

---

Naško Križnar  
**Govorica telesa na primeru ljudskih iger  
na Vintarjevcu pri Litiji**

---

## 1. Uvod

Morda se civilizacije in kulture razlikujejo med seboj tudi po tem, kakšen repertoar gibov in kretenj uporabljajo njihovi predstavniki v vsakdanjem življenju, pri delu, pri šegah, ritualih in v umetniških predstavah. Mogoče je celo domnevati, da je govornica gibov in kretenj manj zavrta in zato pomenljivejša kot druge vrste človekovih izraznih sredstev. Neverbalno izražanje je biološko starejše od govora, zato še danes v mnogoterih situacijah nadomešča uporabo dvoumnih (beri: lažnivih) besed. (Argyl 1989: 70)

Leta 1934 je Marcel Mauss predaval v Društvu za psihologijo v Parizu o telesnih tehnikah. Bistvena ugotovitev tega znamenitega predavanja je, da je telo orodje in da prenašanje telesnih tehnik iz roda v rod pomeni glavni razlikovalni faktor med človekom in živaljo. Mauss je govoril o srečanju telesa in moralnih ali intelektualnih simbolov. Njegove podmene so še danes osnove razmišljanja o neverbalni komunikaciji. (Mauss 1982)

V gibanju človeškega telesa ni nič naključnega. Vsak gib ali kretnja sta odraz notranjega stanja v človeku, njegove trenutne volje ali pa reakcija na dogodke zunaj telesa. Človeško gibanje je kot zapis, ki vsebuje različne informacije. To so lahko informacije, ki sporočajo o človekovem duševnem stanju ali pa informacije o tem, da se telo giblje v nek nov položaj, v katerem bo spet pripravljeno dati informacije s pomočjo kretenj in gibov.

Govornica telesa je temelj vsakega jezika. S komuniciranjem izmenjujemo izkušnje, ki niso nič drugega kot telesni odgovor na različne okoliščine in dogodke. Neskladje posameznih telesnih sektorjev govori o notranjem neskladju človeka. (Lowen 1988: 87-94)

V grobem bi lahko kretnje in gibe ločili po tem, ali si sledijo brez pravega reda in logike, ali pa jih razpoznamo kot nek sporočilni red, čeprav so navidezno kaotični. Prvega gibanja se telo poslužuje, ko se giblje iz ene pozicije v drugo, da bi spet prišlo v najugodnejši položaj za novo sporočanje z zavestnimi kretnjami in gibi. To je v bistvu

gibanje, ki odmerja potekanje življenja. Saj se človek večji del življenja giblje (celo v spanju), zares se ustavi šele s smrtjo.

(Podobno kot telesno gibanje odmerja naše življenje, v pesništvu odmerjajo čas verzi. Nekatere pesniške oblike se bolj približujejo ritmu vsakdanjega govora, druge manj. Tak je na primer Shakespearov blankverz, ki se v svojem ritmu močno približa ritmu vsakdanjega govora in s tem verjetno povprečnemu gledalcu.)

To življenjsko gibanje, kot nekakšna pot skozi čas, je bolj ali manj nezavedna človekova dejavnost. Če pa se gibi ponavljajo v sporočilnih redih, je to nekaj, kar izraža voljo telesa, da s tem nekaj pove. Če naletimo na gib, ki ni namenjen gibanju, to pomeni, da smo morda naleteli na nek izraz, na neko ekspresijo, na opozorilo: človek hoče nekaj povedati.

Če govorimo o govorici telesa kot o bistveni sestavini človekove komunikacije, potem moramo upoštevati obe omenjeni vrsti gibov. Tako tiste »sporočilne«, ki so namenski, zavestno vodeni in kodirani, kot tudi tiste druge, ki so nekako podzavestni in so samo vmesna faza med enim in drugim zavestnim neverbalnim sporočanjem. Prvi so temelj človekove neverbalne komunikacije. Ta pa ima štiri glavne funkcije: sporočanje čustev in nagibov drugim ljudem, podpiranje govornega izražanja, predstavljanje samega sebe in ritualno funkcijo (Argyl 1989: 85). Če se spomnimo Maussa, tem funkcijam lahko dodamo še prenašanje izročilnih tehnik iz roda v rod.

Posebna skupina gibov prinaša informacije o delu, ki ga človek opravlja. Delovni gibi so skupina zavestnih gibov, namenjenih določenim postopkom, ki jih mora telo opraviti, da bi človek dosegel nek učinek ali rezultat. Delovni gibi postopno postajajo samodejni, ne da bi človek z njimi izražal željo po komunikaciji.

## 2. Predstave na Vintarjvcu

Ekipa Avdiovizualnega laboratorija ZRC SAZU je 12. 4. 1992. na Vintarjvcu pri Litiji posnela lutkovne predstave, ki so jih pripravili prijazni domačini v kmečki hiši št. 6. Strokovne priprave na snemanje je vodil mag. Igor Cvetko, ki se mu na tem mestu iskreno zahvaljujem. Gradivo na kasetah U-matic v trajanju 80 minut je shranjeno v arhivu Avdiovizualnega laboratorija pod številko 192. Pričujoča razprava o govorici telesa temelji na analizi omenjenega gradiva.

Prvotni namen razprave je bil predstaviti »uporabo« telesa v tradicionalnih lutkovnih predstavah v luči sodobne lutkarske tehnike. Z razširitvijo razprave pa je le-ta postala zanimiva tudi za etnologe, zlasti za tiste, ki se ukvarjajo z vizualnimi raziskavami.

Če si natančno ogledamo video posnetke predstav na Vintarjvcu, zasledimo v gibih in kretnjah, v telesni izraznosti protagonistov mnogo vrst telesnih informacij, ki sem jih omenil v uvodu. Kot posebno zanimivost lahko omenimo mešanje raznih ravni telesnih informacij na ustvarjalen, rekel bi, umetniški način. Gibe, ki sodijo k eni vrsti telesnega izraza, so izvajalci premestili v drugega in s tem dosegli poseben učinek. Delovne gibe so premestili v (umetnostno) izrazne gibe. Podobno so gibe iz navadnega življenja, ki služijo samo spreminjanju pozicije človeškega telesa in so navadno sporočilno prazni, tudi umestili v predstavo kot izrazne gibe. Učinek je podoben kot pri moderni umetnosti, npr. v pop artu, ko je umetnik izpostavil predmet iz navadnega življenja (objet trouvé) v umetnostni galeriji in mu s tem dal drugo funkcijo. Ni se torej zamenjal predmet, ampak kontekst, v katerem ta predmet nastopa. Iz montaže (ali geštalta) zaznava predmeta in obeh kontekstov, v katerih predmet nastopa, si gledalec sam ustvari nov pomen.

Podobno bi lahko rekli za nastope na Vintarjvcu, kjer so ljudje delovne in nezavedne gibe ali pa tudi gibe namenjene vsakdanji komunikaciji, premestili v drug kontekst: v kontekst zabavne predstave, namenjene širšemu krogu gledalcev. Kot

bomo videli kasneje pri analizi posameznih predstav, je ravno repertoar gibov, izvirajoč iz vsakdanjega življenja omogočil potrebno osnovno komunikacijo z gledalci tako, kot se je Shakespearov blankverz, zaradi ritmične podobnosti z navadnim govorom, približal navadnemu človeku.

Moderni ameriški ples se je v 60. letih demokratiziral s predpostavko, da je vsako gibanje lahko ples. To je zagovarjal Merce Cunningham, s čimer je združil estetsko in socialno komponento plesa. To pojmovanje v svetu baleta je omogočil rock ples, ki je pomenil most med »vsakdanjim življenjem ... in med življenjem v plesnem razredu, ki takrat še ni dovoljeval vseh vrst gibov.« (Novack 1988: 108-109)

Izvajalci na Vintarjevcu so nam in video kameri pokazali naslednje predstave: *Spor za mejo*, *Prodaja mlina*, *Prodaja kamele* in *Pri zdravniku*. Glede na pomembnost govornice telesa te predstave lahko razdelimo v tri skupine.

V prvi je telesno izražanje sicer nosilec predstave, vendar se kaže s pomočjo lutk. Človek lutke oživilja in jim posoja govor. Lutke le oponašajo telesno gibanje. V drugi skupini je je telesno izražanje v prvem planu, skupaj z besednim izražanjem (*Prodaja mlina*, *Prodaja kamele*). V tretjo skupino pa sodi predstava senčnih lutk *Pri zdravniku*, kjer se telesno gibanje skrči na dve dimenziji.

V pričujoči analizi bom obravnaval *Spor za mejo* in *Prodajo mlina*.

### 3. Spor za mejo

Vsebina tega prizora izhaja iz pogoste kmečke problematike: iz prepira za mejo med posestvi. Prikaz tega spora je postavljen v prizor mlačve, ki je nekdaj v poljedelskem ciklusu zavzemala važno mesto in vezala nase številne družabne dogodke. Mlačev je bila kolektivno opravilo, važen sestavni del institucije medsebojne pomoči na vasi. Zaplet predstave je zasnovan na psihološki domnevi, da latentni konflikti izbruhnejo tudi v trenutkih, ko to ne bi pričakovali, še najmanj pri medsebojni pomoči. Vaščani so jo zelo cenili, saj je omogočala opravljanje večjih del, ki jih ena sama družina ne bi zmogla.

#### 3.1. Opis dogajanja

Dva fanta prineseta v hišo klop, na kateri je instalacija dveh lutk - *lilekov*. Pod klopjo leži skrit fant, vsaka roka nosi eno lutko, oblečeno v obnošeno delovno srajco in s klobukom na »glavi«. Ko se roki dvigneta, vidimo pred sabo klop kot oder in dve pokončni lutki. (Slika 1) Domači gledalci so lahko v postavah obeh lutk spoznali značilno telesno pozo iz dobro znane lokalne navade. V času žetve in mlačve se namreč zgodi, da fantje iz sosednje vasi ukradejo tradicionalni žetveni šopek. Če tatu ujamejo, ga domači fantje kaznujejo tako, da mu v roke vtaknejo cepce. Tak živi »lilek« si sam ne more pomagati. Za tatu je velika sramota, če mora s cepcem v rokah tavati skozi vas.

Zdaj sta dva taka miniaturna lileka v hiši, na prizorišču vesele predstave. Že sama njuna pojava vzbuja smeh, če se ljudje spomnijo na hec z živimi lileki.

Lutki na klopi imata vlogo mlatičev, dveh sosedov, ki skupaj mlatita žito. Gledalci še ne slutijo, v čem je zaplet. Mlatita tako, da z iztegnjenimi rokami - palicami - tolčeta po klopi v ritmu prave mlačve s cepci. Medtem ko kretneje spominjajo na nerodno tavanje živega lileka, zvočni efekti pričarajo pravo mlačev. Naenkrat prvi udari drugega. To je znak za vsesplošno udrihanje. (Slika 2) Med vpitjem in očitki je moč razumeti, da je med sosedama že star spor za mejnik med posestvi. Kličeta na pomoč razsodnika. To je živa oseba, ki stopi h klopi in ju miri. Ker ju nikakor ne more pomiriti, ukaže odnesti klop iz hiše, k sodniku in geometru. S tem se predstava konča.

Osrednji dogodek predstave je živahno gibanje lutk pri mlačvi in v pretepu. Živa oseba igra stransko vlogo. Govorica lutk je simbolna, (spomin na poznan kulturni

element - živega fanta s cepcem v rokavih) in dokumentarna (konflikt naj bi spominjal na konkretne spore v vasi).

### 3.2. Analiza gradiva

#### 3.2.1. Rekonstrukcija šege

Vizualno gradivo Spora za mejo ima dva dela. Medtem ko se osrednji del predstave dogaja v hiši je uvodni del posnet pred hišo. Na našo željo so nam domačini uprizorili, kako domači fantje ujamejo tatu žetvenega šopka. Kot bomo videli kasneje, je ta šega ključnega pomena za razumevanje lutkovne predstave Spor za mejo. Sama rekonstrukcija je bila imenitno zaigrana. Skoraj ni mogoče ločiti igre od resničnosti. Morda zato, ker gre za čisto telesno akcijo. Gibanje telesa je instinktivno in močno pogojeno z aktivnostjo nasprotnika. V zaustavljenih slikah je mogoče opazovati celo zelo estetsko koordinacijo teles v akciji. (Slika 3) Prizor se zaključí s posnetkom živega »lileka«, ki odtava s prizorišča.

#### 3.2.2. Priprave na predstavo

Posnetki kažejo štiri može v veži, ki se pripravljajo na predstavo. Rekviziti so: štirinožna klop, deka, konstrukcija lutk in njihova oblačila.

Sestavine gibanja so: stoječi položaj telesa, sklonjena telesa, ležeče telo (Slika 4), nošnja klopi s človekom pod njo. Starejši mož, ki je vodil celo zadevo, ves čas stoji. Tudi s tem se pokaže njegova dominantna vloga v dogajanju.

#### 3.2.3. Prihod v sobo

Sestavine gibanja so: nošnja klopi s človekom pod njo, hoja nazaj enega od nosačev, sklanjanje telesa, čepenje ob klopi.

Vse omenjene sestavine gibanja so bile v funkciji priprav. Glavni igralec je še vedno negiben in skrit pod klopjo. Ko ga nosijo skupaj s klopjo, se drži tako, da se z rokami (lutkama) in z nogami tesno oprijemlje klopi. Po prihodu v sobo se uleže na tla pod klop. Pod glavo mu postavijo blazino.

#### 3.2.4. Predstava

Zdaj se vse opisovanje prenese na gibanje lutk. Lutki ležita povprek na klopi - odru. Znak za začetek predstave da najstarejši s tem, da eno od lutk lopne po rami, oz. jo kar malo privzdigne. Mož pod klopjo namreč ne vidi, kdaj je prizorišče pripravljeno.

Sledi govorni del predstave. Igralec - lutkar oponaša dva različna moška glasova. Ko lutki oživita, spoznamo, da je govorica lutk nekakšna paratelesna govorica. Lutke namreč ne moremo smatrati za telo, ki s kretinjami izraža svoje duševno stanje. Med gibom in njegovim spočetlom je miselna kontrola gibanja. Lutkar vnaša močno kodirane gibe v predstavo, da bi vzpostavil stik med vsebino in gledalci.

Lutka ni najboljši primer za študij neverbalne komunikacije, je pa odličen primer za študij recepcije neverbalnega izražanja iz repertoarja širšega kulturnega okolja.

Lutki se poslužujeta naslednjih sestavin telesnega gibanja: tolčenje z rokami (palicami) po klopi v ritmu mlačve in tolčenja po telesih po vzoru pravega pretepa. Vendar je ta pretep zelo grotesken, saj je tudi figura lutke zgolj shematsko nakazana človeška postava. Lutka je gibljiva po treh oseh in tudi z glavo kima. Glede na to, da igralec leži na hrbtu, je začudenja vredna njegova koordinacija gibov, ki so potrebni, da je učinek kolikor toliko podoben realnemu gibanju.

### 3.3. Ugotovitve

S stališča telesnega izražanja je Spor za mejo zanimiv, ker vnaša v igro elemente realnega življenja, dobesedno prenešene telesne poze in aktivnosti. Tako rekonstruirana šega ujetega tatu, kot gibanje lutk, ki izvira iz te šege, temeljita na govorici telesa.

Beseda je v igri drugorazredni pripomoček. Pri gibanju lutk lahko zasledimo neko značilnost, ki jo bomo podrobneje opisali v naslednji predstavi z živimi igralci. Gre za poudarjanje besednega izražanja z gibi in ritmu govora. To je značilna sestavina lutkarske tehnike in tudi sestavina neverbalne komunikacije živih oseb.

## 4. Prodaja mlina

### 4.1. Opis dogajanja

Na mlinarski poklic so revni kmetje gledali s spoštovanjem in z zavistjo hkrati. Informator nam je pred predstavo razložil odkod motiv prodaje mlina. Pravi, da so si številni kmetje omislili mlin, če so le imeli pogoj za to. Ščasoma pa so spoznali, da je vzdrževanje mlina prezahtevno delo. Razočarani so bili tudi nad majhnim zaslužkom. Zato so se odločili, da mlin prodajo. Predstava prikazuje šaljivo demonstracijo delovanja mlina in barantanja zanj. Osnovni zaplet oz. mik predstave je skrit v erotičnem gibanju igralca, ki predstavlja mlin in v pihanju moke soigralcu v obraz, ki omogoča situacijsko komiko.

### 4.2. Analiza gradiva

Osnovni rekviziti predstave so: štirinožna klop, odeja, leseno krepelce, lonček z moko, lesena palica.

Spet nastopajo štirje: mož na klopi, dva nosača - kupca in prodajalec.

Igralec se tokrat uleže na klop in ga pokrijejo z odejo. (Slika 5) Obe roki drži skriti med prednjima nogama klopi. Predstavlja mlin.

Zapovrstjo si sledijo naslednje sestavine telesnega gibanja: sklanjanje telesa, čepe-nje, sedenje okobal na klopi, ležanje na klopi na trebuhu, nošenje klopi - mlina, hoja nazaj skozi vrata (ob prihodu v izbo), prestopanje telesa na mestu, seksualne geste z zadnjico (igralec ležeč na klopi pod deko izvaja seksualne gibe, ko oponaša gibanje mlinskega sita) in številne geste z rokami, ki podkrepijo govor.

Vidik telesnega izražanja je v tej predstavi izražen zlasti v neverbalni podkrepitvi besednega izražanja. Pri natančni analizi gradiva lahko opazimo številne kretnje, od katerih so nekatere splošno znane (npr. proženje kazalca ob dopovedovanju sogovorniku ali vstopanje v sogovornikov prostor z izproženimi rokami), druge pa so osebne narave ali posebej povezane z vsebino predstave (npr. erotični gibi). Za vse kretnje je značilno, da se ujema z besednimi akcenti. Oglejmo si nekatere značilne primere tudi na fotografijah.

1. Razgovor med dvema ali več ljudmi se odvija v nekem namišljenem prostoru pogovora. Govorniki vstopajo v ta prostor z glasom in s kretnjami. Tisti, ki si ne izbori zvočnega ali fizičnega prostora, ne pride do besede. Kdor nima močnega glasu, skuša s kretnjami opozoriti nase. Na nekaj posnetkih je lepo videti enega od mož, kako stoji z rokami, oprtimi v bok in posluša razgovor. Ko pa hoče spregovoriti, seže z eno roko globoko v prostor pogovora hkrati z besednim nastopom. Kretnja je bila tem izrazi-tejša, ker je hkrati segla v center kadra. Torej je uspelo govorniku opozoriti nase tudi kamero. Ker so slučajno govorili o moki, je govornik s prsti izprožene roke gibal tako, kot bi sipal moko. (Slika 6)

2. Drugi govornik je v prostor pogovora vstopil z roko stisnjeno v pest. Z njo je najprej segel proti sogovorniku, se ga s pestjo celo dotaknil, nato pa roko usmeril na objekt razgovora. Tudi s pogledom je spremljal svoje kretnje in pri tem sunkovito premikal glavo naprej in nazaj. (Slika 7, 8)

3. Kupec je prodajalec spršaševal razne stvari o mlinu. Med drugim tudi o tem, s kakšnim mazilom se maže mlinski pogon. Da bi bil bolj prepričljiv, je s horizontalnimi kretnjami roke v višini trebuha takole poudarjal svojo razlago: » ... vse voda maže, to je vse na vodno mazilo.« (Slika 9)



4. Kupec se je pokazal za precej nevednega, ko je spraševal, če bo mlin najprej namlel otrobe. Zato ga je prodajalec pokroviteljsko poučil, kako je to pri mlinu. Vsako poudarjeno besedo je podkrepil z vertikalnim gibom navzdol upognjene dlani. Tak gib navadno uporabljamo, če smo pokroviteljski do sobesednika ali če ga obravnamo omalovažujoče. »Otrobi so pa še *zadaj*. O, tisto boš *nazadnje* dobil, otrobe, če bi rad videl.« (Slika 10)

5. Kupca sta hotela na vsak način videti moko, ki jo mlin izdeluje. Zato jo je prodajalec kazal na iztegnjeni dlani. Kupca sta se moke dotikala s konicami kazalcev; komaj da sta se je dotaknila z drugimi prsti. Tudi na jezik sta jo nosila s kazalcem. (Slika 11)

6. V prostor pogovora se govornik lahko vključi tudi na dokaj impozanten način, s simetrično kretnjo obeh rok, kot bi hotel razpreti prostor pred sabo. Ta kretnja je usmerjena v prostor in hkrati proti objektu razgovora. To je tudi dopovedovalna kretnja, saj je prodajalec ravno spraševal, ali bo kaj s kupčijo ali nič. In kupec je s simetrično kretnjo dopovedoval, da bo gotovo prišlo do kupčije. »Saj bova kupila tole.« Isto dopovedovalno kretnjo je kupec še enkrat ponovil z eno roko. (Slika 12)

Podobno vstopanje v prostor pogovora je izvedel naš informator, ko je govoril kameri. Najprej je z obema rokama, prekrizanimi v višini trebuha mlel pred seboj, nato pa ju je iz prekrizane lege simetrično odročil, odprl navzven. (Slika 13, 14)

7. Podobna je dopovedovalna kretnja z iztegnjenim kazalcem. Prodajalec je bil starejši od kupca in si je to lahko privoščil, ko mu je dopovedoval o kvaliteti mlina. Roko z iztegnjenim kazalcem je molil sobesedniku pod nos. Človek, ki med pogovorom pogosto izteza kazalec, je oblasten ali vsaj prepričan v svoj prav oz. hoče o tem prepričati sobesednika. (Delacour 1991: 109) (Slika 15)

8. Ko je kupčija sklenjena, si stranki sežeta v roke. Kupec ponudi iztegnjeno roko prodajalcu. Ta z levico prime ponujeno roko na hrbtne strani, z desnico pa seže v ponujeno dlan. Nekaj časa tako z obema rokama stresa sobesednikovo desnico. (Slika 16) Duetu se pridruži tretji kot priča in še on seže v spleto dlani. (Slika 17)

### 4.3. Ugotovitve

Na fotografijah na žalost ni mogoče videti dinamike kretenj in hkrati poslušati pogovora, kot je mogoče na video posnetkih. Zato tudi ni mogoče videti, kako se kretnje ujemajo s poudarjanjem besed. Temu se človek po vsej verjetnosti ne more ubraniti. Tudi televizijski napovedovalci, čeprav obvladani pred kamero, se ne morejo premagati, da ne bi vsaj s členki prstov ali rahlimi sunki glave sledili ritmu govora. To morda ponovno dokazuje, da so kretnje vzporedno govorjenje, oz. da so roke po mnenju nekaterih nevrofiziologov človekovi zunanji možgani. (Delacour 1991: 316)

Prizor Prodaja mlina temelji na besednih dvobojih, toda nič manj tudi na neverbalnem razgovoru. S kretnjami v tem prizoru sogovorniki kažejo, kdo je močnejši in duhovitejši. Tudi komični učinki temeljijo na kretnjah, na situacijski komiki. Lastnik mlina požene napravo tako, da vtakne palico v rit ležečemu na klopi. Ta nato začne z ritmičnimi romantičnimi gibi in tolčenjem s krepelcem po nogah klopi oponašati delovanje mlina. Višek predstave naj bi bil prizor, ko prodajalec pihne moko kupcema v obraz. Kretnje ob tem prizoru so spet nezaigrane in ker jih gledalci sprejmejo kot že v lastni praksi doživete, se tembolj lahko identificirajo z junaki predstave.

### 5. Sklep

Pri analizi predstav na Vintarjevcu moramo upoštevati, da so ti ljudje nastopali za kamero. Niso nastopali v naravnem okolju svoje predstave, na poroki ali na vaškem prazniku. Vedeli so, da je njihov edini gledalec kamera. Prizori, ki smo jih posneli, kažejo različne odnose do realnega življenja. Ločiti moramo npr. prvo predstavo, ki

so jo nam zaigrali pred hišo, od naslednjih v hiši. V tem prvem prizoru so posebej za kamero odigrali prizor iz resničnega življenja, kako domači fantje zalotijo tatu prazničnega žetvenega šopka, ki visi pri vhodnih vratih. Ujamejo ga in mu na silo vtaknejo kol v rokave suknjiča tako, da se ne more več normalno gibati in opletajoč odide s prizorišča. To so pokazali kameri kot zaigran prizor, kot rekonstrukcijo. Mi sami smo pomagali to zrežirati. Šele v drugem delu materiala, ki kaže njihovo pravo igro z lutkami, vidimo odkod izvira poza lutke s kolom v rokavih. Tu gre v bistvu za dvojno igro. Najprej so zaigrali živo življenje, potem šele pravo igro, v kateri igra glavno vlogo element realnega življenja. Pred nami je torej živa demonstracija Maussove podmene, da je telesni habitus sestavljen iz oponašanja gibov drugih ljudi, predvsem tistih, ki jim zaupamo. Posameznik si za določeno nalogo izposodi niz gibov iz nalog, ki so jih drugi že izvedli pred njim. (Mauss 1982: 367) Razlika med Maussovo podmeno in našim primerom je v tem, da so izvajalci iger na Vintarjevcu oponašane gibe prinesli iz vsakdanjega življenja v igrokaz, torej ne samo iz ene generacije v drugo, ampak tudi iz enega kulturnega elementa v drugega. Hkrati pa so s tem prenašanjem vzpostavili potrebno komunikacijo z gledalci.

Podobne minimalne korekture rituala s sestavinami drugih kulturnih elementov zasledimo na primer tudi pri pustnih šegah. Tam se večkrat dogaja, da protagonisti bistvene dramaturške zaplete izvajajo z znanimi predmeti iz vsakdanjega življenja, ki so značilni za obravnavani kraj. V Drežnici na pustno soboto nastopajoči prikazujejo na šalji način cel niz vsakdanjih dejavnosti. Kot rekvizite uporabljajo celo žive živali. Pri tem igra telesno izražanje glavno vlogo, saj maskare ne smejo govoriti. (Glej filma: *Ta grdi in Drežniški pustovi*.)

Na žalost nimamo nobene možnosti, da bi primerjali obnašanje ljudi v prizorih, ko se je vse odigravalo posebej za kamero, z obnašanjem istih ljudi v prizorih, odigranih v naravnem kulturnem kontekstu predstave. Pri tem imam v mislih tako rekonstruiran prizor šege, kot same scenske igrokaze. Tudi ni mogoče ugotoviti, kakšna je razlika med utečenimi, rutinskimi kretnjami in besedilom ter med improviziranimi kretnjami in besedilom. Posneli smo samo eno varianto izvedbe. Lahko pa predvidevamo, da so kretnje in besedilo v teh predstavah sčasoma spreminjali pod vplivom kulturnih vzorcev, ki so prihajali na Vintarjevec s posredovanjem medijev. In sicer govor s knjigami, radijem in časopisi, kretnje pa s filmom in televizijo, pa tudi s tem, kar so ljudje sami videli, ko so hodili po svetu. Upravičeno lahko domnevamo, da so se kretnje veliko manj spreminjale kot beseda oz. govor.

#### Literatura

- Michael Argyl 1989: *Innate and Cultural Aspects of Human Non-verbal Communication*, v: Blakemore C, Greenfield S (ur.). *Mindwaves*. Oxford, Blackwell, 55 - 72.
- J. B. Delacour 1991: *Veliki leksikon o človeških značajih*. Ljubljana, Prešernova družba.
- Claudine de France 1989: *Cinéma et anthropologie*. Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- Alexander Lowen 1988: *Bioenergija*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Marcel Mauss 1982: *Telesne tehnike*. Sociologija i antropologija (1), Prosveta, Beograd, 361 - 391.
- Cynthia J. Novack 1988: *Looking at Movement as Culture*. *The Drama Review*, 32, št. 4, 102 - 119.

#### Filmi

- Ta grdi*, TV Beograd, D. Zupanc, N. Križnar, 1979, 29 minut.
- Drežniški pustovi*, TV Slovenija, F. Slak, 1990, 21 minut.

*Summary***Body Language**

In Vintarjevec near Litija the natives showed us four performances in which puppets (marionets) and living actors appear. Two performances are especially interesting - Quarrel for the Border and Mill Selling. In both performances the non-verbal language of gestures and motions plays the main part.

With the help of video documentation we could define very precisely the samples of body expression and establish which cultural context their component parts come from. In the performance Quarrel for the Border we found the source of means of expressions in the local boys' custom which says that when native boys catch a foreigner at theft they punish him - they put a stake through the sleeves of his jacket so that he can't help himself. His funny figure is the basis for workmanship of the two puppets who play the most important part in the performance. Puppets imitate fight and threshing. At the communicating level the performance is bound to quarrel between two neighbours. Body language serves mainly for communication with the spectators and for dramatic strengthening of the story.

In the second performance Mill Selling there is also a lot of talking, but it still gets its real charm with gestures and motions of the actors. They carry into the performance numerous gestures from everyday life, which are biologically older than speech and maybe that is why they are also more communicative than words.

The imaginary area of conversation between the people is also the territory of physical entrances into this area with the help of specific gestures of the head and of the hands. In the stopped video picture we recognize elements of body language which originate from all human repertory. Therefore the body language is the foundation of every other language.

17







9



13



10



14



11



15



12



16

