

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Študijski program: Dramska igra

NATAŠA KESER

Od ljudskega pripovednega motiva do avtorske predstave

Razmišljanja in ugotovitve ob analizi ustvarjanja avtorskih projektov »Srečanje« in
»Uspavana«

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*
Univerza v Ljubljani

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

Študijski program: Dramska igra

Študijska smer: Dramska igra

NATAŠA KESER

Od ljudskega pripovednega motiva do avtorske predstave

Razmišljanja in ugotovitve ob analizi ustvarjanja avtorskih projektov »Srečanje« in
»Uspavana«

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Branko Šturbej

Ljubljana, 2018

Ime in priimek: Nataša Keser

Naslov magistrskega dela: »Od ljudskega pripovednega motiva do avtorske predstave«
(Razmišljanja in ugotovitve ob analizi ustvarjanja avtorskih projektov »Srečanje« in
»Uspavana«)

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 104

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo; Univerza v
Ljubljani

Program in smer študija: Dramska igra, Dramska igra

Mentor: red. prof. Branko Šturbej

Jezikovni pregled: Ranka Keser

ZAHVALA

Zahvaljujem se ekipama obeh avtorskih predstav za sodelovanje in soustvarjanje obeh predstav. Hvaležna sem, da sem se lahko učila skupaj z vami in od vas.

Pri predstavi »Srečanje« so to: Strahinja Mladenović in Zala Sajko za pomoč pri režiji; Nina Šorak za pomoč pri dramaturgiji; pripovedovalka Ana Duša; scenograf Andrej Kurent; kostumograf Andrej Vrhovnik; oblikovalec svetlobe Anže Virant; glasbeniki: Urška Cvetko, Janez Krevel in Marko Mozetič; prof. Žare Prinčič, ki je ustvaril aranžmaje ljudskih pesmi za predstavo »Srečanje«.

Pri predstavi »Uspavana« pa so to: soigralki Jožica Avbelj in Kukla, ki je ustvarila tudi avtorsko glasbo (na podlagi vlaške uspavanke) in zvočno sliko predstave »Uspavana«; režiser Strahinja Mladenović in pripovedovalka Ana Duša; scenograf Tomaž Štrucl; svetovalka za gib Anja Mejač; producenta Uroš Kaurin in Zoran Petrović ter Kulturno umetniško društvo Moment.

Za nepozabno ustvarjalno izkušnjo se zahvaljujem tudi svojim prijateljem in kolegom iz ekipe predstave »Zborovanje ptic«: Nini Rajić Kranjac, Sari Dirnbek, Benjaminu Krnetiću, Nejcju Cijanju Garlattiju, Blažu Dolencu, Petji Laboviću, Aleksandru Vujoviću, Ljubici Suni Čehovin, Lei Čehovin, Borutu Bučinelu.

Velika zahvala za podeljeno znanje in izkušnje, podporo, zaupanje in razumevanje gre tudi mojim krasnim mentorjem: profesorjema na dodiplomskem študiju dramske igre Janezu Hočevarju Rifletu in Tomiju Janežiču ter mentorju na podiplomskem študiju dramske igre profesorju Branku Šturbeju.

OD LJUDSKEGA PRIPOVEDNEGA MOTIVA DO AVTORSKE PREDSTAVE
Razmišljanja in ugotovitve ob analizi ustvarjanja avtorskih projektov »Srečanje« in
»Uspavana«

Povzetek:

Magistrsko delo so zbrana razmišljanja in ugotovitve na podlagi ustvarjalnega dela v času magistrskega obdobja – predvsem na podlagi ustvarjanja dveh avtorskih predstav »Srečanje« (avtorski projekt na podlagi slovenske ljudske zgodbe o Tolovaju Mataju) in »Uspavana« (avtorski projekt na podlagi zgodb o uspavanih lepoticah). V prvem delu naloge bom spregovorila o pomembnosti vpliva skupine na ustvarjalni proces. Opisala bom nekatere lastne izkušnje znotraj različnih ustvarjalnih skupin. V drugem delu pa bom opisala potek dela pri obeh omenjenih avtorskih predstavah ter na koncu še razmislek o igralski veščini skozi primerjavo z ustvarjalnim delom, nalogami pripovedovalca.

Ključne besede:

ustvarjaln-a/-o (skupina/delo); ljudski pripovedni motiv; avtor(stvo); pripoved(ovanje); igralska veščina; igralski instrument; izkušnja; perspektiva; vloga.

FROM FOLKTALE MOTIFS TO DEvised PROJECT

The analytical thoughts about the creation of devised projects "The Meeting" and "The Sleeping One"

Abstract:

The master thesis consists of descriptions of thoughts and conclusions during the creative process of the post-graduate period, including the M.A. degree and professional work - in the first place the creation of two author projects, »The Meeting« (»Srečanje«) based on the Slovenian folk tale about »Mataj the Bandit«, and »The Sleeping One« (»Uspavana«) based on folk tales about Sleeping Beauties. In the first section of the thesis, I will talk about how the team affects the creative process and the importance of it. I will describe some personal experience inside different creative teams. In the second section, I will describe the evolution of work inside the two above mentioned author projects and finish with some thoughts that

were set in motion by the comparison between the work and tasks of the actor and the storyteller.

Keywords:

creative team; folktale motifs; author(ship); narration; acting skill; acting instrument; experience; my inner creator/ my inner teacher.

KAZALO:

1. UVOD	8
2. USTVARJALNA SKUPINA	10
2.1. Izkušnje (so-)delovanja znotraj različnih skupin v času magistrskega in absolventskega obdobja	10
2.1.1. Konec skupine	10
2.1.2. Izmenjava z Akademijo v Novem Sadu	11
2.1.3. Nataša Keser, k.g.	13
2.1.4. »Zborovanje ptic«	13
2.1.5. Izkušnja v psihodramski skupini	15
2.2. Vodenje ustvarjalne skupine za predstavi »Srečanje« in »Uspavana«	18
3. OD LJUDSKEGA MOTIVA DO AVTORSKE PREDSTAVE	23
3.1. Izbor naloge	23
3.2. Prebiranje različic izbrane zgodbe ali zbiranje »materiala« za delo	26
3.3. Prve podobe ali potreba po analizi	31
3.4. Razmislek o izbranih motivih in snovanje lastne zgodbe	31
3.4.1. Pogovori oz. intervjuji	31
3.4.2. Improvizacije pripovedovanja vzpostavljene avtorske različice zgodbe	33
3.4.3. Skozi pogovore, intervjuje, pripovedovanje avtorske različice zgodbe (za predstavo »Srečanje«) se začnejo jasni nekateri vsebinske točke	33
3.4.4. Sestavljanje zgodbe in dramske predloge za predstavo Uspavana	35
3.4.5. Improvizacije	38
3.4.6. Potreba po distanci ob sestavljanju lastne različice zgodbe	40
3.5. Postavljanje predstave	41
3.5.1. »Srečanje«	41
3.5.2. »Uspavana«	44
4. RAZMISLEK O RAZLIKAH MED PRIPOVEDOVALČEVIM IN IGRALČEVIM DELOM OB POGOVORIH Z ANO DUŠO IN JOŽICO AVBELJ	46
5. ZAKLJUČEK	54
Seznam literature in virov	56
PRILOGE	57

Priloga 1: Avtorsko besedilo ter prepesnjene ljudske pesmi in zapis poteka predstave »Srečanje« z napotki za izvajalca in ekipo	57
Priloga 2: Fotografije z ene in druge verzije predstave »Srečanje«	70
a) Fotografije s prve verzije predstave »Srečanje« (Fotograf: Željko Stevanić).....	70
b) Fotografije z druge verzije predstave »Srečanje« (Snemalca: Rok Nagode, Vid Hajnšek)	73
Priloga 3: Gledališka lista obeh verzij predstave »Srečanje«.....	74
a) Gledališki list prve verzije predstave	74
b) Gledališki list druge verzije predstave	76
Priloga 4: Akvarel »Drevo«	78
Priloga 5: Avtorsko besedilo za predstavo »Uspavana«	79
Priloga 6: Gledališki list predstave »Uspavana«	101
Priloga 7: Kosovelova pesem »Streljajte v duše«	103
IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA.....	104

1. UVOD

Naloga, ki je pred mano, je kot nalašč za nekakšen prerez ali pregled triletnega obdobja različnih igralskih, odrskih, ustvarjalnih izkušenj in s tem novih spoznanj, lekcij, sklepov za mojo razvijajočo se igralsko veščino. Ob branju literature in ob pogovorih s sogovornicama Ano Duša in Jožico Avbelj za potrebe te naloge, ki se jima ob tej priliki zahvaljujem za njun čas, voljo ter podporo, sem opazila, da se je načrt poglavij te naloge (vsaj v mojih mislih) po vsakem pogovoru ali po vsaki (ponovno) prebrani literaturi vsakič v veliki meri spreminjal – pred mano so se namreč vsakič znova razgrnile zelo drugačne in zanimive, celo navdihujoče perspektive in načini gledanja. Tako mi je prišlo na misel, da je *slišati samo sebe*, ustvariti svoja poglavja in priti do svojih dognanj v morju vseh drugih mnenj, izkušenj, teorij, metod, navodil, s katerimi se srečujem, predvsem za igralko ena ključnih sposobnosti, hkrati pa je pomembno, da v tem pretanjenem posluhu za »svoje« ne popuščam. Rečem lahko celo, da mi branje literature (npr. za magistrsko nalogo) nudi samo sebe, če jo berem z omenjenim posluhom. »Kot bi knjiga brala mene«, sploh, če gre za tovrstno literaturo, kot so npr.: »Sistem«, »Igralska umetnost«, »Papirnati kanu«, »Teorije igre« itd.

Gledališko ustvarjanje je skupinsko delo, je umetnost, h kateri vselej stremimo, in zato znotraj tega ni prostora, da bi vsevpred *uveljavljali samega sebe* oz. to sploh ni namen in je velikokrat celo zelo škodljivo. Razmišljam, da je morda prav zato ta sposobnost slišati samo sebe, ločiti svoje misli in občutke od misli in občutkov drugih – tukaj še ne gre niti za odločitev, ki ponavadi sledi slišanim mislim in občutkom, le izostrenemu posluhu zase – vsakič znova predstavlja izziv in v trenutku, ko mi to uspe, je hkrati naslednji korak že biti pripravljena potovati stran, nekam, kjer še nikoli nisem bila. Predpogoj takega »potovanja« pa je vselej slišati samo sebe. Prepričana sem, da bi torej nek drug študent izpostavil nek popolnoma drugačen izziv. Moj je tak in v nalogi, ki sledi, bom skušala v dialogu z različnimi mnenji, izkušnjami, teorijami, metodami, navodili, slišati svoj pregled ali oceno, »samooceno« dosedanjega dela.

Glede izbire posameznih ustvarjalnih vprašanj ali izzivov, o katerih bom pisala, pa sem skušala izhajati iz najmočnejših vtisov, ki jih je obdobje magisterija ali obdobje zadnjih treh

let nasploh, pustilo na meni. Nekateri največji izzivi so se vzpostavljali prav znotraj ustvarjanja dveh avtorskih projektov – to sta predstavi »Srečanje« in »Uspavana«, zato v veliki meri to nalogo posvečam prav razmišljanju ali vrednotenju svojega dela znotraj teh dveh izkušenj.

Prva preizkušnja na poti do avtorske predstave in hkrati predpogoj za uspešno ustvarjanje le-te je bila sestava ustvarjalne skupine. Preden se posvetim poglavju o procesu nastajanja obeh avtorskih projektov, bom spregovorila o neizbežnem dejavniku ustvarjalne skupine. S pojmom ustvarjalne skupine pa so povezani tudi nekateri moji najmočnejši vtisi iz obdobja zadnjih nekaj let.

2. USTVARJALNA SKUPINA

2.1. Izkušnje (so-)delovanja znotraj različnih skupin v času magistrskega in absolventskega obdobja

»Kolektiv, ki nastane iz želje posameznih članov po skupnem delovanju, povečuje ustvarjalne sile umetniške individualnosti, medtem ko kolektiv, ki nastane brez te želje, ubija individualnost, zmanjšuje njeno originalnost ter povzroči, da njena dejanja postajajo vse bolj mehanična. Gledališka umetnost kot gledališko dejanje ima do igralca določene zahteve. Naj je igralec še tako talentiran, ne more v celoti razviti svoje nadarjenosti, če se notranje izolira od kolektiva. Razviti mora sposobnost za kolektivno improvizacijo, dojemljivost za ustvarjalne pobude drugih, sposobnost za doseganje zvišane stopnje ustvarjalne aktivnosti in občutek za stil.« (Čehov 179)

Status samozaposlene v kulturi ali t.i. status svobodne igralkice mi je omogočil, da sem bila lahko del več različnih kolektivov ali skupin ter sem tako iz projekta v projekt lahko opazovala najrazličnejše skupinske dinamike in svoje delo znotraj teh. Skušala sem tudi razpoznavati, kako ti dejavniki različnih skupinskih dinamik vplivajo na moje delo ter jih s tem razločevati od morebitnih drugih dejavnikov. Naj opišem nekaj izkušenj.

2.1.1. Konec skupine

Začne se s **koncem skupine**. Mislim na naš razred, ki se je ob koncu zadnjega semestra oziroma kar hitro po tem razšel s precej ostrim rezom. S pomočjo mentorjev in skupnega dela smo uspeli zgraditi izredno močno skupino. Zato je bil znotraj te skupine vzpostavljen prostor za tudi bolj poglobljeno raziskovanje različnih igralskih in režijskih orodij, postopkov, vaj, metod, npr. tudi takih, o katerih govori Čehov v nadaljevanju poglavja o igralskem kolektivu. Mislim, da tovrstni prostor znotraj kolektiva ni nekaj samoumevnega – mislim, da se npr. predlagane vaje v polni meri težko raziskuje ali izvaja v skupini, ki to ni. Vaje, za katere je potrebna sproščenost, razigranost, kreativni duh, želja po delu oz. skupna potreba po izražanju. Verjamem, da je eden glavnih predpogojev za tovrstno delo dobro vzpostavljena ustvarjalna skupina.

V mislih imam skupino, ki premore take dinamike, znotraj katerih obstaja kreativno delo, ki navdihuje tudi druge, ki to igro gledajo. V teh gledalcih se morda prebudi celo želja, da bi se sami kar pridružili in soustvarjali. Ali npr. ko je znotraj neke skupine razvita tolikšna mera spontanosti, da »skupnost igrajočih na splošno teži k temu, da postane trajna, tudi potem, ko je igre že konec«. Huizinga skupnost oz. skupino tesno poveže z igro z naslednjim odstavkom:

»Vsaka igra s frnikolami ali partija kart še ne pripelje do ustanovitve kluba. Toda občutek, da smo skupaj v posebnem položaju, da smo se ločili od drugih in se izmuznili splošnim pravilom, ohranja svoj čar dlje, kot poteka posamezna igra. Klub sodi k igri, tako kot klobuk h glavi. Bilo bi preveč ceneno, če bi hoteli vse, kar se v narodopisju imenuje bratstvo, svet starešin ali moška zveza, razložiti kot skupnost igrajočih, vedno znova pa moramo ugotoviti, kako težko je ustaljene družbene strukture, predvsem strukture arhaičnih kultur z njihovimi nadvse tehtnimi, slovesnimi in celo svetimi prizadevanji, povsem ločiti od sfere igre.« (23).

V taki fazi razvitosti skupine je celo prisoten občutek, da je igra znotraj skupine tista, ki omogoča trdno skupino, da je produktivna in kreativna. Skupina sama pa je tako igro omogočila. Trenuten čas in prostor redkokdaj producirata tovrstne skupine oz. treba je pogledati, k čemu stremi družba našega časa – komu in čemu daje največ prostora, v kaj je pripravljena vlagati in dobili bomo odgovor na vprašanje. Nekatere največje in najuspešnejše korporacije oz. podjetja premorejo najboljše in najustvarjalnejše skupine tega sveta, ki pa so seveda namenjene vzpostavljanju drugačnih vrednot, kot jih širijo gledališki ansambli ali skupine.

Mislim, da je imel naš razred velik potencial nadaljevanja take skupine, ampak do tega nikoli ni prišlo. Ob koncu zadnjega semestra smo se razšli in to je na meni pustilo močan vtis o koncu nečesa zelo vrednega. Treba je bilo torej poiskati novo skupino, nov prostor za igro.

2.1.2. Izmenjava z Akademijo v Novem Sadu

Svoje magistrsko obdobje sem začela s semestrom izmenjave na Akademiji v Novem Sadu. S tamkajšnjim razredom igre, po generaciji paralelnim, smo se že spoznali v 2. in 3. letniku, ko

sta prof. Janežič in njihova profesorica igre Jasna Đuričić organizirala enotedensko srečanje obeh razredov. Takrat smo si med sabo tudi pokazali dele produkcije, ki so bile že predstavljene ali pa so šele nastajale in si ob koncu izmenjali nadvse dragocena mnenja. Takrat smo se v razredu več ali manj strinjali o tem, kako je bilo študentom igre iz Novega Sada skupno naslednje: neke vrste surovost v izrazu, predrznost, morda neustrašnost, občutek za velikopoteznost, neke vrste »sok«, ki deloma verjetno izhaja iz temperamenta same okolice, od koder prihajajo in ki sem ga pri nas, med nami, redkeje zasledila. Vse navedeno pa je seveda prav tako nosilo pasti oz. preizkušnje, s katerimi so se srečevali in nam o njih tudi govorili. Skozi njihovo navdušenje nad našo natančnostjo v izrazu, mirom, subtilnostjo s posameznimi eksplozivnostmi in dejstvom, da so redko ali pa sploh niso zasledili odvečnih oziroma nepotrebnih kretenj, mimik, je bilo mogoče razumeti, s čim se spopadajo oni in obratno - skozi naše opažanje njihovega dela je bilo mogoče razbrati, kaj nam predstavlja izziv.

Zanimalo me je, kaj vse bi lahko še odkrila ob delu z njimi. Novi izzivi in širjenje gledaliških in filmskih poznanstev je bil moj cilj ob odhodu na izmenjavo. Želela sem si поблиže spoznati način dela v njihovem razredu, način dela s prof. Đuričić. Na žalost sem imela s prof. Đuričić bolj malo stikov, sem pa bila deležna zanimivega dela s profesorjem, režiserjem in igralcem Radoslavom Milenkovićem. Skupaj smo ustvarili enourno predstavo, ki je temeljila na improvizaciji z naslovom »Razred«. Kljub temu, da me je tamkajšnji razred (ki je prav tako izredno močna skupina, ki med drugim še danes obstaja – po treh letih še vedno igrajo svojo diplomsko predstavo) lepo sprejel, sem bila vseeno **»gost« znotraj močne skupine**. Verjamem, da je razlogov za to več – prvi je morda dejstvo, da sem bila del razreda le krajše časovno obdobje, drugi morda, da se ni posebno gradilo na novi skupini (gosta sva bila namreč dva – jaz in še en sošolec), večji del skupine pa je imel kot razred že razvito močno skupinsko dinamiko. Poleg tega sem bila edina, ki nisem govorila svojega maternega jezika - srbščine se mi sicer ni bilo potrebno učiti - jezik mi je znan, pa vendar situacija ni bila vsakdanja. Znašla sem se med drugim tudi v okolju, ki je popolnoma drugačno po miselnosti, temperamentu in morda je bilo obdobje šestih mesecev prekratko za kakršnokoli bolj konkretno adaptacijo.

2.1.3. Nataša Keser, k.g.

Po šestih mesecih izmenjave sem se vrnila domov in začela sodelovati pri ustvarjanju različnih predstav. Skupno večini procesom je bilo, da sem **kot gostujoča igralka sodelovala s skupinami igralcev, ki znotraj institucionalnih gledališč obstajajo že desetletja.**

Vzpostavljena produkcija gledaliških institucij pri nas za postavitev predstave v večini primerov v povprečju nameni mesec in pol do dveh mesecev časa, kar je za odkrivanje nove skupinske dinamike in vsakič vnovično vzpostavljanje nove skupine, če so prisotni gosti, zelo malo časa. Različnim režiserjem v različnih pogojih znotraj omenjenih produkcijskih okvirjih uspe vzpostaviti različno močne skupine. Opažam pa, da je vsakič za to potreben čas, prostor in volja tistih, ki naj sestavljajo skupino.

2.1.4. »Zborovanje ptic«

Kot eno izmed izjem med zgoraj omenjenimi ustaljenimi delovnimi okviri ustvarjanja predstav izpostavljam izkušnjo **vzpostavitve nove močne skupine** ob ustvarjanju predstave "Zborovanje ptic" v času rezidence Nine Rajić Kranjac v gledališču Glej, za katero je produkcija namenila več časa, kot je to v navadi – vsega skupaj eno leto. Za besedilo oz. tekst, temo predstave smo izvedeli nekaj mesecev pred samim začetkom dela. Skupaj smo ga v okrnjeni zasedbi z režiserko takrat tudi že prebrali, potem smo nekaj tednov pred začetkom vaj izvedeli še za polno zasedbo. Jaz in Nejc Cijan Garlatti ter Nina, režiserka, smo bili sošolci z akademije, z ostalimi člani skupine še nikoli nisem sodelovala. Prvi del vaj je potekal od konca junija do začetka avgusta 2015 in to obdobje je bilo predvsem namenjeno delu na skupini. Režiserka je te vaje usmerjala predvsem v medsebojno spoznavanje posameznikov v skupini, vendar že preko analize besedila oz. vsebine teksta samega, ki se je v veliki meri tudi sam ukvarjal s skupino ptic, ki odhaja na pot oziroma je postavljena pred izziv težavne poti, ki je morda vse niti ne bodo preživele. Večji del analize besedila je potekal v samem prostoru in skozi fizično akcijo, ki je po mojem opažanju še dodatno pripomogla k učinkovitejšemu medsebojnemu spoznavanju ter povezovanju sodelujočih v skupini, kot bi npr. to dosegli skozi pogovore za mizo. Fizična akcija je bila med drugim tudi kondicijsko bolj zahteven zalogaj, kar je skupini v ustvarjanju skice predstave v prvem delu vaj dalo še

dodaten skupinski zagon ter nas opozarjalo na ritem. Ta pa nas je vselej opozarjal tudi na poslušanje drug drugega. Skozi skupno akcijo v prostoru, ki jo je vselej vodila režiserka, smo raziskovali tudi vsak svojo ptico ali lik, ki nam je bil dodeljen. Po dobrem mesecu vaj smo se uspeli spoznati med sabo in hkrati z vsebino besedila. Našo skico prvega dela predstave smo tudi predstavili na t.i. »showing-u«, kjer smo povabljene (med drugim tudi sodelavce, kot so scenograf, kostumograf, ki so bili v večji meri vključeni v drugem in tretjem delu vaj) prosili za njihove komentarje o predstavljenem. Drugi in tretji del vaj (ki sta skupaj trajala še dobra dva meseca) sta bila namenjena postavljanju predstave in skupina je v svoji ustvarjalnosti postajala vse močnejša in je rasla skupaj z nastajajočo predstavo. To pa je botrovalo temu, da se je predstava lahko tudi po premieri razvijala naprej in ostajala sveža v svojem izrazu.

Ponovno pa sem bila priča temu, kako skupina s takim potencialom ni nekaj, kar je zanimivo za današnji čas in naš prostor. Še več, dobila sem vtis o tem, kako je naše prizadevanje za tako skupino, delo na vzpostavitvi take skupine, celo zelo irelevantno za produkcijo ali za višje instance, ki omogočajo kulturno dejavnost v našem prostoru in kako pomembno je bilo to isto prizadevanje za naše delo in, po kritikah sodeč, močno predstavo¹.

