



UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Drugostopenjski študijski program Dramska igra

KLARA KUK

Jutri bom postala prava igralka

Postati *pravi igralec* skozi prizmo ustvarjanja magistrske produkcije *I DO*

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Študijski program: Drugostopenjski študijski program Dramska igra

Študijska smer: Dramska igra

KLARA KUK

Jutri bom postala prava igralka

Postati *pravi igralec* skozi prizmo ustvarjanja magistrske produkcije *I DO*

Magistrsko delo

Mentor: doc. Branko Jordan

Ljubljana, 2024

Ime in priimek: Klara Kuk

Naslov magistrskega dela: Jutri bom postala prava igralka: Postati *pravi igralec* skozi prizmo ustvarjanja magistrske produkcije *I DO*.

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 70

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program: Drugostopenjski študijski program Dramska igra

Smer študija: Dramska igra

Mentor: doc. Branko Jordan

Jezikovni pregled: Tjaša Pirnar

Zahvala

Rada bi se zahvalila vsem mojim.

Najprej bi se rada zahvalila Domnu, brez katerega ne bi mogla izpeljati produkcije. Hvala za čudovito raziskovanje, varnost in prijateljstvo.

Posebna zahvala gre tudi Evi, ki me vedno znova spomni, da lahko verjamem vase. Hvala za nasvete in all the support.

Hvala Katarini in mami, ki sta vedno tukaj zame.

Hvala Oti in Zali za humor, oporo in trenutke oddiha med pisanjem.

Izjemno sem hvaležna Branku. Za podeljeno znanje, vso pomoč, dragocene predloge in spodbudne besede. Dragi Branko, hvala za vsa leta mentoriranja in vso potrpežljivost.

Za konec bi se rada zahvalila še Timonu. Za vse pogovore, podporo in ljubezen. Hvala.

POVZETEK

Jutri bom postala prava igralka: Postati *pravi igralec* skozi prizmo ustvarjanja magistrske produkcije *I DO*.

V magistrskem delu se prek uporabe fraze »jutri bom postala prava igralka« sprašujem, kaj je pot igralka, na kakšen način pristopati k temu poklicu in kako znotraj tega iskati sebe in načine delovanja, ki bodo pripomogli k uspešnemu ustvarjanju. V prvem delu naloge si s pomočjo del o teoriji oziroma razumevanju igre Denisa Diderota, Konstantina Stanislavskega in Mileta Koruna skušam odgovoriti na vprašanje, kaj pravzaprav pomeni biti pravi/dober igralec. Vsakemu od izbranih avtorjev in njihovih temeljnih del posvetim svoje poglavje, v katerem poskušam osvetliti njihovo idejo in jo povezati z lastnim razmislekom. Ob izbranih mislih Patricea Pavisa, Erike Fischer-Lichte, Mila Raua in Marine Abramović se posvetim vprašanju sodobnega igralca. V drugem delu naloge, naslovljenem *Prava igralka*, se posvetim času od prvega »pravega« profesionalnega igralca do prve »prave« profesionalne igralka, pri čemer skozi zgodovino gledališča raziskujem zlasti pozicijo igralka. V tem delu naloge se posvetim tudi feministični kritiki gledališča in sodobni obliki ženske emancipacije. V sklepnem delu magistrske naloge se posvetim magistrski produkciji, avtorskemu projektu z naslovom *I DO*; razložim potek dela in analiziram ustvarjalni proces. Pojem *pravi igralec* preizprašujem skozi prizmo magistrske produkcije. V zaključku naloge spregovorim o tem, kakšna bi po mojem mnenju morala biti kot *prava igralka*, pri čemer se posebej osredotočim na očesni stik, soigro, stik s publiko, emancipacijo in spoznanja med in ob avtorskem raziskovalnem procesu.

Ključne besede:

(pravi) igralec, (prava) igralka, performer, lik, soigra, procesno delo

ABSTRACT

Tomorrow, I Will Become a Real Actress: Becoming a *Real Actor* Through the Lens of Creating the Master's Production *I DO*.

In my master's thesis, using the phrase "tomorrow I will become a real actress", I explore what it means to be an actress, how to approach this profession, and how to search for oneself within it, as well as the methods of working that will contribute to successful creation. In the first part of the thesis, I attempt to answer the question of what it truly means to be a real/good actor, with the help of works on the theory and understanding of acting by Denis Diderot, Konstantin Stanislavski, and Mile Korun. Each of the selected authors and their foundational works are given a dedicated chapter, in which I attempt to illuminate their ideas and connect them with my own reflections. Drawing from the selected thoughts of Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Milo Rau, and Marina Abramović, I delve into the question of the modern actor. In the second part of the thesis, titled *Real Actress*, I focus on the period from the first professional actor to the first professional actress and I explore the position of the actress throughout the history of theatre. In this section, I also address feminist critique of theatre and contemporary forms of female emancipation. In the concluding part of the master's thesis, I focus on the master's production, an original project titled *I DO*, and I analyse the creative process. I examine the concept of the *real actor* through the lens of the master's production. In the conclusion of the thesis, I discuss what, in my opinion, I should be as a *real actress*, with particular focus on eye contact, co-acting, audience interaction, emancipation, and insights gained during the research process.

Keywords:

(real) actor, (real) actress, performer, character, co-acting, process-based work

KAZALO:

1	Uvod	8
2	<i>Pravi igralec</i>	10
2.1	Diderot: <i>Paradoks o igralcu</i>	10
2.2	Stanislavski: <i>Sistem</i>	12
2.3	Korun: <i>Biti z igro</i>	14
2.4	Igralec – performer	18
2.5	Sodobni igralec	20
2.6	Igralec – lik	23
3	<i>Prava igralka</i>	28
3.1	Antična Grčija	29
3.2	Srednji vek	29
3.3	Renesansa	30
3.3.1	Commedia dell'arte	30
3.3.2	Elizabetinsko gledališče	30
3.4	Igralci v španskem gledališču do leta 1700	31
3.5	Angleško gledališče v času restavracije	31
3.6	Od marginalizacije do emancipacije	32
3.7	Kratek feministični vpogled v sodobno gledališče	33
3.8	<i>I'm Just a Girl and It's a Brat Summer</i>	34
4	Avtorska produkcija <i>I DO</i>	37
4.1	Jutri bova postala prava igralca	37
4.2	Razlogi za postopek ustvarjalnega procesa pri uprizoritvi <i>I DO</i>	39
4.3	Vaje po sistemu: <i>delava, kar želiva</i>	41
4.4	Faze ustvarjalnega procesa	41
4.5	Dialog z gledalci	43
4.6	Pogled – raziskovalni proces očesnega stika	44
4.6.1	Očesni stik in govor	47
4.6.2	Očesni stik in akcija	48
4.6.3	Nujnost očesnega stika	49
5	Jutri bom postala prava igralka	52
5.1	Želja po raziskovanju	53
5.2	Soigra/sodelo	53
5.3	Doživljanje čustev	55

5.4	Emancipacija	56
5.5	Dober igralec ≠ pravi igralec	57
6	Zaključek	58
7	Viri in literatura	60
8	Seznam fotografij	63

1 Uvod

»Ko bo ura odbila, bo konec najine magistrske predstave in postala bova prava igralca! Prava profesionalna igralca!« se je glasil začetni del uvoda besedila v magistrsko produkcijo z naslovom *IDO*, ki sva jo ustvarjala skupaj s kolegom Domnom Novakom.

Na enkratnem dogodku – »poroki z gledališčem« – naj bi v 120 minutah še zadnjič osvobojeno počela, karkoli želiva, in sama sebi dokazala, da sva vredna igralskega poklica. V prizorih, ki so se povezovali z zgodbo o najinem prijateljstvu, sva se dotaknila različnih tematik v povezavi z gledališkim poklicem. Omenjala sva strahove, pričakovanja, nagrade, želje in ljubezen do gledališča, s katerimi sva v sproščeni in relativno prosti uprizoritveni formi na nek način tekmovala, se spopadala. Igralski poklic kot snov sva vzpostavila v stereotipnem smislu, raziskovala sva klišeje, ki pritičejo igralski obrti in igralcem. Pojem *pravi igralec* sva vzpostavila kot temeljno vrednoto najinega sveta. Gledališče je edino, kar ima za naju vrednost in če ne bova dobra, je vse zaman.

Z magistrsko produkcijo sva torej sklenila zaobljubo, da bova postala *prava igralca*. Tako se tudi v magistrskem delu, ki je pred nami, poigravam z omenjenim pojmom in ga skušam razložiti po različnih gledaliških filozofijah in teorijah. Izjava »Jutri bom postala prava igralka,« je prežeta z naivno otroškostjo, hkrati pa odpira širša vprašanja o igralskem delu. V magistrskem delu se mogoče zdi, da postavljam več vprašanj kot trditev, ampak prav za to gre. Zato sem se lotila te tematike – ker se mi vsakodnevno poraja ogromno vprašanj, za katera si redko vzamem čas, da o njih razmislim. Želela sem se posvetiti svojim mislim in dosedanjim prepričanjem. Sem na začetku svoje igralske poti, a hkrati že globoko vpeta v gledališko kolesje, zato mislim, da je pravi čas, da se vprašam, katera razmišljanja/misli oblikujejo moja stališča in odnos do gledališča in mojega mesta v njem. Na nek način je to magistrsko delo zaobljuba, da bom poskušala poslušati sebe, iskati svoje načine ustvarjanja in razmišljanja o igralskem delu.

Vprašanje, kaj pomeni »biti pravi igralec«, je pravzaprav nesmiselno. Z nobeno gotovostjo ne morem trditi, da *pravi igralec* obstaja. Z nobeno gotovostjo ne morem trditi, da bom skozi svoj razmislek ugotovila, kaj to pomeni in da bom to lahko postala. Oziram se lahko le na prostor, v katerem sem, na lastno védenje in občutke. Kaj je prav, je v tem pogledu nekaj popolnoma

subjektivnega. Vsak igralec bi lahko napisal svoj manifest o *pravem igralcu* in niti dva ne bi bila enaka. Zakaj se torej ukvarjam s tem vprašanjem?

Je sploh pravo vprašanje, kako biti dobra igralka, kako biti *prava igralka*? Katera orodja potrebujem, da bom postala dobra igralka? Katera sploh so merila, ki določajo kvaliteto? Mogoče je pravo vprašanje, kako moram delovati, da bom ugodila predvsem sebi in svojim pričakovanjem. Morda bi lahko izraz »prava« uporabila ne kot dobra ali najboljša, ampak kot igralka, ki deluje tako, kot si želi sama. Kako si torej želim delovati? Kako deluje *pravi igralec* oz. *prava igralka*?

2 Pravi igralec

Kaj je *pravi igralec*? Katere so vrline in lastnosti, ki ga oblikujejo ter določajo? Možne odgovore bom iskala v delih treh avtorjev iz različnih časovnih obdobj: v *Paradoksu o igralcu* Denisa Diderota, delih *Sistem I.*, *Sistem II.* in *Sistem IV.* Konstantina Sergejeviča Stanislavskega ter v *Biti z igro* Mileta Koruna.

Izhajajoč iz izbranih poant Mila Raua, Patricea Pavisa, Erike Fischer-Lichte, Marine Abramović in Hansa Thiesa Lehmana, bom raziskovala relacijo med *pravim igralcem* in performerjem.

2.1 Diderot: *Paradoks o igralcu*

Denis Diderot (1713–1784) je bil francoski filozof, umetnostni kritik in pisatelj, ki v svoji knjigi *Paradoks o igralcu* naslavlja naravo igre in razmerje med igralcem in njegovim prikazovanjem čustev na odru. Prek analize njegovih idej bom skušala ugotoviti, ali Diderotov pojem *veliki igralec* ustreza tistemu, kar je v svoji nalogi obravnavam pod pojmom *pravi igralec*.

Največji igralec je tedaj tisti, ki najbolje pozna in z največjo dovršenostjo izrazi te zunanje znake po najbolj idealnem vzorcu. (125)

Diderot v svojem delu raziskuje kvalitete dobrega (velikega) igralca. Po njegovem mnenju je veliki igralec igralec, ki ni čustven, ampak zna simulirati emocije s pomočjo racionalnih in kontroliranih tehnik. Predpostavlja, da mora igralec ostajati čustveno nevpleten z likom, ki ga uprizarja. Namesto da skuša podoživeti emocije karakterja, jih raje poskuša natančno in prepričljivo prikazati. Pravi, da so emocije nekonsistentne; čustven igralec (ali igralec, ki igra z dušo) bi težka vsak dan igral enako kvalitetno in z isto intenziteto, saj ga vsak dan navdajajo druga čustva in bi zato dovolil, da ta čustva pronicajo v njegovo igro. Igralec, ki se bo igre loteval razumsko, z natančno študijo človeške narave, s posnemanjem življenjskih vzorcev in človeških nazorov, z uporabo spomina, domišljije, bo vedno enako dober, saj je vse premišljeno, natančno urejeno in naučeno.

Tak igralec ni vsak dan drugačen: ogledalo je, ki je vedno pripravljeno, da pokaže predmete, jih zrcali z isto natančnostjo, isto močjo, z isto resnico. (96)

Diderot verjame, da bi moral igralec razviti natančen metodološki pristop k svojemu delu, vključujoč kontroliranje glasu, gest, mimike, itd., da bi lahko prepričljivo posnemal emocije

lika, ki ga igra. S tem bi dosegel dvojnost svojega nastopa oz. paradoks, saj si gledalci predstavljajo, da prisostvujejo resničnemu izrazu čustev, igralec pa ohranja svojo nenavezanost oz. distanco in nadzor in zato nikoli resnično ne čustvuje. Dober igralec mora obvladati prepričljivo posnemanje emocij oz. posnemanje vsega, posnemanje vsakršne vloge in značaja. Tak igralec je tudi kot gledalec miren in hladen, predstave uspe gledati razumsko in z distanco. Veliki igralec ne sme biti senzibilen človek. Če je igralec dober, solze, obup, jezo, žalost in vsa težka čustva zgolj posnema in jih ne »nese domov«, ampak preprosto neha igrati. Igra mu odvzame samo telesno moč in je zato po predstavi lahko le fizično utrujen.

Če bi bilo drugače, bi bila igralčeva usoda najnesrečnejša od vseh usod; toda igralec ni oseba, ki jo igra, igra pa jo tako dobro, da gledalec vidi v njem osebo, ki jo igra: iluzija je samo za gledalca, igralec pa dobro ve, da ni oseba, ki jo igra. (99)

Kazanje prave bolečine na odru je nepravilno, saj smo tako lahko videti smešno, bolje je, če se bolečega trenutka ali umiranja lotimo kot »gladiator« (102), ki umira plemenito, elegantno, tako lahko gledalec čuti »poezijo igre«. Gledalci ne pridejo gledat jokajočih igralcev – pridejo poslušat besede, ki njim samim izvabijo solze.

Diderot med drugim pove tudi, povzemam:

- da pravi igralci nimajo značaja, ker že tako dolgo igrajo različne značaje, da so izgubili tistega, s katerim so se rodili.
- da so igralci navadno plehki ljudje, brez načel in značaja in zatorej lahko igrajo vse.
- da so igralci rojeni s talentom, da želijo vsem ugajati, da želijo biti všečni in nimajo ničesar kar »bi bilo njihovo«, tako kar naprej govorijo, posnemajo okolico in zabavajo ljudi okoli sebe. »Velik igralec je drug čudoviti pajac, čigar niti so v rokah pisatelja, ki mu z vsako vrstico naznači pravo obliko, ki naj jo prevzame.« (119)
- da se za igralški poklic odloči nekdo, ki je imel slabo vzgojo ali pa je sam po sebi razvrten in ima močno željo po ugajanju, saj nihče ne izbere tega poklica zato, da bi koristil družbi ali pa iz kakršnegakoli poštenega vzroka.
- da o velikem igralcu lahko govorimo, ko si je že pridobil leta izkušenj, zato k igri pristopa z mirno glavo in dušo, njegov zagon in strast sta že upadla.

Torej je pravi igralec lahko le čustveno nedostopen moški srednjih let, ki se mu v resnici ne da več?

Nenazadnje Diderot namreč zapiše tudi: »Solza, ki priteče iz oči moža, ki je zares mož, je veliko bolj pretresljiva kot vse solze, ki jih lahko pretoči ženska.« (98)

2.2 Stanislavski: *Sistem*

Večina igralcev se pred začetkom predstave našminka po obrazu in si odene telo s kostumom, da približa svojo zunanost podajani podobi. Pri tem pa pozabljajo poglavitno – pripraviti in tako rekoč našminkati in obleči svojo dušo, da se ustvari življenje človeškega duha vloge, ki so jo poklicani podoživljati na vsaki predstavi. (*Sistem IV*. 137)

Sistem Stanislavskega, ki ga je več kot 40 let razvijal ruski igralec in režiser Konstantin Sergejevič Stanislavski (1863–1938), je ena najpomembnejših in najbolj svetovno znanih igralskih metod. Številni gledališki umetniki in pedagogi so ustvarjali po njegovi metodi in jo razvijali naprej (Lee Strasberg, Stella Adler, Mihail Čehov ...). Njegov sistem je še vedno podlaga za študij igralske umetnosti na številnih igralskih krožkih, šolah, akademijah ...

Metoda Stanislavskega je dodelan celostni pristop k delu na vlogi. Z namenom stvaritve avtentičnega in verjetnega nastopa se grajenja lika loti tako fizično kot psihično. V njegovi metodi so izjemno pomembna pristna čustva in naravna igra na odru, zato je *čustveni spomin* ena od prvih pomembnejših tehnik njegovega sistema:

- »Komu je potrebno zlagano dejanje? Nujno potrebna je resnica, tam je tudi vera. Vse prvine vzete kot celota sprožijo čustven spomin za sproščen nastop ponovljenih čustvovanj in za ustvaritev resnične strasti.« (*Sistem IV*. 136)
- »Kolikor obsežnejši je čustveni spomin, tem več je v njem gradiva za notranjo ustvarjalnost, tem bolj polno je igralčevo ustvarjanje.« (*Sistem II*. 44)
 - »Doživljanje pomaga igralcu izpolniti temeljni namen odrske umetnosti, ki obstaja v ustvarjanju ‚življenja človeškega duha‘ vloge in v podajanju tega življenja na odru v umetniški obliki.« (*Sistem I*. 39)

Da bi dosegel pristna čustva, se igralec skuša spomniti določenega dogodka v svojem življenju, kjer je doživel določeno podobno čustvo. Pri čustvenem spominu si pomagamo s spominom vseh petih čutov (vid, voh, sluh, okus, otip).

Drugi ključni poudarek sistema Stanislavskega je *magični če bi*. Ponovno gre za pristop, ki igralcu pomaga, da se vživi v lik in situacije. *Magični če bi* je stopnja v metodi (postopek), s pomočjo katere si igralec predstavlja, kaj bi naredil in kako bi se počutil, če bi se mu zgodila ista situacija kot liku, ki ga upodablja. *Magični če bi* je močno povezan z domišljijo, katere pomen Stanislavski prav tako poudarja. »Zdaj veste [...], da se naše odrsko delo začneja z uvajanjem v igro in vlogo magičnega ‚čebija‘, ki je vzvod, da premakne igralca iz vsakdanje resničnosti v območje *domišljije*.« (*Sistem I*. 99)

Sklepam, da je po teoriji Stanislavskega *pravi* ali *popolni igralec* nekdo, ki posebej ključne kvalitete igralca in se drži zgoraj navedenih načinov dela za dosego pristnega nastopa. *Pravi igralec* je sposoben lastne izkušnje izrabiti za doseganje čustvenih stanj v svoji igri. Priklicana in obujena pretekla čustva uspešno spoji z upodobljenim likom. *Pravi igralec* ima živahno domišljijo, ki mu dovoljuje, da vse dramske situacije in svojo odrsko osebo napolni z življenjem. Natančno analizira dane okoliščine dramskega teksta in z njimi zgodovino svojega lika, odnose z drugimi in specifične detajle vsakega prizora. Ustvarjalno zapolni luknje iz preteklosti lika in okoliščine, ki niso zapisane v besedilu. S pomočjo *magičnega če bi* se vživi v življenje svojega lika, s čimer doseže naravno in verjetno igro. S podtekstom njegova igra postaja globlja, bolj realistična in bolj usmerjena. *Popolni igralec* je vedno na višku koncentracije in fokusa, ves čas nastopa je »v momentu« in prisoten v mislih. Ima nadzor nad svojim glasom in telesom, ki sta vedno v skladu s psihološkim stanjem lika. Zaveda se, da je njegovo delo stalno izboljševanje in učenje.

Popolni igralec je sposoben dobro sodelovati z režiserji, soigralci in preostalo ekipo, odprt in prilagodljiv je za različne načine dela. Vedno bi uspel zadržati fizično in duševno mirnost. Popolni igralec po teoriji Stanislavskega je nekdo, ki uspešno povezuje čustveno resnico, imaginacijo, razumevanje teksta, ciljev in psihofizično pripravljenost za kreiranje verjetnega lika.

Predpostavljam, da je *pravi igralec* za Stanislavskega resnično ustvarjalen igralec, ki podrobno opazuje življenje in vse, kar ga obkroža, čuti lepoto in žalost življenjskih dogodkov in jih skuša razumeti in videti njihovo veličino. Igralec, ki bi zares želel živeti za umetnost, bi se moral na vsakem koraku poglobljati v smisel vsega, kar ga obkroža, ves čas preverjati sebe, svoje vedenje (in vedênje) in svoje nazore.

Če bi hotel živeti za umetnost, bi se moral za vse na svetu poglobljati v smisel življenja, ki ga obdaja, napenjati razum, ga izpopolnjevati z manjkajočo vrednostjo, pregledovati svoje nazore. Če igralec ne mara umrtviti svojega ustvarjanja, naj ne gleda na življenje malomeščansko. (*Sistem II. 55*)

Igralec jemlje iz resničnega ali iz domišljjskega življenja vse, kar mora dati človeku. Vendar se vsi vtisi, strasti, naslade, vse, s čimer drugi živijo zase, pri njem spremeni v gradivo za ustvarjanje. (*Sistem II. 57*)

Sistem Stanislavskega in Paradoks o igralcu Denisa Diderota predstavljata dve nasprotni filozofiji v razumevanju igre, pri čemer sicer ne gre spregledati, da sta delovala v razmiku 150 let. Stanislavski poudarja globoko emocionalno povezanost in avtentičnost, zavoljo katerih se igralci sklicujejo na lastne čustvene izkušnje, ko poskušajo resnično začutiti emocije lika, ki ga portretirajo. Diderotov *Paradoks* pa sugerira, da najboljši igralci v resnici ne čutijo čustev, ki jih portretirajo. Namesto tega ostajajo na distanci z uporabo igralških tehnik in nadzora pri prikazovanju prepričljivih čustev. Diderot je verjel, da je igralčev nastop bolj konsistenten in efektiven, ko ne izhaja iz resnične emocije, medtem ko Stanislavski zagovarja, da je resnična umetnost v igri, da se lahko igralec popolnoma spusti v čustvena stanja svojega lika. Glavna razlika med omenjenima teoretikoma leži v razliki dojemanja esence dobre igre; je ta produkt resničnega emocionalnega stanja oz. izkustva ali pa je to nadzirano, disciplinirano prikazovanje oz. posnemanje čustev?

2.3 Korun: *Biti z igro*

Igralec svoj lik vzpostavlja v dimenzijah odrskega časa in prostora in ga s tem postavlja v navzočnost. V prostor igralčevega in gledalčevega kozmičnega dejanja, kar je bistvo gledališča. (151)

Mile Korun (1928), režiser in vsestranski gledališki ustvarjalec, ki je bil med drugim dolgoletni profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, se v svoji knjigi *Biti z igro* sprašuje o delu igralca, o ustvarjanju oz. grajenju vloge ali mreženju ter prepredanju igralca z napisanim dramskim likom. Igralčevo vstopanje v odrski lik razdeli na tri stopnje: »analiza, doživljanje in prezentacija«. To so trije načini gledanja na grajenje vloge, ki si ne sledijo nujno, ampak se med seboj prepletajo in povezujejo in skupaj gradijo prepričljivo odrsko osebo. Korun piše, da igralec svoje potovanje do odrskega lika začne s težko opisljivimi, nezavednimi občutki, ki se pojavijo že ob prvem stiku z besedilom.

Korun govori o »modelu lika« kot o igralčevi strukturi dela na vlogi. Kje se pojavi ideja in kako se vrtinči in oblikuje v igralčevi zavesti in telesu? Kako igralec postane kralj Lear, kdaj v sebi začuti, da je začel poprijemati lik v zelo konkretnem občutku, ki je težko izmerljiv? Igralec si sestavi mrežo, skelet svojega lika in ga vsakodnevno oblikuje, dodeluje, mu dodaja in odvzema meso, mišice, živčevje, dušo in srce. Svojemu zamišljenemu konstrukt dodaja vsak dan nova znanja, posebnosti in majhne elemente, ki na koncu gradijo osebo. Model je ta konstrukt, skupek znanja teksta, okoliščin lika, režijskih in dramaturških idej, torej vsega, kar se tiče ideje lika oz. vloge. Tako je model posredni člen med likom in igralcem.

Model ni nič stalnega in nič dokončnega. Mislim si, da je kakor goba, da vpija, sprejema in si prilagaja različne okoliščine dogajanja, različne konkretne rešitve. Igralec na vaji in deloma celo na predstavi ohranja le osnovno strukturo modela, temeljno mrežo odnosov, vse drugo, kakor so neposredne oblike in podobe, torej konkretno uresničitev, pa spreminja, dopolnjuje in dograjuje. (151)

Kljub globokemu razmisleku o igralčevem delu na vlogi in celotnemu poglavju, posvečenemu tej analizi, Korun v zadnjem poglavju preide na prepričanje, da je uprizarjanje oz. igra, pravzaprav igranje situacije. Poznavanje modela vloge in vsega, kar pritiče grajenju verjetne odrske osebe, so le podlaga za igranje situacije, podlaga za odzivanje. Igra je posledica »spontanega« delovanja modela osebe, ki smo jo zgradili z vsemi igralskimi sredstvi.

Situacija v takšni ali drugačni obliki je temeljni prostor doživljanja. S tem mislim na igralčevo neprisiljeno, vendar prevzemajočo zaznavo in dojetje tistega osnovnega dogodka, ki se dramski osebnosti dogaja, v kar se je zapletla oziroma so jo zapletli. (167)

Korun v poglavju z naslovom *Situacija* je temelj doživljanja preizprašuje teorijo Stanislavskega. Sprašuje se, če je za igralca resnično potrebno, da z namenom *igrati čustveno situacijo* koplje po nezavednem. Torej, ali je igralcu v ustvarjalnem procesu res potrebno iskati občutke, čustva iz podzavesti, jih je zares potrebno vleči na plano v predel zavestnega? Korunov pomislek je, da s tem postopkom igralec izgubi sproščenost, neposrednost in predvsem resničnost, čeprav Stanislavski ravno s to metodo skuša doseči resnična čustva. Korun meni, da se lahko z doživljanjem čustev s pomočjo *čustvenega spomina* (on tega sicer ne poimenuje) drobi prvinska reakcija. Igralec izgubi občutek za resnično občutenje določenega doživljanja in začne hliniti čustva. Korun pravi, da je doživljanje oz. ozaveščanje preteklih čustev neprepričljivo, zlagano početje, ki manipulira z emocijami.

Zdi se mi, da utegne biti ozaveščanje pritajenega, in nemara še ne docela izoblikovanega čutenja, jalovo početje in pravzaprav prva (in temeljna) stopnja laži, sprenevedanja in neprepričljivosti v uprizarjanju. Mislim si, da zaradi tega, ker igralec občutke (ali druge elemente psihe) z ozaveščanjem potegne iz njihovega naravnega okolja in jih v želji, da bi z njimi naredil vtis na gledalca, z ustaljenimi obrazci in vzorci še popravlja, krepi in večja. Pravzaprav bistveno spreminja. In tako z emocijami manipulira. (166)

Glede Korunove teze, da je metoda doživljanja lažniva in igralec z njo manipulira z emocijami, imam nekaj pomislekov. Kaj točno je s tem mislil? Igra je že sama po sebi lažnivo dejanje. Kaj drugega pravzaprav počnemo, kot manipuliramo z emocijami, svojimi lastnimi, s soigralčevimi in z gledalčevimi? Lahko bi rekla, da je igra v svojem bistvu ena velika laž in manipulacija. Jaz nisem Aglaja Ivanovna, samo igram Aglajo Ivanovno. Jokam, ampak nisem v resnici žalostna. Igram. Ampak: zakaj je hkrati igra tako zelo resnična? In zakaj se, ko jokam na odru, moje telo odziva enako, kot ko jokam v resničnosti? Zakaj pogosto rečemo in resnično čutimo, da »si ne verjamemo«? Tudi Korun se sprašuje, če igralec pravzaprav najprej laže samemu sebi.

Lik potegne igralca za seboj v nekakšno fiktivno stvarnost. Povleče ga v svoj krog bivanja, v svoj čarobni ris, v svojo navidezno resničnost. Ali to ne pomeni, da igralec gane in očara sam sebe? Da presune in fascinira svojo umaknjeno, zasebno psihično strukturo s to novo strukturo? Ali bi potemtakem lahko rekli, da igralec najprej igra sam sebi? (175)

Korun se v svoji knjigi *Biti z igro* sprašuje o igralskem poklicu in delu igralca na vlogi. Zgradi dokaj natančni model dela na vlogi oz. liku. Če si za miselno vajo dovolim predpostaviti, kakšen naj bi bil njegov *pravi igralec* oz. *prava igralka*, bi bil »Korunov pravi igralec« nosilec oz. bistvo gledališkega dogodka. Postavlja si vprašanja, ne postavlja absolutnih trditev. Na podlagi napisanega in slišane bi rekla, da je zanj *pravi igralec* nekdo, ki samozavestno pristopa k vlogi in posluša svoje notranje občutke in impulze. Grajenja vloge se loti analitično in hkrati čutno in spontano. *Pravi igralec* je živ, prisoten, se odziva in vztrajno ustvarja prostor igre in soigre. Je *pravi igralec* ta, ki se zna spojiti z ustvarjenim likom? Mogoče bi lahko tako interpretirala, ampak za to trditev nisem dovolj drzna. *Pravi igralec* je torej nekdo živ, prisoten, odziven, z zavedanjem spremenljivosti gledališča in sveta okoli sebe. V intervjuju s Patricijo Maličev Korun kot gost meseca v Klubu ljubiteljev gledališča Kranj (2016) govori o tem, kako se je v (sodobnem) igralcu začela rojevati potreba po definiranju gledališča oz. predstave. Igralec je dobil težnjo, da ne le odigra vlogo, ki mu je bila predpisana, ampak z njo na odru prikaže tudi sebe. Na odru igra dvojnost: lik in hkrati sebe oz. svoj odnos do tega, kar igra; lik skuša igrati na svoj način. Korun trdi, da se težnja po prikazovanju ozadja svoje vloge imenuje performans: igralec ne le uprizarja napisane dramske like, ampak skuša vlogi in uprizoritvi dodati tudi svoj pečat, svoj vložek, svojo idejo in sebe. Igralec na nek način uprizarja samega sebe. Pri tem se Korun naveže na Marino Abramović in njen performans *Lips of Thomas* (1975, Galerie Krinzinger), v katerem je pila vino, jedla med in si v trebuh vrezala zvezdo. Uprizarjala je samo sebe, svoje telo v točno določenem trenutku. Predpostavljam, da je torej igralec po Korunu igralec-performer, ki se zanima za čas, v katerem je, zanima se za trenutnost, je aktiven in prisoten. Je ključni člen in aktiven soustvarjalec pri grajenju predstave.

Zame je bitnost sveta in človeka skrita v besedici ‚je‘. In s to besedico si pomagam pri opredeljevanju ali označevanju tistega, kar se mi zdi poglobitno, resnično in zato bistveno na odru. Če povem drugače: bistvo in resnica gledališkega dogodka je po mojem igralec, ne vloga. Vloga je ideja. In če se zdaj oprimem še nekoliko drugačnih besed, si rečem: vloga je transcendenca in igralec je imanenca. Iz tega pa potem nemara sledi, da je igralec v vlogi, se pravi, ko uprizarja, oboje hkrati. Tako rekoč transcendenca v imanenci. Bit v bivajočem? (25)

2.4 Igralec – performer

V iskanju odgovora na vprašanje: kaj pomeni biti *pravi igralec*, se mi zdi smiselno slediti Korunovi iztočnici o igralcu-performerju.

Je *pravi igralec* igralec-performer?

Performer: Umetnik, ki – namesto da bi kakor igralec igral neko dramsko osebo – kaže samega sebe kot zasebno osebo ter izvaja virtuozen, neponovljiv nastop. (Pavis 530)

Za razumevanje relacije med igralcem in performerjem, se mi zdi smiselno ponuditi kratek vpogled v pojem performansa, kaj pomeni in od kod izvira. Nanašala se bom na eno pomembnejših knjig o performansu, in sicer na *Estetiko performativnega* Erike Fischer-Lichte, nemške gledališke teoretičarke, ki je znana po svojih prispevkih k teoriji performansa.

V začetnem poglavju omenjene knjige je Fischer-Lichte zapisala, da je v zgodnjih šestdesetih letih 20. stoletja prišlo do performativnega obrata, ki je rezultiral v nastanku nove umetniške zvrsti – performansa. Meje med posameznimi umetnostmi so se začele zmanjševati, začela se je težnja, da se namesto umetniškega dela ustvarja dogodka. V gledališču se je začetek performansa kazal predvsem v preizpraševanju razmerja med igralci in gledalci. Ustvarjanje gledališke stvarnosti z odnosom med akterji in gledalci. Igralci, akterji ne igrajo (več) fiktivnih situacij likov, ampak neposredno nagovarjajo gledalce, gledalci se na to spontano odzivajo (ploskajo, se jezijo, zapuščajo dvorane itd.). Početja igralcev in gledalcev nimajo nobenega pomena v smislu uprizoritve, ampak samo so, zato so na nek način samonanašalna. »Dejanja igralcev in gledalcev niso pri tem pomenila nič drugega kot to, kar so izvedla.« (28) Takšna dejanja in dejanja, ki izpostavljajo stvarnost, imenujemo performans.

Erika Fischer-Lichte v kontekstu estetike performativnega piše o tem, kako se je v devetdesetih letih 20. stoletja pojavila potreba po novem pojmovanju pojma performativnega, ki bi vključeval telesna dejanja. Performativna dejanja so nenanašajoča (angl. *non-referential*), kar

pomeni, da se ne nanašajo na nekaj že vnaprej. Performativna dejanja niso ekspresivna, ampak prej nasprotje tega – so dejanja, ki ne izražajo identitete vnaprej, ampak ta dejanja sama proizvajajo identiteto.

Erika Fischer-Liche kot primer, kako gledalec v performansu postane aktivni udeleženec – torej se vloga subjekta premakne z igralca na gledalca –, navaja kontroverzni performans Marine Abramović *Lips of Thomas* (1975, Galerie Krinzinger), v katerem umetnica raziskuje meje fizičnega in psihičnega s serijo ritualnih dejanj in ponavljanj. V performansu, ki je trajal dve uri, je Abramović najprej pojedla veliko količino medu in spila veliko količino vina, z roko je razbila kristalni kozarec, si z britvico v trebuh vrezala peterokrako zvezdo, se bičala po hrbtu, ležala na križu iz ledu in krvavela. Gledalci so jo po nekem določenem času dvignili, odnesli stran in s tem zaključili performans. Marina Abramović v svojem performansu ni uprizarjala ničesar: ni igrala, da se poškoduje. Ni se poškodoval lik, ampak ona. Uprizarjala je samo sebe in svoje telo v točno tistem trenutku. Performerka svoje bolečine ni kazala na obrazu, o njeni telesni bolečini so skleпали gledalci, ki so se na njeno početje odzivali, se čudili, zgražali, vzdihovali. Gledalci so postali soudeleženci – s svojo pasivnostjo ali aktivnostjo so postali igralci v performansu. Sprememba gledalcev v pozicijo »nastopajočih« je spodbudila najrazličnejša, tudi protislovna, čustva: strah za umetnico, sram, ker si ne upam reagirati, željo po videnem izidu, razočaranje nad ustavitvijo performansa, veselje nad končanim trpljenjem umetnice itd.

Omenjeni performans ne meri na to oz. se upira ideji, da bi morali razumeti umetniško delo. Ne gre za razumevanje, ampak za izkustvo umetnice in gledalca. »Gre za transformacijo udeležencev performansa.« (19) Gre za občutenje in izkustvo. Lastna interpretacija videnega pride za izkustvom; najprej gledalec vidi, kako si umetnica vreže zvezdo v telo vpricho njega, predstavlja si, kako bi to občutil na svojem telesu, šele kasneje bi bil zmožen razmišljati o tem, kakšen pomen bi pripisal tej akciji.

Erika Fischer-Lichte, ko govori o dramski igri, govori o utelešanju (transformaciji igralca), pri performansu pa o transformaciji igralcev in gledalcev, o čustveni oz. dogodkovni transformaciji vseh udeležencev. Performans se ne ukvarja s semiotiko, temveč z materialnostjo dejanja samega (ne išče znakovnih pomenov, temveč ga zanima goli učinek dejanja). Sledeči principi se včasih uporabljajo v gledališču in jih lahko opišemo kot akcije brez nepotrebne čustvene vznesenosti. (povzeto po: Fischer-Lichte 126–129) Pogosto se recimo zgodi, da igralec intenzivno doživlja in se prepušča intenzivnosti čustev, medtem ko publika ostaja hladna in se počuti nenagovorjeno ali pa obratno, igralec ostaja hladen in publika močno doživlja odrsko situacijo.

Z inkorporacijo performativnih tehnik v institucionalno gledališče, se briše meja med performansom in dramskim gledališčem. Vzpostavlja se gledališče, ki ga gledališki teoretik in profesor Hans Thies Lehmann imenuje »postdramsko«, torej gledališče, v katerem besedilo ni več dominantno (nanašam se na njegovo delo z naslovom *Postdramsko gledališče*), v katerem prihaja do brisanja meja med gledališčem, performansom in ostalimi oblikami uprizoritvenih praks. Zato je nujno tudi preoblikovati pozicijo igralca in posledično se adaptirati na potrebe posameznega projekta. »Igralec postdramskega gledališča pogosto ni več interpret vloge (*actor*), temveč performer, ki na odru ponuja svojo prezenco v kontemplaciji.« (162) Torej je govoriti o igralcu-performerju zapleteno, saj se v sodobnem gledališču ta dva pojma pogosto prepletata. »Pri performansu, prav tako kot v postdramskem gledališču, se v ospredje premakne ‚živost‘, provokativna prezenca človeka namesto utelešenje lika.« (162)

2.5 Sodobni igralec

V postdramskem gledališču se lahko torej meja med igralcem in performerjem pogosto zamegli/zabriše. Sodobni igralec ne igra več zgolj dodeljenega dramskega lika, ampak hkrati v nastop vključuje sebe, lastno prezentacijo in s tem ustvarja nekakšno povezavo med resničnostjo in fikcijo, medtem ko je performer pogosto viden kot nekdo, ki avtentično predstavlja sebe v danem trenutku. Lahko bi rekli, da je sodobni igralec posvojil soroden pristop

z dodajanjem sebe k vlogi: v smislu, da lahko igralec recimo komentira stališče svojega lika z osebnega stališča ali pa vzpostavi distanco do vsebinskega pomena predstave ...

Francoski gledališki teoretik Patrice Pavis, znan po pomembnih prispevkih k študiji performansa in gledališke semiotike, v svoji knjigi *Sodobna režija. Viri, težje, perspektive* piše o dvojnosti sodobnega igralca. (Pavis oziroma prevajalec Jan Jona Javoršek sicer uporabi besedo »dvoličnost«.) Piše o tem, da je igralec postal organsko prisoten v svojem govoru in dejanjih. Igralec ima neko distanco, ki ga oddaljuje od dramske osebe in njene usode. Pavis trdi, da igralec v sodobnih uprizoritvah ni več zgolj igralec, torej interpret napisanega dramskega lika pod režijskim konceptom in narekom režiserja, ampak »[...] postane enakopraven partner režiserja: njegov ‚zaskrbljeni‘ dvojnik, ki ga ne skrbi več le zanj samega, temveč za njegovo mesto v uprizoritvi in globalnem delovanju režije.« (485)

Milo Rau, švicarski režiser, novinar, dramatik, predavatelj in ustanovitelj gledališke in filmske organizacije International Institute of Political Murder, v svojem govoru za festival Berliner Festspiele, z naslovom *The Actor of the 21st Century*, objavljenem v delu *Globaler Realismus: Goldenes Buch I*, piše o sodobnem igralcu:

[...] [S]edanost pripada neomejenemu, globalnemu igralcu, izvajalcu, aktivistu, gledališkemu umu, Kasandri, tisti osebi, ki stoji na krovu tradicije in aktualnih dogodkov kot kapitan goreče ladje in ki nam s svojim jazom, svojim lastnim življenjem, svojimi lastnimi branji, s trenutkom uprizoritve kot njegovim skrajnim, končnim trenutkom pove, kar mora biti povedano. (276)

Med drugim pravi tudi, da je igralec 21. stoletja kreator, ki ne potrebuje režiserja, umetniškega vodje, teksta, lahko pa mu pomagajo. Sodobni igralec razume samega sebe, svoje življenje in svoje delo, sodobni igralec je celota, je samosvoj, individualen človek, inovativen, drugačen in hkrati je nekdo, s komer se lahko poistovetimo, ima nekaj univerzalnega, nekaj, kar je lastno

vsem, nekaj, kar ga dela podobnega vsem nam. Kot Pavis in Korun tudi Milo Rau piše o dvojnosti sodobnega igralca. Pravi, da: »igralec v 21. stoletju je hkrati on sam in nekdo drug, hkrati strokovnjak in performer.« (278) Sodobni igralec ali igralec 21. stoletja se v tem pogledu prepleta z idejo igralca-performerja, saj združuje klasične elemente igre s performativnimi praksami.

Esenca podobnosti med temi pojmi (igralec-performer, sodobni igralec, igralec 21. stoletja) leži v razvoju igralčevega dela od čiste interpretacije likov do bolj samoekspresivne in avtentične oblike nastopa. Omenjeni pojmi se med seboj prepletajo skozi okno dvojnosti, avtentičnosti in preizpraševanja pozicije/vloge gledalca. Odražajo težnjo po preoblikovanju igralske umetnosti, tako da se igralec ne posveča več zgolj interpretaciji lika in besedila, temveč se na nek način približuje performerju, ki z lastnim izrazom in telesom oblikuje svojstven uprizoritveni trenutek. Tako igralec ni zgolj izvajalec, ki upodablja dramske like, ampak tudi angažirani ustvarjalec, ki skozi performativne prakse raziskuje in preizprašuje sebe, svoje nazore, svoje lastno bivanje in poskuša direktno vplivati na gledalce.

Človek ne more biti vse in ne more vedeti vsega, vedno potrebuje drugega. »Ker to, kar šteje v igri – mislim – je ritualno sprejetje dejstva, da nikoli ne boste zares vedeli, kdo ste ali kdo je drugi.« (Rau, *Globaler Realismus* 278)

»Ali razumemo, zakaj smo tukaj? Da dokažemo nekaj? Vsem nam? Nam, ‚ljudem‘?« (Rau, *Globaler Realismus* 278) Rau si na ta retorična vprašanja odgovori z mislijo, da gre v trenutku, ko stopimo na oder, za vse (in hkrati za nič). Gre za vse, kar namenimo drugi osebi, za vso lepoto in nežnost, hkrati pa gre za zavrnitev zunanjih socialnih, družbeno-političnih problemov, skupnosti, kulture, za zavrnitev, ki presega eno samo ponovitev predstave.

Zakaj smo torej tukaj? Za lepoto, za nežnost, za bližino, za upanje, za hrepenenje, za ljubezen, za jezo, za žalost, za jok, za smeh, za krik ali kot rešilni jopič v poplavi nepravice? Včasih se zdi kot nič. Velikokrat. To, kar počnemo.

Včasih se zdi kot vse.

Kako nas stvari prevzamejo? Kako se nas nekaj dotakne, nas poboža, zaboli? Moje srce igra, kadar vidim nekaj pomenljivega, to igranje čutim kot veselo bolečino, pekoč stisk v grlu, kot

da me bodo poplavile solze. Čutim nežno brbotanje v trebuhu in toploto, tako kot ob novi ljubezni. Kaj me prevzame, kaj je ta čarovnija, kaj se zgodi? Sem jaz zmožna spodbuditi take občutke v nekem gledalcu? Mogoče bom nekoč. Tega bi si želela. Nekakšne resničnosti trenutka. Pogosto se sprašujem, kaj pravzaprav počnemo? Zakaj to počnemo? Včasih si želim nekega večjega pomena v vsem tem. Mislim, da nisem edina. Igralci pogosto govorijo o pomembnosti našega poklica, kot da bi skušali prepričati same sebe. Kako zelo skušamo pripisati pomembnost našemu delu. Sprašujem se, kaj je večji gledališki upor? Je to politično gledališče? Naslavljanje političnih tem in socialnih problemov? Živimo v času spremljanja vojne in smrti vsako sekundo z odpiranjem Instagrama. Kaj lahko stori gledališče, gledališki delavci, ko je vsem na svetu vseeno, ko gledamo smrti in jih sprejemamo kot naš vsakdan. Kakšna je gledališka gesta v času bolečine? Kakšna je gledališka gesta, ko je svet brez prihodnosti?

»Kjer politika odpove, mora umetnost prevzeti mesto.« (angl. *»Where politics fail art is to take the place,«* pravi Milo Rau v intervjuju z Olivio Salazar-Winspear (za France 24, Youtube: *Martyrs, murder and media clichés: Milo Rau brings home truths to the stage.*))

Če bi bili mi vsi pravi igralci in pravi režiserji in pravi dramaturgi in pravi slikarji in pravi glasbeniki, pravi ne-vem-kaj-še in pravi ljudje, bi lahko kaj spremenili? Bi znali narediti velik umetniški protest, bi kaj dosegli? Je večja politična gesta to, da kažeš svetu lepoto? Je to možno? Da je upor v lepoti in nežnosti? V mehčanju ljudi? Je lahko upor zavračanje tega krutega in nepravilnega sveta? Ne živimo potem zgolj zase?

Je ideja, da v današnjem času z gledališčem lahko rešimo svet, utopična? Mogoče lahko vplivam na kakšnega posameznika. Že to je lahko veliko.

2.6 Igralec – lik

Mile Korun se sprašuje, če se kdaj ukine razlika med likom in igralcem in če obstaja točka, na kateri postaneta eno. Če je lik objekt v odnosu do subjekta, ali postane lik subjekt, ko se ukine razlika med likom in igralcem? Sprašuje se, če res pride do te ukinitve, saj je lik fikcija in torej lahko igralec in njegova vloga oz. oba skupaj funkcionirata le v fiktivnem prostoru, torej v prostoru igre. Sprašuje se: če igralec vstopi v ta fiktivni prostor lika in z njim »postane eno«, kako je, ko se predstava zaključi? Igralec zapusti nek del svojega jaza? V »resničnosti« nosi s

sabo neke ostanke, vtise tega lika, s katerim se je združil? »Najbrž, si rečem, je lik, ko v igralčevi podobi nastopa v predstavi, fikcija in hkrati resničnost. In tudi igralec je resničnost in hkrati fikcija.« (175) Delo igralca z vlogo je torej mešanje fikcije z realnostjo in realnosti s fikcijo.

Na tej točki se mi poraja vprašanje, kaj sploh je lik? In kako lahko sploh z gotovostjo rečemo, da je nekdo/nekaj lik? Kaj to sploh pomeni? Mislim, da je nemogoče, da bi prišlo do popolnega združenja dramskega lika in igralca. Lik, osebo v uprizoritvi, igralec kreira po sebi, po svojem znanju in védenju. Kljub temu da igralec prejme vlogo, natančno napisan dramski lik z jasno napisanimi okoliščinami in odnosi, je še vedno na koncu igralec ta, ki kreira geste, tvori glas in uresniči to fiktivno osebo. Ampak ta fiktivna oseba je zgolj napisana predloga. Pred nami je vedno samo igralec, ki je boljše ali slabše izoblikoval oz. oblikoval sebe v neko svojo drugo uprizoritveno oz. odrsko različico. Mislim, da je v današnjem času težko kadarkoli verjeti, da je igralec na odru lik, ki ga igra. Te iluzije že zdavnaj ni več, če je sploh kdaj zares bila. Igralec na odru bo zame vedno igralec na odru. Ob misli o preoblikovanju sebe v drugačno obliko se sprašujem, kaj naj bi bila sploh naša »prvotna oblika«. Sprašujem se o avtentičnosti ljudi (na čelu z mano). Diderot je v *Paradoksu o igralcu* pisal, kako igralec nima značaja, ker jih mora toliko igrati, da je vmes izgubil svoj prvotni značaj. Kaj pa sploh bi lahko bil naš prvotni značaj? Vse, kar smo, je na nek način skupek informacij, izkušenj, spoznanj, ki jih nabiramo skozi življenje. Moj Jaz ima veliko oblik in značajev oz. je skupek videnega in slišaneega. In tako je tudi igralec ta isti Jaz, skupek vsega. Na tak način lahko tvori »like«, ki niso nekaj izmišljenega, ampak sovpadajo s poznanim svetom igralca. Igralec je vedno le igralec.

Kot primer navajam anekdote, ki slikovito prikazujejo to, o čemer pišem.

Anekdota 1: Vaja je bila precej čustveno nabita zaradi negotove točke v procesu. Ena od igralk (Igralka 1) je bila na vrsti za monološki del, že prej je bila videti razburjena zaradi vaje (ali zunanjega sveta). Svoj monolog je začela zelo silovito, s hudim jokom (ki ga na tem mestu na vajah ni bilo nikdar prej). V prizor je šla scela, a vendar so zvok, glas, jok, ki so prihajali iz nje delovali drugače – bolj resnično. Vsi smo zastali, ker smo začutili, da je nekako bolj »zares«.

Sprašujem se: zakaj? Zakaj smo takrat vsi vedeli, da je osebno?

Anekdota se nadaljuje: Igralka 2, ki ima po monologu Igralke 1 s slednjo dialog, pride po izvedenem monologu do Igralke 1 in jo skuša objeti (improvizira). Igralka 1 jo odrine, Igralka 2 še drugič in še tretjič poskuša objeti Igralko 1, ta jo vsakič odrine. Igralka 2 pade v jok in reče, da ne more, da se njej odziv Igralke 1 zdi osebno. Igralka 1 zavpije: »To ni osebno, to je igra! Gledališče! Na odru smo! Jaz sem lik /ime Lika/ in moj lik zdaj noče objema!«

Anekdota 2: Igralka igralca na vaji med igranjem strastnega prizora odrine (nenapisano, nedogovorjeno, improvizirano?). Po vaji se igralec opraviči igralki, da jo je preveč objemal (ker je to najbrž razbral iz njene reakcije).

Igralka odvrne: nisem odreagirala jaz, to je bila /ime Lika/.

Na tovrstne anekdote sem pri ustvarjanju večkrat naletela, zato se sprašujem: nas lahko sklicevanje na lik kot igralca tudi zavaruje? Se lahko skrijemo za liki, kadar ne znamo skomunicirati drugače?

Sama v to ne verjamem. Ne verjamem, da na odru reagiram nezavedno, ne verjamem, ker bi to lahko pomenilo edino, da sem v neke vrste transu. Jaz se vedno zavedam, kaj počnem na odru. In vedno se zavedam sebe. Vedno čutim sebe in ne tega, da postajam neka fiktivna oseba, ki se skorajda odloča in odziva neodvisno. Igra je nadzorovana.

V gledališču za optimalno igro včasih uporabimo žargonski izraz »čisto not«. Že res, da se kdaj čutim, da sem »čisto not«. Sama z omenjenim izrazom označujem stanje, ko sem z glavo popolnoma pri stvari, ko mi misli ne uhajajo in se lahko popolnoma posvetim dogajanju na odru. Stanje popolne potopljenosti v igro, v katerem pozabim na to, da obstajajo še druge resničnosti. Pozabim na režiserko in njene napotke, na zunanje okoliščine, na občinstvo ne pozabim, ampak z njim spretno ohranjam dialog. Kvalitete časa in prostora, v katerem obstajam, se predrugačijo. Takrat sem najbolj živa, najbolj prisotna, v momentu, duhovita, najboljša. Nikakor pa ne morem reči, da sem v teh trenutkih »popolne prisotnosti« najboljši lik. Pravzaprav si tega sploh ne znam razložiti; v teh trenutkih sem najbolj prisotna igralka in ne izgubljena v svojem liku.

Zdaj razmišljam, da morda nekateri to resnično doživijo. Da se »zlijejo« s svojim likom na odru. Ampak: zaenkrat mi igralci, ki radi rečejo, da so bili *čisto v liku*, še nikoli niso razložili, kako to resnično občutijo. Sama pa nisem nikoli vprašala, ker »v to ne verjamem«. Mogoče bi pa morala? Bi morala imeti manj distance? Bi morala bolj verjeti? Bi bila lahko potem boljša igralka? *Prava igralka?*

V *Gledališkem terminološkem slovarju* je dramski lik definiran kot »literarna, gledališka, filmska, radijska, televizijska upodobitev osebe, predmeta, pojma, opredeljena z imenom, vlogo v dogajanju«.

Sprašujem se, kakšno bi bilo ustrežnejše poimenovanje, če ima *lik* napačno konotacijo. *Dramski lik* je nekaj napisanega. Kaj pa je igralec, ki upodablja dramski *lik*? *Ta lik je takšen in takšen*. Pogosto slišimo: moj *lik* pa ni takšen, ali pa še raje: jaz tega ne morem narediti, to ni v skladu z mojim *likom*. Kaj pa je tvoj *lik*? Predpisana predloga. Mislim, da za svojim likom igralci pogosto skrivajo svoje negotovosti, pomisleke, strahove ... Pogosto bi bilo bolje, da bi povedali, kaj je naš problem ali pomislek, kot pa zaprli debato z nesmiselnim komentarjem: *tega moj lik ne bi naredil*. Že prav, ampak kaj pa je lik?

Lik, o katerem govorimo, je igralec na odru. Ne morem pa reči, da je igralec v zasebnem stanju, saj je vendar na odru, v odrski situaciji, v drugi resničnosti, v kateri vladajo drugačni zakoni, drugačna resničnost fizikalnih zakonov in prostorov igre. V tem prostoru igre se na novo izpostavlja resničnost na podlagi določenih parametrov, situacije, atmosfere, soigre, soobstoja ... »Igralec svoj lik vzpostavlja v dimenzijah odrskega časa in prostora in ga s tem postavlja v navzočnost. V prostor igralčevega in gledalčevega kozmičnega dejanja, kar je bistvo gledališča.« (Korun 151)

Skrivanje svojih namenov in negotovosti za izgovorom lika se mi zdi zelo pogosto in preprosto nerazumljivo.

Zato razmišljam o drugačnem poimenovanju igralca v vlogi na odru. Razmišljala sem o znanem izrazu *odrski oseba*. Bi lahko bilo to pravilno? Ampak tudi to poimenovanje na nek način

sporoča, da je to nekaj izven mene, nekaj samostojnega, je neka svoja oseba. Kar se mi spet zdi napačno.

V vsakem primeru pa poimenovanje pravzaprav ni tako ključno. Pomembneje je, kaj vse se skriva za tem in zakaj to potrebujemo? Bi lahko drugačno poimenovanje spremenilo tudi odnos in uporabo? Predvsem pa je *lik* v naši terminologiji, menim, povsem ustrezen izraz, kadar govorimo o zgradbi oz. grajenju ozadja svojega lika, o intencah itd. Obenem se mi zdi, da je vse to predstadij. Mogoče o tem lahko govorimo zgolj v predpripravi, v teoriji, ne pa, ko stojimo na odru. Jaz nisem svoj lik.

Mogoče pa je vse to preizpraševanje teorije v praksi zame osebno nesmiselno in neproduktivno?

3 Prava igralka

Če sem si v prvem delu s pomočjo del izbranih premišljevalcev poskušala odgovoriti na vprašanje, kaj je pravi igralec, me zdaj zanima, kaj pa je *prava igralka*? Izhajala sem iz predpostavke, da je *prava igralka* emancipirana.

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je beseda emancipacija razložena kot: »*pridobitev enakopravnega položaja*: boj nerazvitih držav za ekonomsko emancipacijo; nacionalna, politična, rasna emancipacija; težnja po emancipaciji / ženska emancipacija *pridobitev enakopravnega položaja žensk z moškimi*«.

Če predpostavljam, da mora biti prava igralka emancipirana, lahko emancipacijo obravnavamo z vidika enakopravnosti položaja z moškimi. Tako se lahko vprašamo, kdaj so ženske postale prisotne v gledališču, kdaj se je zgodila ta enakopravnost in če lahko sploh zares trdimo, da je sodobna igralka emancipirana.

Da bi si lahko odgovorila na to vprašanje, sem se posvetila prehodu od prvega pravega profesionalnega igralca do prve prave profesionalne igralka v obliki »kratke zgodovine iskanja igralk«.

Zakaj ne vem nič o prvi igralki? Kdo je bila prva profesionalna igralka?

Ena od avtoric, ki se je ukvarjala s temo odsotnosti žensk v gledališču, je Sue-Ellen Case (1942), ameriška teoretičarka, ki je napisala knjigo *Feminism and Theatre*, na katero se bom v nadaljnjem obravnavanju te teme večkrat naslonila.

Če povzamem začetno poglavje omenjene knjige, zgodovina gledališča izpostavlja odsotnost žensk znotraj gledališke tradicije. Verjetno je to povezano z napisanimi besedili, predvsem z odsotnostjo dramatičark v zgodovini dramatike. Do 17. stoletja ni omembe vrednih ohranjenih besedil, ki bi jih za oder napisale ženske. Tišina ženskih glasov v gledališki zgodovini sega vse do 17. stoletja v Angliji, 19. stoletja v Ameriki in 20. stoletja v kontinentalni Evropi. Z igralkami je precej podobno. Zagotovo gre to pripisati patriarhalni družbi, ki je ženske omejila na domače okolje, kjer so skrbele za dom in otroke in jim je bila izobrazba pogosto nedostopna.

V iskanju odgovora na to, kakšna naj bi bila *prava igralka*, sem se znašla v »kratkem« potovanju igralk, ki ga bom poimenovala: *od marginalizacije do emancipacije*. Če sploh lahko trdim, da je prava sodobna igralka emancipirana igralka. To vprašanje seveda odpira širše socialne kontekste, vključno z vlogami spolov in pravicami žensk. Ker pa cilj moje magistrske naloge niso koncepti spola in nepravice, se bom iskanja *prave igralk* lotila na kratko. Nepravice in marginalizacija ženskega spola v gledališču govorijo same zase. Pri vsakem omenjenem obdobju navajam značilnosti le-tega in pozicijo igralk znotraj posameznega obdobja. Merila za *pravo igralko* bodo za začetek zelo nizka: iščemo torej le prve zabeležene poklicne igralk.

Pri zgodovinskih podatkih si bom v tem poglavju pomagala z dvema deloma o zgodovini gledališča, delom *Kratka zgodovina gledališča* britanskega pesnika in pisatelja Phyllisa Hartnolla (1906–1997) ter monografijo *History of The Theatre: seventh edition* ameriškega zgodovinarja Oscarja Brocketta (1923–2010).

3.1 Antična Grčija

O gledališču lahko govorimo od časa antične Grčije, ki je doživela razcvet gledališke umetnosti 500 let pr. n. št. V tem času so namreč prvič tragedije in komedije izvajali igralci. Prvi zabeleženi gledališki igralec v zgodovini je bil Tespis, starogrški igralec iz 6. stoletja pr. n. št. Tespis naj bi bil prvi igralec v zgodovini zahodnega gledališča, ki je stopil iz zbora in nastopil kot posamezni lik. Tespis je z odcepom od zbora omogočil dialog med zborom in njim, ki je poosebljal junaka, boga, slavljenega v igri. Njegovo ime je postalo sinonim za igralsko umetnost, pogosto se ga omenja tudi kot »očeta tragedije«. Gledališki igralci v antični Grčiji so bili visoko cenjeni. Zaradi ključne vloge v kulturnem in religioznem življenju so imeli pomembno vlogo v družbi. V tem obdobju so ženske vloge igrali zgolj in samo moški. (povzeto po: Hartnoll, 1989, 11–15)

3.2 Srednji vek

V srednjem veku so igralci večinoma prihajali iz sloja trgovcev ali delavcev, včasih so sodelovali tudi člani plemstva in duhovščine. Igrali so predvsem religiozne drame, igra pa je bila mešanica stiliziranosti in realizma. Reakcije so bile shematične, karakterizacija likov minimalna, dialog v verzu. Igralci so bili moški (in dečki). V Franciji naj bi v tem obdobju

igrale tudi ženske – te so bile sicer zelo redke, žal nisem zasledila nobenega imena. (povzeto po: Brockett, 1995, 97)

3.3 Renesansa

3.3.1 Commedia dell'arte

Commedia dell'arte je oblika italijanskega gledališča v 16. in 17. stoletju, ki jo je zaradi pozicije igralca pomembno omeniti, saj je bila oblika, ki je bila odvisna od igralca in ne od dramatika. Igralske družine so imele od 5 do 25 igralcev, ki so sami ustvarjali lastne pogoje, potovali so z lastnimi kostumi, rekviziti in prenosnimi odri. S commedio dell'arte se pojavijo prvi poklicni igralci in igralki. V knjigi *History of theatre* je denimo kot najbolj znana igralka tega obdobja omenjena Isabella Andreini (1562–1604). Igralci so lahko celo življenje igrali eno in isto vlogo in jo dopolnjevali ter bogatili. Nekateri naj bi se s svojo vlogo tako poistovetili, da so pogosto izgubili svojo lastno osebnost. (povzeto po: Hartnoll, 1989, 40–45)

3.3.2 Elizabetinsko gledališče

V elizabetinskem gledališču (gledališče v Angliji v obdobju vladavine kraljice Elizabete I. v 16. stoletju) je imela krona velik nadzor in vpliv nad gledališčem, saj je bil dvor močno naklonjen profesionalnim igralcem. Gledališke skupine so bile pogosto pod pokroviteljstvom plemičev, vsak igralec, ki ni bil podrejen plemiču, pa je bil označen za ničvrednega in bil podvržen kaznim. V elizabetinskem gledališču ženske niso smele nastopati, ženske vloge so igrali moški. (povzeto po: Brockett, 1995, 160–161)

Teorij, zakaj so bile ženske izključene iz gledališča, je več. Sue-Ellen Case pravi, da nekateri predpostavljajo, da so bile ženske izključene iz gledališča zaradi nepismenosti. Razlogi za izključevanje so redko utemeljeni in napisani, po eni od teorij naj bi bil razlog šibkost ženskega glasu, ki naj ne bi bil primeren za zunanje odre. Po drugi naj bi bilo nekaj v ženski osebnosti, kar ni primerno za javno nastopanje. Pri tem moramo seveda vzeti v obzir, da že v izhodišču ženskam ni bilo omogočeno imeti kakršnihkoli vaj oz. priprav za javno nastopanje. Prav tako je zelo paradoksalno, da ženskam niso priznavali vloge v javnem življenju, medtem ko je kraljevini vladala ženska.

Razlog, da se je v elizabetinskem gledališču ponovno vzpostavilo gledališče, v katerem so bili v predstave vključeni le moški, je v ponovnem pojavu kulture in politike po atenskih vzorih, ki jih je prevzela krščanska tradicija. Obstajalo je prepričanje, da so ženske, ki nastopajo, povezane s prostitucijo. Cerkev je do poznega srednjega veka utrjevala mnenje, da je nemoralno vedenje področje žensk: da prostitutke povzročajo prostitucijo. Tako je veljalo prepričanje, da se z izključitvijo žensk z odra preprečuje nemoralno spolno vedenje. Sploh pa bi lahko ženska telesa na odru, njihova spolnost, vzbujala nemoralne spolne odzive moških. (povzeto po: Case, 1988, 19–20)

3.4 Igralci v španskem gledališču do leta 1700

V Španiji je bil v tem času odnos do igralcev dvoumen, saj je duhovščina nasprotovala gledališču, na srečo pa so imeli igralci zaveznike med mestnimi uradniki in so bile zato vse prekinitve delovanja gledališča s strani duhovščine kratkotrajne in gledališča niso zatrle. V Španiji so poklicne igralke obstajale že v 15. stoletju, kljub temu pa so ženske vloge še vedno pogosteje igrali fantje in moški, kar je povzročalo veliko nezadovoljstva med igralkami. Cerkev je leta 1596 izdala odlok o prepovedi nastopanja žensk, od 1598 do 1599 pa je veljal odlok, da lahko nastopajo le v spremstvu svojih mož ali očetov, če so bili ti člani gledališke skupine. Večina pogodb za igralske skupine je določala, da morajo igralke obvezno znati peti in plesati, za moške igralce pa to ni bilo obvezno. Leta 1631 so igralci dobili dovoljenje za ustanovitev ceha, imenovanega *Cofradía de la Novena*, kar jim je pomagalo pri dvigu socialnega položaja. Najbolj znana igralka tega obdobja je bila Jusepa Vaca, ki je delovala v obdobju med letoma 1602 in 1634. Kljub temu da igralci niso bili visoko uvrščeni na socialni lestvici, so bili veliko bolje preskrbljeni kot njihovi francoski sodobniki. Glede na razmere so bili torej dobro plačani. Plačilo so dobili na dan, običajno po vsaki predstavi. (povzeto po: Brockett, 1995, 196–197)

3.5 Angleško gledališče v času restavracije

V obdobju restavracije Anglija končno dobi prve igralke. Bile naj bi tako nadarjene, da so brez kakršnihkoli izkušenj uspele takoj osvojiti londonsko občinstvo. Vzdrževale so visoke standarde ter naj bi vzpostavile tradicijo plemenite igre. Ena najbolj znanih zgodnjih igralk je bila Nell Gwyne iz Killigrewove skupine, znana pa je bila predvsem zaradi svojega romantičnega razmerja s kraljem Karlom II., in ne zaradi svojega dela. Opisana je kot majhna, vitka, postavna, s srčastim obrazom, lešnikovimi očmi in kostanjevo rjavimi lasmi. Bila naj bi

nepismena. Največji takratni igralec naj bi bil David Garick, ki je uvedel svobodo giba in naravno podajanje teksta ter s tem spremenil stil angleškega igranja. Zaslužen naj bi bil za nekatere izboljšave v takratnem gledališču: uvedel je osvetlitev, ki je ni bilo videti iz občinstva in občinstvo premaknil z odra (do takrat so gledalci pogosto sedeli tudi na odru). Znana je bila tudi njegova »ljubica« Peg Woffington, ki je razbila elizabetinsko gledališko tradicijo s tem, da je igrala tudi mladeniče. (povzeto po: Hartnoll, 1989, 76)

Po Wikipediji pa je prva zabeležena profesionalna igralka Margaret Hughes (1630–1719), za katero spletna enciklopedija navaja, da je bila »velika lepotica, s temnimi skodranimi lasmi, lepo postavo in posebno dobrimi nogami« (Wikipedia contributors. *Margaret Hughes*, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Hughes). Z vlogo Desdemone v Shakespearjevem *Othelu* je zaslovela kot prva igralka na angleškem odru. Razen njene vizualne podobe in naštetih ljubimcev, o njeni igri nisem zasledila ničesar drugega.

3.6 Od marginalizacije do emancipacije

V zgodnji zgodovini gledališča, predvsem v antični Grčiji in elizabetinski Angliji, je bilo torej ženskam prepovedano nastopati na odru. Moški so nosili ženske kostume in ličila in tako igrali ženske vloge. To izključevanje je bilo zakoreninjeno v socialnih normah, ki so ženske sistematično izključevale iz javnega življenja. Njihova vloga v družbi je bila omejena le na družinsko oz. zasebno življenje. Kot smo videli, je bilo v zgodovini vendarle nekaj primerov, ko so ženske lahko nastopale: v nekaterih srednjeveških igrah (kjer so bile bolj izjema, kot pravilo) in seveda v skupinah *commedie dell'arte*. V obdobjih, ki so sledila, je prišlo do velikih sprememb.

V *Kratki zgodovini gledališča* sem zasledila ime igralka Friderike Caroline Neuber, ki je bila v začetku 18. stoletja ena najbolj znanih igralk, režiserk in gledaliških producentk v zgodovini nemškega gledališča. (povzeto po Hartnoll, 1989, 89–90) S svojim pogumom in prelomnimi idejami je naredila ključne premike na področju socialnega in umetniškega statusa nemških igralk in igralcev. Spodbujala in razvijala je bolj naturalistično tehniko igre. S svojim možem Johannom Neuberjem sta ustanovila igralsko skupino, v kateri sta igralce tudi izobraževala. ("Friederike Caroline Neuber", Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Friederike_Caroline_Neuber)

Še en zanimiv podatek je, da je prvi poskus gledališča in gledališke šole na območju današnjih Združenih držav Amerike soustanovila ženska, in sicer Mary Stagg v Williamsburgu v Virginiji leta 1716. (Hartnoll, 1989, 165) Od tedaj naprej so ženske prodirale v vse kotičke gledališča in bile vedno bolj izpostavljene, cenjene in s tem tudi bolj emancipirane. Emancipirane v smislu, da so lahko imele svoje kariere in bile tako na nek način neodvisne.

Če ponovno povzamem Sue-Allen Case, lahko končno zares govorimo o pravi emancipaciji šele z ženskim gibanjem za volilno pravico in prvimi feminističnimi valovi. Ta obrat je preoblikoval strukturo gledališkega sveta in omogočil, da so tudi ženske dobivale priložnosti za uveljavitev v gledališču. Od takrat je v gledališču vedno več gledaliških delavk, ne samo igralk, ampak tudi režiserk, scenaristk, producentk itd. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je feministična teorija pridobila na moči in pomenu. Začelo se je opozarjati na seksualizacijo žensk na odru, pomanjkanje močnih ženskih vlog v dramatik, nevidnost lezbijk in temnopoltih žensk na odru, na neenakost v plačah, patriarhalne vzorce pri zaposlovanju ... Namen feministk je bil narediti ženske vidne, izpostaviti njihov glas, ozavestiti ljudi o zatiranju žensk, predvsem pa je namen feminizma enakost, enake priložnosti in enake pravice za vse spole. (povzeto po: Case, 1988, 112)

3.7 Kratek feministični vpogled v sodobno gledališče

Sue-Allen Case opozarja na nepravice in zakoreninjenost patriarhata v gledališču. Pravi, da je bil tradicionalni subjekt moški subjekt, bil je točka poistovetenja. S tem opozarja na reprezentacijo ženske kot objekta namesto subjekta. To razlaga s Freudovo teorijo psihoseksualnega razvoja, ki postavlja moškega v osrednji subjektivni položaj in žensko v podrejeni položaj. Freudova teorija psihološkega razvoja je pogosto temelj gledališke analize likov oz. osnova za psihološko konstrukcijo lika z uporabo tehnike Stanislavskega in njegovih naslednikov. Case torej skozi feministični pogled preizprašuje tudi *Sistem* Stanislavskega in trdi, da postavlja žensko igralko v sisteme obravnave, ki preprečujejo njeno pravo reprezentacijo na odru. Izhajajoč iz Freudovih teorij, prikaže, da le-te pripisujejo ženski, da vidi svojo spolnost odvisno od moškega pogleda (angl. *male gaze*). Za primer navede Amando v drami *Steklena menažerija* Tennesseeja Williamsa, v kateri je igralka, ki igra lik Amande, izhajajoč iz tega lika, pasivna, šibka, občutljiva, odvisna, ne izraža želje po spolnosti. Pravi, da so ženski liki (v

dramatiki) v večini neizpolnjeni, frustrirani, ljubosumni, čakajo na moškega, da zavzame dominantno, subjektivno pozicijo delovanja: »ko [...] imajo ženski liki kompleksno psihološko bazo, so pogosto frustrirani in neizpolnjeni – kot Elektra, po kateri je zgrajen njihov kompleks, čakajo na moškega, da kot subjekt zavzame aktivno pozicijo.« (121) Ženski liki v večini ne poskušajo delovati zase in za svojo izpolnitev. Tako ženske igralko delujejo na podlagi pasivnega, zlomljenega spolnega razvoja svojih likov, kar ponovno ni v prid integraciji v socialno gledališko skupnost. S feministične perspektive lahko tehnike izgradnje likov (po Stanislavskem in po njegovih naslednikih) žensko igralko vodijo k netočnim analizam ženske spolnosti. Feministične teorije kritizirajo tudi igranje cilja in vzpostavljanje glavne linije lika, saj so to prav tako modeli patriarhalne kulture. To je Case pojasnila z nelinearnostjo ženskega življenja v primerjavi z moškimi. Pravi pa tudi, da zavračanje teh tehnik obenem pomeni zavračanje iger, ki bi jim ta način dela služil.

Case opozarja, da nove poetike v gledališču feministkam ponujajo aktivistične prakse, ki lahko dekonstruirajo značilnosti patriarhalne kulture. Psihosemiotične strategije, recimo postavitve ženske kot subjekta, prinašajo novo vrsto revolucije. Pravi, da se v gledališču lahko ustvari nekakšen laboratorij, »v katerem se lahko razkrije, razstavi in odstrani najbolj učinkovit način zatiranja – spol; isti laboratorij lahko proizvede predstavitev subjekta, ki je osvobojen zatiranja preteklosti in sposoben naznaniti novo dobo za ženske in moške.« (132)

Z napisanim se v nekih pogledih strinjam. Zagotovo je zakoreninjenost patriarhata močno čutiti v dramskih delih in napisanih ženskih likih. Kritično preverjanje teorij gledališke igre se mi zdi prav tako pomembno, težko pa se popolnoma strinjam z absolutnim zavračanjem omenjenih tehnik. Dramska besedila so tista, ki postavljajo ženske like v položaj objekta v nasprotju s subjektom, in ne igralske tehnike – te so le produkt dela na dramski vlogi. Vsekakor pa je vpogled v kritiko gledališke zgodovine skozi feministično perspektivo nezanemarljiv in potreben. Opozarjanje na nepravice in opozarjanje na razlike med spoli se mi zdi nujno, sploh v trenutni zahodni družbi, ki je pogosto prepričana, da teh neenakosti ni več.

3.8 *I'm Just a Girl and It's a Brat Summer*

Mislim, da je današnje gledališče nekakšen dinamičen prostor, v katerem ženske sicer še vedno premikajo meje in redefinirajo svoje pozicije in vloge. Tudi z gibanjem *#MeToo* (v naši regiji

pa z #NisamTražila v Srbiji, ki mu je v Sloveniji sledilo gibanje #NisiSama) so se začele izpostavljati ponavljajoče se težave z nadlegovanjem in diskriminacijo v gledališkem (in filmskem) prostoru. S tem gibanjem se je začelo veliko govoriti o *power dynamics* oz. izkoriščanju moči, ki je po mojem mnenju (ali bolje rečeno, upanju) na nek način rezultiralo v skrbi za vzpostavitev varnejšega delovnega okolja.

Emancipacija gledališke igralka je manifest upora žensk, ki so se borile (in se še borijo) za svoj prostor na odru in za njim. Potovanje od časa izključevanja in marginalizacije do sodobnih teženj za enakost je bilo dolgo in naporno, si predstavljam. Ampak tudi zaradi teh teženj lahko jaz danes govorim o iskanju *prave igralka*.

Ko razmišljam o emancipaciji žensk, težko prezrem trenutni globalni trend *bimbo-brat-girlhood-i'm just a girl-moment*, na katerega gledam kot na kompleksen kulturni fenomen, ki se močno dotika eskapizma, nostalgije in prevzema feminilnosti v svojo korist. *Girlhood* in nostalgija sta delno povezana z željo po ponovni povezavi z nedolžnostjo in preprostostjo prek dekliške estetike kratkih kril, pentljic, nogavičk, kristalčkov, kitk in rožnate barve. Ta *moment* bi verjetno lahko povezali s popularnostjo filma *Barbie* in stavka »*I'm just a girl*«, ki je postal že skoraj mantra vsakega drugega dekleta. Ta stavek razumem kot kolektivno zavračanje tradicionalnih pričakovanj družbe do žensk. V smislu, *sem samo punca, jaz ne znam in ne morem*, v cinični poziciji do sveta, ki je žensko stalno postavljal v položaj tiste, ki stvari dela slabše kot moški. Hkrati pa se to lahko razume tudi kot odgovor na trenutni težek položaj mladih, ki ne vidijo prihodnosti, lahko pa življenje jemljejo na *silly x cute x quirky* način in tako *delulu* preživijo v zablodah sveta. Ker zakaj ne, saj nič nima več smisla?

V času ekonomskih izzivov, inflacije, socialnih prevratov in političnih nemirov na globalni ravni je sprejemanje ali podoživljanje časa deklištva (angl. *girlhood*), neke vrste pobeg. Ženskam in dekletom omogoča začasen umik od trde resničnosti odraslega življenja in socialnih pričakovanj. Z dekliškim »frivolnim« obnašanjem se upirajo pritisku odraslosti in zrelosti. Predvsem zato, ker vlada občutek, da odraslost in zrelost ne prinašata nič dobrega. Je neke vrste prevzemanje feminilnosti pod svojimi pogoji. Z dekliško estetiko in obnašanjem ženske pridobivajo nadzor nad lastno identiteto in preizkušajo socialne norme, ki pogosto manjšajo, omalovažujejo in razvrednotijo ženskost. Ta trend razumem kot upor še vedno močni patriarhalni družbi in upor proti pričakovanjem in pritiskom, kakšne naj bi bile ženske. Lahko sem, kar hočem, *I'm just a girl, bleh*.

Brat summer moment pa je trend, ki izvira z albuma z naslovom *Brat* britanske pop zvezde Charli XCX, ki je trenutno zelo popularen med mlajšo generacijo. To je trend, ki sprejema, spodbuja ali pa izraža brezskrbno, uporniško vedenje in estetiko, ki je *neopravičujoča*, drzna, *trashy*. Ta trend v današnji družbi, še posebej med dekleti, prav tako predstavlja določeno obliko emancipacije. Spodbuja, da zavračamo pritiske družbe, da zavračamo popolnost in urejenost, spodbuja avtentičnost in sprejemanje svoje nepopolnosti. Besedi *brat* (iz angl. otrok, pogosto nagajiv, ki se grdo obnaša, neubogljiv otrok) opisani trend odvzema negativno konotacijo in jo s tem vzpostavlja kot simbol moči in neodvisnosti. Trend *brat* se povezuje s širšimi socialnimi temami, preizprašuje tradicionalne družbene norme, spolne norme, pričakovanja in pritiske na ženske in dekleta, da so vedno prijazne, vljudne, prijetne na pogled. Vzpodbuja drugačen pogled na feminilnost, ki zdaj promovira neurejenost, drznost in glasnost.

Oba zgoraj opisana trenda se med seboj močno prepletata in močno pronicata v vizualno umetnost, filmsko industrijo in verjetno tudi gledališče, a zaenkrat še nisem zasledila tovrstne estetike. Vsaj ne pri nas.

Ne vem, če bi temu *momentu* lahko rekla glavni emancipatorni trenutek v naši družbi. Je pa zagotovo čudna rožnata sprememba in oblika opolnomočenja nekaterih žensk in deklet.

Lahko bi rekla, da *pravo igralko* še vedno določa dejstvo, da je ženska, in zato je razlika med *pravim igralcem* in *pravo igralko* v težnji po enakopravnosti. *Pravega igralca* status moškega postavlja kot nevtralnega oz. mu določa nevtralno pozicijo v družbi, medtem ko je ženska postavljena v položaj Drugega. Je vedno tudi ženska, ki si mora enakopravnost pogosto izboriti.

4 Avtorska produkcija *I DO*.

– *I do*, angleška tradicionalna fraza ob sprejetju zakona na poročnem obredu. *I do* lahko beremo kot slovensko frazo z istim pomenom, torej: sprejemem oz. vzamem.

Po poglavjih, ki so izhajala iz posameznih pogledov na teorijo igre in vlogo ženske znotraj zgodovine gledališča, bi se v nadaljevanju magistrske naloge želela vrniti na temo magistrske produkcije *I DO*. V tej produkciji sva se z vsemi svojimi vprašanji, dvomi in strahovi, kaj pomeni biti/postati *prava igralka/pravi igralec*, s kolegom Domnom Novakom ukvarjala izrazito praktično.

Poskušala bom razložiti, zakaj sva se odločila za tak način ustvarjanja in kaj sva želela doseči. Rada bi predstavila nekaj pomembnih točk procesa in prek njih vpeljala razmišljanja o tem, kaj je *pravi igralec oz. prava igralka*.

4.1 Jutri bova postala prava igralca

Ko bo ura odbila, bo konec najine magistrske predstave in postala bova prava igralca! Prava profesionalna igralca!

– Klara Kuk in Domen Novak v uprizoritvi *I DO* (UL AGRFT, 2023)

Magistrsko uprizoritev sva z Domnom Novakom ustvarila v slogu dogodka, poroke z gledališčem, na kateri sva izjavila in se hkrati zaobljubila, da bova »jutri postala prava igralca«. S tem sva se simbolno zavezala gledališču. V avtorski produkciji s precej svobodno formo sva predstavljala sebe, Domna in Klaro, in v zgodbo o najinem prijateljstvu povezovala prizore, ki so obravnavali dvome in spoznanja o igralskem poklicu. V prizorih, v katerih sva operirala z različnimi temami, ki se tičejo našega poklica, sva poskušala sama sebi in gledalcem dokazati, da sva vredna te vrste življenja, torej da sva vredna igralskega poklica. Prizori so bili vedno v relaciji do vprašanja, kaj bi morala misliti kot *prava igralca*, kakršna bova jutri poslala. Tako sva govorila o željah, strasteh, strahovih, finančnih vidikih, nagrajevanju, pohvalah, igralskih sposobnostih ... Posameznih tem sva se lotevala z veliko mero humorja in na trenutke z nekakšnim cinizmom. Igralski poklic sva preizpraševala iz pozicije stereotipov in klišejev, ki pritičejo igralski obrti in igralcem. Pojem *pravi igralec* sva v produkciji uporabila kot »višji cilj«; zdaj, ko bova magistrirala, se morava »zresniti« in delovati tako, da bova lahko upravičeno trdila, da sva *prava igralca*.

V procesu dela sva se zavedala banalnosti nekaterih vprašanj, s katerimi sva se ukvarjala. Zabavala sva se z mislijo, da svoje najbolj naivne ideje o gledališču in narcisoidne vzgibe vpeljeva v obravnavo in kritiko igralca. Z duhovitostjo sva se spominjala svojih naivnih idealov, ki sva jih imela pred in med dodiplomskim študijem na akademiji.

Tako npr. mladi igralec sanja, kako bo igral *pravega igralca*, opiše pa toksičnega moškega v krznenem plašču, ki si želi moči in ugleda, nagrad in denarja ... *Prava igralka* bo dih jemajoča. Ko bo stopila na oder, bodo vsi obnemeli in jokali že samo ob njeni prezenci. Dvignila se bo kot angel, kot boginja solz. Prevzemala bo obliko čiste popolnosti, jasnosti, lepote ... Že v sami zamisli teh potencialnih prizorov lahko zaznamo oblike stereotipnih, pogosto patriarhalnih pozicij, ki sva jih skušala prikazati in ki so še vedno pogosto globoko ukoreninjene v ideale mladih igralcev, študentov igre. Te pozicije sva si želela preizprašati in priti v *srčiko* vprašanja, ali res želiva poosebljati te ideale? Si res želim tega?

Na nek način sva predstavljala tudi dva nasprotna pola, eden predstavlja slavo, moč, uspeh, bogastvo, drugi pa umetnost, kulturo, integriteto. Med tema dvema poloma se je ves čas bila bitka.

Poigravala sva se z absurdnimi hotenji in željami. Egotripovske manije, ki se na nek način klišejsko dotikajo našega dela, sva skušala oblikovati v zgoščeno obliko narcisizma in egocentrizma. Z različnimi igralskimi sredstvi sva te pozicije poskušala preizpraševati, se vprašati, zakaj se resnično podajava v ta svet? Zakaj kljub grozljivim mislim, ki mejijo na zagledanost v lasten obstoj, vseeno iščeva lepoto? Kljub temu da igralska umetnost navzven včasih deluje kot egotrip, je hkrati nosilka toliko kvalitetnih pomenov, ki v posamezniku gradijo bogat domišljijski in ustvarjalni svet. Spraševala sva se, zakaj naju je igralska umetnost prevzela: oba sva si priznala, da nisva izhajala iz plemenitosti svoje duše in želje po pomoči človeštvu, in tako potrjevala Diderotovo tezo: »Nikoli še ni nihče postal igralec iz ljubezni do kreposti, iz želje, da bi koristil družbi, da bi služil domovini ali družini, iz nobenega poštenega vzroka, ki bi lahko privlačil poštenega duha, razvneto srce, občutljivo dušo k temu lepemu poklicu.« (120)

Cenjen igralec me je nekoč vprašal: »Zakaj si se odločila, da boš igralka? Razmisli. Jaz zato, ker sem vedno rad nastopal in zabaval ljudi.«

Zakaj se odločimo za ta poklic? Je odločitev res tako preprosta? Temu, da bi rad zabaval ljudi, niti ne moremo pripisati zgolj narcisoidnega vzgiba. Zabavati je vendar lepo – nekaj lepega podariš ljudem okoli sebe.

Magistrske produkcije sva se lotila predvsem iz nekakšnega zanimanja do življenja, ki sva si ga izbrala. Igralsko življenje, se zdi, te zahteva celega. Občutek imam, da je igralec vedno igralec, ne samo na odru. To je način življenja, osebo lahko poistovetimo z njenim delom. S tem, ko izrekam usodni *DA*, ni več poti nazaj. Ta pozicija je seveda pretirana, vedno se lahko premislimo in spremenimo poklic, ampak pri igri, se lahko zdi, se na določen način odpoveduješ svojemu življenju. Od človeka ta poklic zahteva vse. Ko stopim z odra, ne preneham biti igralca, ko stopim iz gledališča prav tako. Misel na delo je stalna, nikoli se ne ustavi.

»Tukaj notri, v tej steklenici imava scanje Marka Mandića in solze Polone Juh,« se je glasil stavek, preden sva se krstila z »gledališko sveto tekočino«.

4.2 Razlogi za postopek ustvarjalnega procesa pri uprizoritvi *I DO*

V profesionalno gledališče sem vstopila leta 2019. V tretjem letniku akademije sem dobila prvo priložnost za delo v institucionalnem gledališču in od takrat stalno sodelujem v profesionalnih produkcijah. Nekaj izkušenj sem si torej nabrala – dovolj, da sem lahko opazila, da si tega poklica zelo želim in zato ustvarjam z zanosom in radostjo do gledališča. Predstave, katerih del sem bila, so mi drage in neprecenljive, a vse do zdaj so bile večinoma klasične dramske predstave, z določenimi prvinami sodobnega ali postmodernega gledališča.

Pozicija igralca v repertoarnem dramskem gledališču je hierarhično določena. To je nekako logično sprejeto z vstopom v poklic v okviru institucije. Te pozicije se v instituciji ne preizprašuje. Igralec si (načeloma) vlog ne izbere sam. Ne izbere si besedila, ne izbere si režiserja, ne dramaturga, ne drugih sodelavcev. Igralca drugi na nek način postavljajo v vlogo izvajalca. A ob tem obstaja nekakšna dvojnost. V nekaterih gledaliških procesih se od igralca zahteva, da sam ustvari vlogo in se ne vtika v idejno ali režijsko zasnovo predstave. Pogosto se pričakuje, da igralec nima mnenja oz. je njegovo mnenje brezpredmetno. Bolje je, da ga ne izpostaviš, ker v večini procesov ni časa in prostora za mnenje vsakega. V nekaterih procesih pa si kot igralec lahko skoraj enakovreden člen procesa. Tedaj lahko nastane dilema, kdaj biti tiho in kdaj izražati svoje mnenje.

Gledališče je skupnostna umetnost, gradimo ga skupaj in vsak ima svojo nalogo. A kljub temu se v instituciji z določeno hierarhijo, in sicer: direktor – umetniški vodja – režiser – igralec – mlad igralec, vzpostavijo jasna pravila, znotraj katerih kot igralka, sploh pa mlada igralka, pogosto nimam veliko umetniške svobode oziroma ne toliko, kot bi si je želela. Zavedam se, da smo kot igralci vedno avtorji svoje stvaritve, seveda z določenimi omejitvami. Vseeno pa sem si želela nekaj svojega; svobodnejšo formo, v kateri lahko svobodno ustvarjam. In tako je nastala ideja za ustvarjanje avtorske produkcije.

Premiera najine magistrske produkcije je bila 7. julija 2023 v Sindikalni dvorani Elektra Ljubljana. Producent produkcije je bila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo UL v sodelovanju z zavodom za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev Bunker.

Priprave na produkcijo sva začela 19. oktobra 2022 z uvodnim sestankom v baru Trafika. Na sestanku sva govorila o idejah in željah za uprizoritev. Strinjala sva se, da naju bolj kot uprizoritev oz. produkt zanima proces, raziskovanje, iskanje nečesa, kar bi bilo najino. Bolj kot o vsebini sva govorila o načinu dela, na kakšen način si želiva ustvarjati. Želela sva si svobode, osvobojenosti od dramskega besedila in raziskovalnega procesa, v katerem imava le drug drugega, torej procesa brez zunanjih sodelavcev. Želela sva si ustvariti nekaj svojega, igralski poligon brez vnaprej določene hierarhije, brez predpisanih pravil in omejitev. Želela sva ustvariti prostor igre, užitka, zabave. Želela sva ustvariti takšne pogoje dela, da bi lahko brez obvez, brez pričakovanj in brez pritiska raziskovala. Želela sva si avtorskega procesa, zgodb, pripovedovanja. Bolj kot o prelomnih idejah sva govorila o občutkih, o stiku, o povezovanju, o pogledu, o ljubezni do gledališča in užitku, ki ga včasih čutiva na odru. Oba sva ravno končala dodiplomski študij ter začela kot gosta delati v gledaliških institucijah in izven njih. Nisva bila več slepo očarana nad gledališko sceno, še vedno pa sva bila polna zanosa in želje po raziskovanju.

Na vaje sva prihajala med drugimi obveznostmi, včasih utrujena, včasih vesela, včasih razočarana, jezna, žalostna ... V gledališču noben dan ni enak, to je tudi lepota tega poklica. V dolgem procesu vaj se je najina vsebina postopoma začela osredinjati na najin odnos in poklic, ki sva si ga izbrala. Lahko rečem, da je do tega prišlo spontano. Tega si nisva želela in

pravzaprav sva se temu kar nekaj časa tudi upirala. Vsak najin pogovor na začetku vaje je vodil v to, da sva vsebina midva, najino poznanstvo, prijateljstvo in najin poklic, ki sva ga skozi produkcijo poskušala preizpraševati.

4.3 Vaje po sistemu: *delava, kar želiva*

Predpostavila sva, da bova v procesu, ki je osvobojen vnaprejšnjega besedila, zunanjšega očesa, pritiska, cilja, svobodna. Naivno sva se odločila, da se bova v procesu zabavala, da je to verjetno edini trenutek v življenju, ko imava čas in prostor, da se razigrava in počneva, kar želiva.

Kakšni naj bodo najini postopki, strategija dela?

Zadala sva si, da bova vodila raziskovalni proces ohranjanja očesnega stika (o katerem bom pisala posebej, kot o ločenem procesu v poglavju z naslovom *Pogled*) in poleg tega razvijala še potencialne materiale za produkcijo. Globlje v raziskovanju sva ta dva procesa močno prepletala.

Na začetku sva se vaj lotevala brez vnaprej določene strukture. V večini sva jih vodila po sistemu, »kar nama danes *paše*, to bova *sprobala*«. Najinega raziskovanja sva se lotila tako, da sva prinašala materiale, ki nama nekaj pomenijo, npr. pesmi, filme in filmske prizore, osebne predmete, knjige ... Od doma sva prinesla rekvizite in kostume ali pa sva si jih sposodila v akademiskem fundusu. Nič ni bilo vnaprej določeno, nabor je bil naključen. Vsi kostumi in rekviziti so nama bili vedno na voljo pri improvizacijah in pogosto sva navdih za prizor dobila ravno iz teh naključnih predmetov.

4.4 Faze ustvarjalnega procesa

Najin »sistem« vaj nama je na trenutke omogočal zabaven proces, ki sva si ga želela. Omogočil nama je improvizacije, eksperimentiranje, raziskovanje različnih gledaliških elementov in bolj organski in edinstven pristop k pripovedovanju, saj sva izhajala iz skupne ustvarjalnosti in skupnih izkušenj. To dinamično delo nama je omogočilo inovativnost in občutek veselja in ugodja. Tak način dela je bil nagrajujoč, lahko celo trdim, da mi je dal več, kot sama uprizoritev. Kljub temu pa je pomembno omeniti ovire, s katerimi sva se srečala. Naključnost vaj je zahtevala veliko mero sproščenosti, vsakodnevnega navdiha in domišljije, kar se je včasih zdelo

povsem nemogoče. Zakaj nas pretirana svoboda omejuje? Naenkrat proces, ki sva si ga zadala – delava po navdihu, delava kar hočeva –, ni več deloval. Želela sva si raziskovanja, vsakodnevno sva si ponavljala, da ni potrebno narediti izdelka, a naju je ta misel vseeno preganjala. Kljub dogovoru, da ni potrebno, da vztrajava in narediva zaključeno, za javnost odprto produkcijo, sva si tega želela. Zaradi želje po rezultatu sva se srečala s težavami v ustvarjalnem procesu. Potrebno je bilo ugotoviti, zakaj nama ta način dela ne ustreza več. Počasi sva ugotovila, da če želiva javno produkcijo, potrebujeva strukturo. Treba je bilo spremeniti strategijo. Vaje sva začela zastavljati bolj usmerjeno, začela sva jih dokumentirati, snemati, preučevati posnetke, pred vajo in po vaji sestankovati, načrtovati potek naslednje vaje itd. Poskušala sva ozaveščati, kaj zares počneva in o čem govoriva. Temu je sledila faza konkretiziranja, sprejemanja in prevzemanja odločitev, faza stalnega preizpraševanja. Zakaj sva tukaj, kaj hočeva, kaj želiva povedati z določenim konkretnim dialogom, z določeno zgodbo, prizorom, zakaj nekaj potrebujeva, ali to res potrebujeva, zakaj je nekaj nujno, zakaj sva na tej točki in kako preiti na naslednjo, kako začeti vajo po slabi vaji, kako začeti vajo po dobri vaji? Spraševala sva se, kako zaznati potencial, kako prepoznati, da je nekaj kvalitetno in kako odstraniti balast. Kako biti pomirjen s tem, »kar uspe«, kako to analizirati in kopati dalje. Kako vztrajati pri ponavljanju prizorov, kako odstraniti njihovo mehanskost. Pogosto sva črtala prizore zaradi pomanjkanja potrpljenja. V nekaterih situacijah bi gotovo lahko vztrajala dlje in globlje raziskovala. To lahko pripišem delno lenobi in delno razpršenemu fokusu. Brez zunanjega opazovalca sva morala delati selekcijo po notranjem občutku in nenehno zaupati sebi. Morala sva verjeti v legitimnost najinih idej in vprašanj, verjeti v vsebino in zaupati procesu. Pri delu brez režijskega očesa sam nosiš odgovornost za vaje, strukturo, material, celotno produkcijsko organizacijo in odgovornost do soigralca.

Naenkrat najino delovanje ni bilo več tako svobodno, kot sva si zamišljala na začetku. Postalo je ciljno usmerjeno delovanje v prid uprizoritve. Ugotovila sva, da je bilo najino delovanje, najin sistem vaj, za raziskovanje užitka na odru in pristnega stika uspešno, ko je bilo zgolj to. Ob ciljno usmerjenem delu sva se nujno morala začeti omejevati. Spoznala sva, da pogrešava zunanje sodelavce, potrebovala bi režiserja, potrebovala bi nekoga, ki bi naju znal usmeriti in potrditi najino delovanje. Kljub močni potrebi po režiserju ali dramaturgu sva vztrajala pri začetni ideji, da bova to produkcijo naredila sama, to je bil na nek način tudi pomemben del najine raziskave.

Najine ideje so bile v večini uravnotežene, imela pa sva veliko težavo z usmerjanjem procesa. Ob iskanju strukture predstave sva si kljub temu še naprej poskušala omogočiti improvizacije in nadaljnje raziskovanje. Tako je najina koncentracija, kljub prizadevanjem za strukturirane vaje, pogosto begala. Hitro sva začela dvomiti v svoje ustvarjanje in material, ampak nekako sva se iz tega vedno uspela tudi izviti. Ugotavljam, da je bilo ustvarjanje te produkcije pomemben proces iskanja lastne vsebine in zanimanj ter pomemben razmislek za moje nadaljnje delo.

4.5 Dialog z gledalci

Z načinom preverjanja, kako vključevati gledalce v posamezne prizore oziroma v samo uprizoritev, sva se v procesu ukvarjala na svojevrsten način. V drugih gledaliških procesih imaš možnost pri simulaciji nagovarjanja in vključevanja publike »uporabiti« režiserja, dramaturga in soigralce. Midva sva bila sama, zato je bil to vsakodnevni izziv. Za občutek, da bo na koncu na drugi strani gledalec, sva pri posameznih prizorih uporabljala drug drugega, ampak v večini prizorov sva nastopala skupaj, zato sva začela postavljati kamere, računalnike in telefone in skušala komunicirati z njimi. Kmalu sva idejo, da bi bilo vse, kar se zgodi na produkciji natančno začrtano in preverjeno, opustila in se s tem odvezala pritiska glede pričakovanja gledalčevega odziva.

Najina produkcija je bila od začetka mišljena kot uprizoritev v dialogu z gledalci; tipa ali količine vpletenosti gledalcev pa nikoli nisva povsem dorekla, ampak je nastala spontano z odločitvijo, da bo najina uprizoritev v slogu dogodka, torej poroke. S to odločitvijo so gledalci samoumevno postali akterji – bili so povabljeni, gostje, svatje na poroki. Z negotovim ali pa radostnim vstopom v prostor dogajanja se je njihova aktivna pozicija začela; ko so si postregli s hrano in pijačo, pa so že igrali svojo vlogo.

Gledalce sva med uprizoritvijo vključevala na več različnih načinov. Ena najbolj aktivnih participativnih točk je bila, ko sva prosila gledalce, da naju »krstijo« oziroma »žegnajo« pred vstopom v poročni stan z gledališčem. Povabila sva jih, da naju potrosijo z mrvicami in

bleščicami in nama ob tem naglas nekaj zaželijo. Zanimiv vidik vključevanja gledalcev je bilo opazovanje njihovega strahu pred izpostavljenostjo.¹

4.6 Pogled – raziskovalni proces očesnega stika

Kot sem že omenila, sva ob vodenju vaj za magistrsko produkcijo vzporedno vodila tudi raziskovanje očesnega stika. Na nek način se mi zdi, da je bil to najpomembnejši del najinega procesa.

Zakaj pogled?

Spomnim se, da je bil prvi letnik akademije zame težko obdobje. Težko sem se prilagajala skupini, novemu okolju. Prvič v življenju sem morala biti v stalnem stiku z drugimi. Na osnovni in srednji šoli sem se uspela izolirati, uspela sem individualno, samotarsko, samostojno prehoditi leta šolanja. To mi je ustrezalo. Seveda nisem bila ves čas sama, ampak občutek je bil pogosto tak. Vedno sem se počutila, kot da sem neprilagojena okolju. Ne vem zakaj, ampak ta občutek poznam, odkar vem zase. Na akademiji se ne moreš skriti. Med študijem dramske igre si del skupine, del kolektiva – drugi niso proti tebi in ti nisi proti drugim – skupaj smo. To je nekaj, česar takrat nisem razumela. No, vedela sem že, nisem se pa zavedala, da sem jaz sama ta, ki se izključuje.

Spomnim se, da sem pogosto razmišljala o tem, kako je, če sem z nekom sama, stran od vseh drugih. Kako me potem vidijo? Me vidijo tako, kot sem? Opazila sem, da sem na samem podobna drugim.

V prvem letniku dodiplomskega študija smo morali za nalogo pri Dramski igri napisati krajši esej z naslovom *Jaz in svet*, ki sem ga zaključila s stavkom: »Kljub vsemu me ta naš svet vsak dan po malem preseneti, sploh pa ljudje, ki se, ko jih imam na samem in jih gledam v oči, nekako zdijo čisto podobni meni.«

¹ Nekaj, kar je bilo moč opaziti, je bila tudi velika razlika v podajanju želja na dan generalke in na samem dogodku (premieri). Izkazalo se je, da ta, ki začne z željo, močno začrta potek vseh nadaljnjih želja. Na generalki je bilo manj ljudi, predvsem so bili to najini prijatelji, ki se ukvarjajo z gledališčem in so si mogoče zato upali biti bolj surovi/odločni in iskreni. Zares so se posvetili željam, ki nama jih bodo predali. Na dan dogodka pa se je prva želja, morda zaradi živčnosti pred izpostavljenostjo, začela s šalo in tako so se skoraj vse druge želje nadaljevale v tem slogu.

Zato pogled. Vsaj zame.

Pogled mi predstavlja varnost in bližino in uteho in veselje in ljubezen.

Opazam, da se ljudje na splošno zelo malo gledajo v oči. Opazam, kako čudno je, ko zdaj pišem te besede v knjižnici in pogledam neznanca čez mizo. Najina pogleda se ujameta in oba iz nerodnosti pogledava stran. Zakaj? Ker se ne poznavata in je ta vrsta intimne nenavadna. Pogled nekaj sporoča, vsaj zdi se, da vedno nekaj sporoča. V knjižnici se ustrašim, da bo izzval pogovor. Ali pa bo sporočal nekaj, česar ne želim sporočiti. Pogled je intimen. Pogled je lahko zastrašujoč. Pogled je nekaj tako zelo vsakdanjega, a hkrati mu posvečamo premalo pozornosti.

Domen je bil prvi, ki je omenil pogled kot možnost raziskovanja. Govorila sva o tem, kako čudno je, da se pogosto zgodi manko očesnega stika s soigralcem na odru. Pri nekaterih predstavah je vzpostavljanje očesnega stika zaradi koncepta seveda lahko tudi nemogoče, ampak zdaj ne govorim o takih predstavah. Zakaj na odru pogosto pride to tega? Saj se igralci med sabo poznajo. Še huje pa je, če na odru do pogleda pride, ampak je prazen, neodziven, neprisoten. Kako je to možno? Se tako zelo ukvarjamo le s sabo? Posebno zanimivo je pogledati gledalca v publiko; kako pogosto nekateri odmaknejo pogled, ker se počutijo direktno nagovorjene, videne.

Govorila sva o pogledu kot sredstvu doživljanja *pristnega stika* s sočlovekom. Pogled kot sredstvo bližine in pogled kot okoliščina. Nisva zares vedela, kako bi lahko raziskovala pogled in kakšen smisel ima vse to. Ampak vseeno sva se odločila, da bova najinemu zanimanju posvetila svojo pozornost. Razvila sva skupek vaj, s katerimi sva preizkušala, kako je, ko drug drugega gledaš v oči. Preprosto. Začela sva z desetimi minutami strmenja. V dvorani sva postavila dva stola, na katera sva se usedla drug nasproti drugemu. Spomnim se močnega zavedanja vsakega premika mišic na svojem obrazu. Spraševala sem se, če se vidi to tudi navzven. Se res cel moj obraz premika? Čeljust in čelo sta se mi zdela težka. Pretirano sem se zavedala obstoja svojega telesa in obraza. Oči so me pekle, suh zrak je bil in svetloba ni bila najboljša. Domnovo čelo je delno zastirala senca in težko sem razbrala barvo njegovih oči. Verjetno je preteklo kar nekaj minut, v katerih sem se zavedala le sebe v odnosu do dejstva, da me nekdo gleda. Človeku nasproti sebe se sploh nisem posvetila. Moje pekoče oči so šele takrat zares videle človeka pred mano. Začela sva se smejati. To je bil težko ustavljiv smeh iz

neprijetnega občutka pretirane opaženosti. Hitro mi je misli prešiniło zavedanje, da se neprekinjeno tako dolgo verjetno nisem še z nikomer gledala.

Z »urjenjem pogleda« sva nadaljevala. Vsak dan sva vajo začela naprej z očesnim stikom. Ugotavljala sva, kako daleč narazen naj postaviva stole, da bo najbolj optimalno. Če sta stola predaleč, imaš večjo moč, lažje postaviš obrambne zidove, lažje se zapreš. Na neki daljši razdalji je očesni stik težje ohranjati, bolj pečejo oči. Če sta stola preblizu, pa je lahko občutek po določenem času grozno tesnoben. Zato sva ugotovila, da je najbolj optimalna razdalja med stoloma dva metra.

Zakaj je občutek, ko gledaš nekoga v oči, tako zelo intimen? V več poskusih, ki so na koncu procesa trajali tudi do dve uri, sva opazila, da imaš občutek, kot da lahko oseba nasproti tebe bere tvoje misli, kot da skoz oči vstopi v tvojo glavo. Preizkušala sva najrazličnejša stanja oz. so le-ta prihajala in odhajala sama od sebe. Spomnim se občutka čiste razgaljenosti in trenutkov, ko sem se zavestno odločila, da sprejemam drugega in mu dovoljujem vstop v moj svet, in spomnim se občutka, ko mi je bilo dovolj in sem se počutila gola in sem nekako pretrgala vez in se zaprla. Vse to je možno narediti s pogledom. Mislim, da sem bila lahko kar prepričana, kdaj sva mislila o podobnih stvareh. Takrat sva se začela smejati, potem sva se odcepila in zaprla in prišla spet nazaj. Čudovito!

Ampak kaj lahko s tem narediva? Najino zanimanje za pogled je raslo, vseeno pa se nisva mogla znebiti misli, da to ni performativno zanimivo. Poleg tega počneva nekaj, kar je Marina Abramović naredila več kot desetletje nazaj v performansu *The Artist is Present* v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku (MoMA, 2010). Abramović je v svojem performansu v tišini sedela v galerijskem prostoru sedem ur in pol dnevno, šest dni na teden, vse skupaj 736 ur in pol. Obiskovalci so bili vabljeni, da se usedejo na stol nasproti nje in se namestijo v udoben položaj, v katerem vztrajajo in z njo bivajo v tišini. Obiskovalci so lahko sedeli, kolikor časa so hoteli. Performans je podajal izkušnjo prisotnosti v danem trenutku in povezavo med umetnico in gledalcem. »Samo sedi nepremično in poglej, kaj se zgodi, če se povežemo z očmi. Resnično mislim, da bo nekaj posebnega vstopiti v to neznano območje.« (angl. »*Just sit motionless, and*

*see what happens if we connect with our eyes. And I really think that it's going to be something quite special to go into this unknown territory.»*²

Zapis Marine Abramović na spletni strani MoMA govori o neznanem območju – vsake oči in vsaka povezava med dvema človekoma je območje zase. Mogoče naju je pogled zanimal prav iz tega razloga, prav zaradi Marine: zakaj je to počela in kaj se ji je ob teh vseh pogledih neznancev dogajalo?

4.6.1 Očesni stik in govor

Najine vaje pogleda se niso končale samo z neprestanim gledanjem. Najina ideja je bila, da bi se spravila v najrazličnejše situacije in ohranjala očesni stik. Zanimalo naju je, kaj se zgodi, ko imaš neko nalogo, ko se moraš gibati, govoriti. Vsaka vaja je bila mišljena kot urjenje pogleda, brez namena, da se nekaj »zgodí«. Skušala sva ustvariti varen prostor, kjer se posvečava najini raziskavi.

Med seboj sva z očesnim stikom že vzpostavila prijetno povezavo. V tem miru neizrečenega sva našla udobje. Zato je govor deloval kot nekaj na silo vrinjenega v najin miren prostor. Z namenom, da bi izrečeno prijetno vplivalo na sogovorca sva si izbrala stavek: *Vesela sem, da obstajaš*. Namestila sva se na stola. Kot vedno sva sedela drug nasproti drugega in se gledala, držala očesni stik. Ko je nekdo od naju začutil impulz, je izrekel stavek. Stavek sva ponavljala in mu dajala prostor. Nekako je deloval plastično in neresnično, ker je bil ob moči očesnega stika šibkejši. Občutila sva, da je čas za naslednjo, bolj zahtevno vajo.

Pripraviti sva morala vsak eno pesem in jo odpeti drugemu. Spet sva se klasično usedla drug nasproti drugemu. Po nekaj minutah je začel Domen s pesmijo *Zabučale gore*. Naenkrat je pesem govorila o nama: govorila je o dveh mladih, ki imata vso mladost in življenje pred sabo, govorila je o starcu, ki gleda pred sabo svojo preteklo mladost, govorila je o dveh starih, ki se spominjata, kako je bilo, ko sta bila mlada. Jaz sem si zaradi neprepričanosti v svoje petje vzela še nekaj minut in premagala neprijetne občutke z mislijo, da bom zapela nekaj zanj, za človeka nasproti mene in da nima to nikakršne veze z mano in mojo negotovostjo. Odpela sem pesem Eltona Johna *This is your song*. Glas se mi je tresel in zaradi stalnega pogleda sem se čutila še

² Lasten prevod.

bolj ranljivo. Ko sem pogled za trenutek prekinila, sem pela skoraj neslišno, potem pa sem se morala spomniti, da ne gre ne zame in ne za mojo negotovost, ampak za vajo pogleda. To me je osvobodilo. Pogled sem vrnila in odpela pesem do konca. Pogled te lahko naredi zelo ranljivega. Lahko ti da varnost, lahko pa te razkrinka, sleče.

Zakaj naju je zanimal pogled? Zanimalo naju je, če se lahko še kaj zgodi. Zanimali so naju občutki ob gledanju in kako bi se pogled in občutki spremenili v različnih okoliščinah, v različnih situacijah. Zanimalo naju je, kako ohranjati koncentracijo, moč pogleda.

Tako sva imela več različnih vaj »urjenja pogleda«. Če sem iskrena, sva upala ali pa mislila, da se bo zgodilo nekaj čarobnega. In se je! Ampak večinoma zelo prisotno v nama in težko opazno na posnetkih vaj.

Kdaj je nekaj gledališko zanimivo in kdaj ni? Kdaj je nekaj dovolj? Ta in mnoga druga vprašanja so se nama porajala po vsaki vaji, ki je bila po občutku zelo uspešna, hkrati pa sva se bala, da uprizoritveno ne ponuja prav veliko. Tega strahu sva se v neki fazi osvobodila, na nek način sva sprejela vaje pogleda kot trening, eksperiment, vzporedni proces ob ustvarjanju produkcije.

Z urjenjem neprekinjenega očesnega stika sva nadaljevala. Za eno izmed vaj je vsak od naju pripravil izmišljeno zgodbo in sva si jo ob pogledu pripovedovala. Na neki drugi vaji sva se morala ves čas gibati in pri tem ohranjati očesni stik. Tako sva tekla, skakala, plesala ... Razvilo se je v nekakšno tekmo, kdo bo prvi obupal. Po vsaki vaji sva imela pogovor, s čimer sva poskušala analizirati situacije in početje. V vsaki vaji je bilo veliko elementov, ki so hkrati postajali potencialno možni za uporabo v produkciji.

4.6.2 Očesni stik in akcija

Različne vaje urjenja pogleda sva začela združevati v nadaljnjih vajah, med katerimi je bila ena še posebej prelomna. Začela sva s pripravljanjem prostora. Nakupila in prinesla sva ogromno rekvizitov: svečke, krone, kozarce, krožnike, bleščice, roza cevke, bel til, vodne pištrole, špagete, vodo ... Rekvizite sva razprostrla po mizi in povsod po prostoru, usedla sva se za mizo, vsak na svojo stran njene dolžine, in se gledala. Namen vaje je bil, da imava večerjo in vse počneva »normalno«, samo da nikoli ne izgubiva očesnega stika. Jedla sva špagete, jih zmešala

s pestom, si natočila pijačo v kozarce in ohranjala pogled. Po nekem času je, nekdo od naju začel na glas govoriti o svojih dvomih o igralskem poklicu. Ti dvomi so bili na začetku neprepičani glasovi, ki sva si jih izmenjevala, potem sva v njih postajala vedno bolj samozavestna in ti dvomi so naju popeljali v skoraj evforično zabavo. Začela sva se obmetavati s preostalimi špageti, ki so padli po mizi, ko sva jih pred »večerjo« skušala dati v krožnike (z ohranjanjem očesnega stika je še najlažje akcije težko izpeljati, na primer dati špagete iz lonca na krožnik), govorila sva še naprej, dvomi so se kopičili, hkrati pa je nastajala čudna zabava igranja z rekviziti, teka po prostoru, streljanja z vodnimi pištolami. Vsak rekvizit nama je ponudil novo možnost igre.

Ta vaja je bila zame bistvo tega, kar želiva povedati s produkcijo, a se tega v tistem trenutku žal še nisem zavedala. Kar sva govorila, je bilo polno dvomov, skrbi in strahu za najino prihodnost, v istem trenutku pa sva delala to, kar počneva najraje: se igrava. Dovolila sva si biti točno to, kar sva, v točno tistem trenutku.

In imela sva drug drugega. Neprekinjeno gledanje drug drugega v oči nama je ustvarilo igralski poligon. Vaja je bila kot otroška igra z dvomi mladega odraslega.

Najina raziskava je demonstrirala, da je ohranjanje neprekinjenega očesnega stika pomembno za grajenje globoke medsebojne povezave in zaupanja med igralci. Dokazala se je kot uspešna metoda za premagovanje psiholoških preprek in soočanje z lastno čustveno ranljivostjo. Urjenje ohranjanja očesnega stika lahko omogoči igralcem, da se globlje povežejo s soigralci in so lahko tako ob svojem delu bolj odprti in iskreni. S to metodo, predpostavljam, lahko dosežemo prepričljivejše odnose in posledično prepričljivejši nastop. Takšen proces zahteva zaupanje, pogum in iskrenost. Ugotovila sva, da najino raziskovanje absolutno ni bilo zaman, izkazalo se je za učinkovito metodo vzpostavljanja močne povezave s soigralcem, ki bi jo lahko aplicirali na katerikoli gledališki proces.

4.6.3 Nujnost očesnega stika

Ameriški psiholog Chris L. Kleinke v svojem članku z naslovom »Gaze and Eye Contact: A Reserch Review« na podlagi več raziskav in primerov razloži pomembnost očesnega stika. Raziskave, ki jih bom navedla, so bile organizirane v okviru Pattersonovega sekvenčnega modela neverbalne izmenjave. Raziskave opisujejo osebne, izkustvene, relacijske in situacijske

predhodnike pogleda in reakcije na pogled. Iz analize eksperimentov lahko razberemo najrazličnejše informacije.

V nekem eksperimentu so raziskovali pogled pri ljudeh, ki so si všeč. Ugotovili so, da je pri moških pogosteje, da več govorijo in manj gledajo v oči, ko jim je neka oseba všeč. Pri ženskah pa so opazili, da je ravno obratno. Študije so pokazale funkcijo pogleda pri zagotavljanju informacij, regulacijo interakcij, izražanje intimnosti, izvajanje družbenega nadzora, olajšanje ciljev. Pogled vpliva na vrednotenje oz. zbiranje informacij o všečnosti, privlačnosti, pozornosti, prisotnosti, kompetenci, socialnih zmožnostih, duševnem zdravju, kredibilnosti in dominanci. Za pogled je težko določiti, ali je to komunikativno ali indikativno vedenje. Komunikativno vedenje je motivirano s ciljem, pri pogledu pa je identificiranje cilja pogosto subjektivno. V eksperimentih so ugotovili, da ljudje več gledajo drugega, ko poslušajo, in ne ko govorijo. Ugotovili so, da se število in dolžina pogledov večata pri pozitivni privlačnosti. Ljudje se pogosteje gledajo, ko si delijo občutke topline in simpatije oz. všečnosti. Pogled oz. očesni stik je pogosto tudi v funkciji nadzora, prepričevanja ali zavajanja. V enem od eksperimentov so ugotovili, da ljudje zelo veliko gledajo v oči, ko skušajo biti prepričljivi. Več gledajo v oči, ko skušajo biti prijateljski, ko se skušajo povezati z drugimi. Ugotovili so, da ženske, ko se poskušajo z nekom spoprijateljiti, načeloma pogosteje gledajo v oči kot moški. Moški pa več gledajo v oči, ko skušajo priti do pogovora z žensko. Raziskave so pokazale, da pogled med pogovorom ali v agresivnih in jeznih situacijah funkcionira tudi kot sredstvo izkazovanja dominanc ali celo kot grožnja. Ljudje, ki med svojim govorom gledajo v oči, naj bi izkazovali dominanco. Ljudje pogosto uporabijo pogled kot obliko socialnega nadzora, kadar skušajo biti prepričljivi, pri zavajanju drugega, pri grožnjah in kadar skušajo vzpostaviti dominanco. Predpostavlja se, da se pogled v funkciji nadzora nad drugim človekom vzpostavlja do izpolnitve cilja. Takšen pogled pogosto prekorači meje udobja drugega človeka, kar je običajno tudi namen. Medtem ko je ohranjanje pogleda med poslušanjem večinoma sredstvo zbiranja informacij. S študijo pogleda so ugotovili, da manko pogleda pogosto sporoča submisivnost in popustljivost. V raziskavi so ugotovili, da ljudje boljše komunicirajo in se boljše razumejo, kadar se gledajo v oči, z izjemo uporabe pogleda z namenom kontrole nad drugim človekom. Ugotovili so, da ljudje lažje in bolje izpolnjujejo naloge z nekom, ki pogosto ohranja očesni stik. A hkrati jih tudi bolj sodijo in prizprašujejo njihove motive. Ljudje se pogosto nezavedno sprašujejo o dolžini svojega pogleda v oči, koliko časa je primerno nekoga

gledati. Ljudje iščejo primerno mero intimnosti, ki bo rezultirala v največji mero ugodja, se pravi: vedno intuitivno iščemo primerno mero pogleda s človekom. Raziskave so pokazale povezave med pogledom in starostjo, spolom, osebnostjo, kulturo, predhodnim vedenjem, stanjem, v katerem smo, emocijami itd. Lahko bi rekli, da je raziskava precej obširna, ampak vsi poskusi pričajo o pomembnosti pogleda.

Mislim, da je študija pogleda za igralce zelo pomembna. Pogosto lahko v gledališču opazimo, kako igralec nagovarja publiko, ne da bi jo zares pogledal. Za mnoge ljudi je neposreden pogled v oči nepoznane osebe lahko zastrašujoč. Ampak mislim, da je za igralce neposreden stik nujen: zdržati pogled je nujno.

Pri nagovarjanju občinstva brez direktnega pogleda postane splošno, kar se pogosto sliši tudi v govoru. V performativnih formah je očesni stik še pomembnejši kot v klasičnih predstavah z vzpostavljenimi »četrtimi stenami«. Direktni pogled igralca je glavno sredstvo komunikacije. S pogledom sporočamo ogromno in mislim, da se na to pogosto pozabi. Že sam pogled nam omogoča ogromno polje igre, z njim lahko prepričujemo, zavajamo, manipuliramo, prijateljujemo in očaramo gledalca.

Kot gledalka in soigralka igralca pogosto ocenjujem na podlagi živosti pogleda. Za »biti pravi igralec« je zavedanje pomembnosti pogleda nujna.

5 Jutri bom postala prava igralka.

- Jutri bom.
- Zakaj jutri?
- Ker danes še ne vem vsega.

Kakšna igralka si želim postati?

Če bi si želela odrešiti se muk preizpraševanja, bi se lahko obrnila na Diderota, ki je zapisal: »Solza, ki priteče iz oči moža, ki je zares mož, je veliko bolj pretresljiva kot vse solze, ki jih lahko pretoči ženska.« (98) Tako bi se morda morala sprijazniti, da kot ženska po Diderotu nikakor ne morem biti velika igralka, saj naj bi bile po naravi preveč čustvene in bi lahko svojo razpravo o pravi igralki kar zaključila, ker nima nobenega smisla. Sem ženska, zato nikoli ne bom velika igralka? Mogoče si to razlagam narobe. Mogoče pa sem lahko povprečna igralka, saj pravi »Če so igralci povprečni, so povprečni zaradi svoje skrajne občutljivosti; za sijajne igralce pa je značilno popolno pomanjkanje občutljivosti.« (99)

Ob spremljanju predstav je vedno moč opaziti kvaliteto ali pa manko le-te. Včasih je težko pojasniti, kaj je tisto, kar dela nekoga kvalitetnega igralca. Kaj je tisto, kar dela kvalitetno uprizoritev. Pri igralcih je nekaj stvar obvladanja obrti, svojega igralskega orodja, obvladanja telesa, glasu, nekaj pa je nedorečenega. Včasih je to kvaliteto težko opisati, vedno pa jo je moč občutiti. Seveda ne gre zanemariti dejstva, da je pogosto tudi subjektivna. Ampak včasih se neke stvari zdijo gotove.

Ker tega težko oprijemljivega, težko opisljivega, izmuzljivega ne morem artikulirati, lahko govorim zgolj o nekih obćih zahtevah, merilih.

Pri pravem igralcu gre torej za obvladovanje večšine, spretnost, odrsko inteligenco, domišljijo, prezenco, integriteto, ljubezen, za nenehno iskanje vzrokov in posledic. Poglobila pa se bom še v nekaj točk, ki se mi zdijo pomembne pri postajanju biti *prava igralka*. Skušala bom naštet in razložiti nekaj predpogojev, ki so nujni, da lahko igralcu rečem *pravi igralec*. Ti predpogoji so se oblikovali med nastajanjem magistrske produkcije, a jih bom, upam, morda lahko aplicirala tudi drugod.

5.1 Želja po raziskovanju

Prava igralka nenehno išče. / Pravi igralec nenehno išče.

V instituciji imaš možnost opazovati, spremljati kolegice in kolege, ustvarjanje predstav, pogosto pa se zdi, da za neke globlje raziskave lastnih zanimanj igralcev ni prostora. Velik del igralcev tako se ob svojem delu v repertoarnem gledališču loti še kakega svojega, vzporednega procesa za razvijanje svojih zanimanj. To se mi zdi nujno – ob svojem delu voditi še svoj lasten proces razmišljanja o gledališču, iskanje svojega zanimanja, svoje vsebine in svojih kvalitete. Si zastavljaš cilje v svojem ustvarjanju, ki predstavljajo vzporedni proces procesom v službi. Svojevrsten poskus iskanja lastne kvalitete.

Z Domnom bi si za magistrsko produkcijo lahko izbrala mogoče lažjo, predvsem pa bolj znano pot. Lahko bi vzela dramsko predlogo, po kateri bi naredila dramsko predstavo. Izbrala bi potrebne sodelavce, imeli bi bralne vaje, potem vaje v prostoru, kostumsko vajo, lučno vajo, vse po poznanem sistemu, ki sva ga oba vajena. Proces bi bil jasn in varen, že v začetku bi verjetno lahko vedela, kako bo vsaj približno izgledala uprizoritev. Želja po raziskovanju naju je peljala po nepoznani poti, na kateri sva se lahko posvetila najinim zanimanjem. Ne pravim, da sva zato *prava igralca*, lahko pa rečem, da je želja po raziskovanju prvi predpogoj, da to morda postaneva.

5.2 Soigra/sodelo

Pravi igralec je dober soigralec. / Prava igralka je dobra soigralka.

Pogled in soigra sta močno povezana. Igra je večinoma soigra, je reagiranje na drugega. Z drugim tvorim nekaj, skupaj nekaj predstavljava, pripovedujeva. Brez pogleda je soigra otežena.

Z Domnom v procesu nisva bila le soigralca, bila sva tudi edina opazovalca, režiserja, kritika in dramaturga. Najin proces je bil v tem seveda svojevrsten, zato o soigri težko govorim na klasičen način, pri katerem imaš včasih »srečo« s soigralcem, ki te izziva in nate reagira, včasih pa proces – reakcija na akcijo – težko steče. Ukvarjanje samo s sabo na odru ni nikoli

produktivno. Kadar sem se znašla v pretiranem razmišljanju o sebi, je bil to vedno odraz negotovosti in občutka ne-varnosti na odru.

Včasih se zgodi, da sem v neki točki gledališkega procesa zmedena, »izgubljena«, mogoče ne vem, kaj od mene pričakuje režiser ali kaj pričakujem sama od sebe. Včasih traja, da se zamisli uskladijo in realizirajo na odru. Lahko se zgodi, iz najrazličnejših razlogov, da postaneš negotov, da se zaradi režijskih napotkov počutiš nesvobodno, ne najdeš inspiracije in zato začneš preizpraševati vsako svojo potezo. Pred letom sem se znašla v takšnem procesu in začela sem se zatekati k zunanjemu oblikovanju *lika*, kar pomeni, da sem se s seboj še bolj ukvarjala – bila sem pozorna na vsak svoj gib in intonacijo, naenkrat se ni nič več zdelo prav. Pretirano razmišljanje in ukvarjanje s samim sabo te – pričakovano – osami. Ko si preveč pozoren nase in na svoje delovanje, si manj pozoren na delovanje drugega, kar te od soigralca odtuji. To se lahko kaže v počasnem odzivanju, naučenem odzivanju (ne-reagiranju) in manku očesnega stika. Tako lahko zamudiš veliko priložnosti in situacij, ki bi ti lahko pomagale iz pretirane samorefleksije in nadzora. Ko se sama znajdem v situaciji, v kateri prepoznam, da se soigralcu dogaja kaj takega, ga skušam izzvati, da name reagira; naredim nekaj nepričakovanega. Z nežno provokacijo se rešujemo. Stanislavski poudarja, da je iskanje in ohranjanje pristnega stika s soigralcem nujno za dobro igro oz. soigro. »Edino pravilno samopočutje lahko igralec doseže takrat, kadar vzpostavi pristni stik s soigralcem, kadar aktivno rešuje nalogo, usmerjeno k odorskemu partnerju. Njegova edina naloga mora biti: vplivati na ‚živa čustva‘ soigralca [...],« pravi Mihail Čehov, ko piše o *Sistemu Stanislavskega*. (Čehov 15)

Najin proces ustvarjanja predstave je bil, kot rečeno, zapleten, ker sva bila hkrati v več vlogah. Najino sodelovanje, soustvarjanje je bilo izjemno spodbudno in brez napetosti. Drug drugega sva usmerjala in komentirala. Najina soigra torej ni bila zgolj in samo soigra, ampak veliko več. Bilo je tesno sodelovanje, spoštovanje, varnost, zaupanje in močna povezanost, kar je bilo nujno za način dela, ki sva si ga izbrala. Biti dober soigralec/sodelavec je bila pri nama že nujno določena predpostavka za začetek dela. V nasprotnem primeru se tega niti ne bi lotila skupaj, kaj šele sama.

5.3 Doživljanje čustev

Prava igralka je v stiku s svojim čustvenim aparatom. / Prava igralka si dovoli občutiti.

Pravi igralec je v stiku s svojim čustvenim aparatom. / Pravi igralec si dovoli občutiti.

Vlog se na začetku lotevam najprej skozi izgradnjo lika oz. odrske osebe; katere so njene specifike, kaj si želi, katere so njene težnje, njegovi cilji in s soigralcem skoz situacijo ugotavljam, kako priti do tega cilja, na kakšen način nekaj reči, nekaj narediti, da soigralca presenetim, da se nanj odzivam in prek njega in z njim pridem do cilja svoje odrske osebe. Kar pomeni, da sebe vedno gradim na podlagi situacij, ki me obkrožajo. Glavni del igre je odzivanje na situacije. Kako pa bi v najinem primeru dela na magistrski produkciji delala na čustvenih situacijah, ko ni vloge, ni napisanega lika? Bi se lahko v čustvenih situacijah navezala na *Sistem* Stanislavskega? Mislim, da je uporaba *čustvenega spomina in magičnega če bi*, načeloma uporabna metoda, ne morem pa trditi, da je vedno učinkovita oz. »na mestu«. K čustvenim prizorom pristopam drugače. Zdi se mi, da je nemogoče vsak dan večkrat iskati čustveno stanje iz notranjih travm in spominov.

Mislim, da je ta metoda precej boleča. Pogosto lahko povzroči pretirano introspekcijo, ki vodi igralca do tega, da je preveč fokusiran na svoje osebne čustvene izkušnje in tako ni popolnoma v stiku s soigralci in širšim kontekstom predstave. Notranji fokus in podoživljanje travmatičnih spominov lahko zabriše mejo med osebnim in javnim, kar lahko rezultira v čustveni izmučenosti. Na tem mestu se je vredno spomniti na Mileta Koruna, s čigar pogledom se strinjam, kar se tiče doživljanja čustvenih situacij. Tudi jaz menim, da lahko pri delu s čustvenim spominom, na nek način izgubimo neposrednost in trenutnost situacije. Zdi se mi, da lahko do čustev prideš, če si v stiku z odrsko situacijo, v kateri se nahajaš, če poslušáš soigralce, poslušáš besede in si dovoliš, da te té zadenejo. »Situacija v takšni ali drugačni obliki je temeljni prostor doživljanja.« (Korun 167)

K čustvenim prizorom raje pristopam v trenutku, poslušam soigralca in pustim, da me odrska situacija in besede pripeljejo do čustvenega odziva. Lahko se zanesem na svoje telo in empatijo – besede me skoraj vedno zadenejo in moje telo lahko tudi majhen impulz na situacijo poveča, majhen vbod besed lahko z dihom pretvorim v jezo, žalost, solze itd. Če se to ne zgodi vsak dan, skušam biti s tem pomirjena. Mislim, da je nujno zavedanje, da nismo vedno isti, vsak dan ni enak in potlačitev osebnega ni vedno možna. Sploh pa menim, da je vsakodneвне emocije in stanja, v katerih pridem na vajo ali predstavo, bolj produktivno uporabiti in obrniti sebi v prid.

Če ne bom imela močnega emocionalnega trenutka, tam, kjer sem si ga zamislila, bom zaradi novega razpoloženja ali stanja, v katerem sem, morda uspela na drugih mestih sprožiti čustvo, ki bo pozitivno prispevalo k situaciji. Lahko se zgodi, da zaradi nečesa, kar se mi je ta dan zgodilo, besede zvenijo drugače in me prizadenejo na drugih mestih, kot sem vajena. Z mirnostjo skušam sprejemati svoje občutke in se zavedati, da je *prava igra* biti v situaciji takšni, kot je, oz. takšna, kot sem. Mislim, da se je učinkovitost uporabe svojega razpoloženja močno kazala pri najinem ustvarjanju pri produkciji. Ker sva bila brez sodelavcev, brez »likov«, brez dramske predloge, sva se morala nujno poslušati. Poslušati razpoloženja drug drugega in vsakodnevno ugotavljati, kaj lahko iz tega izvlečeva in kako kar najboljše občutja uporabiti sebi v prid.

Mislim, da je pravilno odrsko delovanje biti v stiku s sabo in s trenutno odrsko situacijo. Kar pomeni, da s polnim zavedanjem sebe, svojih občutij, s polno pozornostjo in živostjo spremljam situacijo okrog sebe (soigralci, gledalci, odrski elementi ...).

5.4 Emancipacija

Prava igralka je emancipirana./Pravi igralec je emancipiran.

Če sem se v prvem delu naloge posvetila emancipaciji v smislu enakopravnega položaja med moškimi in ženskami v gledališču, se zdaj posvečam emancipaciji igralca v povezavi z drugimi soustvarjalci pri ustvarjanju predstave oz. uprizoritve.

Pravi igralec je pravzaprav ta, ki se zaveda sebe in svojega povzročanja. Zaveda se sebe, ne v nasprotju s svetom, ki ga obkroža, ampak v povezavi z njim. Kot pravi Milo Rau »[S]edanost pripada neomejenemu, globalnemu igralcu, izvajalcu, aktivistu, gledališkemu umu ... [...]« (276) Pravi igralec je ta, ki živi v sedanosti, se zaveda mogočnega »tukaj in zdaj«.

Pravi igralec o svojem igralskem delu razmišlja kot o delu avtorja oz. pravilneje soavtorja. Je avtor svoje vloge in z vso ekipo, režiserjem, dramaturgom, preostalimi igralci, tehnično ekipo gradi predstavo. Ko govorim o avtorstvu, govorim torej o soavtorstvu, ampak ravno za to gre, gre prav za to težnjo. Težnjo po avtorskem vložku k predstavi, svojem lastnem pečatu. Gre za težnjo po vključenosti in enakopravni udeležbi pri delu na projektu, uprizoritvi. Gre za nujnost enakopravnosti. Gre za težnjo po svobodi ustvarjati nekaj svojega, vzpostavljati lastnih idej

in vključenost pri širših uprizoritvenih idejah. Ko sem iskala odgovore na vprašanje, kaj želim povedati s pojmom *pravi igralec*, sem naletela na prispevek mentorja, Branka Jordana, ki v članku »Beton Ltd.: A case study« (*Amfiteater*: Skupnost v gledališču, letnik 9, št. 1, 2021), preizkuša termin emancipiranega igralca. »[I]gralca, ki razume sebe kot pravega sodelavca v procesu ustvarjanja določene predstave in ima vsaj neko vlogo pri sprejemanju umetniških odločitev, povezanih z razvojem naših veščin, področij zanimanja, našega položaja kot umetnikov, delovnih pogojev in tako naprej.« (155) V tem smislu bi lahko tudi sama rekla, da je ena pomembnejših teženj *pravega igralca* emancipacija, idejna osvoboditev in enakopravnost ustvarjalcev pri projektu.

5.5 Dober igralec ≠ pravi igralec

Pravi igralec ni enako, kot dober igralec. In tako tudi ni vsak dober igralec *pravi igralec*. Hkrati pa naj bi kvalitete, ki jih predpisujem *pravemu igralcu*, skupaj sestavile tudi dobrega igralca. Saj to je bistvo. Kako postati boljši. In ta težnja po biti boljši, je eden izmed predpogojev za *pravega igralca*.

6 Zaključek

V nalogi smo se srečali z raziskovanjem pojma *pravi igralec* skozi različne teorije igre, poglobili smo se v raziskovanje emancipacije igralke, iskali relacijo med *pravim igralcem* in performerjem in prek magistrske produkcije *I DO* skušali poiskati pravilno delovanje *pravega igralca*. Predstavili smo pomembne predpostavke in točke odrskega in igralskega delovanja, ki bi lahko bili v skladu z omenjenim pojmom. Tako smo se posvetili iskanju pomembnosti očesnega stika, uspešne soigre, emancipaciji igralca in pomembnosti stalne želje po raziskovanju.

V uvodu te naloge sem se vprašala, kako si želim delovati.

S predpostavkami oz. predpogoji, ki sem jih določila za pojem *pravega igralca*, mislim, da si lahko odgovorim na to vprašanje:

- Želim si nenehnega raziskovanja, razvijanja svojih zanimanj. Vodenja lastnega procesa razmisleka o gledališču in igralskem delu. Iskanja svoje vsebine in lastne kvalitete.
- Želim si biti dobra soigralka, dobra sodelavka, ki črpa iz tistih, ki stojijo z mano na odru. Želim se odzivati na druge, jih paziti, spoštovati in izzivati, kadar je to potrebno. Predvsem pa si želim vedno iskati in najti pristni stik s soigralcem, pri čemer se lahko zanesem vsaj na učinkovitost očesnega stika.
- Želim si čustvene odprtosti in pripravljenosti na odzivanje na situacije okoli mene. Sprejemala bom svoje občutke in iz njih črpala.
- Želim si občutka enakopravnosti v ustvarjalnih skupinah in občutka, da tudi moje mnenje šteje. Ustvarjanja, pri katerem se me spoštuje kot ustvarjalko in ne zgolj izvajalko.
- Želim si vedno iskati načine, kako biti boljša. Mogoče ne nujno kako biti boljša igralka, ampak kako bolje sprejemati, se bolje odzivati, bolje artikulirati, bolje sodelovati.

Ugotavljam, da je bilo raziskovanje pojma *pravi igralec* pomemben razmislek o igralskem delu in priložnost za nadaljnje učenje in poizvedovanje. Zagotovo bi lahko napisala še ogromno misli in idej, ki pritičejo omenjenemu pojmu. Na srečo imam pred sabo še velik del življenja (če se svet ne potopi ali samozažge od vsega hudega), v katerem bom lahko skozi praktično delo dodajala predpostavke in spreminjala poglede na svoje ustvarjanje. Razvijanje pojma *prava igralka* lahko vrednotim kot pomemben pregled svojega razmišljanja o igralski

umetnosti, o igralskem delu, ki se stalno razvija in spreminja. Zagotovo bom tekom življenja točke pomembnosti še dodajala – ne želim si, da bi se z zaključkom magistrskega dela končal tudi moj razmislek. Trenutno sem na točki, ko se podajam na pot profesionalne igralkе in zato je zdaj pravi čas za obljubo, da bom delovala v skladu s svojimi prepričanji in vedno iskala možnosti za dosego načinov delovanja, ki sem si jih zadala.

Na nek način je to magistrsko delo zaobljuba, da bom poskušala poslušati sebe in iskati svoje načine razmišljanja in ustvarjanja.

7 Viri in literatura

Abdul, Kaisah. CNM, *I'm just a girl*, <https://www.nus-cnm.com/post/i-m-just-a-girl>, dostop 18. avg. 2024.

Brockett, Oscar G. *History of the theatre, seventh edition*, Allyn And Bacon, 1995.

Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1988, str. 6–27 in 112-132.

Čehov, Mihail. *Igralska umetnost*. Prev. Vanja Slapar Ljubutin v sodelovanju z I. Ljubutin. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1999, str. 15.

Diderot, Denis. *Paradoks o igralcu*. Prev. Janko Moder, Janez Negro. Ljubljana: Mladinska knjiga v Ljubljani, 1971.

Encyclopaedia Britannica. *Nell Gwyn: English actress*.

<https://www.britannica.com/biography/Nell-Gwyn-English-actress>, dostop 18. avg. 2024.

“Friederike Caroline Neuber”, Wikipedia,

https://en.wikipedia.org/wiki/Friederike_Caroline_Neuber, dostop 25. avg. 2024.

Hartnoll, Phyllis. *Kratka zgodovina gledališča*. Prev. Vesna Jurca. Ljubljana: Knjižnjica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1989.

Jordan, Branko. *Beton Ltd.: A case study*. Amfiteater: Skupnost v gledališču, letnik 9, št. 1, 2021.

Kuk, Klara. *Jaz in svet. Esej pri Dramski igri I*. 2017. Osebni arhiv.

Korun, Mile. *Biti z igro*. Ur. Alja Predan. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006, str. 147–180.

Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska 2003, str. 161–169.

Lichte-Fischer, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008, str. 11–42 in 126–129.

Mohan, Isabel. Aol. '*Brat Girl Summer*' Trend Explained: Charli XCX, Rihanna and Katy Perry, <https://www.aol.com/entertainment/brat-girl-summer-trend-explained-104345890.html?guccounter=1#main>, dostop 18. avg. 2024.

Pavis, Patrice. *Sodobna režija*. Prev. Jona Javoršek, Ur. Petra Pogorevc, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012, str. 484–485 in 530.

Prešernovo gledališče Kranj. MILE KORUN - *Gost meseca v Klubu ljubiteljev Prešernovega gledališča Kranj*, 2016. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=f-8sjIOsO8M>, dostop 18. avg. 2024.

Rau, Milo. *Globaler Realismus, Goldenes Buch I*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2028, str. 273-278.

Rau, Milo. Intervju z Olivio Salazar-Winspear. *Martyrs, murder and media clichés: Milo Rau brings home truths to the stage*. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=2bwbfMzz2eU&t=2s>, France 24, dostop 23. avg. 2024.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. *Emancipacija*. Fran. <https://fran.si/130/sskj-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika/3540443/emancipacija?All=rasna&IsAdvanced=True&FilteredDictionaryIds=130>, dostop 28. avg. 2024.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I*. Prev. Janko Moder, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2011.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem II*. Prev. Janko Moder, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2011.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem IV*. Prev. Janko Moder, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.

The Museum of Modern Art (MoMA). »Marina Abramović discusses *The Artist Is Present*«. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>, dostop 8. sept. 2024.

Wikipedia contributors. *Margaret Hughes*, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Hughes, dostop 18. avg. 2024.

ZRC SAZU. »Dramski lik«. Slovar gledališkega izrazja. Inštitut za slovensko javnost, ZRC SAZU.. <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/slovarji/gledaliski/iskalnik?iztocnica=dramski%20lik>, dostop 8. sept. 2024.

8 Seznam fotografij

Slika [1] Mladoporočenca. Fotografija za promocijo magistrske produkcije *I DO* (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Fotograf: Nik Erik Neubauer.

Slika [2] Duet. Fotografija s posnetka vaje (2022). Na fotografiji: Klara Kuk in Domen Novak. Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.

Slika [3] Srce. Fotografija s posnetka vaje (2022). Na fotografiji: Klara Kuk in Domen Novak. Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.

Slika [4] Polivanje. Fotografija s posnetka vaje (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.

Slika [5] Dež. Fotografija s posnetka vaje (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.

Slika [6] Na zdravje! Fotografija za promocijo magistrske produkcije *I DO* (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Fotograf: Nik Erik Neubauer.



Slika [1] Mladoporočenca. Fotografija za promocijo magistrske produkcije *I DO* (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Fotograf: Nik Erik Neubauer.



Slika [2] Duet. Fotografija s posnetka vaje (2022). Na fotografiji: Klara Kuk in Domen Novak.
Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.



Slika [3] Srce. Fotografija s posnetka vaje (2022). Na fotografiji: Klara Kuk in Domen Novak.
Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.



Slika [4] Polivanje. Fotografija s posnetka vaje (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.



Slika [5] Dež. Fotografija s posnetka vaje (2023). Na fotografiji: Domèn Novak in Klara Kuk.
Vir: zasebni arhiv Klare Kuk.



Slika [6] Na zdravje! Fotografija za promocijo magistrske produkcije *I DO* (2023). Na fotografiji: Domen Novak in Klara Kuk. Fotograf: Nik Erik Neubauer.

IZJAVA O AVTORSTVU
diplomskega/magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/magistrsko delo [Jutri bom postala prava igralka: Postati *pravi igralec* skozi prizmo ustvarjanja magistrske produkcije *I DO*] rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 11. 09. 2024

Podpis: