najti v zbirki "Sistem" (Stanislavski, Sistem I do VIII) Stanislavskega ter s katerimi sem se srečal tudi sam na "igralskem studiu" v Ljubljani in so se mi zdeli pomembni.

- ČE BI IN IZMISLEK DOMIŠLJIJE

Igralca si lahko predstavljamo kot otroka, oz. bi takšen vsaj velikokrat moral biti. Da pa se lahko vživi v stvari, ki jih dela, mora vanje tudi verjeti. Situacije, ki nastajajo pri igri so mnogokrat take, da se "racionalni človek" v nas ne more strinjati in identificirati z njimi. V takih situacijah tudi ne moremo zvesto igrati. Kako naj npr. atletsko grajen in tudi karakterni zelo maskulin moški igra ubogo cmero, ki kar išče ljudi, da bi se jim lahko zjokala na ramenu? Že prej smo videli, da enostavna uporaba klišejev ne zadostuje, saj je klišejsko igranje preveč "prozorno."

Torej je treba uporabiti drugo pot. S pomočjo "notranjega" dela je treba razviti stimuluse in osvestiti situacije, ki bodo pomagale, da si bo na odru za nekaj časa nadel "drugo naravo". Naj se spomni otroštva in našel bo mnogo situacij v katerih se je obnašal cmeravo. In potem naj se vzgleduje po majhnih otrocih in načinu, kako se igrajo; škatla je lahko letalo, s katerim se otrok pelje v Afriko. In vmes je samo "magičen če-bi," če bi bila ta škatla letalo, potem...

Vsak človek se lahko preda tej naivni otroški veri, če pobrskava dovolj globoko po svoji duši. Takrat za hip odvrže svoj vsakdanji oklep zrelega in razsodnega človeka in odpre svoje sicer tisočkrat zavarovano srce. V našem primeru bi torej "pravi moški" uporabil izmislek domišljije in si predstavljal, da je majhen neboljšen fantek, ki je prestrašen in žalosten in si išče nekoga, ki bi mu lahko pomagal. Tudi v vsakdanjem

življenju doživljamo take trenutke, le da jih obdržimo zase in jih ne upamo in ne znamo posredovati drugim.

- PREDLAGANE OKOLIŠČINE

Igralec si z njimi pomaga, da bolj živo občuti situacijo, v katero se je v domišljiji podal. Kakšne bi lahko bile predlagane okoliščine pri igranju emeravega moškega ? Možnosti je neskončno;

Npr., vse življenje je živel v zelo zavarovani, zaprti družini, niso mu niti pustili, da bi se igral z vrstniki na dvorišču, ker se jim je zdelo prenevarno. Vedno so mu vse prinesli k "riti" in ga razvajali. Če mu stvari niso uspevale, so ga tolažili in mu rekli, da se jim smili. Spomni se, da mu je nekoč, ko je bil star že 18 let, mama ves mesec nosila kolo po stopnicah na cesto in nazaj, ker se je bala, da bi se mu kaj zgodilo...

(Opisana situacija je poenostavljena in deluje nekoliko banalno. Toda upam, da bo bralec zaslutil, o čem govorim.)

- ODRSKA POZORNOST

Pozornost in predmeti, ki so v obsegu pozornosti morajo biti izredno "trdni". Pozornost, ki drsi po vrhu, je nepotrebna.

Ločimo tri obsege odrske pozornosti, ki se jih poslužujemo glede na to, kakšna je naša igralska naloga:

Mali, srednji in veliki krog

Mali krog je krog s premerom okrog en meter okoli igralca. V tem krogu je igralec čisto sam. Pogosto je mali krog pozornosti uporaben, kadar se igralec zmede in potrebuje trenutek, da se spet orientira.

Srednji krog pozornosti zajema nekaj ljudi in se uporablja v normalnih scenah z drugimi igralci. Ta krog nujno zajema tudi glavne rekvizite v igralčevi okolici, ki tvorijo sceno.

Velik krog pozornosti vključuje celoten oder in je najtežje obvladljiv. Igralcu v tako širokem krogu vedno preti nevarnost, da se bo izgubil.

- SPROSTITUTEV MIŠIC

Pogoj za dobro igro je brezhibno delovanje telesa - v govorici igralcev in učiteljev - "aparata." To ima še poseben pomen pri glasu. Če so vratne mišice prenapete, je glas nekontroliran in zategnjen. Tudi telo se ne more odzivati spontano, če mu vladajo kronične mišične napetosti. (O mišičnih napetostih in sproščanju le-teh ter o funkciji mišičnih napetosti pri celotni osebnosti sta veliko pisala Wilhelm Reich in njegov učenec Alexander Loeven.) Že prej je bilo omenjeno, kako lahko s pomočjo tehnike sistematične desenzitizacije dosežemo, da se mišice avtomatsko sprostijo, ko stopimo na oder.

Odlomek iz dela "Sistem 1," (Stanislavski K.S., Sistem 1): (odlomek nas spomni, kako smo lahko pozorni na telo, kot se to dogaja v sanjah.)

Obe rami mi je od napora potegnili navzgor, ker so se ene od mišic močno prenapete... tako močno, da jih sploh ni bilo mogoče umeti ... Nadzornik pa dirja po vsem telesu ... in me budi. No, hvala bogu, sem se le umel! Našel sem popolnoma drugo oporišče in postalo mi je prijetno, dobro, veliko bolje... Zdelo se mi je, kakor da sem se globlje vdrl

v mehki divan, na katerem sem ležal... Ampak poglej si no, zdaj sem že spet nekaj pozabil. Še ravno kar sem se spominjal, pa sem kdo ve zakaj pozabil.

Aha... že razumem, že spet nadzornik, ne, boljše inšpektor. Inšpektor mišic... To je bolj ugledno. Spet sem se za trenutek prebudil in doumel, da je prenapetost v hrbtu. Pa ne samo v hrbtu, tudi v plečih... In prste na levi nogi imam skrčene.

In tako je šlo ves čas, v poldremežu sem hkrati z nadzornikom mišic iskal v sebi prenapetost. Ta ni ponehala niti zdaj, ko to pišem.

Zdaj se spominjam, da me je ravno tak nerazumljiv nemir navdajal tudi včeraj, ko je bil tu Puščin. Predvčerajšnjim, preden je prišel zdravnik, pa sem moral celo sesti zaradi neugodnega občutka v hrbtenici. Sedel sem - pa je popustilo.

- KOŠČKI in NALOGE

Gre za nekoliko kompleksnejšo stvar, ki je pomembnejša za že izkušene igralce.

Če hočemo doseči, da neko celoto, ki ni kratka, odigramo dobro oz. da jo sploh lahko odigramo, jo moramo nujno razdeliti. Pri tem moramo najti srednjo pot med pretiranim drobljenjem in preveliko celoto, v kateri se zgubimo. Kako si bo neko vlogo v svoji glavi "razkosal", je odvisno predvsem od posameznega igralca. Vsak košček pa mora imeti specifično, zanj značilno nalogo. Tako gre v igri igralec v nekem smislu od enega opravila do drugega, od ene naloge do druge. Seveda je tudi to le prisposoba, saj mora biti vsaj na zunaj igra zaključena celota in meje med koščki - opravili ne smejo biti vidne.

Odlomek iz dela "Sistem 1," (Stanislavski K.S., Sistem 1):

Zdaj pa poglejmo, kaj se bo zgodilo, če nalogo preimenujemo iz samostalniške v ustrezno glagolsko obliko, je nadaljeval Arkadij Nikolajevič.

"Kako pa se to naredi?" smo prosili, naj nam razloži. "V ta namen imamo preprost pripomoček," je rekel Torcov, "in sicer: postavite pred samostalnik, ki ga je treba preoblikovati, besedo "hočem"; hočem delati ... kaj?"

Poskusil bom ta proces pokazati na zgledu. Recimo, da delamo poskus z besedo "oblast". Postavite prednjo besedo "hočem". Dobimo: "hočem oblast". Tako hotenje je preveč splošno in ni realno. Da ga oživimo, vpeljimo bolj konkreten cilj, če se vam zazdi vabljev, se bo v vaši notranjosti porodilo prizadevanje in povabilo k dejavnosti, da bi ga izpolnili. Vidite, ravno zato ga morate poimenovati z dobro, zadeto izbrano besedo, ki izraža njegovo notranje bistvo. To bo glagol, ki opredeljuje živo, dejavno nalogo, ne pa kratko in malo brezdejavno predstavljanje, pojem, ki ga ustvari samostalnik".

"Kako pa naj najdemo tako besedo?" nisem razumel. "V ta namen si recite: "Hočem narediti... kaj ... da dobim oblast?" Odgovorite na vprašanje, pa boste zvedeli, kaj morate delati".

"Hočem biti oblasten," je rekel Vjuncov, ne da bi kaj premišljeval.

"Beseda biti opredeljuje statično stanje. V nji ni dejavnosti, potrebne za dejavno nalogo," je pripomnil Arkadij Nikolajevič.

"Hočem dobiti oblast," je popravila Veljamineva.

"To je že malo bliže dejavnosti, pa je kljub vsemu še zmeraj preveč splošno in ni takoj uresničljivo. Prav res, poskusite sesti semle na stol in zahotite dobiti oblast "na splošno". Potrebna je bolj konkretna, bližja, realna, izpolnljiva naloga. Kakor vidite, ne more biti

vsak glagol primeren, ne sili vsaka beseda v dejavnost, v produktivno dejanje. Treba je znati izbirati si imena nalog".

"Hočem dobiti oblast, da bom osrečil vse človeštvo," je nekdo predlagal.

"To je lep stavek, vendar je v resnici težko verjeti v možnost, da se uresniči," je ugovarjal Arkadij Nikolajevič

"Hočem oblast, da bi užival življenje, da bi živel veselo, da bi bil spoštovan, da bi lahko izpolnjeval svoje želje, da bi stregel svoji samoljubnosti," je popravil Šustov.

"To hotenje je bolj realno in lažje uresničljivo, vendar boste morali najprej opraviti celo vrsto pomožnih nalog, če ga boste hoteli uresničiti. Takega končnega cilja ne dosežemo kar naenkrat, k njemu se približujemo postopoma, kakor po stopnicah, ko gremo v zgornje nadstropje. Tja se ne poženeš v enem skoku. Tudi vi prehodite vse stopnice, ki peljejo k vaši nalogi, in jih preštejte."

"Hočem se kazati podjeten, pameten, da bom ustvaril zaupanje vase. Hočem se odlikovati, napraviti kariero, obrniti nase pozornost in tako naprej."

Potem se je Arkadij Nikolajevič vrnil k prizoru s "plenicami" iz Branda in postavil takle predlog, da bi pritegnil k delu vse učence:

"Naj se vsi moški postavijo v položaj Branda in si izmislijo naslov za njegovo nalogo. Morajo bolje razumeti njegovo psihologijo. Glede žensk pa recimo, naj se vživijo v vlogo Agnes. Njim so bolj dostopne finese v ženski in materinski ljubezni.

Ena, dve, tri! Začenja se turnir med moško in žensko polovico razreda!"

"Hočem dobiti oblast nad Agnes, da jo prisilim, da se bo žrtvovala, da jo bom rešil in prav usmeril."

Še preden sem dobro utegnil povedati stavek do konca, so se že ženske zakadile proti meni in me zasule s svojimi hotenji:

"Hočem se spominjati rajnega!"

"Hočem se mu približati! Hočem biti z njim!"

"Hočem zdraviti, ga božati, mu streči!"

"Hočem ga prebuditi v življenje! - Hočem oditi za rajnim! - Hočem čutiti njegovo bližino! Hočem ga čutiti sredi teh stvari! - Hočem ga poklicati iz rakve! - Hočem si ga vrniti! - Hočem pozabiti na njegovo smrt! - Hočem zatopiti žalost!"

Maloletkova je vpila glasneje od drugih en sam stavek:

"Hočem se ga okleniti in se ne ločiti od njega!"

"Če je tako," so se oglašali tudi moški, "se bomo bojevali. - Hočem pripraviti Agnes, si jo podrediti! - Hočem jo ljubkovati! - Hočem ji dati čutiti, da razumem njeno trpljenje! - Hočem ji naslikati vablivo veselje, ko bo izpolnjena njena dolžnost. - Hočem ji obrazložiti velike človeške naloge."

"Če je pa tako," so jim v odgovor vpile ženske, "hočem prebuditi v možu sočutje s svojim trpljenjem! - Hočem, da bo videl moje solze!"

"Hočem se ga še močneje okleniti in ga ne izpustiti!" je kričala Maloletkova.

V odgovor so moški napovedali: "Hočem jo postrašiti z odgovornostjo pred človeštvom! - Hočem ji zagroziti s kaznijo in ločitvijo! - Hočem izraziti obup, ker ne moreva razumeti drug drugega."

Medtem ko je trajalo to medsebojno obstreljevanje, so se porajale zmeraj nove misli in čustva, ki so narekovala za svojo opredelitev ustreznih glagolov, glagoli pa so po svoje spet narekovali notranje pozive k dejavnosti.

- OBCUTEK za RESNICO in VERA

Igralec naj bo naiven kakor otrok in vlogo naj odigra " brez rezerve ". Tukaj je nazoren primer iz "Sistema 1," (Stanislavski K.S., Sistem 1):

"Kakšna škoda, da nista videla današnje vaje v gledališču! Nazorno bi vama pokazala, kaj se pravi pristna resnica in vera na odru. Ravno zdaj imamo namreč vaje za staro francosko igro, ki se začneja takole: deklica priteče v sobo in reče, da njeno punčko boli trebušček. Ena od nastopajočih oseb ji reče, naj ji da zdravilo. Deklica steče stran. Čez nekaj časa se vrne in reče, da se je bolnica pozdravila. S tem je konec prizora, v katerem je naprej izpeljana tragedija "nezakonskih staršev".

Med zalogo gledaliških rekvizitov niso imeli nobene punčke. Namesto nje so vzeli kos lesa, ga zavili v konček lahkega rdečega blaga in ga dali punčki, ki je igrala to vlogo. Otrok je v kosu lesa pri priči priznal svojo hčerko in se ji posvetil z vsem ljubečim srcem. Nesreča pa je v tem, ker mladoletna punčkina mati ni bila z avtorjem igre istih misli glede metod zdravljenja želodčka: ni priznala zdravlila, temveč se je rajši odločila za klistiranje. V tem smislu je interpretka vloge napravila tudi ustrezne dramaturške popravke v avtorjevem besedilu: deklica je namreč besedilo igre zamenjala s svojim. Za to je navedla zelo utemeljene vzroke, vzete iz osebne izkušnje: ta jo je naučila, da je klistiranje učinkovitejše in prijetnejše kakor purgativ.

Ko je bilo konec vaje, se otrok za vse nič ni maral ločiti od svoje hčerke. Rekviziter ji je z veseljem podaril dozdevno punčko - kos lesa, ni pa ji mogel izročiti blaga, ki je bilo potrebno za večerno predstavo. Nastala je otroška tragedija z vikom in krikom in solzami. Te so nehale liti šele pozneje, ko so otroku predlagali, naj zamenja lahko lepo blago s ceneno, vendar toplo krpo sukna. Deklica je ugotovila, da je pri želodčnih težavah toplota koristnejša kakor lepota in gosposkost blaga, in je bila takoj pripravljena na menjavo.

Vidite, to je vera in resnica!

Vidite, pri kom se moramo učiti igranja! " se je navduševal Torcov.

"Na misel mi je prišel še drug primer", je nadaljeval. "Ko sem nekoč svoji nečakinji rekel žabica, ker je skakala po preprogi, je za ves teden prevzela to vlogo in se sploh ni več premikala drugače kakor po vseh štirih. Nekaj dni je presedela pod mizami, za stoli in po kotih v sobah, se skrivala pred ljudmi in pestrno.

Nekoč drugič so jo pohvalili, ker je lepo kakor velika sedela pri jedi, vendar se je ta strahotna neugnanka naredila cifrasto in začela učiti lepega vedenja svojo vzgojiteljico. To je bil naj mirnejši teden za stanovalce v hiši, ker punčke sploh ni bilo slišati. Samo pomislite - cel teden prostovoljno krotiti svoj temperament zaradi igre in videti v taki požrivovalnosti užitek. Kaj ni to dokaz gibčne domišljije, otroške prilagodljivosti in nezahtevnosti pri izbiri snovi za igro! Kaj ni to vera v pristnost in resnico lastnega izmisleka.

Še o tragični brezdejavnosti in o tem, kako jo zaigrati;

Tragična brezdejavnost imenujejo igralci situacijo, ko se človek znajde v šoku in je nekaj časa na zunaj in na prvi pogled popolnoma neaktiven. Situacija je zanimiva zato, ker z naučenimi klišeji pri igranju ne bomo prišli daleč, logično doslednost "opravi" pa nam bo zagotovil samo iskren človeški odgovor na vprašanje, "kaj bi naredil v resničnem življenju, če bi se znašel v tragični brezdejavnosti?"

"Kako pa bi mogel podati dejavnost v tragični nedejavnosti?" mi ni šlo v glavo. "Kaj se vam zdi, da je sploh dejavnost v dramatični in drugačni brezdejavnosti? Če je, mi povejte, v čem obstaja."

"Neki nesrečni ženski je bilo treba sporočiti grozno novico, da ji je nepričakovano umrl mož. Po dolgih previdnih pripravah ji je žalostni glasnik nazadnje izgovoril usodne besede. Uboga ženska je odreenela. Vendar na njenem obrazu ni bilo brati nič tragičnega (čisto drugače kakor na odru, kjer igralci v takih trenutkih tako radi pritisnejo). Otrplost, v kateri ni bilo nikakršne izraznosti, je bila grozljiva. Treba je bilo nekaj minut stati nepremično, da ne bi motili notranjega procesa, ki je potekal v nji. Navsezadnje je bilo treba napraviti premik in ta jo je predramil iz otmrtvelosti. Zavedala se je ... in padla v nezavest."

Čez dolgo, ko se je že bilo mogoče pogovoriti z njo o preteklosti, so jo vprašali, o čem je premišljevala takrat, v trenutkih svoje "tragične brezdejavnosti".

Pokazalo se je, da se je pet minut pred novico o smrti odpravljala tja in tja, da bi to in ono nakupila za moža... Ampak zdaj, ko je umrl, bo morala narediti kaj drugega. A kaj? Ustvariti novo življenje? Se posloviti od starega? V enem trenutku je preživela vse preteklo življenje in stopila iz oči v oči s prihodnjim, vendar se ji ni posrečilo, da bi ga uganila, za nadaljnje življenje ni našla nujno potrebnega ravnotežja in tako je ... omedlela zaradi svoje nebogljenosti. Priznajte, da je bilo tistih nekaj minut dramatične nedejavnosti zaradi dejavnih. Prav zares: v tako kratkem času preživeti svojo dolgo preteklost in jo oceniti! Kaj mogoče to ni dejavnost?"

"To že, samo ne fizična, temveč povsem psihološka". "Dobro, se strinjam. Naj to ne bo fizična, temveč kakšna drugačna dejavnost. Ne bomo preveč premišljevali, kako naj ji rečemo, in jo podrobneje opisovali. V vsakem fizičnem dejanju je nekaj psihološkega, v psihološkem pa nekaj fizičnega."

Znan učenjak pravi, da bi dobili pripoved o fizični dejavnosti, če bi poskusili opisati svoje občutke.

Sam vam pove, da človek toliko manj tvega, da bo napravil nasilje nad čustvom kakor bliže je fizičnemu dejanju.

Pa vendar ... dobro, naj bo tako: naj gre tu za psihologijo, naj nimamo opravka z zunanjo, temveč z notranjo dejavnostjo, ne z logičnostjo in doslednostjo zunanjih fizičnih opravil, temveč z logičnostjo in doslednostjo čustev. Toliko teže in toliko pomembnejše je doumeti, kaj je treba ukreniti. Tega, česar sam ne razumeš, ne moreš napolniti, ne da bi tvegati, da boš zašel v igranje "na splošno". Potrebna sta jasen načrt in linija notranje dejavnosti. Če ju hočemo narediti, moramo poznati naravo, logiko in doslednost čustvovanja. Do zdaj smo imeli opravka z logičnostjo in doslednostjo otiplive, vidne, nam dostopne fizične dejavnosti. Zdaj pa smo naleteli na logičnost, doslednost neujemljivih, nevidnih, nedostopnih, neustaljenih notranjih čustvovanj. To področje in nova naloga, ki smo jo dobili, sta veliko bolj zapletena.

(pri podčrtanem stavku velja omeniti, da je verjetno tukaj avtor mislil na Jamesovo teorijo emocij. Ekspresija rodi emocijo... -glej npr. Tanja Lamovec, Emocije, 22-24)

- ČUSTVENI in ČUTNI SPOMIN

Razvijanje čutnega in čustvenega spomina spada k igralčevemu "notranjemu delu," kaj to je, je podrobneje opisano na začetku teksta.

Obe vrsti spomina opisuje odlomek iz Proustovega dela "V Swanovem svetu" (Proust, V Swanovem svetu):

Keltsko verovanje, ki se mi zdi zelo modro, trdi, da so duše pokojnikov ujetе v kakšnem nižjem bitju, v živali, rastlini ali celo v mrtvem predmetu, in da so za nas izgubljene vse do dneva, ki ga marsikdo nikoli ne dočaka, do dneva, ko gremo po naključju mimo drevesa ali ko dobimo v las predmet, ki jim je ječa. Tedaj vzdrhte in nas pokličejo, in če jih prepoznamo, se čar odčara. Ker smo jih odrešili, so premagale smrt, zato se lahko vrnejo in spet žive z nami.

Z našo preteklostjo je prav ista. Zaman bi se trudili, če bi si jo klicali v spomin, vsi naporı razuma ne zaležejo nič. Skrita je tam, kamor njega oblast ne seže, v kakšnem stvarnem predmetu (v občutku, ki bi ga zbudil ta predmet), v katerem je niti ne slutimo. Le od naključja je odvisno, ali bomo predmet srečali, preden umremo, ali ga ne bomo srečali nikoli.

Vse, kar v Combrayu ni bilo v zvezi z žaloigro mojih priprav na spanje, je bilo že zdavnaj pozabljeno, ko sem se nekega zimskega dne ves premražen vrnil domov in mi je mati predlagala, naj popijem skodelico čaja, kar sicer ni bila moja navada. Najprej sem odklonil, potem pa sem se, sam ne vem zakaj, premislil. Poslala je po enega tistih jajčastih in lepo rejenih kolačkov, ki jim pravijo "magdalenice" in so taki, kot bi jim dala obliko žlebičasta lupina školjke pokrovače. Ves potrt, ker je bil dan tako pust in ker je tudi prihodnji obetal samo žalost, sem raztreseno posrkal žličko čaja, v kateri je plaval razmočen košček magdalenice. V trenutku, ko se je z drobtinicami pomešani požirek dotaknil mojega neba, pa sem se zdrznil in postal pozoren, ker se je v meni dogajalo nekaj nenavadnega. Prevzel me je občutek slasti, ki je bil čisto osamljen, brez zveze z okolico, in ki mu nisem vedel vira. Brž ko sem ga začutil, so mi postale nadloge življenja nevažne, strahote so se mi zazdele nedolžne in kratkost življenja le navidezna; enak je učinek ljubezni, ki prepoji človeka z nekakšno dragoceno snovjo, vendar ta snov ni bila v meni, snov sem bil jaz sam. Nenadoma je zginilo občutje, da sem klavirno, naključju podložno in umrljivo bitje. Odkod neki se je vzela ta silna radost? Čutil sem, da je zvezana z okusom čaja in kolačka, da pa je nekaj neizmerno večjega in najbrž čisto drugačne narave. Odkod se je vzela? Kaj je pomenila? Kam naj sežem, da bi jo ujel? Popil sem drugi požirek, pa nisem našel v njem nič več kot v prvem, nato tretjega, ki mi je dal še manj kot drugi. Bolje bo, da preneham, saj je videti, da skrivna moč pijače pojema. Zdaj mi je že očitno, da resnica, ki jo iščem, ni v njej, pač pa v meni. Pijača jo je predramila, pozna pa je ne in zato lahko le brez konca in kraja, vse bolj in bolj šibko ponavlja isto pričevanje, ki si ga ne znam razložiti, a ga vsaj želim ohraniti v nedotaknjenem stanju za tisto uro, ko mu bom lahko prišel do živga. Odložil sem skodelico in se zagledal v svojo notranjost. Tam moram odkriti resnico! A kako? Kadar duh začuti, da zaostaja za samim seboj, a vselej obide takšna negotovost; on, iskalec, je obenem mračna dežela. Duh stoji pred nečim, česar še ni in kar lahko le on pokliče v življenje ter obsije s svojo svetlo lučjo.

Začel sem se izpraševati, kaj neki je to neznano stanje, katerega blaženost in resničnost sicer nista logično dokazani, vendar pa tako očitni, da pričo njiju vse izginja v nič. Poskusil sem ga spet obuditi. V mislih sem se vrnil do trenutka, ko sem zaužil prvo žličico čaja. Našel sem spet isto stanje, a nobenega novega pojasnila. Od duha sem zahteval še en napor in ga poprosil, naj mi še enkrat pričara tisto bežeče občutje. In da ne bi karkoli ustavilo zaleta, s katerim ga bom skušal ujeti, sem odstranil vse ovire in vse tuje misli in si zavaroval ušesa in pozornost pred šumi, ki so prihajali iz sosednje sobe. Ko pa

sem začutil, da se mi duh brez uspeha utruja, sem ga zdaj silil v raztresenost, ki mu je prej nisem dovolil, ter ga primoral, da je mislil na druge reči in si nabral pred zadnjim poizkusom novih moči. Nato sem drugič ustvaril pred njim praznino in postavil vanjo še pozablje ni okus tistega prvega požirka; tedaj sem začutil, kako se je v meni nekaj zganilo, kako se premika in bi se rado vzdignilo, kot da se je tam v globini odtrgalo s sidra; nisem vedel, kaj je, vendar je počasi plavalo proti površju; čutil sem upor in slišal šumenje premaganih razdalj.

To kar utripa tamkaj na dnu, je prav gotovo podoba, vidni spomin, ki je navezan na tisti okus in si zdaj prizadeva po njegovi sledi do mene. Njegovo prizadevanje pa je preveč oddaljeno in preveč zmedeno, saj zaznavam komaj neizraziti odsev, kjer se meša nedojemljivi vrtinec vznemirjenih barv; saj ne morem razložiti oblike in je ne naprositi, naj mi kot edini možni tolmač prevede v razumljiv jezik pričevanje svojega vrstnika, svojega stalnega spremljevalca - okusa; ne morem je naprositi, naj mi pove, za katero posebno okoliščino in za katero razdobje preteklosti gre.

Ali bo spomin priplaval do površine jasne zavesti, ali se mi bo prikazal davno minuli trenutek, ki ga je privlačna sila enega trenutka zdramila iz daljave, ga vznemirila in poklicala iz globin, v katerih je spal? Ne vem. Zdaj ne čutim več ničesar, ustavil se je, morda se je spustil spet na dno; kdo ve, ali bo sploh še kdaj vstal iz noči? Poskušal sem in poskušal, vsaj desetkrat sem se sklonil nad temno globino. In malodušnost, ki nas odvrča od slednje težke naloge in slednjega pomembnega opravlila, mi je vsakokrat svetovala, naj se nikar ne trudim, naj rajši popijem čas in mislim samo na današnje skrbi in na jutrišnje želje, ki jih lahko premlevaš brez truda.

In tedaj se mi je spomin nenadoma prikazal. Tisti okus je bil okus po koščku magdalenice, ki ga je teta Leonie ob nedeljskih jutrih v Combrayu (ob nedeljah sem ostajal do začetka maše doma), ko sem ji prišel voščit v spalnico dobro jutro, vselej pomočila v ruski ali lipov čaj in mi ga ponudila. Ko sem magdalenico zagledal, se nisem spomnil ničesar, spomin mi je zbudil šele njen okus; razlog je bil mogoče ta, da sem te kolačke odtlej že dostikrat videl na policah slaščičarn, jedel pa jih nisem, in se je njihova podoba zato ločila od dnevov v Combrayu ter se povezala z bližnjimi spomini; morda tudi zato, ker so ti spomini, ki so samevali že tako dolgo zapuščeni neke izven zavesti, skoraj popolnoma zamrli in se razblinili; oblike - tudi oblika male školjke iz sladkega testa, ki je skrivala pod svojimi strogimi, pobožnjaškimi gubami tako čutne užitke - so izginile ali pa so zadremale ter izgubile tisto prodorno silo, ki bi jim omogočila doseči mojo zavest. Kadar pa ne ostane od davne preteklosti čisto nič, kadar so bitja že mrtva, predmeti pa uničeni, se še dolgo ohranita duh in okus; čeprav bolj krhka, sta vendar bolj trdoživa, čeprav nesnovna, sta bolj trajna in bolj zvesta, tako kot duše in se na razvalinah vsega drugega spominjata, čakata, upata in nosita na svojih drobnih, skoraj nezaznavnih kapljicah vso neizmerno stavbo spomina.

In komaj sem prepoznal okus po koščku magdalenice, pomočene v lipov čaj, ki mi ga je dajala teta (čeprav takrat še nisem vedel in sem moral še dolgo čakati, preden sem odkril, zakaj me je ta spomin tako osrečeval), že se je stara siva hiša ob cesti, v kateri je bila njena spalnica, prislonila kot gledališka kulica na malo vrtno krilo, ki so ga prizidali na zadnji strani za moje starše (to je bil tisti okrnjeni del slike, ki sem ga dotlej edinega videl); in s hišo se je prikazalo tudi mesto ob vseh urah od jutra do večera in ob vsakem vremenu, Glavni trg, kamor so me pošiljali pred kosilom, ulice, kamor sem hodil po opravkih, steze, po katerih smo se sprehajali ob lepem vremenu. In tako kot v igri, ki se z njo zabavajo Japonci, namočiš v porcelanasto, z vodo napolnjeno skodelico kosce

brezobličnega papirja, ki se v vodi raztegnejo, dobe različne obrise, barve in oblike ter se izpremene v otipljive in že znane rože, hiše in osebe, tako so zdaj vse rože z našega vrta in iz parka gospoda Swanna, vsi lokvanji, ki so rasli v Vivonni, vsi dobri vaščani in njihove hišice in ves Combray z okolico - tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja.

Še o čustvenem in čutnem spominu ter razvoju in modifikacijah le - tega, ko se dogodek, na katerem temelji, časovno odmika.

Odlomek je vzet iz dela "Sistem 1," (Stanislavski K.S., Sistem 1):

Vendar so se v zadnjem času v mojem osebnem življenju zvrstili dogodki, ki so me prisilili, da sem moral doumeti to in ono stvar, zelo pomembno za našo umetnost in zlasti še za čustveni spomin. Poglejte, kaj se je zgodilo:

Pred kratkim sem se vračal domov s Šustovom. Na Arbatu se nama je postavila čez pot večja truma. Rad imam ulične prizore, zato sem se prerinil v prve vrste. Takrat pa se je mojim očem pokazal strahoten prizor. Pred menoj je v veliki mlaki krvi ležal prileten berač z zdrobljeno čeljustjo, z odrezanimi rokama in polovico stopala. Obraz rajnega je bil grozen, prelomljena spodnja čeljust z gnilimi starčevskimi zobmi se je kazala iz ust in štrlela izmed okrvavljenih brk. Roki sta ležali ločeno od telesa. Videti je bilo, kakor da sta se oddaljili in se stegujeta naprej in prosita milosti. Eden od prstov je štrlel pokonci, kakor da komu grozi. Kapica čevlja s kosmi in mesom je ravno tako ležala malo vstran. Tramvajski voz, ki je stal nad svojo žrtvijo, je bil videti velikanski in strašen. Kakor zver je kazal zobe mrtvemu in sikal. Voznik tramvaja je nekaj popravljaj na vozu, najbrž zato, da bo dokazal, da je pokvarjen in s tem opravičil sebe. Neki moški je stal sklonjen nad mrličem, zamišljeno sirmel v mrtvi obraz in tlačil mrliču v nos umazan robec. Zraven pa so se otročaji igrali z vodo in krvjo. Bilo jim je všeč, ker so se potočki kopnečega snega zlivali z curkom rdeče krvi, tako da je nastajal nov, rožnat tok. Neka ženska je jokala, drugi so radovedno in z grozo ali studom pasli zijala. Čakali so gosposko, zdravnike, voz prve pomoči in tako naprej.

Ves ta realno naturalistični prizor je napravljaj shrljiv, pretresljiv vtis in je bil v ostrem nasprotju s sončnim dnem, s sinjim, jasnim, veselim nebom brez oblaka.

Odmaknil se je od kraja nesreče pobit in se dolgo nisem mogel iznebiti morečega vtisa. Spomin na opisani prizor, ki mi je priklical v duši ubito razpoloženje, me ni zapustil ves dan.

Ponoči sem se prebudil in pred očmi obnovil v spominu prizor, ki se mi je vtisnil v zavest, se še močneje zgrozil in zazdelo se mi je nemogoče živeti. Ko sem obnavljaj v spominu nesrečo, se mi je zazdela stahotnejša kakor v resnici, mogoče zato, ker je bila noč, v temi pa je vse videti groznejše. Vendar sem svoje stanje pripisal čustvenemu spominu, ki je okreplil vtis. Še celo razveselil sem se svojega strahu, ker mi je pomenil dokaz, da imam v sebi dober spomin za občutke.

Čez kakšen dan ali dva po opisanem dogodku sem spet šel čez Abar mimo kraja nesreče in se nehote ustavil in zamislil nad tem, kar se je tu pred kratkim zgodilo. Vse grozljivo je minilo, samo eno človeško življenje je bilo manj na svetu. Pometačka je mimo pometala cesti, kakor da zabrisuje zadnje sledove nesreče, tramvajski vozovi so veselo drveli čez usodni odsek, oblit s človeško krvjo. Danes vozovi niso režali in niso sikali kakor tedaj, nasprotno, vedro so pozvanjali, da bi bila vožnja videti bolj vesela.

V zvezi z mojimi mislimi o minljivosti življenja se je spomin na nedavno grozotno nesrečo prerodil. Tisto, kar je bilo grobo naturalistično - izprožena čeljust, odrezane roke, del noge, privzdignjen prst, igra otročajeve s krvavimi lužicami - vse to me je sicer danes ravno tako močno pretreslo kakor tedaj, vendar me je pretreslo čisto drugače. Studljiv občutek je izginil in namesto njega se je oglasil odpor. Tako bi opisal razvoj, ki je nastal v moji duši in spominu: na dan nesreče bi bil lahko pod višom videnega napisal oster časopisni članek uličnega reporterja, ta dan, ki ga zdaj opisujem, pa bi bil pripravljen napisati ogorčen podlistek proti surovosti. Prizor nesreče, ki se mi je vtisnil v spomin, me ne vznemirja več z naturalističnimi podrobnostmi, temveč me navdaja z bridkostjo, nežnostjo do ponesrečenega. Danes se s posebno toploto spominjam obraza tiste ženske, ki je grenko jokala.

Čudno, kolikšen vpliv ima čas na razvoj čustvenega spomina.

Danes dopoldne, se pravi teden dni po nesreči, sem šel v šolo in spet zavil mimo usodnega kraja in se domislil nesreče, ki se je tu zgodila. Domislil sem se belega snega, ravno takega kakor danes. To je življenje. Zleknjene, nekam stegujoče se črne postave. To je smrt. Tekoče krvi. To so iz človeka izvirajoče strasti. Naokoli pa kot oster kontrast spet nebo, sonce, svetloba, narava. To je večnost. Nabito polni tramvajski vozovi, ki so drveli mimo, so se mi zdeli kakor minevajoči človeški rodovi, odtekajoči v večnost. In ves prizor, ki se mi je še pred kratkim predstavljal gnusen, potem grozljiv, je zdaj postal veličasten. Če sem prvi dan hotel napisati časopisno kroniko, če me je potem vleklo k podlistku filozofske narave, bi danes najrajši napisal kaj poetičnega, v verzih, kaj slovesno liričnega.

Pod vplivom razvoja čustev in čustvenega spomina sem se zamislil o dogodku s Puščinom, ki mi ga je pred kratkim povedal. Šlo je za to, da je imel naš ljubi dobričina svoj čas razmerje z navadno vaško punčaro. Živela sta lepo, vendar je imela ona tri nevzdržne pomanjkljivosti: prvič, neznosno veliko je govorila, ker pa ni bila posebno razgledana, je bilo njeno klobasanje trapasto; drugič, strašno neprijetno ji je smrdelo iz ust in tretjič, ponoči je grozno smrčala. Puščin se je ločil od nje in pri tem so njene pomanjkljivosti odigrale veliko vlogo pri njuni ločitvi.

Minilo je kar precej časa in Puščin je začel spet sanjariti o svoji Dulčineji. Njene negativne strani so se mu zazdele nebitvene - s časom so se ublažile, dobre strani pa močneje izstopile. Po golem naključju sta se spet srečala. Pokazalo se je, da je Dulčineja hišna pomočnica v stanovanju, v katerem se je, ne brez določenega namena, naselil Puščin. Kar kmalu je bilo spet vse po starem.

Zdaj, ko so se Puščinov čustveni spomini sprevrgli v resničnost, spet sanjari o ločitvi.

Torcov se je vrnil s potovanja in danes je bila njegova ura. Povedal sem mu o razvoju, nastalem v meni po nesreči. Arkadij Nikolajevič me je pohvalil za dobro opazovanje.

"To, kar sem vam je primerilo," je rekel, "čudovito ilustrira proces kristalizacije spominov in čustev, ki nastane v čustvenem spominu. Vsak človek je v svojem življenju videl ne eno, temveč veliko nesreč. Spomini nanje se ohranjajo v zavesti, vendar ne v vseh podrobnostih, temveč le s posameznimi potezami, ki so nas še prav posebej presenetile. Iz veliko takih ohranjenih sledov preživetega se izoblikuje en sam - velik, zgoščen, razširjen in poglobljen spomin na istovrstne občutke. V tem spominu ni nič odvečnega, temveč vse najbolj bistveno. To je sinteza vseh istovrstnih občutkov. Ta se ne nanaša na majhne, posamezne, ločene primere, temveč na vse enake. To je spomin, vzet v velikem merilu. Ta je čistejši, bolj zgoščen, kompaktnjši, polnejši in ostrejši kakor celo sama resničnost.

Če na primer primerjam vtise s svojega zadnjega potovanja s prejšnjimi, vidim, da je ravnokar minulo gostovanje sicer pustilo v meni čudovite vtise, kljub temu pa so v posameznih trenutkih zastrupljeni z drobnimi dolgočasnimi neprijetnostmi, ki so pomračile vsesplošno veselje in ga pomanjšale.

Taki spomini pa mi niso ostali o prejšnji potovanjih. Čustveni spomin je očistil spomine v retorti časa. To je dobro. Če bi ne bilo tega, bi slučajne podrobnosti v spominu potlačile pglavino in to pglavino bi se izgubilo v drobnjarijah. Čas je čudovit filter, sijajen čistilec spominov na preživete občutke. Še več, čas je imeniten umetnik. Ne samo očiščuje, temveč zna spomine tudi poetizirati.

Zaradi te lastnosti spomina postanejo celo temačni, realni in surovo naturalistični doživljaji s časom lepši, bolj umetniški. To jim daje vablјivost in neustavljјivost. Pa bodo rekli, da veliki pesniki in umetniki rišejo po naravi.

Kar naj, a saj je ne fotografirajo, temveč se navdihujejo ob nji in spuščajo model skozi samega sebe in ga dopolnjujejo z živim gradivom iz lastnega čustvenega spomina.

Če bi bilo drugače in bi pesniki opisovali svoje hudoelce foto grafsko, po naravi, z vsemi resničnimi podrobnostmi, ki bi jih opazili in začutili na živih modelih, bi se take stvaritve poka zale odbijajoče".

Potem sem Torcovu povedal, kako je v mojem spominu prišlo do zamenjave spominov na berača s spomini na opico in spominov enega tramvajskega voza z drugim.

"V tem ni nič čudnega," je rekel Arkadij Nikolajevič. "Naj uporabim precej razširjeno primero in rečem, da ne moremo razpolagati s spomini svojih občutkov kakor s knjigami v svoji knjižnici.

Kaj sploh veste, kaj je čustveni spomin? Zamislite si veliko hiš, v hišah veliko sob, v njih nešteto omar, predalov z množico škatel, škatlic in med njimi je v najmanjši škatlici biser. Kaj lahko je najti hišo, sobo omaro, polico, teže pa je poiskati škatlo in škatlico; ampak kdo ima tako bistro oko, da najde biserček, ki je izpadel danes, se za trenutek pobilsnil in izginil za zmeraj. Samo naključje pomaga, da spet naletimo nanj.

Ravno tako je tudi v arhivu našega spomina. Tudi tu so posebne omare, zaboji, škatle in škatlice. Ena od njih je dostopnejša, druge manj dostopne. Kako v njih najti "biserčke" čustvenih spominov, ki so najprej pobilsnili in za zmeraj izginili kakor meteorji, ki za trenutek zardijo in se za zmeraj skrijejo? Kadar se pokažejo in zagorijo v nas (kakor slika Srba z opico), bodite hvaležni Apolonu, ki vam je poslal ta videnja, vendar ne sanjarite, da boste za zmeraj vrnili izginulo čustvo. Jutri se boste namesto Srba domislili česa drugega. Ne čakajte na včerajšnje, temveč bodite zadovoljni z današnjim. Znajte samo dobro sprejeti novo vstale spomine. Tedaj se vam bo duša z novo energijo oglasila na to, kar jo je zaradi pogostega ponavljanja že prenehalo vznemirjati v igri. Zagoreli boste in potem se mogoče oglasi navdih.

Vendar ne pomislite, da bi se gnali za starim biserčkom - ta je nevrnlјiv kakor včerajšnji dan, kakor otroško veselje, kakor prva ljubezen. Poskrbite, da se v vas vselej porodi nov navdih, svež, določen za današnji dan. Nikjer ni rečeno, da bi moral biti slabotnejši od včerašnjega. Dobro je, da je današnji, da je naraven, da se je sam od sebe za trenutek oglasil iz skrivališča, da bi prižgal vašo ustvarjalnost. Povrh tega pa, kdo bi ugotovil, katera od ustvarjalnih isker resničnega navdiha je boljša ali slabša. Po svoje so vse čudovite, vsaj po tem, da so - navdihnjene."

MEDSEBOJNI STIKI

To je neke vrste igralska empatija. Je sposobnost prisluhniti človeku - soigralcu in z njim stopiti v pristen kontakt, podobno kot v resničnem življenju.

Tu velja osnovno pravilo, da se igra odvija s soigralcem in ne s publiko. Dogajanje za odrskimi deskami ne sme vplivati na igralčevo pozornost do soigralca.

Prav v teh stvareh, kakor tudi v osnovni igralski filozofiji, so velike razlike med "evropsko" na eni in "hollywoodsko - ameriško" filmsko in dramsko produkcijo na drugi strani.

VIRI:

1. Schulman, Michael. Backstage Behaviorism. Psychology Today, June 1973.
2. Stanislavski, K.S., Sistem 1. Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1977.
3. Stanislavski, K.S., Sistem 2. Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1977.
4. Proust. V Swanovem svetu. Zbirka Kondor.
5. Lamovec, Tanja, Emocije. Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, oddelek za psihologijo, Ljubljana 1986.