Bilo bi nesmiselno primerjati delo znotraj skupine »Zborovanja ptic« z delom v skupinah drugih predstav ali delo pri drugih predstavah vrednotiti na enak način kot delo v skupini »Zborovanja ptic«, saj je bilo za delo na predstavi »Zborovanje ptic« omogočenih veliko več pogojev, kot so: čas, prostor, sodelavci, ki niso redno zaposleni itn., kot je to v navadi. Primer izpostavljam le kot izjemo med prej omenjenimi ustaljenimi pogoji, ki je name pustil izredno močan vtis o možnosti drugačnega dela, učenja in dela na igralski veščini, nenazadnje močan

¹ Na internetnem portalu Dnevnik (<https://www.dnevnik.si/1042725865>), 2.12.2015, Nika Leskovšek o predstavi zapiše: »Zborovanje ptic je predstava čistega minimalizma, skorajda brez rekvizitov, v goli prisotnosti teles, preprostega, a ne popreproščenega izraza, prebrisano iskriva in duhovita ter ustvarjalno razbremenjena dramske strogosti, predvsem pa z zvrhano mero uprizoritvenega entuziazma mlade ekipe. Na ravni vsebine in forme išče smisel v tukaj in zdaj. Zborovanje ptic ne zahteva pretenciozne in v nebo leteče rešitve, ampak bistroumno opozarja na odgovore pred nami, v nas, gotovo pa med nami; ne zgolj v igralski in gledalski, ampak v gledališki skupnosti. Tej se predstava približa skozi zgovorno, celo sproščeno igrivo ozračje, vse pa stavi na golo »igro« in igralce ter moč složne pripadnosti kolektivni igri.«

vtis o oblikovanju skupnosti, ki se zbere okoli teme ali vsebine ter jo skupaj oblikuje in predstavi.

2.1.5. Izkušnja v psihodramski skupini

Pred enim letom sem se pridružila popolnoma drugačni skupini, ki za svoj cilj nima nobenega takega izdelka, kot je npr. gledališka predstava, temveč se skozi skupinsko delo v večji meri posveča posamezniku in njegovim potrebam. To je psihodramska skupina.

»Član skupine, ki to želi, lahko razišče lastno doživljanje sedanosti in preteklosti ter vizijo prihodnosti, situacije, ki so se zgodile (ali bi se lahko, pa se niso), izgovorjene in neizgovorjene misli in čustva, želje, fantazije, sanje. Lahko se sreča z ljudmi iz preteklosti, razreši in dokonča odnose, ki jih ni zmožal ali smel dokončati, odkriva lastne omejitve in potenciale, se srečuje s svojimi čustvi in se uči, kako svobodno izražati sebe. V psihodrami nedostopni viri duševnosti in medosebnih odnosov postanejo dostopnejši zavedanju ter možnosti spremembe. Skozi psihodramo se osvetlijo nejasni vzorci vedenja, razjasnjuje se narava odnosov, razkrivajo se resnične potrebe, kar vodi do boljšega razumevanja sebe in drugih.«²

Moja odločitev za pridružitve k psihodramski skupini izhaja torej iz želje po poglobljenem dialogu s sabo, za katerega se mi zdi, da ga lahko dobro opiše, razloži in poantira naslednji citat Čehova:

»Postalo mi je jasno, da je igralski poklic težji od drugih zato, ker igralec razpolaga z enim samim instrumentom, z enim samim orodjem, s katerim lahko gledalcu posreduje svoja čustva, ideje in doživljanja – s svojim telesom. Ta trditev je prav strahovito nesporna in pravilna! In to telo, ta glas uporabljam v vsakdanjem življenju za najrazličnejše namene – za diskutiranje, izpovedovanje ljubezni, celo za izražanje ravnodušja. Toda priznati moram – in naj se zdi še tako čudno – da poslušalcem in gledalcem ne morem ponuditi ničesar drugega, razen samega sebe. Prav s pomočjo telesa, ki ga v vsakdanjem življenju zlorabljam bolj kot vse drugo, moram vsak večer pokazati kaj novega, zanimivega in privlačnega. Moje telo, moja čustva, moj glas... z ničemer drugim ne razpolagam kot s samim seboj.

² Citirano iz brošure oz. vabila na letošnje psihodramsko delavnico, ki jo vodita psihiater dr. Vladimir Milošević in red. prof. Tomi Janežič.

Če torej igralec nima ne glasbenega instrumenta, ne barv, ne čopiča, mu ne preostane drugega, kot da tehniko poišče v samem sebi. Samo v primeru, če se bomo zmogli približevati tistemu, kar je v nas skritega in skrivnostnega, samo v tem primeru lahko upamo na to, da bomo nekoč zmogli osvojiti igralsko tehniko.« (86 – 87)

Razumem torej, da se vsaka igralska tehnika ali metoda začne **pri odnosu s samim sabo, pri skrbi zase, ki sem svoj instrument za ustvarjalno delo**. Velikokrat se spomnim na vprašanje kreativnosti bodisi pri posamezniku bodisi pri skupini, ki ga je omenjal profesor Janežič na dodiplomskem študiju. Razumela sem, da je vsako stanje, v katerem se človek znajde, lahko kreativno. Predvsem tisto, ki sprva deluje kot popolnoma nekreativno – t.i. »ustvarjalna kriza«, če jo le znam razumeti kot enega izmed načinov, kako samo sebe opozarjam na določeno potrebo, ki sem jo preslišala. Da pa lahko slišim ali razumem svojo preslišano potrebo oz. neko frustracijo ter si dam potrebno razumevanje in podporo, je nujno, da zavzamem vlogo, ki je sposobna distance do tega problema ali frustracije oz. je sposobna pogleda od zunaj in prav zato nudi veliko mero kreativnosti, odpira prostor za ustvarjanje.

Ko klient v psihodramski seansi predstavi določeno situacijo, znotraj katere se pojavi frustracija, terapevt na neki točki predlaga izstop iz vloge, ki je klienta privedla do problema oz. predlaga klientu pogled od zunaj - predlaga vlogo, ki na odigrano situacijo lahko gleda z distance. Na dano problematično situacijo torej gledam kot npr. na zgodbo, ki se je zgodila nekemu drugemu, da bi lahko sama sebi, ki sem se znašla v vlogi, ki je znotraj zapletene situacije, dala nasvet iz vloge, ki situacijo opazuje od zunaj. V tem trenutku sem kot opazovalec lahko torej izjemno kreativna, kako pomagati, začnem se igrati z možnostmi, mogoče sem celo nek »lik«, ki ve, kako. Želim si, da bi bil ta pogled od zunaj, ta vloga, vedno dostopna. Fantaziram celo o tem, kako bi se lahko skozi nekakšen "trening", kar nekako udomačila v zasedanju omenjene pozicije »od zunaj«.

Poleg izkušnje dragocenega dialoga same s sabo pa sem znotraj te skupine, verjetno prav zaradi njenega terapevtskega namena, opazovala tudi veliko mero spontanosti in kreativnosti tudi v širšem smislu – na področju skupine. Tudi ta skupina se je iz seanse v seanso krepila in imela sem občutek, da je bila skupina ob koncu enoletnega procesa ali celo že prej pripravljena na ustvarjanje nekega skupnega izdelka, ne glede na to, da to ni bil njen namen. Omeniti je treba, da je večina članov te skupine namreč prihajala prav iz umetniških

krogov, kar je morda spodbudilo moje fantaziranje o tem. Začutila sem izreden kreativen potencial te skupine, kar verjetno za stalnega obiskovalca tovrstne skupine ali pa npr. terapevta, ki se s takim delom ukvarja že leta, ni nič novega. Mene pa je od celotne izkušnje morda najbolj navdušilo prav to dejstvo. Seveda bi za realizacijo kakršnegakoli izdelka morali imeti vsi posamezniki željo ali potrebo po njem in pa dobrega vodjo ter organizatorja. Pa ne gre niti toliko za moje navduševanje nad to konkretno skupino, ki bi skupaj ustvarila nek določen umetniški izdelek, temveč sem bila priča, kako v praksi iz skupine tujcev oblikovati močno ustvarjalno skupino. V tem primeru se je skupina vzpostavila za potrebe terapije – kot varno okolje za vsakega posameznika, kar med terapijo potrebuje. Predstavljam pa si, da lahko s podobnim delom oz. znanjem o skupinah vzpostavimo take skupine tudi za druge namene. Kot sta to razred ali gledališka skupina. Seveda je potrebno, da se tisti, ki vzpostavlja skupino z različnimi nameni, teh različnih namenov tudi dobro zaveda. Navdušila me je torej predstava o tem, kako izjemno bi bilo, če bi bila lahko taka mera spontanosti, kreativnosti, razigranosti znotraj skupine prisotna pri vsakem gledališkem procesu ali gledališki skupini kot stalna praksa in ne bi ostajala na nivoju luksuza zaradi omejenih produkcijskih zmožnosti. Kako bi bilo lahko delo na sami vsebini v tem primeru bolj poglobljeno, bolj skoncentrirano, če ne drugega, bi za samo delo na vsebini imeli več časa.

Naštela in opisala sem nekaj primerov izkušenj delovanja znotraj različnih skupin, ker se mi zdi delo na skupini nerazdružljivo povezano z gledališkim delom – s tem mislim na konkretno delo na skupini znotraj ekipe igralcev in širše – tudi v povezavi z gledalci. Močna skupina igralcev nedvomno okoli vsebine, ki jo predstavljajo, zbere tudi gledalce ter jih medsebojno poveže in nagovori, povabi k igri. (Različne predstave to seveda počnejo na različne načine.) Mar ni nekaj najbolj običajnega med gledanjem neke zanimive igre začutiti željo, da bi se ji pridružili? Ko odhajamo domov z gledališke predstave, v mislih še vedno predelujemo videno vsebino na način, da začnemo v svoji okolici in v sebi prepoznavati videne situacije in like – v mislih se igramo z zlaganjem situacij, primerjanjem videnih likov z osebami, ki jih poznamo itd. Tak proces se sproži v nas tudi zato, ker nas je nagovorila močna skupina ter nas povabila k igranju. Slednje me spet spomni na prej zapisani Huizingin citat. Ob tem razmišljam ali ni najpomembnejša naloga gledališča prav povezovanje v skupine? Predvsem za čas, ki prihaja?

O vseh teh izkušnjah, ki jih opisujem, pa ob začetku procesa ali vaj za predstavo »Srečanje« še nisem razmišljala na tak način. Izbira in vodenje te ustvarjalne skupine sta bila mogoče zato bolj nepremišljena, nenačrtovana, tudi zaletava, kar se je kasneje poznalo tudi na sami učinkovitosti vaj ter na igralskem delu.

2.2. Vodenje ustvarjalne skupine za predstavi »Srečanje« in »Uspavana«

»Zamislite si umetnika, ki ne le ustvarja, marveč obenem tudi analizira in podrobno proučuje proces svojega ustvarjanja. Rezultat njegovega proučevanja bo ugotovitev, da obstajata dve vrsti elementov: tisti, ki mu pomagajo pri umetniškem izražanju, ki podpirajo in bogatijo njegove ustvarjalne sile – in vsi tisti, ki motijo in zavirajo ustvarjalni proces. S poznavanjem teh faktorjev si bo ustvarjalec v vsakem trenutku znal razložiti razlog svojega uspeha ali neuspeha. Ne bo se nemočno ustavljal pred neuspehi in iskal krivca v navdihu, ki da ga je imel tokrat premalo. Točno bo vedel, česa mu je manjkalo in kaj je motilo in dušilo njegov ustvarjalni navdih.« (Čehov, 8 – 9)

Za potrebe ustvarjanja magistrske predstave (monodrame) »Srečanje« sem si skupino izbrala na podlagi njihovega dosedanjega dela, ki sem ga imela priložnost videti in me je v nekem smislu navdušilo, kar pa se je kasneje izkazalo za nekoliko naiven ali presplošen kriterij. Poleg ustvarjanja oz. igranja v monodrami me je zanimalo tudi avtorstvo zgodbe, raziskovanje in uporaba različnih igralskih orodij, ki sem jih spoznavala na dodiplomskem študiju, ter sama likovnost predstave in hkrati živa ljudska glasba, kar je veliko ali preveč iztočnic za enega ustvarjalca. Z naštetimi iztočnicami pa je povezan tudi dejavnik časa. Za naštete stvari sem si želela vzeti več časa oz. kolikor sem ga imela na razpolago, to je en semester, kar je več, kot je to v navadi pri institucionalni produkciji. Potrebna je bila torej močna skupina ljudi, ki bi jih vse našteto zanimalo v podobni meri kot mene. Najprej pa bi bilo potrebno izbrane sodelavce za vse naštete elemente tudi navdušiti oz. jim osnovna izhodišča predstaviti na način, da bodo tudi njih zaintrigirala do te mere, kot so mene. Tega se zavedam danes, po pretečenih dveh letih, takrat tega uvida ali izkušnje nisem imela. Nekatere ustvarjalne rešitve ali odgovore, ki bi jih v veliki meri v močni skupini lahko iskali skupaj, sem kasneje tudi iz lastnega nezaupanja do skupine reševala sama, kar je bilo zelo zamudno in neučinkovito. Mislim, da je bilo moje nezaupanje tudi ena izmed posledic ne dovolj močno

vzpostavljene skupine, kar pa je verjetno posledica nekaterih izpuščenih korakov v postopku gradnje te skupine.

Osnovni ali eden prvih korakov za vzpostavitev močne skupine je seveda jasna in tehtna oziroma premišljena razdelitev vlog. »Kdo kaj počne?« Naj ob tem omenim, da sem se znašla v nekoliko bolj specifični situaciji kot sicer pri projektih, ki niso »moji« avtorski projekti. Besedilo oziroma zgodbo ali temo predstave sem izbrala jaz, torej nekaj, kar ponavadi počne režiser oziroma tisti, ki vodi ves proces od ideje do predstave; hkrati pa sem bila ves čas v vlogi igralka, ki pa je vseeno potrebovala nekoga, ki jo bo ves čas procesa spremljal in usmerjal »od zunaj« - dramaturga in/ali režiserja. Morda bi morala že v samem začetku poiskati nekoga, ki bo vodil skupino skozi idejo in mu idejo nekako predati, če bi bil izbranec/izbranka seveda za to, ampak v tem primeru bi bilo potrebno idejo tudi zapisati v obliki dramske predloge ali kako drugače dobro utemeljiti, jo opisati. Jaz pa sem si želela material oziroma posamezne motive raziskovati skozi akcijo in improvizacijo ter na podlagi obstoječih prizorov sestaviti besedilo. Kako torej voditi skupino in hkrati ustvarjalno delovati znotraj nje, kot npr. igralec, postane pravi izziv. Verjamem, da je tovrstna situacija ni nujno obsojena na neuspeh – mislim, da ji je le potrebno pristopiti s zadostnim, učinkovitim znanjem ter potrebnimi izkušnjami, ki jih do danes še nisem uspela v celoti osvojiti.

Pri procesu ustvarjanja predstave »Uspavana« pa sem bila pri izbiri sodelavcev že nekoliko bolj taktna. Predvsem sem uspela zaježiti svojo zaletavost ter skušala bolj precizno oblikovati kriterij za izbiro sodelavcev. Izbira soigralke ter glasbenice je izhajala neposredno iz vsebine same ideje za predstavo, o kateri bom več spregovorila v naslednjem poglavju. Ideja predstave je v meni rasla z mislijo na njiju. Čisto na začetku z mislijo na soigralko Jožico Avbelj, kasneje – v naslednji fazi ustvarjanja predstave pa se mi je v mislih podobno jasnila tudi odločitev glede zvrsti glasbe in glede glasbenice Kukle. Z nobeno od njiju do zdaj še nisem sodelovala, vendar sem poznala njuno delo. Pri izbiri režiserja, dramaturginje ter koreografinje pa sem izhajala iz že vzpostavljenega zaupanja ter njihove vzajemne želje po delu z mano, saj sem s Strahinjo Mladenovićem in Ano Duša že sodelovala pri prejšnji avtorski predstavi ter ob drugih priložnostih.. Pri Anji Mejač pa sem se predhodno učila flamenka ter spoznavala osnovo nekaterih plesnih ali, bolje rečeno, gibalnih metod.

Na začetku samega procesa se je zdelo, da so vloge tudi bolj jasno razdeljene. (V fazi postavljanja predstave pa se je izkazalo, da temu ni čisto tako.) Skupino sem na začetku seznanila s svojo željo po načinu dela, ki me zanima: sem torej idejni vodja skupine, ki želi skupaj s skupino to idejo razvijati, ustvariti avtorsko zgodbo in predstavo, v kateri bi igrala in zato v času vaj potrebujem natančno »zunanje oko«. Skupina se je z mojo željo strinjala. Sestavila sem načrt, kako, s kakšnimi sredstvi predstaviti samo idejo oziroma kako sodelujoče navdušiti nad idejo. Pred začetkom vaj sem se veliko pogovarjala s soigralko Jožico o ideji, o motivih in temi, ki naju čakajo. Oblikovala sem miselni vzorec ali neke vrste zemljevid nastajajoče zgodbe, ki sva ga dopolnjevali. Začeli smo z vajami in prvi del vaj je bil zasnovan tako, da sem s soigralkino pomočjo skozi različne improvizacije raziskovala teme in motive znotraj zgodbe o uspavani lepotici, ki sem jih predhodno zbrala in predala ekipi kot material za delo. Režiser je bil ves ta čas prisoten le kot opazovalec. Prosila sem ga, naj bo pozoren na to, kam in kako se začetna ideja razvija skozi improvizacije, da ji bo lahko sledil in jo podprl s svojim konceptom oziroma načrtom za postavljanje predstave. Dogovorili smo se tudi, da naj improvizacije izhajajo predvsem iz mojih in Jožičinih predlogov. V času enega meseca se je nabralo veliko materiala, ki smo ga ves čas snemali in soigralka Jožica me je prepričala, da ves ta material pretvorim v dramsko besedilo, češ, »takrat bom/-va vedela/-i, kaj naj igram/-va«. Sledil je mesec in pol dolg premor od samih vaj in v tem času sem napisala besedilo za igro na podlagi posnetkov najinih improvizacij. Ko smo imeli v rokah tekst, je bilo težko predati »režisersko ali vodilno vlogo« Strahinji, ki je ves ta čas proces zgolj opazoval. Vendar dokler tega nisem storila, ni bilo mogoče kakorkoli nadaljevati s procesom postavljanja predstave. Na tej točki sem se tudi nekoliko zapletla, zavladata je manjša zmeda. V proces je bilo treba vpeljati tudi druge sodelavce, kot sta glasbenica in koreografinja, ki sta prav tako potrebovali vodstvo in ki sem ju k sodelovanju povabila jaz in ne Strahinja, ki naj bi na tej točki prevzel vlogo režiserja. Še vedno mi je bila torej pripisana vloga vodje ali pa sem jo tudi sama nehoti zasedala, obenem pa me je to izredno motilo. Zelo težko ali nemogoče se mi je zdelo opravljati oboje: igrati – se povsem »spustiti« v prizor in le-tega hkrati opazovati od zunaj.

V primeru obeh avtorskih predstav sem se skozi proces torej znašla v več različnih vlogah. Pri ustvarjanju predstave »Uspavana« sem bila najprej nosilec ideje, ki je okrog le-te zbral skupino, hkrati sem skrbela za organizacijo prostora za vaje, bila sem igralka in kasneje

pisateljica besedila ter potem, ko je bilo besedilo napisano, spet nekdo, ki ga prvič bere s soigralko. Nekatere naloge teh vlog so se med seboj v določenih trenutkih procesa začele tudi prekrivati, ali si nasprotovati oziroma so začele nekako spotikati druga drugo. (Kot »pisateljica besedila« je bila moja naloga kar najbolje predstaviti svojo idejo znotraj dramskega besedila, medtem pa kot »igralka« ugotavljam, da v praksi nekatere replike sploh ne delujejo na pravi način in jih bo treba črtati ali zamenjati. Kot »pisateljico« me skrbi, če bo zadeva potemtakem sploh dovolj jasna, medtem ko pozabim, da na to pazi tudi režiser, ki trenutno ni moja naloga.) Moja potreba »skrbeti za vse je« slabo vplivala (tudi) na skupino, na njeno kreativnost, na naše medsebojno zaupanje. Razmišljam, da bi bilo potrebno v različnih fazah procesa bolj jasno ozavestiti ali (raz)ločiti svoje vloge in naloge, jih skušati opustiti, ko je to potrebno.

Slednje me spet spomni na citat Čehova o dveh vrstah dejavnikov in o prepoznavanju le-teh z začetka poglavja. Profesor Janežič nas je v času dodiplomskega študija igre nemalokrat opozoril na dejavnike, ki lahko motijo posameznikovo ustvarjalnost. Predpogoj za dobro oz. ustvarjalno delo je, da te dejavnike zaznam in jih ne ignoriram ali skušam potisniti na stran, češ, da se bom že kako pregrizla skozi, temveč jim je potrebno posvetiti pozornost. Večkrat se je namreč izkazalo, da moteči dejavniki niso nič drugega kot potreba (lastna ali pa potreba koga/česa iz okolice), ki sem jo spregledala in se javlja, da bi mi sporočila nekaj pomembnega o meni sami, o okolici ali vsebini, liku, dramski situaciji, s katero se ukvarjam(o). In prav to sem opazovala skozi različne primere, v času vaj obeh avtorskih projektov. V trenutku, ko sem priznala npr. svoje nezaupanje ali frustracijo ter uspešno zasedla prej omenjeno vlogo, ki omogoča pogled z distance, se je ozračje spremenilo, napetost v meni je popustila, energija se je zamenjala in velikokrat je sledila vsesplošna senzacija neke vrste osvobodene ustvarjalnosti ali idej.

Ponovno ugotavljam, da se je potrebno vsakič znova izpostavljati situacijam, ki se na tak ali drugačen način zdijo težavne, zahtevne, so povezane z občutkom stiske – samo tako lahko odkrijem nekaj novega o sebi, osvojim nova znanja, izkušnje ter se nenazadnje urim v prepoznavanju ter raziskovanju in odpravljanju oz. razrešitvi t.i. motečih dejavnikov. Ena izmed »žariščnih točk«, v katero bi bilo zanimivo še drezati in jo raziskovati, je zame torej skupina in z njo povezani procesi, kot so: vzpostavitev kreativne skupine, dinamike znotraj te

skupine ter vpliv teh dinamik na delo; vodenje kreativne skupine, tudi zaupanje tej kreativni skupini.

Iz podobne misli sem izhajala pri izbiri naloge za magistrski projekt. Poseben izziv mi je namreč poleg opisanega predstavljalo tudi avtorstvo zgodbe.

3. OD LJUDSKEGA MOTIVA DO AVTORSKE PREDSTAVE

3.1. Izbor naloge

Z avtorskimi prizori smo se (z razredom) pravzaprav srečali že v prvem letniku dodiplomskega študija igre in režije. V prvem in drugem semestru smo za nalogo vsak teden pripravljali nove prizore ter jih kazali sošolcem. Začelo se je z navodilom, da skozi prizor predstavimo umetniško delo po lastni izbiri. Kasneje smo si teme oz. kakršnokoli predlogo izbirali sami. Znotraj prizora je bilo potrebno izraziti jasno sporočilo, ki bo hkrati tudi gledališki dogodek, ki bo s svojo poanto ostro zarezal v izbrano srž. Začela sem se zavedati, kaj sploh pomeni: prizor; sporočilo, poanta ali smisel neke predloge; smisel neke gledališke ali pa igralske oziroma performerjeve akcije... Kaj vse so lahko gledališka sredstva.

Na prvem mestu je bil vpogled v vsebino. Pomembno je bilo zavedanje o tem, kaj sploh je vsebina nekega besedila ali predloge, o čem govori nekaj ali nekdo. Na drugem mestu pa je bila lastna opredelitev do te vsebine. O čem boš govoril in kaj nam imaš povedati o tem ti sam? Pa tudi zakaj govoriš o tem? Kaj je tisto, kar te je znotraj neke vsebine ogrelo in naslednji korak, kako/ s kakšnimi sredstvi lahko to pretvoriš v prizor? Jasno se spomnim, da je bila naloga oblikovanja teh prizorov zame velik izziv.

S podobno nalogo smo se ponovno srečali v četrtem letniku oz. v zadnjem semestru dodiplomskega študija. Za diplomsko produkcijo smo pripravljali kratke avtorske projekte – 15 do 30 minut dolge prizore, ki so bili na tak ali drugačen način del Brechtovega opusa ali pa so bili v določeni korespondenci s slednjim. Spet sem se znašla pred podobnim izzivom in tokrat se mi je zazdel še zahtevnejši. V zadnjem semestru smo bili v veliki meri pri ustvarjanju teh krajših avtorskih projektov že veliko bolj samostojni oziroma bolj prepuščeni lastnim odločitvam, postopkom, organizaciji itn. Z mentorjema smo se dogovorili le za predstavitev oziroma kazanje ustvarjenega materiala na vsake toliko časa ter poslušali njune komentarje, nasvete in jih skušali upoštevati pri nadaljnjem delu.

Odločila sem se, da se v času magisterija ponovno postavim pred izziv oblikovanja avtorskih prizorov oz. predstave. Odločila sem se za oblikovanje lastne zgodbe na podlagi starih

ljudskih pripovednih motivov, kar bo zahtevalo jasne odločitve glede izbora motivov oziroma zgodbe in dobro prepoznavanje jasnih sporočil teh motivov oziroma zgodb ter nadalje odločitve glede predelave izbranih ljudskih motivov v lastno zgodbo. Navsezadnje me je gnala tudi trmasta želja po razumevanju stiske, ki se je pojavila, ko sem naletela na prej opisane naloge oblikovanja avtorskih prizorov.

Za ljudske zgodbe sem se navdušila na pripovedovalskih delavnicah v okviru Pripovedovalskega Varieteja³, ki sem se jih udeležila poleti 2013, v času pred začetkom zadnjega letnika dodiplomskega študija. Del delavnic sta vodili tudi Ana Duša in Špela Frlic. Na delavnicah, ki so bile sestavljene tako iz predavanj kot tudi iz praktičnega dela, sem se seznanila z nekaj osnovami pripovedovalskega dela. Med drugim tudi s postopki sestavljanja ali oblikovanja lastne verzije zgodbe na podlagi izbranih (ljudskih) motivov. Predvsem pa sem se imela možnost urediti v iskanju ali luščenju posameznega ljudskega motiva iz zapisane zgodbe ter v prepoznavanju poante, ki jo ta motiv nosi.

Ana Duša, sodobna odrska pripovedovalka, avtorstvo pravljice oz. ljudske zgodbe definira z naslednjimi besedami: »Pravljica je samo delno literarna zvrst, saj je dolgo obstajala zgolj kot ustni žanr in jo je kot takšno obravnavala (in jo še vedno obravnava) slovstvena folkloristika. Njeno avtorstvo ni enoznačno: ker izhaja iz ljudske tradicije, lahko za to avtorstvo po eni strani rečemo, da je kolektivno, vsaka specifična ubeseditev, naj je zapisana ali zgolj govorjena, pa je individualna. Kolektivna komponenta pravljice je sestavljena iz vseh individualnih ubeseditev hkrati in kot takšna nima trdnega izhodišča, iz katerega bi lahko razlagali njene pomene ter z njimi stopali v dialog. To ji daje specifično pozicijo, ko sama po sebi ničesar ne razlaga, zgolj kaže. Pravljični motivi in sižeji se prosto gibljejo od enega ubesedovalca do drugega in sami po sebi niso avtorski: avtorski je šele način, na katerega so ti motivi sestavljeni, opisani, komentirani, interpretirani. »Originalna« pravljica ne obstaja: posamičnim motivom in sižejem lahko sledimo zgolj prek ohranjenih zapisanih različic, iz katerih lahko na njihov razvoj sklepamo samo delno; a to so ponavadi le drobci »osebne zgodovine« vsake pravljice, medtem ko je ustna glavčina njenih ubeseditev za vedno izgubljena. Mnoge motive najdemo na različnih koncih sveta in pogosto je nemogoče povedati, ali so se

³ Ana Duša in Špela Frlic sta pripovedovalki, ki izhajata iz pripovedovalskega kolektiva »Za dva groša fantazije«, ki je deloval na Radiu Študent v Ljubljani v času od 2002 do 2012. Ana Duša in Špela Frlic sta tudi ustanoviteljici Pripovedovalskega Varieteja - društva za razvoj in promocijo sodobnega odrskega pripovedovanja, ki je ena gonilnih sil sodobnega pripovedovanja pri nas.

prek različnih pripovedovalcev in zapisovalcev selili, ali pa so podobni oz. enaki motivi vznikali v različnih družbah neodvisno drug od drugega.

Pravljичne podobe so zaradi samoumevnosti čudeža, simplifikacij vseh razmerij, grotesknih povečav in pomanjkanja jasne etične podstati same po sebi pogosto v nasprotju z vrednotami konkretne družbe in kot takšne same po sebi problematične. Sprejemljive postanejo zato, ker pravljica ne deluje zgolj na dobesedni, temveč tudi na simbolni ravni.«

Ljudski motivi so me za delo navdihnili iz več razlogov. Navdušila me je na primer starodavnost teh motivov oz. njihovo potovanje skozi različna časovna obdobja in prostore. Pa zavedanje o tem, da so jih ustvarjali preprosti ljudje iz iskrene potrebe po izrazu ter jih s pripovedovanjem prenašali naprej na naslednje rodove in ti naprej na naslednje, po svetu pa so jih od enega do drugega kraja raznašali popotniki in vsak od teh ljudi je imel možnost vtisniti vanje del sebe. Ljudske zgodbe so se mi ob tem zazdele kot nekakšna zbirka dokumentov o človeški duši (ki se ne glede na čas ali področje vsakič znova tako ali drugače zaplete sama s sabo ali z okolico), h kateri so prispevali mnogi sleherniki različnih časovnih obdobj in prostorov. Ti motivi se torej nenehno razvijajo – od svojega nastanka do danes, saj v nasprotnem primeru ne bi obstali. In prav zaradi tovrstnega nastanka in razvoja oz. omenjenega »potovanja«, se mi zdi ljudska zgodba izjemno privlačno izhodišče za vrsto gledališkega ustvarjanja, ki me zanima. V sebi nosi nekaj prvinskega, nekaj mitološkega, nekaj, kar se ukvarja s skrivnostjo človeka ali človeškega na preprost način in je vendar uspelo prepotovati morja časovnih obdobj in prostorov.

Gledališki potencial teh motivov pa je tudi v njihovi bogati metafori in v tem, da so zaradi svoje večkrat pravljичne ali mitološke vsebine tako ali drugače nekako »odmaknjeni«. Npr.: veliko zgodb se začneja z znano besedno zvezo »pred davnimi časi«, vsebujejo magične elemente ali pa neverjetne situacije oziroma dogodke in se ne ukvarjajo z logičnimi detajli ali pa ne skušajo (psihološko) razlagati posameznih odločitev junaka. Menim, da je s tako »odmaknjenostjo" bralcu, poslušalcu ali gledalcu omogočena distanca že na ravni vsebine, s pomočjo katere je mogoč jasnejši vpogled v nekatere poante zgodbe.

Delavnice so me spomnile tudi na dejstvo, da ogromno najboljših otroških ali mladinskih pravljic izhaja prav iz ljudskega slovstva, ki v svojem izvoru v glavnem ni bilo namenjeno otrokom. Takrat sem se ponovno spomnila na eno svojih najljubših zgodb iz otroštva – na

slovensko ljudsko zgodbo o razbojniku Mataju, ki gradi hišo iz človeških kosti. Do takrat sem poznala le različico, ki jo je zapisal Fran Milčinski. Ob teh predavanjih pa se mi je utrnilo, kaj vse ta pravljica, ki je s svojimi slikami tako dolgo ostala v mojem spominu, še vse skriva v sebi in kako jo lahko oblikujem po svoje. Čez kakšno leto in pol, ko sem izbirala nalogo za magistrsko predstavo, sem sprejela izziv ter si za predlogo ali izhodišče svoje predstave izbrala mit o krvoločnem razbojniku. Avtorstvo v tem primeru ni bilo več težaško ali sitno, temveč izjemno privlačno. Pred mano se je odprlo novo in zanimivo polje igre oz. igranja.

Po predstavljeni praksi na delavnicah je bilo jasno, da bo potrebno za dobro raziskavo motivov te zgodbe poiskati še ostale verzije poleg te, ki jo je zapisal Fran Milčinski. Kljub temu, da je zgodba v posameznih motivih razširjena po celi Evropi in širše, sem se osredotočila na slovenske različice tega mita.

3.2. Prebiranje različic izbrane zgodbe ali zbiranje »materiala« za delo

Za pomoč pri zbiranju materiala za raziskavo pa tudi za nadaljnje sodelovanje sem vprašala kar svojo mentorico iz pripovedovalske šole – Ano Duša. Seznanila sem jo s svojo željo po raziskavi zgodbe o Tolovaju Mataju za potrebe magistrske predstave. Ana se je odzvala na mojo prošnjo in ker sva ugotovili, da me zanima predvsem slovenska različica zgodbe, je predlagala pomoč dr. Monike Kropelj Telban, ki se ji za sodelovanje ob tej priložnosti tudi lepo zahvaljujem. Obiskali sva jo v arhivski zbirki Inštituta za slovensko narodopisje, kjer so naju že ob prihodu čakale zgodbe⁴, ki jih je dr. Kropelj Telban zbrala na podlagi motivov v pravljici »Tolovaj Mataj«, ki jo je zapisal Fran Milčinski, in ki je bila moje osnovno izhodišče.

Motivi iz pravljice »Tolovaj Mataj« Frana Milčinskega, na podlagi katerih sem iz omenjene arhivske zbirke Inštituta za slovensko narodopisje dobila tudi ostale zgodbe, so naslednji:

- Hudič pomaga izgubljenecu v zameno za »nekaj, kar izgubljenec sam ne ve, da ima.

⁴ Različice zgodbe o Mataju in zgodbe, kjer se pojavljajo posamezni motivi iz verzije Milčinskega, so priložene v prilogi.

- Skrbnik (oče/mama), ki se kesa zaradi kupčije s hudičem in s svojimi solzami moči kruh, ki ga reže svojemu otroku, saj ga je (po pomoti ali zaradi določene šibkosti) prodal hudiču.
- Mlad človek išče svojo prodano dušo po celem svetu. Svojo prodano dušo zahteva naposled tudi v peklu.
- Star razbojnik (Mataj/Matija/ Peto Abano/Pamfiljš/Baumfilius) gradi hišo iz človeških kosti tistih, ki jih je ubil.
- Motiv zastrašujoče postelje, ki čaka grešnika (starega razbojnika) v peklu in je tako grozljiva, da se je ustraši tudi eden izmed vragov.
- Razbojnikova pokora in kes. Iz palice, s katero je razbojnik moril, zraste jablana. Razbojnik jo je zalival s solzami kesa. Mlad duhovnik spove razbojnika. Za vsak spovedan greh pade jabolko na tla.
- Motiv materine brezpogojne ljubezni. Razbojnikova mama, ki jo je ta ubil, v podobi golobice, ki mu je v času kesanja in rasti njegove jablane nosila hrano.

Pri zbiranju materiala in iskanju različic zgodbe sem bila seznanjena tudi s sistemom ATU. Aarne-Thompson-Utherjev klasifikacijski sistem je prvi razvil finski folklorist Antti Aarne v začetku 20. stoletja, da bi organiziral ljudske zgodbe oz. folklorne narative z vsega sveta. Organiziral pa jih je glede na ponavljajoče se narativne vzorce v besedilih. Pravlјice ali zgodbe je razdelil v manjše skupine glede na njihov osnovni zaplet in tako so le-te v sistemu najprej razdeljene v sklope (npr.: živalske pravljice, čudežne pravljice, religiozne pravljice itn.) Znotraj teh sklopov je potem posamezne vsebine luščil do najmanjših enot, ki so se mu še zdele smiselne. Na ta način je zasnoval dva indeksa, motivnega in tipskega, pri čemer slednji združuje različne verzije istega narativa glede na njihov osnovni zaplet. Sistem sta kasneje nadgradila ameriški folklorist Stith Thompson (1955-58) in germanist Hans-Jörg Uther (2004). Oba indeksa navajata tako avtorizirane kot neavtorizirane, torej vse »ljudske« različice besedil. Vsak tip pravljice ima svojo ATU številko in opis osnovnega zapleta ali navedbo osrednjega motiva (pred letom 2004 so se oznake imenovala AT, ne ATU).

Sistem je prvotno namenjen folkloristom, uporablja se ga tudi za literarne primerjave. Meni je služil pri raziskavi razvoja določenega motiva oz. pri iskanju materiala, snovi, navdiha za ustvarjanje prizorov. Z branjem več zgodb istega ATU naslova sem samo sebe vzpodbujala k

asociacijam, slikam, podobam glede na zadano temo oz. zgodbo. V veliko pomoč mi je bil spletni ATU katalog na internetni strani www.mftd.org⁵.

Zgoraj omenjene motive, ki sem jih razbrala iz zgodbe Milčinskega, mi je ATU pomagal še bolje definirati. V sklopu »Religious Tales« ali »Religiozne pravljice/zgodbe«, v katerega spadajo vse tiste s klasifikacijskimi številkami od 750 do 849, se nahaja še ožja skupina narativov z naslovom »God Rewards and Punishes« (»Bog nagraduje in kaznuje«) s številkami od 750 do 779. Znotraj tega pa so me zanimali motivi:

- »Forgiveness and Redemption« (»Odpuščenje in odrešenje«) s številko 756 oz. še natančneje »Deal with the Devil« (»Kupčija s hudičem«) pod številko 756B z naslednjim opisom: »I. Journey for the contract. A boy who has been sold to the devil before birth journeys to hell to get back the contract.« (»I. Pot zaradi pogodbe. Fant, ki je bil še pred svojim rojstvom prodan hudiču se napoti v pekel, da bi dobil nazaj pogodbo, s katero je bila njegova duša pripisana hudiču.«).
- »Receipt from Hell« (»Račun iz pekla«) pod številko 756C z naslednjim opisom: »I. The Crime. (a) A man seeks to do penance and receive forgiveness for murdering ninety-nine men, (b) for murdering his parents, (c) or for shooting at a consecrated wafer.« (»I. Zločin. Človek išče pokoro in prejme odpuščenje za devetindevetdesetih umorov, (b) za umor svojih staršev, (c) za streljanje v sveto / posvečeno hostijo.«).
- »The Devil's Son as a Priest« pod številko 764 z naslednjim opisom: »A youth (a) encounters the devil or (b) takes liberties with the corpse of a hanged man. With this companion he goes to certain houses, some of which because they are properly ordered the companion may not enter. The Devil (dead man) is able to enter...« (Mladenič (a) se spopade s hudičem ali (b) se obnaša predrzno do trupla obešenca. S spremstvom obhaja hiše. V nekatere ne sme vstopiti, ker so spodobne. Hudič (mrtvec) pa lahko vstopi ...

V sklopu motivov z naslovom »The Devil« (»Hudič«) s številkami od 810 do 826 pa me je zanimal naslednji motiv:

- »The Man Promised to Devil Becomes a Priest« (»Človek obljubljen hudiču postane duhovnik«) pod številko 811 oz. še natančneje »The Boy Promised – or Destined – to

⁵ S tega spletnega portala tudi citiram klasifikacijske naslove in številke ter kratke opise narativnih motivov v seznamu, ki sledi.

Go to the Devil Saves Himself by His Good Conduct« (»Fant obljubljen ali usojen hudiču se reši s svojim dobrim vedenjem«) pod številko 811A;

- »Boy by His Exceptional Penitence Saves His Mother from Hell (»Fant s svojim izrednim kesanjem reši svojo mater iz pekla«) pod številko 811B.

Pri zbiranju materiala in verzij zgodbe o uspavani lepotici za predstavo »Uspavana« pa je šlo za nekoliko drugačno izhodišče. V tem primeru sem se odločila za točno določen motiv, ki me je zanimal in iskala zgodbe, kjer se le-ta tudi pojavlja in ne obratno, kot pri Tolovaju Mataju, kjer sem izhajala iz ene različice zgodbe, iz katere sem izluščila motive in na podlagi le-teh potem iskala še druge zgodbe. Poleg tega so me zanimali motivi speče lepotice z vsega sveta ter izvor tega motiva oz. njegovi začetki. Prav tako sem prvotno idejo za predstavo (v mislih sem imela predvsem Sneguljčico) delila z Ano Duša in spomnila me je tudi na Trnuljčico ter me seznanila s knjigo z naslovom: »Sleeping Beauties: Sleeping Beauty and Snow White; Tales from around the world« avtorice Heidi Anne Heiner, v kateri so zbrane vse glavne različice zgodbe o Sneguljčici in Trnuljčici z vsega sveta. V omenjeni zbirki je predstavljen tudi izvor motiva, za katerega velikokrat velja motiv Brunhilde iz 13. stoletja, ki pa se ga ne uvršča pod isto ATU število⁶, tako kot ostale zgodbe o speči lepotici. Tu so še: (naštejemo) Poleg omenjenih pa mi je predlagala še avtorje, kot so: Giambattista Basile, Italo Calvino, pa obdelavo Angele Carter. Režiser je predlagal tudi priredbo Neila Gaimana itd.

Na motiv speče lepotice pa sem se spomnila zaradi dveh izhodiščnih tem, o katerih sem želela spregovoriti. Idejo sem prijavila na razpis za delovno štipendijo z naslednjo utemeljitvijo. »Predstava »Uspavana« se bo tematsko osredotočala na odnos med dvema generacijama žensk – hčere in matere, snahe in tašče, učenke in učiteljice. Osredotočala se bo na podrtje ravnovesje med generacijami, ki nasprotuje redu stvari, kakršnega je človeštvo doseglo skozi stoletja samo-kultivacije. (Npr.: V skladu s tem redom bi moral človek v življenju iti skozi naslednje tri faze:

- otroštvo / učenec / zanj skrbi delavec / odvisnost,
- odrasla doba / delavec / skrbi za učenca in učitelja / moč,

⁶ V ATU sistemu najdemo motiv »The Sleeping Beauty« (»Uspavana lepotica«) pod številko 410 v sklopu »Wife« (»Žena«) oz. širše »Supernatural or Enchanted Wife (Husband) or Other Relative« (»Nadnaravna ali začarana žena (mož) ali drug sorodnik«), ki ga označujejo motivi pod številkami od 400 do 459.

- starost / učitelj / zanj skrbi delavec / odvisnost.

V zahodni družbi je shema danes pogosto videti takole:

- otroštvo / učenec / zanj skrbita delavec (in učitelj) / odvisnost,

- odrasla doba / delavec / skrbi za učenca, zanj skrbi učitelj / (moč), odvisnost,

- starost / učitelj / skrbi za delavca (in učenca) / moč.)

Poleg navedenega izhodišča (t.j.: konflikt mati-hči v ožjem smislu, v okviru posameznika) pa stara zgodba v projektu prijavitelja najde svojo aktualnost tudi v širšem smislu. Speča lepota lahko v današnjem času in prostoru predstavlja tudi generacijo močnih mladih ljudi z velikimi potenciali, ki jadrno jezdijo nad svoje kralje in kraljice oz. očete in matere, ki v tem kontekstu predstavljajo starejšo generacijo, ali pa morda mladi (prestolo)-nasledniki le čakajo na priložnost, na poljub, na obljubo o srečnem času, ki bi jih zbudila iz spanca. Kako so se s tem v svoji preteklosti spopadali ti kralji in kraljice, ki danes vladajo in po mnenju njihovih otrok sprejemajo napačne odločitve, ki so lahko za te iste otroke morda usodne? Kakšen načrt imajo kralji in kraljice za svoje naslednike? So se mladi pripravljene boriti proti raznim uspavalnim urokom in kako? Ali je njihovo spanje sploh povezano z urokom teh »zlobnih« kraljev in kraljic? Je morda generacija, ki obvladuje, tista, ki je zaspala in se ne zaveda, kakšen spopad jo čaka? Kdo sme zaspati in kdo ne? Čigavo spanje več stane? Vse to so izhodiščna vprašanja, ki jih zgodba odpira v prostoru med mano, ki sem stara 25 let in sem na začetku svoje umetniške poti, se šele učim svoje igralske veščine, sem učenka, sem slušateljica, sem hčerka, in med mojo soigralko, Jožico Avbelj, ki je uveljavljena umetnica, mojstrica svoje igralske veščine, profesorica in nenazadnje je tudi ona spet hčerka, učenka. Zgodba lahko torej prevprašuje tudi pasivnost generacije oz. prikazuje boj med generacijami in njegove posledice.«⁷

Skozi analizo motivov preko pogovorov ali akcijo, improvizacijo na temo pa se je opisana začetna ideja spreminjala, oblikovala, nadgrajevala. O tem bom več spregovorila v poglavjih, ki sledijo. Ob branju zgodb oz. motivov so se v mojih mislih začele risati prve podobe, ki sem jih skušala tudi ujeti na papir v obliki pesmi oz. slik⁸.

⁷ Del utemeljitve ideje za prijavo na razpis za delovno štipendijo februarja 2017.

⁸ Eden od akvarelov, ki je nastal ob branju zgodb o Tolovaju Mataju in mladem popotniku, je priložen v prilogi.

3.3. Prve podobe ali potreba po analizi

Na začetku obeh procesov, predvsem pa pri ustvarjanju predstave »Srečanje«, sem se na začetku veliko ukvarjala tudi s tem, kako vse te močne mitske slike, metafore pretvoriti v gledališče oz. gledališki jezik. (Pri Tolovaju Mataju mislim predvsem na podobe, kot so: hiša iz kosti; mitska jablana polna jabolk, iz katerih se cedi kri; grozljiva postelja v peklu.) Zdelo se mi je zanimivo izhajati kar iz tega vprašanja, glede na to, da me te slike na tak način vznemirjajo. Vendar sem kmalu ugotovila, da je najprej potrebno natančno razčistiti, kakšen je sploh moj odnos do vseh teh slik, vsebin, razen tega, da me vznemirjajo. Potreben je bil moj razmislek o vsebinah, ki so se pojavljale v zgodbah.

3.4. Razmislek o izbranih motivih in snovanje lastne zgodbe

Iz zbranih verzij zgodbe o Tolovaju Mataju oziroma iz vseh verzij, ki jih združuje nekaj zelo podobnih motivov, smo s pomočjo pogovorov in improvizacij torej težili k oblikovanju našega lastnega »plot-a« ali linije zgodbe. Kot sem že omenila, sem si želela, da se naša različica zgodbe razvija sproti – iz improvizacij, prizorov, skratka iz sprotnega razčlenjevanja določenih vsebin in razumevanja le-teh.

3.4.1. Pogovori oz. intervjuji

Pri analizi oz. pri raziskavi lastnega odnosa do omenjenih tem ali motivov, podob sem potrebovala sogovornike. Prve »analize« vsebine so torej potekale v obliki pogovora oz. intervjuja. Pogovarjala sem se z režiserko in dramaturginjo o temah in motivih, ki se pojavljajo v zgodbi. Velikokrat mi je bil dialog ali pogovor, razpravljanje o neki temi ali vsebini v veliko pomoč pri iskanju ali prepoznavanju lastnega odnosa do te vsebine. Pomagalo je že samo oblikovanje vprašanj o neki temi ali vsebini. Nekatera vprašanja, ki sem jih zastavila ekipi oziroma o katerih sem se želela z ekipo pogovarjati (zanimalo me je predvsem osebno mnenje vsakega posameznika in ne splošne definicije), so bila v procesu za predstavo »Srečanje«, nekaj mesecev po koncu dodiplomskega študija, naslednja:

1. Kaj zate pomeni, da je nekdo umetnik? Kaj nekoga opredeljuje kot umetnika? Kaj je umetnikov cilj v procesu ustvarjanja nekega umetniškega dela? Kaj je cilj za časa umetnikovega življenja? Si ti umetnik(-ica)? Kaj je tvoj cilj pri ustvarjanju gledališke predstave?
2. Kaj potrebuješ, da lahko ustvarjaš gledališko predstavo? Poleg ideje, teksta, igralcev, tehnike. Kakšne pogoje potrebuješ?
3. Si zaupaš? Glede česa si zaupaš? In glede česa ne? (Znotraj ustvarjalnega procesa.)
4. Kaj je zate svoboda? Kdaj si bil (-a) v življenju najbolj svoboden (-na) in kdaj najmanj? Ti je kdo kdaj vzel svobodo? Si kdaj ti komu vzel(-a) svobodo?
5. Kdo oz. kakšen je dober učitelj? Bi se strinjala, da te dober učitelj vedno na nek način napoti k samemu sebi in ne obratno? Se ti zdi, da si kdaj ti koga česa naučil(-a) in česa?
6. Kdo oz. kakšen je dober učenec? Se ti zdi, da si dal(-a) ljudem okoli sebe možnost, da te česa naučijo? Se ti zdi, da si jim dal(-a) možnost, da se od sebe samih česa naučijo?
7. Kaj je resnica oz. kaj zate pomeni resnica o samem sebi?
8. Na kaj bi kot ustvarjalka rada opozoril(-a)? Kam bi uperila s prstom in povedla skupino ljudi, publiko, narod, ljudstvo, človeštvo?
9. Kako razmišljaš o smrti? V kakšni relaciji sta smrt in resnica? Si imel(-a) kdaj bližnje srečanje s smrtjo? Kaj bo po tvoji smrti oz. kaj si želiš zapustiti na tem svetu?

Poleg tega pa so ti intervjuji in pogovori o poanti neke vsebine služili še nečemu. Opazila sem, da ko v nekem ustvarjalnem procesu sodelujem kot igralka oz. kot nekdo, ki ni hkrati tudi vodja skupine ali idejni vodja, poslušanje vsakega ponovnega poskusa formulacije poante neke vsebine, nekega pojava v obravnavanem besedilu, neverjetno spodbuja mojo igralsko ali performersko domišljijo, dobivam ideje za prizore na temo itd. S temi pogovori in intervjuji sem torej želela spodbujati skupino in sebe k odnosu do nečesa. S poslušanjem teh mnenj pa predvsem sebe k idejam za prizore, ki vsakič znova odprejo prostor za novo debato ali nov prizor.

Tudi kasneje, ko je bila naša različica zgodbe o srečanju mladega junaka s Tolovajem Matajem že bolj vzpostavljena, je bilo podobno – veliko sem želela govoriti, pripovedovati, razpravljati o zgodbi, o junakih in o tem, v kakšne situacije so postavljeni, kaj vse se jim dogaja ter bila pozorna na odziv poslušalca ali sogovornika. Zanimalo me je, če zgodba, ki

sem jo povedala, deluje, če je poanta dovolj izostrena oz. jasna, če sem morda kje kaj izpustila, preizpraševala sem svoje razumevanje nekaterih vsebin znotraj zgodbe, montažo samih dogodkov znotraj linije zgodbe.

3.4.2. Improvizacije pripovedovanja vzpostavljene avtorske različice zgodbe

Eden od načinov vsebinske analize je bilo torej tudi pripovedovanje na novo vzpostavljene avtorske različice zgodbe različnim poslušalcem. Vsakič znova sem zgodbo nekoliko improvizirala, jo skušala povedati malo drugače (npr.: vključila sem nov motiv ali poglavje oz. postajo na junakovi poti). Ob tem sem bila pozorna na točke v zgodbi, kjer se je pripovedovanje zataknilo, ustavilo; ali sem opazila, da govorim površno oz. da nisem z mislimi pri vsebini, temveč sem se začela ukvarjati s tem, kako govorim; ali sem nehala misliti na ciljno misel, občutek, do katerih skušam privedi poslušalca; ali ne vem pravzaprav točno, o čem govorim – da niti nimam vzpostavljenega odnosa do nekega dela zgodbe. Svoj vtis sem primerjala tudi s poslušalčevimi komentarji. Vse te problematične točke v zgodbi sem potem skušala razpirati naprej s pomočjo pogovora ali nekega prizora ter se tako pripraviti na naslednje pripovedovanje zgodbe nekemu drugemu poslušalcu.

Ob vseh teh pogovorih, ob prvih zasnovah avtorske različice zgodbe se je torej začelo vzpostavljati vprašanje, o čem pravzaprav govorim skozi to zgodbo. Zakaj bi navsezadnje sploh govorila to zgodbo? Zakaj je pomembno, da jo povem? Komu je namenjena? Odgovori na ta vprašanja so poleg zbiranja igralskega materiala vplivala tudi na vsebino avtorske verzije zgodbe. Potrebna je bila torej odločitev, v katero smer bom zaostрила zgodbo, da bo govorila o nečem, v kar verjamem oz. o nečem, kar postavljam pod vprašaj.

3.4.3. Skozi pogovore, intervjuje, pripovedovanje avtorske različice zgodbe (za predstavo »Srečanje«) se začnejo jasni nekatere vsebinske točke

a) Glavno vprašanje, ki se je začelo pojavljati skozi proces sestavljanja zgodbe za predstavo »Srečanje«, je bilo predvsem: »Ali govorim zgodbo iz perspektive Tolovaja Mataja ali iz perspektive mladega človeka, ki se odpravi na pot? Na katerega izmed dveh je torej

osredotočena zgodba? Kdo je glavni junak naše različice zgodbe - mladi človek ali Tolovaj Mataj? Ali je Tolovaj Mataj torej le ena izmed postaj na poti mladega človeka ali obratno?

Ob branju in raziskavi vseh različic zgodbe o Tolovaju Mataju me je namreč namesto linije naslovnega lika vedno bolj začela zanimati pot mladega fanta, ki po svetu išče svojo prodano dušo oz. je pripravljen iti ponjo v sam pekel. Stari razbojnik Mataj pa je v tem primeru le ena izmed njegovih postaj.

Mašnika v predstavi predstavimo tudi kot »godca ali pa mlado dekle, skratka mladega človeka« in se tako izognemo izključno verski tematiki, ki je močno prisotna v večini različicah te zgodbe.

b) Koga potemtakem predstavlja Tolovaj Mataj? Je Tolovaj Mataj sploh resničen ali je le fantov privid v puščavi? In če ni resničen, privid česa oz. koga predstavlja? Se mlad človek odpravi na pot in sredi puščave sreča privid samega sebe, ki mu te poti ni uspelo prehoditi? Je to morda privid fantovega strahu? Če pa je Tolovaj Mataj človek iz mesa in krvi ter »pripada isti realnosti« kot mladi fant, ali je nujno, da je Tolovaj Mataj moralističen primer strašnega grešnika? Pomislila sem tudi, da bi bil Tolovaj Mataj lahko metafora silne moči znotraj vsakega posameznika, ki lahko uničuje ali pa ustvarja – odvisno od tega, kam jo obrneš. Tolovaj Mataj namreč ob koncu izvirne predloge ustvari oz. vzgoji drevo polno jabolk.

Odločila sem se, da je Tolovaj Mataj, na katerega naleti fant sredi puščave, del njega samega, pošast ali demon v njem samem, ki ga ovira ali ga skuša zadržati, spremeniti v žrtev, skratka je njegov privid. V predstavi seveda odgovori na ta vprašanja niso tako neposredno vidni oz. prikazani, ekipa je skušala skrbeti za to, da bi bili gledalcem ponujeni na nivoju asociacij, vendar sem imela potrebo po tem, da sem odgovore na ta vprašanja razjasnila predvsem sebi.

c) Hkrati pa ni šlo samo za izogibanje moralističnosti izvirne predloge, temveč za preprosto misel na predstavo. Ko sem si v mislih predstavljala predstavo, sebe v monodrami, mi je pred oči sililo dejstvo, da na odru v takem formatu – v avtorski predstavi, preprosto ne morem govoriti nečesa, »česar ni moje« oz. nečesa, s čimer se ne strinjam. Preoblikovali smo torej tudi konec zgodbe. Zgodbo smo obrnili tako, da mladi fant v peklu (kamor se je odpravil

misleč, da ga tam čaka njegova prodana duša) spozna, da je za svojo usodo odgovoren sam. S tem spoznanjem odreši samega sebe, je svoboden, »njegov svet spere reka«, kot je to opisano v zadnji pesmi⁹ oz. čez mnogo let se je sposoben s smehom spomniti svoje mladosti in ničesar ne obžaluje, se tudi ne spoveduje kot Tolovaj Mataj v mnogih različicah ljudske zgodbe.

d) Po predlogi se pot mladega duhovnika razreši v peklu, kjer mu uspe dobiti nazaj pogodbo, s katero ga je oče po pomoti oz. zaradi prevare zapisal v pekel. Mladenič v peklu izve tudi za posteljo, ki tam čaka na Tolovaja Mataja. Večina različic se konča s spovedjo Tolovaja Mataja – spove ga prav ta mladi fant, ki mu je Mataj pred toliko leti prizanesel, ko ga je našel v svoji hiši. Z ekipo pa smo se odločili, da pismo ali pogodba, po katero je prišel mladi človek misleč, da je z njo njegova duša zapisana v pekel, ne obstaja zares, kar fantu posredno pove tudi sam Lucifer. Srečanje s hudičem smo obrnili v »show«, v Luciferjevo kabaret točko z zelenim vragom, katere poanta je, da ti duše pač ne more vzeti nihče. Človek sam odloča o tem, kako bo živel – in ne pravljice, ki se jih je naposlušal kot otrok.

3.4.4. Sestavljanje zgodbe in dramske predloge za predstavo Uspavana

Faza sestavljanja zgodbe se pri procesu Uspavane razlikuje v tem, da sem na podlagi pogovorov z ekipo in improvizacij za lažje nadaljnje delo (zdaj sem imela tudi soigralko) napisala dramsko predlogo¹⁰. Pred tem pa sem se ravno tako odločila za obrat nekaterih glavnih vsebinskih točk vsem dobro znane izvirne zgodbe o uspavani lepotici.

a) Odločila sem se, da bo lepotica glavni lik zgodbe v pravem pomenu besede in ne le statična figura, okoli katere in za katero se vse v zgodbi zgodi. Osrednji del predstave se dogaja v njeni podzavesti oz. v njenih sanjah. Izhajala sem iz vprašanja: »Kaj vse pa se njej dogaja v teh njenih svetovno znanih stoletnih sanjah?« Ob raziskavi motiva sem naletela tudi na očitke uspavani lepotici, češ, da je utelešenje ženske pasivnosti, ki čaka na prihod svojega princa na belem konju¹¹ in ob tem se mi je zazdelo, da si je morda samo vzela čas. Stoletni

⁹ Mislim na zadnjo pesem ali epilog iz naše avtorske predstave »Srečanje«. Besedilo predstave priloženo v prilogi.

¹⁰ Avtorsko dramsko besedilo predstave »Uspavana« je priloženo v prilogi.

¹¹ The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairytales na primer pravi: »The passivity of Sleeping Beauty, caused by eternal magic sleep, which leads her to embody perfect femininity in the

spanec je torej lahko tudi princesin čas za sanje v tem norem svetu pravil, mnenj, nasvetov okoli nje, ki so postala tako glasna, da ne sliši več same sebe. In iz te perspektive sem črpala tudi vse nadaljnje obrate sicer zelo znanih motivov o uspavanih lepoticah.

b) Zgodba ali predstava pa se prav tako začne z metaforo strahu. Torej s starko, ki predstavlja sto let staro Trnuljčico, ki so jo njeni starši in cel dvor tako dobro obvarovali skrivnostnega vretena, da nikoli ni zaspala. Nikoli ni sanjala. Nikoli ni imela priložnosti izvedeti, kdo pravzaprav je.

c) V izvirnih različicah zgodbe so »dobre vile« tiste, ki so princesi ob rojstvu dale darila, v naši predstavi o »Uspavani« pa ta darila niso nič drugega kot pravila. Vile ji celo zabičajo, da jih mora čuvati, saj jo varujejo pred temo, ki jo prinaša njihova sedma sestra in če jih izgubi, drugih ne bo dobila. Takrat bo lahka tarča stoletnega spanca, zaradi katerega bo vse zamudila.

d) »Užaljena vila« ali sedma sestra (v naši predstavi smo ji naredili kar srbski prevod imena »Maleficent« - Grdana), ki ni bila povabljena na princesin krst, je v naši predstavi predstavljala vabilo v nočno pokrajino – lasten sanjski svet, ki je lahko poln nočnih mor ali pa vir ustvarjalnosti, moči.

e) Ob raziskavi motivov uspavane lepotice smo se z ekipo poleg Sneguljčice, ki se znajde v začaranem gozdu s sedmimi palčki tipiziranih osebnosti, spomnili tudi na: Alico iz čudežne dežele, ki pade v luknjo in se nekje v čudežni deželi srečuje s svojimi sanjskimi podobami; Dorotejo, ki jo odpihne vihar in potuje po rumeni cesti ter se sreča s strašilom brez pameti, z levom, ki je izgubil pogum in s Pločevinkom, ki nima srca; deklico z rdečimi čevlji iz Andersenove pravljice »Rdeči čevlji«... Vsem tem mladim ženskam (ali pa so tik pred tem, da to postanejo) je skupno, da jih nenavadne, nevarne, prepovedane, obskurne okoliščine pripeljejo v čudne, skrivnostne, neznane kraje (kot so gozd, čudežna dežela, rumena cesta itd.), kjer imajo možnost sanjati, se izgubiti, odkrivati samo sebe, ter jim naložijo nalogo. Če jo izpolnijo in se vrnejo domov, niso nikoli več iste.

form of marriage and maternity, has given rise considerable discussion, together with psychoanalytic and feminist interpretation. For many feminist scholars, Sleeping Beauty is the epitome of the passive female awaiting the arrival of The Prince Charming.«

Med ustvarjanjem dramskega besedila sem veliko razmišljala o tem, da si vsa ta dekleta, ki jih v realnem svetu tako zelo čuvajo (veliko bolj kot fante in jim nalagajo toliko pravil – seveda za njihovo lastno varnost), v pravljici - kjer obstaja sanjski svet ali svet, ki ni vezan na realni čas in prostor, svet, kjer si junakinje ukradejo čas in prostor zase, svet, ki je »nekje čez« - iščejo prostor za odločitve, dejanja, avanture, ki so v realnosti nepojmljive in so za svet pravil popolnoma »čez vsako mero«.

f) Motiv plesa je vzet iz Andersenove zgodbe o deklici in čevljičih. Ples je lahko nekaj, kar se je treba učiti, trenirati – različni stili in zvrsti plesa imajo namreč različna pravila. Ples pa je lahko tudi nekaj, kar že obstaja znotraj vsakega telesa ali posameznika – ples, ki je nepremostljiva želja telesa po izražanju. Tisti ples, ki je ples tudi, če telo miruje. V besedilu, ki sem ga napisala, lepotica ob prihodu v deželo prejme plesne čevlje, da bi jih na koncu odvrгла in ugotovila, da jih za *svoj ples* ne potrebuje.

g) Roman Harukija Murakamija »Dance, dance, dance« (»Pleši, pleši, pleši«), ki je bil posredno – na nivoju mojih asociacij tudi vključen v proces nastajanja dramske predloge, pa je v mojih mislih prejšnjo metaforo plesa še podkrepil in me spomnil tudi na lik vodnika skozi sanje. (Kot je v »Alici v Čudežni deželi« to npr. smejoča se mačka.) V naši predstavi to vlogo prevzame Tekočica.

h) Vreteno je v naši predstavi lik z imenom »Kolovrat mašina«, ki v pesniškem jeziku ter z glasbo povezuje dogajanje v lepotičinih sanjah.

Opisani motivi se torej v veliki meri razlikujejo od začetne ideje, ki je opisana v citatu z vloge za delovno štipendijo na str. 26 in 27. V skladu s tem se je razvijal tudi režijski koncept, ki pa se je dokončno oblikoval glede na besedilo, ki sem ga napisala. Naj najprej naštejemo še nekatere izmed improvizacij, s katerimi smo v procesih ustvarjanja obeh predstav raziskovali vsebino skozi akcijo v prostoru.

3.4.5. Improvizacije

Nekatere od improvizacij, ki smo se jih lotili, so naslednje:

- a) Oblikovanje prizorov na določeno temo, motiv, besedo, dogodek, lik, ki se pojavlja v zgodbi oz. predlogi.
- b) Oblikovanje prizorov atmosfere nekega dela zgodbe, dogodka ali lika, ki se pojavlja v zgodbi oz. predlogi.
- c) Improvizacija predstavitve zgodbe v treh delih. V procesu ustvarjanja predstave »Srečanje« smo se v trenutku, ko je bila naša avtorska različica zgodbe že nekoliko vzpostavljena, lotili vaje, kjer sem skozi improvizacijo s čim manj besedami najprej odigrala celo zgodbo ali predstavo, ki sem jo potem ponovila še trikrat in vsakič sem poskušala improvizacijo krajšati oz. zgostiti tako, da sem izpustila elemente, ki se niso zdeli nujno pomembni za razumevanje vsebine. Vajo smo skozi proces še nekajkrat ponovili in iz najbolj zgoščene različice improvizacije se je rodila zanimiva atmosfera ali pa je bilo mogoče iz nje razbrati, o čem se mi zdi pomembno govoriti v nastajajoči predstavi.
- d) Improvizacija »kolaž«. Upodobitev ali prikaz motiva hiše iz kosti, ki jo gradi Tolovaj Mataj, nam je predstavljal še posebej zahteven izziv. Eden izmed načinov, s pomočjo katerega smo skušali razumeti ali pa konkretizirati to vsebino, je bila improvizacija »kolaž«. Režiserka me je prosila naj zberem pesmi, dele romanov, dele filmov, skladb, slik itn., kratka umetniška dela, ki me navdušujejo in asocirajo na zgodbo o Tolovaju Mataju oz. na njegovo hišo. Na vaji sem s katerimikoli predmeti, ki sem jih našla v gledališki predavalnici, oblikovala ali zgradila nek prostor (označila sem npr. okna, vrata, posteljo, mizo, kuhinjo, dvorišče itn.) in nekatere od teh potem zamenjala z izbranimi umetniškimi deli.

Kasneje smo »tuhtanje« o hiši iz kosti opustili in se raje osredotočili na pot mladega fanta. Hišo iz kosti, ki je v liniji mladega fanta le ena izmed postaj na poti, smo označili z lučjo v oknu, kot jo tudi vidi mladi popotnik – hiša je namreč del njegovega grdega privida sredi puščave.

e) Raziskava perspektiv likov iz zgodbe, raziskava lastne perspektive ali odnosa do zgodbe, likov, teme in motivov s pomočjo menjavanja vlog kot pri psihodrami. Izberem si npr. nek lik ali kakšno drugo vsebino in se postavim v vlogo tega lika oz. vsebine ter skušam govoriti iz vloge, perspektive tega lika oz. vsebine. Potem prosim nekoga, ki je to pozorno opazoval, da se postavi v dotično vlogo ter skuša čimbolj natančno ponoviti besede in geste, ki sem jih predhodno dodelila tej vlogi. Jaz ta čas vse ponovljeno opazujem iz vloge opazovalca. Kasneje lahko v te skice dodajam več likov, pogovor med posameznimi liki ali vsebinami, pogovor med liki in mano kot ustvarjalko.

f) »Srečanje z mojstrom« je ena mojih najljubših improvizacij, ki nam jo je predstavil profesor Janežič na dodiplomskem študiju. Izhaja iz zgoraj opisanega principa menjave vlog. V psihodrami je možno stopiti tudi v vlogo mojstra, kakršen želiš postati in se z njim pogovarjati.

Srečanje z lastnim mojstrom je tema tudi obeh avtorskih predstav. V predstavi »Srečanje« nekoliko bolj posredno – mladi fant se v puščavi sreča s prividom propadlega mojstra. In predstava »Uspavana« se s sliko propadlega mojstra začne. Poleg tega pa sem za predstavo »Uspavana« z mislijo na svojega mojstra izbrala svojo soigralko ter napisala lik zanjo. Razmišljala sem namreč, kdo bi lahko najbolje odigral vlogo mojega mojstra oz. mojstra v meni in izbrala Jožico Avbelj, ki je v predstavi odigrala lik Tekačice.

g) Pri procesu predstave »Uspavana« sem zaradi enega ključnih motivov plesa v predstavi k sodelovanju povabila tudi koreografinjo oz. svetovalko za gib, Anjo Mejač. Telo sem želela trenirati v pretočnosti, v plesni ali gibalni improvizaciji. Zanimalo me je iskanje lastnega plesnega izraza.

H gradnji predstave je v veliki meri pripomoglo tudi kazanje materiala. Ob vsakem vnovičnem kazanju ali predstavitvi oblikovanega materiala so se odpirala nova vprašanja in prostori za nadaljnje delo. Predstavitev ali kazanje materiala je bilo v pomoč torej na podoben način kot - ob sestavljanju lastne različice zgodbe o Tolovaju Mataju oz. o mladem popotniku - pripovedovanje zgodbe različnim poslušalcem¹². Ob ustvarjanju ter ob izvedbi monodrame

¹² Postopek, ki sem ga opisala na straneh 29 in 30.

»Srečanje« sem velikokrat pomislila na podobnosti in razlike v delu igralca in pripovedovalca, ki jih bom skušala na kratko opisati v četrtem poglavju te naloge.

3.4.6. Potreba po distanci ob sestavljanju lastne različice zgodbe

Na 5. vprašanje vprašalnika o psihologiji igralske umetnosti: »Ali vam dogodki iz vašega življenja ali vaša lastna doživljanja služijo kot gradivo za igralsko ustvarjanje?« odgovarja M.Čehov takole: »Da, če je dogodek že dovolj odmaknjen, če je v moji zavesti prisoten kot spomin, ne pa kot neposredno doživljanje, če do njega lahko vzpostavim objektivni odnos. Z vsem tistim, kar še vedno obstaja v sferi mojega ega, pa si pri ustvarjanju ne morem pomagati.« (34, 35)

Glede na izkušnjo ustvarjanja obeh avtorskih projektov se mi zdi, da to, kar opisuje Čehov v svojem odgovoru na 5. vprašanje, ne velja samo za igralčevo delo na liku ali vlogi. V mojem primeru se je potreba po zavzetju določene distance namreč kazala že v fazi avtorskega dela na zgodbi in dela na improvizacijah. Trenutno lahko na oba procesa gledam drugače, bolj jasno, ker je vmes preteklo veliko časa. V trenutku ustvarjanja pa sem naenkrat ugotovila, da je vse to, kar se trenutno dogaja meni kot Nataši (kot npr. avtorici te predstave), izjemno podobno tistemu, kar se dogaja tudi junaku oz. junakinji v zgodbi in/ ali obratno in to je začelo na nadaljnji ustvarjalni proces delovalo izjemno neproduktivno. Zdelo se je kot, da sem se naenkrat znašla v neki izjemno neustvarjalni poziciji, nad katero nisem imela nadzora (nisem se je mogla več znebiti), čeprav sem se hkrati ves čas postopka obdelave zgodbe zavedala, da le-to ves čas nekoliko približujem sebi in svojemu razumevanju. Vtis je bil tak, kot bi sama sebi (sama sebi kot Nataši, avtorici te predstave) napisala zahteven poligon, skozi katerega se moram prebiti, se stalno nečemu izmikati, namesto da bi material, o katerem sem pisala na nek način izhajal iz »igralkine« želje po igranju z nečim, kar je že predelano – s tistim materialom, do katerega obstaja zadostna mera časovne in čustvene distance.

V nekaterih primerih so opisan problem z distanco »od zunaj« zaznali člani ekipe in nanj opozorili, nekateri bolj subtilni procesi pa so se izmaknili tudi njim – nenazadnje so bili tudi sami vključeni v sam proces ustvarjanja.

3.5. Postavljanje predstave

Pri obeh predstavah smo načrt za postavitve predstave oblikovali skupaj. Režijski koncept ali načrt ni obstajal v obliki, kot je to v navadi ali kakor sem ga na začetku procesov tudi sama pričakovala. Predstava je namreč od vsega začetka izhajala iz igralskega dela – vsi gradniki predstave so izhajali iz mojih improvizacij (pri predstavi »Srečanje«) oz. najinim improvizacij (pri predstavi »Uspavana«).

3.5.1. »Srečanje«

Pri ustvarjanju predstave »Srečanje« se je glavna ideja predstave izluščila šele na koncu – nekaj dni pred premiero. Mogoče je temu botrovalo prav dejstvo, da projekt ni izhajal iz prej določenega, oblikovanega t.i. režijskega koncepta, temveč zgolj iz oblikovanja igralskih prizorov (na eni strani) in opazovanja le-teh (na drugi strani). Šele ko sem na vajah nekajkrat odigrala celo predstavo nekaj dni pred premiero, se mi je v mislih ponudila ali definirala odločitev, o čem naj govori ta predstava oz. kaj naj bo njena osnovna ideja. Torej ne samo ideja zgodbe, ampak predvsem ideja predstave z vsemi njenimi konteksti ali »plastmi«. Šele takrat je očitno nastopil čas za nekaj, čemur bi navadno rekli »koncept predstave«, kar pa se mi danes, po letu in pol, ne zdi nič kaj tako nenavadnega glede na opisani način dela. Predstava se je »zgostila«, bilo je tudi npr. povsem jasno, kaj manjka in kaj je odveč (v smislu nekaterih prizorov, replik, scenografije, kostumografije, luči). Predstavo je »povezala« misel o tem, da naj zgodba o prodani duši - ki jo oče s težavo izda svojemu sinu na začetku zgodbe o Tolovaju Mataju in ki skoraj popolnoma ohromi, zaslužni mladega fanta ter mu hkrati da razlog za pot - tudi v naši predstavi dobi svoje mesto na način, da oživi skozi avdio kaseto (na kateri sem kot otrok poslušala pravljico o Tolovaju Mataju) kot neke vrste lik, ki je veliko bolj nevaren za protagonista kot sam Tolovaj Mataj. Tolovaj Mataj v tem primeru ni nič drugega kot del te kasete, del pravljice ali del morastih sanj ali podoba, skozi katero govori pravljica o zapečateni usodi. (O vsem tem v zadnjem delu predstave na šaljiv način govori tudi Lucifer.) Nedolžna pravljica o prodani duši ali zapečateni usodi mladega človeka v predstavi torej oživi skozi predmet iz otroštva, kar smo skušali podpreti tudi z drugimi elementi predstave, kot je npr. atmosfera. Vsakič, ko se v zgodbi začnejo dogajati nenavadne

stvari (npr. fantov privid grozljive hiše v puščavi), ki so lahko samo del pravljice, ki je, kot rečeno, v naši predstavi neke vrste nesnovni, neulovljivi antagonist, se atmosfera s pomočjo luči in zvoka zgosti, zatemni oz. umiri.

Po prvih nekajkratnih ponovitvah sva se z režiserjem Strahinjo odločila predstavo nekoliko predelati oz. razviti dalje z namenom, da bi bila prej opisana misel predstave še bolj jasna. Z nekaj meseci časovnega odmika sva na predstavo gledala drugače in se tudi lažje lotila razvoja. Iskala sva scenski element, ki bi bolj jasno ponazarjal omenjenega antagonist – pravljico ali zgodbo o zapečateni usodi. Odločila sva se za bolj enoten simbol, ki je bil tudi bolj točen in konkreten pa tudi praktičen. Namesto zemlje v koritu in suhih vej sva vpeljala kup veliko količine celuloidnih trakov video in avdio kaset.

Izločila sva tudi nekatere prizore, kot je npr. uvodni prizor o tem, kako sem od očeta dobila omenjeno kaseto. Zgostila sva zadnji prizor ali epilog. V prvi verziji predstave je bil konec nekoliko prenasičen z elementi in poantami. V drugi verziji predstave pa publiki zelo jasno povem, da obstaja več različnih koncev, jih tudi predstavim in jim zaupam, »da moja zgodba še nima konca«.

3.5.1.1. Podoba predstave »Srečanje«

Tudi o podobi predstave smo razmišljali skupaj in nismo imeli vnaprej pripravljenega scenografskega načrta, ki bi ga oblikoval scenograf sam, kot je to v navadi. Sprva smo si želeli, da bi podoba predstave z enostavnimi elementi oz. naravnimi materiali, kot so npr. suhe drevesne veje, sadika jablane, lesena posoda, zemlja, voda, dolgo volneno krilo (kot glavni kos kostuma) spominjala na nekaj osnovnega, primarnega in s tem ljudskega. Kasneje, ko smo predstavo razvijali dalje, smo to nekoliko opustili, ker smo sledili predvsem misli, s čim lahko najboljše podpremo prej opisan koncept. Kot rečeno, smo zemljo zamenjali s celuloidnimi trakovi in odstranili suhe veje.

Spraševali smo se tudi, kako upodobiti ali predstaviti posteljo, ki čaka Mataja v peklju ali njegovo grozljivo hišo iz kosti. Skupina je skozi proces prisluhnila moji želji oz. prizorom, ki

sem jih oblikovala in opazovala, kako lahko s scenografskimi elementi podprejo mojo pripoved oz. igralsko izvedbo. Osredotočili smo se torej predvsem na to, kako lahko veliko slik iz zgodbe zaživi v domišljiji občinstva skozi igralčevo interpretacijo, izvedbo in nekaj enostavnih elementov.

3.5.1.2. Songi in živa glasba v predstavi »Srečanje«

Na primeru zadnjega semestra dodiplomskega študija, kjer smo se ukvarjali z Brechtovim gledališčem, sem lahko opazovala, kako izjemen vpliv ima lahko živa glasba in predvsem songi na gledališko predstavo. Songi so bili namreč tisti, ki so dodatno poantirali, »zgodili« določena poglavja, vsebine v naši diplomski predstavi »Zdaj letim!«. Poleg tega pa so se mi zdeli songi nepogrešljivi element že zato, ker ogromno ljudskih zgodb izhaja prav iz ljudskih pesmi.

Glavne motive, ki se torej pojavljajo v zgodbi predstave »Srečanje«, sem poskušala poiskati tudi v obsežni zbirki ljudskih pesmi »Slovenske ljudske pesmi«, ki so jih v petih knjigah izdali pri Slovenski matici. Pesmi iskanih motivov¹³ sem prepesnila oz. na podlagi teh napisala uvodni in končni song. Luciferjevo kabaret točko in dialog z zelenim vragom pa je na podlagi zgodbe (apokrifnega spisa) o angelu, ki je najbolj ljubil boga, napisala Ana Duša. Oba songa in kabaret točko je na podlagi režijanskih glasbenih motivov uglasbil in aranžiral za flavte, bas in banjo red. prof. Žarko Prinčič.

Vloge oz. funkcije songov v predstavi so bile različne.

- a) Prvi song o mladem fantu, ki sreča smrt, ima v predstavi vlogo citata, uvoda v temo predstave.
- b) Uprizoriti pekel nam je predstavljalo poseben izziv. Pekel in Luciferja z njegovim nepredvidljivim, nesramnim, izzivalnim značajem smo vzpostavili prav s songom oz. neke

¹³ Ljudske pesmi, ki sem jih uporabila kot inspiracijo za songe: »Slovenske ljudske pesmi«, 1. knjiga: Pripovedne pesmi. ur.: Kumer, Zmaga idr.. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. 197 – 210 (Mrtvaška kost kaznuje objestneža); 210 – 211 (Smrt kaznuje objestneža); 257 – 283 (Godec pred peklom); 3. knjiga: 49 – 58 (Spokorjeni grešnik).

vrste kabaret točko. Želeli smo namreč, da nas ta del predstave prestavi nekam drugam – tudi v vsebinskem smislu smo želeli doseči neke vrste obrat (»salto mortale«), kar se nam je zdela tudi ena glavnih lastnosti hudiča ali Luciferja, ki sta jo song in kratka opereta z vragom samo še dodatno podprli.

c) Zadnji song o modrecu pa v drugi, razviti verziji predstave gledalcem predstavim kot enega izmed možnih koncev. Zdi se, da odpeto vse skupaj deluje nekoliko bolj odmaknjeno – kot neke vrste »odjavna špica« zgodbe, ki sem jo pripovedovala, medtem ko »moja zgodba še nima konca«.

3.5.2. »Uspavana«

Pri ustvarjanju predstave »Uspavana« sem oblikovanje koncepta in podobe predstave v večji meri prepustila režiserju in scenografu. V tem primeru se je moja pozornost osredotočila v glavnem na delo s soigralko ter na delo s svetovalko za gib.

Režiser in scenograf sta pri iskanju prave podobe predstave tudi v primeru »Uspavane« prisluhnila vsebini, ki sem jo skušala podati skozi dramsko predlogo, ter sledila improvizacijam, ki so nastajale. Sanjski svet ali nekakšen medprostor, v katerega se zateče uspavana lepotica, sta poskušala nakazati z ogromnimi steklenimi žarnicami, poslikanimi tako, da spominjajo na planete in žoge hkrati. Žarnice so bile vpete na dolge kable, tako da so se lahko ob strani s pomočjo mehanizmov spuščale in dvigale. Ko je lepotica začela plesati in jo je ples začel dvigati od tal, so se »planeti« začeli spuščati nižje in nižje, dokler ni bilo »celo veselje« na tleh. Takrat se je začel stresati njen sanjski svet in lepotico je iz sna zbudil princ.¹⁴

V času snovanja predstave »Uspavana« sem imela prav tako v načrtu petje (torej songe) in izvajanje glasbe na odru. V drugi fazi ustvarjanja predstave, ko je bilo oblikovano tudi že besedilo, pa se je zjasnila ideja o žanru oz. stilu glasbe, ki bo najboljše podprla dano vsebino. K sodelovanju sem povabila glasbenico Kuklo, ki svoj stil glasbe opredeljuje kot »slavic gangsta geisha pop«. Kukli je bila dodeljena vloga Kolovrat mašine, ki skozi pesem povezuje posamezne prizore kot neke vrste poetična didaskalija. Kukla a.k.a. Katarina Rešek si je za

¹⁴ Ker je predstava »Uspavana« še vedno v fazi razvoja, uradnih fotografij predstave še ni.

osnovno melodijo petih didaskalij sposodila melodijo vlaške uspavanke in jo prilagodila na zapisane verze. Poskrbela je tudi za zvočne efekte oz. za celotno zvočno sliko predstave.

Misel na poglavje o izkušnji izvedbe obeh predstav pa mi je dalo idejo za poglavje oz. razmislek, ki sledi.

4. RAZMISLEK O RAZLIKAH MED PRIPOVEDOVALČEVIM IN IGRALČEVIM DELOM OB POGOVORIH Z ANO DUŠO IN JOŽICO AVBELJ

V času ustvarjanja obeh avtorskih predstav sem vselej skušala zasedati tudi pozicijo opazovalca – skušala sem razumeti dinamike znotraj skupine, potrebe sodelavcev, predvsem pa potrebe vsebine, s katero se ukvarjamo, svoje potrebe kot igralko in tudi potrebe gledalca itn. Nisem prepričana, da je bila skrb za vse to v vsakem trenutku tudi potrebna niti da sem bila uspešna v posluhu za vse to. Lahko pa rečem, da mi je ta pozicija »opazovalca«, za katero je nujno, da odprem svoje misli ter »srce«, ponudila razmišljanja, tudi uvide v praktičnem smislu, ki jih bom skušala opisati v naslednjem poglavju, ki sledi.

Vse, kar opisujem, vsi morebitni zaključki v nadaljevanju poglavja izhajajo iz opazovanj ob ustvarjanju med seboj, po načinu dela, vrsti gledališča, dokaj podobnih (omenjenih avtorskih) predstav. Obstaja veliko vrst gledališča – gledališče se vzpostavlja skozi najrazličnejše uprizoritvene strategije umetnikov vseh scenskih umetnosti. Različne predstave, še prej pa različne vsebine, zadajo meni kot igralki najrazličnejše naloge, iz katerih skušam vsakič znova razumeti, uvideti, se prepustiti nečemu novemu, kar se vzpostavlja. Nekateri razmisleki ali iztočnice, ki sledijo, pa v veliki meri torej predstavljajo vpliv določenega stila, žanra, »mode« ali vrste gledališča, s katerim sem trenutno največ v stiku. Verjamem, da bodo o tem jasno spregovorile šele moje nadaljnje izkušnje ali pa morda kakšen pronicljiv kritik.

Naj opišem svoje trenutne misli in vtise. Dobila sem vtis, da sem skozi opazovanje izhodišč ter načina pripovedovalskega dela, skratka skozi perspektivo sodobnega odrskega pripovedovalca, pridobila nekatere še bolj jasne, poglobljene uvide o igralski praksi ali veščini. (Ob tem me spet prešine misel, da je moje razmišljanje morda le posledica dejstva, da se vse več gledaliških ustvarjalcev v zadnjem času poslužuje pripovedovanja kot ene izmed strategij uprizarjanja.)

Glavna misel ali izhodišče, ki me je vzpodbudilo ali napeljalo k omenjenemu jasnejšemu razumevanju¹⁵ ali k uvidom o igralski veščini, je opazovanje nekaterih razlik in podobnosti med ustvarjalnim delom ali veščino igralca in sodobnega odrskega pripovedovalca, čigar prakso ali način dela poznam predvsem na podlagi opazovanja dela Ane Duša in pogovorov z njo. Ob pisanju magistrske naloge sem jo tudi prosila za intervju ali pogovor o temi tega poglavja. S enakim namenom sem se pogovarjala tudi z igralko Jožico Avbelj, katere mnenje o obravnavanih pojmi se mi je zdelo izjemno zanimivo in nepogrešljivo zaradi njenih številnih in izrednih, med seboj tako različnih igralskih izkušenj.

Na glavne točke pripovedovalčevega dela ali na lastnosti, ki ga opredeljujejo, bom pogledala z igralčeve perspektive. Ne zato, ker bi se želela ukvarjati z znanstveno ali katerokoli drugo definicijo, temveč zato, da bi lažje opisala oz. ubesedila nekatere, prej omenjene uvide o igri oz. igralskem delu v praktičnem smislu.

Pogovor z Ano sem vseeno začela pri definiciji (ali pri glavnih točkah, ki bi lahko opredelile) sodobnega odrskega pripovedovalca. Ana najprej opozori na naslednje:

» Od leta 2012 sem članica mreže evropskih pripovedovalcev, kjer se s predstavniki petdesetih ali šestdesetih pripovedovalskih organizacij po Evropi (to so trenutno aktivni pripovedovalci in producenti) enkrat letno srečamo tudi na pripovedovalski konferenci. Od mojega vstopa v mrežo smo se na konferenci vsakič pogovarjali tudi o tem, kakšna je definicija pripovedovalca in je še nismo dokončno poenotili. Tudi v pripovedovalskem svetu ta definicija ostaja odprta. In odprta ostaja predvsem debata o tem ali pripovedovanje sodi bolj na področje literature ali bolj na področje gledališča – veliko pripovedovalcev se namreč bolj kot s performativno istoveti z literarno naravo pripovedovanja. Jaz pa mislim, da je pripovedovanje absolutno performativna zvrst, zato ker naloga pripovedovalca ni zapis oblikovane (avtorske) zgodbe, temveč je zraven še akt podajanja te zgodbe.«

Pa vendar Ana skozi pogovor izpostavi naslednje glavne točke, ki po njenem mnenju definirajo pripovedovalca (ter ga s tem tudi vsaj deloma ločujejo od literata, na eni, ter od igralca, na drugi strani). Za pripovedovalca so torej značilni:

¹⁵ V tem primeru z besedo »razumevanje« ne mislim na razumevanje teorije, temveč gre predvsem za razumevanje nekaterih procesov igralskega dela, v zelo praktičnem, fizičnem smislu.

a) Spontani govor.

»Ena izmed bistvenih lastnosti pripovedi, kot jo razumejo pripovedovalci, je vsakokratna spontana ubeseditiv zgodbe. Pripovedovalčevo besedilo ali zgodba je lahko tudi »fiksirano«, ampak je do te točke »fiksiranega« besedila pripovedovalec prišel skozi improvizacijo oz. spontani govor, ki oblikuje vse: način govora, nivo jezika, zgodbo, pomene znotraj zgodbe, misel, lastno razumevanje stvari, točk v zgodbi itd. Če npr. poskusimo pripoved zapisati, je ponavadi tisto kar dobimo – transkript pripovedi, zelo redko primerno za objavo, saj je zapisano v logiki govornega, spontanega jezika, ki je veliko bolj preprost od elaboriranega pisanega jezika.« (Duša)

Opazujem pripovedovalčev nastop in razmišljam: »Za tovrstni spontani govor je nenehno potrebna pripovedovalčeva prisotnost, prisotnost njegovih misli. Če bo tale pripovedovalec, ki nima fiksnega besedila zgodbe, z mislimi v naslednjem trenutku odtaval drugam oz. stran od poante zgodbe, ki jo je pripravil ali pa stran od namena te zgodbe, se bo njegovo pripovedovanje prej ali slej zataknilo ali ustavilo oz. zgodba nam ne bo več razumljiva. Opazim tudi, da je pripovedovalčev nastop v vseh pogledih veliko bolj solistične narave, kot nastop igralca, ki ni pravzaprav nikoli zares sam na odru. Pripovedovalec ima le enega soigralca – to smo mi, občinstvo. Nima scenografije, ne kostuma, ne »so-pripovedovalcev« oz. tudi če so, to niso soigralci. Skoraj vsa njegova pozornost je usmerjena k nam, k njegovemu edinemu nememu soigralcu – občinstvu. Ta pripovedovalec je torej primoran v popolnoma drugačno skrb za občinstvo kot igralec, si mislim. Veliko bolj je osredotočen na nas. Komu bo pa govoril to zgodbo, če ne nam? Lahko bi jo sebi, ampak potem bi bila v tem pripovedovanju jasna razlika. Spomnim se na kakšne gledališke predstave, ko so/ smo igralci igrali sebi ali pa sploh niso/nismo mislili na to, kar govorimo, pa se je predstava vseeno odigrala do konca, saj jo rešuje kar nekaj elementov (luč, kostumi, scena), ki me lahko kot gledalca zamotijo, preden ugotovim, da v bistvu ne vem o čem govori ta predstava, ki jo gledam. Spomnim se, kako včasih, kot igralka iz nešteto različnih razlogov, neham misliti na to, kar govorim, neham misliti na, to kar pravzaprav skušam vzpostavljati, ob tem začnem izgovarjati črke, zlahka izgubim pozornost partnerja, občinstva, zapravim možnost za vzpostavitev gledališkega dogodka.

Začnem se igrati z mislijo, da ne glede na to, da imam kot igralka v izhodišču večinoma drugačne naloge kot pripovedovalec, bi se bilo izjemno zanimivo uriti v tem, kar počne tisti

pripovedovalec na odru. Uriti se v tem, kako tukaj in zdaj – v danem trenutku – občinstvu povedati zgodbo ter to občinstvo s preprostimi besedami in stavki, brez kostuma, scene, luči, peljati ali prestaviti nekam drugam – v svet te zgodbe, ki jo pripovedujem.

b) Distanca me pripovedovalcem in zgodbo.

»Pripovedovalec med pripovedovanjem čustveno ni vpleten v zgodbo, ki jo govori. To ne pomeni, da nima odnosa do te zgodbe, temveč le to, da sta njegovo čustvo in interpretacija v ubeseditvi, in ne v izvedbi. Svoj čustveni odziv kot pripovedovalka »predelam«, preden grem na oder.« (Duša)

Ana v pogovoru kot metaforo kvalitete pripovedovalca med pripovedovanjem zgodbe občinstvu postavi filmski prizor streljanja civilistov v pristanišču v Odessi iz filma Križarka Potemkin, režiserja Eisensteina¹⁶. Odmislimo zgodbo filma ter opazujemo le kvaliteto in dinamiko vojske, ki neomajno z vrha širokih stopnic v strnjeni vrsti koraka navzdol in stiska civiliste proti obali, vsake toliko se ustavi in strelja ter ponovno krene po stopnicah navzdol. Pripovedovalec ima v tej prisposobi vlogo vojske, ki s svojo zgodbo »strelja v duše«¹⁷ poslušalcev.

»Kako pa je z doživljanjem igralca na odru?« Teorij, metod, nasvetov, pravil in odgovorov na to vprašanje je ogromno. Med seboj so si nekatere popolnoma nasprotni oz. se izključujejo. Na dodiplomskem študiju igre sem spoznala različne med njimi. Na tem mestu sem pomislila, da bi lahko to različnost podprla s citati različnih avtorjev, ampak se mi to že po nekaj izpisanih citatih avtorjev, kot so Diderot, Gavella, Stanislavski, Čehov, Barba itd., zazdi nepotrebno, tudi nesmiselno. Vprašam se, kaj naj bi poantirali vsi ti citati? Splošno znano dejstvo, da kolikor je igralcev, skoraj toliko je tudi metod in načinov, prepričanj o doživljanju oz. o emociji igralca na odru?

O tem sem vprašala tudi Jožico Avbelj. Odgovorila je z naslednjim odgovorom: »Študent igre iz Izraela je na festivalu, kamor sem peljala svoje študente, citiral svojega profesorja igre in rekel:

¹⁶ Cel film najdemo tudi na kanalu YouTube po naslednjim naslovom povezave:

<https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c>. Omenjeni filmski prizor se začne na 49:01 in traja do 56:20.

¹⁷ Kot se glasi Kosovelov verz v eni izmed njegovih pesmi »Streljajte«, s katero sem se seznanila prav na sprejemnih izpitih za študij dramske igre. Za nalogo je bilo treba na temo te pesmi oblikovati kratek prizor in ga predstaviti komisiji. Pesem je priložena v prilogi.

»Igralec, ko igra, ne čuti zares.« Jaz verjamem obratno. Jaz verjamem, da vse čutim. Jaz čutim, da sedim. Čutim, ko nekaj primem. Čutim, ko te gledam. Čutim, kakšne volje si. In odgovarjam po prizoru, ampak tudi iz tega, kako se ti zdaj počutiš. Se pravi, čutenje nastopa v vseh možnih pogledih.] [Jaz nič ne skrbim za to, da bi gledalci jokali, pač pa jokajo in se smejejo. In nič ne skrbim posebej za to, da bi jokali ali se smejali. Jaz mislim, če jaz svoje delo naredim »properly«, bodo gledalci vzeli in reagirali, kakorkoli pač že. Nekdo se bo zasmel, sedem jih bo jokalo. To ne gre skupaj z nobeno teorijo, to je pač moja odločitev.«

Razmišljam, kakšne so moje odločitve glede tega. Razmišljam tudi, da so lahko odločitve glede tega v različnih predstavah, že v različnih prizorih iste predstave, drugačne. Ne spomnim se, da bi se kdaj kaj takega odločila v mislih oz. sem za odločitev »izvedela« šele potem, ko se je zgodila. Zaenkrat je bil dogodek emocije že odločitev.

- c) Sodobni odrski pripovedovalec avtorsko predela zapisano osnovo zgodbe.
- »Kot pripovedovalec si v celoti odgovoren za to, kar se zgodi na odru. In tvoja umetnost je predvsem v tem, kako boš zgodbo oblikoval in jo podal, ne v tem, katero zgodbo boš povedal. V prvem planu je, kako si zgodbo zgradil in katere pomene si našel notri. Ena glavnih stvari je, da jaz vem, kateri pomen, katera vsebina bo na koncu prišla do izraza občinstvo pa ne. V smislu, ne vedo, kaj jih čaka. To je eden pripovedovalčevih glavnih adutov.« (Duša)

Na tem mestu se spomnim na primer Jožičine monodrame »Medeja, Medeja, Medeja«, o kateri mi je pripovedovala ter jo povprašam o tej izkušnji. Kljub temu, da v zgodbi Medeja ubije oba svoja otroka, se je Jožica za svojo vlogo Medeje odločila, da tega ne bo storila. Eden od otrok je bil že ranjen, zato Jožičina Medeja pri njem ni imela izbire in ga je odrešila, medtem ko se je za drugega otroka odločila, da ga ne bo ubila.

Jožica: »V času nastajanja te predstave, se je namreč zgodilo, da so v Pakistanu razstrelili celo šolo otrok.] [Če imam kot igralka kakšno pravico ali pa smisel na tem svetu, je, da eno igro, ki pobija otroke, spremenim tako, da eden ostane živ.«

Jožičina izjava o tovrstni igralčevi izbiri me naravnost navdušuje. Navdihujoča in spodbujajoča je. Hkrati razmišljam, kako je za tovrstne odločitve nujno potrebno dobra informiranost, občutljivost in spoštovanje do stvari, ljudi, vsebin v naši okolici, o katerih govorijo zgodbe. Sicer možnosti za izbiro ali tovrstno odločitev, kot je na primer Jožičina, niti

ne opazim. Pripovedovalec in igralec sta si torej v možnosti izbire o vsebini, ki jo bosta interpretirala oz. podajala, podobna. Tako kot je pripovedovalec avtor svoje različice zgodbe, je igralec avtor materiala za svojo vlogo, četudi se ta material kdaj na prvi pogled ali se sploh ne ujema z napisanim v drami. Vseeno se pripovedovalec in igralec glede na naslednjo točko, ki je tesno povezana s točko e), nekoliko razlikujeta.

d) Vpetost pripovedovalca v konkreten čas in prostor oz. pripovedovalčeva odrska identiteta.

Skozi pogovor sva se z Ano strinjali, da je najbolj jasna razlika med igralcem in pripovedovalcem v odrski identiteti. Pripovedovalec svojo zgodbo občinstvu podaja, ne da bi zavzemal vlogo ali identiteto koga drugega. Največ, kar bo imel izdelanega, je morda neka za javnost ali oder oblikovana identiteta, ki pa bo ostajala na nivoju iste resničnosti. (Npr.: Ko Ana Duša na odru pripoveduje zgodbo, ostaja Ana Duša in govori o princesi iz pravljice. Nikoli pa se ne bo postavila v njeno vlogo. Njena uprizoritvena strategija zgodbe je izključno pripovedovanje.) Ana kot pripovedovalka za vzpostavitev nekega dogodka skrbi drugače. Jožica pa o igralcu in podajanju zgodbe pravi:

»Mene ne zanima podajanje zgodbe. Jaz mislim, da morajo za zgodbo skrbeti pisec drame, pisec scenarija, režiser... Jaz, igralka pa ne. Jaz sem zdajle tukaj. Počnem stvari, ki so zdajle tukaj primerne. Potem se bodo pa igralcu sestavljale. Jaz ne rabim gledalcu pripovedovat. Jaz ne rabim sebe peljat od tja do tja.«

Ob razmišljanju o vlogah pripovedovalca pa se spomnim tudi na Jožičino razlago o vlogi ali o troedinosti igralca.

»Vedno smo na odru tri. To so jaz – Jožica, igralka in vloga. Vedno smo skupaj. Ko sem na odru, bi tisti, ki gledajo od zunaj, temu rekli vloga. Jaz pa, medtem ko sem delala, sem naredila prostor za vse tri. Vse tri morajo imeti svoj glas.«

Ta razlaga me vsakokrat znova navdihne za delo in spomni na to, kako včasih pri oblikovanju neke vloge tudi sama zlahka pozabim nase oz. ne priskrbim ali ne pustim prostora, po Jožičini razlagi, še za »igralko« in Natašo.

Tokrat v mislih opazujem igralca. Predstavljam si igralca – mojstra in ga opazujem. Njegovo delo je večplastno. Je gib, govor, atmosfera, reakcija gledalcev, dogodek v dvorani... Njegovo delo je opisovano s pojmi, ki so popolnoma oprijemljivi, snovni in s pojmi, ki so del nečesa, kar vsi lahko občutimo, vsi hkrati, celo na podoben način. Igralec nas s svojim delom, s svojo večščino zbere okoli neke vsebine. Nekaj predstavlja. Neki vsebini je posodil svoje telo, glas, oči... in vse to počne, da bi gledalci nekaj novega razumeli, uvideli, občutili o neki vsebini. Zastopa neko vsebino, bi lahko rekli. Zastopa neko vlogo. Je ta vloga v tem trenutku njegova edina identiteta? Seveda ne. Saj na odru poleg vloge, ki jo zastopa, vidim tudi tega igralca. Kot gledalka torej lahko med predstavo vidim tudi težave tega igralca ali vmešavanje tega igralca v delo vloge in obratno. Kot gledalka tudi vem, da je ta igralec tudi osebnost s svojim imenom in priimkom. Ko se predstava konča, v gledališkem listu preberem ime in priimek igralca ter ob njegovem imenu, katero vlogo je zastopal.

Zavedanje te »troedinosti« igralca na odru je vendar nekaj tako primarnega, bazičnega, enostavnega, pa vendar se mi v trenutku zgodi, da na odru to pozabim. Ob opazovanju drugih igralcev točno vem, kdaj se jim zgodi npr. kaj takega – da odrežejo del sebe z odra in »jih ni«. Ko pa sem na odru tudi sama, se to, ne glede na zavedanje o vsem tem, zelo hitro lahko zgodi tudi meni. Poleg zastopanja vloge in misli, kako naj jo najboljše izvedem, podam, kako naj ji na najboljši način odprem prostor v danih pogojih, torej zlahka pozabim na »igralko« in »Natašo« tako kot tudi pozabim na skrb zase, za »svoj instrument,... in si rečem, da bom že, da bom malo potrpehla, potem pa bo... utišam torej enega izmed glasov, ki mi skušajo nekaj povedati.

Preden nadaljujem z zaključnim poglavjem, naj na tem mestu, ko je govora o tem, da »igralci odrežejo del sebe z odra«, o tem, da »pozabim na igralko in na Natašo«, o »utišanju enega svojih glasov«, omenim Jožičin komentar na mojo misel s strani 47¹⁸: »Pretreslo, presunilo me je: »Črke, izgubim, zapravim?« Kako? Če govoriš misli, če so besede sad (plod) tvojega stanja, razmišljanja, prepričanja in odnosov?«

¹⁸ »Spomnim se, kako včasih, kot igralka iz nešteto različnih razlogov, neham misliti na to kar govorim, neham misliti na to, kar pravzaprav skušam vzpostavljati, ob tem začnem izgovarjati črke, zlahka izgubim pozornost partnerja, občinstva, zapravim možnost za vzpostavitev gledališkega dogodka.«

Jožičin komentar citiram zato, ker se mi ob njem utrne misel, da je morda moje štartno izhodišče glede opisovane teme nekoliko »privzgojeno«, kar sicer ni nujno slabo, če se tega vsakič znova zavedam in se tudi vsakič »prevprašam«, če je res... Na strani 47 namreč opisujem željo po stalnem stiku z vsebino, po stiku s sabo, ko na odru govorim o neki vsebini, in hkrati v isti sapi napišem, da neham misliti na to, kar govorim. Je sploh možno misliti nekaj narobe ali nehati misliti na tisto, o čemer govorim? Ali ni vendar vse, na kar mislim na odru, medtem, ko govorim o neki vsebini, del te vsebine? Ali pa si na ta način, s to perspektivo, puščam odprt prostor za ta isti stik s sabo in vsebino, o katerem govorim. Tako razumem Jožičin komentar.

5. ZAKLJUČEK

V uvodu te naloge sem zapisala, da gre za prerez, neke vrste »samo-oceno« dela. Nekateri glavni uvidi, izkušnje so bili na primer:

- a) Skozi delo v različnih skupinah spoznam, si pridobim izkušnje, kako velik vpliv ima ustvarjalna skupina in dinamike znotraj nje.
- b) Kako pomembno je, da v sebi nenehno iščem razumevanje zase, da sem sama svoj mojster, ki si dam podporo... Da svojega mojstra ne iščem zunaj sebe, v drugih osebah, temveč v sebi. Da so dialogi s tem mojstrom pogosti.
- c) Vedno obstaja točka, do katere pridem z navduševanjem nad vsebino in kjer me zagretost za vsebino prevzame do te mere, da izgine neke vrste racionalna »opna« in se prepustim »temi«, ki je ne morem predvideti. Tema, ki daje glede ustvarjalnosti občutek brezmejne svobode.
- d) To, da sta moja pozornost in skrb na odru ali pa tudi sicer, usmerjeni v drugega (npr. mojega soigralca), vselej nosi ogromen ustvarjalni potencial.
- e) Igralsko delo me uči občutka za lahkoto. Vsako delo na predstavi oz. vlogi, ki se rojeva na težaven način, z nekim določenim odporom ali je mučno, in za to (npr. v okolici) ni očitnih razlogov, je opozorilo na neko trenje, ki se mu je dobro posvetiti – mu dati čas in prostor.

Glavni izziv pa predstavlja nenehna zvestoba pretanjenim glasovom ustvarjalca v meni. Ti glasovi so krhki, zato jih zlahka preslišim, spregledam, »pogazim« ali pa jih nehote preglasi okolica. Zakaj so tako krhki, ne vem. Bodo kdaj glasnejši in od česa je to odvisno? Se da to trenirati?

Podobno kot se mladi fant kljub strahovom odloči za težko pot do samega pekla – bolj udobno bi bilo ostati doma in še naprej poslušati »pravljice«, ali pa tako kot princesa nima druge izbire, kot da zaspi in se potopi v svoje veselje, v svojo temo, ki je lahko zelo strašna, če se skušaš znotraj nje znajti s pravili belega dne – tako skušam slišati tudi jaz svojega ustvarjalca.

V vsakem momentu ustvarjanja nekega materiala, vloge na podlagi dane vsebine si prizadevam za svoj prostor, ki je osvobojen predvsem tistega dela mene, ki so mu znana

pravila »belega dne« oz. zoprnih vil. Prizadevam si za prostor, znotraj katerega je možno, ne le zastaviti, temveč odpreti vprašanja: »Kaj pa ti? Kako bi pa ti to naredila? Kaj te ima, da bi naredila s tem materialom? ...« in takrat je svoboda, takrat je srečanje z mojstrom, s Tekáčico. Takrat vem, da je moje delo dobro opravljeno in da nekaj, kar vzpostavljam, deluje.

Seznam literature in virov

- Čehov, Mihail. *Igralska umetnost*. Prev. V. Slapar Ljubutin v sodelovanju z I. Ljubutin. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006. (Knjižnica MGL, 8 – 9, 86 – 87, 179).
- Huizinga J., Caillois R., Fink E. . *Teorije igre*. Prev. Koncut S., Knop S., Drnovšek J. . Ljubljana: Ljubljana: Beletrina, 2004 (23)
- Lynch D. *Kako ujeti veliko ribo*. Prev. B. I. Mureškić. Ljubljana: Tozd, 2008 (29)
- Kosovel, Srečko. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pistoljev. 1. knjiga; Streljajte. DZS, Ljubljana, 1964.
- The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales, 3. knjiga: Q – Z. ur.: Donald Haase. London: Greenwood Press, 2008. (883)
- Eisenstein, S.M., režiser. *Bronenosets Potemkin (Križarka Potemkin)*. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c&t=3381s>. Dostop 28. september. 2018.
- ATU katalog na internetni strani www.mftd.org. Dostop februar. 2016.
- Keser, Nataša. »Intervju z Ano Dušo.« Ljubljana, 18. avgust 2018. Magnetofonski zapis pri avtorici.
- Keser Nataša. »Intervju z Jožico Avbelj.« Ljubljana, 21. avgust 2018. Magnetofonski zapis pri avtorici.

PRILOGE

Priloga 1: Avtorsko besedilo ter prepesnjene ljudske pesmi in zapis poteka predstave
»Srečanje« z napotki za izvajalca in ekipo

»SREČANJE«

(Avtorski projekt po slovenskem ljudskem motivu »TOLOVAJ MATAJ«)

1. prizor: »SMRT«

Funkcija prizora: Ljudi spomniti na temo smrti, umrljivosti, na dejstvo, da nas jutri lahko ni več – to nam je vsem skupno, da se lahko vprašamo o svojem življenju (=za naprej in za nazaj).

Ljudje so posedeni na različnih lesenih stoli.. Luč je atmosferska – osvetljen je prostor, kjer sedi publika. Oder se ne vidi.

TEMA in TIŠINA.

Izvajalec prižge vžigalico.

UVOD: »Mladi fant...«

Izvajalec začne peti. Iz teme se zasliši prva kitica prvega songa (– še brez spremljave benda). Ob koncu prve kitice ali začetku druge prižge svečo, (vključi se bend) potem vstane in gre med ljudi. S svetlobo sveče si določa lika – mladega fanta in belo gospo. S svetlobo sveče se določa tudi jutro, poldne, večer.

SONG 1: »Mrtvaška kost kaznuje objestneža«

Mladi fant hodi skozi vas,
žvižga si, poje na ves glas.
Pesem je lepoticam v dar,
za kvantarce njemu sploh ni mar.

Za njim pride bela žena,
razjaha iskrega konjiča:
»Fant, če vedel bi, kdo sem,
ti ne bi žvižgal in ne pel,
ti ne bi žvižgal in ne pel,
ti ne bi bil tako vesel!

Preden jutri sonce vstane,
tebe črna zemlja vzame.«
Fant je bil še bolj vesel,
si ena, dve, tri godce je najel.

»Godci, godite ves ljubi dan,
svoje srce tej pesmi dam!«

Prvo (igrajmo) za jutro megleno,
Drugo (igrajmo) za sonce visoko,
Tretjo (igrajmo) za luno in zvezde. (IZDIH) =

Upihniti svečo, vendar dodati izdih, kot je bilo pri pripovedovanju. Ko fant izdihne, se ugasne tudi sveča. Pesem se zapoje do konca v šibkem snopu – podobno, kot se začne.

Prišla od nekod je gosta megla,
ovila je pevca mladega,
mu vzela je dih, zaprla oči,
ostala je pesem in kost, ki ne trohni.

Izvajalec odloži svečo na mizico in gre v globino odra, kjer je leseni zaboj, ki je napolnjen s trakovi kaset. Namesti se pod trakove. Reflektor rdeče osvetli celuloid in
»RODI SE TOLOVAJ MATAJ«.

2. prizor: »TOLOVAJ MATAJ«

PRIPOVEDOVALEC: »Tolovaj Mataj je zelo star razbojnik. Ogromen je – visok je do stropa. Ima ogromne, močne roke z dolgimi črnimi kremplji. Dolgi sivi lasje mu padajo čez obraz. In skozi te lase vas gleda...«

Izvajalec prižge novo vžigalico.

PRIP. S PRISOTNOSTJO TOLOVAJA MATAJA: »... s svojimi črnimi očmi.«

Izvajalec si namesti walkman in zvočnik.

»Tolovaj Mataj ima bet, ogromno palico, ki je njegovo orodje in orožje, ker Tolovaj Mataj gradi hišo iz človeških kosti.«

Izvajalec vstavi kaseto v walkman. Ob igranju začetnega »JINGLA« sproži kolute.

»Ubil je že devetindevetdeset ljudi, še enega rabi in potem jih bo sto in hiša bo končana.«

PRIP. S PRISOTNOSTJO MLADEGA ČLOVEKA: »In res... Tolovaj Mataj nekega dne zagleda...«

3. prizor: »MLADI ČLOVEK«

»... mladega duhovnika. Ne – zagleda mladega godca. Ne – zagleda mlado dekle. Da, zagleda kateregakoli mladega človeka. Jeznega mladega človeka.«

MLADI ČLOVEK: »Zakaj se vsakič jokate, ko mi režete kruh?«

Izvajalec potrga viseče trakove, ki jih je sprožil Tolovaj Mataj in v kupu trakov išče pravega.

MLADI ČLOVEK: »Na poti sem že devet mesecev. Na pot sem odšel nekega dne, ko mi je oče povedal, da sem prodan. Zgodilo se je nekega večera, ko se je moj oče, kmet Jernač, vračal s sejma, kjer je prodal vola. V žepu je imel kar naenkrat ogromno denarja. Na poti domov se ustavi v gostilni in...«

Izvajalec pade vznak v leseni zaboj s trakovi in pritisne »PLAY«. Zaslliši se drugi del kasete o PRODANEM OTROKU.

4. prizor »SOLZE IN KRUH«

MLADI ČLOVEK si začne pripravljati obed. Trga kruh v leseno skodelo ter je v stiku s kaseto, ki jo slišimo. Kruh zaliva z vodo iz steklenice. Skozi zgodbo, ki jo poslušamo, se razkrije, kaj se je zgodilo v gozdu. MLADI ČLOVEK se začne zavedati, da voda niso solze in da ne želi biti del pravljice, ki ga vleče vase. Na dogovorjenem delu zgodbe »in nebojgljeno dete brez matere« se kaseta prekine.

MLADI ČLOVEK:

»Oče, zakaj jokate?

Zakaj jokate vsakič, ko mi režete kruh?«

Je kaj narobe z mano?

Kaj je narobe z mano?

Mladi fant potihne in poje košček kruha. Vzpostavi gozd. Gre v globino odra in zakorači v leseni zaboj s trakovi. Zagleda mlado drevo, ki je prekrto s trakovi in ga skuša osvoboditi. Sledi deblu do korenin. Med koreninami nekaj najde. S pozornostjo na »kolutu« govori naslednje besedilo. Spominja se.

MLADI ČLOVEK: »Z očetom sva šla v gozd sekati drva. Očeta sem prosil za večjo sekuro. Napel sem vse moči in zasekal v panj. Poklical sem ga, naj pogleda v panj. »Nekaj je v panju.« Pogleda in ne vidi ničesar – zdaj še z roko seže vanj in v tistem trenutku izderem sekuro, da panj sklene očetu prste.«

Mladi človek s pozornostjo na publiko nadaljuje z besedilom.

»Zdaj mi boste pa povedali, zakaj se jokate vsakič, ko mi režete kruh? Vas boli, ampak mene tudi boli!!! Dokler ne poveste, vam ne bom rešil roke.«

Mladi človek lomi varovalo koluta.

»In povedal mi je, da sem prodan hudiču.«

Mladi človek obrne kolut, da se trak začne odvijati. Vzpostavlja kolut in trak, ki se odvija.

»Da je moje življenje vnaprej določeno in zapisano v pekel.«

Mladi človek se odloči.

»In tako sem odšel na to pot.«

5. prizor »POT«

Izvajalec začne pospravljati kasetni trak nazaj v leseni boks. Vsako »pest« kasetnega traku vzpostavi kot nekaj, čemur se mora na poti odreči oz. kaj se na poti izgubi.

MLADI ČLOVEK: »Na tej poti sem sam. Pozabim na obraze ljudi, ki so bili z mano, preden sem odšel na pot.«

V prostoru se z lučmi vzpostavlja puščava.

»Danes sem na poti že devet mesecev. Pridem do skalnate puščave, do pokrajine brez obzorja. Nikjer človeka, živali ali rastline. Povsod samo nič.«

»V daljavi zagledam... hišo.«

6. prizor: »SREČANJE«

»Nisem sam!«

»Približam se in vstopim. Temno je. Smrdi. Za sabo naenkrat zaslišim korake.«

Izvajalec pritisne »PLAY« in spusti se tretji del kasete: »Diši mi, diši kri...«. Ob poslušanju kasete izvajalec poklekne in začne jesti kruh. Zasliši se šum iz kasete, izvajalec iz ust začne vleči kasetni trak ter izpljune kruh.

»Pošast! Pred mano je stala pošast in prepoznal sem jo. Zahtevala je moje ude in kosti, da bo lahko dokončala svojo hišo.«

»Ne morem. Grem v pekel po svojo dušo.«

»In že sem bil spet na poti proti peklu. Hodil sem čez blatne bregove, preko motnih voda, preko gnilih polj, da sem prispel do pekla.«

»Peklenska vrata so bila zaprta.«

»Pokadil sem jih s kadihom, poškopil s posvečeno vodo. Zapel sem pesem...«

»In peklerska vrata so se raznesla na drobne koščke.«

Izvajalec ob tem prevrne mizico.

7. prizor: »PEKEL«

SONG 2: »Pekel«

Bog v nebesih je sedel,
Lepo žvižgal, lepo pel
In ljudi na Zemlji štel:
»Ta naj misli, ta naj driska,
ta naj joka, ta naj vriska,
ta naj strada, ta naj žre,
vija, vaja, ta pa umre.«

Tako je Bog ustvaril Svet.

Dame in gospodje, dobrodošli v Peklu.
A ste se prišli mal pogret?
Čuden je ratal ta svet.

Na začetku je bog ustvaril sistem,
Razdelil vloge in potem
Nam je angelom ukazal,
Naj gremo in služimo ljudem.

Takrat sem bil še angel mlad,
Imel Boga na sveže rad,
Ah, sladka bol ljubezni!
A jutro pijanca strezni
In konec milosti je huda reč.
Bog je dal zakurit peč,
Pekel jo je poimenoval
In me za gospodarja dal.

Zakaj?
Ker sem ga ljubil!

»Lucifer,« je rekel.
»Pojdi in služi ljudem.«
»Ne!«
»Lucifer,« je rekel.
»Vojak, ki ljubi cesarja,
ne vpraša za milost,
temveč sluša glavarja
v vsem, kar mu ta naroči:
Zato pojdi in drži na štriku ljudi.«
Ko sem še enkrat rekel »Ne,«
Se Bogu srd v očeh vžge:
»Ti boš meni kljuboval!
Kdo si ti? Nič!
Navaden, beden hudič.«

Vidite, in od takrat
Bog me nima rad.

Šel sem in sem ljudi snubil,
Da bi jim vrata odprl
Do znanja, do luči,
Da bi še oni videli,
kako bog jih na kratko drži.

Zdaj ljudje gredo za mano,
Nič se ne upirajo.
Dolgočasno! Nima smisla!
Množice umirajo
Mehke, cagave, skozlane,
Kažejo mi svoje rane,
Kakor da bi jaz bil kriv,
Da nihče zares ni živ,

Kdor vdaja se skušnjavi
In kar rečem mu, napravi
Edino in samo zato,
Ker se to zdi bolj lahko.

Človek išče gospodarja,
Živeti noče brez vladarja,
Ki mu reče, kam naj gre,
Kaj lahko in kaj ne sme.

Lucifer opazi odprta vrata. Se skloni v prevrnjeno mizico.

Pa kdo je zdaj odprl vrata?

Vidi Mladega človeka. Ga pobere – Mladi človek je majhen človeček v Luciferjevi roki.

LUCIFER:

Kdo si pa ti? Kaj bi rad?

Pismo?

Aaa... dušo!

LUCIFER:

Aaa, svojo dušo. (Pogleda po Peklu): Ta fant bi rad svojo dušo nazaj. No, kdo jo ima?

(Občinstvu): Ti? A jo imaš ti? Kam si jo skril? Obrni žepe! Kdo je fantu ukradel dušo?

ZELENI VRAG naredi neke sorte zvok, phhhh ali skviiiik – nekaj nečloveškega, s čimer pritegne pozornost nase.

LUCIFER:

Zeleni vrag! A-ha!

Si ti podpisal pismo?

ZV:

Ja.

LUCIFER

Vrni pismo!

ZV:

Ne dam. Pismo je moje.

LUCIFER:

(oponaša boga)

Ti boš meni kljuboval!

Kdo si ti? Nič!

Navaden, beden hudič.

(Hehehe)

No, daj! Daj fantu pismo nazaj.

MINI OPERETA

ZV:

Zakaj bi mu ga dal?

LUCIFER:

Ker bo sicer poscal

vse kar nas je

z blagoslovljeno vodo!

ZV:

Njegova duša je plačilo za moje pošteno delo!

Njegov ta str je vzel kredit,

da si takrat je rešil rit.
Zdaj solze za obresti lije,
Glavnico pa tvoja duša krije.
Kupčija je kupčija! Ne dam.

LUCIFER:

Če ne narediš, kar hočem,
Ti bom čreva iz ust skopal
In jih na vreteno dal.

ZV:

Ne!

LUCIFER:

Zmlél te bom v zelen prah,
V živo apno te bom dal,
Da bo zelen cement nastal,
Iz tebe bom naredil zid!

ZV:

Ne dam!

LUCIFER:

Vrgel te bom v vrelo olje ...

ZV:

Ne!

LUCIFER:

... s kosami postlano polje ...

ZV:

Ne dam!

LUCIFER:

... kavlji, žice, žive rane ...

ZV:

Mene nič od tega ne gane.

Band igra spremljavo.

LUCIFER:

Zeleni vrag, zdaj nimam več izbire.

Ker ne poslušáš ne njega, ne mene,

Bom te tvoje ude zelene raztegnil

In jih na posteljo dal,

Ki za Mataja sem jo skoval.

Hudiči! Prinesite posteljo!

ZV:

Pride naprej, proti publiki. Vračam pismo.

9. prizor: »JABLANA«

Pekel se ugasne, luči se spremenijo, morda delovne. Izvajalec si sname masko, iz walkmana vzame kaseto, si sname walkman in reče:

IZVAJALEC: »Epilog. Ta zgodba ima več verzij in tudi več koncev. Enega je zapisal Fran Milčinski (*in ga opišem*). Drugi je lahko pesem (*in zapojem SONG 3*).

SONG 3: »Spokorjeni grešnik«

Modrec se po morju vozi,

Star razbojnik pa po bregu hodi.

»Počakaj name, modrec ti,
Jaz se s tabo vozil bi!«

»Posadi v puščavi ta svoj bet,
Ki ni zelen že mnogo let.

Ko drevo bo tvoje obrodilo,
Takrat te morje bo lahko nosilo.«

Sred puščave jablana,
Z jabolki je pisana.

Izpod drevesa odmeva smeh,
Že mnogo, mnogo, mnogo let.

Starec kliče v nebo:
Jaz ne morem več vstat,
kolena so zdaj kamen zlat.

Mojih črnih oči več ni,
Smeh jih v reko spremeni.

IZVAJALEC: Na začetku sem rekla, še preden smo začeli s predstavo, da bi vam jaz povedala eno zgodbo. No... in moja zgodba še nima konca. Hvala, da ste prišli.«

Priloga 2: Fotografije z ene in druge verzije predstave »Srečanje«

a) Fotografije s prve verzije predstave »Srečanje« (Fotograf: Željko Stevanić)





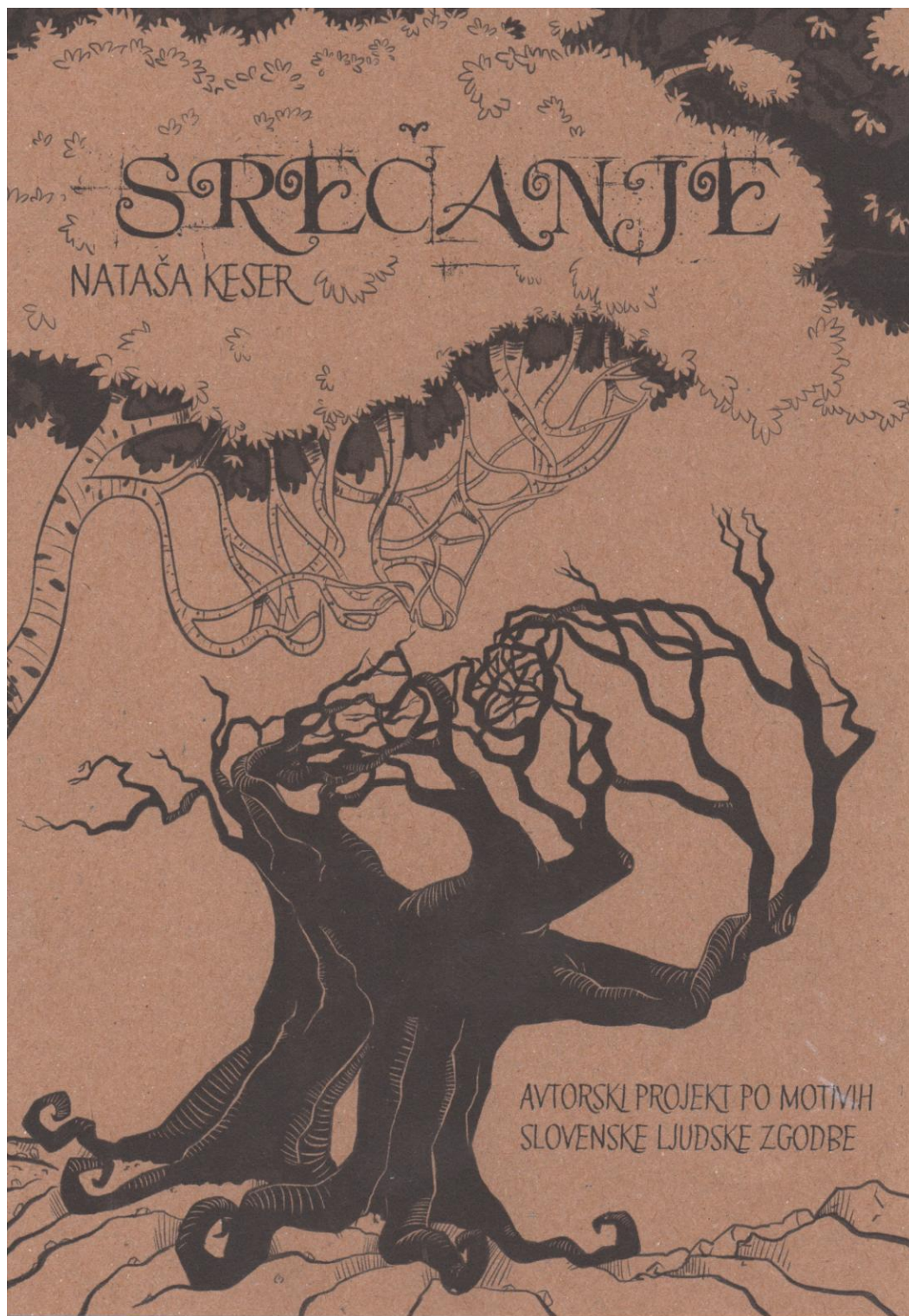


b) Fotografije z druge verzije predstave »Srečanje« (Snemalca: Rok Nagode, Vid Hajnšek)



Priloga 3: Gledališka lista obeh verzij predstave »Srečanje«

a) Gledališki list prve verzije predstave



SREČANJE

NATAŠA KESER

AVTORSKI PROJEKT PO SLOVENSKEM LJUDSKEM
MOTIVU: »TOLOVAJ MATAJ«
(OBLIKOVAL IN ZAPISAL: FRAN MILČINSKI)

AGRETI, VELIKA GLEDALIŠKA PREDVALNICA,
NAZORJEVA 3

GENERALKA: 9. JUNIJ 2016 OB 20.00,
PREMIERA: 10. JUNIJ 2016 OB 20.00, PRVA
PONOVIČEV: 11. JUNIJ 2016 OB 20.00

BESEDILA PESMI

PO SLOVENSKIH LJUDSKIH MOTIVIH PRIREDILA:
NATAŠA KESER (»MRTVAŠKA KOST SREČA
OBJESTNEŽA«; »SPOKORJENI GREŠNIK«)
PO ZGODBI IZ APOKRIFNEGA SPISA NAPISALA:
ANA DUŠA (»ANGEL, KI JE NAJBOLJ LJUBIL
BOGA«)

KOLOFON AVDIO-KASETE:

FRAN MILČINSKI:

»TOLOVAJ MATAJ IN DRUGE ZGODBE«

DRAMATIZACIJA: MILKA LUŽNIK
VLOGO ODIGRAL: UROŠ SMOLEJ

GLASBENA OPREMA: MARKO STOPAR
TON IN REŽIJA: METKA ROJC

ZALOŽBA OBZORJA D.D. MARIBOR
GLASBENO ZALOŽNIŠTVO HELIDON LJUBLJANA
1999

IDEJNA ZASNOVA IN BESEDILO
NATAŠA KESER

REŽIJA
ZALA SAJKO

DRAMATURGIJA
NINA ŠORAK

SCENOGRAFIJA
ANDREJ KURENT

KOSTUMOGRAFIJA
ANDREJ VRHOVNIK

OBLIKOVANJE SVETLOBE
ANŽE VIRANT

GLASBENI ARANŽMANI PESMI
RED. PROF. ŽARKO PRINČIČ

GLASBENI IZVAJALCI
URŠKA CVETKO, FLAVTE
JANEZ KREVEL, KONTRABAS
MARKO MOZETIČ, BENDZO

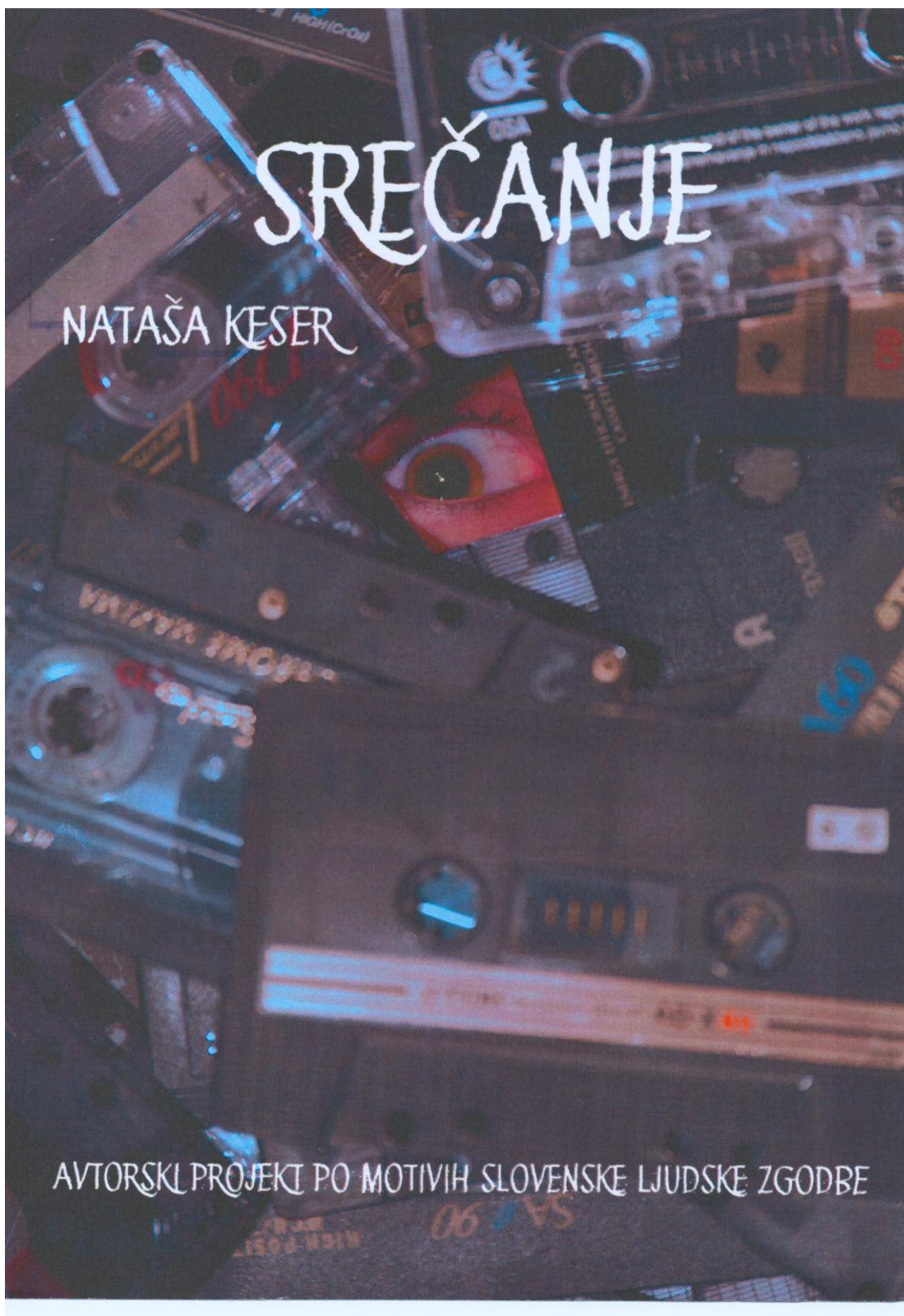
POMOČ PRI RAZVIJANJU LJUDSKE ZGODBE IN
SVETOVANJE PRI PRIPovedOVANJU
ANA DUŠA

ZA POMOČ IN SODELOVANJE SE ZAHVALJUJEM:
ANI DUŠA, NINI RAJIČ KRANJAC, STRAHINJI
MLADENOVIČU, ALEŠU ZORCU

IGRA
NATAŠA KESER

MENTORIJ
DRAMSKA IGRA
IZR. PROF. BRANKO ŠTURBEJ
JEZIK IN GOVOR
DOC. MAG. ALIDA BEVK
PETJE
RED. PROF. ŽARKO PRINČIČ

b) Gledališki list druge verzije predstave



SREČANJE

NATAŠA KESER

AVTORSKI PROJEKT PO SLOVENSKEM LJUDSKEM
MOTIVU: »TOLOVAJ MATAJ«
(OBLIKOVAL IN ZAPISAL: FRAN MILČINSKI)

AGRFT, VELIKA GLEDALIŠKA PREDVALNICA,
NAZORJEVA 3
GENERALKA: 9. JUNIJ 2016 OB 20.00,
PREMIERA: 10. JUNIJ 2016 OB 20.00,
PRVA PONOVIČEV: 11. JUNIJ 2016 OB 20.00

BESEDILA PESMI
PO SLOVENSКИH LJUDSKIH MOTIVIH PRIREDILA:
NATAŠA KESER (»MRTVAŠKA KOST SREČA
OBJESTNEŽA«; »SPOKORJENI GREŠNIK«)
PO ZGODBI IZ APOKRIFNEGA SPISA NAPISALA:
ANA DUŠA (»ANGEL, KI JE NAJBOLJ LJUBIL
BOGA«)

KOLOFON AVDIO-KASETE:

FRAN MILČINSKI:
»TOLOVAJ MATAJ IN DRUGE ZGODBE«

DRAMATIZACIJA: MILKA LUŽNIK
VLOGO ODIGRAL: UROŠ SMOLEJ

GLASBENA OPREMA: MARKO STOPAR
TON IN REŽIJA: METKA ROJC

ZALOŽBA OBZORJA D.D. MARIBOR
GLASBENO ZALOŽNIŠTVO HELIDON LJUBLJANA
1999

IDEJNA ZASNOVA IN BESEDILO
NATAŠA KESER

REŽIJA
STRAHINJA MLAĐENOVIC
ZALA SAJKO

DRAMATURGIJA
NINA ŠORAK

SCENOGRAFIJA
ANDREJ KURENT

KOSTUMOGRAFIJA
ANDREJ VRHOVNIK

OBLIKOVANJE SVETLOBE
ANŽE VIRANT

GLASBENI ARANŽMANI PESMI
RED. PROF. ŽARKO PRINČIČ

GLASBENI IZVAJALCI
URŠKA CVETKO, FLAVTE
JANEZ KREVEL, KONTRABAS
MARKO MOZETIČ, BENDŽO

POMOČ PRI RAZVIJANJU LJUDSKE ZGODBE IN
SVETOVANJE PRI PRIPOVEDOVANJU
ANA DUŠA

ZA POMOČ IN SODELOVANJE SE ZAHVALJUJEM:
ANI DUŠA, NINI RAJIČ KRANJAC, STRAHINJI
MLAĐENOVICU, ALEŠU ZORCU

IGRA
NATAŠA KESER

MENTORJI
DRAMSKA IGRA
IZR. PROF. BRANKO ŠTURBEJ
PETJE
RED. PROF. ŽARKO PRINČIČ

Priloga 4: Akvarel »Drevo«



Priloga 5: Avtorsko besedilo za predstavo »Uspavana«

»USPAVANA«

(Avtorski projekt po motivih zgodb o uspavanih lepoticah)

OSEBE:

- Trnuljčica je bosa in kasneje dobi čevlje;
- Starka; predstavlja Trnuljčico, ki nikoli ni zaspala;
- Žoga;
- Vile (1., 2., 3., 4., 5., 6. vila);
- 7. vila, ki pokaže pot v sanje; a.k.a. Grdana, tudi »Grda Ana«;
- Nekdo, ki upravlja vlak-vreteno/ Tekočica – vodnica skozi sanje; lik, ki je napisan za Jožico; lik, ki ima special kostum, za katerega se ljudje sprašujejo, kaj je pod njim in odgovor je: »Ti sam si.«; ta lik na nek način predstavlja sanjski del Trnuljčice; za ta lik je značilen lahkoten, otroški »switch«/ »salto mortale« v najtežjih situacijah (take so tudi njegove replike, obnašanje);
- Kolovrat mašina;
- Nekdo, ki je kot senca, ki se vidi tudi v najbolj temni noči;
- Nekdo, ki sika;
- Nekdo, ki ima črna krila;
- Princ oz. Oddaljeni glas, ki ga interpretira Strahinja v srbščini;

I. Trnuljčica, ki nikoli ni zaspala

1. OKAMENELO, ZARJAVELO SRCE (SRCE KOT PROSTOR)

Na leseni pručki, v kotu manjšega, pozabljenega prostora – pozabljenega srca, sedi starka in še diha. Zdi se, da ni zares tukaj. Strmi predse in, sama pri sebi, nerazločno ponavlja neke besede.

Ponavlja izštevanko.

STARKA: *Hitra, prva, pametna,*

vedno vse je vedela,

*lepa in prijazna,
lepo je b`la vzgojena.
Tema jo je srečala,
s sabo jo je vzela,
in ker ni ubogala
se ni več vrnila.*

*Za vedno je zaspala,
spali so vsi.
En, dva, tri,
tebe več ni.*

Medtem ko Starka ponavlja izštevanko, nastopi Žoga..

STARKA: Kdo si pa ti?

ŽOGA: Jaz sem žoga.

ŽOGIN PLES. *Starka (zdaj punčka – zdi se, kot da smo stopili v enega izmed starkinih spominov) gleda žogo in si jo želi imeti.*

STARKA DOBI ŽOGO. ŽOGA PLEŠE NAPREJ. ZDAJ STARKA OPAZI, DA VSI GLEDAJO NJENO ŽOGO IN KER NE PUSTI, DA BI SE Z ŽOGO KDORKOLI IGRAL, JO POKLIČE K SEBI.

STARKA: Žoga, pridi sem! (Zdaj si moja žoga in nihče se ne bo igral s tabo. Niti jaz ne. Ker si preveč posebna in preveč lepa in preveč vse naj, da bi se kdo s tabo igral. In te moram čuvat.)

ŽOGA uboga in pride k Starki.

STARKA: Kdo so tile?

ŽOGA: Ne vem.

STARKA: Kako so pa prišli noter?

ŽOGA: Skozi vrata.

STARKA: Aa! Pa res. Vrata so pokvarjena. Kdo jih je pa pokvaril?

ŽOGA: Jaz ne.

STARKA: Jaz sem jih. Odprem pa zaprem. Pa odprem, zaprem. Odprem, zaprem, odprem, zaprem... Odprem... Takole, zelo tiho.

ŽOGA: Kaj vidiš?

STARKA: En je zunaj.

ŽOGA: Dej, zapri, hitr!

STARKA: Pa zaprem. Pa spet počasi odprem. Čisto počasi.

ŽOGA: Kaj pa zdaj vidiš?

STARKA: Zdaj jih je pa že več.

ŽOGA: Kaj boš pa zdaj?

STARKA: Zabijem vrata! Da se strese svet. No, pa spet malo, malo odprem. Odškrnem malo, pa se začne svetlikat na drugo stran, kako so nestrpni... No, počakajte, počakajte, počasi... pa odprem še malo, pa je že večji žarek zunaj... Hahaha, kako se rinejo naprej, da bi vsak malo videl, pa da bi vsak malo prišel noter. Potem pa naenkrat... uaaaaa, odprem na stežaj, da jih

zaslepi. Koliko vas je? Koliko vas je prišlo pogledat, kaj vse imam! Pa kako gledate. Lepo gledate. Pa lepo ste napravljeni. Pa vsi bi radi noter. Ampak vas je veliko. Ogromno. Ne morem vas vse naenkrat spustit noter. Ne vem, če je sploh dovolj prostora za vse. Pa vsak od vas hoče imet en košček. Vsak bi rad malo ostal noter. Zdaj pa kdo kar utrga večji del zase. Pa še ti pa ti pa ti utrgate. Vsi trgajo. To pa boli. Dovolj. Kaj bo pa zame? Nehajte! Dovolj! Pejte ven! Ven! Vsi ven! Ampak kakšni me pa ne slišijo. Me nočejo slišat?

(S pogledom sledim tistim, ki jim je uspelo krast. So šli mimo mene globoko v moje srce.)

TRNULJČICA (Jožica): »Če ste po kaj prišli... NIMAM! Od tega srca ni ostalo nič več. Vrata lahko odnesete, jih ne rabim več... ker tudi nič več nimam. Pa sem čuvala. Tako, kot so naročile. Sem!...

Spet zdrсне v nek drug čas in začne ponavljati izštevanko. En del izštevanka.

II. Vile

1. VILE SO KOT USTA POLNA NASVETOV IN MNENJ TER PRAVIL IN OPOZORIL;
VILE KOT BOLEČA BELINA DNEVA (vzpostavitev vil, ki so popoln kontrast Starkine atmosfere)

Vile so kot hrup, ki se brez občutka spusti v nežno tišino, in ta hrup se počasi pretvarja v mnenja in nasvete pa opozorila in navodila, in slednji se izoblikujejo v ogromna usta, v množico teh ust, ki imajo mnenja, nasvete pa opozorila in navodila... in loputajo z vrati. Ta usta, ki za sabo vlečejo zaslepljujočo belino dneva, ki zabode v oči, brez prestanka komentirajo in so najbolj zoprna entiteta tega vesolja, nikoli se ne »zadivijo« nad ničimer.

VILE (Nataša) ponovijo izštevanko, vendar zvenijo drugače, njihov glas prihaja od povsod; najprej jih slišimo, pojavijo se šele kasneje. Zdaj je priložnost, da se pove cela izštevanka.

2. VILE DELIJO DARILA

(KOMAD, ki spominja na »fitness glasbo«); FLASH-BACK varianta

PRVA VILA (Katarin): Spoštovana kralj, kraljica, pozdravljeni bodite vsi, poljub, objem, vsakemu svoje. V čast nam je, da smo bile povabljeni na tak imeniten, nestrpno pričakovan dogodek,

poln sreče in radosti. Preden se zvrstijo govori, visoke besede in želje bi rade s sestrami slavnostno otvorile obdarovanje in to s prav posebnimi darili.

Naj se obdarovanje prične.

Vsak tata in vsaka mama
za svojo malo si želita, da postane ZMAGOVALKA!
Zato s sestrami smo v en glas sklenile:

PRVA VILA (Nataša):

»Tale ŠAMPIJONKA bo
našega časa in prostora.«
Vedno in povsod bo TOČNA,
še bolje PRVA -
ocenit čas zanjo bo navada.

(Nastopi druga vila.)

DRUGA VILA: Strinjam se!
In vedno natančen premislek,
točen izračun,
potem PAMETNA ODLOČITEV.

(Priglasijo se tudi tretja vila.)

TRETJA VILA: Za to potrebne so INFORMACIJE –
zbirala jih bo kamorkoli bo prišla,
in HITRO SE JIH BO NAUČILA.

(Pristopi še četrta vila.)

ČETRТА VILA: Hkrati pa POSEBNO NEŽNA bo,
nenavadno lepa za ta surovi svet,

kot redek gorski cvet.

PETA VILA: PRILJUDNA bo,
PRIJAZNA BO in UGLAJENA,
ter LEPO VZGOJENA.

Katarina: Še zadnje darilo.

ŠESTA VILA:

Tvoja VARUHINJA bom,
UČITELJICA in SPREMLJEVALKA,
kamorkoli te bo tvoja pot peljala,
se boš z dnevom rokovala,
ti noči, teme ne boš poznala,
tako varna boš in poštena zmaga bo vedno samo tvoja.

7. VILA / GRDANA/ GRDA ANA: Jaz ti bom dala pa željo. (*Trnuljčica jo med tem gleda. Spomni se je. Njena pozornost se začne deliti. Odloži mikrofona.*)

Improvizacija: _____

(In potem se zasliši hrup vil. Beli dan se usuje na Grdano. In tudi na moj spomin nanjo. Usedem se nazaj na pručko.)

VILE (*hrup vseh šestih vil*): Ta noč, ko ti jo je pokazala naša sedma sestra, ni varna. V njej ne veljajo nobena pravila. Veliko tistih, ki so vstopili, so se v njej tudi izgubili in se nikoli niso vrnili. Zaspali so, za zmeraj. Ne da bi to sploh opazili in naš svet jih je pozabil. Ko boš enkrat vstopila v to noč, te ne bomo mogle več zaščititi – popolnoma sama boš in tudi naša darila bodo izpuhtela, kot da jih nikoli nisi imela.

STARKA (*ki nas je uvedla v svoj spomin z vilami, ponavlja izštevanko*): In od takrat jaz čuvam. Ču-vam!

4. SPOMINI NA ROŽNATO SOBO IN KLIC V SVET SANJ

TRNULJČICA: Ne morem spat. Mašim si ušesa, povezujem oči... ampak je dan. Dan visi na mojem oknu in pod stropom. Kako so vile iskale mojstra, ki bo zgradil tak stekleni stolp, da bo dan tudi ponoči ostal v sobi. Stekleni stolp – soba iz oken!

(In ponavljam replike, če to rabim. Sledi namreč popizditi na puno.)

(Žoga proti Trnuljčici odkotali žogo. Trnuljčica skuša razbiti stekleni zid.)

(Pred Trnuljčico stopi Žoga. Trnuljčica in žoga se začneta podajati/ igrati.)

TRNULJČICA: Včasih mi uspe. Za kratek čas... Za sekundo.

III. VSTOP V SVET SANJ

1. Letalo efekt

KOLOVRAT MAŠINA: »Thank you for flying with us today.«

(Žoga gre za zaveso.)

TRNULJČICA: In ko mi uspe, za trenutek, se zgodi tisti občutek. Krasen, topel, udoben občutek. Občutek, ko te po dolgem padanju, ujame velika, ogromna, mehka blazina. Občutek, ko se zbudiš, ampak še ne odpreš oči. Zbujam se, prihajam od nekje daleč, ampak še nočem odpreti oči. In vlečem ta trenutek in trenutek traja in traja in traja...

2. Vlaku

(Vlak. Vagoni – vrsta osvetljenih oken, ki z oglušujočim hrupom drvi skozi gluho nočno pokrajino.)

ŽOGA: A si pozabila, da se z žogo ne sme igrati?

TRNULJČICA: Odprem oči in kupe. Vlaku. Pogledam skozi okno in... NOČ! Trda noč. Če obstaja kakšna pokrajina v daljavi, jo lahko samo slutim. Kje pa smo? Kako dolgo se že peljemo? Tega ne morem nikogar zares vprašati, ker sem sama v kupeju.

Prespala sem postajo!

Moram koga vprašat. Grem ven iz kupeja. Ampak... čakaj, kaj pa moje stvari. Pa saj bom hitro nazaj. Pogledam v sosednji kupe, če je tu mogoče. Nikogar. Naslednji kupe? Nikogar. Četrti in peti kupe? Nikogar. Kaj je zdaj to? Grem naprej, v naslednji vagon. Pogledam v prvi, drugi, tretji, četrti, peti kupe. Nikogar. Naslednji vagon. Prvi, drugi, tretji, četrti, peti kupe. Nikjer nikogar. Moje stvari. Saj bom hitro nazaj. Naslednji vagon. Nikogar. In tako vse do zadnjega vagona, kjer... Zadnjega? Ne, najti moram prvi vagon. In Lokomotivo. In tam bo nekdo, ki upravlja ta vlak.

(Zasliši se prvih par tonov glasbene skrinjice. Izza zavese nastopi Tekačica.)

TEKAČICA: Kakšna tema!

TRNULJČICA: Oprostite, ...

TEKAČICA *(jo prekine)*: Kaj se pa ti men opravičuješ? (Jožica vrti glasbeno skrinjico, 1 ton)

TRNULJČICA: A, pardon...

TEKAČICA *(jo spet prekine)*: A boš nehala!

(Trnuljčica se oddalji, Jožica zakliče za njo.)

TEKAČICA: Kam se pa teb tko mudi, kaj?

TRNULJČICA: Prespala sem postajo, zdaj se pa narobe pelem.

TEKAČICA: Prespala? Narobe?

TEKAČICA: Obstajajo samo strani neba. (Jožica da TRNULJČICI skrinjico, en ton ujame; TEKAČICA rihta luči.) Sever, jug, vzhod, zahod, jugovzhod, jugozahod... SSWE, SWES, NENENNE, itd.

TRNULJČICA: Jaz sem mislila, da vi upravljate ta vlak.

TEKAČICA: Z vlakom se ne upravlja. Z vlakom se dogovoriš.

TRNULJČICA: Kako pa se dogovoriš z vlakom?

TEKAČICA: Tega se je treba pa šele naučit. Vlak je kot konj.

TRNULJČICA: Samo da je konj živ!

TEKAČICA: Kako pa ti lahko žališ svoj vlak?

TRNULJČICA: Moj vlak?

TEKAČICA: Ja, tvoj ja.

TRNULJČICA: Jaz nimam svojga vlaka. In tut bi rekla, da to ni noben vlak, ker se tudi nikamor ne peljemo. In tudi postaj ni.

TEKAČICA: Ja, seveda se pelje. (*udarja s petami ob tla – vlak*) PAUZA (*TRNULJČICA se tudi pelje*). Joooj, veš kje smo že vse bili. No, ali pa šele bomo. Slaba sem s časom, no, z imeni časov. To ni pomembno. Čas ni pomemben, veš.

TRNULJČICA: Kaj pa postaje?

TEKAČICA: Tudi postaje bodo, ko se bosta zmenila. Saj sta se še vedno zmenila.

TRNULJČICA: Ma, kaj me brigaš. Jaz grem dol...

TEKAČICA: Nisi prišla zdaj gor in se končno peljemo naprej?

TRNULJČICA: KAM se peljemo?!

TEKAČICA: Povej zgodbo. Da bomo vedeli, kako naprej.

TRNULJČICA: Kakšno zgodbo?

TEKAČICA: Sigurno maš kakšno zgodbo. Saj ni važno, kakšno. Važno, da je ena.

TRNULJČICA: Hočem dol in to takoj. Ustavite vlak.

TEKAČICA: Ne morem.

TRNULJČICA: Lahko.

TEKAČICA: Nimam šans.

TRNULJČICA: TAKOJ USTAVTE VLAK!!!

TEKAČICA: Ti ga dej!

(Trnuljčica zrine Tekačico z mesta, kjer naj bi se upravljal vlak – kolovrat mašina in vidi, da pult nima nobenih kontrol.)

TRNULJČICA: Prav. Povej mi, kje so kontrole.

TEKAČICA: Ne vem... Pejt pogledat malo po vlaku, če so kje. Mogoče so v prvem vagonu.

TRNULJČICA: Sem bila po celem vlaku in nikjer ni nikogar in nikjer ničesar.

TEKAČICA: Ne gledaš in ne poslušaj!

TRNULJČICA: Prav. Bom pa skočila!

TEKAČICA (*sprejme njen načrt, kot da je to začetek njene zgodbe*): Prav. Odličen začetek zgodbe. Ampak nujno dej tele gor, če skačeš. (*Tekačica spusti čevlje po škripcu..*)

Ker lahko, da boš začela plesat.

TRNULJČICA: Kakšen ples! Jaz bom res skočila!

TEKAČICA: Ja, saj zares. Zgodbe so zelo zaresna stvar. Pogumna si, veš. Ne skače veliko ljudi s svojega vlaka v Neznano.

(*Tekačica in Trnuljčica se znajmeta na strehi drvečega vlaka.*)

TEKAČICA: Si pripravljena?

TRNULJČICA: Ne. Nisem.

TEKAČICA: O, ja pa si. Ti bom dala *dodaten* zalet.

TRNULJČICA: Hočem dol z vlaka.

(*Trnuljčica hoče iti spet dol in Tekačica jo prime za roko in jo začne vrteti.*)

TEKAČICA: Samo spusti. Popusti. A slišiš? A slišiš?

TEKAČICA: O! Pa si (me) le slišala.

Trnuljčica skoči v Neznano. Tekačica odvrta melodijo na skrinjici. Si odpne pas in pobere čevlje.

3. Senca

(Nataša predstavlja Senco, zato Jožica predstavlja Trnuljčico. Igralki se zamenjata.)

KOLOVRAT MAŠINA **Skok.**

Lep pristanek.

Mehka tla.

Izdih.

Se utrga kos neba.

Zalebdi okoli vas tema.

Se prilepi kot senca.

SENCA, KI SE VIDI V NAJBOLJ TEMNI NOČI (*šepeta*): »Kaj pa, če je bil to pravi vlak? Koliko je do naslednjega, če bo prišel naslednji? Tukaj verjetno ne bo ustavil. Koliko je pa do naslednje postaje? V kateri smeri je? Kam boš šla zdaj? Kaj pa, če počakaš? Koliko časa boš pa čakala? Kako si lahko kar tako skočila?!

TRNULJČICA (predstavlja Jožica) (*skuša odgovoriti na vsako vprašanje posebej, vendar ji zmanjkuje besed*): Ne vem. Ne vem! Kaj naj naredim?

SENCA: Zdaj je prepozno! Nič ne moreš. Čakaš lahko in upaš, da se te bo noč usmilila in ti poslala kakšen vlak. To ne bo tvoj vlak. Ne boš se mogla dogovarjati z njim. Peljal bo kamor se mu bo zahotelo, ker ta vlak bo poln ljudi, takih kot si ti, ki so zapustili svoj vlak in so se zdaj nezadovoljni znašli na tem, ki ni njihov...

SENCA: Vsi ga bodo hoteli upravljati. Ta vlak nikoli ne bo pripeljal do cilja. Ne boš mogla najti praznega mesta, da bi se usedla. S tem izgubljenim vlakom se boš peljala za vedno, tako dolgo, dokler bo obstajal ta prekleti vlak ali pa tako dolgo, da boš pozabila, da obstajaš...

SENCA: Zdaj nastopi nič.

Čas brez slik.

Čas brez zvokov.

TRNULJČICA: Ne! Nočem tega. Nočem biti več tukaj.

Senca naenkrat izgine, kot je nikoli ne bi bilo.

4. Prvi plesni koraki

(S pomočjo zadnje Trnuljčičine replike se igralki spet zamenjata. Nataša predstavlja Trnuljčico. Jožica predstavlja Tekočica.)

TRNULJČICA: Ne! Nočem tega. Nočem biti več tukaj.

TEKAČICA: O, me veseli, da si končno povedala, kaj bi rada. Da si nadaljevala zgodbo.

TRNULJČICA: Nekaj se je uleglo name in nisem mogla govorit. Nisem se mogla niti premikat.

Kdaj pride vlak?

TEKAČICA: Pozabi vlak. Kam bi pa rada šla?

TRNULJČICA: Naprej.

TEKAČICA: Lahko greš pa tudi nazaj, levo ali desno. Samo da veš, da obstaja.

TRNULJČICA: Vem.

Pavza. Tokrat Trnuljčica začne z vlakom, ki ga je prej vzpostavila Tekočica.

TRNULJČICA: Naprej. Naprej je ok.

V daljavi se začne nekaj srebrno svetlikati.

TRNULJČICA: Kaj se pa tisto tam sveti?

TEKAČICA: Tvoja nit.

TRNULJČICA: Kam pa gre? Kam pa pripelje?

TEKAČICA: Preveč sprašuješ. Ničesar ne slišiš.

TRNULJČICA: Kaj bi pa morala slišat?

TEKAČICA: Samo poslušaj.

KOLOVRAT MAŠINA: **Tišina.**

In...

Korak.

Korak.

Naprej.

Slišiš svoj korak,

slišiš svoj dih.

Svoje srce.

Poslušajš.

In vidiš

Kaj se sveti v temi?

Trkanje.

ODDALJEN GLAS: Je kdo tukaj? Prosim, od daleč prihajam... Je kdo tukaj?

Trnuljčica se ustavi in zadržuje dih, da bi bolje slišali.

ODDALJEN GLAS: Prosim za malo vode in... kakšnega konja bi odkupil iz vašega hleva. Je kdo tukaj? Heeej!

Trnuljčica se pritaji v visoki travi. Še nekajkrat bi potrkalo in potem bi ponehalo.

TRNULJČICA: Kaj je bilo to?

KOLOVRAT MAŠINA:

Korak ni več lahek.

Korak ni več daljši.

Kje je nit, ki se sveti?

(pavza)

Korak objame mehka trava.

Zadrži ga mehka trava.

5. Nekdo, ki objema

NEKDO, KI OBJEMA: Kako lepo stopaš name. Objem? En objem preden greš naprej?

TRNULJČICA: Objem?

Trnuljčica se skloni in skuša objeti šop visoke trave in ta se začne ovijati okoli nje. Močno jo objame.

NEKDO, KI OBJEMA: O, kako paše. Boš zdaj kar šla?

TRENULJČICA: Začela sem »zgodbo«. Zdaj grem naprej.

NEKDO, KI OBJEMA: Naprej je gozd! V gozdu je nevarno. (Jo potegne za zaveso)

TRNULJČICA: Au, boli, boli. Au. Au. (Najde pot ven.)

(Nekdo, ki objema, se gre igrice.)

NEKDO, KI OBJEMA: Ne bomo dovolili, da se ti kaj zgodi. (Jo spet potegne s sabo.)

(Tišina.)

NEKDO, KI OBJEMA: Dej mir!

(Prideta ven izza zaveso. Nekdo, ki objema, drži Trnuljčico.)

NEKDO, KI OBJEMA: Kaj pa, če bi še malo ostala?

TRNULJČICA: Pustite me.

NEKDO, KI OBJEMA: Skrbi nas zate. Zakaj si pa tako nehvaležna?!

Nekdo, ki objema, začne jokati.

TRNULJČICA: Saj nisem hotela kričat.

NEKDO, KI OBJEMA: Prav. Pojdi in postani večerja tam v gozdu.

TRNULJČICA: Večerja. Zakaj bi bila večerja?! Samo naprej grem... bom še videla, kaj bom.

NEKDO, KI OBJEMA: V gozdu se vsako drevo bori za svoj prostor. In ta drevesa so ogromna, močna, tam so že desetletja. Izrinila te bodo v prepad.

TRNULJČICA: Drevesa? Točno to. Splezat moram na drevo.

KOLOVRAT MAŠINA:

Raste visoko, visoko v nebo,

Raste v nebo zeleno drevo.

K zvezdam steguje veje.

Trnuljčica si obuje plesne čevlje.

6. Nekdo, ki sika

NEKDO, KI SIKA: A prav take plesne čevlje ima?! Kaj pa bo s temi čevlji? Plesala ravno ne bo. Kdor misli, da bo ona kadarkoli plesala, naj dvigne roko... NIHČEEE!

TRNULJČICA: Kdo je to?

Sikanje utihne. Trnuljčica naredi korak naprej in sikanje se spet oglasi. Tokrat glasneje.

NEKDO, KI SIKA: Ples je treba trenirati od malega. Plesati ne more vsak, kakor mu paše. Pleše lahko nekdo, ki pozna korake. In stil. In ima oblačila. In prostor. Ne pa ta! Kdor misli, da bo ona kadarkoli plesala, naj dvigne roko... NIHČEEE!

TRNULJČICA: Kdo ste?!

Sikanje spet utihne in Trnuljčica spet naredi korak naprej in sikanje se spet oglasi. Še glasneje.

NEKDO, KI SIKA: Vsako sprehajanje v vsakih čevljih, ki ti pridejo pod roko, pa že ni ples. To, kar ona dela, ni, nikoli ni bil in nikoli ne bo ples. To, kar ona dela, že ni ples. TO, KAR ONA DELA, NI, NIKOLI NI BIL IN NIKOLI NE BO PLES! TO, KAR ONA DELA, ŽE NI PLES!

TRNULJČICA: Pokažite se!!! Kdo ste! Ali pa utihnite! In poslušajte.

TRNULJČICA: Ne morem jih poslušat. Boli.

TEKAČICA: Kaj te pa brigajo! Vsak se ima pravico oglašat. Na svoj način.

Sikanje je vse glasnejše in Trnuljčica si zdaj zatiska ušesa ter vpije, medtem ko se pogovarja s Tekočico.

TRNULJČICA: Nič ne slišim razen tega sikanja.

TEKAČICA: Hočeš reči šelestenje.

TRNULJČICA: Šelestenje?

V tistem trenutku sikanje začne pojenjati... čez nekaj trenutkov je slišati le še šelestenje listov.

TEKAČICA: Veter igra na krošnje.

Trnuljčica posluša.

No, greva naprej?

TRNULJČICA (*nekoliko zmedeno*): Hotela sem splezat na drevo. Rada bi spet našla tisto nit. Hotela sem jo vprašat...

TEKAČICA (*jo prekine*): Misliš, hotela si jo poslušat?

TRNULJČICA: No, ja...

TEKAČICA: Potem pa poslušaj.

6. Srebrna nit poje in nekdo s črnimi krili

KOLOVRAT MAŠINA: **Tišina.**

Korak, korak.

Naprej.

Slišiš:

svoj korak.

Slišiš svoj dih.

Svoje srce.

Tvoja nit se sveti v temi.

Ponovno trkanje.

ODDALJENI GLAS: Prosim vas, odprite. Lačen sem in žejen. Rad bi nadaljeval pot. In potrebujem konja.

TRNULJČICA: Spet to trkanje. Kdo je to?

ODDALJENI GLAS: Prosim?! Je kdo tukaj? Tudi noč je že in... Lahko prespim v vašem hlevu?

TRNULJČICA: Lahko prespite v hlevu. Zdaj pa ne motite več, prosim.

ODDALJENI GLAS: O, hvala. Hvala tisočkrat. Ne bom vas več motil.

KOLOVRAT MAŠINA:

Korak je lahek.

Korak je daljši.

Korak zajame zrak.

Tla potujejo stran.

Stran, stran je beli dan.

Korak zajame zrak.

Tvoja nit se sveti v temi.

TRNULJČICA: Ti, moja nit! Ei! Greva naprej? Letim!

ZVOKI SREBRNE NITI

KOLOVRAT MAŠINA: **Korak,**

Zajema zrak.

Je lahek, je mehák.

Nikoli enak,

se zlije v drug korak.

Korak vdihne korak

izdihne korak vdihne,

izdihne, vdihne.

Hitreje in hitreje

zlije se v drug korak.

Črna krila odnašajo mrak.

NEKDO S ČRNIMI KRILI: Kakšen lep ples! Prelepo letite, gospodična... Za vas se bo še slišalo!

TRNULJČICA: Res? O, hvala.

NEKDO S ČRNIMI KRILI: Ne morem si kaj, da ne bi... Prekrasne čevlje imate. Te čevlje sem že nekoč videla. V eni zgodbi. Prav tako rdeči so bili, prav tako sijoči in prav tako lepo so zveneli. Kje ste jih pa dobili?

TRNULJČICA: Ah... to. Ne vem. Se mi zdi, da so že od zmeraj z mano.

NEKDO S ČRNIMI KRILI: Saj so kot zrasli z nogo. Od tod tudi ta vaš magičen ples. Potem so pa to prav ti isti čevlji, ki jih že poznam.

TRNULJČICA: Res?

NEKDO S ČRNIMI KRILI: Ja, ti čevlji so prekleti.

TRNULJČICA: Kaj? Kako?

NEKDO S ČRNIMI KRILI: Pred mnogimi leti si jih je v neki trgovinici s čevlji izbrala neka deklica in z njimi plesala, kljub prepovedi svoje ljube skrbnice. Obula jih je in je začela plesat. In je plesala in plesala. Ko se je utrudila, se ni mogla več ustaviti. In tudi čevljev ni bilo mogoče sezuti. In je plesala in plesala in nihče več je ni mogel dohajati. Čevlji so jo začeli dvigati s tal. Začela je leteti. Vedno bolj je bila utrujena in vedno bolj je bila stara in sama. Pa je z neba zaklicala rabljo naj jo ujame, zveže in odseka noge. In rabelj je ustregel njeni želji. Noge so takoj odplesale naprej. In mogoče še vendo plešejo. Ona? Njo je v gozdu prerasel mah.

KOLOVRAT MAŠINA: **Kdo te je zgrabil za lase?**

Kdo ti vzal je glas?

Kdo ti je ušesa?

Kdo te do krvi za gležnje stiska?

**Minejo dnevi, meseci in leta,
premetavajo te temna bitja sem in tja.**

**Z Zemlje zdi se, da letiš,
letiš visoko in se smejiš.**

TRNULJČICA: Nočem tega. To ni moja zgodba. In tudi teh čevljev ne rabim.

7. »Organski komad« in Ples osvoboditve

KOLOVRAT MAŠINA: **Potem...**

se najdete tukaj.

Ne tam in ne takrat...

Tu, kjer ste.

Čisto sami in hkrati ne.

SLEDI PLES OSVOBODITVE

8. Potres

Trkanje tretjič.

TRNULJČICA: Mislim, pa kdo je to?! Pa sem rekla, da naj ne moti več.

9. Princ

PRINC: Natašaaa!

TRNULJČICA: Pa kaj je s tabo?! Dali si ti normalan?

PRINC: Pa treba mi konj.

TRNULJČICA: Ne treba ti. Taj si.

PRINC: Što si sad bezobrazna tako?

TRNULJČICA: Zato što si... ne znam. Prekinuo. Ona je spavala i sad ti si je prekinuo... Eto, i ljuti se sad, i bezobrazna je. Ona si je kaj družga predstavljala, kaj pa jaz vem.

PRINC: Aha... pa dobro... Kako god... Meni treba konj, vaše visočanstvo. Šta sad princ, da radi kad mu treba konj, da bi nastavio put. Mislio sam, da ga odkupim iz vaše kraljevske štale.

TRNULJČICA: Odakle tebi pare za konja?

PRINC: Šta ti misliš, da princ nema para?

TRNULJČICA: Stvarno? Aha, pa da... dobro. A koliko bih platili za jednog konja?

PRINC: A to je već priča za garderobu, zar ne?

Princ počasi odhaja proti izhodu.

TRNULJČICA: Ej, nehi odhajati stran od mene, če se pogovarjava.

PRINC: Nataša, to je princ sada. On može tako.

TRNULJČICA: Ma da.. EJ! I nisam Nataša. Prestani, da me zoveš tako.

Princ in Trnuljčica odhajata z odra in se igrata naprej.

TEKAČICA ima zadnjo besedo.

Priloga 6: Gledališki list predstave »Uspavana«



Nataša Keser - avtorski projekt po motivih zgodb o Trnuljčici

u s p a v a n a

Datum premiere v Ljubljani: 6. junij, 2018

»Hitra, prva, pametna,
vedno vse je vedela,
lepa in prijazna,
lepo je b'la vzgojena.

Tema jo je srečala,
s sabo jo je vzela,
in ker ni ubogala
se ni več vrnila.

Za vedno je zaspala,
en, dva, tri,
spali se vsi.
Tebe več ni.«

Nastopajo: Jožica Avbelj, Nataša Keser, Kukla

Režiser: Strahinja Mladenović

Dramaturška sodelavka: Ana Duša

Koreografinja: Anja Mejač

Avtorica glasbe: Kukla

Scenografa: Strahinja Mladenović in Tomaž Štrucl

Oblikovalca luči: Strahinja Mladenović in Tomaž Štrucl

Oblikovalka plakata in gledališkega lista: Alma Balo Topalović

Produkcija: Kulturno-umetniško društvo Moment

Zahvaljujemo se JSKD, SMG in KD »Španski borci«, da so nam omogočili prostor za vaje.

Posebna zahvala Zoranu Srdiću, Nataši Recer, Janezu Krevelu, Mileni Keser in Stini Strehar.

Projekt je financiralo Ministrstvo za kulturo republike Slovenije.

Priloga 7: Kosovelova pesem »Streljajte v duše«

STRELJAJTE

Streljajte slave obupa!
Streljajte!
Streljajte!
Streljajte v duše!

Bolni človek naj pade,
bolne duše, izgorite!
Skopnite!
Z novimi perutmi na dan.

Nebo je prebodeno,
srce je prebodeno
in vse –
vse zaman...

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/dramaturško/magistrsko delo [naslov] 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: 28.9.2018

Podpis: