



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
ŠTUDIJSKI PROGRAM UMETNOST GIBA
SMER UMETNOST GIBA

ENA KURTALIĆ

skEna

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. Tanja Zgonc

Ljubljana, 2020

Ime in priimek: Ena Kurtalić

Naslov magistrskega dela: skEna

Kraj: Ljubljana

Leto: 2020

Število strani: 65

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

Program in smer študija: Umetnost giba – smer Umetnost giba

Mentorica: red. prof. Tanja Zgonc

Jezikovni pregled: Mojca Pipan

Hvala mentorici Tanji Zgonc za vse znanje, ki ga je nesebično delila z mano. Hvala za vsako spodbudo ali kritiko, ki je prišla ravno takrat, ko sem jo potrebovala.

Hvala profesorici Jasni Vastl, ker me je navdihnila, da raziskujem in snujem izven svojih ustaljenih okvirjev.

Hvala Sanji Burić, ki je bila moje zunanje oko in moja zvezda vodnica.

Hvala Lejli, Iskri, Amili, Eni, Zerini, Marku, Emiru, Adinu ..., ker ste bili z mano, ko sem vas potrebovala.

Hvala Željku za ljubezen, potrpežljivost in pomoč pri prevajanju mojih misli v gib ali v slovenščino.

Svoje magistrsko delo posvečam vsem močnim ženskam, ki me obkrožajo.

skEna

POVZETEK

Temelj magistrskega dela je predstava *skEna*, ki je nastala kot produkcija podiplomskega študija Umetnost giba na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Besedilo opisuje proces nastajanja predstave z različnimi viri – od dnevniških zapisov do fotografij in prepisov iz družinskega arhiva. Kot igralko me je med procesom zanimalo, kako lahko gibalne tehnike pomagajo igralcem. Kako lahko znanje, ki sem ga pridobila z magistrskim študijem, uporabim pri delu s seboj in z drugimi igralci?

Ključne besede: psihofizična igra, buto, čustva, energija, vojna, predstava *skEna*

skEna

ABSTRACT

The basis of this masters thesis is the performance *skEna*, which originated as the production of a postgraduate study Art of movement of the Ljubljana Academy of theatre, radio, film and television. The text describes the process of making the performance, through different sources- from diary entries, to photographs and letters from family members. As an actor, I was interested how can movement techniques help actors? How can I use the knowledge that I have gained through my masters study while working on myself and with other actors.

Key words: psychophysical acting, butoh, emotions, energy, war, performance *skEna*

KAZALO

1 UVOD.....	6
2 IGRALSKO TELO	7
3 TELESNA GOVORICA	9
4 SVETOVALKA ZA GIB.....	11
4.1 NARAVNO – UMETNO	13
5 IGRALSKI PARADOKS	14
5.1 PARADOKS SARAJEVA	15
6 POSTDRAMSKO GLEDALIŠČE	16
7 PERFORMANS.....	18
7.1 PERFORMATIVNO TELO.....	19
7.2 MOJE TELO KOT PERFORMATIVNO TELO	21
8 TELO – UM.....	22
8.1 PSIHOFIZIČNA IGRA.....	23
8.2 FIZIČNA AKCIJA	25
9 ENERGIJA IN IGRALSKA PREZENCA.....	26
9.1 IGRALSKA PREZENCA	28
10 NARAVA	29
10.1 CHI/QI	29
11 BUTO	31
12 BUTO – GROTOWSKI.....	34
13 EMOCIJE (ČUSTVA)	35
13.1 DUŠEVNO ALI FIZIČNO?	36
13.2 ČUTNI SPOMIN (ANGL. <i>SENSE MEMORY</i>)	37
13.3 NAPETOST	37
14 SKENA	39
14.1 ZAČETEK.....	43
1. FETUS.....	43
2. PRIHOD	44
3. OTROŠTVO	45
4. PREDOR.....	47
5. JECLJANJE/SARAJEVO MED OBLEGANJEM	49
6. »INAT«	50
7. MOJ PLES	52
15 ZAKLJUČEK.....	53
LITERATURA IN VIRI:	55
PRILOGE:.....	57

1 UVOD

Po končanem študiju igre na sarajevski akademiji scenskih umetnosti sem vedela, da želim nadaljevati svoje izobraževanje in se specializirati na področje giba. Veliko ljudi me je vprašalo, zakaj, vendar bi, namesto da bi me vprašali, zakaj bi se želela učiti umetnosti giba, lahko vprašali: Zakaj ne? Če bi vam nekdo rekel, da obstaja nekaj, kar je absolutno sestavina človekovih lastnosti vedenja, ki ureja, kako kaj počnemo, razkrije, kdo smo, in je tako temeljnega pomena za življenje, da brez njega nihče ne bi mogel ostati živ – ali ne bi kot igravec ali oseba, ki sodeluje z igralci, želeli vedeti o tem toliko, kot bi lahko?

Ker nisem profesionalna plesalka, sem iskala program, kjer bi lahko združila igro in gib. Ko sem ugotovila, da študij na AGRFT ponuja takšen program, sem se prijavila. Pred tem sem se udeležila nekaj plesnih delavnic in delala nekaj predstav, ki so bile osnovane na gibu. Ugotovila sem, koliko mi nova znanja in tehnike pomagajo pri opravljanju igralskih nalog. Izboljšali so se mi ozaveščenost prostora, delo s partnerjem in, meni najdragocenejše, igralsko intuicijo. Zanimalo me je, kaj še lahko odkrijem, če se bolj poglobim v raziskovanje svojega telesa in uma in, še pomembnejše, njune povezave.

V magistrskem delu sem poskušala odgovoriti na vprašanja, ki so me zanimala v procesu izdelovanja magistrske predstave in po njem. Ta so:

Kako lahko gibalne tehnike pomagajo igralcem? Kakšne so lastnosti dobrega igralca? Kako lahko »izvlečemo« potisnjena čustva iz telesa? Kakšna je povezava med igro in plesom? Kakšna je moja metoda dela?

S pomočjo teorije in praktičnih primerov govorim o pomembnosti obvladovanja telesa, povezavi med telesom in duhom ter o »neoprijemljivih« pojmi, kot sta energija in igralska prezenca. Išoč svojo metodo dela se opiram na avtorje, ki so me navdihnili ali mi odprli nova vprašanja, na katera še vedno iščem odgovore.

V drugem delu magistrskega dela se posvečam procesu ustvarjanja predstave *skEna* in razčlenjujem vsebino predstave. Raziskujem, kako so okoliščine mojega otroštva in dejstvo, da sem odraščala v času vojne v Sarajevu, oblikovali osebo, kakršna sem danes.

2 IGRALSKO TELO

Sam temelj dela vsakega igralca je njegovo lastno telo – in nič ni bolj konkretnega od telesa. Vsak od nas ima svoje, edinstveno telo. Smo edinstveni posamezniki in vsak ima svoj edinstveni izraz, ki je oblikovan z našimi geni, otroštvom in lastnimi življenjskimi izkušnjami. Naučili smo se lastnega načina obračanja, upogibanja, doseganja, hoje, razmišljanja, dihanja – nihče drug tega ne počne povsem enako. Naše številne zgodbe so oblikovale in še naprej oblikujejo našo esenco in zelo specifične vzorce in navade. Vsega tega preprosto ne moremo odstraniti. In to ni nujno slabo za igralce. V nekem smislu je to darilo: to je material, ki ga lahko uporabimo. Nekaj vzorcev in navad je zelo uporabnih in so verjetno razlog, da smo igro izbrali kot poklic in zaradi katerih uspešno komuniciramo z občinstvom in dobimo delo. Seveda pa niso vsi vzorci uporabni, nekatere od njih morda želimo spremeniti, da bi lahko naredili nekaj bolje – ali pa samo drugače.

Številni vzorci in navade so spremenljivi, ampak če jih želimo spremeniti, moramo najprej vedeti, kaj izvorno počnemo. Pomembno je, da se bolj spoznamo in začnemo ceniti svoje telo, navade in vzorce. Če tega ne storimo, bomo z njim ali v zvezi z njim imeli manj možnosti. Naše odločitve bodo omejene. Zaradi tega moramo poznavati svoje telo do podrobnosti in razširiti in razvijati svoje veščine in načine gibanja. Ampak nismo in nikoli ne bomo prazen list papirja, na katerega lahko narišemo lik – in tudi ne bi smeli biti. Resnično pomembno vprašanje je: Koliko dejansko vemo o tem, kaj prinašamo s seboj? Ali vemo, kaj počnemo? Ker če imamo omejeno znanje, kakšno izbiro bi lahko sprejeli?

Moramo razviti kinestetični občutek oz. *spodobnost za zaznavanje dražljajev v mišicah in kitah pri gibanju*.¹ Kinestetični občutek je verjetno izpuščen iz tradicionalnih petih občutkov, ker to ni občutek, ki bi neposredno omogočal zaznavanje zunanjega sveta; namesto tega omogoča zaznavanje samega sebe. Vključuje izjemno pomemben del živčnega sistema, ki nam daje informacije o sebi: kaj počnejo naši sklepi, kje smo glede drugega in v prostoru. Sporoča o ravni napetosti v mišicah, o stopnji raztezanja kit in povratne informacije iz kože. Če ga ne bi imeli, se ne bi mogli premakniti ali celo vstati: naš živčni sistem potrebuje te povratne informacije nenehno, da lahko aktivira, zavira in prilagodi delo v miškulaturo, ki nam omogoča, da ostanemo pokonci ali kar koli naredimo.

¹ Spletni seznam besed slovenskega jezika.

Večino časa deluje nezavedno, a če smo pozorni, ga lahko postavimo v ospredje in postane ključno orodje za učenje. Bolj kot se razvija naš kinetični čut, bolj bomo občutljivi in boljša bo naša igra.

Vsak igralec bi se strinjal, da ne gre toliko za to, kaj počnemo, kot to, kako to počnemo. Ključ je zmeraj v podrobnostih. Ali smo sposobni čutiti razliko med tem, da to počnemo tako ali tako? Ali lahko izberemo? Ali smo zaljubljeni v eno idejo o sebi preprosto zato, ker nismo izkusili nobene druge?

Augusto Boal se v svoji knjigi *Games for actors and non-actors* sprašuje: »Kako lahko čustva svobodno izrazimo skozi igralčevo telo, ko je ta instrument (telo) mehaniziran in avtomatiziran s svojo mišično strukturo in se ne zaveda skoraj 70 odstotkov svojih zmožnosti?« (Boal 49). Kot enega od razlogov za blokado čustev navaja »naučene reakcije telesa na določena dejanja«. Te naučene reakcije lahko pripeljejo do avtomatizacije igralčevega telesa, ki se zgodi zaradi ponavljanja. Tako obstaja možnost, da novoodkrita čustva spregledamo in jih pospravimo v naše že znane predalčke.

To je res škoda, ker imajo naša čutila neverjetno sposobnost prepoznavanja, izbiranja in vrednotenja dražljajev. »Obstaja na tisoče zelenih odtentov, ki jih človeško oko popolnoma prepozna. Enako velja za sluh in zvoke ter za druga čutila« (Boal 49).

To lahko vidimo, ko zamenjamo okolje. Naenkrat se počutimo bolj žive, vse vidimo in doživljamo bolj intenzivno. Potem se vrnemo domov in naša čutila se vrnejo na »avtopilot«. Kot vsi ljudje tudi igralci delujemo in se odzivamo z naučenim avtomatizmom. Moramo se naučiti »deavtomatizirati«, da bi lahko prevzeli avtomatizem lika, ki ga igramo. Za igralca se je pomembno naučiti, da to, kar že pozna, počne na drug način in da je sposoben delati navadne ukrepe na več načinov, ki ustrezajo liku. Pomembno je tudi, da se resnično odziva na situacijo in druge akterje, oziroma da je tukaj in zdaj. In to pomeni pripravljeno telo, ki ima povečano sposobnost čutiti in opazati razlike ter se igrati z njimi.

Nove vzorce lahko ustvarjamo, če jih opazujemo in »krademo« od drugih ljudi. Zmožnost, da začutimo razlike v sebi, nam tudi omogoča, da veliko natančneje vidimo razlike v drugih. In se naučimo, da bolj integrirano preizkusimo njihov način gibanja. Moramo biti odprti in proučevati ljudi: na tržnici, avtobusu, odru ... Biti pozorni na podrobnosti v gibanju, ki odkrivajo bistvo posameznika.

»Gibanje je telesna aktivnost in njene značilnosti, vrednost in pomen so odvisni od stopnje nadzora nad deli telesa in telesa kot celote. Osnovna stvar, ki jo morajo mladi igralci razumeti, je, da je fizičnost pogoj vsake dejavnosti, da smo utelešeni delavci, kar pomeni, da brez telesa ni igre. Samo telo je lahko takšno in drugačno, njegove proporcije so lahko različne, njegove vrline in mane številne – edini pogoj je, da je telo nadzorovano, da telo upravlja, da lahko uboga vse ukaze našega uma, da lahko natančno uresniči namišljeno dejanje« (Stjepanović 321).

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

3 TELESNA GOVORICA

Psiholog Albert Mehrabian je ugotovil, da pri komunikaciji (formula se navezuje na komunikacijo čustev in odnosov, ki so najpomembnejši v gledališču) preberemo približno 38 % sporočila iz glasu sogovornika, 55 % iz njegove telesne komunikacije in le 7 % iz samega govora oz. sporočila. To pomeni, da je telesna govorica daleč najmočnejši prenašalec vsebine. Sposobnost branja človekovih stališč in misli po njihovem vedenju je bil izvorni komunikacijski sistem, ki so ga uporabljali ljudje, preden se je razvil govorni jezik. Neverjetno zanimivo je, da se človek le redko zaveda, da njegova drža, gibi in kretnje lahko povedo eno zgodbo, medtem ko njegov glas morda pripoveduje drugo. Ko je vsebina informacije neskladna z nebesedno govorico, zmeraj zaupamo nebesedni govorici.

Vemo, da ima človekov zunanji videz zelo pomembno vlogo v komunikaciji. Žal si ne moremo pomagati pri ocenjevanju po videzu – in čudno je, da se pogosto strinjamo glede teh površnih sodb. Najstarejši dokument o fiziognomiji je napisal Aristotel.²

Fiziognomija, psevdoznanost o povezavi med zunanjim videzom človeka in njegovim značajem, je v 18. stoletju postala zelo pomembna pri »proučevanju gledališke reprezentacije telesa in oblikovanja novega meščanskega koda igre« (Kunst 69). Igralci so uporabljali vnaprej določene kode, da bi naredili svoja gibanja in izraze duše in značaja vidne in razumljive za občinstvo. Občinstvo v 18. stoletju ni bilo homogena skupina, kar pomeni, da vsi niso mogli razumeti moči govorjenih besed, vendar je ekspresiven nastop igralcev pomagal pri njihovem razumevanju. Fiziognomsko znanje so uporabljali tako avtorji kot igralci.

² Fiziognomonika (grško: Φυσιγνωμονικά; latinsko: Physiognomonica) je starogrška razprava o fiziognomiji, ki se pripisuje Aristotelu (in je del *Corpus Aristotelicum*). Od leta 1945 se verjame, da jo je napisal drug avtor, ki je pisal pod Aristotelovim imenom približno 300 let pred našim štetjem.

Oblikovano: Razmik vrstic: Enojn

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Utemeljitelj raziskovanja geste v gledališču in raziskovanja specifičnega telesnega gledališkega jezika Jakob Engel skupaj s fiziognomom Johannom Kasperjem Lavaterjem govori o »naravnem jeziku telesa«. Tega se lahko doseže s specifičnim »telesnim treningom« in ima za cilj, da igralec postane *stroj za proizvodnjo občutkov*. Danes bi lahko rekli, da so raziskovali in uporabljali (stereo)tipe in ne karakterjev in vzpostavili splošno komunikacijo, ki temelji na artifičnosti.

Eden od najboljših primerov uspešne in naravne telesne komunikacije so otroci, ki se igrajo. Sama igra predstavlja še en komunikacijski sistem, ki je prisoten v vseh kulturah in oblikah.

»Kot lahko vsakdo opazi, se realnost igre razprostira tako čez svet živali kot ljudi. Zato ne more počivati na nobeni racionalni povezanosti, saj bi jo utemeljenost v razumu omejila zgolj na človeški svet. Obstoje igre ni vezan na nobeno kulturno stopnjo, na nobeno obliko svetovnega nazora. Vsako misleče bitje si lahko realnost igre in igranja takoj prikliče pred oči kot nekaj samostojnega in posebnega, tudi če njegov jezik ne bi imel splošnega pojmovnega izraza za to. Igre ni mogoče zanikati. Skorajda vse abstraktno lahko zatajimo: pravico, lepoto, resnico, dobro, duha, Boga! Resnost lahko zatajimo, igre ne« (Huizinga 12).

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Ko smo zaigrani, imamo občutek povezanosti z drugimi, počutimo se varneje, ker vemo, da nismo sami. Tudi ko smo na odru in smo živčni, ponavadi trema izgine takoj, ko začutimo povezavo z drugimi igralci na odru ali z občinstvom. Ko začutimo, da smo skupaj in delimo tisti trenutek v prostoru in času.

Kot sem že omenila, se v svoji magistrski predstavi vračam v svoje otroštvo in zelo mi je bilo pomembno, da raziskujem številne procese, ki se dogajajo v njem. Kot otroci smo vsi vključeni v proces organskega učenja. Ta se zgodi s pomočjo poskusa in napak. S kombinacijo impulza, namere, nesreče, eksperimenta, improvizacije in odkrivanja se razvijajo otrokove sposobnosti in občutek zase. Veliki učitelji, kot sta Sanford Meisner in Jacques Copeau, so svetovali igralcem, naj gledajo otroke, kako se igrajo, da bi obudili ta občutek v sebi.

V svoji knjigi *Truth* znana ameriška profesorica igre Susan Batson pravi, da je raziskovanje otroštva ena od najboljših metod iskanja karakterja.

»Otrok je oče človeka.« (William Wordsworth)

Kdo smo danes, je rezultat tega, kakšni smo bili kot otroci. Vsaka stvaritev se začne z otrokom, ki je v nas. Ta otrok je zelo energičen, ustvarjalen in ranljiv.

Celo življenje smo posvetili izumljanju različnih obrambnih mehanizmov, da bi prekrili to čudovito ranljivost. Potrebni sta ogromna odprtost in strast, da se popolnoma predamo

občutkom in zakonom sveta, ki ga ustvarjamo na sceni. Sposobnost izpostavljanja in predaje je tisto, kar naredi razliko med dobro in odlično igro. Menim, da, ko se izpostavimo in si dovolimo biti ranljivi, v tem istem času postanemo neverjetno pogumni.

»Senca klije samo iz razpoke, ko je igralec zmožen vsaj malo razpreti oklep tehnike in zapeljevanja, ki si ga je zgradil; ko se mu ga posreči obvladati, stopiti iz njega in se pokazati v svoji nezaščitenosti, kot bojevnik, ki se spopada z golimi rokami. Njegova ranljivost postane njegova moč« (Barba 105).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Pozitivni rezultati pridejo, če lahko ustvarjamo z otrokovo intenzivnostjo in se ob tem zabavamo. Če smo navdušeni nad svojim namišljenim svetom, se z lahkoto preobrazimo v karakterje.

4 SVETOVALKA ZA GIB

Ko sem začela delati kot koreografinja in svetovalka za gib, sem naletela na veliko zavrnitev s strani igralcev. Veliko jih že leta ni fizično dejavnih, njihova telesa so zaspala in zelo težko jih je zbuditi. Poleg tega imajo težave s koncentracijo in s splošno motivacijo. Velikokrat se mi je zgodilo, da sem jih slišala, kako so govorili, da jim sploh ni jasno, zakaj sem jaz tam, in da oni vedo, kako se gibati na sceni.

Ko slišijo termin svetovalka za gib, je njihovo splošno zaznavanje, da jih bom učila odrske borbe, padcev in malo pantomime. Če slišijo koreografinja, mislijo, da jih bom naučila neke kratke koreografije, ki v njihovem zaznavanju bolj pripadajo mjuziklu in otroškim predstavam. Pogosto je na začetku sodelovanje enostransko in od mene se pričakujejo vsi odgovori. Veliko jih ni navajenih ustvarjalne izmenjave, ampak so delali z različnimi koreografi/svetovalci za gib, ki pridejo z vnaprej pripravljenim materialom. Menim, da je pomembno biti pripravljen, ampak se mi zdi, da pogosto lahko ustvarimo še zanimivejše stvari z raziskavo. Seveda, če sta obe strani pripravljene za sodelovanje.

Veliko jih misli, da je vadba dolgočasna in so se je izogibali celo življenje. Drugi mislijo, da niso dovolj dobri, imajo težave s samopodobo, nekdanjo kritiko in neuspehom. Vse to lahko pripelje do veliko obrambnih mehanizmov. Ko delajo, delajo s pol moči in niso zaigrani. Ena stvar, ki mi je zelo pomagala pri delu, so igre. Imam občutek, da so se tudi najtrdnješi

zmehčali, ko so se zaigrali. Kot da se obrambni mehanizmi spustijo in se zbudi otrok v njih, ki je pripravljen sodelovati.

Zdi se mi, da so igre dobre tudi za povezovanje ansambla in za razbijanje ustaljenih kalupov. Kakovost gibanja se spremeni, ko se ne obremenjujemo, kako smo videti od zunaj, in ko se znebimo družbenih konvencij, ki so nam vsiljene.

»Telesna aktivnost je aktivnost celotnega telesa. Dihamo s celotnim telesom, nogami in rokami, čeprav ima dihalni sistem vodilno vlogo. Pojemo s celotnim telesom, ne le z glasilkami. Obožujemo celo telo, ne samo genitalije. Šah je zelo intelektualna, inteligentna igra. A vseeno se dobri igralci pred tekmo tudi fizično pripravijo. Vedo, da človek razmišlja s celotnim telesom – ne le z možgani« (Boal 65).

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Kadar igralec dobro igra, je njegova fizikalizacija notranjega in zunanjega življenja tako brezhibna, resnična in diskretna, da je vse videti, kot da se gibanje samo zgodi. Kadar igralec ne igra dobro, telo začne lagati in postane težko, gibanje pa »tuje«.

Dober igralec je utelešen. Na odru je videti, kot da mu je udobno v svoji koži. Zlahka opazimo igralca, ki je »živ« na odru, in tega, ki ni. Tudi v življenju lahko ločimo med ljudmi, ki se počutijo dobro, da živijo v svojem telesu, in tistimi, ki jim je na nek način neprijetno ali preprosto niso prisotni. Nekako so »drugje«.

Kako mi plesne tehnike pomagajo pri delu z igralci?

Cilj je pripraviti telo, da se premika z vizualno jasnostjo, brez napetosti in da je pripravljeno za (re)akcijo. Plesne tehnike pomagajo pri koordinaciji, fleksibilnosti, pri uporabi ravnotežja. Igralci imajo velikokrat, zaradi pomanjkanja koordinacije, problem s paralelnimi akcijami oziroma poudarjanjem govorne in fizične akcije. Druga težava, ki je pogosta, je nezmožnost ločitve govorne in fizične akcije. Z razvojem telesne fleksibilnosti delamo tudi na čustveni in mentalni fleksibilnosti. V plesu veliko govorimo o središču kot središču svoje moči in bistvu bitja. Z močnim središčem nam ni treba porabiti odvečne energije. Naše telo je pripravljeno na takojšno (re)akcijo. Ni treba začeti vsakič znova. Zaradi tega je naše delovanje na odru videti bolj organsko.

S plesom se učimo biti bolj potrpežljivi, ker zelo jasno vidimo, da z veliko ponovitvami pride do rezultata in lahkote pri izvajanju. Uči nas tudi natančnosti in zavedanja sebe in drugih v prostoru. Pogosto smo igralci pozorni samo na prostor in ljudi, ki so v našem vidnem polju, in se ne zavedamo prostora, ki je za nami, pod nami, nad nami. S plesom se naučimo gledati tudi z očmi, ki so na našem drugem obrazu, hrbtu. To nam prinaša nove možnosti pri vzpostavljanju odnosov na odru. S plesom veliko raziskujemo tla in se naučimo, kako jih

uporabljati kot podporo. Če se zavedamo prostora, ki je pod nami, lahko začnemo razmišljati o prostoru nad seboj. S povezavo nebo–zemlja povečamo obseg svojega telesa in pridobimo moč in pretočnost. S plesom tudi razvijamo osebni ritem in ritem cele skupine.

4.1 NARAVNO – UMETNO

Pri delu z igralci sem opazila, da imajo velikokrat potrebo, da vse gibe oblikujejo po sebi oziroma da jih naredijo čim bolj naravno. Pogosto gib zaradi tega izgubi obseg, kakovost in plastičnost. Spominja me na dodajanje mašila pri izgovarjanju replik.

»Seveda je nesmiselno gledati na stilizacijo in naravnost kot na absolutna nasprotja. V oblikovanih imitacijah je narava vedno stilizirana« (Brecht 187).

Menim, da je eden od največjih sovražnikov gledališča potreba po naravnosti. Zaradi želje po naravnosti igralci pogosto ostanejo na isti ravni celo svojo kariero. To jih omeji na zelo ozek izbor načinov delovanja. V Bosni in Hercegovini, kjer največ delam kot svetovalka za gib, je to zelo izraženo. Najbolj dominanten žanr je psihološki realizem, v katerem je naravnost na piedestalu. Večina igralcev se ne zaveda:

- da tudi njihov naravni gib potrebuje določeno prilagoditev velikosti scene; da ga morajo povečati in narediti bolj »umetnega«, ob ohranjanju svojega začetnega impulza;
- da umetni gib lahko naredijo bolj naravni, če najdejo pravi notranji impulz, in da to lahko naredijo brez prilagoditev in dodajanj (gibalnih) mašil;
- da lahko z gibi, ki niso v njihovem gibalnem slovarju, pridejo do zanimivih in novih rešitev;
- da je tisto, kar imamo za naravno, naučeno in da lahko z dovolj ponavljanja naturaliziramo tudi umetne gibe.

»Pogosto slišimo koga, ki zagovarja mnenje, da je 'bolje biti naraven' ali da je nekaj bolje 'narediti na naraven način'. Kako pa lahko veste, kateri način je naraven? Lahko da bomo izbrali tistega, ki smo ga preprosto navajeni. Tako posamezniki kot človeštvo kot celota smo izoblikovali zelo nesmotrne navade. Tisto, česar smo navajeni, ni nujno tudi naravno. Za noben mehanizem ne moremo kar tako trditi, da je 'naraven' po svojem delovanju, dokler ne razumemo zakonov, ki mu

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče, podčrtano

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ni podčrtano

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ni podčrtano

Oblikovano: Pisava: 11 pt

vladajo. Razmišljati moramo na osnovi dejstev. Tudi v domišljiji se moramo držati dejstev, ne pa abstraktnih predstav« (Todd 256).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Ko sem delala kot svetovalka za gib pri predstavi *Preobražaj*,² sem naletela na ogromen odpor glavnega igralca. Že na prvi vaji mi je rekel, da on ne bo »bluzil« po sceni in delal »kar neke« gibe. Imel je problem delati kar koli abstraktnega zaradi strahu, da se ne bi osmešil, in zaradi tega, ker preprosto (v tistem trenutku) ni razumel, zakaj bi to bilo dobro za predstavo. Z njim sem s pomočjo fizičnih akcij³ (vsaka akcija ima svoj glagol in podtekst) prišla do materiala, ki sem ga počasi dekonstruirala (se igrala z ritmom in ponavljanjem) in spremenila v bolj abstrakten gibalni slovar (kot je režiser imel v mislih). Šele ko sem z njim razdelala vsako realistično akcijo in težnjo, ki stoji za njimi, je dojel, kako njegov gibalni slovar lahko izkoristi v prid svoje vloge in igre.

5 IGRALSKI PARADOKS

O problemu naravnosti in umetnosti so razmišljali in pisali že mnogi teoretiki, igralci in režiserji.

»In kako naj narava brez umetnosti oblikuje velikega igralca, ko pa se pa na odrskih deskah nič ne dogaja natanko tako kot v naravi in ko so vse gledališke igre napisane po določenem sistemu načel?« (Diderot 94).

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

V svoji knjigi *Paradoks o igralcu* filozof in umetnostni kritik Denis Diderot opisuje težavnosti igralskega poklica, ki se niso spremenile vse do danes.

Prvi paradoks od predstavljanih v traktatu je paradoks naravnosti. Igralec bi moral posnemati tisto, kar mu narava pokaže in mu daje, vendar ne posnemati.

»Igralec, ki posnema, lahko pride do tega, da vse še kar nekako izrazi; v njegovi igri ni ničesar, kar bi lahko hvalili, pa tudi ničesar, kar bi lahko grajali« (94).

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Za Diderota je igralec ustvarjalec uprizoritve predstave na odru in v njegovih rokah je, kako se predstava izkaže in kako se avtorjeva namera prikazuje na odru. Pojem narave je povezan

² Premiera predstave *Preobražaj* po motivih Franza Kafke je bila v Hrvaškem narodnem gledališču leta 2018. Režiral jo je Segor Hadžagić.

Oblikovano: Pisava: 11 pt

³ O fizičnih akcijah pišem bolj podrobno v nadaljevanju magistrskega dela.

tudi z vprašanjem, kaj je resnično na odru in v življenju. Diderot poudarja dejstvo, da obstaja velika razlika med življenjem igralcev na odru in resničnim življenjem igralcev:

»Pomislite za trenutek, čemu pravijo v gledališču biti resničen. Ali to pomeni pokazati stvari takšne, kakršne so v naravi? Nikakor. Biti resničen bi v tem smislu pomenilo samo biti navaden. Kaj je tedaj odrska resničnost? To je uklanjanje dejanj, govora, lika, glasu, gibanja, kretenj z idealnim modelom, ki si ga je izmislil avtor in ki ga igralec še mnogokrat interpretira. To je tisto, kar je čudovito« (102).

Drugi paradoks, predstavljen v traktatu, je paradoks čustev: Igralec naj na obrazu pokaže strast, čustva in občutke, ki jih določena dejanja ustvarijo, ne da bi ga te strasti resnično gnale.

»Ta tremolo v glasu, ti premori med besedami, ti pridušeni in razvlečeni glasovi, ti tresoči se udje, ta klecajoča kolena, ta onesveščanja, ti trenutki pobesnelosti, vse to je čisto posnemanje, vnaprej prirejena lekcija, patetična grimasa, vzvišena opičarija, ki jo igralec ohrani v spominu še dolgo potem, ko jo je naštudiral in mu je prisotna v duhu in trenutku, ko jo izvede, ki mu daje – še sreča za avtorja, za gledalce in zanj – vso svobodo duha in mu odvzame, tako kot druge vaje, samo telesno moč« (99).

Tretji paradoks, paradoks učinka, lahko opišemo na naslednji način: Igralec ne bi smel stremeti k določenemu odzivu občinstva, ampak samo v trenutku, ko ne poskuša ustvariti odziva, se resnično giblje in se dotika občinstva po svoji uprizoritveni umetnosti. Ta paradoks je povezan z drugima dvema paradoksoma, ker vključuje oba, naravnost in čustva.

»Toda pravijo, da je govornik boljši, kadar se ogreje, kadar se razjezi. Jaz ne menim tako. Boljši je, kadar posnema jezo. Igralci ne učinkujejo na občinstvo takrat, kadar so besni, temveč takrat, kadar dobro igrajo pobesnelost« (137).

Diderot igro vidi kot vsoto besed in dejanj, kot kombinacijo misli in čustev, ki jih prenašajo besede in so utelešeni s kretnjami, zvoki in gibi.

Mislim, da so teze, ki jih Diderot zagovarja, vendar v zelo drugačnem stilu igre, še vedno aktualne in uporabne. Igralci smo v konstantnem paradoksu, razpeti med razumom in intuicijo. Iščemo pravo pot oziroma pravo mešanico, in ko mislimo, da smo jo našli ... jo moramo spet iskati, ker se vsak proces razlikuje od drugega.

5.1 PARADOKS SARAJEVA

V mojem procesu za magistrsko predstavo je vseeno malo bolj prevladovala intuicija. Ta mi je govorila, da je treba raziskovati svoje korenine in njihove paradokse.

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: (Privzeto) Times New Roman, 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: (Privzeto) Times New Roman, 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: (Privzeto) Times New Roman, 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: (Privzeto) Times New Roman, 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Sarajevo v sebi nosi črno in belo. Je simbol enotnosti in destrukcije. Pogosto ga, zaradi njegove etnične raznolikosti, imenujejo evropski Jeruzalem, a v njem se je zgodilo najdaljše obleganje v novejši zgodovini. V njem poteka najbolj glamurozen filmski festival v regiji, a snema se morda en film v letu. Sarajevčani so znani po svojem humorju, ampak jih ima veliko zelo težko življenje. V Sarajevu se umetniki hočejo odmakniti, ampak se vedno vračajo k vojni. V čas, v katerem je bilo najhuje, ampak presenetljivo in izjemno umetniško plodno.

»Okupacijski obroč okrog Sarajeva je bil dolg 62 kilometrov, s 1600 kosi težke artilerije in 12.000 vojniki, ki so na mesto in njegove prebivalce vrgli več kot dva milijona granat – kar pomeni povprečno približno 1000 na dan oziroma 1,5 na minuto.

Sarajevčani so skoraj štiri leta preživeli z minimalnimi količinami in zelo pogosto brez vode, hrane, elektrike, plina, ogrevanja in vseh drugih osnovnih potreb.

V tem obdobju se je v okolju trpljenja in smrti pod nenehno prisotnimi granatami in ostrostrelskimi krogli v Sarajevu zgodilo 3102 umetniških in kulturnih dogodkov ali v povprečju 2,5 na dan« (Diklić 9).

Oblikovano: Pisava: (Privzeto) Times New Roman, 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

V predstavi se moja osebna zgodba in zgodba Sarajeva prepletata. V njej brskam po svojih paradoksih, skeniram samo sebe. Iščem svoj prostor na sceni. Med igro in plesom, med Ljubljano in Sarajevom ... Kje je moje mesto?

6 POSTDRAMSKO GLEDALIŠČE

Mislím, da v Sloveniji, za razliko od Bosne in Hercegovine, vlada postdramsko gledališče. Zelo se mi zdi razburljivo zaradi dejstva, da je odprto in omogoča brezhibno povezavo med igro in plesom.

Tako imenovano »novo gledališče« pogosto nastane v obliki projektov, kjer režiser ali ekipa združuje različne umetnike (plesalce, slikarje, glasbenike, arhitekta itn.), ki skupaj pristopajo k isti temi in ideji, a vsak s svojega drugačnega področja raziskovanja. Postdramsko gledališče je povezano, ne izključno, s področjem eksperimentalnega predstavljanja gledališča.

Gledališča in umetniki, ki so pripravljeni prevzeti umetniško tveganje in preizkusiti nekaj novega in drugačnega. Gre za analizo spremenjene predstave o gledališču, ki ni nujno, da je pravilna ali uspešna. Pot eksperimentiranja v umetnosti pogosto vodi do napak, napačnih predstav, odstopanj, pa tudi do novih oblik, idej in slogov. Postdramsko gledališče sledi času, ki zelo hitro mineva in se v različnih segmentih življenja spreminja in napreduje še hitreje. Še pred nastankom postdramskega gledališča je Antonin Artaud hotel izključiti logiko podvojitve

v gledališču. Kritiziral je tradicionalno meščansko gledališče, v katerem igralec le izpolni dano besedo režiserja, ki znova poskuša prikazati, natančneje ponoviti življenje.

Postdramsko gledališče želi oder kot začetek in prostor dogajanja in ne kot mesto nekega »prepisovanja«. Heiner Muller je nekoč izjavil, da je gledališko besedilo dobro le, če sploh ni uporabno za gledališče, kakršno obstaja. Namiguje na gledališče pod vladavino drame. Sam se je pritoževal nad enoličnostjo in nedvoumnostjo v uprizoritvah klasične dramaturgije. Uničuje absolutnost drame in ga ne zanima govor ali psihologija. Metoda kolaža in fragmentov je bila bistvo njegove dramaturgije.

Lehmann v svoji knjigi pogosto jemlje Heinerja Mullerja za primer postdramskega umetnika, ki se je oddaljil od dramatične oblike in je znan po raztapljanju dialoga v svojih besedilih in po fragmentarni dramaturgiji.

Ena glavnih razlik med dramskim in postdramskim gledališčem je ravno v različnem odnosu do človeškega telesa. Dramski proces se je odvijal med telesoma, postdramski proces se odvija v telesu. Rušenje gledališča, ki ga vodi beseda, prinaša novo epoho, v kateri prevladuje režijski postopek in se poudarja potencial izvajalca. Igralsko telo in njegove možnosti pridejo v sprednji plan. Človeško telo, njegova ranljiva, nasilna, erotična ali potrošna resničnost, ni v nobeni drugi umetniški obliki toliko v središču, kot je v gledališču. Fizični videz izvajalcev, njihova eleganca in lepota ali njihova nepopolnost, poskrbi za gledališki užitek. V postdramskem gledališču je vsako telo dobrodošlo in vsako telo ima svojo zgodbo, ki je edinstvena. Vsako telo je impulz in navdih. Tu pridemo do zaključka, da se mora izvajalec izpostaviti.

Zelo pomembno je omeniti, da je v postdramskem gledališču največji poudarek na prisotnosti telesa. Prej je bilo telo usposobljeno za vlogo in je bilo nosilec naloge. Telo ni ustvarjalo pomena kot celota. Bilo je natančno razčlenjeno in hierarhizirano. Vsak slog igre ali določena estetika je imela svojo strukturo.

»Tragedija, denimo, briše gibanje udov in trupa, medtem ko psihološka drama uporablja predvsem obraz in roke. Ljudske oblike uveljavljajo gestičnost celega telesa. Mim, ki počne ravno obratno kot psihologizem, nevtralizira obraz in v manjši meri roke, da bi se osredotočil na držo telesa in trup« (Decroux, cit. v Pavis 717).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

V postdramskem gledališču sta poudarek in naloga dosežena v prisotnosti telesa. Igralec ni tolmač in telo ni več instrument. Kot poudarja Lehmann:

»Fizično telo, čigar gestični besednjak so lahko še v 18. stoletju formalno brali in razlagali kot besedilo, je v postdramskem gledališču lastna realnost, ki tega ali onega vzgiba ne 'pripoveduje' gestično, temveč se s svojo prezenco manifestira kot mesto vpisa kolektivne zgodovine« (116).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt, Barva pisave: črna

Umetnost igranja je prej temeljila predvsem na metodi, ki jo je razvil Stanislavski. To pomeni, da je igralec do najmanjših podrobnosti zgradil psihološki lik, ki ga je igral na odru, da bi dosegel odrsko prepričljivost, ki temelji na življenjski pristnosti. Igralec je lik na oder pripeljal s svojo notranjo izkušnjo. Novo gledališče takšen pristop zavrača in igralcu dodeli vlogo izvajalca.

Jerzy Grotowski je v svojem gledališkem laboratoriju temeljito pretresel osnovna načela gledališke estetike z odpravo konvencionalnosti.

Postdramsko gledališče se opira na svoje korenine in temelje, vendar daje nove odgovore na ista vprašanja, najde različne načine komuniciranja z občinstvom. Postdramsko gledališče je pogumnejše, drznejše, tvega, igra se in nima strahu pred nečim novim. Druge umetnosti uporablja za svoj namen in med seboj se dopolnjujejo. Meja ni, ker jih danes resnično ni.

7 PERFORMANS

Ker v zadnjem času sodelujem z Via Negativom,⁴ me je začel zanimati performans, njegove značilnosti, povezave z gledališčem in plesom, in kakšno je performativno telo.

Gledališče in *performans* sta različna izraza, ki ju Mišo Šuvaković v svoji knjigi *Paragrami tela/figure* loči v naslednjem:

(a) *Gledališče* imenujemo težnje, ki želijo kontekstualno, zgodovinsko in anticipativno potrditi, artikulirati in razviti idejo o gledališču kot avtonomni in specifični umetniški disciplini.

(b) *Performans* imenujemo težnje, ki želijo uničiti, preseči, dekonstruirati ali razširiti pojem gledališča z gradnjo intertekstualno-slikovno-vedenjskih realizacij v medprostorih različnih umetnosti.

⁴ Via Negativa je platforma za raziskavo, razvoj in produkcijo sodobne scenske umetnosti. VN ima sedež v Ljubljani in pod umetniškim vodstvom režiserja Bojana Jablanovca deluje od leta 2002.

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ne Krepi

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Gledališče je realizirano (in konceptualizirano) kot osredotočeno in avtonomno področje umetnosti, performans pa je eksperimentalen. Pojem performans ni nevtralen: posega in spreminja (radikalni modernizem) ali naredi drugačno (prikazuje) samo telesno ali eksistencialno dejanje, pa tudi umetnost samega gledališča in umetnosti nasploh.

V poznih šestdesetih letih 20. stoletja družba počasi vstopa v postmodernizem, brišejo se meje telesa in izkušenj, pojavljajo se različne umetniške oblike, kot so *body art*, *performans*, *happening* itn. Glavni medij teh umetniških oblik je telo. Performans je še vedno mogoče razumeti kot simbol žive umetnosti in živega gibanja.

Lehmann razlaga, kako lahko postdramsko gledališče, ki se opira na pojem in materijo konceptualne umetnosti (ki je delovala zlasti v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja), razume kot poskus konceptualizacije umetnosti v smislu, da ne ponuja reprezentacije, temveč izkušnje realnega, ki želi biti neposredno (*prostor – čas – telo*). Neposrednost skupnih izkušenj umetnika in občinstva je v središču performansa.

»Vsak zdaj je čas, prostor. Tako je časovnost našla razpoko v zdaj, zdajci, kjer vsaka gesta pripada prostorsko-časovnemu kontinuumu in se spomin realizira skozi nastajanje.«
(John Cage)

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Eden izmed elementov, ki povezuje performans in gledališče, je možnost izbrisa četrtega zidu. V postmodernem gledališču je pogost pojav, da je občinstvo dejaven udeleženec v umetniškem aktu.

7.1 PERFORMATIVNO TELO

Ni več meje, ki tipično ločuje eksperimentalno performativno umetnost od tradicionalnega gledališča. Pomanjkanje zgodbe, likov in čustvene vpletenosti opozarja na telesa na odu in dejanja, ki jih izvajajo. Ni več igralca, v tradicionalnem pomenu te besede, čigar telo predvsem služi kot sredstvo, da prepriča občinstvo, do so v situaciji, kot da so nekdo drug oziroma da igrajo vloge. V gledališču je vse več oprijemljivih teles, ki dihajo, se potijo, izžarevajo in kričijo. Eden od znanih režiserjev, ki zelo dobro združuje performans, gledališče, ples in vizualno umetnost je Jan Fabre.

»Igralec mora najprej biti on sam (in ne nekdo drug), da bi sploh lahko vstopil v predstavo. Pri tem je treba opozoriti, da igralčeva individualnost ne pomeni interpretacije določene fiktivne osebnosti s pomočjo igralčeve kreacije, ampak individualnost v etimološkem pomenu te besede. Fabrov

Oblikovano: Pisava: 11 pt

igralec je individuum, se torej ne deli (na samega sebe in nekoga drugega); je posameznik, ki je na odru v določenih situacijah/akcijah. Ali kot pravi Fabre: predstave so narejene iz individualnih lastnosti in sposobnosti igralcev« (Hrvatini 109).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Meni, da mora sodobni izvajalec združevati performans, gledališče in ples. Njegovi igralci morajo tudi plesati in plesalci igrati. Meje med igro in plesom so zbrisane. Vsi so performerji. Že dolgo ustvarja svoj performativni jezik, v katerem sta v središču telo in njegov senzorni aparat. To raziskovanje poimenuje fiziološki performans (angl. *physiological performing*).

V fiziološkem performansu se akcija ne začne iz čustvenega ali psihološkega impulza (kot v psihološkem realizmu), ampak iz fizičnega impulza. Vsaka akcija je motivirana iz fizične potrebe, ki je lahko dejanska ali izmišljena. To ne pomeni, da čustva ne obstajajo, ampak pridemo do njih po drugi poti. Fabre verjame v psihologijo telesa oziroma da ima telo spomin vseh občutkov. Performerji morajo sami najti sprožilce in pot do njih.

Vedno išče fizične impulze v in na telesih svojih izvajalcev in jih spodbuja, da delujejo na odru na podlagi teh »resničnih« fizičnih občutkov. Fabre uporablja izraz »from act to acting« (od dejanja do igranja), da opiše ta proces: dejanski fizični učinek (napetost, bolečina, stimulacija, izčrpanost ...).

Oblikovano: Pisava: 12 pt

»Ne igrajo (*schauspielen, to act, glumiti*) nekoga, ampak igrajo (*spielen, to act, igrati*) nekaj. Igra vživljanja je spreobrnjena v vživljanje v igro« (Hrvatini 110).

Oblikovano: Pisava: 12 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Fabre raziskuje polni potencial fizičnega in visceralnega telesa oziroma potencial tako imenovanega popolnega telesa. Popolno telo sta um in telo skupaj, sta neločljiva. To je telo od znotraj in zunaj, s svojimi mišicami, živčnim sistemom, instinkti, čustvi ...

Eden od njegovih najlepših stavkov, ki tudi najbolje opisuje neločljivost uma od telesa, je:

»Thinking bodies and moving minds.«

Zaradi tega za Fabra fizičnost ne pomeni samo gibanja oziroma uporabe sklepov in mišic, ampak tudi gibanje notranjosti telesa in uma.

Iz performansa si je sposodil koncept *real time/real action*. To pomeni, da njegovi performerji pogosto ne igrajo vloge, ampak nevtrarno opravljajo različne naloge, ki s časom močno vplivajo na njih. V predstavi *To je gledališče*, kot je bilo pričakovano in predvidevano, performerji izvajajo naloge, kot so: slačenje, tek, poskakovanje, padanje ... Z neskončnim

ponavljanjem, pospeševanjem ali upočasnjevanjem začenjajo te naloge imeti močan fizični vpliv na njih. Postanejo utrujeni, telesno in tudi čustveno.

Drugi koncept, ki si ga je Fabre sposodil iz performansa, je tveganje. Uporablja tudi medsebojno fizično nasilje – performerji so bili v resni nevarnosti in so doživeli pravo bolečino. Ta isti koncept je Fabrov najbolj znan učenec Wim Vandekeybus izkoristil pri ustvarjanju svoje prve, in mogoče najbolj znane, predstave *What the body does not remember*.⁵

Vodilno linijo za svoje performerje je razvil z različnim izmišljenim vajami, prizori iz svojih predstav in z vajami, ki jih je sposodil od drugih igralskih metod, kot so tiste od Grotowskega, Meyerholda in Artaud-a. Tiste vaje so namenjene fizični in duševni pripravi njegovih izvajalcev. Z njimi se naučijo razumeti svoje fizične impulze in kako jih upravljati. Performerji iščejo meje svoje telesne in duševne koncentracije, učijo se potiskati meje izčrpanosti, bolečine in omotičnosti. S pomočjo tega sklopa vaj se naučijo prepoznati, kaj se dogaja v njihovih telesih, in bolje nadzirati svoje gibanje.

Zmeraj poskuša spraviti svoje performerje izven njihove cone udobja. Fabre jih pogosto prisili, da naredijo enako improvizacijo znova, ne glede na to, ali imajo kakšno idejo ali ne. Po njegovem mnenju je izčrpavanje domišljije še posebej učinkovito sredstvo za odpiranje eksperimentalne cone, ker so konvencije prekoračene in se začnejo nove poti. Zaradi podobnih razlogov so Fabrova navodila ponavadi namenoma nejasna in odprta za različne interpretacije. Bazični princip za vse improvizacije je, da vzamejo telo kot izhodiščno tačko. Fabre aktivira telesa z notranjimi in zunanji impulzi.

7.2 MOJE TELO KOT PERFORMATIVNO TELO

Zmeraj sem se zavedala, da imam v sebi ogromno moč, vendar sem največkrat dojeta kot zelo nežna. Moje telo je občutljivo in se odziva na majhne impulze. Tako občutljivo, da včasih

⁵ Koreografije v predstavi *What the body does not remember* so bile kot nevarna igra zabadanja noža med prstmi, le da so prste tokrat zamenjali plesalci. V enem trenutku se igra splete okrog peresa, ki ne sme pasti na tla, naslednjič je igra hoja po navpično postavljenih opekah ali pa metanje opek nad svojo glavo in odiranje gibalca ter lovljenje opeke v zadnjem trenutku.

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt

nisem našla načina, kako vse te impulze utelesiti in izraziti. Prišlo bi do kratkega stika, preveč informacij naenkrat bi naredilo zmedo v glavi in posledično telesu. Zaradi tega bi pogosto prišlo do krča ali do obupa zaradi telesne nezmožnosti. Z butom sem pridobila orodja, s katerimi lahko natančno izrazim svoje impulze. Umiril je moj um in pospešil moje telo. Dal mi je tako fizično kot notranjo moč, ki sem ju potrebovala.

Moč, ki mi je bila potrebna, da nadaljujem delo na sebi, tako da se vrnem vase in v svojo zgodovino. Da predelam teme/stvari, ki so globoko zakopane.

Na prvi uri, ki sem jo imela na akademiji pri profesorici Tanji Zgonc, smo hodili *slow walk*. Zame je bila to zelo nova in drugačna izkušnja, ki me je popolnoma vrgla iz uveljavljenih tirov. V dnevniku sem zapisala:

Še nikoli nisem doživela takšne koncentracije pri sebi. Imela sem občutek, da se bom stopila, če bom nehala dihati. Držim svojo življenjsko kap. Slišim plosk in žile v mojih venah zaledenijo. Potres se je končal in končno lahko grem na tla, ki nikoli niso bila videti privlačnejša. Sile gravitacije so se povečale za sto odstotkov in komaj grem spet gor. Ampak uspevam, vendar še vedno ne vem, kako. Grem. Sem.

8 TELO – UM

Z butom in različnimi borilnimi veščinami in tradicionalnimi plesi, ki sem se jih učila na Kitajskem, sem se začela poglobljati v vzhodni pogled na relacijo telo – um. Nasprotno od kartezijske tradicije, ki vidi telo in um kot dve ločeni identiteti, ju vzhodnjaška filozofija ne ločuje. Posledično so tudi medicina, plesi, borilne veščine in življenje na splošno prilagojeni temu. Um in telo se kultivirata, zdravita in trenirata skupaj. Različne igralske vaje in tehnike se lahko navežejo na to misel. Ena od njih je čutni spomin Erica Morrisa.

»Vse, kar smo kdaj doživeli, je našlo pot v zavest skozi naša čutila in spodbudilo neko vedenje. Zato je smiselno, da se vrnemo k svojim čutom, da bi spodbudili svoje vedenje na odru. Čutni spomin je sposobnost, da s pomočjo svojih čutov znova ustvarimo predmet, ki je na nas vplival in nas spodbudil k vedenju na določen način« (Morris 80).

V igri si moramo ustvariti resničnost, ki ne obstaja. Uporaba čutnega spomina nas usposablja za ustvarjanje te resničnosti. V predstavi ali sceni so te resničnosti kraj, karakter, odnos do druge osebe in čustveno življenje, ki ga morate občutiti glede na okoliščine predstave. Eric Morris navaja zelo dober primer, in sicer da se moramo najprej naučiti ustvariti skodelico kave. Pravi, da če lahko v roki uspešno ustvarimo skodelico kave, tako da jo lahko okušamo,

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt, Barva pisave: črna

vonjamo, čutimo in slišimo, potem lahko ustvarimo dražljaje, s katerimi si spodbujamo občutke, potrebne za lik, ki ga igramo.

8.1 PSIHOFIZIČNA IGRA

Igralstvo se bodisi prelahko preveč intelektualizira bodisi postane preveč subjektivno. To je posledica ločevanja duha, telesa in čustev. Običajno je domnevati, da je um absolutni organ ali kategorija.

Stanislavski je prvi uporabil pojem psihofizična igra. Razvil je igralski pristop, ki je enakomerno osredotočen na igralčevo psiho in fizikalnosti. Navdih za ta pristop je izviral iz dveh virov: *del psihologa Theodula Ribota in joge oziroma omejene verzije joge, ki mu je bila dostopna* (Zarilli 13). Vendar je bilo njegovo znanje o jogi omejeno, uspešno je vpeljal njene osnovne principe s ciljem *naravnanja telesa in povečevanja igralčeve čutne zavesti* (14). Zarilli piše, da je po njegovem mnenju najpomembnejše načelo, ki ga je Stanislavski vzel iz joge, *prana* (vitalna energija, dah, življenjska energija). Uporabljal jo je za delo na koncentraciji (s pomočjo vizualizacije), notranjih akcijah in razporeditvi energije.

Zelo mi je žal, da se o njegovem zanimanju za jogo in hinduistično filozofijo zelo malo ve. Njegov interes je bil cenzuriran, ker je živel v sovjetski Rusiji. Prana je popolnoma izpuščena iz njegovega priročnika za igro, ki je izšel leta 1938. Sprašujem se, kako bi bila videti alternativna resničnost, v kateri bi začenjali ure igre s pozdravi soncu in kjer bi delali na ravnovesju svojih čaker.

Azijski pogledi so lahko zelo koristni pri premisleku o tem, kako mislimo na um, telo, čustva in njihov odnos. Kitajska beseda *hsin*, ki se običajno prevede kot um, lahko pomeni tudi srce. Združuje oba koncepta in lahko bi jo bolje prevedli kot »srčni um« ali »misleče srce«. Prav tako japonska beseda *shin* pomeni »um/srce«.

V južni Aziji obstajata dva sanskrska izraza, ki se običajno prevajata kot um. Prvi izraz, *mana* (*manasa*), v resnici pomeni tako um kot srce, lahko pa tudi pomeni: razpoloženje, občutek, duševno stanje, spomin, želja itd. Drugi izraz, *cittam*, pomeni razmišljanje, um, inteligenca, srce. Ko se ta dva izraza uporabljata v zvezi z igranjem, jogo, plesom, se razumeta kot zavest, ozaveščenost ali dejanje usmerjanja lastne pozornosti. Predstavljata popolno miselno udeležbo v praksi. Kot »miselno« se ne misli samo na misel v glavi, ampak »delovanje uma v telesu (utelešanje misli)« (Zarilli 77).

Phillip Zarilli je bil igravec, režiser in profesor, ki je svoje življenje posvetil raziskovanju psihofizičnega procesa s pomočjo azijskih borilnih in meditativnih veščin.

V svoji knjigi opisuje šest psihodinamičnih načel, ki so skupna vsem psihofizičnim sistemom treniranja (83).

1. Prebujanje energije: s pozornim dihanjem se izvajalec postopoma prebudi, odkrije in nato lahko kroži energijo (*qi/ki/prana-vayu*), ki leži znotraj njega. Pogosto jo doživljamo kot subtilno obliko notranjih vibracij ali resonance. Ko jo aktiviramo, jo lahko kvalitativno povečamo, usmerimo in oblikujemo.
2. Usklajevanje: s psihofizično vadbo se telo in um uravnata v celoto. Ko sta telo in um prilagojena drug drugemu, izvajalec doseže psihofizično stanje onkraj dualizma.
3. Povečevanje pozornosti: med procesom uglaševanja se čutno zavedanje odpira navznoter in hkrati navzven proti okolju in drugim v okolju.
4. Udeležba: ko se povečata koncentracija in zavedanje, se lahko posameznik odločno udeleži določenih dejanj/nalog.
5. Dejanje: skrajni cilj (na optimalni virtuozni ravni izvedbe) je, da se izvajalec stopi z dejanjem. Igralec igra igralsko partituro, hkrati pa partitura določi njegovo igro. Plesalka pleše, a jo ples pleše. Razlikovanja izginejo. To smo, kar počnemo.
6. Zavest: izvajalec bi moral imeti dve ali več zavesti. Treba je hkrati izvajati določeno nalogo/akcijo (s popolnoma utelešenim primarnim fokusom in ozaveščenostjo) in ohraniti odprto čustveno zavest. Izvajalec lahko ostane pri svoji nalogi ali v akciji, hkrati pa po potrebi prilagaja svoje delo prostoru, občinstvu, drugim akterjem itd.

Vsi navedeni elementi so zelo podobni principom, ki jih je identificiral Eugenio Barba. Barba je, kot Zarilli, bil očaran nad azijskim gledališčem in je raziskoval *nevsakdanjo uporabo telesa in uma*. Osnoval je Mednarodno šolo za gledališko antropologijo ISTA (*International School of Theater Anthropology*). Gledališka antropologija je zanj proučevanje igralčevega *predekspresivnega* odrskega vedenja, ki ga najdemo na osnovi različnih žanrov, stilov in vlog ter osebnih ali kolektivnih tradicij.

»Gre za nevsakdanjo kakovost energije, zavoljo katere je telo 'odrsko', 'odločno', 'živo', 'verjetno'; tako je igralčeva prezenca, njegov odrski bios, zmožna zadrževati gledalčevo pozornost, še preden

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

posreduje kakršno koli sporočilo. Ta preden je mišljen v logičnem, ne v kronološkem smislu« (Barba 28).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ležeče

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Trije osnovni elementi takega uprizoritvenega procesa so: osebnost in individualnost izvajalca, kulturno-uprizoritveni kontekst in posebna uporaba telesa – uma, ki jo je avtor prevzel od svojega učitelja Grotowskega.

Jerzy Grotowski je ustvaril edinstveno metodo igralskega treninga, ki temelji na osebnem raziskovanju in prodiranju v najintimnejše vidike lastnega bitja. Temelji na povezavi igralskih metod Stanislavskega in Meyerholda z azijskimi tradicijami.

V središče svojega *revnega gledališča*⁷ Grotowski postavlja igralca, njegov osebni razvoj, delo na tehniki in njegovem odrskem *biosu*. Meni, da je cilj igralskega treninga odstraniti vse blokade in ovire, ki se pojavljajo pri igri. Ta proces imenuje *via negativa* – ne zbirka veččin, marveč izkoreninjanje ovir.

8.2 FIZIČNA AKCIJA

»Od zgodnjega osredotočanja na čustveni spomin do poznejše metode fizičnega delovanja je Stanislavski vedno poskušal premagati tisto, kar je delilo 'um od telesa, znanje od občutka, analizo od delovanja'« (Benedetti, cit. v Zarilli 66).

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Z metodo fizične akcije delamo na tem, kako biti natančni v strukturi (ponoviti isto strukturo) in kako ohraniti živost (kot bi nekaj počeli prvič). Metodo fizičnih akcij je Stanislavski razvil v zadnjem obdobju svojega življenja in poudarjal je, da je prav ta ključ za grajenje vloge in igre na splošno. Na odru se pogosto ukvarjamo sami s sabo, razmišljamo o tem, kako smo videti navzven, sprašujemo se, ali smo pravilno izgovorili repliko ali naredili določen gib. Metoda fizične akcije nam omogoča, da smo ves čas zaposleni in da smo neprestano v akciji.

»Znanstveniki so že pokazali, da sta človekova psiha in fizična konstitucija neločljivi. Tudi metoda fizičnega delovanja Stanislavskega teži k istemu zaključku, torej da so ideje, občutki in čustva neločljivo prepleteni: gibanje telesa je misel, misel pa se izraža v gibanju telesa ... Vse ideje, miselne podobe in občutki pa so izraženi fizično. To je prva enotnost, enotnost psihe in fizične zgradbe« (Boal 65).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Stanislavski je pisal o tem, kako mora vsaka fizična akcija imeti notranji vzgon. Dejavnost ne pomeni nujno akcije. Razlika je v tem, da za akcijo stoji določen motiv.

V *skEni* dam kapuco z obraza, da bi raziskovala svet okrog sebe, se zapletem med elastiko, da bi z njo zožila pas in bila bolj podobna svoji sestri, se držim za svoj nahrbtnik (narejen iz

⁷ Izraz, ki ga je skoval Grotowski, da bi z njim označil svoj slog režije, ki temelji na skrajni ekonomičnosti odrskih sredstev (scenografije, rekvizite, kostumov). To praznino pa zapolnjuje z veliko intenzivnostjo igre ter poglobljanjem odnosa med igralcem in gledalcem (Pavis: 630).

Oblikovano: Razmik vrstic: Enojn

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt

elastike), da bi skrila svojo nerodnost in strah na prvi šolski dan. Ta telesna drža me takoj vrne v preteklost in v meni povzroči določeno čustvo. Se pravi, je mogoče priklicati čustvo s fizično akcijo, s katero se vrnemo v čustveni spomin.

9 ENERGIJA IN IGRALSKA PREZENCA

Josette Feral v svoji knjigi *Režija in igra* raziskuje, kaj je to, kar oblikuje dobrega igralca. Poleg vseh tehničnih vidikov se dotakne tudi neotipljivih pojmov, kot sta energija in igralska prezenca. Ta dva pojma nimata določene definicije in se merita z notranjim občutkom in senzibilnostjo posameznika.

Izraz energija⁶ se je iz fizike preselil najprej v psihologijo in psihoanalizo in nato v sedemdesetih v gledališče.

S pojavom novih oblik, kot je fizično gledališče, so ustvarjalci začeli gledati na energijo kot na osnovno gibalno gledališkega dejanja v nasprotju s tradicionalno igro in služila jim je v boju proti »vsaki otopelosti telesa med predstavo« (Feral 35).

Poleg različnih definicij energije:

- Georges Lauvadant meni, da je energija igralčevo gorivo, napetost telesa in giba;
- Daniel Mesguich jo opisuje kot stvar telesne porabe;
- Robert Lepage in Anne Bogart trdita, da je energija absolutni temelj igralčeve igre;
- Pol Pelletier opisuje igro kot delo pravih mišic, pri katerem ima energija pomen dinamičnega orodja.

Vsi imajo skupno to, da imenujejo energijo kot telesno značilnost, in kot taka je prisotna v vsakem igralcu.

⁶ Energija je sestavljena fizikalna količina in je povezana s sposobnostjo opravljanja dela in/ali virom toplote. Poimenovanje izhaja iz starogrškega ἐνέργεια: energieia – *dejavnost* oziroma ἐνεργός: energos – *dejaven, delaven* (prevzeto z Wikipedije).

Barba opisuje energijo kot *osebno temperaturo – inteziteto, ki jo igralec lahko razpozna, zdrami, ji daje obliko* (Barba 102). Meni, da obstajata dva pola energije.

Čil, močan (*animus*), občutljiv (*anima*).

To ločevanje ni zastavljeno na rodu ali jungovskih arhetipih. Vsaka oseba nosi dualnost v sebi: »moško« in »žensko«, jin in jang, črno in belo. In vsaka oseba na odru lahko privzame energijo, ki jo želi prikazovati, oziroma se lahko »sprehaja« med odtenki ene in druge.

Če igralcu uspe, da v sebi najde *čilost in nežnost, silovitost in milino, led in sneg, sonce in plamen, takrat gledalec odkrije nevidno moč, ki oživlja gledališče; in izkusi izkušnjo* (106). Barba meni, da energiji *v vsakem trenutku življenja dajemo fizično obliko*. Igralec se mora naučiti, kako jo: »*oblikovati, razstaviti, zadrževati, pustiti*« (112).

To poimenuje *energetski preskoki*. V drugih delovnih jezikih so to »partiture«, »kate«, »fizična dejanja« in podobno.

Eden od primerov, ki jih navaja, je, ko je Natsu Nakajima⁷ razlagala in prikazovala svoj način delovanja. Opisuje, kako si je ustvarila *natančen načrt gibanja in kako prehaja med nizom podob, iz katerih zgradi koreografijo*. Namestila si je posamezne poze, vsaki odredila *attitude*, figuro lastnega plesa, in šla od ene do druge brez premora. Potem ponavlja isto sekvenco s tremi različnimi vrstami energije:

- *kot da se giblje po trdnem, kamnitem prostoru;*
- *kot da se giblje po tekočem prostoru;*
- *kot da se giblje po zraku.*

Kljub temu da je imela Natsu natančno partituro, Barba opisuje, kako je imel občutek, kot da je njen ples improviziran. Natsu je zaradi svoje prezenca in svoje popolne prisotnosti pustila vtis, da se ples zgodi spontano in da se »pleše sam«.

⁷ Natsu Nakajima je japonska plesalka in ena prvih plesalk buta. Študirala je pri Kazuu Ohnu in sodelovala s Tatsumijem Hijikatom. Leta 1969 je ustanovila plesno družbo Muteki-sha (https://en.wikipedia.org/wiki/Nakajima_Natsu).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Levo, Razmik vrstic: Enojno

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Levo, Zamik: Levo: 0 cm, Prva vrstica: 0 cm, Razmik vrstic: Enojno

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

9.1 IGRALSKA PREZENCA

Močna igralska prezenca je verjetno najboljše orodje, ki ga igralec lahko ima. V gledališkem žargonu to pomeni, da ta oseba zna pritegniti občinstvo in da se ljudje zlahka poistovetijo z njo. Vsi lahko prepoznamo igralca z močno prezenco, ampak kaj je igralska prezenca v svoji osnovi?

Nekateri od zanimivejših opisov izraza igralska prezenca, ki so jih dali različni pomembni umetniki, so:

- kakovost duše (Charles Dullin);
- sveti ogenj, stanje milosti (Jacques Lassalle);
- svetloba, genialnost (Jacques Nichet);
- magnetizem, avra (Robert Lepage);
- fizična nenadnost in privlačnost (Georges Lauvadant).

Tudi načini, s katerimi se lahko pride do izboljšave prezence, so različni. Nekateri, kot sta Robert Wilson in Elizabeth LeCompte, pravijo, da je ključ v absolutni prisotnosti, igralčevi sposobnosti pozabljanja vsega, kar je zunaj odra, in bivanje tukaj in zdaj. Alain Knapp k temu doda še en pomemben dejavnik, in ta je pretočnost oziroma *»lastnost igralca, ki je pripravljen sredi samega odrskega dejanja, v umetnosti, ko se potaplja v trenutek, pozabiti naučeno in 'dopustiti dogajanje'«* (Feral 41).

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Nasprotno mnenje ima Jean Asselin, ki meni, da se prezenca doseže v »odsotnosti sebe« in »potlačitvi ega«. Pravi, da se gledalec lahko poveže z igralcem samo tako, da igralec sebe in svoje življenje postavi v drugi plan. Obstaja tudi mnenje, da se igralske prezence ne da izboljšati in je prirojena. Jacques Lassalle meni, da prezenca pride iz »igralca in njegovih notranjih življenjskih rezerv«.(Feral 41)

Menim, da je igralska prezenca iskra v očeh, ko ljubimo svoje delo. Močna je toliko kot naša vera. Na lastnem primeru sem izkusila, da če trdo verjamem v to, kar delam, in se temu brezpogojno predam, ne glede na obliko, se ljudje zmeraj pozitivno odzovejo na to. Prepoznajo mojo predanost in življenje, ki izžareva iz mene, zato ker sem prisotna in delam s strastjo.

10 NARAVA

Na Zahodu ponavadi razmišljamo o stvarjenju kot o dogodku, ki se je zgodil nekoč dolgo nazaj iz ničesar. Za Kitajce se stvarjenje neprekinjeno dogaja vsak trenutek v naravi, ker narava neprestano ustvarja nekaj novega. Narava je predvsem niz trajnih preobrazb (*hua*).

Vse stvari sedanjosti so trenutne oblike v procesu spremembe. Kot take so vse stvari polne življenja in imajo občutke, s katerimi se lahko povežemo. Kitajci menijo, da morajo prav te preobrazbe in občutke umetniki v svoji umetnosti izkusiti in prenašati.

»If one looks at all living things on earth, they are just the transformations of one ch'i (matter-energy). Its functioning and modifications are appropriate to things and no one is conscious of the process, so that it is achieved naturally.« (Tung Yu)

10.1 CHI/QI

Chi ali qi je mogoče najpomembnejši izraz v kitajskem plesu, kungfuju in življenju na splošno. Za Kitajce mora biti izpolnjeno življenje s *chijem* (vitalnostjo), *shenom* (duhom) in *shengom* (živahnostjo).

Chi kot izraz ima več pomenov in največkrat se uporablja v zvezi s človekom in kozmosom. V človeškem kontekstu se chi nanaša na dih, iskro, vitalnost, življenjsko energijo, življenjsko silo ...

Po nazorih tradicionalne kitajske medicine naj bi chi po telesu krožil po energijskih kanalih. Simptomi različnih bolezni naj bi bili le posledica motenega oziroma neuravnovešenega pretoka chija po meridianih kakor tudi pomanjkanja oziroma neravnovesja chija v glavnih organih. Eden od najbolj popularnih načinov zdravljenja pri Kitajci je tai chi. To so počasne ritmične vaje s poudarkom na dihanju. Lahko se uporabljajo tudi za samoobrambo. Osnova je taoistična filozofija ravnovesja jina in janga. Um osredotočijo na gibanje, da dosežejo stanje duševnega miru in jasnosti. Tai chi se ne more doumeti na čisto intelektualni ravni. Razumevanje se lahko doseže le z izkušnjo.

»Snov neznane energije, ki ni v našem (sedanjem) razumevanju. To je pretok določene vrste energije, ki je edinstvena za živi organizem in kroži v telesu, čeprav še ni gotovo, kaj ustvarja takšno funkcijo. Če smo natančnejši, ga lahko zaznamo pri psihološkem proučevanju pretoka, ki ga dojemamo kot izreden občutek, kot občutek samohvale živega telesa ... Poleg tega ga, ko ga vidimo na fiziološkem področju, lahko zaznamo na površini kože, ki je mejna stena med telesom in zunanjim svetom« (Nagatomo, cit. v Zarilli ▲ 75).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ne Leže

Oblikovano: Pisava: 11 pt, Ne Leže

Imela sem priložnost bivati sedem dni na gori Emei, ki je ena od štirih svetih budističnih gora na Kitajskem.

Poleg tega, da je sveta gora, je znana tudi po tem, da je več vrst kungfuja nastalo prav na tej gori. Najbolj znana je zagotovo vušu. Imeli smo priložnost videti predstavitelje vušuja in performerji so bili izjemni. Imeli so neverjetno telesno kontrolo, orožje (ko so ga imeli) je postalo podaljšani del telesa in vse elemente so izvajali z neverjetno lahkoto. Takoj po predstavitvi smo imeli prvo delavnico z mojstrom. Vsi smo bili vznemirjeni in komaj čakali, da se naučimo boriti kot v filmih. Ampak na svoje presenečenje smo se prve tri ure učili samo, kako biti pretočni.

»Bodite kot voda.« To je bil edini napotek mojstra vušuja. Vsi smo se takoj spomnili citata znanega Brucea Leeja in izvedeli, da v bistvu vsa njegova retorika izhaja prav iz filozofije borilnih veščin in wu weija (načela spontanega delovanja).

*»Nothing is weaker than water,
But when it attacks something hard
Or resistant, then nothing withstands it,
And nothing will alter its way.«*

(Daodejing, Laozi)

Voda nima nobene oblike, temveč se oblikuje v posodo, ki jo vsebuje. Ko se segreje v stanje pare, je nevidna, vendar ima dovolj moči, da razdeli zemljo. Ko zamrzne, se kristalizira v

mogočno skalo. Najprej je nemirna, kot so Niagarski slapovi, nato pa mirna kot ribnik, strašna kot cunami in osvežujoča kot pomlad na vroč poletni dan.

Da bi sploh začel prakticirati borilne veščine, moraš spoznati sebe in se naučiti poslušati. Vušu, kot druge borilne veščine, temelji na povezanosti med telesom, umom in duhom. Skrajnji cilj je obvladati sebe in ne premagati drugih.

Narava je bil ogromen navdih za Rudolfa Labana. V njej je videl nenehno rast in razpadanje snovi, nabiranje in razpadanje mase in nenehno gibanje tekočin.

Ko je Laban iskal temelje, na katerih bi lahko gradil svojo teorijo umetnosti gibanja, se je obrnil na kozmične zakone in v njih videl odnos s človeškim gibanjem na vseh ravneh: duševnih, telesnih in duhovnih. Laban je na gibanje gledal kot na jezik, s katerim se je človeško telo lahko sporazumevalo z dajanjem in sprejemanjem sporočil.

Verjel je, da bo razumevanje tega zapostavljenega jezika vodilo do boljšega razumevanja ljudi. Menil je, da je mogoče prepoznati potrebo (angl. *need*) gibalca z opazovanjem in analizo gibov (ki so lahko zavedni ali nezavedni).

»Gibanje je rezultat nečesa, kar naj bi imelo neko vrednost, ali pa stanja duha. Oblika in ritem gibanja opredeljujeta namen osebe, ki se giblje v določeni situaciji« (Laban 15).

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Oblikovano: Pisava: 12 pt

Vsi gibi izhajajo iz medsebojne odvisnosti telesa, uma in duha. Gibanje je življenje samo. Življenje je fizična izkušnja. Laban notranji vzgib ali impulz, iz katerega izhaja gibanje, opisuje kot zmogljivost (angl. *effort*). *Effort* je odvisen od notranjega razpoloženja in od gibalnih sil: teže, prostora, časa in toka.

Laban je ustvaril tudi svojo analizo gibanja (*Laban Movement analysis*). To je edinstven način za raziskovanje in zapisovanje vseh vrst človeškega gibanja. LMA raziskuje štiri glavna področja: telo, napor, prostor in obliko.

11 BUTO

Drugače kot pri drugih plesih, ki sem jih preizkusila, sem v butu našla svobodo, kakršno sem prej izkusila edino v igri. Buto sprejema in slavi vse moje pomanjkljivosti, šibkosti in bolečine. V sebi nosi popolnost zaradi nepopolnosti.

»Igralec svojega organizma ne sme uporabljati za ilustriranje gibanja duše, prav to gibanje mora dovršiti s svojim organizmom« (Grotowski, cit. v Pavis 716).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

V butu kot v igri resnično z vsem svojim bitjem postaneš to, kar plešeš. Kot je Kazuo Ohno verjel, da je *La Argentina*⁸. Ni je ponazarjal, ampak je dejansko transformiral svoje telo in plesal njen/svoj ples.

Fraleigh opisuje, kako »bi si lahko predstavljali, da so njeni subtilni gibi kolkov in njene elegantne roke videti neumno na Onu, toda niso. Njegova tesna identifikacija z njo je najbolj očitna, saj pooseblja isto ljubezen do plesa in enako žalost in strast, kot sem jih videla v filmih *La Argentine*. Ko vidim Ona v predstavi *La Argentina*, vidim njeno nežno veselje« (Fraleigh 97).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

V butu je dualnost (moški – ženska, jin – jang, animus – anime) zelo prisotna. Tudi ustanovitelja, Hijikata in Ohno, sta polarno nasprotna. Imela sta stalne pristope k plesu in drugačne življenjske izkušnje. Ohno je bil dvajset let starejši od Hijikata in je vojno doživel kot vojak in ujetnik. Vojna je močno vplivala na Ohnovo življenje in ples. Nikoli ni pozabil svojih prijateljev, ki so umrli, in bil je zelo hvaležen, ker je še vedno živ. Hijikata je drugo svetovno vojno doživel kot mladenič. Bil je še vedno premlad, da bi bil vojak, vendar je njegovo življenje zajemalo vojne težave, vzpon militarizma na Japonskem in prihod ameriške okupacije. Ohno je imel zelo močno, vendar nežno in subtilno prezenco. Hijikata pa je bil bolj mračen, hiter in fizičen.

Glavni material za buto sta samo telo in njegova metamorfoza. Buto je hibridna plesno-gledališka oblika, ki povezuje fizično in spiritualno.

Sandra Fraleigh v svoji knjigi *Butoh Metamorphic dance* opisuje povezavo *butoh-kaja*⁹ in šamana in poudarja terapevtski potencial buta. Tako kot šamani se butoisti z gibom sprehajajo med zavednim in nezavednim, delajo v skladu z naravo. Verjamejo, da ima vse okoli nas svojo dušo in energijo, globoko spoštujejo svoje prednike in smrt.

⁸ Merce Antonia, slavna tango plesalka, je bila znana kot *La Argentina*. Kazuo Ohno jo je videl plesati kot otrok in je nikoli ni pozabil. Petdeset let kasneje (1977) je ustvaril svoj najbolj znan solo *La Argentina* šo (Občudovanje *La Argentine*).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

⁹ Plesalec buta.

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt

Oblikovano: Pisava: Times New Roman, 11 pt

Oblikovano: Razmik vrstic: Enojn

Kazuo Ohno uči, da je zelo tanka linija med življenjem in smrtjo, in spodbuja stanja zavesti, ki plešejo med to linijo. Ta linija oziroma to *stanje med stanjem* se v japonščini in zenu imenuje *ma*¹⁰.

Fraleigh opisuje *ma* kot vezivno tkivo, vmesni prostor (angl. *the space in-between*), ki omogoča prepustni prehod slik v buto alkimiji. *Ma* ni zgolj zaznavni in prostorski koncept: je tudi ekspanzivno stanje duha. Um, ki je osvobojen misli, lahko živi vmes, ne gleda nazaj v obžalovanju in vnaprej v pričakovanju. Lahko je tukaj in zdaj. *Ma* je presledek ali interval ali čas med dvema strukturiranima deloma, ki se ne obravnava kot odsotnost, ampak kot odnos. *Ma* je vmesni čas, odmor v glasbi, interval med gibi.

En teden pred premiero predstave *skEna* sem imela zadnjo ogledno vajo s profesorico Tanjo Zgonc. Ko je pogledala predstavo (prvič v celoti), je rekla, da manjkajo tišine. Vse je bilo narejeno na glasbo, ki je bila prisotna od začetka do konca. Nisem se zavedala, da zaradi tega ni bilo vmesnega prostora, prostora, kjer se gib lahko do konca razvije, telo diha in kjer lahko v tišini res (za)čutim sebe. Z glasbenikom Markom Brdnikom sva celo prvo glasbeno temo (ki je dolga več kot deset minut) popolnoma dekonstruirala. On je prišel z opremo za snemanje in igral na razglašenem klavirju, ki je na akademiji. Skupaj sva improvizirala. Prvič sem si vzela čas za material, ki sem ga ustvarila, in on me je spremljal. Kakovost glasbe in giba je bila čisto drugačna. Našla sva skupne trenutke, se razšla, spet prišla skupaj. Skupaj sva lebdela v tišini, v vmesnem prostoru. Zaradi te tišine je vsaka nota dobila na volumnu. Lahko sem jo res slišala. Vsaka nota je imela vpliv name in mi dala impulz za naslednji gib, ki se je potem lahko razvil do konca in je postal impulz za novo noto. Krog je bil sklenjen. Vzpostavljena je bila komunikacija, ki je bila nujna za nadaljnji razvoj predstave. Seveda je zaradi spremenjenega začetka cela predstava dobila novo kakovost.

¹⁰ Japonski koncept *ma* je nekaj, kar se nanaša na vse vidike življenja. Opisujejo ga kot premor v času, interval ali praznino v prostoru. *Ma* je temeljni čas in prostor, iz katerega raste življenje. Japonci se lahko vizualno poistovetijo s pomenom *maja* iz njegovega simbola kandži. *Ma* združuje vrata 門 in sonce 日. Ta dva karakterja prikazujeta vrata skozi špranjo, skozi katero se sonči svetloba 間 (prevzeto po <https://medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c>).

12 BUTO – GROTOWSKI

Ko sem po nekaj časa spet prebrala knjigo *Revno gledališče* Jerzyja Grotowskega, sem se začela zavedati povezav med njegovim videnjem igralca in butom.

Pretoki, osredotočenost na stopalih, »obrazne grimase«, raziskovanje telesnih meja, vizualizacija in močna psihofizična povezava so značilnosti, ki jih lahko pripišemo tako butu kot tehniki Grotowskega. Seveda se k vsem omenjenim značilnostim plesa buto in tehnike Grotowskega pristopa na različne načine, tudi obdelava je različna.

Grotowski meni, da obstajata dve vrsti igralca:

- »igralec kurtizana«, ki uporablja deduktivno tehniko (akumulacija veščin);
- »sveti igralec«, ki uporablja induktivno tehniko (tehnika eliminacije).

Prva vrsta igralcev uporablja trike, klišeje in se prodaja. Druga vrsta je neprestano v procesu samoraziskovanja, izziva sebe in druge in se (samo)žrtvuje.

»Sveti igralec« lahko skenira svoje telo, lahko usmerja zrak v določeni del telesa.

»Sveti igralec« nikoli ne neha z izobraževanjem, treningom in samoraziskovanjem.

»Igralec, ki se loti samoraziskovanja, ki se odkriva in ki žrtvuje najbolj notranji del samega sebe – najbolj boleč, tisti, ki ni namenjen tujim očem –, mora biti sposoben javno pokazati tudi najmanjšo spodbudo. Z zvokom in gibom mora biti sposoben izraziti tiste spodbude, ki lebdiijo na meji med sanjami in resničnostjo. Na kratko, sposoben mora biti ustvariti lasten psihoanalitični jezik zvokov in kretenj, tako kot mora veliki pesnik ustvariti lasten jezik besed« (Grotowski 32).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Imam občutek, da bi se ta opis »svetega igralca« lahko uporabil tudi za »svetega butoh-ka«.

V obeh »tehnikah« performer dobi orodja, ki jih mora brezhinno obvladati. Ampak to še ne pomeni, da lahko ta material dobro izvaja. Zdi se mi, kot da je potrebna inkubacijska doba, da bi se lahko usvojeni material vključil v telo in postal naš. Šele ko postane osebni in ko nehamo razmišljati o obliki, ampak o vsebini, oziroma ko oblika in vsebina postaneta eno, se lahko stopimo z določeno tehniko. Naše telo dovoli tehniki, da izgine in da se pojavi ples/igra/oboje. Rezultat je iskreno in organsko fizično gibanje, ki izhaja iz nezavednega, vendar ga ves čas nadzorujemo.

To lahko primerjamo z borilnimi veščinami. V zelo cenjeni starodavni kitajski »bibliji« naukov borilnih veščin, imenovani Bubiši, obstaja šest načel, od katerih je veliko pomembnih za igranje. Eno od njih je naslednje: »Tehnike se bodo zgodile brez zavestne misli.« Tu tehnika pomeni blok, udarec, brcanje, metanje itn. Borci jih z veliko pozornosti trenirajo ure, tedne, mesece in leta. Je zelo natančna umetnost. Ko pa pride do borbe, ne morejo izvajati idej, zavestno razmišljati in presojsati, kaj počnejo, ker jih to upočasnjuje. Odzvati se morajo takoj. Morajo se, zelo preprosto, zavedati sebe, prostora, druge osebe in samo delovati. Zaupati, da je vse usposabljanje, ki so ga že opravili, dovolj. Morajo biti zelo živi, odzvati se v trenutku in delovati. Drugače se niso sposobni odzvati na to, kar se dejansko dogaja v tistem času. V resničnem boju bi to lahko pomenilo, da bi zares umrli.

13 EMOCIJE (ČUSTVA)

Za nekatere igralce je težko biti čustveno odprt, kot bi morali biti v nekaterih vlogah. Kot pravi Uta Hagen, so včasih občutki, na katere se igralec bolj navadi in so prijetni, primerno dostopni, ko pa se igralec počuti, da je pod pritiskom, da ustvari nekaj manj znanega ali bolj skrajnega, lahko postane težko.

Večina tehnik igranja se zato osredotoča na to, kako sprožiti čustveni odziv, ki bo resničen, in na to, kaj lahko storimo, da najdemo to resnico. Igralci si pomagajo z že obstoječimi metodami (Stanislavski, Meisner ...) ali pa najdejo svojo mešanico in pot.

»Mnogi pravijo, da igralec ne sme raziskovati čustev, ker to ni glavni namen gledališča, da je le drugotnega pomena (Denis Marleau) in da je celo najmanj pomemben del predstave (Richard Schechner). Pri Elizabeth LeCompte si igralci ne smejo prizadevati za čustvo. To se pojavi iz srečanja med resničnim dejanjem in gledalčevim pričakovanjem. Schechner navaja primer vzhodnjaškega gledališča in omenja, da je treba vzbuditi čustvo pri gledalcu in ne igralcu. Za Eugenia Barba bi bilo bolje, če bi govorili o občutenju ali čustvenem stanju kot o čustvu. Denis Marleau vztraja pri tem, da čustvo navadno prihaja iz publike. Robert Wilson mu rade volje pritrjuje« (Feral 32).

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Pisava: 11 pt

13.1 DUŠEVNO ALI FIZIČNO?

Pomembno je poudariti, da čustvo ni čisto ali predvsem miselno dejanje (nekaj, kar se dogaja v naši glavi), vendar žal tudi večina igralcev tako razmišlja.

Ko smo žalostni, jočemo in se smejimo, ko smo veseli – vendar pogosto vidimo te fizične manifestacije kot sekundarne nasproti duševnemu stanju.

V vsakem občutljivem stanju – od intenzivnih, kot so jeza, žalost, sreča, strah, tesnoba, do manjših nihanj, med budnostjo in sproščenostjo, zadovoljstvom in nelagodnostjo – se spreminja naša fiziologija, ki vpliva na dihanje, pretok krvi, srčni utrip, notranje organe in celo včasih na imunski sistem.

Še vedno ni razlage natančne mehanike čustev in vedno več dejavnikov je prepoznanih kot pomembnih, vendar se je sčasoma model preusmeril v kombinacijo nevrofizičnih in duševnih procesov. Ugotovljeno je bilo tudi, da fizični vidiki čustev ne sledijo nujno duševni dejavnosti. V resnici bi lahko bilo obratno: metulji v želodcu nas spominjajo, da smo živčni ali navdušeni; dirkaško srce nam pove, da smo tesnobni ali v strahu. Fizični vidik čustev je očitno koristen za sporočanje drugim, kako se počutimo, vendar nas občutki in čustva opozarjajo tudi na položaje in pogoje, ki jih moramo upoštevati kot pozive k ukrepanju za našo zaščito in preživetje: strah, tesnoba in živčnost nas usmerijo stran od nevarnosti ali vabijo k previdnosti; užitek in navdušenje nas usmerjata k nečemu za naše dobro počutje; jeza in zaupanje nam omogočata, da se spopravimo s težavo in nevarnostjo ali da jo odpravimo.

Beseda emocija izhaja iz latinskega »e«, kar pomeni »zunaj« in »movere«, kar pomeni premakniti se. Pogosto se močno čustvo lahko sprosti samo s pomočjo dejavnosti, kot so: ples, tek, borba, metanje, govorjenje misli, jok in podobno. O čustvu kot fizičnem dogodku so razmišljali raziskovalci od Charlesa Darwina do Williama Jamesa, Antonia Damasia, Nica Frijda in drugih, zdaj pa je to splošno sprejeto. Frijda trdi: »Čustva so ... telesna zadeva: srce, želodec, telesna dejavnost in impulz. Iz mesa so in preiskujejo meso.«

Vsaj ena ideja o igranju je ta, da vključuje nekakšno preglednost: igralec prenaša, kar čuti, od znotraj navzven, igralčeva telesnost pa mora biti dovolj tekoča, da to omogoča: da ne ustvarja blokov. Ta dualistična podoba deluje in je lahko uporabna v preprostem smislu. Igralec res »*naredi nevidno vidno*«, kot pravi Peter Brook. Lahko bi tudi rekli, da ne obstaja znotraj in

zunaj, vse je ena stvar. Vsak občutek, vsako čustvo, vsak tok, ki prehaja skozi nas, je del celote.

13.2 ČUTNI SPOMIN (ANGL. *SENSE MEMORY*)

Uta Hagen pravi, da je zelo težko priklicati čustvo tako, da se spomnimo na nekaj žalostnega ali veselega. Lažje je priklicati čas, ko smo čustvo čutili, in iskati občutljivi spomin (morda vonj, zvok ali majhne vizualne podrobnosti), ki je ušel »cenzorju« (delu sebe, ki ga je potlačil), in s tem sprožiti čustvo. Spomin res ni shranjen na enem mestu v možganih, ampak na mnogih mestih v povezavi z našimi čutili. Kateri koli košček lahko povzroči poplavo spominov, vključno s svojo čustveno vsebino.

Toda nekatere občutke lahko zelo dobro branimo, odvisno od človekove življenjske izkušnje, in upoštevati moramo, da bi zato lahko obstajali dobri razlogi. Ker so naši vzorci občutka sestavni del naših gibalnih vzorcev, je možno, da se jim približamo tudi s senzorično-motoričnim sistemom, ne da bi si morali zapomniti kakršne koli dogodke. To se lahko zgodi brez neposrednih poskusov.

13.3 NAPETOST

Poleg tega, da se sprašujemo, kako lahko vzbudimo čustvo, se lahko tudi vprašamo, zakaj se ne pojavlja oziroma kakšne ovire mu stojijo na poti. Kako lahko storimo manj, da bi imeli na voljo več možnosti.

Napetost je stanje, ki ga doživljajo vsi igralci, in to je običajno nekaj, s čimer se bo igralec moral ukvarjati celo življenje. Kaže se na tisoče načinov.

Običajno se pojavita fizična in duševna napetost, obe paralizirata igralca, ki je nemočen na odru, nesposoben se odzvati in ne more delovati na organski ravni.

Kako smo lahko popolnoma pripravljeni, brez mišične napetosti, ki pogosto blokira naša notranja čustva? Sprostitev je potrebna, da lažje prepoznamo, kje v instrumentu obstaja napetost, in se je znebimo. Instrument z napetostjo ni odprt za ustvarjalnost in izražanje.

»Napetost lahko primerjamo z zamaškom. Za trenutek si predstavljajmo, da je človek kot steklenica, napolnjena s številnimi čustvi in impulzi. Če bi na steklenico postavili zamašek, ne bi moglo uhajati nič. Napetost deluje kot zamašek, in vse, kar je pod tem zamaškom, je ujeto in stekleničeno« (Morris 32).

Stanislavski predlaga uvajanje tako imenovanega *nadzornika*. Njegova naloga je nenehno skeniranje telesa, odkrivanje in odstranjevanje nepotrebne napetosti. Proces sprostitve mišic je notranji proces, ki se vadi. Z vajami se čas za odkrivanje in odklon napetosti zmanjšuje.

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Oblikovano: Zamik: Levo: 0,4 cm

Oblikovano: Pisava: 11 pt

Jaz sem imela nekaj izkušenj, ko sem bila preveč napeta. Pretirana želja po popolnosti me je zablokirala. Preveč sem se ukvarjala s predstavo, kako se nekaj mora zgoditi na odru, da bi si dovolila možnost, da se to zares zgodi. Bila sem v začaranem krogu, iz katerega nisem videla izhoda. Začel se je notranji samogovor, v katerem se hkrati krivim in sem žalostna, ker vse ne gre po načrtu. Pri ustvarjanju predstave *skEna* sem se prvič naučila takoj si oprostiti, da bi lahko šla naprej. Naučila sem se biti odprta in sprejemati napake. A načrti se niso uresničili tako, kot sem si jih zamislila. Delala sem z najbolj trmastim partnerjem. Partnerjem, ki ga je nemogoče ukrotiti.

Ko sem raziskovala svoje otroštvo, sem ga povezala s takrat najbolj priljubljeno in največkrat igrano igro – gunitvist. Odločila sem se, da scenografijo tvorim z elastiko. Ker sem tudi jaz med vojno zamenjala kar nekaj krajev, sem za predstavo potrebovala nekaj prilagodljivega. Elastika je tako postala moja scenografija, rekvizit in, kar sem ugotovila med snovanjem, tudi enakovreden partner, zaradi katerega nobena ponovitev ni bila ista. Kot v otroštvu sem tudi zdaj doživela učne ure, le da sem se tokrat veliko več naučila o sebi.

Nepredvidljivost materiala (elastike) me je pripeljala do mnogih ugotovitev: pogosto se nisem znašla, ko se stvari niso dogodile, kot sem pričakovala ali jih vadila na vajah; velikokrat se mi je bilo težko odzvati na okoliščine tukaj in zdaj in velikokrat so se pri tem vključili ego in tudi občutek nemoči in neuspeha. Nikoli si ne bi mislila, da me bo do novih spoznanj o sebi pripeljala prav scenografija. Njena osnovna funkcija – prilagodljivost – je ravno to, česar bi se želela še naučiti.



Slika [1]. S prijatelji se igramo gunitvist. Vir: osebni arhiv Ene Kurtalić.

V procesu raziskovanja ustrezne scenografije je bila moja mentorica prof. mag. Jasna Vastl. S pomočjo različnih nalog sem si ustvarjala *mood board* (vizualni kolaž), ki mi je pomagal tudi pri razvoju vsebine predstave.

14 SKENA

Tema vojne in spopadanja z vojnimi travmami me prej sploh ni zanimala. Imela sem nesrečo, da sem živela v Bosni in Hercegovini v njenih najtežjih in povojnih letih. Dovolj sem imela vojnih zgodb. Konec koncev je bila to izkušnja, ki je bila skupna večini ljudi, s katerimi sem prišla v stik. Vse se je zdelo ponavljajoče se, odveč. Ko sem prišla v Ljubljano, so me novi prijatelji začeli spraševati o vojnih izkušnjah in nekateri spomini, če so mi bili všeč ali ne, so se preprosto pojavili. Začela sem jih povezovati s strahovi, ki jih imam še danes, z nerazložljivimi čustvenimi odzivi. Zelo težko je, morda najtežje, izbrisati spomine, ki ostanejo v telesu. Telo si vse zapomni. Včasih samo postavljanje v položaj, v katerem smo bili v nekem trenutku, sproži naval čustev. To vprašanje me je začelo zanimati: Kaj si je zapomnilo celo telo?

Ko smo pri profesorici Tanji Zgonc hodili *Hiroshima walk*, me je to neizmerno spominjalo na to, kako so ljudje hodili po sarajevskem vojnem predoru. Spomnilo me je na čas, ko sem z mamo zapustila Sarajevo.

Hiroshima walk (zapis iz dnevnika):

Na začetku nisem hotela imeti v mislih ničesar. Potem se je, skrita za vogalom, naenkrat pojavila stara zveza. Na prvi pogled me je ustrašila in se nisem hotela spopadati z njo. Ampak sem v hoji prišla do zaključka, da v bistvu nimam več bolečine, ki je povezana z njo. Čista sem. Potem se mi je v mislih pojavila moja babica. Ali je prišla kot podpora? Ali je vedela, da jo potrebujem? V bistvu je smrt moje babice prva resna bolečina, ki se je spomnim. Imela sem sedem let, ko sem jo izgubila. Začutila sem, kako me boža po glavi, kot takrat pred spanjem. Ali sem izpolnila njena pričakovanja? Ali sem izpolnila svoja pričakovanja? Še vedno nisem tam, kjer sem hotela biti v svojih letih. Tam, kjer sem si predstavljala. Ali sem naredila pravo odločitev, da sem zapustila Sarajevo? Zapustila sem vse, kar poznam, in obstaja možnost, da se ne bom vrnila nazaj. Mogoče je moja pot zunaj Sarajeva. Mogoče je to tisto, kar moram pustiti za sabo, da bi uspela v življenju. Ali lahko uspeš brez žrtvovanja? Potem se zavem, koliko stvari je v svojem življenju žrtvovala moja mami zaradi svojih otrok. Tudi ona je zapustila Sarajevo v času vojne. Bila sem z njo. Šli sva čez predor in bili sva ravno v tisti poziciji, v kateri sem jaz zdaj. Predor je zelo nizek in vsi odrasli so

morali hoditi upognjeno. Vsi, razen mene, otroka, ki sem lahko hodila normalno. Držala me je za roko in za sabo vlekla potovalko. Ni vedela, ali bova preživel ta dan. Ali se človek navadi na smrt okrog sebe? Ali se človek navadi, da štiri leta živi v kletki? Ali se človek navadi, da nosi tako težek tovor na hrbtu? Jaz imam privilegij delati tisto, kar si res želim v življenju. Zaradi nje.

Ona (še) vedno nosi obremenitev na svojem hrbtu. Gre naprej. Kakšna moč je to. Moč duše. Moč ljubezni. Gre naprej. Brez žalosti. Vse bo v redu. Vse je v redu. »Idemo dalje« – njen slogan, kadar je dobro in kadar je slabo. Samo dihaj in živi vsak trenutek. Vzemi si čas zase in se ne zapuščaj.

Poskušaj svojo mamo naučiti isto.

Ena od začetnih idej za predstavo je bila, da bi odplesala svojo mamo, sestro in sebe. V moji širši družini je poleg njiju še veliko močnih žensk, ki pogosto »vlečejo vse niti«. Zaradi tega sem raziskovala ženske med vojno oziroma kako so se upirale agresorju in premagovale grozen vsakdanjik – kakšen je bil njihov upor, ki je bil manj opazen od moškega?

Zanimalo me je, kako se je počutila moja sestra, ko je s šestnajstimi leti zapustila obkoljeno Sarajevo in azil našla v Franciji.

Ali pa kako je bilo z mojo mamo, ki se je odločila, da pošlje njo in mojega brata (starega osemnajst let) daleč od sebe, v upanju, da ju bo rešila in jima zagotovila »normalno« otroštvo, če je to mogoče imeti, ko veš, da so tvoji starši in majhna sestra vsak dan v smrtni nevarnosti.

Našla sem dnevnik sestre Iskre in pisma, ki sta si jih pisali z mojo mamo Šefiko med letoma 1994 in 1995. Iskra je zapustila Sarajevo leta 1994 (ko je bila stara sedemnajst let) in je šla živeti k moji teti v Francijo. Kmalu se ji je pridružil moj brat Nijaz (ki je bil star osemnajst let), ki je odšel iz Sarajeva, da bi se izognil vojaškemu pozivu.

Nekatere od tem,¹² ki so bile izpostavljene v pismih in dnevniku, so:

– Exodus:

»Jadranka in Nedžo sta državo zapustila takrat kot vidva. V njuno stanovanje se je takoj vselila druga družina. Jadranka se je zaposlila v Zagrebu. Kmalu bosta odšla tudi Anka in Slaviša. Razprodajata svoje stvari.«

¹² Odlomke sem prevedla v slovenščino. Originalna pisma sem dala med priloge.

»Štark je v Murški Soboti pri Goranu. Mirsada je prodala svoje stvari in skupaj z Miranom sta odšla v Gradec. Tam čakata, da uredita dokumente (Dino in Goran nimata potnih listov). Mislim, da jim bo uspelo, ker jim pomaga židovska skupnost. Goranova babica je bila židinja.«

»Amele in Nerimane že dolgo nisem videla. Imra bo vsak hip odšla v Nemčijo (Veda ji je pomagala z dokumenti, ki jih potrebuje za odhod). Odkar je njen fant odšel v Francijo, ji ni dobro. Komaj čaka, da odide od tukaj.«

– Razmere v Sarajevu:

»Posel trpi kot še nikoli. Elmo sem morala odpustiti, ker ni dovolj dela.«

»Lahko se pohvalim, da smo se včeraj vsi lahko oprhali in skopali, ker je voda tekla v obeh kopalnicah.«

»Ves čas se dogajajo eksplozije plina. Decembra je počilo pri avtobusnem obračališču v hiši Enesa Čengića, očetovega prijatelja. Z Eno sem pobegnila v kopalnico, ker sem mislila, da je v bližini padla granata. Enesova mama je po dvajsetih dneh umrla zaradi opeklin. Hiša se je napihnila kot sod, a še vedno stoji.«

»Začela je obratovati 'modra pot', zato bom šla v Visoko po pakete pomoči. A bom morala počakati, ker je prevelika gneča. Ljudje zdaj hodijo v 'šoping' v Hrasnico.«

»Sama sedim v naši prodajalnici. Nenehno se oglašča sirena za splošno nevarnost, zato redko vidiš koga na ulicah. Težko bi verjeli, kako pusto je. Avtobusi ne delajo, ljudje pa ne hodijo zunaj. Prepovedani so tudi zunanji poletni vrtovi.«

»Zaprli so šole in vrtce. Bisera (Nijazova profesorica) mi je rekla, da so morali otrokom zaključiti ocene, kot da je konec šolskega leta.«

»Ko prehodiš predor, sledi vzpon na Igman. Na tej poti nenehno streljajo in mečejo granate na ljudi. Včeraj je Senad hodil štiri ure. Vsak mora nositi svoje stvari. Letala so prizemljena, to verjetno veste.«

– Strah pred pozabo:

»Včeraj sem sanjala Eno. Grozno močno jo pogrešam. Težko verjamem, da nas ne bo pozabila. To čutim, ko se pogovarjam z njo, in to me boli.«

»Ena te ne bo pozabila. Vselej si v njenih mislih. Veliko govori o tebi in te oponaša. Če kdo na televizijskem programu vidi nekoga, ki je lep, Ena vedno pripomni, da ni lepši od tebe.«

»Tudi ona sanja tebe. In Nijaza. Velikokrat mi jutraj v solzah pove: Jebem ti tako življenje, če sta moja sestra in brat morala oditi. Dovolj je že velika, da vaju ne bo nikoli pozabila. Nenehno ponavlja, da bo takoj odšla k tebi, samo še dokumente mora dobiti.«

»Ti si v Eninih mislih. Kadar govori o tebi, vse zveni tako 'sveže', kot da bi odšla šele včeraj.«

S pomočjo vsebine teh pisem sem si lažje predstavljala takratne okoliščine in občutke ljudi, ki so bili v obleganem Sarajevu. Našla sem povezavo med Sarajevom in sabo. Zdi se mi, da je Sarajevo, tako kot jaz, bilo otrok, ki ni pričakoval in je bil popolnoma nepripravljen na to, kar ga čaka.

Naenkrat so se vse vrednote, ki so značilne zanj, popolnoma obrnile na glavo. Vse, kar je Sarajevo poznalo, se je spremenilo čez noč. Sarajevo še vedno ni okrevalo. Če je takšna situacija z mestom, kakšna je z ljudmi?



Slika [2]. Screenshot iz kratkega dokumentarnega filma »8th of March«¹³ Srđana Vuletića. Na sliki je moja sestra Iskra, ki je bila ena od mimooidočih žensk, ki so bile vprašane, kaj pričakujejo za 8. marec 1993.

»Raziskovanje je to, kar pač potrebujete. To, da se boste med njim spomnili nečesa, kar že veste, je prav tako verjetno, kot da boste izvedeli nekaj, česar ne veste« (Burrows 44).

Nekateri verjamejo, da je vse, kar se nam zgodi v življenju, čisto naključje. Jaz verjamem, da se vse dogaja z razlogom in da nas vse oblikuje. V predstavi *skEna* se srečujem sama s sabo in poskušam razumeti, zakaj sem takšna oseba, kot sem danes. Kje je izvir mojih strahov? Kaj je moja gonilna sila? Da bi ugotovila odgovore na ta vprašanje, grem nazaj. Na začetek.

V tem delu magistrskega dela pišem o procesu raziskovanja in o vsebini predstave, ki sem jo razdelila na sedem delov in začetni ritual. Pišem o sebi, svojih razmišljanjih, o povezavi

¹³ * <https://vimeo.com/73843486>

Sarajeva in sebe, o avtobiografskih in zgodovinskih dejstvih. V delih so tudi dnevniški zapisi, ki sem jih napisala ali kot material za raziskovanje na vaji ali kot posledico oziroma razmislek po vaji.

14.1 ZAČETEK

Medtem ko občinstvo vstopa v prostor gledališča, se jaz pripravljam, opravljam svoj ritual zavezovanja. Zavezovanje je vsakič drugačno, časovno in v občutku. Odvisno je od nepredvidljivega materiala (elastike) in od mojega notranjega stanja. Včasih sem pripravljena na spopad, včasih čustvena, včasih me je strah. Ritual mi je pomagal, da sem bolj prisotna, in tudi da vadim eno lastnost, ki mi manjka, to je, da si vzamem čas na odru. Zmeraj imam občutek, da sem dolgočasna. Obožujem gledati predstave ki trajajo, ko sem pa na sceni, se pojavi glas, ki mi govori: »Pohiti! Ne odzemi jim dragocenega časa.« Odločila sem se spopasti, med drugim, tudi s tem strahom.

Pomembno mi je bilo tudi, da občinstvo vidi dejstvo, da se sama zavežem. Nisem že zavezana in nihče drug me ni zavezal. Odločitev je moja.

Za premiero predstave je ritual dobil povsem drugačen namen. Tisto jutro sem izvedela, da je moja mami v bolnišnici in da ji je počil čir na želodcu. Cel teden je imela težave, ampak jih je skrila, v upanju, da lahko potuje in pride na premiero. Ta novica me je prizadela, namreč to ni prvič, da je imela hude težave z zdravjem, in zvečer sem bila izčrpana. Ko sem začela svoj ritual, sem začutila povezavo z njo. Začutila sem, da je ona tukaj z mano in mi daje moč, ki jo potrebujem za predstavo.

1. FETUS

Rojena sem 31. oktobra. Skoraj dva meseca pred predvidenim rokom. Zaradi težavne nosečnosti se je moja mami odločila, da gre k najboljšemu specialistu v Jugoslaviji, v Zagreb, v bolnišnico Medveščak.

Maternica (zapis iz dnevnika)

Jaz sem nastajajoči organizem. Aktivna v mirovanju. Obložena z vodo. Tekstura se mi spreminja iz časa v čas. Moje celice se delijo in oblikujejo se nove. Rastem v velikosti in kompleksnosti. Začenjam se igrati. Uživam v sluznici. Moj prst mezinca se premakne in kot »metuljev učinek«¹⁴ spremeni vse. Prihajam na svet prej kot predvideno. Veliko prej.

V prvem delu sem raziskovala razvoj in premikanje otrok v maternici. Iskala sem kakovost giba, ki je včasih izhajal iz notranjega vzgiba, včasih pa je bil reakcija na zunanji impulz. Ker me maternica spominja na kozmos, sem se odločila za »potovanje skozi kozmos«. Poskušala sem najti občutek breztežnosti. Poleg maternice sem raziskovala tudi podobe v naravi, kot je razvoj gosenice v metulja, in naravne pojave, kot je delovanje vulkana.

2. PRIHOD

Rojena sem. Bila sem nestrpna in sem prišla na svet pred svojim rokom. Mesec in pol prej, nedonošenček. Imela sam 1800 g. Mojo mamo so vprašali: »Gospa, ali zmeraj rojevate otroke, ki so rumeni?«

Imela sem zlatenico. Ostala sem 40 dni v inkubatorju. Moja mami se je vrnila v Bosno brez otroka. Ko sta moja sestra in brat govorila svojim sošolcem, da sta dobila sestro, jima nobeden ni verjel. Kje pa je ona? Ona je (p)ostala samostojna. Prva, pred vsemi državami bivše Juge.

Moja mama je lastnica trgovine z blagom, ki ga nabavlja v Franciji. Izkoristila je priložnost, da gre v nabavo in potem pobere še mene iz bolnišnice. Končno sem prišla, skupaj z novim blagom. Jaz sem njen četrti otrok. Delim letnik z njenim tretjim ... butikom Calypso.

40 dni (zapis iz dnevnika)

Jutro je in jaz sem (za)puščena. Sama v steklu. Iščem povezavo. Iščem popkovino ... pot nazaj na toplo in varno. Vonji se spreminjajo, nobeden ni ta pravi. Ne slišim se. Kričim, ampak se krik odbija in pride nazaj do mene. V zanki sem. Končno pride Ona. Ona, ki mi zagotovi varnost, ljubezen in zagon. Njen vonj je dom.

Kličem spomin na prvo odpiranje oči. Dojenčki vidijo samo na zelo blizu, tako da spreminjam svoje osredotočenje. Stopala še vedno niso navajena na zunanji svet in iščejo pot nazaj v

¹⁴ Teorija metuljevega učinka pravi, da zamah metuljevega krila med letom sproži majhno spremembo v ozračju, ta potem generira večje spremembe, te spet večje, kar se na koncu zaključi z orkanom na drugi strani zemeljske oble. Teorija potrjuje, da ima vsaka stvar, vsako dejanje, vsak vzrok ali povod tudi svoj učinek. Nobena stvar ni naključna, vse je posledica nečesa drugega, posledice pa lahko predvidimo ali pa ne.

maternico. Moja glava je težka. Ne morem je premakniti. Pomagam si s kolki. Končno ujamem popkovino, ampak me ne pelje nazaj, temveč naprej.

3. OTROŠTVO

Razvijam se, igram in posnemam. Posnemam okolico, svoje vrstnike in največ svojo sestro. Iskra – moj vzor. Iskra je v svojih formativnih, najstniških letih. Trenira ritmično gimnastiko, igra klavir, je odlična učenka. Titova pionirka. Prisegla je, da *»bo ljubila svojo domovino, samoupravno Socialistično Jugoslavijo, njene bratske narode in narodnosti, in gradila novo življenje, polno sreče in radosti«*. Sploh ne ve, da kmalu ta domovina ne bo obstajala in da bodo (nekateri) bratski narodi in narodnosti gradili življenje, polno žalosti in obupa.

Jaz sem maskota v svojem bloku. Zelo sem radovedna, pogovarjam se z vsakim. Edina sem, ki ima uravnoteženo prehrano. Tudi če moji starši v tem trenutku nimajo, zmeraj se najde sosed, ki mi zagotovi mleko v prahu ali jajca. Sestra in brat me opazujeta, ko jem, v upanju na kakšen ostanek zanju.

Dneve in noči pogosto preživim v kleti. Meni je tam najboljše. Moje občinstvo je zbrano in šov se lahko začne.



Slika [3]. Moja sestra Iskra, mama Šefika in jaz. Vir: osebni arhiv Ene Kurtalić

Intuicija (napisano besedilo za raziskovanje vsebine za predstavo)

Že sem mislila, da ta mesec ne more biti še boljši, pa je mama tri dni zapored naredila za zajtrk jajca, mojo najljubšo jed. »Vsako jutro eno jajce, organizmu daje moč (Svako jutro jedno jajce organizmu snagu daje),« sta mi govorila brat in sestra, medtem ko sta me pitala. Vedela sem, da sta na skrivaj upala, da ne bom zmogla vsega pojesti sama in da se bosta lahko za ostanke šla »kamen, škarje, papir«.

Že nekaj dni sem nenehno na dvorišču. Takoj ko odprem oči, odhitim ven in se igram gumitvist, kar mi gre zelo dobro od nog. Ob poldne naredim premor za kosilo – na jedilniku sta največkrat moja vsem znana sarma, ki jo naredim iz blata in listja, in juha, narejena iz vode iz luže – njam, njam. Po kosilu so na vrsti poletne olimpijske igre z disciplinama: atletika (kdo bo prej pritekel do Sandrinega bloka) in gimnastični poligon (nastavi, kar koli najdeš v okolici, kot ovire in določi zelo stroga pravila, po katerih jih boš preskakoval, brcal ali nosil). Zimske olimpijske igre pa so vsebovale sankanje in gimnastični poligon, pri katerem je bilo pravilom dodano zakopavanje s snegom.

Marec je in komaj čakam, da se poletne igre začnejo. Za začetek pa mora biti, poleg lepega vremena, izpolnjen še en pogoj: ne smejo streljati. Konec marca so bili izpolnjeni vsi pogoji in igre so trajale kar štirinajst dni.

Po poligonu grem domov in se lahko končno skopam. Oče mi suši lase s fenom, ker tokrat električna deluje. Ko grem spat, vedno prosim nekoga, da mi pripoveduje zgodbe, dokler ne zaspim. Danes je moja žrtev sestra. Ulegla se je poleg mene in mi, kdo bi vedel v katero že, pripovedovala o Rdeči kapici. Rada spim v svoji postelji. Topleje je kot v zaklonišču.

Oče me sredi noči v naročju nese v zaklonišče, med tem pa poslušam brata, ki se pritožuje in sprašuje, zakaj hodimo dol, čeprav ne streljajo. Oče mu zelo umirjeno odgovori: »Zato.«

Mene položi v spodnjo posteljo. Malo me zebe, a me mamino telo hitro ogreje in spet sem v kraljestvu sanj.

Eksplozija. Kriki. Slišim gospoda Torbico, kako na stopnišču kliče mojega očeta: »Mute, Mute ... granata je zadela vaše stanovanje!« »Imel sem občutek, da se bo nekaj slabega zgodilo,« je zelo mirno odvrnil moj oče. Intuicija, slutnja, znak, ljubezen.



Slika [4]. Fotografija naše stavbe po eksploziji. Vir: Osebni arhiv Ene Kurtalić.

Veliko sem raziskovala, kako se gibati kot otrok, ne da bi igrala otroka. Kako postati otrok? Kakšen je tok misli? Kako dolgo se zadržijo pri eni stvari, preden jim postane dolgčas? Kakšna je njihova koordinacija? Kakšna je bila moja koordinacija, ko sem bila majhna?

Zanimali sta me radovednost in igrivost, ki prihajata naravno z otroštvom. Pogosto se mi je zgodilo, da nisem verjela gibanju svojega telesa in da sem preveč poudarjala svojo starost z obrazno mimiko. Ko sem našla in jasno določila fizične akcije in nenehno bila v akciji, je moja potreba po poudarjanju izginila. Pri tem ne mislim na to, da je bil obraz statičen in odrezan od telesa (ker je del telesa), samo na to, da je bil v harmoniji in podaljšek tega, kar je telo delalo v določenem trenutku.

4. PREDOR

Predori predstavljajo potovanja in pogosto simbolizirajo prehod iz ene življenjske faze v drugo. Predor v svojem prvotnem pomenu simbolizira rojstni kanal.

V Sarajevu za veliko ljudi predor tudi predstavlja odrešitev. V času štiriletnega obleganja Sarajeva je bil sarajevski »*tunnel spasa*« (predor odrešitve) edini možni izhod iz mesta. Izkopan je bil leta 1993. In poleg tega, da je bil pomemben za strateško obrambo, je bil še pomembnejši, ker so skozi njega prihajale potrebščine, kot so hrana, zdravila, elektrika, gorivo itn.

Kot sem že omenila, z mamó sva šli skozi predor. Pred tem bil potreben dolg postopek, skoraj pol leta sva čakali, preden sva dobili dovoljenje za prehod. V svojem spominu imam, da je bil predor zelo nizek in da so bili vsi, razen mene, upognjeni. Bila sem pogumna, Držala sem mamó za roko, s seboj sva imeli eno veliko in eno majhno torbo. Nekdo je bil tako prijazen, da je moji mami ponudil pomoč in celo pot nosil njeno veliko torbo. Mamina verzija pa je drugačna. Pravi, da sploh ni vedela, kako me umiriti. Ves čas sem jokala. Predor je bil vlažen, bilo je zelo spolzko in blatno. Predor je bil obložen s kovinskimi palicami in pogost pojav je bil, da so se ljudje zelo močno udarili v glavo. Ona ni bila izjema. Predor je bil zelo ozek in v nekaterih predelih se dve osebi nista mogli srečati. Zaradi tega so obstajale votline, v katere si se lahko skrili, da je šla vojska mimo. Predor je bil dolg okoli 800 metrov, ampak pogosto je bilo zaradi zastojev potrebno več kot tri ure za prehod. Moja mami je vlekla dve torbi in nekdo ji je ponudil pomoč v zameno za denar ali cigarete. Pogost pojav je bil, da so bili v predoru tatovi, ki so nudili pomoč (večinoma ženskam) v zameno za denar.

Ampak so potem, ko so šli ven iz predora, še ukradli njihove torbe. Moja mami je to vedela, ampak je rekla, da je bila tako utrujena in zaskrbljena, da ji je bilo v tistem trenutku popolnoma vseeno. Samo da sem jaz v redu in da nekako prideva na drugo stran. Moški ji je na koncu, na njeno veselje, vrnil torbo. Dala mu je en paket cigaret. Takratno denarno valuto.

Težka pot se ni končala ob izhodu iz predora. Sledil je še tek po letališki pristajalni stezi, po kateri so padale granate. Zaradi tega se je večinoma potovalo ponoči.

Po teku je sledil pohod na goro, na kateri so čakali avtobusi. Ti avtobusi so peljali ponoči in skoraj ves čas brez luči, da bi ostali neopazni. Vklópili so jih na kratko, da so lahko videli pot, ki so jo že znali na pamet. Mami mi je rekla, da je enkrat, medtem ko so se luči za hip vklópile, videla avtobuse, ki so zdrsnili. Videti je bilo kot v snu. Še vedno ne ve, ali je to videla zares ali so njeni možgani projicirali njen strah. Ko sva končno prišli v eno vas, sva

prespali v hiši, kje se je takrat lahko najela soba. Mami pravi, da se je počutila, kot da je bila ves čas pod vodo in da je (na kratko) vdihnila šele, ko je zaprla vrata najine najete sobe.

5. JECLJANJE/SARAJEVO MED OBLEGANJEM

Nobeden natančno ne ve, kdaj sem začela jecljati. Moja mami misli, da se je zgodilo, ko je granata padla zelo blizu igrišča, na katerem sem se igrala. Oče se ne strinja.

Slovenska logopedinja Vlasta Podbrežnik opisuje, kako jecljanje ni samo težava v govorno-jezikovni komunikaciji, ampak se dotika celotne človekove osebnosti.

– Na fiziološkem področju *se pojavijo motnje dihanja, fonacije, artikulacije (izgovorjave; kritični fonemi so najpogosteje P, T, K, B, D, G), motnje spanja, motnje prehranjevanja.*

– Na socialnem področju *se izogibajo ljudem in različnim življenjskim situacijam. Pojavijo se socialna anksioznost, strah pred druženjem in družbo nasploh.*

– Na psihološkem področju *se pojavijo nizka samopodoba, introvertiranost, motnja pozornosti.*

– Na čustvenem področju *se pojavijo jeza, pomilovanje, tesnoba, žalost, strah pred govorom, sramežljivost, depresija.*

– Na telesnem področju *se pojavijo grimase na obrazu, napeta je celotna miškulatura obraza, vratu in celega telesa. Pojavijo se lahko tiki oči, nekontrolirano odpiranje ust in tleskanje z jezikom.*

K in M (zapis iz dnevnika)

Koliko, ***m***islim, ***k***ako, ***m***ama?

Besede na K in na M so moja nočna mora. Ko se zatakne v pljučih. Na začetku žgečka, potem se pretvori v kašelj, ki ne gre ven. M je kot muha, ki je v ustih in panično išče izhod. Odprtino, svetlobo v (MrKlem) mraku.

Mi, ***k***ompas, ***m***antra, ***k***ončno ***m***ir.

Nekateri jecljajo na zapornike, drugi na sičnike, šumnike, na samoglasnike ali zvočnike. Osebam, ki jecljajo, se lahko zgodi blokada. Dr. Kozma Ahačič opisuje, kako osebe takrat ne zajeceljajo, ampak preprosto niso sposobne izreči glasu. Celotelo se napne, ostanejo brez sape, bolijo jih pljuča, vse mišice v ustih in vratu.

»Poizkusite sami: izdihnite ves zrak iz svojih pljuč, počakajte dve sekundi in nato skušajte reči en stavek. Tako govorimo, kadar imamo blokado in nam po njej vseeno uspe spregovoriti nekaj besed. Zdaj pa to ponovite desetkrat ali dvajsetkrat; počutili se boste natanko tako kot človek, ki močno jeclja. Si zamišljate, koliko energije mora jecljavec uporabiti, da sploh lahko komunicira, govori?« (Podbrežnik 72).

Jecljanje sem povezala s Sarajevom v času obleganja. S Sarajevom, ki želi spregovoriti, ampak ga vse okoliščine utišajo. Predstavljala sem si, kaj bi reklo, če bi lahko govorilo.

Krik (zapis iz dnevnika)

Vzhoda in zahoda ni več. Samo en velik krog. Gore okrog in okrog, s katerih moji otroci streljajo na moje otroke. Popolna blokada mesta. Svet! Si nekje na poti izgubil oči? Ali si preveč navajen, da se tvoja roka premika sama in spreminja kanal ali utiša hrup? Moje stavbe padajo kot domine. Moj center je zgorel. A lepota še vedno živi. Živi v empatiji ljudi, ki živijo v meni. Kričim, ampak me nobeden ne sliši. Kar naprej kričim! En konstanten nemi krik. Moji kamni bodo zabeležili mojo zgodovino. Koliko je stara navada zanikanja?

Odrešitev sem našla v francoščini. Ko smo se preselili v Ženevo, na koncu vojne, nekaj časa sploh nisem govorila. Nato sem, nekega dne, začela jasno in brez jecljanja govoriti v francoščini.

Takrat se je začela bitka moje mame, ki je vztrajala, da se pogovarjamo v bosanščini, in mene, ki sem vse bolj zavračala svoj materni jezik. Še vedno se mi zgodi, da razmišljam v francoščini.

Nekateri govorijo, da ljudje spremenijo svojo osebnost, ko spremenijo jezik. Ali je možno, da je prava Ena francoska »verzija« Ene? Kakšna je pa slovenska verzija? Ali lahko združim vse verzije sebe v eno Eno?

6. »INAT«

Moji starši so vedeli, da se želijo vrniti v Sarajevo, ko se razmere izboljšajo. Mislim, da je bilo to najbolj povezano z mojima babicama. Obe sta bili stari in bolni. Mogoče je bilo tudi zaradi tega, ker povezujejo svojo domovino s svojo identiteto. Ko sem se pred kratkim pogovarjala z očetom, sem mu omenila možnost pridobitve slovenskega državljanstva. Pogoj je, da bi morala zanihati svoje bosansko državljanstvo. V meni je to povzročilo ogromno dilemo. Prvič sem se zavedela, da mi nacionalna pripadnost nekaj pomeni. Da je, na moje presenečenje, del moje identitete. Moj oče je nato rekel: »Ne bodi naivna in naredi to, kar je najboljše zate kot posameznico, kot umetnico.«

Res je, da je veliko ljudi toliko dalo za obrambo Bosne in Hercegovine in da od tega po vojni niso imeli nič. Mislim, da zdaj Bosno zapušča več ljudi kot med vojno. Upanje, da bo vse v redu, je zamenjal obup.

Med vojno so, kljub temu da so imeli veliko manj kot zdaj, vsi vse delili, se počutili žive, ker so bili prisotni. Vsak trenutek je lahko zadnji.

V vojni se je tudi prebudil »inat«.¹⁴ Moški so dobili živalsko energijo, šli so na bojišče in branili civiliste. Večina žensk je imela drugačen upor. Morale so najti ustvarjalne rešitve, kako prehraniti svojo družino s hrano, ki so jo dobile v ameriškem humanitarnem paketu. V njem so se najpogosteje našli: keksi (ki jim je rok uporabe pretekel že po drugi svetovni vojni), ogabni namaz z imenom ikar (ki je imel vonj po pasji hrani) in arašidovo maslo. Pripravljale so koprivino ali riževo pito, »vojno pico«, delale svoj sir iz mleka v prahu in riža ...

Same so si tudi izdelale barve za lase (zmešale so medicinski hidrogen in vanj naribale milo »kabaš«). Vedno so bile urejene.

Vzporednica upora v mojem življenju je obdobje študiranja na akademiji. Zaradi želje po igri sem se spopadla s svojim jecljanjem in po dolgih letih odpravila svojo govorno motnjo. Mama je bila tista, ki je bila vztrajna, ki me je priganjala, da berem, da vsakodnevno obiskujem logopeda, ki je trpela moje izpade, ko sem bila nervozna, ker mi ni šlo. Za to sem ji hvaležna.

Ko se vpišeš na akademijo, se odločiš za življenje, polno negotovosti, nenehnega dela in veliko vzponov in padcev. Moj oče je glasbenik in ni bil zadovoljen z mojo odločitvijo, da

¹⁴ Turška beseda, ki jo je zelo težko prevesti. Najbližje bi bilo iz »iz ponosa«.

postanem igralka. Šele ko je videl, da je to edina izbira zame, je spremenil svoje mnenje. Ljubezen do umetnosti je premočna, da se ne bi z njo ukvarjala.

Med študijem sem dvomila o vsem, kar poznam, in največ o sebi. Pojavile so se nove lastnosti, za katere nisem vedela, da jih imam v sebi. Naučila sem se, da nikoli ne rečem nikoli. Razstavljen sem bila na tisoč delov. Delala sem na sebi na različnih področjih, ampak jih nisem povezala v organsko celoto.

Šele ko sem prišla na akademijo v Ljubljani, se je vse začelo povezovati. Začela sem se zavedati, da je telo glas in da je glas telo. Da je igra prisotna v vsakem gibu. Da sta telo in um eno. Naenkrat je bilo vse skupaj smiselno. Krog je bil sklenjen.

7. MOJ PLES

Elastika me začenja božati. Kolki se končno svobodno gibajo. Bolečina se je spremenila v užitek. Odkrivam svojo seksualnost, postajam ženska.

V daljavi slišim svojo melodijo. Melodijo, ki sem jo pozabila. Mislila sem, da je izginila, ampak je vedno v meni, samo priklicati jo moram.

Ljubezen (zapis iz dnevnika)

Kaj me blokira, da nisem najboljša verzija sebe?

~~—Mnenja drugih;~~

~~—ogromen pritisk, ki ga sama ustvarjam;~~

~~—zaprtο grlo;~~

~~—pomanjkanje ljubezni do sebe;~~

~~—strah.~~

Poskušam se odločiti, v katero smer iti. Mislim, da sem nekje napačno zavila. Poskušala sem se vrniti, ampak sem izgubila pot. Srce me bo vodilo nazaj.

Zdaj imam moč za končni spopad sama s sabo. Poskušam se znebiti elastike na vse mogoče načine, vse do ugotovitve, da je zelo preprosto. Samo dati jo moram dol s sebe. Samo odločiti se je treba. Včasih so rešitve zelo preproste, ko si pripravljen, da jih vidiš.



Slika [5]. Fotografija srečne Ene, ki je nastala med vojno. Osebni vir Ene Kurtalić.

15 ZAKLJUČEK

Ko sem začela proces ustvarjanja predstave *skEna*, sem bila polna negotovosti in dvomov. V sprejemnem listu sem zapisala:

Skeniranje same sebe. Iskanje svojega prostora na odru. Med igro in plesom, med Ljubljano in Sarajevom ... Kje je moje mesto?

V pismih in zapiskih svoje starejše sestre in mame sem odkrila nekatere nove stvari o sebi, stvari, na katere sem pozabila: da sem bila zelo odprta, neustrašna, polna sanj in ambicij. Vprašala sem se, kaj se je zgodilo vmes, da me je zaprlo.

*Kot otrok sem se počutila kot v filmu *La vita e bella* (Življenje je lepo), vsi so me poskušali zaščititi pred vojno. Najbolj se spomnim zelo lepih stvari, največ igre v zaklonišču. Vendar pa sem odkrila, da obstajajo nekakšni spomini, ki se vrnejo nenajavljeni, spomini, ki so ostali v telesu. Čutim jih, ko hodim po ulici in sem prestrašena brez konkretnega razloga. Zaznam jih, ker desetkrat preverim, ali so hišna vrata zaklenjena. Nosim spomin, da sem v tistem času začela jecljati.*

To težavo sem prebrodila ravno zaradi igre. Edini prostor, na katerem se počutim popolnoma varno in hkrati popolnoma živo, je oder. Na njem mi je tako kot nekdanje v zaklonišču. A igra oziroma obrobje tega poklica me duši. Me je vojna spet dohitela in se preselila vame?

Veliko se je spremenilo od takrat. S pomočjo predstave sem doživela eno vrsto katarze, ki mi je pomagala pri moji nadaljnji poti. Dejstvo, da sem bila sama na odru, je bilo zelo pomembno zame. Včasih sem imela tendenco, da se skrijem za ljudi ali da prepustim kontrolo nekomu, ki ni nujno boljši, ampak je samo glasnejši od mene. Tokrat sem bila popolnoma razgaljena in mislim, da je to bila odlična odločitev, ki je bila zelo intuitivna. S prevzetjem nadzora in odgovornosti sem začutila notranjo moč.

Moji strahovi so še vedno tu, ampak našla sem boljše načine, kako se spopasti z njimi ali jih uporabljati kot gonilno silo.

Vse, kar sem se naučila, mi je prav prišlo pri delu z drugimi igralci. Kot svetovalka za gib sem doslej sodelovala pri več kot desetih predstavah. Našla sem svoje mesto prav tam ... med plesom in igro in med Sarajevom in Ljubljano.

Kot igralko in gibalko me zmeraj prevzamejo povezave plesa in igre oziroma kako lahko gibalne tehnike pomagajo pri izgradnji fizičnega jezika igralca.

Od vseh gibalnih tehnik, ki sem jih spoznala, je največji vpliv na meni pustil buto.

Kot sem že omenila, menim, da imata buto in igra veliko skupnega. Oba temeljita na popolni predaji sedanosti in na iskanju psihofizičnih povezav. Zaradi tega ni nenavadno, da se toliko igralcev zaljubi vanj.

Buto nam pomaga pri razvijanju notranjega ritma in notranjega samogovora, ki nam lahko pride prav v igranju katere koli vloge. Z velikim poudarkom na preobrazbi oziroma prehajanju med različnimi stanji in podobami nam pomaga pri delu pri prehodih in pri lepem spoju pri razvojni liniji vloge.

Buto se, tako kot igra, osredotoča na razkrivanje nezavednega ter išče iskreno in organsko gibanje/odziv. Pri obeh lahko zaznamo močno povezavo duha in telesa, čustev in njihovega telesnega izražanja.

Ugotovila sem, da bi moral igralec poznati čim več metod in postopkov. To se še posebej nanaša name, ker delam kot svetovalka za gib. Toliko je različnih igralcev, da nikoli ne veš, s katero metodo boš »odklenil« vrata igralčevega gibalnega ustvarjanja. Včasih obstajajo težnje, da se igralci držijo ene metode dela, ki je za njih edina pravilna. Če se igralec odloči ostati samo v eni metodi, jo je treba znova preučevati in iskati novosti v njej.

Menim, da igralec ne sme biti omejen s svojim telesom, manirami ali lastnimi izkušnjami. Imeti mora veliko domišljije in materiala, na katerega se lahko opira. To pomeni nenehno opazovanje narave in ljudi okoli sebe. Njegovo oko mora biti usposobljeno, da vidi prefinjenosti, ki jih drugi ne vidijo.

V mojem idealnem svetu igralci vsakodnevno trenirajo, berejo in se igrajo. Zmeraj so pripravljene in nikoli ne zaspijo v letargiji ansambla. Vidijo, da gibanje ni le okras, ampak močno orodje, ki lahko veliko pomaga pri igri.

Ugotovila sem, da je naš poklic maraton, ne tek na sto metrov. Da bo imel ogromne vzpone in padce.

In da je najpomembnejše nenehno delati na sebi ... in se skEnirati.

LITERATURA IN VIRI:

ADLER, Stella: *The art of acting*. Kanada: Applause, 2000.

BARBA, Eugenio: *Papirnati kanu: Razprava o antropologiji gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2005.

BATSON, Susan: *Truth - Personas, needs and flaws in the art of building actors and creating characters*. New York: Rugged Land, LLC 2007.

BOAL, Augusto: *Igre za glumce i ne-glumce*. Zagreb: Hrvatski Centar za javni odgoj, 2009.

BROOK, Peter: *Prazen prostor*. R. Šuklje (prev.). Ljubljana: MGL. (Knjižnica MGL, št. 152), 1979.

BURROWS, Jonathan: *Koreografov priročnik*. Ljubljana: Maska, Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2011.

COOLS, Guy: *Dialogue in Performance practices*. Amsterdam: Valiz 2016.

DIDEROT, Denis: *Rameaujev nečak, Paradoks o igralcu. J. Moder in J. Negro. (prev.)*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

DIKLIĆ, Davor: *Teatar u ratnom Sarajevu*. Sarajevo: Kamerni teatar 55, 2004.

CASSIERS, Da Laet, Le Roy, Van Den Dries: »Redrawing bodily boundaries: a look into the creative process of Jan Fabre.« *Aesthetics and ideology in contemporary literature and drama*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

FERRAL, Josette: *Režija in igra*. Ljubljana: Mestna knjižnica gledališča ljubljanskega, 2008.

FRALEIGH, Sondra: *Butoh: Metamorphic dance and global alchemy*. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy: *Revno gledališče*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1973.

HAGEN, Uta: *Respect for Acting*. London: Macmillan, 1973.

HRVATIN, Emil: *Ponavljjanje, norost, disciplina – celostna umetnina Fabre*. Moderna galerija Ljubljana, 1993.

KLAJN, Hugo: *Osnovni problemi režije*. Beograd: Stručna pozorišna biblioteka, 1951.

KUNST, Bojana: *Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska, 1999.

LABAN, Rudolf: *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.

LEGIN, Katja: *Dvojnosti: performer in njegovo delo*. Ljubljana: Mestna knjižnica gledališča ljubljanskega, 2015.

- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. K. J. Kozak (prev.), Ljubljana: Maska, 2003.
- LOUPPE, Laurence: *Poetika sodobnega plesa*. S. Koncut (prev.). Ljubljana: Zavod Emanat (Prehodi), 2012.
- MORRIS, E.; HOTCHKIS, J.: *No acting please*. Kalifornija: Ermor Enterprise Publishing, 2002
- NEWLOVE, Jean: *Laban for Actors and Dancers*. New York: Routledge, 1993.
- PAVIS, Patrice: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- PODBREŽNIK, Vlasta: *Jecljam! Si mi kos – Sem si kos?*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2012.
- STANISLAVSKI, K. S.: *Igralec in njegovo delo I*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1977.
- STANISLAVSKI, K. S.: *Igralec in njegovo delo II*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.
- STJEPANOVIĆ, Boro: *Gluma III*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, 2005.
- TODD, Mabel E.: *Misleče telo*. U. Belina (prev.). Ljubljana: Zavod Emanat, 2018.
- ZARILLI, P. B.: *Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski*, London: Routledge, 2009.

PRILOGE:



Slika [6]. Moja risba mame, sestre in mene. Vir: osebni arhiv Ene Kurtalić.



Slika [7]. Ena, Iskra in Šefika Kurtalić v Ženevi (1997). Vir: Osebni arhiv Šefike Kurtalić.

13.12.94

Draga moja djevojčice,
smiri tvoj "sram" mojom obrodio je jer mi je
to kao jedan drugi odgovor s tobom. Molim
da ti i ti ne bude da mi čine priču (da imam
mogućnost da te posređujem) jer ti, ja
vjernim i ta tibi ~~ne~~ dobro, pomažem.
Molim te nemoj da se xhina za nas halioj
mama jer ti naša mi skivnja i briga
tvojim i Njazićim odlaskom otisla od nas.
-mamao nedos ov- pogrešno staviti. ~~to~~
Sto x tice que ti si u njemim rukama,
puci dolio "bija" ho da si jiciv otisla.
Stalo ti netam Omlu i Njazićim. Tuna x
sa Umlom sprema notičas da idem
Njazićim. (Veda joj x pomogla olo papira
za vjislun - dala joj x pogur da x kod nje
ho ehorvji) Otkidlo joj x monar otisao
u Francisku ona hoce da x "nerve" i rano
ti do ide sto pije odavde (mamao mi je Umlu
vse mi medicinsko masno). Umla mi je
rekla da kad x Adnan kremao u Francisku
Tuna x hitjelo da mi de troj buy telefona
da ti x jani a onda x on rekao da on
to neće jer mi Iskra nije ~~7~~ teli
pisalo. Ja sam samo prokomentiralo
otkad to Adnan vjetuje odnos komeceti
diji - drugarice. Tuna x hito ho kuro
sto mi x Umla ov ~~upisalo~~ rekla.

Slika [8]. Mamino pismo moji sestri (13.12.1994). Vir: Osebni arhiv Iskre Kurtalić Attoun.

Droga dječice,

11. 1. 1995.

Prije nego počnem pisati pismo, muslim. Sreća da napustiti. Međutim kod počnem pisati sve mi se čini tako olako. Gledam se stiči Eko i toliko sa djecom za rijeku. Misle eci dolje u Ameriku. Sada mi naučavaju da sam u priči sa editom skatala da je ona Hajrija Vejović - Namir (stanoblog) koji sam upoznao kod Zvezde u bivu (objektiv) editing rođene tetke (očeva sestra).

Imam broj telefona je 0049228477323 kod tete ili 0049228341360 kod tete.

Evo se po čitav dan igra sa dječicom dječicom. Sams plešu i igraju se povremeno. Misao je primjena u dječiji grupu (dramski studio) u Nov. povremeno gođe uči glumu i sve to vjeto sa Ekom. Evi naravno (kao i Nini) odgovara stariji dječak. Jutros kod sva postu kod naše mi je zabavilo da joj ponese stundle.

Možda sam se pokusiti da smo se miće sni kupali i tuširali jer smo imali istovremeno dva tri elementa.

Što se tiče dječakovog porisa za vjeteru mi je ne mogu da ga vidim i tražim još jali sam nešto stari poris za regenteviji (i to mi je toje) 17. 9. 2. god.

Ja bih vam nam se dogovore da mi da papir da je ravno i izgled i mi studerazi, ali cu ja ovaj sa njom razgovoriti da mi da četvoredolozje ali to bi vjetera samo samo.

Isko dušo, ako se teli sni da psihologija to je i upiti meni to mi je misao samo. Zasto ne pominjati u nepre digne fantitete. Što se tiče LCE i to je dobro vjetera je moćne da se postiji prelovi i nep LEA. Znam da se jestis ali miće da u međuvremenu hoćemo da učis još jedan jeta (vjetera puno stari).

Pitaj ljudi je to mio znamo ljudi oni traze a
 potpis. I to smo imi zapeli za jake, imali
 namo imobilizacije do se upisat je ti strano
 lijevo pises (tithius konstatacija). Najpri mi
 A-onog caropite ljudi jos potkoje ~~fa~~ fakulteti.
 ljudi hite zanimoli (je mislim da cis ti imati
 uslove za bilo ljudi do ~~upisat~~). Da se jos yidom
 vrotim na psihologiji - mislim da taj poro-
 viji za tebe jos ti n sensibilitus osoba i na tom
 postun (brave i tuetam problemium / tili se
 "potpisile" vto brzo. U okviru imobilizacije ti se
 mozes bruti i psihologiju. Sigurno necis
 poguristi alio upisat i LCE.
 Cula sam da se pece radeti postu papirah.
 jedan razglednicu najnovijem ljudi dato provizijom
 (to mi se rekne moji prijatelji "postar Bego")
 zasto ne radet sa Vijanom i Edinom? Vamao se
 skicati za brzo mi cemo se svoi. Sada se
 pocti "plan putni" pace biti i postu. A ja ve' sad
 razmisljam ~~st do~~ hod cu i ja na put
 pa makar do Zagreba (alio ne ido ms.).
 Vama zeluo yidom, a namo samija mi "kvo povi"
 Netno mista dlo pling pa mi se oporno do-je
 ostanim samu (alio neci sa njom mi 5 minutu
 sto se tice pling ovde se stalno desavaju eksplozije
 U decembru je eksplozivno plin u huci Enesa Cingric
 (to pitatin drug snive) gore hod ometajke (autobuske).
 ja sam sa Enom poljiglo u kupaletu mislile sam
 gramata u blizini kuce. Mi tame je Enesa moglo
 dohite tute opulentine (kucika se nakon rodene)
 a kucika se moglo dohiti pa sad izgleda kao bure.
 Nije se mislile.
 Vajde sam malo uspjelo da prevaseu ^{dio} vore
 nase atmosfere. Puno putarova od rozi iz Epole
 (stalno putuju ta djan) od dible.
 Voli vas namo marna. (Jed. marna i. u)
 KONKRETRAKA.

Slika [10]. Mamino pismo moji sestri (29.1.1995). Vir: Osebni arhiv Iskre Kurtalić Attoun.

ZA VAŠU BAKU MUSTAFU

30.01.1995

S. O. S.

Najnovija i najdivnija vijest : ne mogu se upisati ni na jedan Univerzitet ovdje!!! Naprosto sam odusevljena i puna sam zivota i elana za dalje trcanje po fakultetskim ustanovama u Parizu i okolini!

Nista od dokumenata koje imam ne zele da mi priznaju. Ni jednu jedinu diplomu ! (ali "nek' sam ja završila GIMNAZIJU" !!! - blago meni . Sad imam sa cim dupe da obrisem!).

Da ne duzim i ne serem puno, (nemam vremena) obavjestavam vas da ipak postoji jedan nacin da se ubacim u taj njihov famozni Univerzitetski krug. A to je da im kazem da sam vec bila upisana na fakultet u Sarajevu. Eh sad , lako je to reci ali treba i dokazati. Dakle sad ja vas pitam da li postoji bilo kakav nacin da mi vi nekako izmajmunisete Index ili neku potvrdu kao da sam vec isla na fakultet! Ne moram imati nista od ispita nego samo taj glupi Index sa pecatom fakulteta (ni ime fakulteta takodje nije bitno)

Znam da sam skromna i da jako malo trazim ali vise stvarno ne znam sta da radim. Sve sam pokusala , obisla sam sve fakultete koji postoje u Parizu (ukljucujuci i Nanterve koji je van Pariza) ali sa svakog su me jako kulturno vratili !

Usput , izvinjavam se za ovakav rijecnik (pogotovo u prvom dijelu pisma) ali stvarno sam vise poludila. Oni koji su svoje dupe izvukli jos na pocetku rata i pozavršavali škole negdje vani sad se ko s poslom upisuju na koji god hoce fakultet. A ja mogu usima mahati !

Molim Vas da mi se brzo javite (ako budete mogli naravno).

Puno vas voli vasa

Iskra

P.S.

Mama, mozes slobodno Nerimani reci da se nista ne sekira oko škole, jer joj to niko nigdje i nikada neće priznati !

Slika [11]. Sestrino pismo moji mami (30.1.1995). Vir: Osebni arhiv Šefike Kurtalić.

Sarajevo, 5.5.95

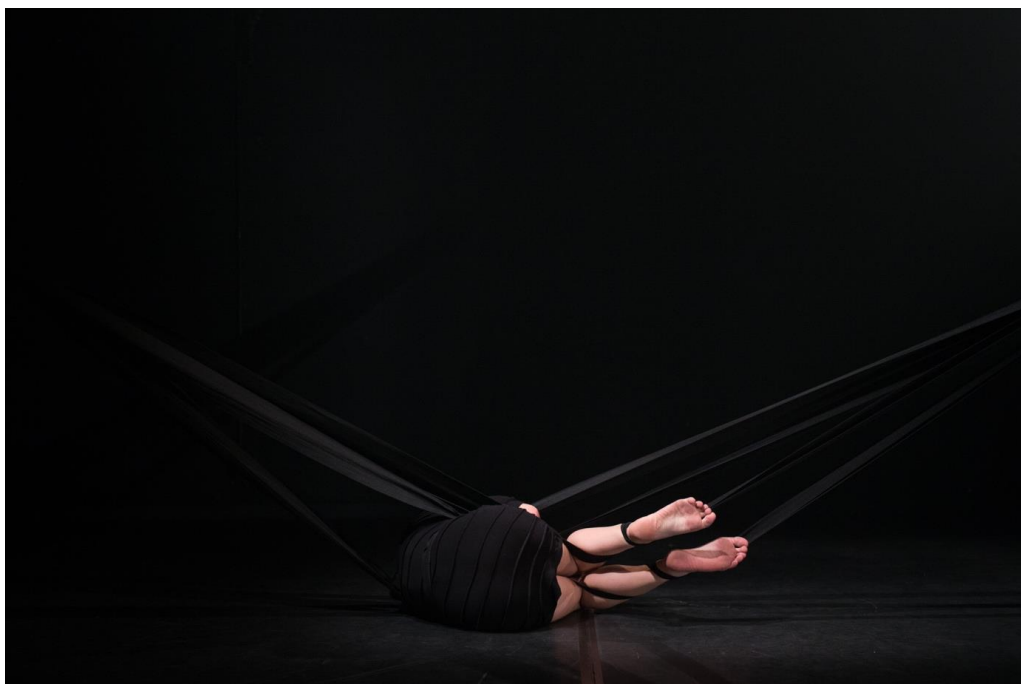
Draga moja dječice,
Znam ja da ja imam loš rukopis, nekad ~~nikad~~ nešto napišem pa poslije ni sama neznam da pročitam, pa sam uzela da ~~x~~ otkucam na ovu ružnu mašinu (slova sama žute).
Sjedim sama u radnji. Ovih dana stalno svira "opšta" pa ima veoma malo naroda da hoda. Nemožete vjerovati koliko je pusto. Samo jedan detalj kaže mi Pragan izz Epoha " jučer poslije podnevna smjena imala pazzar od sedam maraka". Ne rade autobusi pa narod ne hoda. Inače zabranjene su sve ljetne bašte. Čak ni Biserica ne smije iznijeti stolove. Zato je otvorila butik u Nerminovoj radnji (do mene). Ovih dana nerade ni škole ni obdaništa. Čak mi je Biserica (~~Nijazova~~ Nijazova) rekla da su dobili instrukcije da djeci zaključke kcjene kao da je kraj godine. Inače što se tiče Ene nemoj ni slučajno da misliš da će te ona zaboraviti. Svako trenutka, svakog momenta naročita ti Iskra u njenim si mislima. Sve što radi samo tebe oponaša i spominje. Niko nemože reći da je na televiziji ili u novinama neko lijep ada ona ne prokomentariše da nije ljepši od njene sestre. Upotrebljava tvoju šminku i kaže jelde dase moja seka neće ljutiti. Zamolila me je da ti se izvinem jer je ona u tvojoj telefonski imenik pisala neke svoje brojeve. I nemoj misliti da samo ti nju sanjaš. Sanja i ona itekako! I tebe i Nijazu! Kad mi ispriča san ujutro onda prokomentariše plačući. Jebem ti ovaj život kad su moji seka i brat morali da odu. Ona je dovoljno velika da vas nikako neće zaboraviti. Pogotovo što ja planiram (odnosno već sam mislila) da dođem tamo sa njom. Ona kaže ići će kod sestre čim izganja papire. Ja se nadam daa će i to uskoro biti. ~~Znam~~ Znam i to da ćevam uskoro doći u posjetu Čiča. (oko 12 maja).
E sada da ti kažem moje mišljenje što se tiče fam. Cobte. Po svemu sudeći oni su tebe prihvatili kao nekog dragog i mislim da su ti prijatelji. ~~Za~~ Sama si vidjela kako su pravi francuzi veoma hladni i nikoga ne prihvataju (teško). Nemoj im tražiti pare (nataavno bez obzira što ti malo daju ali ćeš ih pitati da ti nadu donatora za plaćanje škole. Što se tiče Korzike reci im da neznáš (ko fol) da li ćeš moći jer moraš raditi da platiš školm. Tako bona treba sa njima a ne da im tražiš. Kad je njihovoj djeci lijepo sa tobom i oni će učiniti sigurná sve da tebi to nadoknade. ~~Što~~ Samo im nemoj pare tražiti, znaju oni to sigurno dobro kad trebaju dati. Neznam da li su one pare stigle, ali sam ja rekla da ako hoćeš plati sebi intenzivni kurs. Možeš slobodno bez razmišljanja. Za moju ljubav kupi sebi jedan dobar parfem i ccipele. Za bajram kupi Fikreti mekane ccipele. Nijazu kupi ccipele. Moraš to sve uraditi. Nemoj slučajno da kupiš parfem od 50 F.
U zadnje vrijeme ti ne vidam nikogakx (zbog naprijed havedene situacije). Doduše jučer mi je navraćala Selma sa onim svojim drugaricama. Čini mi se da se Selma skroz povukla u miran život. Dađo ti je napisao jedno pismo i meni ga je dao i stoji kod tate ima već lo dana ali on nema po kome da pošalje. Pismo je poveliko sa njegovim novinama unutra pa je zbog toga teško nekome dati da nosi. Ilustracije radi: kad se prođe tunnel ide se pješke do navrh Osmiccana Igmanu a stalno granatiraju i pucaju po tom putu. Kad je Senad izlazio sad sa hadžijama išli su četiri puna sata pješke. i savak je morao nositi svoje stvari. Avioni ne lete to znate.
Večeras moram otići do Vanje da joj kažem da ima besplatan početni kurs francuskog, čula sam na radiju reklamu. Pošto ovo pismo pišem od jutres a sad je negdje oko pola dva nisam ni primijetila da dcsad nije svirala opšta. Vidim ja narod počeo nešto više da ulazi u radnju. Živnulo je. Mirsada je prodala stvari i otišla jesa Miranom. Sada su u Gradccu na moru čekaju da srede papire (Dino i Goran nemaju pasošće). Mislim da će uspjeti da srede jer to rade preko jevreja. (goranova baka, očeva majka, je bila jevrejka7).

Sihku bole jājnici i ona mi je bolesna, treba u idući četvrtak ići na CT.

Inače sve drugo je u redu. *Štašmo se sekivem za nju*

*šta će biti zato pam biti tužno ovaj dan kad
mami x culu na plonu x ju je ovo bilo taj dan
kvel ginaiu.*

Bri nas volimo PUNO, PUNO.



Slika [13]. Ena Kurtalić: *skEna*. Gledališče Glej, 2017. Na fotografiji: Ena Kurtalić. Foto: Željko Stevanić. Vir: IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.



Slika [14]. Ena Kurtalić: *skEna*. Gledališče Glej, 2017. Na fotografiji: Ena Kurtalić. Foto: Željko Stevanić. Vir: IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.



Slika [15]. Ena Kurtalić: *skEna*. Gledališče Glej, 2017. Na fotografiji: Ena Kurtalić. Foto: Željko Stevanić. Vir: IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.



Slika [16]. Ena Kurtalić: *skEna*. Gledališče Glej, 2017. Na fotografiji: Ena Kurtalić. Foto: Željko Stevanić. Vir: IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo *skEna* 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:

Podpis:

