

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katarina Košnik
Mentorica: doc. dr. Karmen Šterk

**ANTROPOLOGIJA GLEDALIŠČA -
IDENTIFIKACIJA V GLEDALIŠČU**

diplomsko delo

Ljubljana, 2005

Vsebina

1. UVOD	5
1.1. GLEDALIŠČE IN IDENTIFIKACIJA	5
1.2. GLEDALIŠKA ANTROPOLOGIJA	6
1.3. GLEDALIŠČE V DRUŽBI	7
1.3.1. ČEHOV IN NJEGOVA KRITIKA GLEDALIŠČA	7
1.4. RAZLIČNI POGLEDI NA GLEDALIŠČE IN IDENTIFIKACIJO	8
1.4.1. BROOK	8
1.4.2. BRECHT	11
1.4.3. ARTAUD	11
1.4.4. PIRJEVEC	12
1.5. RESNIČNOST	13
1.6. GLEDALIŠČE IN NJEGOVI DELI	13
1.7. STRUKTURA NALOGE	16
1.8. DANE ZAJC: OTROKA REKE (ŠTUDIJA PRIMERE)	18
1.8.1. O PREDSTAVI	18
1.8.2. O VSEBINI	19
1.8.3. METODOLOGIJA	19
1.8.4. KRITIKA PREDSTAVE	19
2. IGRALEC IN IDENTIFIKACIJA	20
2.0.1. DIDEROT: PARADOKS O IGRALCU	23
2.0.2. STANISLAVSKI	24
2.1. MATERIALI IGRALSKEGA OBLIKOVANJA	24
2.1.1. RAZUM IN ČUSTVA, ATMOSFERA	24
2.1.2. GESTA	27
2.1.3. MASKA	27
2.1.4. KOSTUM	27
2.1.5. SCENA	27
2.1.6. ODRSKI GOVOR	28
2.1.7. BESEDILO	28
2.2. DRAMATURGIJA	28
NAPETOST	29
2.3. IGRALEC IN VLOGA	30
2.4. DRAMSKA OSEBA	30
2.5. IGRALEC IN OBČINSTVO	31
2.6. ETIKA	33
2.7. ŠTUDIJA PRIMERE: IZKUŠNJA IGRALCA V OTROKA REKE	35
2.7.1. ANALIZA IDENTIFIKACIJE IGRALCA	35
3. GLEDALEC IN IDENTIFIKACIJA	42
3.1. DRAMSKI PROSTOR IN ČAS	42
3.1.1. DRAMSKI PROSTOR	42
3.1.2. DRAMSKI ČAS	43
3.2. RAZNE OBLIKE STIKA Z OBČINSTVOM	44
3.3. DRAMSKO OBČINSTVO	45
3.4. KOLEKTIVNOST OBČINSTVA	46

3.5. DRAMATURGIJA GLEDALCA	46
3.6. STRUKTURA GLEDALČEVE POZORNOSTI	47
3.7. AKT VŽIVLJANJA	47
3.7.1. ARISTOTEL	48
3.7.2. BRECHT	48
3.8. HANS ROBERT JAUSS: ESTETSKA IDENTIFIKACIJA	50
3.8.1. RAZLAGA INTERAKCIJSKIH VZORCEV	52
3.9. ŠTUDIJA PRIMERE: POGLED GLEDALCA NA OTROKA REKE	55
3.9.1. ANALIZA IDENTIFIKACIJE GLEDALCA	55
4. REŽISER IN IDENTIFIKACIJA	60
4.1. IZRAZNA SREDSTVA REŽIJE	60
4.1.1. BESEDILO IN REŽISER	60
4.1.2. IGRALEC IN REŽISER	61
4.2. TIPI REŽISERJEV	62
4.3. ŠTUDIJA PRIMERE: IZKUŠNJA REŽISERJA OTROKA REKE	65
4.3.1. POGOVOR Z NIKOM KRANJC KUSEM	65
5. DRAMATIK IN IDENTIFIKACIJA	73
5.1. ODRSKI JEZIK	73
5.2. DRAMA	74
5.3. DRAMATIK	75
5.4. ŠTUDIJA PRIMERE: DANE ZAJC IN OTROKA REKE	78
5.4.1. POGOVOR Z DANETOM ZAJCEM	78
6. SKLEP	83
6.1. KRITIKA	83
6.2. ŠTUDIJA PRIMERE: OTROKA REKE IN ZAKLJUČNE MISLI	86
7. VIRI	88
8. POVZETEK	90

Kazalo slik in tabel

Slike:

Slika 1.1: Sestavni deli gledališča _____	15
Slika 1.2: Otroka reke (rojstvo) _____	17
Slika 2.1: Medsebojna odvisnost različnih materialov igralskega oblikovanja _____	26
Slika 2.2: Otroka reke (Pesnik) _____	34
Slika 3.1: Zaporedje usmerjanja gledalčeve pozornosti _____	47
Slika 3.2: Otroka reke (Kamnita ptica) _____	54
Slika 4.1: Otroka reke (smrt) _____	64
Slika 5.1: Otroka reke (Reka) _____	77
Slika 6.1: Otroka reke (gledališki list) _____	85

Tabele:

Tabela 2.1: Svet gledališča nasproti fiktivnemu svetu drame _____	21
Tabela 2.2: Grafikon zgodbe vloge (Reka) _____	40
Tabela 3.1: Interakcijski vzorec identifikacije z junakom _____	51

1. Uvod

1.1. Gledališče in identifikacija

»IDENTIFICIRATI: imeti, šteti za identično: istovetiti, enačiti;« (SSKJ, 1994: 290)

Ali je identifikacija v gledališču? Kako pomembna in v kakšni meri je v gledališču prisotna? Na kakšen način se kaže in izraža? Kaj vse vpliva nanjo? To so vprašanja, na katere iščem odgovor, ali drugače rečeno, problem naloge.

Vsak človek se na nek način identificira s svojim delom in v gledališču je to še posebej vidno in potrebno. Človek, ki v svoje delo da celega sebe in se mu služba ne konča, ko zapusti delovni prostor, živi za svoje delo. Igralec v gledališču ne prispeva samo svojega znanja in fizičnega dela, temveč tudi samega sebe kot čustveno in miselno bitje. Poklic v gledališču postane način življenja.

»... dvoje značilnih osnovnih umetniških odnosov do gledališča, ki je nanju opozoril že Stanislavski, ki je ločil gledališke ustvarjalce, ki imajo radi »gledališče v sebi«, od tistih, ki imajo radi »sebe v gledališču.« (Ahačič, 1982: 12)

V prvem odnosu človek gledališču služi, v drugem se ga poslužuje. Prvi oživljajo dramsko besedo in z njo komunicirajo s publiko, drugi jo izkoristijo za razkazovanje svoje lastne veščosti. Prvi vzpostavijo kompleksno, čutno in čustveno povezavo z gledalci in jih navajajo k individualnem opredeljevanju, drugi jih opajajo z gledališkimi triki in izzivajo njihovo splošno čudenje in občudovanje (prim. Ahačič, 1982: 12).

Zanimajo me tisti, ki imajo gledališče v sebi, tisti, ki v gledališču svoje delo opravljajo s predanostjo in spoštovanjem. Le taki igralci se identificirajo s svojim delom in jim delo ni stvar tehnike in površnih zunanjih prikazovanj. Del gledališča pa niso samo tisti, ki v njem delujejo, ampak tudi tisti, ki ga obiskujejo. Oboji skupaj tvorijo gledališče in mu dajejo življenje in pomen.

Človek se v gledališču sprašuje o vsem. Vsaka kretnja in vsak predmet, ki se pojavi na odru, ima svoj pomen. Raziskujejo in analizirajo se človeški odnosi, njegova vedenja, okolje, v katerem se pojavi, predmete, ki jih nosi in si izmenjuje. V vsakdanjem življenju mnoge stvari izgubljajo pomen ali pa je ta že davno pozabljen. V gledališču se ga znova išče. V gledališču se vprašamo, zakaj je nekaj tako kot je, zakaj človek deluje, zakaj govori z nekom in kaj pomeni tisto, kar reče.

Tri temeljna dejstva, na katerih sloni gledališče:

- Igra in igralec.
- Kolektivni karakter gledališke umetnosti: v izvajanju (igralci) in sprejemanju (občinstvo).
- Reproductivni značaj gledališke umetnosti (prim. Gavella, 1968: 22).

Na gledališče in identifikacijo moramo gledati kot svojo celoto, ki deluje samo na vseh enako pomembnih temeljih. Komunikacija in identifikacija se dogajata med vsemi deli v gledališkem prostoru, med ljudmi, ki živijo za gledališče, in tistimi, ki ga obiskujejo.

1.2. Gledališka antropologija

»V drami postane človek sam sebi tema ustvarjalnega samospoznavanja na najbolj neposreden način. Drama s posredovanjem človeka govori človeku o njem samem, in to o najbolj nujnih in najtežjih vprašanjih njegovega obstoja, o njegovih upanjih in strahovih, ciljih, dosežkih in zmotah.« (Švacov, 1980: 15)

V svetu gledališča je človek temeljni element, vse sloni na človeku in vse izhaja iz človeka, zato ni čudno, da so nastali mnogi pomeni gledališča. Nekomu je gledališče življenje, drugemu služba in tretjemu spet čisto nekaj drugega. Človek igralec, človek režiser in tudi človek scenski delavec. Ljudje z igro uprizarjajo druge, kar za antropologijo predstavlja področje izjemnega eksperimenta. Človeka najbolje spoznaš, ko ga poskušaš odigrati.

Preučevanje človekovega biološkega in družbenega obnašanja med predstavo, v okolju, ki deluje po svojih drugačnih zakonitostih, se je začelo v Mednarodni šoli antropologije gledališča (International School of Theatre Antropology, ISTA) Eugenie Barbe leta 1980.

Vzroki vpeljave antropološke misli v gledališče:

- **Relativizacija kultur**

Družbeno življenje se znajde v nekem vesplošnem razsulu. Občutek propadanja naše kulture in izguba prevladujočega preferenčnega sistema pri gledaliških ustvarjalcih povzročita relativizacijo njihove dotedanje prakse. Že Artaud, znani gledališki teoretik, je izražal želje po iskanju prvobitnih začetkov gledališča. V svojem delu je iskal vzporednice med daljnimi kulturami in zahodno civilizacijo. Poveča se občutljivost za eksotične oblike gledališča in razširijo se razna alternativna gledališča, ki raziskujejo svet gledališča in človeka v njem.

- **Nezadostnost racionalistične logike**

Gledališče v iskanju prvotnih virov išče izgubljene pristnosti. Ko gledališče ni samo prostor, namenjen ilustraciji dramskega besedila, je prizorišče konkretnega stika igralca in gledalca. Gledališka komunikacija omogoča »vračanje k pristnosti medčloveških stikov.« (Borie v Pavis, 1997: 255)

- **Iskanje nove govornice**

Iskanje svetega in pristnega potrebuje tudi novo govornico, ki zavrača poenostavitve in zanjo ne obstaja ključa. Iskanje nove govornice zahteva, da je govornica namenjena tako ustvarjalcem v gledališču kot vsem drugim soudeležencem.

V naravi antropologijo razlikujemo na telesno, filozofsko ter kulturno ali socialno. Gledališka antropologija se ukvarja hkrati s fiziološko kot tudi kulturno razsežnostjo igralca med samo predstavo. Za antropološki vidik je značilen poskus objektivnosti in celovitosti pri raziskovanju. Opazovalec je zunanji in kot etnolog skuša zbrati vsa dejstva. Barba ravno nasprotno v gledališču izpostavlja dva zorna kota, igralčevega in gledalčevega, oba vpeta v gledališki dogodek. Gledališka antropologija proučuje človeka in njegovo telo med predstavo ter skuša preseči ločevanje med vsakdanjim in nastopajočim človekom, med naravo in kulturo. Življenje namreč ne moremo ločiti od predstave, saj gre za istega človeka (prim. Pavis, 1997: 253).

1.3. Gledališče v družbi

Velikokrat se pojavlja vprašanje, kaj je naloga gledališča. Lahko je družbenokritično ogledalo, ki pokaže prave obraze ljudi in nas opominja na naše zmote in napake, lahko je naše pribežališče in še eno v vrsti prostorov zabave in sprostitve. Vse to je gledališče in hkrati svoj svet, vpet v družbo, in del nje. Družba hote ali nehote vpliva na delovanje gledališča tako kot bi moralo tudi gledališče vplivati na družbo. Ljudje, ki sestavljajo gledališče, ki ga obiskujejo, so del družbe in narekujejo njegovo delovanje. Ko se odločijo biti del gledališča, morajo prevzeti nalogo kritika družbe.

Gledališče na občinstvo deluje neposredno in povprečni gledalec ne razmišlja o umetniški vrednosti predstave, o ustreznosti režije in igre. Današnji gledalec se prepusti smehu in zabavi komičnih ter zabavljivih predstav, ko pa gre za resnejše žanre, se predstave s težkimi temami umaknejo. Od tematike se distancirajo in predstavo spremljajo neprizadeto, ji ne pustijo, da bi na njih vplivala, da bi jim dala misliti. V že tako težkem življenju se hodi v gledališče iskat sprostitve in smeha. V manjšini so gledalci, ki znajo ceniti umetnost, in le ti so večinoma umetniki sami.

»Če sodimo po gledališču, kakršnemu smo priča, bi lahko rekli, da je v življenju pomembno edinole še, ali bomo dobro spali z ženskami, ali se bomo vojskovali, ali pa bomo dovolj bojzljivi, da bomo sklenili mir, ali se primerno prilagajamo svojim drobnim moralnim tegobam, ali se bomo zavedali svojih (strokovno povedano) »kompleksov«, ali pa nas bodo naši »kompleksi« zadušili. Le poredkoma se razpravljanje dvigne do družbene ravni ali pa se v njem pojavi dvom o našem družbenem in moralnem redu. Naše gledališče ne pride nikoli do točke, ko bi se vprašalo, ali ni ta družbeni in moralni red nemara krivičen.« (Artaud, 1994: 64)

1.3.1. Čehov in njegova kritika gledališča

Veliko se piše in govori o gledališču, o njegovih ciljih in nalogah, ne da bi najprej pomislili na družbo kot celoto, katere del je gledališče. Prostor in čas, torej sedanja družba, oblikuje gledališče. Moralno stanje družbe, čustvena zrelost, odprtost, zmožnost pogleda samega vase, vse to oblikuje gledališče.

Ena značilnost naše družbe je specializacija, izničenje celote na račun njegovih razvijajočih se delov. Strokovnjak na nekem področju je namreč obsojen na slepoto, ne vidi življenja okoli sebe, njegovi interesi so ozki, misli brezsrčne, čustva enolična in hotenja enostranska. Njegov odnos do sveta in svetovnih nazorov nadomešča na hitro prebran časopis in gledanje televizije. Vsak strokovnjak ve, kaj in kako dela, ne ve pa, čemu. Tudi igralci pogosto opravičujejo svoje nič več naporno delo z izgovorom, da ljudem prinašajo sprostitve in zabavo (prim. Čehov, 1999: 62).

»Znanstvenik, ki pasivno in ravnodušno opazuje, kako se je njegovo odkritje realiziralo v jeklenkah s strupenimi plini in v nešteti dobrinah sodobnega življenja, ki uspravajo vsako željo po pozitivni aktivnosti, se prav v ničemer ne razlikuje od igralca, ki ga niti malo ne vznemirja dejstvo, da sta se v rokah prebranih podjetnikov »sprostitve in zabava« že zdavnaj sprevrgla v kvarjenje gledalcev, v zastrupljanje njihovih čustev in volje ter povzročila otopelost njihove zavesti.« (Čehov, 1999: 62)

Tako kot znanstvenik odgovornost za svoje delo prelaga na nekoga drugega, na tistega, ki naj bi vedel, zakaj, tako tudi igralec kot strokovnjak odgovornost prelaga na druge. Strokovnjak nima časa, da bi razširil svoje zanimanje in poglobil svoje življenje, in igralec nima časa, da bi se spraševal čemu. Življenje mu je samo vzelo

čas za življenje in tak igralec ter človek se lovita v krogu ideje o pomanjkanju časa, v katero verjame. In če najde prosti čas, ga ne bo izkoristil za iskanje odgovora na vprašanje: čemu. Namesto tega bo čakal, da mu življenje samo razkrije odgovor, kako in čemu živeti (prim. Čehov, 1999: 63).

Čehov meni, da v gledališču vlada katastrofalna situacija, kjer igralci kvarijo gledalce in obratno. V gledališču je vse umrlo:

1. Mrtev je sodoben odrski jezik, v katerega je treba vnesti plastičnost, barvitost in muzikalnost.
2. Mrtva je odrska gesta, ki se vse bolj omejuje na obrazno mimiko, ki postaja vse bolj iznakažena in zastira telesno izraznost.
3. Mrtvo je umetniško mišljenje in fantazija (prim. Čehov, 1999: 64).

Gledališče je iztrgano iz celote. Nima nobene družbene vloge ali še huje, ima negativno, razdiralno vlogo. Igralci in drugi delavci v gledališču morajo s prostovoljnim delom gledališče in umetnost iztrgati iz tega začaranega kroga in se dvigniti nad družbo. Gledališče je ogledalo družbe, kritik družbe in njen oblikovalec samo, če prepozna in vzame moč negativnim življenjskim pojavom v družbi. Vse, kar ima gledališče, so ljudje in gledalcem lahko ponudijo samo samega sebe (prim. Čehov, 1999: 86).

Čehov govori o današnjem času in s tem misli svoj čas. Glede na leto prve izdaje (1946) bi prav lahko zaključili, da so njegovi pogledi zastareli, ko pa dobro pogledamo okoli sebe, vidimo, da ni povsem tako. Danes se še vedno ali celo še bolj zapiramo sami vase, v svoj čustveni svet. Medtem ko delujemo odprto, je to le maska neke moderne komunikativnosti in odprtosti, ki ne pokaže naših pravih občutkov. Igralci, ki se želijo osvoboditi teh okov in znebiti zaprtosti, sebe izpostavijo nevarnosti prevelike patetičnosti in neustreznega prekomernega kazanja čustev navzven. Vsi vemo, da je ena solza v pravem trenutku bolj učinkovita in pretresljiva kot prekomerno jokanje, na katerega se navadimo in postane nezanimivo in celo moteče. Veliko patetike danes vidimo predvsem pri interpretaciji poezije, ko se v velikih čustvenih izlivih v narejeni svečanosti izgubi beseda in z njo pomen povedane pesmi.

1.4. Različni pogledi na gledališče in identifikacijo

1.4.1. Peter Brook

Brook je razdelil gledališče na štiri gledališča:

- Morilsko gledališče,
- Sveto gledališče,
- Surovo gledališče,
- Neposredno gledališče;

Morilsko gledališče

Morilsko gledališče je slabo gledališče, ki ga najpogosteje vidimo v povezavi z napadalnim komercialnim gledališčem. Gledališče je v krizi in vedno manj je pravega gledališkega občinstva. Gledališče, ki je učilo, izražalo in tudi razveseljevalo, počasi umira. Tudi klasične tragedije so igrane na morilski način. Način je tradicionalen, ki igralcem narekuje poseben glas in posebno mimiko, ki postane neresnična in nenaravna. Visoki stil igranja postaja vse bolj prazen in nesmiseln. Igralci začnejo iskati resnico v igri. Verze bi radi povedali bolj naravno, da bi zveneli kot odkriti in pošteni, a so napisani po strogih obrazcih, ki tega ne dopuščajo.

Morija nas stalno vodi k ponavljanju starih obrazcev, starih metod, starih šal, starih učinkov. Uporabljamo tradicionalne začetke in konce prizorov. Morilski režiser nikoli ne izziva pogojnih refleksov, ki jih vsebuje vsak del gledališkega delovanja. Povzema stare vzorce, namesto da bi začel iz točke nič in se vprašal, zakaj in čemu vse to (prim. Brook, 1971: 44).

»Problem morilskega gledališča je natanko takšen kot problem vseh morilcev. Vsak morilec ima glavo, srce, roke, noge: običajno tudi prijatelje in družino; da, celo občudovalce ima. Pa vendar vzdihnemo, če naletimo nanj – in ta vzdih pomeni skrito obžalovanje, da se drži revež dna, namesto da bi se vzdignil do vrha svojih sposobnosti.« (Brook, 1971: 46)

Ko rečemo morilsko gledališče, ne mislimo mrtvo gledališče. To gledališče je živo in če se nekaj hoče spremeniti, mora najprej umreti. Za spremembe pa vedno zmanjka časa in volje in morilsko gledališče ostaja žalosten prostor, beseda, ki je imela včasih globok smisel.

Sveto gledališče

Sveto gledališče temelji na zavesti o kraju, kjer nevidno postane vidno. Večinoma ljudje svetost povezujejo s preteklostjo, z romantičnimi spomini na gledališče, ki jim je prikazalo nevidno. Danes poskušamo po istih vzorcih igrati sveto gledališče, a vzorci nimajo vsebine in postanejo le posnemanje neke pretekle igre, ki danes več nima učinka.

»V gledališču se plašimo svetega, ker ne vemo, kaj bi lahko bilo sveto – vemo samo, da nas je tisto, čemur pravimo »sveto«, izdalo, in plašimo se tistega, čemur pravimo »poetično«, ker nas je tudi tisto izdalo.« (Brook, 1971: 58)

Poskusi, da bi obnovili poetično dramo, da bi obnovili sveto, so vodili k nečemu vodenemu. Poetičnost je postala beseda brez vsebine. Potreba po svetem gledališču ostaja, tudi če ga ne znamo doseči. Brook je sam iskal sveto gledališče skozi eksperimente in se zavedal, da je treba najti nove vzorce, ki so primerni za sedanjo družbo. Tako gledališče bi lahko bilo Artaudovo gledališče krutosti, ki v vizualnem svetu govori z govorico gibov, glasov in ne z besedo. Tako gledališče bi lahko bili tudi tako imenovani happeningi, ki bi z novo podobo nekaj dodali svetu in ga šokirali, vendar tudi tu nekaj manjka. Tako gledališče bi lahko bilo gledališče Grotowskega, ki se zelo približa Artaudovim idejam.

Sveto gledališče ne prikazuje samo nevidnega, temveč tudi ustvarja pogoje, v katerih to nevidno lahko dojamemo. Sveto gledališče je nekaj, kar potrebujemo in ves čas iščemo.

Surovo gledališče

Surovost prinese ljudsko gledališče. Gledališče se dogaja v vse mogočih krajih in okoliščinah, na skednjih, v barih, na vozovih. Gledalci stojijo, vmes pijejo in glasno sodelujejo v predstavi. Ljudsko gledališče ne sledi enotnosti sloga, ljudsko občinstvo pa brez težav sprejema nepravilnosti v igri in sceni. Sledi niti zgodbe in se sploh ne zaveda, da je predstava pri tem prelomila celo vrsto posvečenih pravil (prim. Brook, 1971: 83).

Surovemu gledališču ostrino daje umazanija in vulgarnost. Brez sramu prinaša veselje in smeh v gledališče. Radoživost v gledališču si zasluži svoje mesto, vendar

hitro ugasne. Šale hitro zastarajo in ves čas je treba dodajati nove ideje in nove trike, da ostane za gledalca zanimivo. Nove dobre ideje pa ne pridejo zlahka in tako gledališče zlahka postane utrujeno in obrabljeno. Tudi danes se popularne komedije, ki temeljijo na istem vzorcu, podobnih zmešnjavah, obrabljajo in ljudje počasi zgubljajo zanimanje.

»Sveto gledališče ustvari svet, v katerem je molitev resničnejša od riganja; v surovem gledališču je ravno narobe. To, da se riga, je zanj resnično, molitev pa bi bila komična. Surovo gledališče na videz nima sloga, ne konvencij, ne omejitev – v praksi pa ima vse troje.« (Brook, 1971: 88)

Tudi surovo gledališče sledi nekemu idealu. Medtem ko se sveto gledališče ukvarja s skritimi človeškimi nagibi, se surovo gledališče ukvarja s človeškimi dejanji. Človeka predstavlja neposredno in zraven dopušča pokvarjenost in smeh.

Neposredno gledališče

Neposredno gledališče je gledališče, kot ga pozna Brook sam. Je nekakšen povzetek in zaključek ostalih treh poglavij in hkrati tudi povzetek njegovega dela in raziskovanja v gledališču. Je iskanje lastne poti v takratnem svetu gledališča.

Gledališče je postavil v formulo, vsoto treh elementov: *»Repetition, reprezentation, assistance.«* (Brook, 1971: 170) Te besede pomenijo vsoto treh elementov, ki so potrebni, da gledališki dogodek oživi. Hkrati pa bistvo v formuli manjka, saj so trije pojmi statični in le poskus, da bi ujeli resnico za zmeraj. Gledališče pa se neprestano giblje in v njem njegova resnica. Sam avtor priznava, da vsaka njegova beseda v trenutku, ko jo zapiše, zastari in zato neposrednega gledališča ne definira dokončno. V gledališču namreč vedno lahko začnemo znova. Vedno znova nam gledališče daje priložnost za nov začetek, za dopolnitve in popravke preteklih poskusov (prim. Brook, 1971: 170).

V poglavju o neposrednem gledališču si je dovolil tudi kritiko gledališča. Pravi, da danes ne razumemo katarze in ne razumemo tragedije, ker jih povezujemo z napačnimi pojmi in predstavami.

»Če danes ne razumemo katarze, je zato ne, ker smo jo istovetili s čustveno parno kopeljo. Če ne razumemo tragedije, je zato ne, ker smo jo začeli zamenjevati s pojmom »igrati kralja.« Magije si želimo, zamenjavamo pa jo s hokus-pokusom – kot smo brezupno pomešali ljubezen s spolnostjo, lepoto z esteticizmom. Toda obzorja resničnega bomo raztegnili samo, če se bomo potrudili najti novo diskriminacijo. Samo v tem primeru je gledališče lahko koristno; potrebna nam je namreč lepota, ki nas more prepričati. Obupno potrebo čutimo po doživljanju magije, da bi se naš pojem snovnosti lahko spremenil.« (Brook, 1971: 117)

Nekoč se je gledališče začelo z magijo, danes pa gledališče še komaj kdo opazi ali celo potrebuje. Gledalcev je malo in so vse manj zvesti. Gledališče se mora samo truditi, da bi pritegnilo pozornost in izsililo njihovo vero. Vživljanja, kot ga pozna Aristotel, magijo, kot jo opisuje Artaud, ne poznamo več. Danes se mora gledališče truditi za vero gledalca. Začne lahko le tako, da se v celoti pokaže in odkrije gledalcu, da ga prepriča v svojo poštenost. Ko bo gledalec verjel, da ni skritih trikov lahko gledališče začne svoj boj za sveto gledališče, po katerem tako hrepenijo igralci in gledalci (prim. Brook, 1971: 118).

1.4.2. Bertolt Brecht

Za Brechta je gledališče potrebno človeštvu in niti za trenutek ne sme odvrniti pogleda od družbe. Namen igralca je, da od občinstva doseže določen in precizen odziv, le to pa igralec doseže z natančnim delom. Občinstvo je spoštovano in od njega se pričakuje, da bo sprejel soodgovornost pri sprejemanju tistega, kar se mu nudi. Gledalec je odrasel in kritičen človek, ki zna presojeti in sprejema samo tisto, kar je z njegovega vidika prepričljivo. Temelj odnosa igralca in gledalca je gotovo spoštovanje, ki je tudi eden ključnih, a žal večkrat pozabljenih pojmov. Spoštovanje občinstva ne smemo mešati z uboganjem. Gledalcu pokažemo tisto, kar mora videti, in ne tisto, kar hoče (prim. Brook, 1971: 89).

Brecht spada med pomembnejše teoretike drame v prvi polovici devetnajstega stoletja. Posebej se je posvečal temeljnim teleološkim, receptivnim opredelitvam tragedije. Zanimal ga je gledalec in odnos med igralcem in gledalcem. Pri tem ni mogel mimo identifikacije, ki jo je postavil v prostor in čas. Zanj je identifikacija oziroma vživljanje v socializmu, v katerem je živel, nekaj drugega kot doživljanje pri Grkih.

Identifikacijo razdeli na blok, sestavljen iz treh delov:

- *»Mimeze na nivoju dramskega besedila,*
- *Identifikacija igralca z dramskim likom,*
- *Identifikacija gledalca z igralcem in prek igralca z likom oziroma posnemanim dejanjem in prek posnemanja dejanja s stvarnim dejanjem in dogajanjem v realnosti brez mimeze oziroma umetnosti.»* (Šeligo, 1988: 63)

Pod vživetjem si predstavlja nekaj mističnega, kot bi gledalčeva identifikacija bila z nečim onstran. Kot bi se tega ustrašil, niha med ideologijo in umetnostjo in celotno problematiko potisne na nivo družbene akcije. V kapitalizmu se mora dramatika odpovedati identifikaciji, saj mora ljudem prikazovati njihov težek položaj (prim. Šeligo, 1988: 63).

1.4.3. Antonin Artaud

»Za usmerjenost našega razmišljanja je za zdaj najpomembnejša ugotovitev, da za Artauda oz. njegovo gledališče dogajanje na odru ne spada v svet imaginacije in fikcije, temveč se tam življenje udejanja, tam se ne igra, temveč živi.» (Šeligo, 1988: 77)

Artaud zavrača sodobno zahodno gledališče, ki temelji na tekstu in na posnemanju. Posebno in privilegirano mesto ima zanj le tragedija. V gledališki tradiciji zahoda zavrača:

1. Gledališče kot posnemanje, imitacijo posamezne psihološke, moralne ali socialne skušnje;
2. Gledališče kot nespecifično umetnost, ki prevzema sredstva izražanja od književnosti;
3. Gledališče kot zabavo, ki odvrta človeka od resnice sveta in njega samega;
4. Gledališče kot ločevanje gledalca od gledalca in od spektakla;
5. Gledališče kot ponavljanje nekega vsemogočnega smisla, ki je pred samim predstavljanjem (prim. Šeligo, 1988: 80).

Takemu gledališču nasproti postavlja antiimitativno gledališče, ki je na isti strani kot svet. To gledališče stoji kot samostojna umetnost z lastnimi sredstvi izražanja, je resno in sooča gledalce z resnico in je integrativno. Ustvarja svet tu in zdaj, je zapis

lastnih pomenov in ne prepis že prej ustvarjenih. Imenuje ga »**gledališče okrutnosti**.« (Šeligo, 1988: 80)

Bistvo tega gledališča je, da nam mora posredovati vse, od ljubezni do vojne, zločina in norosti. Ko bo gledališče okrutno, bo postalo spet nepogrešljivo. Krutost je neke vrste stroga usmerjenost in popolna zavestna opredeljenost. Vsako dejanje ima svoj kruti odtenek, saj zmaga nekoga vedno pomeni poraz drugega (prim. Artaud, 1994: 124).

Gledališče se ne identificira s svetom gledalca, marveč ga prisiljuje, da se poistoveti s svetom gledališča. V tem procesu je bistven element igralec in učinkovitost njegove igre. Po drugi strani je igralec pasiven element, ki mu je strogo prepovedana vsakršna zasebna pobuda (prim. Artaud, 1994: 120).

»Gledališče je narejeno zato, da dopusti našim zatrtostim da oživijo in nekakšna strašna poezija se izraža v čudaških dejanjih, v katerih spačenost življenjskega stanja kaže, da je življenjska sila nedotaknjena in da bi bila dovolj, če bi jo bolje usmerili.« (Artaud, 1994: 34)

Govori o tem, da umetnost in kultura ne moreta hoditi vštric. Na primer, totemizem je dejavno navzoč in vsaka resnična kultura se opira na barbarska in prvinska sredstva totemizma. Totemizem, ki je namenjen, da zajema, odvrča in usmerja sile, je za nas mrtev. Iz njega izvlečemo le umetniško korist, ki je negibna in namenjena tistemu, ki uživa, in ne tistemu, ki je dejavno navzoč. Na primer, jamske slike v kamenu dobi služijo, da ujamejo žival. Tam ni umetnosti. Danes v zahodni civilizacija žival v sliki spi, namenjena je zgolj gledanju in ocenjevanju (prim. Artaud, 1994: 35).

Resnični predmet gledališča je v ustvarjanju mitov, predstavljanju življenja v univerzalnem načinu in s tem v gledališču odkriti nas same. Za Artauda ima Mit isto funkcijo kot za Nietzscheja: odkrivati model in podeljevati smisel svetu in človekovemu življenju. Gledališče je za Artauda prostor, v katerem igralci uprizarjajo, gledalci pa doživljajo mitski dogodek. Gledališče je sveto dejanje, ki vase sprejme tako tistega, ki izvaja, kot tistega, ki opazuje. Oba imata enako vrednost in razlike v soudeležbi za sabo ne potegnejo razlik v identifikaciji s predmetom predstavljanja. Gesta, ki jo opazujemo, ima isto vrednost kot gesta, ki jo naredimo. Nietzsche taki identifikaciji pravi »utapljanje v tujo naravo« in tako je edino pravo. Pogoj zanjo je absolutna vera. Ves gledališki ustroj mora biti zasnovan tako, da doseže uročenost, ki je pogoj absolutnega verovanja, ki vodi v identifikacijo (prim. Šeligo, 1988: 87).

Doživljanje mita preko identifikacije ima dvojen namen: ima spoznavno in katarzično (zdravilno, odrešujočo) funkcijo. Gledalec se skozi model, ki ga gledališče oponaša posveča pomenu sveta in življenja. Z identifikacijo kot soudeleženec mitske zgodbe prek gledaliških slik dešifrira svet (prim. Šeligo, 1988: 89).

Artaud nikoli ni imel svojega gledališča. Govoril in razlagal je ideale, ki jih v realnem gledališču ni možno doseči do popolnosti, tako kot jih je opisal.

1.4.4. Dušan Pirjevec

Pirjevec je eden teoretikov, ki se je veliko ukvarjal z identifikacijo in katarzo, ki jo je razlagal že Aristotel.

Junak drame ali romana je kot ti in jaz, vendar hkrati tudi ni. Za Pirjevca je bistvo drame kot umetniškega dela ravno to, da se izkaže, da junak ni isto, kot ti in jaz. Gre za preseganje podobnosti in umetnost je v tem konstituiranju presežka. Junak je nerazrešljivo protislovje, ki se na koncu razreši. Ne da eno zmaga nad drugim, samo narazen gre. Konec protislovja je hkrati tudi konec identifikacije. Junak ni več kot ti in

jaz, kar pomeni, da se z njim ne moremo več identificirati. Takšen konec je katarza. Junak je le še literarni lik, ki ni več prisposoda realnega človeka, zato temu nič več ne pomeni. Umetnost kot katarza je najprej razkritje literarnega značaja junaka drame in hkrati očiščenje od čustev, ki jih usoda tega junaka povzroči v gledalcu. Katarza je konec identitetne strukture in konec identifikacije. Umetnost je za Pirjevca le, če se dogaja kot katarza, torej kot konec identifikacije (prim. Pirjevec v Šeligo, 1988: 121).

Katarza je v literarnem delu in v gledalcu in oba sta v območju katarze. Pirjevec je s tem izmaknil katarzo iz območja učinkovanja, delovanja umetnine na prejemnika, ko jasno formulira katarzo tudi v umetnini. Predmet tragedije in njena zgodba je odmaknjena od praktičnih ciljev življenja in tako gledalcu omogoča, da v identifikaciji z junakom njegova čustva razžarijo bolj svobodno in čisto kot v stvarnosti. Gledalčeva in bralčeva konkretizacija na koncu omogočita preobrat in katarzo (prim. Šeligo, 1988: 136).

1.5. Resničnost

»Ker je bistvo gledališke predstave v tem, da »neresnično« dogajanje dramskega besedila prikazuje občinstvu, kot da bi bilo resnično, seveda na posebni, umetniški ravni, in ga občinstvo po nekem notranjem sporazumu tako tudi sprejema, je poglobitveni namen gledaliških ustvarjalcev, da dajo dramski uprizoritvi to umetniško verjetnost in prepričljivost.« (Ahačič in Pignarre, 1985: 91)

Gledališče je tista človeška dejavnost, za katero vemo, da je neresnica. Prizor, ki prikazuje umor, je igra in ne resnični umor. Igra je iluzija resnice, ki se ji lahko prepustimo in vanjo verjamemo ali ne. Kljub neresnici prikaz na odru v nas zbudi določene procese, ki so različni, lahko čustveni ali miselni.

Gledališki jezik, ki predstavlja skozi igro simbole in znake za neko resnico je specifično izrazno in komunikacijsko sredstvo gledališča. Za čas predstave ti simboli postanejo resnični za igralce in gledalce (prim. Muck, 1988: 39).

1.6. Gledališče in njegovi deli

GLEDALIŠČE: »1) skupno ime za uprizoritveno dejavnost, za uprizarjanje dramskih, opernih, baletnih in drugih odrskih del; 2) ustanova za uprizarjanje odrskih del; 3) prostor za prikazovanje in ogled gledaliških predstav, na prostem ali pokrit. Ponavadi z dvigajočo se dvorano, sedeži za gledalce in z odrom za nastopajoče.« (Društvo gledaliških kritikov in teatrologov, 1981: 258)

V gledališču ni ozko ali široko postavljenih tem, je samo ena univerzalna tema, ki jo lahko gledamo, opisujemo z različnih vidikov. Govorimo lahko o igralskem rekvizitu in ne moremo mimo pomena, ki ga ima za celo predstavo, o pomoči, ki jo nudi igralcu, in o vplivu, ki ga ima na gledalca. V različnih predstavah imajo različni deli večje ali manjše vloge, vsi pa imajo vedno neko vlogo. Ko en del v predstavi manjka, ima prav ta pomanjkljivost določen pomen. Ko so igralci na odru brez maske, je odsotnost maske neke vrste maska.

Tudi ko govorimo o identifikaciji v gledališču, ne moremo mimo vsega, kar vpliva na identifikacijo, mimo scene, kostumov, soigralcev, gledalcev, režije, dramaturgije,

dramskega besedila, tehničnih pripomočkov, luči, atmosfere in osebnosti. Vse je povezano in stvano v en sam kozmos gledališča. V njem se dogaja gledališče in v njem se dogaja identifikacija.

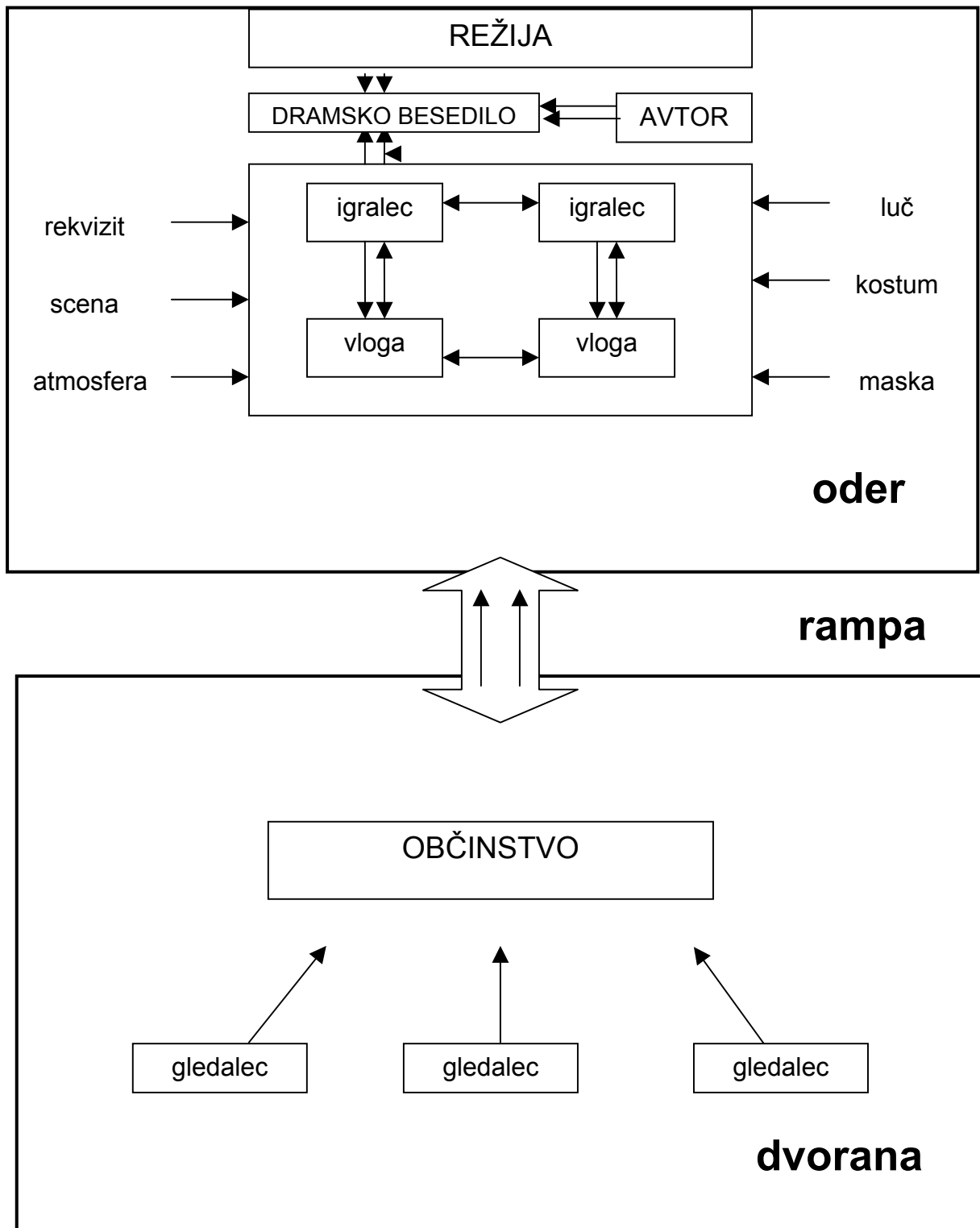
Fizično je gledališče sestavljeno iz dveh delov, ki jih ločuje rob odra, ki mu pravimo rampa (slika 1.1):

- **Dvorana** je prostor, kjer sedijo gledalci in gledajo predstavo na odru.
- **Oder** je prostor, namenjen igralcem, in je navadno malo višji od dvorane. Je prostor z odprto četrto steno v dvorano, da s tem omogočijo dostop gledalcev v dogajanje. Odprta četrta stena dogajanje na odru naredi javno in vidno, kar je tudi bistvo gledališča.

Gledališče pa je več kot le oder in dvorana. Da pridemo do dneva premiere, je potrebno veliko več. Vsi, ki sodelujejo pri pripravi predstave, so pomemben člen in nepogrešljiv del gledališča. Igralci so edini vidni na predstavi, a še zdaleč ne najpomembnejši. Vse, kar se dogaja v gledališču, vpliva na predstavo, scenski delavci, oblikovalci luči, kostumografi, scenografi, maskerji, garderoberji, igralci in režiser.

Na sliki 1.1 je prikazan poskus zajetja vsega gledališča v eno sliko. Sestavila sem jo sama in predstavlja le informativno sliko, ki zajema vse meni poznano, kar deluje v gledališču in je del njega. Celotna slika je postavljena v okolje družbe, ki na sliki ni omenjena in vendar vpliva na vse v gledališču. Vedno je vsako človeško delovanje kot tudi gledališče postavljeno v prostor in čas, v določeno družbeno okolje. To družbeno okolje vpliva na delovanje gledališča, na odnose sodelujočih v gledališču, na njihovo hierarhijo pomembnosti, na stil delovanja, formo gledališča ter etične in moralne norme v njem.

Slika 1.1: Sestavni deli gledališča



1.7. Struktura naloge

Slika 1.1 s puščicami predstavlja povezave med deli gledališča in odnose med njimi. Puščice prikazujejo vplivanje in sodelovanje pri predstavi, dvojna puščica prikazuje identifikacijo. Na primer: režiser se identificira z dramskim delom, igralec z vlogo, gledalec s predstavo ali njenim delom, avtor z dramskim besedilom.

V dvojnih puščicah so ponazorjeni glavni akterji identifikacije, čeprav tudi v drugih sodelujočih lahko pride do identifikacije glede na njihovo stopnjo vpletenosti v delo in njihov način dela. Na primer, tisti, ki oblikuje luč, je vedno prisoten na vajah, postane neke vrste stalni opazovalec in se prav tako lahko identificira z dramo.

Identifikacija posameznih delov predstavlja tudi strukturo moje naloge. Posamezne dele sem umetno ločila in pri vsakem posebej proučevala njihovo delo in identifikacijo. Glavni akterji, po katerih sem razdelila nalogo, so tako:

- **igralec** in njegova identifikacija predvsem z vlogo,
- **gledalec** in identifikacija s predstavo in junakom v predstavi,
- **režiser** in identifikacija z dramo,
- **avtor** drame in njegova identifikacija, ki je bolj kot to izražanje samega sebe v drami.

Vsi so v gledališču povezani v neločljivo celoto in delujejo skozi medsebojne odnose, zato je ločevanje na posamezne dele v praksi nemogoče in služi le za lažje proučevanje posameznih pogledov.

Razlogi in motivi za izbor teme

Odkar sem prvič поблиžje spoznala gledališče, stopila na oder in se poskusila kot igralka, vidim gledališče v drugačni luči kot prej, ko sem bila zgolj obiskovalka in gledalka iz temne dvorane. Gledališče je prostor, kjer počasi z odkrivanjem plasti sebe in vloge spoznavam samega sebe. Spopadam se s svojimi zadržki in občutki, ki globoko posegajo v intimni prostor človeka. V tem odkrivanju je idealen prostor za spoznavanje človeka. Identifikacija človeka z nekom ali z neko idejo je stvar človekovega življenja zunaj in znotraj gledališča. Večkrat identifikacija predstavlja sam temelj delovanja človeka. Ni boljšega uslužbenca kot tistega, ki se identificira s svojim delom, in vsi tržniki si želijo, da bi potrošnik v oglasu prepoznal sebe. Gledališče predstavlja neko čisto obliko identifikacije in v gledališču se ta proces odkrito ponuja za proučevanje. Brez skritih in umazanih namenov se igralec identificira z vlogo in gledalec se vživi v junaka predstave. Občutki ob tem so navadno čisti in iskreni. V pravem gledališču najdemo temelje človekovega delovanja in identifikacije.

Namen in cilji

Namen naloge je spoznati človeka in njegovo identifikacijo v gledališču in ob tem spoznati in bolje razumeti človeka tudi izven gledališča. Moj namen ni delati zaključkov in postavljati nove ugotovitve, temveč izvedeti čim več o identifikaciji in jo predstaviti skozi primer ene predstave. Zavedam se različnosti ljudi in različnih načinov delovanja ljudi. Zaradi različnosti med posameznimi ljudmi je težko delati splošne zaključke, še posebej na podlagi samo enega primera. Za temo identifikacije, ki ni otipljiv predmet proučevanja in zato težko dostopna, je potrebno dolgoročno raziskovanje in življenje v gledališkem okolju, zato moja naloga lahko kvečjemu postavi neke osnove za nadaljnje delo. Lahko rečem, da je uvod v obsežno proučevanje in rahel stik s temo naloge, Identifikacija v gledališču.

Slika 1.2: Otroka reke (rojstvo)



(Luis, 2001)

Zbor:

*»Zjutraj teče reka počasi.
Zjutraj se reka prebuja iz smrti.
V prvem svitu slači mrtvaško haljo,
stkano iz belih megla.
Smrt prečisti stvari.
Napravi jih prozorne in jasne.
Reka, ki vstane iz smrti,
ima umito telo.*

*Tenko kot pajčevina na očesu
samomorilca.
In dan, ki zasije, ima velike oči.
Ima oči neba.
Dan vrže mrežaste oči na dno reke.
In reka mu odpre svoje telo.
In reka spočne sina in hčer.«*

(Zajc, 1990: 8)

1.8. Dane Zajc: Otroka reke (študija primere)

Identifikacija v gledališču je težko oprijemljiva in dokazljiva, še težje jo je posploševati na vsa gledališča in vse predstave. Ne moremo splošno trditi, da je vsepovsod prisotna v enaki obliki. Od ljubljanske drame do Špas teatra je velik razkorak in prav tako so velike razlike v načinu dela in identifikaciji. Razlike so tudi med posameznimi žanri drame, med posameznimi igralci, režiserji in tudi gledalci. Zaradi takih razlik nisem iskala splošnih pravil s praktičnim preverjanjem, ampak sem raje globlje pogledala samo en primer. Primer predstave *Otroka reke* Daneta Zajca ni tipičen za naše sodobno gledališče, je primer, kjer po moji presoji lahko najdemo pristno identifikacijo pri vseh sodelujočih v gledališču. Namen študije primera je vpogled v primer skozi oči sodelujočih v gledališču, ne da bi ob tem delala splošne zaključke in izpeljevala pravila, ki bi veljala za celo gledališče.

Moja naloga ni, da predstavim gledališče v vseh variacijah, ki se pojavljajo skozi čas in prostor. Tudi ni, da vam pokažem vse možne poglede kritike in zagovore vseh ali mnogih teorij. Samo en pogled na gledališče je moj in samo skozi svoj pogled lahko pišem in kritično komentiram. Ob tem, da se zavedam različnih oblik in različnih načinov dela in obstajanja gledališča, vam predstavljam moje poglede, ki so hkrati pogledi manjšine drugih. Manjšina pravim zaradi poplave diletantizma, ki ga opazim tako v profesionalnem kot v amaterskem gledališču. Naloga, ki sem si jo zadala, je, da vam temo predstavim skozi izbrani primer, skozi moj pogled in hkrati pogled sodelujočih v predstavi. Odločitev, ali se strinjate ali ne, ostaja vam tako kot vedno, ko poslušamo ali beremo nekaj, ne našega. Kritika, da nisem predstavila drugih nasprotnih pogledov, je povsem utemeljena, ampak z mojega stališča nepomembna. Nisem znanstvenik in ne učitelj, ki je obvezan predstaviti obe plati kovanca. Gre torej za študijo primere in ne za informativni pregled teme.

1.8.1 O predstavi

Predstava je bila premierno uprizorjena 19. maja 2001 v Bohinjski Bistrici v režiji Nika Kranjca Kusa z amaterskimi igralci Kulturnega društva Bohinjska Bistrica. Glas za zbor je posodila profesionalna igralka Milena Grm. Dane Zajc je poetično dramo *Otroka reke* napisal leta 1962, ko je bila v režiji Tarasa Kermaunerja tudi prvič uprizorjena na takratnem Odru 57. Kasneje so jo večkrat izvajali kot radijsko igro (Sarajevo, Beograd), leta 1989 pa v gledališču na Ptuju. Uprizoritev v Bohinjski Bistrici je bila tretja uprizoritev doslej. Ena od izjav Nika Kranjca Kusa, režiserja predstave se glasi: »*Predstava ni pretenciozna, scena je enostavna, prav tako kostumi, v ospredju je predvsem beseda Daneta Zajca.*« (Kranjc Kus v Kavčič, 2001). Vaje so potekale v času petih mesecev od januarja do maja in skupaj je bilo preko 40 vaj. V zasedbi je bilo 11 igralcev: Klemen Langus (Dan), Katarina Košnik (Reka), Pesnik (Samo Gardener), Ženska (Polona Strgar), Tujec (Brane Ravnik), Kamnita ptica (Lucija Grm), Zbor (Milena Grm), Straža (Adrijan Džudžar, Peter Sodja, Sebastjan Rabič in Mitja Sodja).

Nismo ukvarjali z iskanjem specifičnosti, edinstvenosti, posebnosti in drugačnosti v gledališkem izrazu. Če se ta kaže, je zgolj posledica dela in procesa nastajanja predstave, ki je kot vsaka druga sama zase posebna in drugačna. Drugačna in posebna je tudi beseda Daneta Zajca v poetični drami *Otroka reke*.

1.8.2. O vsebini

Poetična drama Otroka reke govori o ljubezni in življenju. Pesnik Ženski pripoveduje zgodbo o Reki in Danu, o njunem življenju, njuni usodi, o samem sebi. Mati Reka v svet rodi žensko in moškega, sestro in brata, Reko in Dan. Onadva bivata v tem svetu zaprta in se imata rada. Njuna ljubezen ni možna, ker je svet poln pasti, ki jih postavlja življenje in onadva sama. Reka čaka svojo ljubezen tisoč in tisoč let, Dan pa gre na pot iskat luč za svoje prsi. Ko se vrne k Reki, je Tujec. Tudi njuna mati Kamnita ptica jima ne more več pomagati. Rodila ju je v svet, kjer morata ostati. V tem svetu tudi ostaneta, nezmožna dotika, nezmožna ljubiti do svojega konca, ko se posušita v prah.

1.8.3. Metodologija

Podatke sem zbirala z nestandardiziranimi intervjuji s posameznimi ljudmi, ki so sodelovali pri predstavi. Pogovarjala sem se z avtorjem drame, režiserjem, igralcem, asistentko režije in garderoberko. Vsak intervju je potreboval drugačna vprašanja, ker se njihovi pogledi razlikujejo glede na njihovo sodelovanje. Osnovna vprašanja sem sestavila po teoretičnem proučevanju problema identifikacije in nato med pogovorom postavljala podvprašanja glede na njihove odgovore in potrebe po dodatni razlagi. Predvsem me je pri vseh zanimal odgovor na naslov moje naloge, Identifikacija v gledališču, in sicer če se človek identificira z junakom drame in na kakšen način se vživi v dogajanje na odru.

1.8.4. Kritika predstave

»Končno smo dočakali izjemno dodelano in sugestivno uprizoritev Zajčeve klasike, ki smo jo v zadnjem času predvsem prebiral in se spraševali o možnostih njene postavitve na oder. Celotna umetniška ekipa Gledališča Bohinjska Bistrica nas je presenetila z dokazom, da je Zajčeva poetična drama pisana na kožo sodobnemu gledališču, ki ni nujno, da je profesionalno, a mora biti nujno kreativno in inovativno na eni ter minimalistično dodelano in sugestivno na drugi strani. Otroka reke tako vzraščata pred nami v »vizualnem gledališču« najboljše tradicije, ki nastaja v kar najbolj intimnem in spoštljivem dialogu z Zajčevim univerzumom poezije, kjer se jezik besedila in jeziki vizualnega povezujejo v srhljivo lepoto gledališke poezije, subtilno interpretacijo igralskega ansambla, natančno režijo, ki dosledno razbira in mehko interpretira Zajčevo besedilo in ga postavlja pred nas tukaj in zdaj v tradiciji najzlahtnejšega poetičnega gledališča, kot objema besede in podobe.« (Tomaž Toporišič, 2001)

Kritiko nam je poslal Tomaž Toporišič po ogledu predstave. Predstavlja neke vrste potrdilo o kvaliteti predstave in hkrati pokaže na zmožnost prave gledališke publike, da spoštuje in razume delo in se resnično preda dogajanju v predstavi. Kritik je gledalec z bolj pronicljivimi čutili za sprejemanje dražljajev z odra. Je tisti gledalec, ki se prepusti drami in hkrati razmišlja ter sodi. Je tudi izobraženi gledalec, eden tistih, ki sodijo v pravo gledališko publiko in se ne ustrašijo še tako krutih resnic, ki jih drama prikazuje in pripoveduje. Ko oko kritika opazi subtilnost interpretacije, ko pred njim zaživi svet drame, to pomeni, da obstaja možnost identifikacije, tako pri gledalcu kot pri igralcu. Hkrati je identifikacija v svetu take predstave nujna za razumevanje in resnično oživitev sveta poetične drame Otroka reke.

2. Igralec in identifikacija

»Igralec je duh, duša, telo, glas – in vse to skupaj, povezano v neločljivo celoto. Istočasno je glasbilo, glasbenik in glasba, v njegovi osebnosti se stikajo besede avtorja, intencije režiserja, igra soigralca in prisotnost publike, pri čemer pa on sam ni golo zbirališče teh vplivov, ampak prostor njihovega ustvarjalnega oblikovanja v individualni igralški izraz.« (Švacov, 1980: 248)

Igralec je hkrati umetnik in umetnina, je marioneta v rokah režiserja in je prevajalec avtorjevih besed. Igralec je svoj človek, ki daje samega sebe svoji vlogi, občinstvu in gledališču nasploh. Na svetu je na tisoče različnih igralcev. V vsakega človeka je vgrajeno posnemanje, pretvarjanje in igra, ki so se oblikovala v njem skozi oblikovanje človeške skupnosti. V teoretični analizi igralstva tako obravnavamo človeka. Vendar se človek za igralški poklic odloči iz določenih motivov. Ti motivi so notranja nagnjenja, ki so odvisna od družbe in organiziranosti gledališča, obenem pa so lastna človeku, ki postane igralec.

Pri analizi igralca vidimo, da je ta razpet med dvema poloma. Po eni strani si prizadeva h konkretnosti, to je težnja k sebi, egu, obenem pa ga vleče v drugo stran, k ekstravertiranosti, h komunikaciji. Igralec teži k temu, da bi bil kot konkreten človek čim bolj poseben in hkrati tudi odprt navzven (prim. Muck, 1988: 39).

Igralec je prisoten na odru hkrati kot igralški lik in kot izvajalec. Stoji v ranljivem prostoru, kjer se zaradi nesrečnega naključja ali napake vsak trenutek lahko razblini iluzija vloge, ki jo ustvarja pri gledalcu. To predstavlja bitno vez med gledalcem in igralcem. Ko gledalec na koncu predstave ploska, s tem nakaže, da je dobro podal iluzijo o liku in mu hkrati čestita, da se je uspel prebiti skozi vse pasti svoje vloge.

Na primer, ogledamo si predstavo Hamlet, večkrat prebrano delo. V glavi imamo predstavo o Hamletu, ki smo si jo ustvarili ob branju drame. Ko zagledamo na odru igralca, ki govori vlogo Hamleta, on ni to, kar imamo v svoji predstavi. Ne doseže njegove mogočnosti. Namesto Hamleta na odru vidimo igralca, ki govori besedilo Hamleta. Počasi skozi predstavo se navadimo nanj v tej obliki in Hamlet na odru postane pravi Hamlet. Da pa se to zgodi, je potrebna dobra igra igralca in njegovo resnično vživetje v vlogo. Rousseau pravi, da igralec v dramskem liku izniči samega sebe.

»Toda to je bil boj za lastništvo, v katerem se igralec/dramski lik nenehno giblje na robu katastrofe – da bi namreč postal eden izmed nas. Igralci temu pravijo, da padejo iz lika, kar je zelo slikovita metafora za ta nenaden sestop v nižji oziroma neabsolutni svet občinstva.

... Nevarnost, ki jo okuša igralec, je nujna, da lahko pride do umetnosti igre. To je nasprotnik, za katerega je igralec hvaležen, tako kot je vrhovodec hvaležen za vrv ali alpinist za skalnato steno.« (States v Hrvatin, 1996: 160)

Drugače lahko pogledamo na igralca kot pripovedovalca zgodbe, ki postane sam zgodba, ki jo pripoveduje. Glas pripovedovalca izgine in ostane samo še lik, ki mu prisluškujemo, ker ta ne govori več nam.

Tabela 2.1: Svet gledališča nasproti fiktivnemu svetu drame

GLEDALIŠČE (dogodek igranja)			DRAMA (igrani dogodek)	
igralec	=	jaz	=	dramski lik
občinstvo	=	ti	=	drugi dramski liki ali jaz sam
dramski lik	=	on (ono)	=	odsotni dramski liki ali dogodki

(States v Emil Hrvatin, 1996: 162)

Stolpec o drami (glej tabelo 2.1) govori o dramski predstavi sami zase. Tako kot v življenju liki govorijo drug z drugim v dialogu ali sami s sabo o dogodkih ali ljudeh, ki so navadno odsotni. Stolpec o gledališču pa zahteva drugačen pogled. Igralec (jaz) govori občinstvu (ti) o dramskem liku, ki ga igra (on). Igralčev jaz ni jaz dramskega lika, ki ga upodablja. Vendar igralčev osebni jaz ne izgine, kaže se v njegovi prisotnosti, v malenkostih, ko je na primer kapljica potu na čelu, ki ne pripada liku. Igralec se na odru vedno giblje med področji iluzije in resničnosti, med likom in delom sebe, ki ga je razgalil kot lik. Ne glede na to, kako igra, je v njegovem izvajanju vedno duh njegovega jaza.

»To ni izraženo s telesom ali z očmi; to namerno mejo izvajanja označuje fluid stila in koncentracije, predajanje telesa nekakšni mrzlici ali odsotnosti pretiravanja, ki tudi najbolj naturalistično igranje osvobaja popolnoma prepričljivega realizma. To je nekaj, kar je mogoče najti samo v umetnosti.« (States v Hrvatin, 1996: 163)

Igralčevo ustvarjanje

Igralčevo ustvarjanje sestavljata:

- **zavestni, razumski (racionalni) del:** je priučljiv in je stvar znanja, tehnične veščine, kulture,
- **podzavestni, nerazumski (iracionalni) del:** predvsem stvar večje ali manjše nadarjenosti in notranjega osebnega razvoja (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 63).

Igralčevo ustvarjanje lahko razdelimo v dva koraka, na dve stopnji dela:

1. **Prva stopnja je ustvarjanje igralčeve umetne tehnične osebe.** Igralec v sebi prebudi potencialnega gledalca, ki deluje kot nadzornik samega sebe. Ustvari notranjega gledalca, ki predstavlja neposrednega zastopnika zunanjega gledalca. S pomočjo tega nadzornika najde pot, da doseže svoj poglobitveni namen, v zunanjem gledalcu prebuditi nove življenjske funkcije. Igralec mora videti in slišati samega sebe, oblikovati novo doživljanje samega sebe. *»V sebi mora imeti moč, da se gledalcu dominantno vsili, gledalcu mora biti tako zanimiva, da ga priveže; torej v vsakem pogledu avtoritativna.«* (Gavella, 1968: 108)
2. **Druga stopnja igralčevega ustvarjanja je preoblikovanje tehnične igralske osebe v reprezentativno, normativno igralsko osebnost.** Vloga je vsebina in sodi na področje normativne osebnosti, doživljanje pa sodi na področje tehnične osebe. Zveza med obema osebama je doživljanje vloge. S pomočjo svoje tehnične osebe igralec oživilja, doživlja svojo normativno osebo. Vloge ne doživlja igralčeva zasebna oseba s svojo zasebno vsebino, marveč

ustvarjena oseba. Ta umetna oseba je ustvarjena zaradi posebnega umetniškega doživljanja (prim. Gavella, 1968: 109).

Smisel igralčeve dejavnosti (igralec odgovarja štirim nagovorom):

1. BESEDILO. Stopi iz zбора, mu začne odgovarjati in stopi v dialog. »... *da odgovarja drugemu, znotraj skupne igre, ki ji za osnovo služi ritual, svečanost ali umetniški namen.*« (Švacov, 1980: 250)
2. OSEBA-VLOGA. Igralec z iskanjem izhodišč v svoji lastni individualnosti išče svojo vlogo, srečanje z osebo, ki ji daje svoje telo, svoj duh in svoj glas. Se trudi, da ustreza vlogi, ki jo igra.
3. SOIGRALEC V SKUPNI IGRI. Tretji smisel igralskega odgovarjanja je v težnji, da njegova igra odgovarja igri soigralcev.
4. ZGODOVINA. Igralec pa odgovarja še na četrti nagovor, zgodovini, ki je neposredno predstavljena v telesu publike. To počenja zavestno ali nezavedno, prisluhne glasovom sveta zgodovine, njegovih vprašanj, njegovega govora in včasih tudi napetosti njegovega molka (prim. Švacov, 1980: 252).

Vsak človek je svet zase in igralec je najprej človek. Skozi zgodovino in v široki, raznoliki družbi so se oblikovali različni pogledi na igralca. Kdo je igralec in kako deluje? Največja razhajanja se pojavijo ravno pri pojmu identifikacija. Se igralec identificira s svojo vlogo in postane oseba, ki jo igra, ali je mojster prevare in zunanje preobrazbe? Nekaj velikih ljudi je razmišljalo o igralcu:

- **Platon** razmišlja o racionalni in emotivni plati igralca. Čeprav priznava, da mora igralec imeti možnost analitične, racionalne kontrole, naj bi igralec deloval bolj intuitivno, z zanosom in navdihom.
- **Diderot** zahteva od igralca mnogo razuma. Zanj naj bi bil igralec hladen in miren opazovalec. Njegov talent ni v tem, da čustvuje, temveč da kaže zunanje znake čustvovanja. Ti znaki naj bodo prikazani s tako pronicljivo natančnostjo, da zavede gledalca in ga prepriča v resničnost teh znakov.
- **Hegel** govori o popolni identifikaciji igralca z vlogo. Igralec naj se docela vživi v vlogo in naj s svoje strani vanjo ne vnaša ničesar.
- **Stanislavski** poglobljeno razmišlja o igralski umetnosti. Igralec naj čimbolj zvesto oživi duha in namen besedila. »*Zato je treba predvsem poiskati jedro drame, ustvarjalno idejo dramatika, čim globlje razumevanje njegove zamisli. To jedro igralec prenese v svojo dušo kot klico, ki se bo hranila s sokovi nove zemlje in zrastle v živo cvetočo rastlino.*« (Stanislavski v Švacov, 1980: 262)
- **Brecht** od igralca od vsega povedanega zahteva še več. Igralec se mora poleg načinov in metod svojega poklica zavedati svoje širše zgodovinske naloge. Nasprotuje igralčevi identifikaciji z vlogo ter uvaja tako imenovani potujitveni efekt.
- **Gavella** gleda na igralca kot člana družbe in dramsko delo ter delo igralca sta družbeno in kolektivno dejanje. Drama je usmerjena k družbenim temam časa in predstavlja skupni napor vseh sodelujočih: dramatika, režiserja, igralca in publike (prim. Švacov, 1980: 269).
- **Artaud** meni da je igralec pomemben element v predstavi, ker je učinkovitost predstave odvisna od tega, kako podaja vlogo. Hkrati je igralec pasiven in nevtralen element, saj mu je vsakršna zasebna pobuda prepovedana in predstavlja le orodje v rokah režiserja (prim. Artaud, 1994: 120).

V nedogled bi lahko opisovali različne poglede raznih velikih mislecev in raznih igralcev samih. Toliko je različnih poti, kako igralec podaja svojo vlogo, kako igra in kaj čuti. Na videz so si poti zelo različne, a so hkrati zelo podobne, imajo isti cilj: ustvariti predstavo.

2.0.1. Denis Diderot: Paradoks o igralcu

Diderotov Paradoks o igralcu je prvi poskus razčlenbe dramske igre in hkrati že vsebuje vsa temeljna vprašanja o igralstvu. Je predstavnik klasicizma, pa vendar vse njegove trditve glede igralstva niso v skladu z njegovim klasicističnim razmišljanjem. Prvi v zgodovini je obravnaval igralčev odnos do oblikovanja dramske osebe in ugotovil osnovna načina igralskega prijema. V tej zvezi je tudi prvi uporabil pojem identifikacija, brez katerega je danes vsako razglabljanje o dramski igri nemogoče in v katerem se danes nahaja eno ključnih vprašanj dramske igre. Zanj identifikacija igralca z njegovim likom občinstvu vzbuja največji užitek, ki ga lahko da človeku gledališka iluzija (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 66).

»... ves njegov talent ni v tem, da čuti tako, kot mislite vi, temveč da tako skrupulozno izrazi zunanja znamenja čustva, da vas premoti. Kriki njegove bolečine so zabeleženi v njegovem ušesu. Kretnje njegovega obupa so narejene po spominu in so bile izdelane pred ogledalom. Igralec ve natanko, v katerem trenutku bo potegnil robec in kdaj bodo tekle solze.« (Diderot 1971: 99)

Razlikuje izraza biti čustven in čutiti, kjer je prvo stvar duše in drugo stvar presoje. Človek čuti silovito in tega ne more izraziti. Izrazi v samoti in igra v krogu bližnjih ljudi, na odru pa ne izrazi nič vrednega. Z dušo izraziš v gledališču nekaj prizorov, vse ostalo se ti ponesreči. Igralčeva naloga pa je objeti vso širino velike vloge, izraziti vse njene temne in svetle plati, njene nežne in grobe tone, biti celovit in skladen na mirnih in razgibanih delih. Igralec si mora ustvariti trden sistem, ki lahko rešuje celo avtorjeve spodrsaljaje. To pa je stvar hladne glave, naporne in dolgotrajne študije ter trdnega spomina (prim. Diderot 1971: 132).

Igralci, ki igrajo z dušo, so neenotni v svoji igri. Včasih igrajo polnokrvno, razgreto ali vzvišeno, spet drugič bo njihova igra slabotna, hladna ali celo plehka. Jutri se jim bodo ponesrečila tista mesta, kjer so danes odlični, in obratno. Igralec, ki pri svoji igri uporablja razum, ki se opira na študij človeške narave, na domišljijo in spomin bo igral enovito, v vseh predstavah enako odlično. Pri takemu igralcu je vse pretehtano in preiščeno. Vse ima urejeno v svoji glavi in vse naučeno. V njegovem glasu ni razglašenosti in enoličnosti (prim. Diderot 1971: 96).

Diderot od igralca zahteva veliko zbranosti in senzibilnosti. Sposoben mora biti za posnemanje vsega, vseh značajev in vlog. Tak igralec po predstavi čuti veliko utrujenost in nobenega nemira ali duševne potrtosti. Medtem ko je igralec utrujen in prazen, je gledalec poln vtisov. Igralec se je trudil, ne da bi kaj čutil, in gledalec je čutil, ne da bi se trudil. Iluzija vloge je samo za gledalca, medtem ko igralec ves čas dobro ve, da ni oseba, ki jo igra (prim. Diderot 1971: 99).

»In kdaj mislite, da gledališka skupina začenja igrati, se usmerjati k ubranosti in dovršenosti, ki jo zahteva avtor? To je v trenutku, ko so igralci izčrpani od napora številnih vaj, v fazi, ki ji pravimo naveličanost. Od tistega trenutka dalje je napredek presenetljiv; vsak igralec se identificira s svojim likom. In šele po teh napornih vajah se začnejo predstave, ki trajajo naslednjih šest mesecev zaporedoma, in šele takrat

doživijo monarh in njegovi podložniki največji užitek, ki ga lahko da človeku gledališka iluzija.» (Diderot 1971: 128)

Verjetno je v tem paradoks igralca, ki ga ima v mislih Diderot. Razumski igralec, ki dobro prouči in naštudira svojo vlogo med vajami, jo na predstavi odigra hladno in brezhibno. S svojim odličnim igranjem preslepi gledalca, ki verjame vanj in v iluzijo vloge. Po napornem procesu študije pride do utrujenosti, ki odpre pot identifikaciji. Igralec se identificira z vlogo. Oseba, ki jo igra, zaživi na odru v telesu igralca, ki jo igra.

2.0.2. Konstantin Sergejevič Stanislavski

Stanislavski je iskal notranjo resničnost pri upodabljanju odrskega dogajanja, uprl se je staremu načinu igre, kjer so deklamirali monologe v občinstvo. Igralec je zanj središče umetniške izraznosti gledališča.

Ravno nasprotno kot Diderot je poudarjal, da igralec ne sme posnemati zunanjih oblik, temveč mora biti igra resnična. Namesto da igralec igra in predstavlja določeno vlogo, je in obstaja kot oseba te vloge in živi njeno življenje. Igralec poustvari svojo vlogo tako, da se identificira z njo. Igrati mora pod vplivom strasti kot živo bitje in v igri uživati. Igrati mora resnično in svojih občutij ne sme izigravati (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 68).

Čeprav sta Stanislavski in Diderot govorila o ravno nasprotnih poteh, kako igralec poda svojo vlogo, sta oba omenjala identifikacijo. Za oba je identifikacija ena ključnih momentov igre, vendar sta nanjo gledala vsak drugače. Stanislavski na čutnem in čustvenem nivoju, Diderot na miselnem in razumskem nivoju.

2.1. Materiali igralskega oblikovanja

2.1.1. Razum in čustva ter atmosfera

Pri igralcu razum in čustva predstavljata dva pola, ki se neprestano prepletata, med seboj tepeta in se dopolnjujeta.

»Razum se zaveda, da bo izgubil nadvlado, takoj ko se bomo prepustili čustvom, vzgibom naše duše. Vse njegovo znanje, vsi njegovi nazori izginejo v tistem trenutku, ko začne živeti duša« (Čehov, 1999: 89)

Dramska igra pozna nekatere edinstvene težave ravno zato, ker je igralec prisiljen uporabljati sredstvo, ki je spremenljivo, skrivnostno in izdajalsko: samega sebe. Cel in ves mora biti vpleten v dogajanje in hkrati odmaknjen od njega. Biti mora iskren v svoji igri. Naučiti se mora, kako biti iskren v neiskrenosti, kako se resnicoljubno zlagati. To je skoraj nemogoče in hkrati bistveno za igralca. (prim. Brook, 1971: 144) Igralec nima na razpolago glasbenega instrumenta, čopičev in barv, zato mora tehniko iskati v samem sebi. Igralčev instrument predstavljajo predvsem:

- telo,
- glas,
- čustva in razum.

Vendar so vsi deli med seboj povezani in jih ne gre obravnavati popolnoma ločeno. Vplivajo drug na drugega, duša se izraža v telesu, kot tudi telesne stiske spremenijo duševno razpoloženje in stanje. Naše bitje je celota z vsemi deli, ki se med seboj prepletajo. Tako tudi čustva in razum ostajata vedno prepletena. Od situacije, osebnosti in tudi družbe je odvisno, kateri del bo v določenem trenutku prevzel pobudo in prevladal.

»Naše telo in duševnost se stikata nekje v nezavednem območju naše ustvarjalne duše – in to nas privede do spoznanja, da moramo pri srečanju našega telesa in naše duševnosti na odru odstraniti tisto, kar naše igralsko ustvarjanje ovira: v mislih imam razum, ki se skuša vmešavati v naša čustva, v funkcije našega telesa, v našo umetnost.« (Čehov, 1999: 87)

V tem primeru ima v mislih razum kot hladen, analitičen pristop do stvari. Kot tak je razum ubijalec za čustva. Poleg tega je ravno ta ubijalec, če si ga znamo podrediti, koristen, služil nam bo, da nam bo vse (od besedila do odrske postavitve) razumljivo in jasno. Še tako skrajni kritiki priznavajo, da igralec deluje kot celota in da je njegova identifikacija z vlogo na nivoju duše in razuma.

Čehov je pisal kot velik kritik svojega časa, kar lahko potenciramo in prenesemo na naš čas. Govoril je o bolezni našega časa. Neprodušno zapiramo svoje duše in srca in si ne upamo pokazati svojih čustev. Igralci na odru ne morejo ustvariti prave atmosfere in se celo sramujejo razkriti svoja čustva drugim. Nezavedno slutijo, da se bodo drugi norčevali iz njihovih čustev in zato jih skrivajo. Igralec tako na odru samo imitira doživljanje svojega osebnega »jaza«, ki pa za nikogar ni zanimiv. Obstaja namreč še nekaj več, to, kar igralci pokažejo z ustvarjanjem atmosfere. Ta ustvarja okoli nas prostor in budi naša najgloblja čustva. Brez atmosfere so igralci na odru samo ujetniki. Ker se igralci bojijo izraziti svoje duše in duše soigralcev, jim primanjkuje notranje svobode in predstava ostane brez duše. Duša predstave pa je najpomembnejša (prim. Čehov, 1999: 90).

»Igralci so vedno in povsod do neke mere sebični in se bojijo dvorane. Ta egoistična bolezen je tako huda, da nismo sposobni odraziti ničesar več – vsa naša prizadevanja se sprevržejo v prazne besede. Grimase in obrabljene klišeje. In kje je razlog? Bojimo se gledalcev in jim ne damo možnosti, da bi nam pri ustvarjanju atmosfere pomagali. Toda če smo atmosfero ustvarili in prebivamo v njej, če so gledalci to atmosfero sprejeli in ovrednotili, potem igralcem ni treba gledalcev v nič več prepričevati – z njimi so povezani v celoto in ustvarjajo skupno predstavo.« (Čehov, 1999: 91)

Trije koraki k ustvarjanju ustrezne atmosfere na odru:

- znati občutiti in se vživeti v atmosfere, ki nas spremljajo v vsakdanjem življenju,
- pri branju besedila si skušamo predstavljati atmosfero, ki najbolj ustreza nekemu prizoru, delu predstave,
- atmosfero, kakršno potrebujemo, si moramo povsem objektivno predstavljati v naši domišljiji. Predstavljamo si jo kot zrak, ki nas obkroža, okoli nas in ne v nas samih.

Za igralca bi bilo napačno, če bi poskušal čutiti žalost. Žalost se mora razlivati okoli njega, v njem samem je ni. Žalost se zlije po prostoru na odru, v njej se igralec giba, jo diha. V tej ustvarjeni atmosferi igralec normalno deluje in se premika, hkrati pa

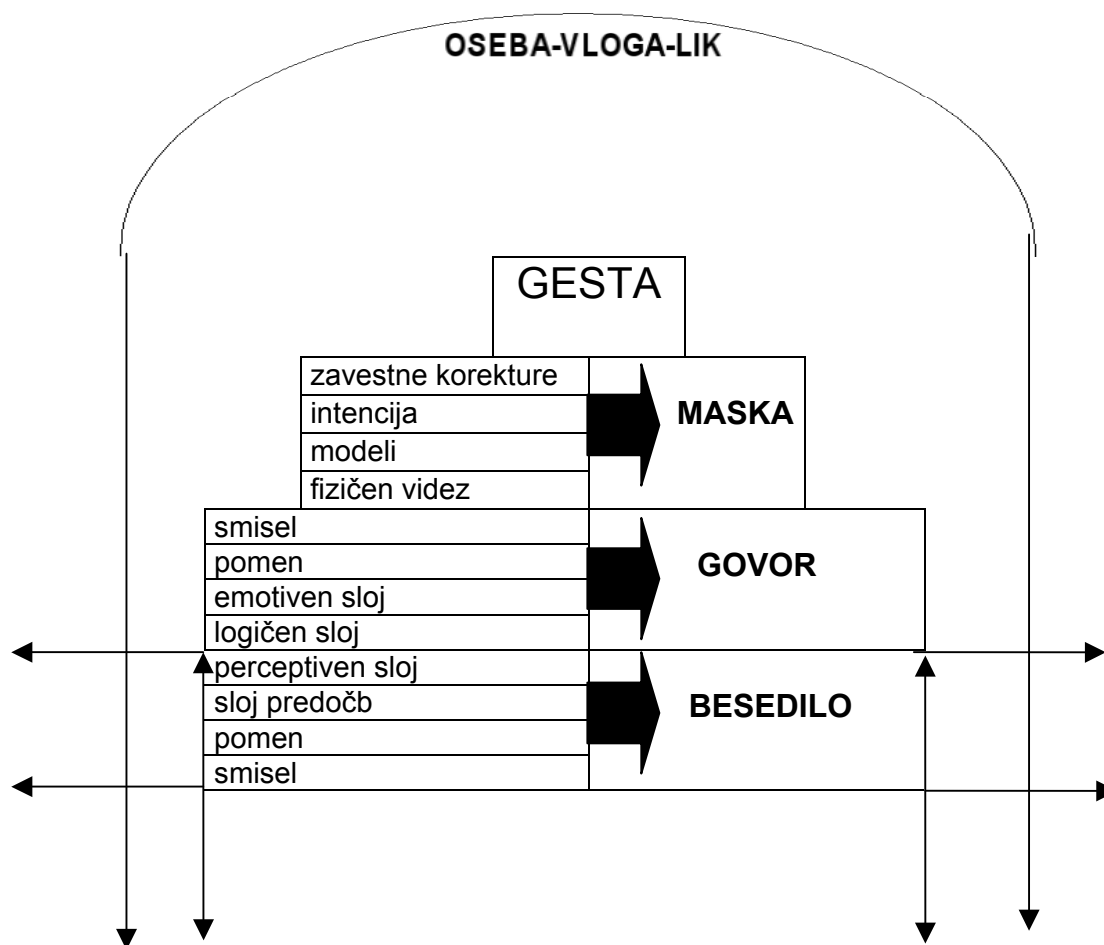
skuša biti v harmoniji s to zamišljeno atmosfero. Igralec mora znati izražati čustva brez razloga, jokati brez razloga in takoj ko razlog najde, ni več umetnosti.

V gledališču pripisujemo velik pomen besedi. Z besedami, izrečenimi na odru, igralec podaja vsebino in pomen dramskega dela. Premalo pozornosti pa posvečajo atmosferi. Ko na odru ustvarimo pravo atmosfero, se besede napolnijo z njo in nanje pozabimo. Besede se v ustvarjeni atmosferi napolnijo z globljim smislom. Brez atmosfere so besede prazne in njihov pomen ne pride do gledalca (prim. Čehov, 1999: 90).

»Atmosfera je najboljši režiser – takih navodil, kot nam jih lahko da ona, nam ne more dati nihče. Če v predstavi obstaja atmosfera, če so jo igralci sprejeli in jo znajo ustvariti, bo njihova igra vsak dan drugačna, kajti atmosfera je življenje in življenje se nikoli ne ponavlja.« (Čehov, 1999: 92)

Če ima igralec občutek za atmosfero in če jo s soigralci na odru uspe ustvariti in ohraniti, le ta predstavlja vez med igralci in gledalci. Vse v gledališču so pod vplivom iste atmosfere in gledalci začnejo igrati z igralci. Na oder igralcu pošiljajo sočutje, zaupanje in ljubezen. Brez atmosfere, ki bi se pretakala iz odra v dvorano, to ne bi bilo mogoče. Gledalci bi ostali v območju razuma in predstavo spremljali hladno in odtujeno, ne glede na odlične tehnike igralcev na odru (prim. Čehov, 1999: 117).

Slika 2.1: Medsebojna odvisnost različnih materialov igralskega oblikovanja



(Švacov, 1980: 278)

2.1.2. Gesta

Gesta predstavlja zunanji izraz igre, je eno od orodij, ki ga uporablja igralec za upodobitev svoje vloge. Gesta predstavlja vsako praktično dejanje, ki na odru dobiva nove, neznane pomene. Na odru je gesta drugačna in bolj poudarjena kot v vsakdanjih praktičnih okoliščinah. Drugačna je zaradi oddaljenosti in ločenosti z rampo od gledalcev v dvorani in zaradi pomena, ki ga nosi. Gesta je tudi izraz posebnosti igralskega lika, ki ga igralec na odru predstavlja. Karkoli igralec v svoji vlogi misli, govori in čuti, se izrazi v gesti, mimiki obraza ali glasu.

2.1.3. Maska

Maska je lahko pomagalo pri ustvarjanju igralskega lika, z njo lahko popravimo in spreminjamo fizično podobo igralca, da bi bolj ustrezal liku, ki ga igra. Maska je vrsta dejavnikov, ki oblikujejo igralčevo fiziognomijo kot pomemben del njegove umetnine. Njen videz je odvisen od fizičnega videza, namena izraza obraza, osebnega odnosa do lastne fiziognomije, od zunanjih intervencij in odrskih pomagal (šminka, kostum, rekviziti ...) (prim. Švacov, 1980: 275).

Igralec ob identifikaciji z likom, ki ga predstavlja, prevzame in se identificira tudi s podobo lika, ki mu jo daje maska.

»Igralčeva maska je v tem, da se skriva v drugo – persono – da bi s tem zakril svojo grozo pred slutnjo o resnici celote sveta. Vendar pa lahko iz te maske na znosen (tragičen, komičen, grotesken) način komunicira o tej grozi.

... To pa po drugi strani pomeni, da igralec v svojih vlogah, kljub še tolikšni različnosti v bistvu modificira svojo, sebi lastno masko, kar je tudi prav in kar je logično, česar pa se premalo zavedamo.« (Muck, 1988: 79)

Ko si igralec nadene masko, postane nekdo drug. Ta druga oseba je dramska oseba, ki ni on, pa bi lahko bil. Ta druga oseba lahko dela stvari, ki jih sam drugače ne more. Kot črna magija se utelesi druga oseba (prim. Callow, 1999: 213).

2.1.4. Kostum

»Učinek tvoje nove podobe na domišljijo je prav tako močan kot učinek kostuma na postavo. Ko se zagledaš v ogledalu, ti začnejo možgani drugače delovati. V tem oziru ima kostum popolnoma enak učinek kot maska. Navznoter potuje. Ko se oblečeš, začneš oblikovati telesnost tistega človeka, ki je videti tak.« (Callow, 1999: 210)

Kostum je neke vrste pomagalo igralcu in gledalcu, da se lažje vživita v junaka in da junaku dasta neko določeno zunanjo podobo. V kostumu se igralec lažje prelevi v drugo osebo in hkrati se tudi gledalec lažje vživi v vlogo in lažje verjame vlogi. Kostum pa mora biti primeren in dober, ker tako kot dober kostum pomaga, lahko slab kostum pokvari predstavo.

2.1.5. Scena

Neke vrste kostum celotne predstave je tudi scena, le da je za predstavo in za igralca včasih še bolj pomembna. Junaka in celotno dogajanje predstave umesti v prostor.

Likovna podoba odra med predstavo mora biti logično in stilno povezana z ostalimi deli predstave, s samo zgodbo drame.

»Moje izkušnje pravijo, da je scena geometrija nastajajoče igre; če je scena napačna, nekaterih prizorov kratko malo ni mogoče igrati in igralci so prikrajšani za vse polno možnosti.« (Brook, 1971: 124)

2.1.6. Odrski govor

Odrski govor je specifičen govorni izraz, ki se bistveno razlikuje od vsakdanje govornice. Običajno naj bi bil govor na odru naraven, vendar je naravnost na odru popolnoma nekaj drugega kot zasebna naravnost vsakdanje govornice. Odrski govor se od vsakdanjega govora razlikuje v samem izhodišču in nameri. Medtem ko vsakdanja komunikacija skuša namero pripeljati do končne fiksacije, se odrski govor začne pri fiksaciji danega besedila. Govor na odru skuša že vnaprej postavljeni govor izraziti in igralec ga sprejema in podaja kot lasten govor.

V vsakdanjem govoru ima govorna energija tendenco prikrivanja in brzdanja, v umetniškem odrskem govoru pa je ravno obratno. Govor skuša razkrivati in pokazati vse, kar besedilo v sebi nosi (prim. Švacov, 1980: 279).

2.1.7. Besedilo

Besedilo je v gledališču danost, ki jo sprejmemo in na njej gradimo predstavo. Največkrat nam besedilo pomeni osnovo za delo. V improvizaciji in drugih alternativnih gledališčih lahko tudi izpustijo besedilo iz procesa ali nanj gledajo kot material, ki se ga lahko spreminja in prilagaja potrebam predstave.

Čeprav dobra režija lahko popravi napake besedila, je ta vseeno osnova predstave. Besedilo narekuje dramaturgijo, dramske like in podaja zgodbo. Narekuje nam potek dogodkov in hkrati skozi dialoge odkriva posamezne like.

V književnosti je dramatika posebno poglavje, kamor so uvrščena velika imena od Shakespeara do Cankarja. V gledališču pa drama postane tekst. S spoštovanjem do dela ga gledališki ustvarjalci predelujejo, proučujejo, črtajo in na koncu podajo gledalcem. Gledalci ne vidijo več podajanja besedila, temveč življenje drame, ki se odvija pred njihovimi očmi.

»... igralec je človek kot mi, ki pristane na to, da služi kot kanal, po katerem se lahko dramatikova umetnost prikaže iz kraljestva posnemanja in se zaradi našega narcisoidnega užitka za kratek čas zadrži v kraljestvu obstajanja« (States v Hrvatini, 1996: 164)

2.2. Dramaturgija

STAR JAPONSKI HAIKU

*»Otroci, ki oponašajo kormorane,
so bolj čudežni
kot kormorani sami. (ISSA)« (Švacov, 1980: 15)*

Dramaturgija se ukvarja z dramo in napetostmi drame ter njunih junakov. Večinoma si z dramaturgijo pomagajo igralci razumeti svojo vlogo in napetosti, ki se dogajajo z

njo v predstavi. Razumeti vlogo pa pomeni za igralca lažjo identifikacijo ter hkrati usklajeno igro glede na besedilom in glede na celotno dramo.

Napetost

Švacov v svoji knjigi navede različne oblike napetosti in poišče pogoje, pod katerimi te oblike lahko prerastejo v dramatsko napetost:

- **Telesna napetost.** Človek je telesno bitje, ima in si lasti telo, ki pa tudi zahteva svoje pravice. Včasih v predstavi telesna napetost preraste v dramatsko napetost
- **Biološka napetost.** (človek je biološko bitje, živ organizem z biološkimi potrebami. Lakota je lahko dramatska napetost.
- **Duševna napetost.** Vsaka napetost je duševna napetost, saj je vsako stanje in vsako doživljanje hkrati duševno stanje in doživljanje. Vsak dražljaj, ne glede na njegov izvor in intenzivnost, pusti posledico na našo zavest ali podzavest, torej v duši. Vse, kar človek počne in doživlja, gre skozi polje psihičnega. Ko govorimo o duševni napetosti, gre za spopad znotraj osebnosti med podzavestnim impulzom in kontroliranim zavestnim obnašanjem, oviranim z vrsto družbenih omejitev.
- **Zgodovinska napetost.** Družbena, moralna, religiozna in kulturna.
- **Eksistencialna napetost.** »Kakršnakoli oblika človekove napetosti postane dramatska šele, ko dobi moč in globino eksistencialne napetosti, kadar neka težnja ali izogibanje postane osmišljanje eksistence.« (Švacov, 1980: 44)

Dramatsko

Dramatsko opredeli kot eksistencialno napetost obstoja, kot način človekovega obstoja. Človek je vedno omejen in postavljen v neko situacijo, naj bo po njegovi volji ali ne. Iz situacije ne more oditi samo, da bi se postavil v novo. To predstavlja človekovo najbolj usodno omejitev njegovega obstoja in mu hkrati omogoča doseganje eksistence in s tem tudi svobode. Človek pride v bližino svoje eksistence samo v mejnih situacijah, kjer je njegov obstoj spoznan za ogrožen ali da sam neizbežno ogroža obstoj drugega. V mejnih situacijah eksistenca spozna svojo notranjo in zunanjo omejenost, omejenost s situacijo. Mejne situacije Jaspers opredeli kot omejitev obstoja v določeno situacijo, v smrt, trpljenje, borbo ali krivdo. Na primer, smrt je kot biološko dejstvo vedno enaka in pomeni konec življenja, vendar lahko pomeni v smislu eksistence vsakič nekaj drugega: olajšanje in pomiritev ali največje in neizbežno zlo. Eksistenca in obstoj nista isto in lahko se eksistenca začne šele takrat, ko preneha obstoj, saj v veliko primerih šele takrat pri človeku pride do razsvetlitve (prim. Švacov, 1980: 49).

Največja možna oblika eksistencialne napetosti je v tragičnem dogodku, kjer se eksistenca potrjuje za ceno lastnega obstoja.

»Pri srečanju s tragičnim se sprašujemo: kakšen je ta svet, v katerem je kaj takega možno? In to naše vprašanje, spodbujeno vselej s posameznim primerom, zastavljamo ne glede na to, ali smo priče »tragičnemu primeru« na ulici, v družini, ali gledališču.« (Švacov, 1980: 55)

Vsako dramatsko dogajanje si prizadeva, da bi se obnovilo s pripovedovanjem in tudi s poskusom demonstracije. Tendanca dramatskega, da se obnovi v izrazu, nam pomaga razumeti temelje gledališča (prim. Švacov, 1980: 56).

»Drama je kot umetnost možna samo zato, ker je dramatsko zasnovano na eksistencialni napetosti obstoja in ker ta napetost kaže jasno in čvrsto tendenco, da se oblikuje v izraz.« (Švacov, 1980: 57)

2.3. Igralec in vloga

Pri odnosu med igralcem in njegovo vlogo največkrat govorimo o identifikaciji. V tem odnosu prihaja do največjih dilem. Je ali ni identifikacija, gre za posnemanje zunanjih znakov ali resnično čutenje? Naj proces igralca pri podajanju lika razumemo tako ali drugače igralec je tisti, ki utelesi lik, ki je pred uprizoritvijo obstajal samo na papirju. Lik v človeški domišljiji postane resnična oseba. V telesu igralca zaživi za čas predstave ne glede na to, ali iluzija lika obstaja samo za gledalca ali pa tudi za igralca.

Igralec se loti vloge iz dveh smeri. Spoji material vloge in svoje telo ter ju oblikuje na detajlih, na posameznih stavkih, gibih in situacijah ter počasi prihaja k celotni podobi osebe. Sestavlja jo po koščkih in se počasi približuje predstavi o liku, ki jo ima v glavi. Počasi jo dopolnjuje in študira, četudi je iluzija o liku, ki jo nosi v glavi, večkrat lahko zmotna. Vedno pa v igralcu ostaja zavest o poistovetenju in o različnosti med seboj in osebo, ki jo igra (prim. Muck, 1988: 43).

Pri igralcu gre ponavadi za spoj med sabo in literarno, fantazijsko osebo, ki predstavlja določen svet, mišljenje in čutenje. Igrana dramska oseba naj bi bila realna in verjetna. Igralec dobiva material za takšno osebo v objektivnem svetu, v svoji lastni osebnosti, ki jo je bolj ali manj sposoben odkrivati. Iz zelo različnih smeri se bliža liku, njegovim odnosom, občutjem v zvezi z dramskim likom. Včasih se približuje iz realističnega detajla, drugič iz abstraktnega čutenja, tretjič s pomočjo teoretičnega ali filozofskega razmišljanja in razčlenjevanja. Le redko gre pri iskanju vloge za posnemanje kakšnega zunanjega lika. V večini primerov se dramski lik rojeva iz igralčevih osebnih življenjskih izkušenj in na osnovi njegovih čutnih spominov. Igralec skuša v sebi najti prvine, ki naj bi se skladale s tem, kar predpisani lik prestavlja. Te predpostavke pa vsakdo vidi v svoji različici (prim. Muck, 1988: 83).

Pri igri ne more iti za posnemanje. Pri posnemanju posnemamo do potankosti nekaj kar obstaja. Lahko posnamemo film na kaseto, govor realne osebe. V primeru igre imamo samo literarno podlago, lik v drami dejansko ne obstaja, dokler ga na odru ne ustvarimo. Nujno je torej ustvarjalno delo, upoštevanje lastnega pogleda na lik in njegova postavitve v dano sceno, čas in kostum. Nenazadnje je liku treba dati tudi svoje telo in glas. Identifikacija je torej spoj igralca in njegove vloge ter življenje lika na odru kot realne osebe v telesu igralca.

»Bistvo igrilstva je različnost, menjavanje, spreminjanje krink ter skoraj katarzični zanos, ki ga ob razkrinkavanju videzov lahko občutijo igralci. Za to lahko uporabljamo različna sredstva, bolj ali manj konkretna ali abstraktna. To pa v okviru enega lika, dramske osebe, ki je v bistvu hoja k neznanemu sebi.« (Muck, 1988: 95)

2.4. Dramska oseba

Dramsko osebo ne moremo obravnavati ločeno od igralca. Četudi ima svoje življenje v drami, ne obstaja brez svojih stvariteljev. Živi na stičišču med igralcem, režiserjem in tistim, kar je napisal avtor. Hkrati pa jo oblikujejo tudi kostum, rekviziti in maska, ki

ji dajo končni zunanji videz in z detajli pripomorejo k oblikovanju lika v iluzijo realne osebe, k njeni oživitvi.

Dramska oseba je v svoji najbolj razviti obliki kot dramska eksistenca:

- **tip** (psihološki ali socialni),
- **funkcija** (dramskega dejanja ali ideje),
- **značaj** (oseba, različna od vseh drugih z lastnimi duševnimi lastnostmi),
- **eksistenca** (več kot vse skupaj, vpogled v najbolj skrite temelje svojega bitja in polno sprejemanje te identitete).

Sloji dramskih oseb pa ne pomenijo vrednotenja. So sloji, ki jih določena dramska oseba doseže ali jih ne (prim. Švacov, 1980: 203).

Dramska oseba je hipoteza. Toliko bolj je resnična, kolikor več dramske osebe in njenih plati pokriva. Igralec odlično odigra vlogo, ki je opisana z več zornih kotov in kateri igralec doda svojo osebnost.

»Zlitje življenj – tvojega, njenega in avtorjevega – je tista bistvena anarhična energija, brez katere je igra mrtva, pa naj bo njena površinska energija še tako močna.« (Callow, 1999: 190)

Po besedah Callowa, igralca, moraš dramsko osebo najti v sebi in ni dovolj da jo samo prepoznaš in da veš, kdo je. Dramske osebe tudi ne moreš igrati, če ne ljubiš občutka, da si ta oseba. Ko igraš dramsko osebo, se ti po žilah pretaka nekdo drug, ki diha s tvojimi pljuči. Še vedno si ti sam, a v neki drugi izvedbi (prim. Callow, 1999: 190).

»V boju za preživetje v tem svetu se omejimo na določene miselne in vedenjske vzorce. Oblikujemo si identiteto, ki vključuje ogromna območja možnega. V imenu gledalcev pa se lastni identiteti odpoveš.« (Callow, 1999: 191)

Če se odpoveš lastni identiteti, namesto nje v drami prevzameš identiteto dramske osebe. Ker še vedno ostajaš ti sam, je to identifikacija igralca z dramsko osebo.

2.5. Igralec in občinstvo

Med igralcem in občinstvom se med predstavo vzpostavi odnos. Gledalci, ki so v množini, delujejo kot eno in ne kot posamezniki. Kot posamezniki vstopijo v dvorano in že nekaj minut po začetku prevzamejo kolektivno identiteto.

Igralec z odra lahko publiki vedno nekaj sporoča, lahko s publiko komunicira. Komunikacija pa je ena od osnovnih človeških bistev, v njej je človekova želja po preseganju samote. V dejanju komuniciranja, ki uveljavlja razlikovanje med obema udeležencema, je potrjevanje lastne individualnosti vsakega od njiju. Zavest o takšnem komuniciranju je prva stopnja igralčevega samozavedanja. (prim. Muck, 1988: 42)

»Igralec, ki napravi kretnjo, ustvarja hkrati zase, iz svoje najgloblje potrebe, pa vendar za drugega. Težko je razložiti pravo vlogo gledalca, ki je prisoten in ga ni, ki ga ignoriraš, pa potrebuješ. Igralčevo delo ni nikoli delo za gledalca, pa je vendarle zmeraj zanj. Gledalec je partner, ki ga moraš pozabiti in hkrati neprestano misliti nanj: kretnja je ugotovitev, izraz, komunikacija in zasebna manifestacija samote –

zmerom je tisto, čemur pravi Artaud signal skoz plamene – toda to pomeni, da brž ko pride do kontakta, izkušnjo deliš.» (Brook, 1971: 62)

Ko je igralčeva koncentracija na najvišji stopnji, gledalec pozabi sam nase, ni več pozoren na funkcije, ki sestavljajo njegovo navadno življenje. V tem stiku igralec doživlja ravno nasprotno, svoji življenjski izrazitosti posveča posebno pozornost. Brisanje lastnega življenja ni nič drugega kot sprejemanje tujega življenja vase. Gledalec je izbrisal svoje lastne organske občutke, da je vase lahko sprejel igralčeve. Pod vplivom igralca se mu prebudijo nove podobe organskega doživljanja. Te so po naravi še vedno njegove, vendar po intenciji, ki jih je vzbudila, igralčeve. Na ta način igralec prenaša svoje dogajanje na gledalca. Igralcu se odpre notranji čut šele, ko njegovo notranje dogajanje preide na druge. Na gledalca ne more delovati neposredno, nanje učinkuje tako, da učinkuje na svojega soigralca (prim. Gavella, 1968: 103).

Barba in njegovi sodelavci iz ISTA (International School of Theatre Antropology) so v svojih raziskavah opredelili tako imenovane neobičajne igralske tehnike, s katerim igralec preseneti gledalca in privabi njihovo pozornost. Osnovo igralčeve tehnike so opredelili s štirimi pravili:

1. Pravilo spremenjenega ravnovesja (preurejeno ravnovesje),
2. Pravilo opozicije (za igralca se mora vsak impulz srečati z nasprotnim impulzom),
3. Pravilo poenostavljanja (opuščanje nekaterih elementov, da bi poudarili druge, ki so bistveni),
4. Pravilo odvečne energije (maksimalni vložek energije za minimalen učinek) (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 201).

Ta raven nenavadnih tehnik je podlaga, na kateri igralec gradi svojo igro. Podlaga so tudi ustrezen družbeno kulturni kontekst, tehnika igranja in predvsem izvajalčeva osebnost ter talent. Kot to velja tudi na drugih področjih, igralec lahko gradi samo na dobri podlagi. Na tej ravni pokaže svojo zmožnost ali nezmožnost manipuliranja z gledalčevo pozornostjo, ki je po Barbi nujna za uspešno vzpostavitev gledališkega razmerja (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 201).

V terminologiji Grotowskega igralec dopusti, da ga vloga prevzame. Z delom in tehničnim mojstrstvom nad svojimi fizičnimi in psihičnimi sredstvi popusti njegov odpor proti vlogi in vloga ga prevzame. Igralec se pokaže takšen, kot je in zavestno ustreže zahtevi, ki jo vsebuje njegova vloga, da se popolnoma odpre in razkrije svoje skrivnosti. Za Grotowskega je igranje žrtev. Igralec žrtvuje tisto, kar večina človeštva raje skriva, ta žrtev je njegov dar gledalcu. Njun odnos je podoben odnosu svečenika in vernikov (prim. Brook, 1971: 71).

»Moje mnenje je: bistvo odnosa do publike je razumevanje. Do tega sem prišel, ko sem igral v Restavraciji: namesto da jih siliš v smeh, jih pusti, da se smejejo.» (Callow, 1999: 238)

Brecht je vpeljal idejo inteligentnega igralca, ki je sposoben presoditi vrednost svojega prispevka. Igralca vidi v odnosu do cele igre in vživljanje v vlogo ni edino pomembno. Karakteriziranje lahko celo bolj škodi igri kot koristi. Za Brechta je gledališče človeštvu potrebno in ne sme niti za trenutek odvrniti pogleda od družbe. Med igralci in gledalci ni stene in edini namen igralca je doseči določen in precizen

odziv občinstva, ki ga spoštuje. Iz spoštovanja do občinstva je Brecht uvedel pojem alienacije.

»Alienacija je predvsem vabilo gledalcu, naj sodeluje, da bi postal bolj in bolj soodgovoren pri sprejemanju tistega, kar se mu nudi. In da bi tisto sprejel samo, če se mu zdi z vidika odraslega človeka prepričljivo. Brecht odklanja romantično mnenje, da postanemo v gledališču vsi spet otroci.« (Brook, 1971: 89)

Brecht je poudarjal, da mora igralec služiti dogajanju igre, toda dokler igralec ne razume dejanskega dogajanja igre z avtorjevega vidika in z vidika družbe ter njega kot človeka, ne more vedeti čemu služi. Ko natanko razume, kaj se od njega zahteva, resnično razume svojo vlogo in jo lahko igra (prim. Brook, 1971: 94).

2.6. Etika

Gledališki oder je bel list papirja, ki lahko služi dobremu ali slabemu glede na to, kaj se v njem prikazuje in kdo in kako igra. Wilde je rekel, da je igralec lahko svečenik ali pajac. Veliko igralcev zapravi svoje življenje tako, da služijo slabemu, ne da bi se tega sploh zavedali. V naši umetnosti je veliko nenačelnosti in igralci se ne zavedajo svojega vpliva na gledalce. Čeprav bi se moral igralec zavedati svojega vpliva, naj bo velik ali majhen, je tudi gledalec inteligentno bitje, ki ima svojo glavo. Ljudje hodimo v gledališče, se tam zabavamo in gledamo stvari po svojem okusu. S svojimi zahtevami kvarimo igralce, tako kot oni s svojim prikazovanjem kvarijo nas. Ko govorimo o etiki gledališča, lahko govorimo o etiki družbe. Ljudje smo odgovorna bitja, ki se po svoji volji pustimo ali ne pustimo vplivati, za svoj denar pa hodimo gledati stvari po svojem okusu. Gledamo to, kar hočemo, in dobimo, kar si zaslužimo.

»Igralska umetnost je že tako zelo zreducirana, da je igralčeva edina skrb, kako postati čim boljši gramofon in fotografski aparat. Posledica tega je ta, da je igralčevo delovanje na odru postalo tako preprosto, malenkostno in poceni, da mu ni treba vložiti v vlogo nobenega truda več. Pa saj se mu tako ali tako – niti ne ljubi. Da bi pritegnil in presenetil gledalca, se je danes treba posluževati najraznovrstnejših sredstev – najbolj priljubljeni so zunanji pripomočki in ceneni vizualni efekti.« (Čehov, 1999: 64)

Slika 2.2: Otroka reke (Pesnik)



(Luis, 2001)

Pesnik:

*»Ne maraš poznati svoje poti.
Navadil si se vstajati.
Vstajati in padati.
na tihem si želiš konca.
Ujet med sence noči sanjaš o pokrajini,
kjer je drevje iz sivih kosti,
kjer so samo skale,
kjer je svetloba nedoločna. kot bi bila
svetloba pepela.*

*Svetloba brez senc.
In tebe ni v tej pokrajini.
V njej je samo tvoja misel, ki pa ni več
tvoja misel,
ker tebe ni več. Tebe ne bo nikoli več.*

(Zajc, 1990: 11)

2.7. Študija primere: Izkušnja igralca v Otroka reke

»IDENTIFIKACIJA Z VLOGO: poistovetenje z vlogo, sočutenje, doseganje analognih občutij kot so z analizo dognana občutja vloge; analitični model vloge obsega tudi psihični in socialni položaj vloge in igralec se s pomočjo prilagoditvenih postopkov skuša izenačiti z njo; igralec ob posnemanju lika spodbuja v sebi tista hotenja in stanja, ki so značilna za igralski lik; proces je podoben istovetenju bralca z junakom romana, le da je igralčeva naloga prebujena sočustva in stanja tudi primerno izraziti (po Stanislavskem).« (Društvo gledaliških kritikov in teatrologov, 1981: 267)

Za analizo pogleda igralca na identifikacijo, igralčevo doživljanje predstave, njegovo identifikacijo z vlogo sem se pogovarjala z igralcem gledališča v Bohinjski Bistrici: Samom Gardenerjem. Pogovarjala sva se 13. 1. 2005, pogovor je trajal 30 minut brez začetne predstavitve. Je amaterski igralec, ki deluje v gledališču neprekinjeno že več kot deset let, in ima za sabo izkušnje z različnimi vlogami in različnimi žanri dram.

V drami Otroka reke je igral vlogo Pesnika. Pesnik je v drami neke vrste pripovedovalec zgodbe o Reki in Danu. Zgodbo pripoveduje Ženski in ob pripovedi se razkriva tudi sam s svojimi občutki. Med procesom dela se je večkrat govorilo, da je Pesnik Dane Zajc sam. Človek z več grenkimi kot lepimi izkušnjami po besedah Samota ter zagrenjen, kot ga vidi asistentka režije Nataša. Pesnik je hkrati poleg Ženske edina realna oseba v drami, ki nastopa kot človek s človeškim imenom. Skozi celotno predstavo sedi na vrhu kocke, medtem ko se zgodba, ki jo pripoveduje, dogaja na ploskvah te kocke pod njim.

2.7.1. Analiza identifikacije igralca

Vaje za predstavo Otroka reke so bile fizično in psihično naporne za vse sodelujoče. Napor so občutili tudi tisti, ki so samo spremljali vaje iz dvorane: »*Peklenski tempo se mi je zdel.*« (Nataša, 2005) Igralec je ta tempo še toliko bolj občutil.

»*Moram pa reči, da me je dejansko zelo izčrpala, pa ne samo fizično, ker je tudi fizično dosti naporna, ampak tudi psihično.*«

(Gardener, 2005)

Napor ni posledica časovno dolgih vaj ali fizičnega napora, temveč je predvsem zaslug besedila. Poetična drama Daneta Zajca ne dopušča površnosti in polovičarstva. Igralec se mora vlogi popolnoma predati in vsako goljufanje je prepoznano. Če se igralec ne bi identificiral z vlogo, če je ne bi sprejel in verjel vanjo, besede ne bi imele pravega učinka.

Identifikacija

Od igralca ni odvisno samo to, ali se bo identificiral z vlogo, temveč tudi, ali bo ustvaril pogoje, v katerih se bo tudi gledalec vživel v vlogo. Igralec mora preko identifikacije z vlogo in stika z ostalimi vlogami vplivati na gledalca in ustvariti stik z njim. Samo pravi, da je pri tej vlogi doživel preporod, kateremu je vzrok sam psihičen napor pri procesu ustvarjanja predstave kot tudi sama narava drame in njena možnost resnične identifikacije.

»Dejansko te vsaka vloga ne potegne tako noter in se ne vživiš v vsako vlogo tako, ne identificiraš se z njo kot prav s to vlogo v igri Otroka reke.«

(Gardener, 2005)

Predstava je posebna zaradi načina dela, gotovo pa v večji meri, če ne povsem, zaradi besedila. Poetična drama odpira druge svetove, ki so povprečnemu, površnemu človeku nerazumljivi in celo tuji. Besedilo je poezija, ki ne pušča prostora za improvizacijo, metafore opisujejo občutke brez direktnega proznega opisa. Tak svet lahko človek razume in sprejme ali odbije in si zapre možnosti za razumevanje in identifikacijo.

»Ja, meni osebno to zelo odgovarja in se znam zelo, mogoče še bolj dodatno predstavljati stvari, kot če bi bilo napisano v prozi.«

(Gardener, 2005)

Kljub vplivom in navodilom režiserja in danemu besedilu nikoli ni možna popolna identifikacija z vlogo, tudi pri igri Otroka reke ne. Ne glede na razlike med predstavami in vlogami vedno ostaneš ti, prepoznaven skozi vse vloge s svojim načinom igranja, s svojim glasom in telesom. Vlogi daš svoj pečat, če bi ne bilo tako, bi bili pesniki v vseh izvedbah različnih igralcev vedno enaki, na enak način razumljeni in igrani.

»Nikoli ne moreš biti popolnoma ta oseba, ki jo igraš, še vedno si ti. In prav je tako, da ostaneš ti, vsaj jaz mislim. Nikoli nisi čisto 100% ta oseba, jaz mislim.«

(Gardener, 2005)

Nekateri igralci govorijo o transferju, o trenutku, ko se igralec zlije z osebo, ki jo igra in prelevi vanjo. Igralec na odru postane oseba, ki jo igra. Samo ne verjame v popolni transfer. Igralec se lahko zelo približa osebi, ki jo igra, lahko jo spozna do obisti, vendar še vedno ostane igralec, ki samo igra neko vlogo in ne postane ta oseba. Kljub temu da zanj ni popolne identifikacije in je nemogoče skozi celo predstavo živeti kot oseba, ki jo igraš, se to vseeno zgodi za kratke trenutke, za določene bolj intenzivne prizore.

Identifikacija ni enaka transformaciji. Igralec se ne spremeni v drugo osebo, temveč se zlije z njo, skuša razmišljati kot ta oseba, skuša se vživeti vanjo. Če mu to uspe, lahko govorimo o identifikaciji. Poti do spoznavanja svoje vloge in vživetja vanjo so različne in odvisne od igralca, besedila, načina dela in vseh drugih dejavnikov, ki posredno ali neposredno vplivajo na igro. Pesnik je začel nastajati z branjem in učenjem besedila. Najprej moraš poznati zgodbo in osebe v predstavi. Vživeti se moraš v vsako vlogo in ne samo v svojo. Začutiti moraš vlogo v sebi in razumeti ostale vloge.

»Fino je takrat, ko začutiš soigralca, ko začutiš stik z njim, kontakt z njim. Takrat je po mojem vloga že več ali manj narejena, ko seveda v samem sebi začutiš to osebo.«

(Gardener, 2005)

Da začutiš in razumeš osebo, ki jo igraš, moraš imeti rad to vlogo, ne glede na to, kakšna je. Vloga postane na nek način del tebe. Naj je del dober ali slab, ga moraš imeti rad ali vsaj imeti rad občutek igranja te osebe.

»Nekako se moraš z veseljem lotiti te vloge in če jo ne začutiš, če jo ne delaš z veseljem, jo po mojem na koncu tudi ne narediš dobro.«

(Gardener, 2005)

Ko počasi vedno bolj razumevaš vlogo, se vanjo poskušaš vživeti, si pomagaš z izkušnjami iz lastnega življenja. Vzameš podobne izkušnje in se skušaš spomniti občutkov ob teh izkušnjah. Pesnik je zagrenjeno bitje in je v igralcu prebudilo bolj slabe izkušnje kot lepe.

»Zdaj ne vem, če se ravno identificiram s pesnikom na ta način, da imam v svojem življenju več slabih izkušenj kot dobrih, res pa je verjetno, ko tako vlogo delaš, potegneš iz sebe tiste slabe izkušnje in se poskušaš pač vživeti v vlogo pesnika, ki dejansko tak je.«

(Gardener, 2005)

Vlogi posodiš svoje lastne občutke ob lastnih izkušnjah, obenem vloga tebi ponuja svoje. V besedah vloge najdeš sebe in vloga začne vplivati na življenje izven gledališča. V vlogi najdeš samega sebe takšnega, kot si v realnem svetu in zato, je delo z vlogo lahko psihično zelo naporno. Mogoče je to prava identifikacija, ko se zmeša življenje igralca in življenje vloge, ko začneta vplivati ena na drugo in na nek način postaneta dva v enem.

»Dejansko ko prideš domov, ko se uležeš v posteljo sploh ne moreš zaspati, ker si tako prežet s tekstom, z vsem dogajanjem, da enostavno ne gre, da bi kar nehal razmišljati o tem.«

(Gardener, 2005)

Vloga se te lahko dotakne na miselnem ali čustvenem nivoju. Ko sem se pogovarjala z gledalkama, sta govorili o predstavi, ki ti daje veliko razmišljati in hkrati vzbuja občutke. Samo je govoril o čustvih in občutkih. Predstava ti sicer ponuja teme, o katerih razmišljaš, vloga pa pride do tebe predvsem na čustvenem nivoju. Pri vseh vlogah se to ne zgodi. So primeri, ko ne pride do stika na čustvenem nivoju. Pesnika bolj začutiš, kot si ga domišliš. Ko pa v vlogi najdeš povezave s svojim lastnim življenjem, se te dotakne še bolj in še globlje.

»Mogoče se te včasih bolj, malo bolj dotakne, kot pa katera druga. To je tisto, ko se te dotakne še čustveno. Malo globlje se te dotakne taka vloga, ker v bistvu najdeš tudi sebe v tem.«

(Gardener, 2005)

Tako človeška vloga in tako resnična te lahko tudi podere na čustvenem nivoju. Soočenje z vlogo postane v določenih trenutkih preveč.

»Čisto na čustvenem nivoju te lahko podere. Prvič to, drugič, če si še utrujen zraven se ti veliko hitreje to zgodi, jasno da je tudi možno.«

(Gardener, 2005)

Na počutje igralca, njegovo igranje in identifikacijo z vlogo vpliva tudi atmosfera, ki se ustvari na odru med vajami in predstavo. Samo priznava, da zanj samo vzdušje ni bilo preveč ugodno. Delali smo v mračnem vzdušju, ki je bilo v tem primeru mogoče

celo pravo. Za vsako dramo je drugačna atmosfera in ne moremo pričakovati, da bo vzdušje pri delu poetične drame enako vzdušju pri delu katerekoli druge predstave. Čeprav je bilo vzdušje v tem primeru neugodno in mračno je mogoče ravno to tisto, kar je ta predstava potrebovala. Tako vzdušje človek težko prenaša. Teža ustvarjene atmosfere od ljudi se začne prenašati nazaj na ljudi in pomaga ustvarjati predstavo ter oblikovati vloge. Med vajo se je Samu zgodilo celo, da je za trenutek zaspal. Pravi, da se to ni zgodilo zaradi utrujenosti ali napora, temveč zaradi pritiska atmosfere, ki ji hočeš za trenutek ubežati.

»Človek čisto, kaj jaz vem, podzavestno hoče malo interes do predstave odvrniti za nekaj časa. Si misliš, pa kaj sem se sploh tega lotil. To so mogoče taki momenti, ko ti je vseeno, čeprav si, jasno, naslednji moment potem spet notri.«

(Gardener, 2005)

Na vzdušje je vplivala tudi luč, ki je bila temačna, in kot pravi Samo, več luči je, bolj si vesel, manj luči je, bolj si žalosten. Tako kot luč na igralca vplivajo tudi maska, kostum in scena. Vse skupaj postavi igralca v obliko igrane osebe in prostor. Vse skupaj pomaga igralcu pri identifikaciji z vlogo.

»Dejansko kostum in maska dasta en svoj čar in vplivata direktno na tebe, da se lažje vživiš v vlogo.«

(Gardener, 2005)

Tako kot maska in kostum pomagata igralcu, ga razni šumi in moteči elementi, ki prihajajo predvsem iz dvorane, zmotijo pri igranju. Igralec z veliko izkušenj se počasi navadi na moteče elemente, jih pričakuje in ga ne zmotijo več tako zelo. Pri tej predstavi, kateri tekst in atmosfera narekujeta popolno tišino, ne gre drugače, kot da vsak najmanjši šum zmoti igralca pri identifikaciji. Stik z vlogo je rahel in tenkočuten in ne prenese nasilja, ki ga povzročijo šumi iz dvorane. Med to predstavo so bili ti šumi redki, ker je gledalca potegnilo v atmosfero predstave, vendar vseeno se je zgodilo.

»Res pa je, da pri tej predstavi ne gre drugače, kot da te zmoti. Sploh, ne da zdaj zaradi tega pozabiš tekst, ampak majčkeno padeš ven, vsaj za par sekund padeš ven iz tistih občutij, ki jih pač takrat imaš.«

(Gardener, 2005)

Kljub minimalnim in redkim šumom ter ugodni atmosferi igralec ne zmore skozi celo predstavo popolnoma obdržati koncentracijo. Resnični stik se zgodi v trenutkih in posameznih prizorih in med njimi ti koncentracija pade. Vloga Pesnika je igralcu narekovala prisotnost na odru skozi celo predstavo, čeprav je del predstave v temi in brez besedila. V tem času nisi v popolnem stiku z vlogo in čakaš.

»Dejansko je nemogoče ves čas popolnoma, pod polno paro, ali kakor bi temu rekel, da bi ves čas 100% s to predstavo čutil, tudi z ostalimi vlogami ne. Takrat prižgeš tako imenovani ohranjevalnik zaslona in samo slediš, da veš, kdaj si na vrsti, kljub temu pa ne padeš 100% ven. Še vedno ne. Saj tudi potem, ko je predstave enkrat konec, te predstave, govorim o konkretno tej predstavi, ne padeš ven še uro ali dve po tem.«

(Gardener, 2005)

Poseben občutek je tudi igrati pred publiko. Med vajami je dvorana večinoma prazna in premiera je prvi prikaz predstave pred publiko, za katero si predstavo konec koncev tudi pripravil. Od igralca in njegove interpretacije je odvisno, ali bo predstava uspela. Če je njegova identifikacija pristna, jo začutijo tudi gledalci in ustvari se poseben stik med njimi.

»Bi rekel, jaz v bistvu ne gledam v dvorano, da ne gledam, koliko gledalcev je, pa vseeno se vzpostavi en stik, čisto neviden kontakt med igralci in gledalci, vsekakor se. In mogoče je ravno tista tišina, kar je dalo občutek nekega kontakta v primeru te predstave.«

(Gardener, 2005)

Igralec v amaterskem gledališču dela eno predstavo naenkrat in več mesecev živi z njo do premiere. Po premieri se ti oddahne in počasi nehaš misliti nanjo. Glede na vlogo in žanr predstave hitro ali počasi pozabiš nanjo in jo pustiš za sabo. Ostaneš prazen za novo delo in drugačen, obogaten z novo izkušnjo.

»Ja, je, dejansko po vsaki premieri, če govorim o drugih predstavah, pade breme s tebe dol, pa ne misliš potem več toliko na predstavo. Toda tukaj je bilo drugače. Tukaj se je zgodilo čisto obratno. Dejansko je nemogoče, da bi se bil uro ali dve sposoben zabavati, kot se zabavam običajno po premierah.«

(Gardener, 2005)

Predstava vpliva na čustveno in duševno počutje v času med vajami in njen vpliv se ne konča po premieri. Ta predstava je pustila pečat v igralcu, ki ostane tudi kasneje v življenju, morda za vedno. Štiri leta po premieri je Samo uprizoril prizor Pesnika na kulturni prireditvi in prizna, da se čas sploh ne pozna. Pesnik je ostal v njem vse do zdaj.

»Kljub temu, da je že lep čas od tega, sem kar hitro spet padel noter. In bi kar spet lahko bral, takoj si tam, spet. Očitno je res ta predstava pustila vsem nam, no vsaj meni, velik pečat.«

(Gardener, 2005)

Dramaturgija

»Znotraj same predstave se dogajajo določene napetosti, določene tenzije, reciva napetosti. Ravno s temi napetostmi se ukvarja dramaturgija.«

(Kranjc Kus, 2005)

Tabela 2.2: Grafikon zgodbe vloge (Reka)

stran \ napetost	10 %	20 %	30 %	40 %	50 %	60 %	70 %	80 %	90 %	100 %
9										
10										
11										
12										
13										
14										
15										
16										
17										
18										
19										
20										
21										
22										
23										
24										
25										
26										
27										
28										
29										
30										
31										
32										
33										
34										
35										
36										
37										
38										
39										
40										
41										
42										
43										
44										
45										
46										
47										
48										
49										
50										
51										
52										
53										
54										
55										
56										
57										
58										
59										
60										
61										
62										
63										
64										
65										
66										
67										
68										
69										
70										
71										
72										
73										

(Kranjc Kus, 2001)

Tabela prikazuje nivo notranje napetosti Reke po straneh, kakor se kaže navzven. Je primer načina dela dramaturga z igralcem in hkrati konkreten primer dela z igralko, ki je igrala vlogo Reke. Napetost je izražena v odstotkih, kjer najvišjo stopnjo predstavlja 100 %, kar pomeni, da na teh straneh notranjo napetost Reke pokažeš navzven

popolnoma. Stran 35 je izjema in kaže napetost čez popoln izraz napetosti, kar kaže na poseben trenutek Reke v predstavi. V tem trenutku mora igralka pokazati več kot vse.

»Igrati pomeni marsikaj. Predvsem ne računati, da bo literarna predloga tista, ki bo v igralcu sprožila nekaj. Igralec naj bi bil pripravljen na svoje delo, se pravi z vsem, kar ima. Sigurno, da se igralcu dogajajo transferji. Igralec je namreč izvajalec vloge in če ta izvajalec vloge preide v vlogo samo, je to po domače povedano: vživel se je v vlogo. S tem igralec pravzaprav operira, s temi transferji. Mora se transformirati ali se poistovetiti na drugi strani s tem likom.«

(Kranjc Kus, 2005)

Ko se igralec poveže z likom, ko se zgodi transfer, če se zgodi, potem igralec živi vlogo in doživlja napetosti, o katerih je prej razmišljal. Na tej stopnji je identifikacija popolna in igralcu ni več ničesar treba razumeti, samo še prepusti se občutku vloge in napetostim, ki se tej vlogi dogajajo.

3. Gledalec in identifikacija

»Čemu bridki napor v dramski obliki; čemu zidati gledališče, preoblačiti moške in ženske, mučiti spomin, vabiti vse mesto na en kraj, če s svojim delom in njega uprizoritvijo nočem nič drugega doseči kot nekaj ganjenosti, ki bi jo približno dosegla tudi dobra povest, ki bi jo vsak prebral doma v svojem kotu.« (Lessing v Švacov, 1980: 121)

Gledališče je navidez svoj svet, s svojimi zakonitostmi in ljudmi, ki v njem delujejo in zanj živijo. Svet gledališča se podre, če ni gledalcev. Predstavljajo pomemben del gledališča, ravno tako kot igralci in scenski delavci. Fizični prostor gledališča je razdeljen na oder in dvorano, kjer imajo gledalci svoje mesto. Igralci z odra vzpostavljajo odnos z gledalci v upanju, da jih bo ganila njihova igra. S svojim posebnim jezikom se gledališče na nek način zelo neposredno polašča občinstva (prim. Muck, 1988: 37).

»Pri izzivanju sočutja in strahu pri gledalcu – zdaj se moramo spomniti: ko se gledalci za hip poistovetijo z osebami drame – se dogaja dvoje: približevanje konkretni posameznosti njihovih usod in oddaljevanje od njih, tako, da v nenadnem vpogledu ali vsaj slutnji, postanejo zastopniki človekove mere, razklenejo prostorsko časovne opredelitve, govorijo o človeku zdaj in vselej, tukaj in povsod.« (Švacov, 1980: 115)

3.1. Dramski prostor in čas

3.1.1. Dramski prostor

Dramskega prostora ne moremo omejiti na tradicionalno prizorišče dogajanja. Moramo ga razumeti kot strukturo, katere narava je slojevita. Je sklop slojev, ki jih lahko ločimo in raziskujemo posebej le za teoretično obravnavo. Od zahteve po prostorski skladnosti iz Aristotelove Poetike je ostala notranja likovna skladnost vseh elementov, ki so vidni na sceni: kulise, kostumi, luči, maska, geste in gibanje igralcev. Ne gre za to, da je dogajanje na istem prizorišču, temveč v istem umetniško izoblikovanem scenskem prostoru. Vsak prizor se dogaja v istem skladnem vizualnem svetu, ne glede na to, kako se prizor razlikuje od prizora. Vizualni svet na odru je skladen tudi z dramskim besedilom, ki je osnova za predstavo.

Sloji dramskega prostora, kot jih doživlja gledalec:

1. Prostor gledališča, ki ga neposredno vidi: scena, dekoracija, igralci, kostumi, dvorana, gledalci okoli sebe, vse, kar vidi.
2. Drugo vidi s svojim »notranjim očesom«. Po dialogih in dogajanju na odru izve za nevidne dele scene, za dogajanja na odru. Na primer, zunanji del sobe, ki je prikazana na odru, izgled dvorišča. Prostor scene se razširi izven polja vidnega in zavzame vse prostore, kjer se gibljejo osebe iz sveta predstave.
3. Tretja dimenzija je gledalčeva domišljija sama, ki jo spodbudijo pripovedovanja oseb v drami. Vsak gledalec si predstavlja v skladu z lastnimi duhovnimi potenciali.

4. V četrti dimenziji ta domišljjski prostor dobiva meje, ki jih postavlja oseba na odru, ki podaja lastno sliko sporočila in jo do določene stopnje predaja naprej gledalcu (prim. Švacov, 1980: 211).

Drama se torej odvija v dveh prostorskih planih: v prostoru scene in prostoru duše, domišljije.

»Vizualizacija tega, o čemer je na odru samo govora, mora biti izvedena najprej v domišljiji igralca-osebe in šele potem kot (vsaj nakazan) komentar prodreti do predstavnne moči publike.« (Švacov, 1980: 210)

Manipulacija gledališkega prostora

Fizična namestitvev gledalca v prostoru in njegova povezava z odrom vplivata na gledalčevo recepcijo predstave. Za dosego aktivnejše in kreativnejše recepcije so različna gledališča na različne načine manipulirala z gledališkim prostorom: gledalce so postavljali na oder, brisali mejo med predstavo in gledalci, uprizarjali predstave zunaj gledališča, postavljali igralce med gledalce in podobno. V skrajnem primeru so uporabili gledalca kot element uprizoritve. Da bi povečali gledalčevo vpletenost, mu dajo celo vlogo v predstavi. Med vsemi temi poskusi se pojavijo tudi kritiki takega načina. Med njimi je bil Grotowski, ki je menil, da s tem preveč obremenimo gledalca in dosežemo nasprotni učinek. Zanj je pričevanje dogodku na odru bolj avtentična in bolj produktivna oblika sodelovanja gledalca v predstavi (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 200).

3.1.2. Dramski čas

Čas gledalca lahko razdelimo na več časov, ki so bolj ali manj relevantni v času obiska v gledališču:

- **Objektivni čas:** na primer, predstava traja eno uro in pol.
- **Psihološki čas:** ta ura in pol nam lahko mine v hipu ali pa se vleče v nedogled.
- **Biološki čas:** spremembe v celicah organizma.
- **Eksistencialni čas:** oblikovana kontinuiteta vseh dogajanj, ki so pomembna za oblikovanje eksistence.

Strukturo dramskega časa prepletajo štirje tokovi:

1. Čas trajanja predstave (objektivni čas).
2. Čas dejanja (čas dogajanja, ki se prikazuje).
3. Čas dramskih oseb (osebe imajo svojo predzgodovino, predživljenje, ki jo izvemo iz pripovedovanja ali prologa. Prav tako življenje nadaljujejo po dogajanju, prikazanem na odru).
4. Čas vztrajnosti dramskega doživljanja (gre za igralčev doživljaj, ko zapusti gledališče, razmišljanje o junaku).

Ko smo priča novim dražljajem, kot sta na primer lirski pesem ali koncertni nastop, se nam sveža percepcija vtisne v zavest kot intenzivna celota. Ko nastopi tišina, se nam novi vtisi vsrkajo globoko v srce in ostanejo z nami zelo dolgo, včasih do konca življenja. Čeprav se ne zavedamo več tistega, kar smo sprejeli, nas še vedno prežema in potuje po odprti poti do naše duše.

Pri ogledu tragične zgodbe na odru ni tako. Trpimo skupaj z junakom, radi bi mu pomagali, a lahko le nemočno sedimo in opazujemo. Na koncu predstave izčrpani in nemočni zapuščamo gledališče. Čim bolj se oddaljujemo od neposrednega dogajanja, tem bolj nas preveva občutek olajšanja in polnosti. Rešili smo se muk in začeli primerjati svojo srečno usodo v primerjavi z usodo nesrečnega junaka. Občutimo zadovoljstvo zaradi razširjenega obzorja in naslednje jutro se zbudimo obnovljeni, opogumljeni in okrepljeni (prim. Švacov, 1980: 246).

Naivno opisovanje občutkov velja mogoče za inteligentnega gledalca, ki pusti, da ga predstava prevzame, in ki razume, da gledališče ni samo prostor zabave in sprostitve, kot je tako moderno v današnjem času. Povprečni današnji gledalec komedij bi od take predstave odšel razočaran. Če bi zdržal do konca, bi se med predstavo ves čas upiral sočustvovanju z junakom. Današnji nesrečni junaki tudi redko dopuščajo zadovoljstvo ob različnosti naših in junakovih usod, saj so junaki vse preveč podobni vsakdanjemu realnemu človeku.

3.2. Razne oblike stika z občinstvom

Dramsko gledališče pri tem, ko skuša vzpostaviti stik z občinstvom, mora le tega iskati na umetniški ravni. Ne sme se podrežati njihovem okusu ali neokusu ter njihovim neizoblikovanim kulturnim nagnjenjem (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 120).

Skozi zgodovino gledališča in kulture so se oblikovale različne oblike občinstev. Z nastankom bulvarskih gledališč se je občinstvo razdelilo na elitno in preprosto, nekaj stoletij kasneje s pojavom raznih avangardnih in reformatorskih gledališč se je od elitnega občinstva odcepil še sloj izobražencev, ki so tvorili novo obliko občinstva. Nova delitev je prišla s pojavom modernega ljudskega gledališča, ki je s svojim nekonvencionalnim in estetsko zahtevnim programom pritegnilo občinstvo delovnih slojev, študentov in intelektualcev.

Gledališča so iskala različne načine, kako bi vzpostavila stik z občinstvom. Najprej so posamezna gledališča želela pridobiti čim širši krog občinstva s pomočjo zunanjih privlačnih spektaklov, ki so jih od leta 1886 v Angliji in kasneje tudi v Nemčiji in Franciji predvajali kar v cirkuških arenah. Poleg tega uporabljajo tudi tovarniške in športne hale, velike avtomobilske garaže, medtem ko manjše revolucionarne skupine sodobnega političnega gledališča uprizarjajo svoje predstave kar po ulicah, dvoriščih, trgih, parkih in drugih improviziranih prostorih.

Kasnejša ljudska in prenovitvena gledališča so tesnejšo povezavo z občinstvom iskala predvsem na idejno estetski ravni. Dramski repertoar so očistili malovrednih del, za bolj pristno in neposredno dramsko igro so nekateri začeli ukinjati rampo (rob odra), ki je poudarjala mejo med odrom in občinstvom. Njihovi nasledniki so intimnost in notranjo intenzivnost igre še povečali s postavitvijo prizorišča na sredo med občinstvo, kar je še bolj približalo občinstvo. Ko je prizorišče postavljeno med občinstvo, je le korak do tega, da igralci začnejo hoditi med občinstvo in ga vključevati v igro.

Naslednja stopnja stika občinstva se je oblikovala na osnovi gesla o aktiviranju občinstva in o njegovem neposrednem sodelovanju pri predstavi. To je veljalo predvsem v gledališčih, ki dramsko besedilo obravnavajo kot prosto neobvezujočo temo in ki se sporazumevajo z občinstvom bolj preko telesne izraznosti kot z dramsko govorico.

»Gledališče ni hotelo biti več predvsem igriva, lahkotna zabava; hotelo je biti umetnost, ki si prosto oblikuje lastno umetniško podobo in poslanstvo. Druga stvar pa je seveda, kako so posamezna gledališča to počela.

V poskusih sodelovanja z občinstvom je šla najdlje ameriška skupina Living Theatre. Njeno vodilno načelo »spremeniti življenje« se je opiralo na Artaudovo idejo o »kužni« moči gledališča (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 123).

Člani Living Theatra so poistovetili igro z življenjem. Verjeli so, da gledalec, ki jim ga uspe pritegniti v njihov gledališki svet, v njihov način življenja, s tem za vselej spremeni svoje življenje. Za svoje uprizoritve so uporabljali celoten gledališki prostor in svoje igralce tudi pomešali med gledalce.

Hotenje gledališča je, da čimbolj intenzivno nase priklene gledalčevo pozornost, da izostri njegovo notranjo dojemljivost in prizadetost. Vprašanje je, kako to storiti, da se to isto hotenje in prizadevanje ne sprevrže v manipulacijo in podrejanje občinstva. To prizadevanje je skozi čas potekalo v smeri med dvema nasprotujočima težnjama. Prva se je s svojim ponazarjanjem odrskega dogajanja obračala predvsem na zavestno, trezno in razumsko presojo gledalca ter mu hkrati branila, da bi igro sodoživljal in se pustil od nje prevzeti. Ta način je zagovarjal Brecht. Druga smer je na osnovi Artaudovih idej o krutem gledališču zagovarjala ravno nasprotno. Občinstvo je skušala čimbolj prevzeti in pretresti na ravni podzavestnega in čutnega zaznavanja (Grotowski: »golo gledališče«, Living Theatre: aktivno sodelovanje publike) (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 120).

»Če upoštevamo, da je gledalčeva »pasivnost« pri (kvalitetni) gledališki predstavi samo zunanje, telesne narave in da je toliko bolj aktivna njegova celotna čutna, čustvena in umska bit, zaznavanje in domišljija, je vprašanje, če kakršnokoli priložnostno improvizirano »soustvarjanje« pri igri z gledališkega vidika gledalcu lahko da kaj več, kot mu daje zbrano in poglobljeno dojetje predstave.« (Ahačič in Pignarre, 1985: 125)

Dramska govorica ima tudi posebno funkcijo glede na občinstvo. Igralec mora z dvojno igro oziroma podtoni več razkrivati občinstvu kot soigralcem na odru. S tem ima gledalec občutek, da nekaj več ve, kot igralci na odru. Ta zavest spodbuja gledalca k vedno večji pozornosti in zavzetosti in s tem celotna drama dobiva večjo intenzivnost in notranjo napetost (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 40).

3.3. Dramsko občinstvo

Tako kot obstajajo različni tipi gledališča, kot obstajajo različni načini stika z občinstvom, tako obstajajo tudi različne vrste občinstva. Tako kot se je skozi čas spreminjalo in razvijal gledališče, se je razvijalo in spreminjalo tudi občinstvo. Tako kot o vseh gledaliških in družbenih temah so razlike v mnenjih tudi glede občinstva. Mnenja in razprave se vrtijo predvsem pri dveh temeljnih vprašanjih glede vpliva drame na gledalca in gledalčeve identifikacije z junakom, idejo in dramo.

Stanislavski veruje v upodabljanje resničnega življenja in od gledalcev zahteva pasivnost, Brecht pa nasprotno od gledalcev zahteva, da se politično opredelijo. Stanislavski verjame v to, da se gledalci vživijo v usodo junaka, medtem ko Brecht zavrača gledalčevo identifikacijo. Kakorkoli že mislimo, je naivno pretiravati glede vplivov gledališča na občinstvo. Občinstva ne bomo začarali ali zmanipulirali proti

njegovi volji in iz gledališča ljudje ne bodo odhajali spreobrnjeni ali celo poboljšani. Ljudje smo si različni in vsakega človeka v delovanje vodi njegova lastna motivacija, ki se razlikuje od drugih. Nekateri zaidejo v gledališče čisto po naključju, spet drugi v tem najdejo svojo strast in zadovoljstvo. Samo gledalci z določenimi značilnostmi tvorijo tako imenovano pravo dramsko občinstvo (prim. Ahačič in Pignarre, 1985: 114).

Pravo dramsko občinstvo tvorijo gledalci:

- ki redno hodijo v gledališče,
- ki hodijo v gledališče zaradi predstav in ne zaradi drugotnih razlogov,
- ki jim je gledališki izraz dojemljiv in všeč,
- ki pozorno in zbrano spremljajo gledališko predstavo,
- ki čutijo duhovno sorodnost do tega, kar jim daje gledališče,
- *»ki na osnovi navedenih postavk v času predstave in na ravni imaginarnega sveta gledališke uprizoritve vzpostavljajo miselni in čutno-čustveni sporazum z oderskim dogajanjem kot duhovno enovito občestvo.«* (Ahačič in Pignarre, 1985: 113)

3.4. Kolektivnost občinstva

Gledalec se ali se ne identificira z junakom predstave. Kakorkoli že, vse občutenje se dogaja na intimni ravni, neodvisno od ostalih gledalcev. Kljub temu pa gledalci v dvorani prevzamejo kolektivno identiteto in postanejo ena publika. Gledalci svojo intimnost zamenjajo za nov, bogatejši »jaz«. V njem se stikajo in prepletajo usodna dogajanja množice ljudi in gledalci se prepustijo temu toku, ki ga vodi moč igralčevega doživljanja na odru (prim. Gavella, 1968: 36).

3.5. Dramaturgija gledalca

Marco de Marinis govori o dveh načinih dramaturgije gledalca:

- 1. Pasivni, objektivni način:** Na občinstvo gledamo kot točko, objekt, na katerega so usmerjena dejanja režiserja, pisatelja in igralca.
- 2. Aktivni, subjektivni način:** V tem načinu upoštevamo različna recepcijska dejanja občinstva, kot so percepcija, čustveni in razumski odziv in drugo.

Obe dramaturgiji lahko ločujemo le v teoriji, v resnici sta tesno povezani in delujeta neposredno druga na drugo in skupaj tvorita uprizoritev in »gledališki odnos«.

Prva stran tega odnosa je manipulacija gledalca z uprizoritvijo, ki lahko gre tako daleč, da gledalca prisili, da sprejme določene vedenjske vzorce. Druga stran tega odnosa je gledalčevo aktivno sodelovanje. Gledalec je soustvarjalec v predstavi in aktivno ustvarja njen pomen (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 189).

Ecova tipologija zaprte in odprte predstave:

- **Zaprta predstava** zahteva za pravilno recepcijo točno določenega gledalca s strogo določenim tipom znanja. V to skupino predstav spadajo žanrske predstave za določene skupine ljudi (politične, ženske, otroške, homoseksualne ...)
- **Odprte predstave** so naslovljene na sprejemnika, čigar njegovo znanje in ideologija niso jasno določeni. Če ne upoštevamo omejitev besedila, bo

predstava gledalca pustila bolj ali manj svobodnega v njegovem sprejemu in odzivu. Odprtost gre lahko tako daleč, da gledalcu pusti luknje v vsebini, ki jih mora sam zapolniti. Tako do skrajnosti odprta predstava postane zaprta, ker od gledalca spet zahteva vrsto znanj in sposobnosti, ki so vse prej kot standardne.

3.6. Struktura gledalčeve pozornosti

Gledališki odnos se vzpostavlja in ohranja samo s pravilno uporabo gledalčeve pozornosti. Njegova pozornost je selektivna in njegove čutne sposobnosti skozi predstavo doživljajo napor, ki se ne more primerjati z drugimi estetskimi izkušnjami. Gledalec avtomatsko in nezavedno selektivno sprejema dražljaje in s tem izniči množico dražljajev, katerim je izpostavljen med predstavo. Glede na to, katere dražljaje sprejme, lahko po svoje interpretira in oceni predstavo. (Dva psihološka modela: pozorno fokusiranje in selektivna pozornost.) Gledališki praktiki se že dolgo ukvarjajo z ustvarjanjem tega, čemur Grotowski pravi »potovalni načrt gledalčeve pozornosti«. Tako kot v filmu objektiv kamere vodi našo pozornost, mora tudi gledališki režiser nenehno usmerjati gledalčevo pozornost z dražljaji na odru (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 198).

Pozornost gledalca režiser privabi z različnimi sredstvi, predvsem so to scena, maska, glasba, torej vsi elementi predstave vključno s tekstom. Študije lastnosti teh dražljajev Daniela Berlyna so pokazale, da imajo ti dražljaji skupne značilnosti: novost, presenečenje, zapletenost in nenavadnost (prim. Marinis v Hrvatin, 1996: 200).

Slika 3.1: Zaporedje usmerjanja gledalčeve pozornosti

novost → zanimanje → pozornost

(Marinis v Hrvatin, 1996: 201)

Slika prikazuje, da mora predstava, če hoče privabiti in usmerjati gledalčevo pozornost, najprej presenetiti ali začuditi. S tem vzbudi zanimanje in pritegne gledalčevo pozornost.

3.7. Akt vživljanja

»Gledalec se skozi model, ki ga gledališče oponaša, posveča pomenu sveta in življenja; prek gledaliških slik (ki so podobe arhaičnega sveta) dešifrira svet, vendar ne z »branjem«, temveč z identifikacijo kot soudeleženec mitske zgodbe.« (Šeligo, 1988: 89)

Gledališče se ne identificira s svetom gledalca, marveč prisiljuje gledalca, da se poistoveti z njim. Akt vživljanja pomeni identifikacijo gledalca z liki predstave. Že Aristotel je govoril o identifikaciji, ki vodi v katarzo, očiščenje vsega tistega, kar tragedija s posnemanjem in preko identifikacije v gledalcu zbuja. Doživljanje mita preko identifikacije ima tako dvojen namen: spoznavno in katarzično (zdravilno, odrešujočo) funkcijo.

3.7.1. Aristotel

Aristotel je želel s formiranjem identifikacije v tragediji odstraniti gledalčevo distanco, ki bi nastala v doživljanju, ko bi tragedija uprizarjala dejanja brezgrešnih ali popolnoma pokvarjenih ljudi. Osebe, ki sodelujejo v tragedijah, morajo biti takšne, da vzbujajo grozo in sočutje. Tega pa ne morejo zbuditi tisti, ki so boljši ali slabši od nas. Sočutje se nam zbudi, ko v nesrečo zabrede nekdo, ki si tega ne zasluži, ko je nesrečen nekdo, ki je podoben nam. Gledalec se lažje identificira z junakom, ki mu je blizu. Daje nam občutek, da se nesreča lahko zgodi tudi nam. S tem izgine distanca in odpadejo izgovori, da se to nam ne more zgoditi (prim. Šeligo, 1988: 32).

Grki so na temelju estetskega doživljanja ustvarili tri estetike:

- **Apatetična** estetika je trdila, da gledališče deluje tako, da zbuja iluzijo. Tvori privide, ki jih gledalcu sugerira kot stvarnost. Beseda na odru ima zapeljevalno moč in gledalca začara. Gorgijas je zapisal: »*Ko umetnik prikazuje dogodke, je prevara upravičena, saj jim umetnik podeljuje novo dožemanje, postavlja jih v drugačno svetlobo. To novo in drugačno gledanje pa je zapeljevanje od izhojene poti ali umetniška iluzija.*« (Šeligo, 1988: 41)
- **Katarzična:** očiščenje strahu in sočutja s pomočjo posnemanja dogodkov, ki vsebujejo strah in sočutje. To očiščenje se pojavlja na temelju nenavadnega duševnega akta, vživljanja gledalcev v osebe, ki delujejo, v osebe, ki jih igralci posnemajo.
- **Mimetična** (posnemanje stvarnega sveta).

Aristotelova Poetika predstavlja sintezo teh treh izkušenj. V ospredju so bili njegovi kompozicijski principi kot osnova vsake tehnike drame. Obstaja visoka korelacija med zakoni kompozicije na eni in perceptivno in receptivno zmožnostjo gledalca na drugi strani. Upoštevati je treba oboje, če želimo doseči želeni učinek. Aristotelova teorija je narejena po meri gledalca, je »eminentno recepcijska teorija«. Danes drami pravimo, da je aristotelovska takrat, ko privede do vživljanja, ne glede na to ali v ta namen uporablja aristotelova pravila ali ne (prim. Šeligo, 1988: 44).

Gledalec je navajen na diahronijo, kar pomeni da vse sprotno dogajanje na odru sprejema v luči tistega, kar se bo šele zgodilo. Vse, kar se dogaja, v gledalcu poraja vprašanje, kaj se bo zgodilo na koncu. Napovedi in namigi ustvarjajo napetost. Avantgardna drama in nove označevalne prakse pa od gledalca zahtevajo sinhrono percepcijo (kaj se zdaj dogaja). Pojavi se pojem antiaristotelovske drame, ki pokriva različne usmeritve, katerih skupni imenovalec so postopki, ki gledalca pritegnejo k pomenu. Adorno omenja pojem refleksivna distanca, ki pomeni, da se razumevanje estetskega izkustva začne šele z razumevanjem intencije drame. Postopki naj bi prisilili gledalca v pritegnitev k pomenu. Namesto da se gledalec »vrže v zgodbo kot v reko«, naj ga bolj zanima pomen vsega dogajanja na odru. Antiaristotelovska dramatika s spremembo dramaturških postopkov skuša prisiliti gledalca v nov način recepcije, ki pomeni vertikalno branje namesto horizontalnega (prim. Šeligo, 1988: 46).

3.7.2. Brecht

Akt vživljanja je skozi stoletja potekal na popolnoma različne načine. Za Brechta je najpomembnejše tisto, kar gledališka uprizoritev počne z gledalcem (telos). Vse ostalo, od kompozicijskih pravil do dramaturgije, je zanj in za njegovo razumevanje Aristotela drugotnega pomena. Do telosa (cilja uprizoritve) lahko pridemo po različnih poteh in Brechtovi zapisi v večji meri govorijo o poti, ki vodi do cilja, k dramaturgiji.

Okoli leta 1930 se v njegovih spisih pojavi pojem epsko gledališče, kakor označi moderno gledališče. Nasproti si stojijo pojmi:

- doživljaj – slika sveta,
- sugestija – argument,
- čustvo – ratio,
- »participacija« gledalca v gledališki akciji – gledalec je opazovalec in epsko gledališče budi njegovo aktivnost,
- človek je »fiksum« - človek je spremenljiv, je »proces«.

Po Brechtu klasična drama poteka na način evolucijske prisile, medtem ko je epska drama diskontinuirana. Prizori si sledijo v skokih in med njimi niso nujno potrebni čisti povezovalni loki. Epsko gledališče je nova umetnost gledališke igre (prim. Šeligo, 1988: 51).

»Učinkovanje kot učinkovanje torej obstaja, le da namesto čustev, popolne potopitve v »reko« oziroma totalne identifikacije Brecht zahteva prikaz oziroma predstavitev dramskih likov in njihovega delovanja v popolnoma določenih, to je v zgodovinskih družbenih okoliščinah.« (prim. Šeligo, 1988: 52)

Za Brechta že sama identifikacija z junakom pomeni odsotnost kritične distance do dogajanja, ki je zanj tako pomembna. Svojo kritiko gledališča identifikacije pripelje tako daleč, da se podre nasprotje med identifikacijo in potujitvijo. Vsaka identifikacija namreč poteka ob blagih zadržkih do junaka in vsako kritiziranje junaka zahteva določeno mero identifikacije, zaznave njegove psihologije (prim. Pavis, 1997: 333). Da bi preprečil popolno potopitev v predstavo, je Brecht uvedel V-efekt, ki je sestavljen iz alienacije in postopka čudnosti.

V-efekt

V efekt je učinek predstave na gledalca, ki ga gledališka skupina ustvarja z alienacijo in postopkom čudnosti.

Dogajanje in stanje naše družbe nam je videti normalno in naravno. Z našimi otopelimi čuti na svet gledamo kot okamenelo in večno. Gledališka predstava nas z alienacijo in postopkom čudnosti (namernim preoblikovanjem predmeta stvarnosti v jezik fikcije) pripravi, da opazimo stanje stvari, svet, ki ni več in nespremenljiv. S tem uvidimo krivičnost družbene zakonitosti in možnost spreminjanja le teh. To spoznanje pa vodi v akcijo, v spreminjanje sveta (prim. Šeligo, 1988: 56).

Pojem potujitve (alienacija)

Določene procese bi morali s pomočjo podnapisov, zvočnih kulis in z načinom igre izločiti (odtujiti) iz področja vsakdanjega, samorazumljivega pričakovanja.

Brechtu gre za takšno strukturiranje gledališke predstave, ki vodi gledalca v refleksijo, po drugi strani pa mu nudi nevsakdanji estetski doživljaj. Nudi mu prikaz dogajanja, ki je glede na vsakdanjo stvarnost čudno in tuje (prim. Šeligo, 1988: 52).

Postopek čudnosti

»Šklovski piše: »In prav zaradi tega, da bi se vrnil občutek življenja, da bi spet mogli občutiti stvari, da bi kamen postal kamen, je na svetu tisto, kar imenujemo umetnost. Cilj umetnosti je, da vrne občutek stvarem kot videnje in ne kot prepoznavanje;« (Šeligo, 1988: 53)

Gre za to, da se tisto, kar je samo po sebi razumljivo, spremeni v nerazumljivo. To pa se zgodi zato, da bi postalo bolj razumljivo. Izstopi iz svoje običajnosti in postane poznano.

3.8. Hans Robert Jauss: Estetska identifikacija

Gledalec v procesu recepcije neke drame izmenja niz različnih naravnosti: osuplost, pretresenost, sočutje, jok, smeh, začudenje, ganjenost, občudovanje. Implicira jih besedilo. Igralec in gledalec jih lahko prevzame, tako kot se jih v vsakem trenutku lahko tudi osvobodi. Prevzame lastno razlago in ustvari se distanca.

Wellrshoffova formulacija:

»Bralec, ki se ga dotakne kako besedilo, se želi v njem prepoznati, in vendar tudi razlikovati, se pravi: imeti želi dovolj prostora za alternativne možnosti. In to mu je vnaprej zagotovljeno s fikcionalnostjo besedila, njegovo odpovedljivo resničnostjo, katere je z zadnjo stranjo konec.« (Jauss, 1998: 153)

Možnosti estetske identifikacije se ne izčrpajo pri identifikaciji z junakom, temveč je močna tudi identifikacija z drugim likom ali z določeno situacijo. Naj gre za obred, ritual ali predstavo, vsem dejanjem igre je skupno to, da vsi sodelujejo v igri, da je nasprotje med delom in opazovalci, igralci in gledalci odpravljeno. S predstavo odpremo gledalcu drug svet onkraj vsakodnevne resničnosti in ga pripeljemo do estetskega izkustva. Vsako estetsko izkustvo zahteva akt zavzetja distance (prim. Jauss, 1998: 149).

»Na komunikativni strani estetsko izkustvo omogoča tako gledalčevo svojevrstno distanco vloge kot tudi igrivo identifikacijo s tem, kar naj bi bil ali želel biti: omogoča uživati tisto, kar bi bilo v življenju nedosegljivo ali tudi težko znosno; podaja eksemplarični nanašalni okvir za položaje in vloge, ki jih je mogoče prevzemati v naivnem posnemanju, vendar tudi v svobodnem sledenju; končno ponuja možnost v nasprotju do vseh vlog in položajev dojeti uresničitev samega sebe kot proces estetskega omikanja.« (Jauss, 1998: 28)

Jauss govori o več vrstah identifikacije (glej tabelo 3.1): admirativna, simpatetična, katarzična in ironična. Vse te identifikacije imajo različne receptivne dispozicije, pozitivne ali negativne norme obnašanja, ki jih gledalec skozi identifikacijo prevzame. Katarza, končno očiščenje, je le način identifikacije.

Istovetenje z likom in njegovimi bistvenimi lastnostmi omeji sočutje in grozo gledalca na individualno osebo. Identifikacija vodi v posnemanje lika v zgolj psiholoških okvirih. Navezanost na individualni lik preprečuje vživetje v temeljno dramsko situacijo, ki ni nič psihološkega in individualnega, ko ni odvisna od individualne usode junaka. Če naj se gledalec vživi v človeško usodo, mora biti umetniško delo tako napisano in dramaturško ustrojeno (prim. Šeligo, 1988: 137).

Tabela 3.1: Interakcijski vzorec identifikacije z junakom

Modaliteta identifikacije	Nanašanje	Receptivna dispozicija	Norme zadržanja (+ = progresivno) (- = regresivno)
ASOCIATIVNA	igra/tekmovanje (praznovanje)	vživetje v vloge vseh drugih udeležencev	+ uživanje svobodnega bivanja (čista družabnost) - dovoljen eksces (regresija v arhaične rituale)
ADMIRATIVNA	popolni junak (svetnik, modrec)	občudovanje	+ aemulatio (sledenje) - imitatio (posnemanje) + vzornost - spodbudnost/ razvedrilo s pomočjo nenavadnega (evazija)
SIMPATETIČNA	nepopolni (vsakdanji) junak	sočutje	+ moralni interes (pripravljenost na dejanje) - pretresenost (užitek ob bolečini) + solidarnost za neko delovanje - samopotrjevanje (pomiritev)
KATARZIČNA	a.) trpeči junak b.) junak v stiski	tragična pretresenost/ sprostitvev duševnosti smeh/komična razbremenitev duševnosti	+ nezainteresiran interes / svobodna refleksija - doglednost (iluzioniranje) + svobodna moralna sodba - zasmehovanje (ritual smeha)
IRONIČNA	izginuli ali antijunak	začudenje (provokacija)	+ odgovarjajoča kreativnost - solipsizem + senzibilizacija zaznave - kultiviran dolgčas + kritična refleksija - ravnodušnost

(Jauss, 1998: 152)

3.8.1. Razlaga interakcijskih vzorcev

Asociativna identifikacija

Pomeni estetsko zadržanje, ki se uresniči s prevzemom vloge v zaprtem imaginarnem svetu dejanja igre. Udejanja se v svetu igre kot take, praznovanja in na koncu gledališke igre. Igra v tem primeru ne pomeni nujno prikazovanje za gledalce, temveč asociativna identifikacija prej odpravlja ločnico med igralcem in gledalcem. V igri pridobljena estetska naravnost se ne pridobi zaradi nekakšne »aure prazničnosti«, temveč zato, ker se udeleženec v igri nauči sprejeti pravila igre, se jih uspe držati in se z njimi spopasti. To pa zahteva, da se mora biti pripravljen postaviti v vloge drugih.

V socialni psihologiji Georgea H. Meada posameznik s sprejemanjem in priznavanjem vlog z vidika družbene skupine svojega okolja izkusi v sorazmernosti svoje vloge in razvije svojo identiteto (prim. Jauss, 1998: 158).

Igra ima družbotvorno funkcijo. Udeleženci v igri razvijajo svojo identiteto in se urijo v oblikah komuniciranja, ki oblikuje družbeno življenje. V zgodovini se ta teorija potrди v primeru premestitve literature v družbeno prakso. V evropski tradiciji si tako ne moremo predstavljati ljubezni brez literarnega ceremoniala srednjeveškega služenja dami. Lirske oblike v trubadurski poeziji so še danes vidne v jezikovnih igrh dvorjenja, ljubezenskega priznanja in zavrnitve. Zgodovinsko sega vse od ritualov, klasičnega odra in današnjih teženj *living-theatra* ali *happeninga* po »premostitvi gledališke rampe« (prim. Jauss, 1998: 158).

»Zadovoljstvo ob igri lahko z estetskim užitkom občinstvo osvobodi pritiska in navad njegovega vsakdanjika in ga ravno tako neopazno zapeljuje k temu, da je nolens volens z asociativno identifikacijo pritegnjen v ritualna dejanja, v katerih se njegova sprva svobodna estetska naravnost sprevrže v nesvobodnost kolektivnih identitet.« (Jauss, 1998: 159)

Admirativna identifikacija

Z admirativno identifikacijo razumemo estetsko naravnost, ki se oblikuje v odnosu do popolnosti nekega vzora. Občudovanje junaka zahteva, da estetski predmet s svojo popolnostjo stopnjuje pričakovanje in sproži začudenje, ki ob izgubi novosti ne preneha. Gledalec ne prevzame zgledov in vzorcev na podlagi golega strmenja nad izrednim in popolnim, temveč z zavzetjem distance, kjer se zavest meri ob predmetu svojega občudovanja. Admirativna identifikacija lahko v naraščajoči vrsti posebnih vzornikov izkustvo predaja naprej od generacije do generacije. Človeška zgodovina je tako polna junakov, naših preteklih in sedanjih vzornikov, ki so povzdignjene in povečane realne osebe ali junaki romanov in dram. Občudovanje kot estetski afekt zahteva naravnost, ki se mora držati sredine med premalo in preveč distance. V dobi množičnih medijev je to postalo še posebno dvomljivo (prim. Jauss, 1998: 159).

»'Tovarna sanj', ki zadovoljuje potrebo po 'boljšem svetu', odpravlja kognitivno distanco občudovanja, na drugi strani pa preplavljenost z dražljaji pri opazovalcu lahko sproži obrambne strategije neprizadetosti, ki onemogočijo vsako estetsko komunikacijo. Tako spodbujena sprejemnikova neranljivost ima svoj predmetni korelat v pojavu modernega superjunaka, ki je v svoji popolni apatiji pustil tradicijo junaštva že daleč za seboj in ki ga tudi ni več mogoče občudovati, ampak se mu le še čuditi.« (Jauss, 1998: 163)

Simpatetična identifikacija

»S simpatetično identifikacijo razumemo estetski afekt vživetja v tuji Jaz, ki odpravlja distanco občudovanja in lahko pripelje gledalca ali bralca s pomočjo njegove ganjenosti do solidarizacije s trpečim junakom.« (Jauss, 1998: 163)

Nedosegljivemu ali klišejskemu vzorniku postavimo nasproti novega, vsakdanjega junaka, kot enega izmed nas, iz istega mesa in krvi. Odprava občudujoče distance do popolnega junaka pripelje gledalca do simpatetične identifikacije z osebami njegove življenjske resničnosti (prim. Jauss, 1998: 164).

Katarzična identifikacija

»S katarzično identifikacijo mislimo že po Aristotelu opisano estetsko naravnost, ki prestavi gledalca iz realnih interesov in afektivnih zapletenosti njegovega življenjskega sveta v položaj trpečega ali ogroženega junaka, da bi v njem s pomočjo tragične pretresenosti ali komične razbremenitve proizvedla sprostitev njegove duševnosti.« (Jauss, 1998: 167)

Katarzična identifikacija je zgodovinsko gledano v procesu emancipacije estetskega izkustva dosegla prag avtonomije. Gledalcu je dana tragična pretresenost ali zmožnost smeha le toliko, kolikor se je zmožen iz neposredne identifikacije dvigniti do presojujoče refleksije o prikazanem. V novejši literaturi katarzična identifikacija pomeni pogoje estetske sprostitev za refleksijo na koncu, ki zahteva doraslega gledalca (prim. Jauss, 1998: 168).

Misleči gledalec naj bi znal pravilno oceniti svoja lastna občutenja. Z emocionalno udeleženo pa lahko gledalca odnese tudi v drugo skrajnost, ki prepreči obrat k moralni refleksiji. Smeh pri gledanju komedije postane golo zasmehovanje in gledalec najde zadovoljstvo v napačni zavesti, da je sam boljši.

Ironična identifikacija

»Z ironično identifikacijo mislimo raven estetske recepcije, na kateri je gledalcu ali bralcu kaka pričakovana identifikacija nakazana le zato, da bi bila potem ironizirana ali nasploh ovržena. Takšni postopki ironizirane identifikacije in razbitja iluzije rabijo temu, da recipienta iztrgajo iz njegovega nereflektiranega odnosa do estetskega predmeta in izzovejo njegovo estetsko in moralno refleksijo.« (Jauss, 1998: 170)

Največkrat uporabljeni vzorec je postavitve epskega junaka v realnost vsakdanjega bivanja. Bralec ali gledalec je po zaslugi ironije odvezan admirativne identifikacije. Lahko se smeji junakovemu ravnanju v izjemnih okoliščinah, ki bi mu v preobleki epske resnobe vzbudile spoštovanje. V zgodovini se tako pojavijo parodije na vse epske ideale, od viteštva do idealnosti dvorske ljubezni.

Izkustvo na ravni ironične identifikacije, ki sprošča refleksijo, lahko zgreši svoj cilj in pade v estetsko zadržanje. Avangardna umetnost je tako s svojo komercializacijo zašla v zaprt krog proizvodnje novih in novih škandalov s šokantnimi novostmi z zmedo ustvarjajočo večpomenskostjo. Prav tako lahko privede do druge skrajnosti, ki privede do razgraditve pripovednih funkcij in pripelje do brezvsebinske zgodbe, ki ponuja poljubno število pomenov (prim. Jauss, 1998: 174).

Prekorači se meja z estetsko ravnodušnostjo. Gledalec ostane sam, sam stopi na mesto prazne identitete izginulega junaka. Pri tem mu manjka pomoč estetske pobude, ekvivalent za odtegnjeni estetski užitek pa si mora proizvesti sam.

Slika 3.2: Otroka reke (Kamnita ptica)



(Luis, 2001)

Kamnita ptica:

*»Vse odgovore boš moral najti sam.
Vse poti poiskati. Znova poiskati.
Vse vezi navezati.
Za življenje je treba dajati.
Dajati je treba meso svojih stegen.
Sneg svojih prsi.
Led svojih bokov.
Dati je treba vse, kar imaš.
Mati ne ve ničesar drugega,
zato je taka njena sodba.*

*Straža, zapri jima pot za mano.
Tu bosta živela.
Če bosta bežala, naj tu omahneta,
utrujena od bega.
Če bosta preveč hotela, naj tu najdeta
meje.
Če bosta žalostna, naj tu zjokata
žalost.
Njuna sreča in nesreča naj tu najde
jezove.
Ničesar ni razen življenja.«*

(Zajc, 1990: 64)

3.9. Študija primere: pogled gledalca na Otroka reke

V vizualnem svetu, ki je prenasičen z podobami, so ljudje pozabili na besedo. Otroka reke pa temelji na besedi in njenem pomenu. Minimalistična scena in negibne silhuete igralcev pustijo prostor besedi, da pride do gledalcev. So gledalci zmožni poslušati, so zmožni sprejeti sporočilo, ki jim ga ponuja beseda? So se gledalci zmožni vživeti v zgodbo v poeziji?

Za razumevanje gledalca pri predstavi Otroka reke sem se pogovarjala z dvema sodelujočima pri predstavi, ki sta spremljali tako vaje kot samo predstavo iz dvorane. Zaradi časovne distance sem imela težave z iskanjem pravih gledalcev, ki bi samo enkrat gledali predstavo, zato so odgovori lahko drugačni, kot bi bili pri enkratnem gledalcu. Menim, da občutja kljub temu so enaka, le da so v mojem primeru bolj intenzivna in globlja, ker sta vprašani gledali predstavo večkrat in sta s spremljanjem vaj bili tudi bolj vpleteni.

»Mislim, da sva bile midve kar neki vmesni prostor, nisva bili pravi gledalki, opazovalki. Nisi bil v središču dogajanja, ker nisi igral, ampak še vedno toliko v središču, da nisi bil samo tako gledalec.«

(Nataša, 2005)

Pogovarjala sem se z garderoberko Marijo, ki je pri vajah in na predstavi skrbela za kostume in rekvizite igralcev. Sodelovanje pri tej predstavi je bilo zanjo prvo tovrstno sodelovanje in je gledališče pred tem spremljala le kot gledalec. Druga, ki je sodelovala pri pogovoru je bila Nataša, amaterska igralka, ki ima tudi že sama izkušnje z igro in razume igralca in delo z njegovo vlogo. Pri predstavi je bila asistentka režije in je lahko nemoteno spremljala vaje. Pogovor sem opravila z obema skupaj, da sta se v odgovorih dopolnjevali in razkrili podatke tudi skozi pogovor med sabo. V pogovoru sta delili izkušnje in se spomnili več podrobnosti, ki se jih drugače ne bi. Med sabo se poznata, tako da ni bilo težav pri bolj občutljivih vprašanjih. Pogovarjali smo se v gledališki sobi kulturnega doma Joža Ažmana v Bohinjski Bistrici, 6. 1. 2005.

3.9.1. Analiza identifikacije gledalca

Predstava veliko zahteva od gledalca in več ovir je na poti k identifikaciji. Povprečen gledalec gleda površno in je vaje komedij. Predstav, kjer ni treba razmišljati, kjer se malo sprostiš, odideš domov in pozabiš. Nobena misel iz predstave ti ne ostane v glavi in nič več ne razmišljaš o njej. Vse, kar lahko postane, je vic, ki ga slišiš, se nasmeješ in v tistem trenutku pozabiš.

»Komedijska: fino, super, se nasmeješ, lahko še podebatiraš, se je spomniš, ampak pri komediji jaz nikoli ne razmišljam o tem, kaj je komu, zakaj je igralec to rekel.«

(Marija, 2005)

Otroka reke je poetična drama, ki je povsem nekaj drugega. Poleg tega, da veliko zahteva, gledalcu tudi veliko nudi, če je to pripravljen sprejeti. Nataša meni, da je popolno vživetje v predstavi bolj slučaj kot pravilo. Nikoli namreč ne moreš biti tako pripravljen na tako predstavo. Na samo identifikacijo pa vpliva tudi situacija. Včasih si

pripravljen poslušati in marsikaj sprejeti, drugič nisi. Prav tako je od situacije in dneva odvisno, kako sprejemaš in razumeš dramo.

Marija je komentirala mnenja gledalcev po predstavi, med njimi jih je bilo veliko, ki jih ni razumelo besedila in se jim je tema zdela pretežka. Povprečni gledalci niso vajeni podajanja v poeziji in ne razumejo poetičnega jezika. Obe sta menili, da se povprečen gledalec, ki vidi predstavo samo enkrat, ne poistoveti z njo, se ne vživi v dramo.

»Čeprav je navdušen nad igralci, nad njegovim podajanjem tega, nad sceno, nad vsem, ampak samo besedilo se jih pa ni toliko dotaknilo.«

(Marija, 2005)

Enkratnemu gledalcu gre skoraj vse mimo, meni Nataša. Odvisno je tudi od tega, kakšen gledalec si. Nekateri so bolj vizualni in se bodo veliko ukvarjali s sceno, kostumi in premiki, drugi bolj poslušajo.

Priznava, da je besedilo zahtevno in ga težko sprejmeš in razumeš, če gledaš samo enkrat. Lahko te določeni deli pretresejo, ti dajo snov za razmišljanje, ampak ti vse gre zelo hitro mimo in pozabiš. Naslednji dan so že nove stvari, s katerimi se ukvarjaš, ki so hkrati navadno manj naporne in lažje sprejemljive.

»Vsega tega kot gledalec ko greš enkrat gledat predstavo, absolutno ne vidiš. Tekst se ti potem usede. Kakor sem rekla, prvič ne vem, če bi sploh zaznala vse stvari, tako kot sem jih na vajah. Mislim, da sem preveč površna kot gledalka.«

(Nataša, 2005)

Razmišlja o spremljanju vaj, naporu na vajah, procesu ustvarjanja predstave in možnost počasnega odkrivanja in dožemanja pomenov besedila. Spremljanje procesa dela ti pomaga, da se resnično vživiš v delo, ki bi zaradi nerazumevanja ali površnega gledanja lahko šlo mimo tebe. V začetku predstave najprej sprejemaš vse, kar vidiš, in prevajaš v lasten razumljiv svet. Gledaš sceno, postavitev, gibanje in premike na odru in šele, ko to sprejmeš, začneš poslušati, kaj ti vloge govorijo. Zaradi začetnega privajanja ti sam začetek večkrat uide.

Obe dvomita, da se lahko povprečen gledalec v enkratnem ogledu predstave poistoveti z vlogami, z zgodbo drame.

»Se mi zdi, da povprečen gledalec se ne. Ampak če se spomnim, tako kot sem že rekla prej, v začetku samo poslušam in gredo kar tako mimo besede. Mogoče v enem delu cele predstave, da si tako noter. Vem pa ravno pri tej predstavi, da je ene par stvari šlo čisto mimo mene«

(Marija, 2005)

Identifikacija

Najbolj idealno je, da resnično padeš notri, to pa je zelo odvisno od igralca in od njegovega podajanja vloge. Marija je priznala, da se ji je na vajah dogajalo, da je čutila bolečino, ki je bila v besedilu in so jo podajali igralci na odru. Čutila jo je na vajah, kjer ni bilo nobenih motečih elementov, nobenega šumenja, premikanja in hrupa v dvorani, samo tišina.

»Jaz mislim, da te pretrese, samo za razliko od igralca, ki večinoma gleda svojo vlogo, sebe, ima gledalec veliko več možnosti.«

(Nataša, 2005)

Pretrase te lahko v določenem hipu, ki ni nujno povezan z besedilom. Lahko ga sproži gib, vzdih, kombinacija vsega. Lahko zajokaš, ne da bi se zavedal, kaj je sprožilo jok. Mogoče gre za napetost, v kateri te drži cela predstava in vsak najmanjši dražljaj lahko povzroči, da stopimo čez rob in pokažemo našo pretresenost. V tej predstavi je po mnenju obeh bilo več takih trenutkov, ki so tako pretresli, da si zajokal in si resnično sočustvoval z osebo ali situacijo v predstavi.

Marija pravi, da je bilo nekaj odlomkov v predstavi, ki so se je izjemno dotaknili. Med gledanjem se nista vživeli popolnoma samo v eno vlogo, ampak bolj v zgodbo kot celoto. Posamezni deli bolj pritegnejo in se z njimi identificiraš, ne glede na to, katera vloga te dele podaja. Pravita, da se lahko najdeš v več vlogah in ne samo v eni, čeprav se lažje identificirata z Reko, ker je ženska.

»Jaz bolj gledam kot celoto, v tisti celoti je pa eden, ki je malo bolj izstopajoč, malo bolj pisan na mojo dušo, kljub vsemu pa tudi druge vloge. Vsaka ima kakšno sporočilo. Tukaj je imela vsaka kakšno sporočilo v kakšnem momentu, ki se te dotakne, mojih izkušenj v življenju, pogledov.«

(Marija, 2005)

Ljudje smo si različni in ogromno dejavnikov vpliva na to, kako sprejemaš predstavo. Odvisno je tako od človeka kot od situacije, dneva in počutja.

Sama identifikacija ni povzela nobeno od Jaussovih oblik identifikacije. Lahko bi rekla, da je bila najbližje simpatetični identifikacije, le da je šlo za globlje občutenje, kot zgolj sočutje. Namesto sočutja, je šlo za čutenje sebe. V resnicah, ki jih govorijo junaki občutiš sebe, svojo lastno izkušnjo in svojo lastno bolečino. Ne gre za sočustvovanje z junakom, temveč za prepoznavanje sebe v njem in sočustvovanje s samim sabo. V tem primeru so ta občutenja bila povezana z grozo in bolečino.

»Meni je najprej grozljivo, mene je najprej groza. Ne taka groza kot strah, ampak grozljiva resničnost, kot te bolj ne bi moglo direktno zadeti.«

(Nataša, 2005)

»Igralec je skozi celo predstavo podajal eno bolečino, ki jo je avtor zilil v ta tekst. Je bilo, da so igralci znali to bolečino prenesti na oder in da to bolečino čutiš.«

(Marija, 2005)

Ta bolečina lahko v določenih delih postane preveč in tudi Nataša je priznala, da je včasih hotela zapustiti dvorano. Marija pravi, da v določenih delih predstave skušaš narediti projekcijo v svoje življenje in se v določenih delih najdeš. Določene dele besedila začneš povezovati z določenimi osebnimi izkušnjami. Med gledanjem predstave se v hipu naredi povezava in določen del besedila se ti zdi bližji kot drugi deli besedila.

»Se mi zdi, da so tako življenjski, da jih lahko preneseš čisto v vsakdanje življenje. So čisto taki, življenjski, da se lahko najdeš brez kakšne depresivnosti, brez kakšne žalosti, ampak če malo razmišljaš, se najdeš.«

(Marija, 2005)

Ne gre samo zato, da delaš projekcije v svoje življenje, temveč začne drama vplivati na vsakdanje življenje. Vaje so bile naporene in dolge, a kljub temu po vaji nisi bil

utrujen, ampak nekako očiščen, kot se je izrazila Nataša. Kljub temu sta obe priznali, da večkrat po vaji nista mogli zaspati.

»Nisem bila negativno obremenjena, izredno veliko mi je dalo razmišljati, o življenju, o besedah, ki sem jih slišala, o tekstu.«

(Marija, 2005)

Mogoče se te besedilo tako globoko dotakne tudi zaradi življenjske situacije in naravnosti v času, ko se srečaš z njim.

Kaj vpliva na identifikacijo?

- **Koncentracija:** Obe sta bili mnenja, da se za tako besedilo težko skoncentriraš in enako pozorno spremljaš celo predstavo, je prenaporno za povprečnega gledalca. Brez popolne koncentracije ne moreš popolnoma pasti v predstavo in se prepustiti toku njene zgodbe.
- **Moteči elementi,** ki so bili med to predstavo še bolj moteči kot pri katerikoli drugi. Vsak najmanjši šum je zmotil gledalca pri spremljanju. Marija meni: *»Tako minimalno premikanje zahteva malo manj kot popolno tišino, da se ti lahko skoncentriraš, je zelo moteče. Pri drugih igratih se mi zdi, da je to drugače.«* (Marija, 2005) Nataša je najmanjši hrup primerjala z bombo, ki pa ne poruši dinamike predstave in koncentracije za naprej, ampak samo zmoti za trenutek.
- **Situacija,** v kateri si, ko spremljaš predstavo, lahko pomaga ali preprečuje identifikacijo. Včasih si pripravljen sprejemati določene stvari, včasih ne.
- **Besedilo** je za rahločutnega in pozornega gledalca lahko idealno za identifikacijo, lahko pa je prenaporno. Nataša meni, da je besedilo: *»Nerazumljivo, moram reči, da meni še danes ni vse razumljivo«* (Nataša, 2005). Si pa besedilo vsak po svoje razlaga in dovolj je že, da ujameš rdečo nit zgodbe in da resnično poslušаш.
- **Poezija v drami** je način pisanja, ki zmore vzbuditi višja čustva kot besedilo v prozi. Ja pa tako besedilo nedostopno površnim gledalcem in gledalcem nevajenim poezije. Nataša meni: *»Mislim, da moraš tudi ogromnokrat to prebrati in slišati, ne vem, jaz imam absolutno blokado pred pesništvom. Imam eno fiksno idejo, da ne razumem pesmi, nobenih pesmi.«* (Nataša, 2005)
- **Scena, kostum, postavitve:** Vse, kar vidiš na odru, vpliva na identifikacijo. Ne samo, da pomaga igralcu, da se lažje vživi, ampak pomaga ali moti tudi gledalca. Scena na primer lahko služi svojemu namenu, postavi dogajanje v prostor, lahko pa tudi moti. Minimalistično postavljena scena je v tem primeru pomagala gledalcu, da se je lahko posvetil zgodbi. *»Ravno to je bilo odlično, ker ni predolgo časa motilo gledalca. Dobro si si ogledal, ustavil, si veliko prej začel poslušati igralca, kot če bi bilo našarjeno.«* (Nataša, 2005)
- **Atmosfera** v predstavi ustvari posebno vzdušje in budi posebne občutke med igralci in gledalci. V pravi atmosferi se ustvari idealno okolje za identifikacijo. V tem primeru je bila atmosfera posebna in je dajala občutek nekega posebnega sveta. Ogromno je bilo neke nedefinirane, a ustvarjalne energije. Marija pravi, da je bila neka posebna vznesenost.

Naj so se gledalci identificirali z dramo ali ne, je vsak, ki je prišel gledat, odnesel delček vzdušja predstave in delček občutij, ki so se prelivale z odra v dvorano. Kaj gledalec z njimi stori, jih zavrže ali sprejme, je njegova stvar. Gledališče naredi svoje,

potem gledalec zapusti dvorano in ostane sam s svojimi vtisi. Upi gledališča so, da se ga predstava vsaj malo dotakne.

»Seveda, to je jasno. Pač konec koncev ni treba, da gledalec, ki ima rad gledališče, ki ima rad predstave, vedno razume predstavo 100%, saj si lahko vsak malo po svoje predstavlja. Če je vsaj kolikor toliko užival, ali če je vsaj kolikor toliko trpel, vsaj delček toliko, kot smo mi, je to že znak, da si je znal predstavljati, da se je vživel v predstavo.«

(Gardener, 2005)

4. Režiser in identifikacija

»Režiser: oseba, ki je zadolžena za postavitve igre in prevzame estetsko in organizacijsko odgovornost za uprizoritev z izborom igralcev in interpretacijo besedila, ob uporabi odrskih možnosti, ki jih ima na voljo.« (Pavis, 1997: 641)

V preteklosti, pred nastopom režiserja v gledališču, so bili igralci prepuščeni samim sebi. Večkrat so bili v nemilosti zvezdnikov predstave, igralcev z običajno oblikovanim igralnim prototipom, ki so ga nekoliko variiranega ponavljali v vseh vlogah. Režiserji so bili starejši igralci ali vodje gledališča, ki so bolj ali manj le usmerjali promet in pomagali s svojimi izkušnjami. S pojavom režiserja se vse spremeni (prim. Ahačič, 1982: 75).

Režiser ustvarjalec, ki ni vsak s poklicem režiserja, prinese v gledališče nov način dela. Z uporabo vseh umetniških, tehničnih in gledaliških izraznih sredstev ustvari skladno in enovito predstavo, ki je odraz njegovega osebnega odnosa in hkrati ustreza besedilu. Taka režija od igralca zahteva veliko ustvarjalnosti, gledališkega znanja in psihofizične kondicije. Režiser ni več eden izmed igralcev in nekdo, ki usmerja promet. Režiser postane vodja predstave v vseh vidikih. (prim. Ahačič, 1982: 76)

»Režiserjeva naloga je čudna: nikakor se ne poteguje za to, da bi bil bog; njegova vloga pa to pravzaprav terja. Rad bi bil zmotljiv, toda nagonska zarota igralcev ga sili, da postane razsodnik, ker pač ves čas tako nujno potrebujejo razsodnika. V nekem smislu je režiser zmerom nastopač, nočni vodnik, ki ne pozna poti, pa nima izbire – voditi mora in pač med hojo spoznavati pot.« (Brook, 1971: 44)

4.1. Izrazna sredstva režije

»Režiserjeva naloga je, da z vsemi raznovrstnimi gledališkimi izraznimi sredstvi dramsko umetnino neokrnjeno oživi, da gledališko ponazori njeno zunanjo in notranjo vsebino in njeno značilno ozračje.« (Ahačič, 1982: 48)

Izrazna sredstva režije:

- dramsko besedilo,
- igralec,
- ritem uprizoritve (splet različnih ritmov: ritem posameznih dejanj, ritem posameznih oseb, osnovni ritem odrskega gibanja, osnovni ritem govorjenja, ki se v predstavi lahko menjavajo),
- odrski prostor s sceno, osvetljava, kostumi in pomožna sredstva (glasba, ples, projekcije, zvočni in tehnični učinki).

4.1.1. Besedilo in režiser

Besedilo je eden od osnovnih izraznih sredstev režiserja. Je največkrat osnova za režiserjevo delo, njegovo vodilo, material, s katerim s pomočjo ostalih sodelujočih ustvari predstavo. Dramsko besedilo predstavlja prvo fazo gledališko uprizoritvenega postopka, ker je oblikovano kot dramsko dogajanje med določenimi osebami.

Drama je v svojih zametkih literarna in za odrsko uprizoritev nujno potrebuje dejavnik, ki to predlogo približa odru. To je funkcija režiserja. Režiser mora tudi praktično razmisliti, kako se bo drama odvijala na odru pred ljudmi (prim. Gavella, 1968: 40).

»Gledališka uprizoritev ni nič drugega kot realizacija režiserjeve subjektivne vizije, vizije bralca o avtorjevem delu, je v gledališkem jeziku izpovedan in izražen režiserjev intimni odnos do tega dela. In naj je ta odnos še tako oseben, odrska realizacija še tako izvirna, ne more biti poljubna, ampak se mora podrežati imperativu besedila, se pravi, da mora ostati v okviru njegove posebne umetniške strukture in njegove imanentne pomenljivosti.« (Ahačič in Pignarre, 1985: 82)

Režiser se mora zavedati, da nima opravka z neobdelano snovjo, ki jo lahko spreminja na poljuben način. Dramsko besedilo je že samo avtohtono umetniško delo, ki ga je v prvi vrsti potrebno upoštevati in spoštovati, kot terja spoštovanje za svoje stvaritve tudi režiser sam. Režiser uprizori svoj pogled na predstavo, ki je skladen s tem, kar besedilo narekuje.

»Pri gledališki uprizoritvi, ki je trojno sožitje besedne, režijske in igralske umetnosti je z ustvarjalno svobodo tako kot z materialnimi dobrinami; če si je ena vzame preveč, je zmanjka za drugi dve.« (Ahačič, 1982: 165)

Črte

Črte so nevidne pomočnice režiserja, ki mora pri uprizoritvi upoštevati vrsto dejavnikov in pravil, ki jih avtor besedila med pisanjem vedno ne upošteva. Je nevhvaležno in potrebno delo režiserja, ki mora s spoštovanjem do avtorjevega dela besedilo napraviti bolj primerno odrski uprizoritvi (prim. Freytag, 1976: 292).

Večinoma se črtajo deli besedila predvsem zato, ker je besedilo za odrsko uprizoritev predolgo in vsebuje teme, ki niso bistvene za glavno nit dogajanja in za razumevanje glavne ideje besedila. Tudi pri črtah se pozna osebnost režiserja in njegovo razumevanje dela.

4.1.2. Igralec in režiser

Odnos med igralcem in režiserjem je različen od primera do primera, v večini pa je odvisen od tipa režiserja: koliko svobode pri ustvarjanju prepusti igralcu in kako jasna je režiserjeva slika predstave. Režiser pa je v vseh primerih tisti, ki vodi igralce pri njihovi igri. Daje jim navodila, kaj od njih hoče in se hkrati postavlja v vlogo kritičnega gledalca. Režiser sprejema igralčevo ustvarjanje in ga v sebi preverja tako kot občinstvo. V sebi preverja igralčevo ustvarjanje hkrati kot gledalec in kot igralec.

»Režiser mora v sebi združevati najbolj subtilno in najbolj čisto občutljivost idealne publike, toda hkrati si mora biti na jasnem o celi skali možnosti igralčevega učinkovanja, tako da se lahko v trenutku izpremeni iz gledalca, ki ni zadovoljen, ker je pričakoval več, v igralca, ki občuti v sebi vse možnosti, da bi gledalca zadovoljil. To menjavanje funkcij je ena od najbolj bistvenih potez režiserskega ustvarjanja.« (Gavella, 1968: 38)

Igralčevo delo je zelo intimno in navznoter obrnjeno, hkrati pa potrebuje zunanji dejavnik, ki mu pomaga pri objektivizaciji svojega dela, to je režiser. Dober igralec lahko v slabi režiji ostaja povprečen, medtem ko dober režiser s povprečnim igralskim ansamblom naredi odlično predstavo.

»Igralec lahko z ustvarjalnim zagonom sledi režiserju le, dokler zaupa v zanesljivost in trdnost njegove zamisli. Brž ko pa v to podvomi, začne negotovo omahovati, potem pa se običajno zateče v zunanjo, šablonsko opredelitev vloge.« (Ahačič, 1982: 51)

Pod vodstvom slabega režiserja igralci igrajo po ustaljenih šablonah, ki ne prodrejo v intimno bistvo vloge, tako kot tudi režija ne prodre v bistvo dramskega dela. Zaradi zunanjih tehničnih učinkov ali zaradi revne osebnosti režiser zanemarja notranjo vsebino igralčevega lika ter se zadovoljuje z zunanjo karakterizacijo, ki preide celo v mehanično posploševanje ali karikaturu (prim. Ahačič, 1982: 52).

Režiser v predstavi hoče pokazati lastno intimno predstavo o dramskem besedilu, igralcem narekuje in razlaga lastno predstavo o likih, ki mora biti za igralca logična in razumljiva, da jo lahko sprejme. Igralci so na koncu tisti, ki stopijo na oder in predstavo odigrajo, režiser se mora tega zavedati. Za dobro predstavo mora režiser zatreti lastno individualnost in mora spoštovati tako besedilo kot tudi igralca in vse ostale sodelujoče.

»Pomen njegove funkcije ni v poudarjanju lastne individualnosti, marveč v tem, da doseže maksimum gledališke izraznosti. Jasno pa je, da brez napora popolne in bogate osebnosti tega maksimuma ni moč doseči.« (Gavella, 1968: 41)

Včasih se med režiserji pojavi zmotno mišljenje, da je igralca treba pustiti pri svojem ustvarjanju. Do neke mere to drži, vendar se režiser kot vodja mora mešati v igralčevo ustvarjalno delo. Igralska skupina na odru brez vodje ni sposobna ustvariti skladne predstave. Režiser je odgovoren za igralčevo ustvarjanje in usmerjanje le tega, hkrati je tudi del procesa ustvarjanja vloge (prim. Brook, 1971: 133).

4.2. Tipi režiserjev

Način režiserjevega dela, tako kot stopnja njegove identifikacije, je odvisna od tipa režiserja in načina režije. Veliko je kriterijev, ki razvrščajo režiserje v razrede in različne tipe. Draga Ahačič je v svoji knjigi opisala tri tipe režiserjev glede na njihov način dela in njihov človeški vložek v predstavo.

3 izraziti tipi režiserjev po Ahačičevi:

- **Solidni, rutinski režiserji:** je *»bolj ali manj spreten kompilatorski praktik, ki se drži izhujenih poti in se opira na zanesljive izkušnje preteklosti«* (Ahačič, 1982: 48) Ne glede na dramsko besedilo, zvrst, čas so njegove uprizoritve približno enake, ritem je često razvlečen, osnovna ideja zbledena ali poenostavljena, igralski liki nedodelani in ozračje medlo. Igralsko besedilo jemlje dobesedno, ne išče pa njenega notranjega sozvena. Opira se na dikcijo in zunanji prikaz čustev. Režije so shematične in brezosebne. Takemu režiserju je delo obrt, v katero vloži malo sebe in težko bi govorili o identifikaciji na globljem nivoju (prim. Ahačič, 1982: 48).
- **Samovoljni režiserji:** To je številnejša skupina režiserjev, ki svojo voljo izražajo tako izrazito, da prekrijejo avtorja. *»Večinoma tu niti ne gre za kaka izdelana, izvirna umetniška načela, ampak za precej površno in preračunljivo stremljenje po originalnosti za vsako ceno, pri čemer režiser uporablja razne, tudi cenene in primitivne učinke brez organične zveze z vsebino besedila in z njimi slepi prostodušnega gledalca. Taki prijemi izvirajo iz umetniške*

nezrelosti, iz režiserjeve nemoči, poglobiti se v dramsko besedilo in z njim zaživeti.« (Ahačič, 1982: 49) Navadno je v uprizoritvah pretirano izpostavljena odrska dekoracija brez funkcionalnega pomena, ki razbija skladnost dogajanja in hromi igralčevo ustvarjalnost. Tako režijo navadno vidimo v komercialnih spektaklih, ki jim je potreben zunanji blišč, ki zakrije njegovo notranjo revščino. S pretiranim izpostavljanjem samega sebe in lastne individualnosti ne gre več za identificiranje z dramo temveč za proslavljanje samega sebe. (prim. Ahačič, 1982: 50)

- **Režiserji tolmači:** Ta skupina režiserjev je najbolj maloštevilna. *»Režiser tolmač z razumsko razčlemba in umetniško intuicijo do potankosti prodre v avtorjev svet, v njegovo dogajanje, se navzame njegovega značilnega ozračja in skuša ta samosvoj, enkratni svet oživiti na odru v vsej njegovi razsežnosti in polnosti.*« (Ahačič, 1982: 50) Tak režiser se največ ukvarja z igralcem, ki predstavlja težišče njegovega dela. Igralcu pomaga najti pravi značaj vloge, hkrati pa mu pomaga, da se očisti šablon, stereotipnih kretenj. Tako delo od režiserja zahteva obsežno znanje, tenkočutnost, ustvarjalno domišljijo, trdna gledališka stališča, samostojnost presoje in čiste odnose do pglavitnih človeških in umetniških vprašanj. V svojem delu se režiser na čustvenem predvsem pa miselnem nivoju identificira z dramskim delom. *»Ravno v samosvojem, enkratnem osebnem odnosu do dramskega dela, ki ga režiser izpoveduje v svoji uprizoritvi, se izraža njegova umetniška osebnost.*« (Ahačič, 1982: 51)

Tipologija režij po Pavisu

Pavis razdeli režijo na tri dimenzije. V režiji se te dimenzije ne izključujejo, temveč so vse prisotne, le da je ena bolj poudarjena. Tipi režij ne vplivajo na stopnjo identifikacije, temveč delijo režijo ne različne možne načine dela, ki zahtevajo prispevek režiserja na različnih nivojih.

- **Avtotekstualna režija:** V to kategorijo spadajo režije, ki si prizadevajo rekonstruirati zgodovinske okoliščine predstave, ne da bi jo odprle novemu družbenemu kontekstu, kot tudi režije, ki so zaprte v krog neke režiserjeve ideje in hočejo v skladu s to idejo vse na novo ustvariti. Režija se zapre v svoj krog in se drži svoje notranje logike, ne da bi se pri tem sklicevala na zunanja besedila, ki bi to potrjevala ali zavračala. Po eni strani prevladuje avtor besedila in po drugi strani trmasto lastno mišljenje režiserja.
- **Ideotekstualna režija:** Ta kategorija predstavlja nasprotno opredelitev. Bolj kot besedilo, si želi režirati politični, družbeni in psihološki podtekst. Vsa režija temelji na tem podtekstu in besedilo ostane samo še mrtvo in nadležno breme. Taka režija omogoča branje in predstavljanje starih besedil v sodobnem času. Je odprta svetu in tako tudi podvržena tiraniji ideologij, globalnemu razlaganju sveta. Režiser uporabi besedilo za sporočanje njemu lastnih perečih tem. Prepusti se pritisku družbe in trenutne ideologije, ki ni več nujno lastna besedilu ali režiserju samemu.
- **Intertekstualna režija:** ta kategorija predstavlja posredovanje med obema skrajnima kategorijama. Vsako režijo vzame kot eno izmed možnosti, jo uvršča v vrsto interpretacij. Pri vseh opisih tipov gre vedno za idealne tipe ali za skrajnosti. Intertekstualna režija je tip, ki omili prejšnja dva in nas opozori, da ni samo leva in desna, ampak tudi sredina, ki je navadno v večini (prim. Pavis v Hrvatin, 1996: 156).

Slika 4.1: Otroka reke (smrt)



(Luis, 2001)

Zbor:

*»Za vse boš plačal.
Največ boš plačal za svoje rojstvo.
Jata posmehljivih ptic te bo
zasledovala
skozi življenje.
Ob uri miru
in ob uri nemira
se bo spuščala na tvoje prsi.*

*Terjala bo plačilo.
In ti boš dajal in dajal.
Ampak odrešitve ne bo nikoli.
Ker ni nikjer odpuščanja.
Nikjer ni odrešitve za človeka.
V sebi nimaš vrednosti,
s katero bi plačal.
In sam si plačilo za vse.«*

(Zajc, 1990: 8)

4.3. Študija primere: Izkušnja režiserja Otroka reke

Režiser je vodja predstave in tisti, ki oblikuje predstavo. Iz vseh izraznih sredstev, besedila, prostora, ritma in igralca ustvari uprizoritev na odru. Režiser vzame besedilo, ga razume in predstavi po svoje.

Za spoznavanje izkušnje režiserja pri tej predstavi sem se pogovarjala z režiserjem predstave, ki je bil Niko Kranjc Kus. Je igralec, režiser in oblikovalec scenografije. V predstavi Otroka reke je bil režiser in oblikovalec scenografije.

Pogovarjala sva se v restavraciji hotela Zlatorog v Ukancu v Bohinju, 12. 2. 2005 ob osmih zvečer.

4.3.1. Pogovor z Nikom Kranjcem Kusom

Ljudje smo si že po naravi različni in tudi režiserji so različni. Najprej je vsak režiser svoj človek s svojo osebnostjo, s svojim dojetjem sveta, potem vsak človek kot režiser po svoje opravlja svoje delo. Niko Kranjc Kus je v prvi vrsti gledališki človek, človek, ki živi z gledališčem. Njegovo delo temelji na spoštovanju in razumevanju gledališča.

»Po načinu dela, bi pa lahko rekel, mi je nekako najbližji način ta, da imam kot režiser občutek, da z igralcem in z vso ekipo, predvsem z igralci, najdeš en tak skupen jezik, ki ga cela ekipa razume. Mislim, da pri Otroka reke ni bilo čisto nič drugače.«

(Kranjc Kus, 2005)

Kot režiser se zaveda večih različnih vlog, ki jih prevzame, ko začne pripravljati predstavo. Lahko bi bil režiser nekdo, ki deluje po napisanih pravilih, se drži preverjenih tehnik in receptov dela. V takem primeru bi bil policaj, ki ureja promet in vse delo, ki naredi gledališče, bi opravili igralci. Pri ustvarjalnem delu režiserja je dosti več kot to.

»Je hkrati psiholog, filozof, soavtor, somišljenik avtorja teksta, somišljenik igralca, čustveni človek, po drugi strani spet eden, ki je sposoben, ki mora biti v stanju v nekih kritičnih situacijah najti prave rešitve.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiserjeva vloga je po eni stvari vloga organizatorja, po drugi strani se mora ukvarjati z igralcem, mora razumeti igralca. Vse to je mogoče, če ti kot režiserju delo predstavlja tvojo zavestno početje, če gre za zavestno ustvarjalnost. Če ni tako, potem je nemogoče usklajevati vse vloge, ki jih ima režiser.

V svojem delu je lahko tudi krut. Ta krutost pa pomeni samo strogo usmerjenost k cilju, k predstavi. Kot režiser in avtor predstave imaš širši in globlji pogled na delo kot ostali člani ekipe. Da braniš ta proces dela, da zagotoviš pogoje, da se udeležijo tvoje ideje, lahko včasih deluješ kruto.

Pri delu je režiser, ko dela z igralcem, globoko v procesu dela, hkrati mora izstopiti iz procesa v vlogo gledalca. Videti mora predstavo skozi oči gledalca, ki prvič vidi predstavo in to je zelo težko za človeka, ki živi s predstavo, ki jo gleda in z igralci ustvarja na vsaki vaji.

»Ima konkretno, čisto jasno vlogo gledalca v samem procesu, se pravi sproti preverja stvari kot gledalec. S tem imam jaz nešteto težav, ker se zelo zelo težko ... Bolj ko gre predstava proti koncu, bolj se moraš postavljati kot režiser v vlogo gledalca, v vlogo prvič videnega, zato da lahko oceniš, kaj je dobro, kaj je slabo, kaj bi še popravil.«

(Kranjc Kus, 2005)

Kot ustvarjalni režiser, postaneš tudi avtor predstave. Premiera zrcali tvojo lastno razumevanje besedila in tvojo stvaritev, ki temelji na določeni avtorski predlogi in jo predstavijo določeni igralci.

»Seveda se pa z režijo potem pojavi tudi avtorski princip oziroma avtorski odnos do literarne predloge. Se pravi, da režiser nekako postane avtor predstave. Se pravi, če bi zdaj vzela eno literarno predlogo in tri različne režiserje, bi v resnici lahko gledala tri različne gledališke predstave.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser in besedilo

Literarna predloga je osnova, na kateri režiser gradi svojo predstavo. Je izrazno sredstvo režiserja in točka, kjer se navadno vse začne. Poetično dramo Otroka reke je Niko nosil v sebi že osem let, preden se je udejanjila v Bohinjski Bistrici v predstavi, ki jo je on režiral.

»Nositi v sebi, ne vem, je tako, kot bi rekel, da veš za njega, da ti je blizu, da ti je všeč, da določene stvari povzameš, skratka, da te ta literarna predloga ali navduši ... Predvsem je Otroka reke tak tekst, ki te ne more navdušiti, ampak ti kar pusti ene posledice, ko ga prebereš, vsaj meni je.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser mora, preden se loti režije, razumeti besedilo, ki ga uprizarja. Pri razumevanju gre preprosto za razumevanje tega, kar besedilo govori tebi predvsem kot človeku in hkrati kot režiserju. Ljudje včasih preveč zapletamo in preveč razmišljamo o tem, kaj nam je avtor hotel povedati. Otroka reke je poetična drama in poezija zahteva senzibilnega človeka, ki sprejme poetični jezik.

»Meni se zdi, da sem te stvari razumel od tistega hipa, ko sem to prebral, ker če skoncentrirano bereš neko literarno predlogo, potem slediš, kaj se dogaja. Ta literarna predloga je čisto razumljivo napisana, s tem, da je poetična drama, se pravi, da gre za branje neke poezije, kar je seveda drug štos kot pa nek klasičen roman. Seveda je drugače, ampak mislim, da je tu že velika napaka, ko kdo reče, kaj je pesnik hotel s tem povedati, preberi, a ne.«

(Kranjc Kus, 2005)

Obenem, da besedilo razumeš, navadno pri tebi pusti neko sled. Režiser sledi tej sledi pri svoji režiji in tako predstava na odru ni delo avtorja literarne predloge, temveč delo avtorja predstave: režiserja.

»Hočeš pokazati to, kar čutiš in se ne sprašuješ, kaj je moja želja pokazati in se ne sprašuješ, kaj je avtorjeva želja. Se pravi, ti literarno predlogo prebereš in pri tebi pusti eno sled in tej sledi slediš. In edino to je možen način, da to narediš in skozi to

se vidi avtorizacija, tvoja, avtorski pristop, tvoj. Skozi to, kakšno sled je na tebi pustila avtorska predloga, ne pa da ti delaš predstavo za to, ker bi hotel biti veliki avtor.«

(Kranjc Kus, 2005)

Niko je Otroka reke nosil v sebi osem let, se pravi je besedilo pustilo močno sled. Lahko bi rekli, da se režiser na nek način identificira z delom in ga posvoji, vzame za svojega.

»Tukaj ne gre za to, kdo je pameten ali pametnejši, gre enostavno za to, da ti eno stvar vzameš kot svojo. Mislim, da je posvojitev te literarne predloge eden od pogojev, da greš to stvar delat. Se mi je tudi že zgodilo, da ni čisto posvojena, in potem jo delaš tako, kot ne čisto posvojeno. Otroka reke sem pa pojedel do konca in verjetno tudi potem prebaval vse črke, ki so notri napisane. Je bila ta sled očitno toliko močna, kot so bile močne potem tudi energije znotraj tega procesa. Jaz se svojih energij spomnim, tako da vem, da so.«

(Kranjc Kus, 2005)

Niko se spomni zavesti, da ničesar ne sme izpustiti iz rok. Delal je po občutku in šlo je za nekakšno popolno vladanje procesu, kjer je vsaka stvar strogo določena, tako kot tudi vsak gib igralca na odru. Zavedal se je, da je drama Otroka reke težka stvar, ki se je marsikoga dotaknila in ljudje tako postanejo občutljivi. Za udejanjenje predstave, kakršno je imel Niko v mislih, je bil potreben strog red in nič ni smelo biti naključno. S svojo vlado in strogostjo je ščitil predstavo, zaključek tega procesa. Zaradi energij, ki delujejo v procesu in ki narekujejo določen način dela in tudi določeno obnašanje, ki je v trenutku potrebno, pride tudi do krutosti.

Otroka reke je pisana v poeziji, kar odpira drugačen svet igralcu in režiserju. Od režiserja zahteva občutljivost za poetični jezik in temu prilagojen način dela.

»Saj pravim, je poetičen tekst in je poezija tako močna, da je ne moreš preslišati. S tem, da je zanimivo, da nismo imeli nekih posebnih, dolgih lektorskih vaj, da bi te besede plasirali. Se mi zdi, da tako kot Dane, kot pesnik in kot dramatik, rabi ogromno časa, ta teža njegovih besed ali teža njegove ene same besede,, da izzveni.«

(Kranjc Kus, 2005)

V poeziji nobena beseda ni izrečena kar tako, ni mašil in ni blebetanja na odru. Vsaka beseda mora priti do izraza in vsaka beseda nosi pomen, ki mora priti do gledalca. Čas besede, da izzveni, je v tem primeru pomenilo pustiti besedo, da izzveni in na ta način je izrečenost vsake besede nekaj pomenila.

»Lahko igralci blebetamo na odru še pa še in se ne zavedamo tega blebetanja, mislimo celo, da nekaj igramo, pa lahko to velikokrat ni res. Če pa se pogovarjava, ali je bila v ospredju literarna beseda, ja in ravno na ta način, da je izrečenost besede nekaj pomenila in je zato rabila nek čas.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser naredi predstavo in začne pri literarni predlogi. Ta predloga ni samo navdih za delo, ampak hkrati besedilo predstave. Igralci na odru govorijo besede avtorja besedila in ne režiserja. Režiser je tisti, ki se identificira s tem delom, ki ga posvoji in predstavi skozi igralca. Je režiser avtor predstave ravno tako, kot je slikar avtor slike

in pisatelj avtor romana? Niko pravi, da so poti vseh umetnikov iste. Če govorimo o umetnosti kot o zavestnem početju, so poti do umetnine iste. Tako, kot ima pisatelj svoje izkušnje in navdihe, ki jih prenaša na prazen list papirja, ima režiser svoje izkušnje in avtorsko predlogo, ki jih prenaša na prazen oder.

»Saj slikar ima prazno platno, ampak vedno je na tej sliki nekaj, kar je posledica nečesa in gledališka predstava je še najbolj konkretno posledica literarne predloge. S tem da, zgodovinsko gledano, je predstava tudi nastala tako, da je tekst nastal na odru, marsikatera. Komedija del arte sploh, ko se je tekst improviziral. Skratka, ta literarna predloga te sploh ne omejuje, ampak te kvečjemu osvobaja.«

(Kranjc Kus, 2005)

Atmosfera

Pri Otroka reke je bila predvsem literarna predloga tista, ki je ustvarjala atmosfero predstave in je vplivala na vse sodelujoče pri predstavi.

»Ja, literarna predloga in Dane Zajc je gotovo sivina, morbidnost, 'zajebanost', dokončna 'zajebanost'. Dno v negativnem pomenu, povsem na dnu neke razočaranosti, nad tem svetom, nad samim sabo. Ko že misliš, da si popolnoma na dnu, rečeš aha, zdaj je pa to to, ima Dane Zajc še nekaj, kar še odpre in reče: ne, ne, je še globlje.«

(Kranjc Kus, 2005)

Taka atmosfera te oblije in ne potrebuješ nobene priprave, da te prevzame. Če si človek, ki mu ustreza mračno vzdušje, kot je Niko, potem je to za delo idealno.

Režiser in igralec

Človeška domišljija je taka, da pisani besedi v glavi sama dodaja slike. Ko prebereš neko dramo, se ti v glavi začnejo delati predstave o junakih, kdo so in tudi kako izgledajo. Režiser se tako lahko ujame v past in izbira igralce po svojih predstavah, ki jih ima v glavi.

»Se mi zdi, da mu sploh ne bi usluge naredil, niti igralcu niti sebi, če bi izbral nekoga, ker mislim, da je on primeren za to vlogo.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser in igralec sta v procesu nastajanja predstave v najtesnejšem stiku. Na nek način se igralec preda v roke režiserja. Je režiser nekdo, ki vsiljuje svoje predstave igralcu, ali nekdo, ki pusti igralcu, da izrazi svojo ustvarjalnost? Stopnja pritiska na igralca je gotovo odvisna od jasnosti poti, ki jo ima načrtano režiser, hkrati pa gre vedno za sodelovanje in nikoli za enosmerno delovanje.

»Mislim, da mora zmeraj tukaj iti za sodelovanje igralca in režiserja, prav sodelovanje, da delujeta eden ob drugem ali eden z drugim, oba. Na eni strani igralec in na drugi režiser.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser in igralec skupaj delujeta pod isto atmosfero in delata z istim besedilom. Razlika je v tem, da se mora režiser vživeti in identificirati z vsemi vlogami, ki jih razlaga igralcem, igralec se mora vživeti v eno samo vlogo. Igralec se poistoveti ali

transformira v eno vlogo, ki jo mora igrati, režiser ne igra. Poistoveti se z vsemi vlogami, a mu jih ni treba igrati. Razlika je torej v tem, da je režiserjevo delo na ta račun bolj kompleksno. Režiser mora poleg čustvene identifikacije, ki ni tako celovita kot pri igralcu, ohraniti razumevanje vloge, ki ga igralec med procesom transferja na odru izgubi.

»Ja, on se mora v bistvu z vsemi liki identificirati, z vsemi, s tem, da ne rabi igrati tega. Se pravi, da ima nekako več prostora za razumevanje teh stvari, ker igralcu potem zmanjka. Ko se pri igralcu naredi transfer on ne rabi več ničesar razumeti, ker on že živi to vlogo, je postal vloga sama. Režiser pa lahko to nekako bolj razume, ker ne rabi iti konkretno v ta transfer na odrskih deskah, ampak z nekim oddaljenim pogledom lahko vidi, se pravi ima očišče, stojišče nekje drugje in na stvari gleda.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiser in gledalec

Pri režiji mora režiser upoštevati tudi gledalca, saj je navsezadnje predstava namenjena njemu. Tudi Niko se ukvarja s tem, da bi bila predstava predvsem gledljiva, čeprav priznava, da je gledljivost relativen pojem, ki ne pomeni vsakemu enako. Gledalec je v gledališču dvorezen meč in to najbolj občuti režiser. Po eni strani pazi, da je predstava gledljiva, po drugi strani mora paziti na nivo predstave, ki se s prevelikim gledanjem na gledalca lahko kviri. Gledalcev je veliko in nemogoče je upoštevati vseh in hkrati upoštevati sebe in nivo kvalitete predstave. Po eni strani rabiš gledalca, da gledališče sploh nastane, po drugi strani ne smeš poklekniti pred njim in mu vedno dati to, kar hoče. Vsakemu režiserju je lepo, da so gledalci na koncu zadovoljni, da so sprejeli predstavo in da je v njih pustila neko sled. Ne moreš pa teka pričakovati pri vseh gledalcih in ne moreš vsega dela usmerjati k temu, da bo gledalec zadovoljen.

»Tukaj pa delaš predstavo za kogarkoli in nobenega ne siliš, da mu je predstava všeč, tako kot on tebe ne more prisiliti, da jo moraš ti narediti tako, da mu bo všeč. Da pa ga vzameš v ozir, pa ja.«

(Kranjc Kus, 2005)

Dramaturgija in črte

V predstavi se dogajajo določene napetosti in z njimi se ukvarja dramaturgija. Pri Otroka reke je vlogo dramaturga prevzel režiser. Predvsem je bila dramaturgija v pomoč igralcu pri njegovem delu z vlogo, igralčevemu približevanju vlogi. Hkrati so bile stvar dramaturgije tudi črte, ki so bile potrebne v besedilu. Pri Otroka reke je režiser črtal del besedila, ki ga je v celoti objavil v gledališkem listu. Same črte niso bile na račun gledalca ali igralca, temveč v pomoč ohranitvi napetosti v drami, ki bi se s predolgim trajanjem na odru težko ohranila. Otroka reke lahko bereš več ur, vendar je ne moreš več ur gledati. Človek, kot povprečen gledalec ne vzdrži večurne napetosti in od njega tega ne moremo pričakovati.

»Se pravi dramaturško je nemogoče pričakovati, da bo zdaj ena napetost, ena tenzija tebi trajala pet ur in da bodo vsi gledalci to čutili, blazno težko.«

(Kranjc Kus, 2005)

Hkrati je režija predstave avtorsko delo in z določenim spoštovanjem do besedila ga režiser lahko prilagodi svojemu delu in svoji predstavi. Drama na odru je v svetu gledališča in jo doživljamo drugače kot branje drame doma.

»Kot režiser imaš en drug pogled in celo priznava se, da je to eno avtorsko delo in če vidiš v določenih tekstih, da se že tri strani govori nekaj, kar lahko zaključiš v enem stavku, potem lahko mirne duše črtaš tri strani, če si se tako odločil.«

(Kranjc Kus, 2005)

Identifikacija

Niko je človek, ki živi z gledališčem in vprašala sem ga, kako pomembna je identifikacija v gledališču.

»Najpomembnejša od vsega, poleg tega, da imaš te stvari rad, da so tvoj način življenja. Vidim, da je najtežje razumljivo, da nekomu razlagaš, da je gledališče tvoj način življenja. Kaj je to drugega, kot da se s tem identificiraš.«

(Kranjc Kus, 2005)

Že to, da deluješ v gledališču, da si pripravljen dati sebe, vse kar imaš gledališču, je identifikacija. Ne da bi razmišljal o predstavi, kdo se identificira s kom in na kakšen način, je identifikacija prisotna pri vseh in povsod, v gledališču pa še toliko bolj.

»Ti si tam in ti to delaš, mislim, da to velja za vsa področja ustvarjalnosti znotraj gledališča. Vsak človek, ki dela v gledališču, ustvarjalec, ali ena šivilja ali tista, ki karte prodaja, delajo stvari iz sebe. Gledališče je ravno tisto, ki te stvari odkriva in razkriva. Zato smo tudi ljudje, ki se s temu ukvarjamo zelo ranljivi, pravzaprav si v določenih momentih pripravljen odpreti vse, kar imaš. Predvsem igravec.«

(Kranjc Kus, 2005)

Pri sami predstavi je identifikacija režiserja nekoliko drugačna kot identifikacija drugih, drugačna po formi in ne vsebini. Že prej sem omenila razliko med igralcem, ki se vživi popolnoma v neko vlogo, in režiserjem, ki se mora vživeti v vse vloge in jih hkrati tudi razumeti. Kot bi se v režiserju združila čustvena identifikacija Stanislavskega in razumska identifikacija Brechta. V eni osebi najdemo čustveno povezanost z besedilom, ki ga režiser vzame za svojega in razumsko identifikacijo z delom in vlogami, ki jih režiser razlaga igralcem. Razumsko gledališče režiserja je zelo pomembno, vendar pri delu prevlada čustveno razumevanje besedila, pravi Niko.

»Jaz veliko stvari razlagam preko čustvenega razumevanja vloge. Nikoli se s tem ne ukvarjam, kaj ta človek govori, ampak kaj ta človek čuti. Se pravi Janez, Micka, Francelj, kaj ti ljudje čutijo, da tako govorijo, kot govorijo.«

(Kranjc Kus, 2005)

Čustveno razumevanje tudi ohranja režiserja odprtega in skrbi, da ostaneš iskren samemu sebi in tako tudi deluješ. Pri vsebini Otroka reke človeku ne preostane drugega, kot da je iskren, ker se drugače niti ne da delati.

»Imam enega takega varuha v sebi, ki me skozi opozarja, da naj bi bilo iskreno in glede na vsebino te literarne predloge, ti sploh ne preostane drugega, kot da si iskren.«

(Kranjc Kus, 2005)

Režiserjevo delo se začne pri literarni predlogi in tam se začne tudi identifikacija. Vsakega človeka se neko delo dotakne, kako močno in na kakšen način, je odvisno od človeka in od njegove odprtosti. Vsak človek ni v stanju stopiti v poetični svet Zajčeve dramatike in vsakega človeka se tako delo ne dotakne na enak način.

»Vsak človek, pustiva zdaj, ali je igravec ali režiser, vsak človek, ki nekaj prebere, se ga to na nek način dotakne. kakorkoli se ga to dotakne, tudi če reče 'šit', drek, brez veze, na nek način se ga dotakne, s tem, da je pozabil, vrgel proč in najbrž ne bo nikoli več bral.«

(Kranjc Kus, 2005)

Če si iskren in če si dovoliš čustvene identifikacije, se te delo dotakne globlje in lahko celo postane del tebe. Niko pravi, da edino takrat, ko se te stvar dotakne in z njo živiš, zelo zares funkcioniraš kot režiser. Kot tako jo lahko prevajaš naprej igralcu in skozi njega naprej gledalcu.

»Najdeš eno tako tiho prijateljstvo, neki tihi pakt, neko tiho strinjanje s tem, kar notri piše. Da je to že itak po eni strani en del tvoje nravi, en del tvoje osebnosti noter, če ti je taka stvar vseč in edino tako potem lahko na tem gradiš. Enostavno to tako je, ne vem, če se je treba na to kaj posebej pripravljat. Se pravi, če jaz hočem zdaj to zrežirat, se moram pa pripraviti, da bom tudi jaz padel v morbidno stanje, ampak gre enostavno, če hočeš, za razumevanje teksta, ali za prevajanje literarne predloge vame, kako se prevede v ta moj svet.«

(Kranjc Kus, 2005)

Gledališče vpliva tudi na zasebno življenje. Otroka reke smo delali več mesecev in delo je vplivalo na celotno ekipo. Kot režiser in gledališki človek si vedno nekako odprt in občutljiv za določene stvari, zato se te stvar toliko bolj dotakne in toliko bolj vpliva na življenje človeka v tem času.

»Vpliva, tako kot vpliva to, če pravim v eni vrsti, da je gledališče, ustvarjanje v gledališču, še tvoj način življenja. Če ni to identifikacija, potem ne vem, kaj je. Se pravi, da se z gledališčem na nek način identificiraš, se počutiš celo avtonomnega, ne vem kakšnega.«

(Kranjc Kus, 2005)

Gledališče pa vpliva nate toliko, kolikor sam vplivaš na gledališče, vse skupaj pa je odvisno od identifikacije, človekove občutljivosti in ranljivosti. Hkrati, ko se zavedaš, vpliva gledališča na tebe, se moraš zavedati tudi ločnice med zasebnim življenjem in tem, kar se dogaja v gledališču. Naučiti se moraš ločevati gledališče od zasebnega življenja, čeprav ti ravno zasebno življenje služi za delo in razumevanje v gledališču.

»Če tvoje privatno življenje služi gledališču, se pravi, da je tvoje privatno življenje na uslugo gledališču, potem je to v redu, potem si ti neki dobrodošel material za gledališče v obče. Če pa je to obratno, da tebi gledališče služi za tvoje privatne

zadeve, je pa pravzaprav ene vrste umor nad gledališčem, je ubijanje nekega gledališča.«

(Kranjc Kus, 2005)

Delo z predstavo vedno živi s tabo, le da ni vedno tako intenzivno kot v času med vajami. Nekako je vedno ločen čas vaj od časa izven gledališča, čeprav Niko priznava, da je delo predstave Otroka reke vplivalo nanj in da ni znal uspešno skriti vpliva predstave v zasebnem življenju.

Premiera

Premiera je poseben moment za vse, ki so sodelovali pri pripravi predstave. Igralci imajo prvič priložnost, da odigrajo predstavo na odru in ustvarijo stik z gledalcem. Medtem ko se za igralca začne igranje, se za režiserja konča. Njegov proces dela je zaključen in premiera je čas, da se poslovijo od predstave. Premiera je tudi breme za režiserja, ker je prva predstava pred gledalci, se pokaže, ali je gledljiva, ali jo bodo gledalci sprejeli ali ne, ali jim bo pustila sled. Če je predstava to, kar si hotel narediti, če je bil proces dela v redu in če ni več stvari, ki bi jih popravil, potem je to breme manjše in ostane pa žalovanje.

»Občutek je pa, kot sem rekel, se prikrade eno tako žalovanje, ali še bolj natančno ena taka želja po samoti, skoraj že malo tako, da je takrat fajn, da si sam, da si samemu sebi dopoveš, da je zdaj nečesa konec, kako je bilo delati, eno tako analizo narediš takrat.«

(Kranjc Kus, 2005)

Tako kot se mora avtor drame posloviti od svojega dela, tako se mora posloviti tudi režiser od svoje predstave. Nekako se odtujiš od predstave, čeprav bolj umetno kot naravno. Naravno si še vedno prisoten in ostajaš z njo. Če je bil proces dela v redu, je občutek tudi v redu in hkrati boleč, ker se poslovijo od nečesa, kar si imel rad.

Takrat te pravzaprav ni več, je predstava, tvoje delo sploh ni vidno, ni te tam. Čuti se pa, da je to pač nekdo delal.«

(Kranjc Kus, 2005)

Slovo ni nikoli dokončno in popolno. Ko se te predstava dotakne, kar se je pri Otroka reke gotovo zgodilo, ostane s tabo še naprej, tudi za vse življenje. Proces dela je zaključen in predstava je narejena, vseeno pa ostaja s tabo. Ne razmišljaš več o tem, kaj bi še dodal, popravil, naredil, ampak bolj razmišljaš o njej in se je spominjaš po vsebinski plati.

»Z njo pa živiš, še danes z njo živim, se pravi je nisem čisto odpisal. Po tej oblikovni plati se je pa od takrat naprej tudi slučajno nisem več dotaknil, po vsebinski plati pa še vedno živi z mano.«

(Kranjc Kus, 2005)

5. Dramatik in identifikacija

»Teoretično je le malokdo tako svoboden kot dramatik. Ves svet lahko spravi na oder. Dejansko pa je začuda plah. Gleda celokupno življenje in vidi – kot mi vsi – le neznamen fragment;« (Brook, 1971: 40)

Dramatik sprejme svojo intuicijo kot popolno in svojo resničnost kot resnico. Verjame v svojo subjektivnost in v popolnost svojega sveta. Avtor pa lahko dela samo s tistim, kar ima, in ne more skočiti iz svoje kože. Ne more se pregovoriti, da je boljši, kot je, in piše samo o tistem, kar vidi, misli in čuti.

5.1. Odrski jezik

Gordon Craig okoli leta 1910 govori o gledališču Gibanja, gledališču brez dramskega besedila in brez igralcev. Za njim idejo povzame Artaud, ki izjavi, da je »gledališče, ki režijo in izvedbo, se pravi to, kar je v njem specifično gledališkega, podreja tekstu, gledališče bedakov, norcev, seksualnih sprevržencev, speceristov, antipesnikov, pozitivistov, skratka zapadnjakov«. (Ahačič, 1982: 124)

Vendar Ahačičeva nadaljuje in pravi, da njegovih besed ne smemo jemati dobesedno. Artaud je svoj manifest zastavil radikalno in ga postavil v idealni model, ki ga nikoli ni preizkusil v praksi. Ne da bi podcenjevali druga izrazna sredstva v gledališču, lahko trdimo, da se dramsko gledališče ne more odpovedati govornim besedi. V dramskem gledališču je govorna beseda poglobljeno gledališko izrazno sredstvo.

»Če v gledališču zapostavljamo besedo, okrnjujemo s tem najbolj značilno, kompleksno in zgovorno gledališko izrazno sredstvo ter omejujemo možnost intimne komunikacije z občinstvom.« (Ahačič, 1982: 128)

Odrski jezik, njegova intonacija, poudarki in melodija govorne besede so stvar gledališča, vendar je avtor tisti, ki narekuje, kaj se bo povedalo. Igralec s stilom govora oblikuje igralski lik in v prvi vrsti podaja vsebino avtorjevega dialoga.

Besedilo in oder

Pavis v svojem članku definira dramsko besedilo, predstavo in režijo. Govori o ohranitvi avtonomije besedila in predstave, ker oba ustrezata različnim semiološkim sistemom in ker režija ne predstavlja pretvorbe enega v drugega, ampak je njuno soočenje. »Besedilo in oder dojemamo istočasno ter na istem mestu in ob tem ni mogoče razglasiti, da eden predhodi drugemu.« (Pavis v Hrvatini, 1996: 148)

Režijo predstavi kot dejavno branje. Dramsko besedilo nima individualnega bralca, temveč se bere kolektivno po predlogu režiserja.

Artaud

Artaud meni, da mora uprizoritev preseči besedilo, ga mora povoziti in doseči tisto, kar tekst sam po sebi ne more. Zvestoba besedilu pomeni ukinitve gledališča. Vsekakor pa iz magičnega gledališča beseda ni ukinjena, temveč ostane del gledališča skupaj z drugimi nemimi jeziki.

»Namesto da se vračamo k besedilom, ki veljajo za dokončna in sveta, moramo torej najprej odrešiti gledališče njegove zaslužjenosti besedilu in znova najti nekakšen edinstven jezik, ki bo na pol pota med gibom in mislijo.« (Artaud, 1994: 111)

Dialog po njegovem v prvi vrsti pripada knjigi in ne odru. Oder je prostor, ki mu je treba omogočiti, da spregovori svoj lasten stvaren jezik.

»Trdim, da mora ta stvarni jezik, ki je namenjen čutilom in ni odvisen od besed, v prvi vrsti zadostiti čutilom, da je ena poezija za čutila in neka druga za jezik, in da je fizični in stvarni jezik, o katerem govorim, resnično gledališki le tedaj, ko izraža misli, ki se izmikajo govorjenemu jeziku.« (Artaud, 1994: 60)

Z zmožnostjo izražanja z zvoki, šumi, gibi, oblikami, gledališče vrnemo njegovemu prvotnemu namenu, ga postavimo nazaj v njegov verski in metafizični vidik. Govori, da ima jezik lahko tako metafizično zmožnost, vendar zahodno gledališče ne razumeva misli na tak način. Gledališče mora uporabljati svoje zmožnosti za razdiranje idej in iskanje človekovega duha (prim. Artaud, 1994: 93).

Kljub temu tudi Artaud v svojem skrajnem razmišljanju priznava prostor besedi v gledališču.

»Ne gre za to, da bi v gledališču odpravili besedo, ampak, da ji spremenimo namen in ji predvsem skrčimo prostor; prenehati jo moramo gledati kot sredstvo, s katerim se človeške značaje pripelje do njihovih vnanjih ciljev, saj gre v gledališču zmerom le za način, kako se v življenju ljudje pa njihova čustva in strasti postavljajo drug drugemu nasproti.« (Artaud, 1994: 95)

5.2. Drama

Drama naj bi bila vselej pisana glede na oder, igralce ali gledalce. Je tisto skupno neposrednim udeležencem v predstavi: pisatelju, igralcu in gledalcu.

»Kaj je tisto skupno vsem omenjenim udeležencem predstave? Predvsem dogajanje, v katerem vsak od njih, eden bolj drugi manj, za dalj časa, ali za krajši čas, izgubi svoj jaz, postane nekdo drug, oseba iz dela, trezni presojevalec, uživalec umetniških dobrin, člen organizma, katerega zakoni niso več istovetni s tistim, kar določa vsakega posameznika. In še nekaj: to skrivnostno bivanje med zavestjo o samem sebi in poistovetenjem z nekom drugim. To je drama. Dogajanje, ki se odvija na odru, v dvorani, med odrom in dvorano, znotraj vsakega udeleženca in med njegovo prepuščenostjo igri in trezno presojo.« (Švacov, 1980: 75)

Ne glede na vsebino drame, na vrsto publike na skupino igralcev zmeraj drama poveže vse v skupno ustvarjalno bivanje, v igro napetosti in popuščanja, vživljanja in distanciranja. Drama je v vseh vidikih človekovo delovanje. Človek preko človeka prikazuje svoj svet ljudem. Človek je izhodišče, gradivo in cilj tega delovanja. (Švacov, 1980: 86)

»Besedilo je tisti neskončni, v ekstenzivnosti in intenzivnosti, neizčrpni temelj, na katerega enem delu igralec gradi svojo umetnino. Izhajajoč iz fiksacije prodira v najgloblje sloje besedila in ne išče tistega, kar je »pisec hotel reči«, ampak vprašanje,

na katerega je hotel odgovoriti, išče njegovo izhodiščno intencijo.» (Švacov, 1980: 279)

Dramsko besedilo je napisano za oder, da na njem postane vloga in oseba iz besedila postane lik. Ravno tak ali drugačen od lika, ki ga je imel v glavi avtor drame pri pisanju. Dramska beseda je hkrati odprta in usmerjena. Njeno odprtost predstavlja niz možnosti, da se izpove in prikaže.

»V vsakem času, pa čeprav ima vselej isti pomen, dobiva drugačen smisel, seže do globin, ki jih v njej ni moglo videti nobeno prejšnje in jih morda ne bo nobeno prihodnje obdobje.« (Švacov, 1980: 173)

Usmerjena pa je k bistvu dramskega, k izzivanju napetosti in spopada:

- Usmerjena je h koncu, k usodi svojega junaka. Vsaka beseda usmerja in nakazuje konec drame, njen prihodnji dogodek. Je v funkciji dramske napetosti.
- Označuje ljudi, ki jih izgovarjajo in iz njih spočenja značaje. Nakazuje značaje ljudi, ki te besede govorijo (prim. Švacov, 1980: 173).

Verz

Nevezano besedilo je na odru za večino lažje razumljivo kot besedilo v verzih. Je bližje vsakdanji govorici in zato bližje gledalcu ali bralcu. Beseda teče hitreje, lahkotnejše in v marsikaterem pogledu je tudi bolj dramatično. Prozno besedilo je tudi bolj sproščeno, hitro se prilagaja razpoloženju lika. Kljub temu besedilo v verzu izpod peresa dobrega pesnika pove ravno toliko in še več.

»Medtem ko proza brede v nevarnost, da umetniške podobe poniža na posnetke navadne resničnosti, povzdiguje govornica verza bistvo značajev v plemenitost. V slehrnem trenutku se v poslušalcu ohranja občutek, da se sooča z umetniškimi učinki, ki ga odmikajo resničnosti in predstavljajo v drug svet, katerega razmerje je človeški duh uredil po svobodni presoji.« (Freytag, 1976: 265)

5.3. Dramatik

Ta vrsta besedne umetnosti terja od ustvarjalca več kot katerakoli druga. Terja posebno nadarjenost, da prikazuje duševne procese ljudi in človeško naruro, zahteva izoblikovano in spretno pesniško nadarjenost. Poleg dobrega poznavanja ljudi in njihovih značajev mora dramatik poznati in upoštevati tudi oder ter njegove zakonitosti in zahteve (prim. Freytag, 1976: 283).

»Gromozansko težko je napisati igro. Narava drame sili pisatelja, da se mora poglobiti v duha nasprotujočih si značajev. Ni sodnik, stvarnik je. In tudi če se njegov prvi dramski poskus tiče samo dveh ljudi in naj je njegov stil kakršen koli, v vsakem primeru mora živeti do kraja z obema.« (Brook, 1971: 38)

Svoje delo mora spoštovati in ljubiti. V sebi ga nosi kot ideal in ga obdeluje. Tako kot je za režiserja delo opravljeno, ko pride do premiere, tako je za avtorja končano, ko dramo napiše. Spusti jo v svet, jo preda v roke bralcem, kritikom, režiserjem in

gledalcem. Postati mu mora tuja, da se duša sprosti za novo ustvarjanje (prim. Freytag, 1976: 293).

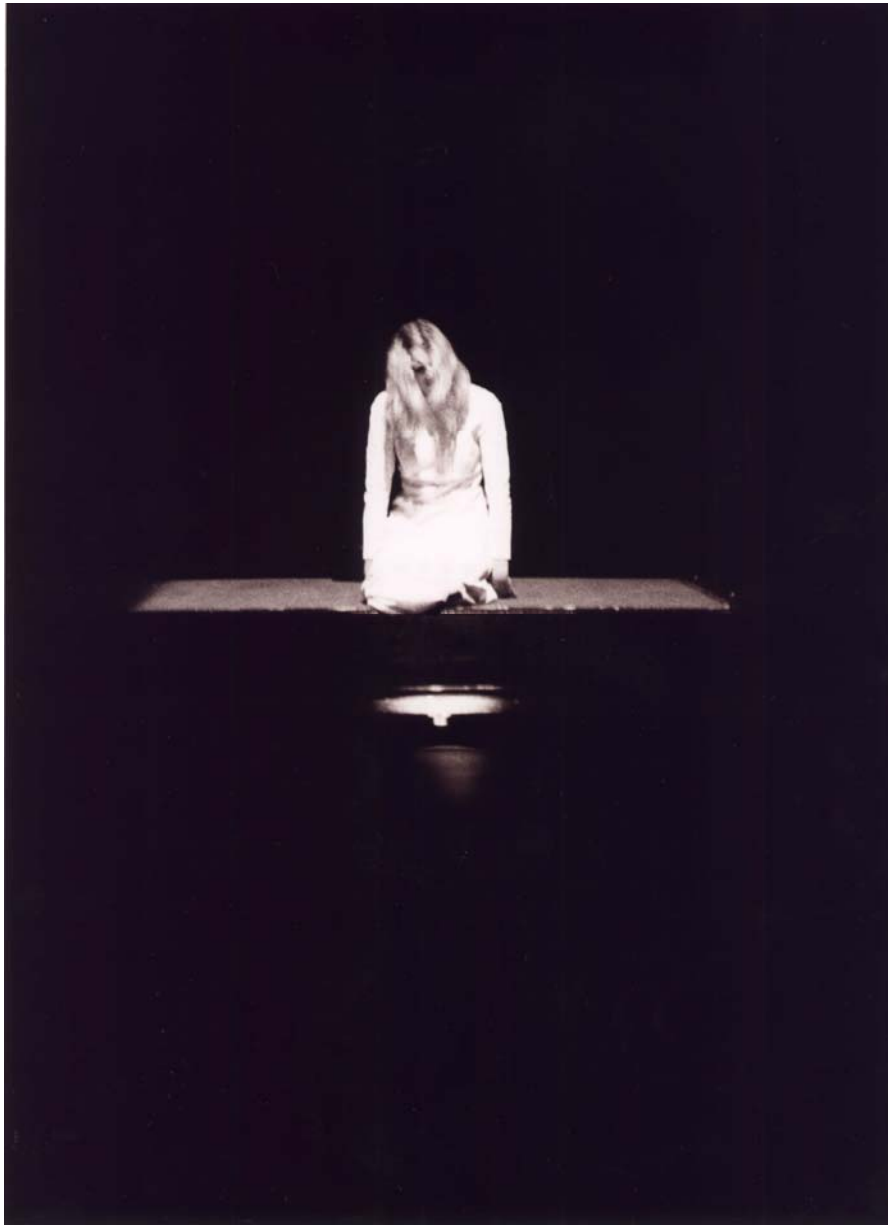
Francis Fergusson: histrionska senzibilnost

Dramatik piše za igralca in se zato mora podrežati določenim »naravnim zakonom«. Dobro uprizorljivo delo lahko postane za igralca v drugem obdobju težavno. Dramatik pri pisanju na nek način sam postane igralec. V sebi najde vedenjski vzorec za svojega junaka, kar nikakor ne pomeni, da vanj vloži svoj značaj. Na lastnem organizmu preizkusi značilnosti junaka. Ustvarja za človeka, zato mora biti vse, kar se na odru dogaja razen scene in zvočnih efektov, utelešeno. Lik in zgodba se v igralčevem telesu spojita in postaneta nerazločljiva. (prim. States v Hrvatin, 1996: 166)

Freytag opiše srečanje dramatika z uprizoritvijo njegovega dela.

»Res je, da dramatikovo prvo snidenje z odrom ne pomeni samega ugodja. Skrb, ali bo igra sprejeta ali ne, mu stiska srce, pa četudi je hrabro; krajšanje ga še zmeraj boli, stopanje po mračnem odru je zoprno, ker ni trden v sebi, pomisleke pa ima tudi zavoljo nedodelanih igralskih stvaritev. Toda to snidenje je tudi prav prisrčno in poučno: skušnje, dojetanje resnične odrske podobe, seznanjanje z gledališkimi običaji in redom. In če drama primerno uspe, bo spomin nanjo dramatiku dragotina v kasnejšem življenju.« (Freytag, 1976: 297)

Slika 5.1: Otroka reke (Reka)



(Luis, 2001)

Pesnik:

*»Ne misli, da se boš spočil,
ker ni počitka na ploskvi, kamor si se zatekel.
Tvoja dejanja prihajajo za tabo.
S trhlimi usti ti pripovedujejo o tebi.
O tebi, pozabljenem in raztresenem ob poti.
O tistem, kar si bil.
O tistem, kar nikoli več ne boš.
In o tistem, kar si.
Ampak vendar nisi, ker te hočejo dejanja preteklosti zase.
Zahtevajo te kruta in trda dejanja. Brez srca, ker so brez tebe.«*

(Zajc, 1990: 75)

5.4. Študija primere: Dane Zajc in Otroka reke

O predstavi Otroka reke sem se pogovarjala z avtorjem drame Danetom Zajcem. Pogovarjala sva se o predstavi, o Otroka reke, o gledalcih in o njegovih lastnih občutkih. Pogovarjala sva se v kavarni Union, v soboto, 22. 1. 2005 ob enajsti uri dopoldan. Dane Zajc je največji slovenski živeči pesnik in tudi velik dramatik. Otroka reke je napisal leta 1962, v Bohinjski Bistrici pa smo jo uprizorili leta 2001, 39 let kasneje.

5.4.1. Pogovor z Danetom Zajcem

Besedilo predstavlja temelj gledališkega ustvarjanja, na katerem v klasičnem gledališču nastane drama na odru. Dramatikovo delo je globoko vpeto v gledališče. Kljub veliki pomembnosti besedila je avtor drame kot človek večinoma izključen iz procesa dela in je le poseben gledalec, ki pride na svojo predstavo v gledališče. Pri avtorju tudi težko govorimo o identifikaciji v klasičnem pomenu besede (istovetiti, enačiti), ker ima v začetku nastajanja njegove drame le samega sebe in svoje izkušnje, iz katerih ustvari novo stvaritev. Namesto da bi se identificiral z junaki drame, jih na novo ustvari iz sebe.

Dane Zajc je že sodeloval pri uprizoritvah svojih dram, tudi pri krstni uprizoritvi Otroka reke Odra 57 takoj po nastanku drame. Večkrat je tudi prišel na prvo srečanje sodelujočih, da bi predstavil dramo. Pri predstavitvah je nevarnost, da zapadeš v razlage in želiš predstaviti besedilo enostavneje, kot v resnici je. Dane Zajc pravi, da je *»razlaga past za avtorja.«* (Zajc, 2005) Poleg tega je namen besedila, da pove tisto, kar hoče avtor povedati in so dodatne razlage odveč.

»Pri mojih gledaliških igrah je zadeva ta, da so teksti spet takšni teksti, ki niso do konca dorečeni. So stvari bolj nakazane kot pa do konca povedane, ker če stvari do konca poveš, potem je zadeva brez obstanka.«

(Zajc, 2005)

Igralec si želi razlage avtorja, režiserja in besedila. Želi si pomoči pri oblikovanju vloge in razumevanju besedila. Dramo pa moraš razumeti po svoje. S svojim lastnim razumevanjem se lažje približaš delu in poistovetiš z njim. Izbereš lastne izkušnje in lastne občutke, ki jih povežeš z dramo. Otroka reke je poetična drama in kot pravi Dane Zajc, je v pesmi je vse, v njej je ves človek.

»Jaz poezijo razumem tako: včasih se v kakšni določeni situaciji spomnim kakšnega verza, ki sem ga kdaj prebral in si rečem, da je bilo to napisano že pred sto ali celo pred petsto leti in več in je napisano tako, kot bi zdajle sam izpovedal te svoje situacije.«

(Zajc v Novak Kajzer, 1993)

Igralec, režiser in vsi sodelujoči skozi proces priprave drame živijo z besedilom. Na nek način besedilo postane del tebe. Identificiraš se z vlogo in življenje vloge lahko postane del življenja igralca. Vse te vloge pa izhajajo iz avtorja. Dramatik se ne identificira z vlogo, temveč jo izpelje iz sebe. Čeprav bi življenje v času pisanja in priprave uprizoritve lahko primerjali, je avtorjevo doživljanje toliko bolj globoko in toliko bolj celostno, ker izhaja iz njega samega. Samo pisanje drame nima toliko povezave z gledališčem, ki dobi že napisano dramo. V tej že napisani drami pa se

skriva celoten proces pisanja, ravno tako, kot se v predstavi skrivajo vse vaje in delo pred predstavo. V tem delu in v pisanju se najde identifikacija za vse sodelujoče razen za gledalca, ki je za ta proces prikrajšan in doživlja celo dramo samo v času predstave.

»Pisanje drame je neke vrste predramitev, ki je za avtorja vedno tvegana ... Najprej je misel, da najbrž ne bom znal tega povedati, potem si rečem, da bom povedal na najboljši način kot zmorem«

(Zajc, 2005)

Pisanje iz sebe in svojih izkušenj je še posebej značilno za poezijo in hkrati nujno, ker poezijo ne moreš pisati drugače kot iz sebe, iz svojih subjektivnih doživetij.

»Pri pisanju drame zmeraj nastanejo ena odkritja, odkritja o sebi samem. To je tisto, kar je pri pisanju igre najbolj vabljivo. Glede na lastne izkušnje, lastno življenjsko zgodbo, na ta način, da je vse, o čemer pišem, na nek način doživeto. Če bi pisal objektivno, o nedoživetem, bi bila to na nek način plehka drama.«

(Zajc, 2005)

Otroka reke ni drama kot vsaka druga, kar bi lahko rekli za vsako dramo, ampak za nekatere še posebej. Otroka reke je poetična drama, kar daje tistemu, ki jo piše, jo bere ali igra in gleda, posebno izkušnjo.

»To je ta način v verzih. Doživljanje sveta je drugačno. Mogoče se človeku zdi, da je to nek vzvišen svet, in da se ga ta svet ne zadeva. To je vprašanje ljudi, nekateri razumejo poezijo.«

(Zajc, 2005)

Poezija je tudi povsem drug svet, kot prozna pripoved, zgodba v romanu ali drami v prozi.

»Pesem je literatura po tej strani, da je forma. Vsaj zame pa pisanje pesmi nima namena obstajati v literaturi v smislu dodajanja že napisanemu, kot nadaljevanje nekega pisanja, ampak je bolj izražanje samega sebe. In sicer tistega sebe, ki naj bi bil edinstven na svetu, izpoved te edinstvenosti, edinstvenosti individuuma itn. Tako je tudi zaznamovanje svoje poti in svoje osebe.«

(Zajc v Novak Kajzer, 1993)

Ko je premiera odigrana, je za sodelujoče konec nekega obdobja, v katerem so živeli s to dramo. Avtor to posebno obdobje doživlja v času, ko dramo piše. Kaj se zgodi dramatiku, ko napiše dramo?

»Oddaljiti se je treba od tega, od svojega lastnega se je treba oddaljiti in nekako je treba pozabiti. Jaz imam en tak fantastičen spomin, da sem znal vse svoje verze na pamet in zraven tega potem slišiš svoje verze skozi glasove igralcev in moram reči, da me je to zelo motilo.«

(Zajc, 2005)

Pozabiti je treba na verze, da jih lahko poslušáš iz ust drugih, hkrati je treba pozabiti tudi na delo, na način pisanja in slog.

»Ker potem to pride človeku. V neprimernih trenutkih zasliši svoj glas v glavi, ki recitira verze, to je malo mučno. Mislim, da tudi to delo, zame je bilo to delo poglobitno.«

(Zajc, 2005)

O gledalcih predstave

Z Danetom Zajcem sva se pogovarjala o gledalcih predstave, ki se niso združili v neko celoto ljudi, ki razume in se vživi v dramo. Veliko med njimi jih ni razumelo in razlog za to je njihovo površno doživljanje sveta in življenja.

»Na ta način seveda človek doživlja svet in svoje lastno življenje precej površno in nepoglabljeno. Tak ne razume poezije ali se od tega odmakne, češ da tega ne razume. Imajo pač svoj način življenja, in ne morem reči, da živijo neumno. Ljudje norijo za kakšnim Špas teatrom, berejo zelo neumne knjige, ki računajo na njihovo neumnost in to se ne premakne. Večina ljudi tako živi ... Jaz živim drugače, nisem drugačen, razmišljam drugače.«

(Zajc, 2005)

Ljudje živijo površno in površno tudi dojemajo svet okoli sebe samega in sebe v njem. Ljudje začnejo razmišljati o sebi šele, ko se jim zgodi kaj hudega. Ko na primer doživijo vojno, takrat ljudje razumejo takšen pogled, ki ga predstavlja Dane Zajc v svoji poeziji. Ljudje v Bohinju, kjer je bila premierna uprizoritev Otroka Reke, so tudi posebni ljudje, mogoče so tako posebni vsi Slovenci. *»Kakor poznam ljudi v Bohinju, so posebni ljudje, ki niso preveč dovzetni za poezijo, za takšen način predstave, kot je tole«* (Zajc, 2005) So ljudje, ki se zapirajo v svoj prav in se jih od tam ne da premakniti.

»Ta predstava je imela namen, da te gledalce premakne. Je pa tako, da če nimaš neke osnove, da če nič ne poznaš takšnega sveta, kot je Otroka reke. Če padeš noter, ali padeš noter zares, ali pa odbiješ in rečeš, da ne razumeš. Mislim, da je takrat bilo bolj ti dve zadnji ugotovitvi, da odbiješ in ne razumeš.«

(Zajc, 2005)

Kot ta ugotovitev v veliki meri velja za gledalce v predstavi, velja tudi splošno za ljudi. V svetu, ki pogublja ljudi in se začnejo vrteti v toku družbe, svetu, ki vrednote zamenja za denar in dober okus za nove in nove šoke slabega okusa. Ljudje ostajajo oviti v blažila, ki jim odvzamejo lastno misel in jih prepričajo, da je vse dobro. V tem dobrem svetu jim ni potrebno razmišljati o sebi in o svoji izgubljeni poti, ki je postala avtocesta mnogih.

»Jaz sem pričakoval, da se bo vsaj okus spremenil, pa se ni popolnoma nič spremenil. Ljudje poslušajo tako neumno glasbo, da je za 'kozlat', poslušajo take tekste, da bog pomagaj«

(Zajc, 2005)

Dane Zajc in vloge v drami

Različna ugibanja so se pojavila skozi pogovore s sodelujočimi v drami o tem, kdo v drami je Dane Zajc. Je Dane Zajc Pesnik ali je mogoče Dan (Dane). V katero vlogo je Dane Zajc dal sebe. Mislim, da za celovito dramo, ki ima dodelane vse vloge, tudi

ženske, ne more samo ena oseba predstavljati avtorja, ker bi drama potem bila napisana iz pogleda le-te. Tudi Dane Zajc se je strinjal z mano.

»V vsakem človeku sta oba dela. V vseh moških je večji del moški in manjši del ženski, tako kot v vsaki ženski večji del ženski in manjši del moški. Zato seveda Reka izraža moje lastno doživljanje, občutek sveta skozi ženski del, ženski duh. To seveda tako, da Reka govori jezik, izraža počutja, ki jih Dan ne more izražati. Dan ne more govoriti jezika Reke, ker ima svoja občutja. Tako se tudi Pesnik in Dan razlikujeta, pa čeprav, kot pravite, sem to jaz ... O objektivnem svetu je nemogoče pisati v poeziji.«
(Zajc, 2005)

Črte

Črte so večkrat kruto poseganje v celovito avtorjevo delo. Brišejo besede in občutke avtorja, da bi prilagodili dramo zahtevam odra. Pri predstavi Otroka reke smo črtali kar precej verzov v besedilu.

»Vem, da so nekateri avtorji taki, da ne pustijo črtati niti besede, jaz nisem tak, se tega ne držim. Je to tudi edini način, da se tekst uresniči na odru, da se ljudi pusti, da delajo tekst tako, kot se njim zdi ta pravo, kar je zanje ta pravo.«
(Zajc, 2005)

Včasih so črte potrebne zaradi lažjega razumevanja besedila, včasih se prilagaja besedilo okolju, se ga krajša, da predstava ni predolga, ali se ga prilagaja igralcu.

»Včasih tudi kakšna zadeva, kakšen cel monolog ne gre in ga je treba ven vreči. Kakšen igralec ga tudi ne zmore povedati, pa ga je treba črtati ... Tudi, včasih je treba črtati, da deluje na odru, beseda na papirju je pač na papirju.«
(Zajc, 2005)

V predstavi na Ptuj, ki so jo delali dijaki 4. letnika gimnazije, je predstava tekla čisto po svoje in čisto po svoje so razumeli besedilo. *»Še vedno je ostal en duh predstave, ker so besede še vedno ostale.«* (Zajc, 2005) Pri Odru 57 so ravno tako popravljali in črtali predvsem kakšne čustvene vzdihljaje in krike, ki jih igralec ni zmožel izraziti. Vsak igralec na svoj način izrazi in pove besede tako, kot jih sam razume. Za avtorja je to lahko težko, ker pozna in razume svoje besede in želi, da jih razumejo tudi ostali. *»Sem se moral navaditi na to. Da je tako v redu, da drugače biti ne more.«* (Zajc, 2005)

Spomini na predstavo v Bohinju

Od nastanka drame in uprizoritvijo v Bohinju je bila že precejšnja časovna distanca. Način gledanja je bil drugačen kot pri Odru 57, kjer je tudi sam sodeloval pri pripravi in je bila uprizoritev takoj po napisani dramati.

»Ne. Ni me skrbelo, zato ker je od nastanka Otroka reke do predstave minilo precej let. Bilo je bolj pričakovanje kot skrb. Na ta način, kako ljudje berejo in razumejo igro, to me je predvsem zanimalo.«
(Zajc, 2005)

Avtor dramo že dobro pozna, ko pride na predstavo. Na nek način gre gledat samega sebe na odru, svoje lastne občutke, ki so iz njegove glave bili zapisani na papir in v predstavi zaživijo v igralcih.

»Ja, se spomnim, da sem bil parkrat tudi pretresen nad igro, in postavitvijo tudi.«
(Zajc, 2005)

Usoda Otroka reke

»Tudi pri Odru 57, ko smo delali, smo imeli ponoči vaje, ker so igralci bili iz različnih gledaliških hiš. Zgleda, da je usoda tega teksta, da se dela po službi, ponoči.«
(Zajc, 2005)

Drama tudi ni bila velikokrat uprizorjena, do zdaj samo trikrat. Dane Zajc je dramo pisal za oder. Čeprav so mu večkrat očitali in dokazovali, da drama ni dramatična, je sam zagovarjal in dokazoval nasprotno. Otroka reke je dramatična v neklasičnem smislu že zato, ker je poetična.

»Jaz sem pisal za oder, samo me sama predstavitev ni toliko zanimala, kot me je zanimala izpeljava vsebine.«
(Zajc, 2005)

6. Sklep

Po vsem branju, preučevanju in tudi spraševanju lahko zaključim le s tem, da identifikacija v gledališču je. Ogromno dejavnikov vpliva na njeno izražanje in njeno obliko. Gledališče je svet, ki zahteva od človeka veliko mero občutljivosti in v tej občutljivosti vsaka najmanjša stvar vpliva na človeka in njegovo dožemanje okolja in delovanje.

Na kratko in v grobem obstajata dva pola identifikacije: čustvena in razumska. Teoretiki se postavljajo drug proti drugemu, zagovarjajo vsak svoj pol ali pa se postavijo vmes in priznavajo pomembnost obeh. Mislím, da je človek celota in da tako tudi deluje. Ne moremo ločiti enega dela od drugega, zato sta prisotna in pomembna oba pola identifikacije. V določenih primerih lahko delujemo bolj na podlagi čustvenih in čutnih impulzov, v drugih primerih odločitev sprejmemo bolj po razumskem tehtanju. Verjamem, da mora v gledališču človek dati vse, kar ima, in se mora popolnoma predati delu. Vse pomeni predanost z mislimi in srcem, identifikacijo na razumskem in čustvenem nivoju.

Gledališče se zgodi ob stiku igralca na odru in gledalca v dvorani. Stik se zgodi preko identifikacije. Najprej se igralec identificira z vlogo, nato se gledalec identificira z likom. Lahko torej zaključim, da brez identifikacije ni gledališča in to je eno od dejstev, ki veljajo za gledališče in identifikacijo.

6.1. Kritika

Starejši viri

Lahko bi se kdo spotaknil ob dejstvo, da so avtorji, po katerih povzemam in si sposojam besede, iz dvajset ali več let nazaj in da sodijo v preteklost, njihove ideje pa so zastarele. Se ne strinjam. Moderno gledališče še vedno temelji na besedilu in poleg tega še vedno išče alternative v drugačnem gledališču. Ne glede na to, kaj se dogaja danes in kaj bo jutri, nekatere stvari ostajajo večne, tudi če se ne bodo več izvajale in ne bodo prisotne v neki prihodnji sedanosti. Vedeti moramo, da vsaka nova ideja, nov poskus predrugačenja izhaja iz neke tradicije, neke stare, prvotne ali pretekle ideje, ki jih zatorej ne moremo zavreči kot zastarele. Hkrati družba s svojim napredkom v tehnologiji in znanju marsikje na bolj duhovnih področjih nazaduje. Ljudje vse bolj zgublajo stik s sabo in kot so to opazili nekateri intelektualci iz pred dvajset ali več let, tako zdaj to opaža že navaden in preprost človek, ki malo gleda okoli sebe.

Množična proizvodnja

Večkrat sem v nalogi omenila komercialne predstave in jih postavila nasproti dobrim predstavam. To je seveda moje mnenje, s katerim nimam namena nikogar žaliti. Zavedam se, da ima vsak svoje motive za delo in tako je tudi v gledališču. Vsak ima pravico, da se prodaja in da si določi svojo piramido vrednot. Gledališče ni noben tempelj, ki bi bil zaščiten pred vdori ambicij, pohlepa in drugih za gledališče neprimernih lastnosti. Kakršno koli je moje mnenje, ostaja moje in bralec je prav tako kot gledalec sam zmožen kritične presoje. Naj bodo tako imenovane množične predstave za vas dobre ali slabe, je res, da so slab primer za preučevanje identifikacije. Igralci se ne identificirajo z delom, kjer je edini namen dober zaslužek in gledalci se ne identificirajo z norčijami, ki se zganjajo na odru. Naj bodo dober ali slab vic, tam ni identifikacije, take, ki jo jaz iščem in o kakršni jaz razmišljam.

Široka tema naloge

V nalogi sem vključila veliko informacij o delih gledališča in tudi več različnih teorij in pogledov na gledališče. Marsikdo bi se lahko spotaknil ob dejstvo, da je naloga dolga in da vsebuje poglavja, ki niso bistvena za razumevanje naloge. Ne strinjam se, čeprav razumem, da bi povprečnega bralca bolj pritegnila krajša in bolj strnjena naloga. Dejstvo je, da bi za celovito razumevanje identifikacije v gledališču morala preučiti in vključiti v nalogo veliko več, ker je vse v gledališču povezano in zato vse vpliva na identifikacijo. Hkrati se vsak v gledališču identificira s svojim delom bolj, kot bi to lahko rekli za službo povprečnega človeka. V nalogi sem se dotaknila samo glavnih in najbolj očitnih akterjev v gledališču: igralca, režiserja, gledalca in avtorja besedila. V nalogo nisem vključila podrobnejšega vpogleda v celoten sistem, ki podpira glavne akterje, celotno tehnično ekipo, oblikovalca scenografije, kostumografije in luči ter druge sodelujoče pri pripravi predstave. Vključila jih nisem, ker je za preobširno temo za diplomsko delo bilo potrebno narediti izbor bolj izpostavljenih in zanimivih tem za pisanje. V začetku dela se nisem zavedala širine preučevane teme, plasti v globino problema so se mi začele odpirati šele proti koncu pisanja naloge in lahko rečem, da je moja diplomska naloga začetek knjige o identifikaciji in bežen vpogled v problem.

Biološki vidik identifikacije

Antropologija se ukvarja z različnimi vidiki človeka in zanjo je človek celovito biološko, psihološko in družbeno bitje. Sama sem se najbolj poglobila v psihološki vidik identifikacije in ga umestila v družbeno okolje. Zanimarila sem biološki vidik. Dramatska napetost v predstavi navadno sovпада s telesno in v gledališču delamo tudi s telesom, posebno to velja za igralca. Če bi imela pripomočke za meritev napetosti, bi gotovo ugotovila tudi biološko spreminjanje in telesne napetosti pri igralcu. Te spremembe bi bile odraz navora igralca (na primer pot na čelu) in tudi odraz identifikacije, vživetja igralca v vlogo (solze). Zunanji znaki so očitni, notranje spremembe, kot je na primer tudi bitje srca, so težko prepoznavne in vidne zunanjemu očesu brez tehničnih pripomočkov.

Slika 6.1: Otroka reke (gledališki list)



(Kranjc Kus, 2001)

Pesnik:

*»Naša dejanja nas podijo po svetu.
Ne maramo jih, ker so podoba tistega, kar smo bili,
tistega, kar nočemo več biti.
Tako storimo nova dejanja.
Nova nedokončana, zavržena dejanja.
Potem bežimo pred novimi dejanji, brez srca, ker so brez nas
In bolj ko bežimo, bolj daleč smo od dežele, ki jo iščemo.*

*Ali je to življenje?
Če je, nimam o njem nič povedati.
pojdiva, ženska.«*

(Zajc, 1990: 76)

6.2. Študija primere: Otroka reke in zaključne misli

Vsemogoče ljudi sem spraševala o predstavi Otroka reke in hkrati pazila, da bi ne vpletala preveč svojih izkušenj in bi s tem ne bila preveč subjektivna in premalo kritična. Dejstvo pa vseeno ostaja, da sem od začetka do konca bila v procesu dela, kjer sem kot igralka predstavlja Reko v poetični drami Otroka reke. Tako kot je bila moja izkušnja eden glavnih razlogov, da sem se odločila za ta primer, je bilo hkrati tudi tisto, kar me je od tega odvrčalo. Na koncu sem se vseeno odločila za Otroka reke, morda zato, ker mi je lahko lastna izkušnja v tem primeru bolj v pomoč kot oviro, mogoče zato, ker Otroka reke nosim v sebi od trenutka, ko sem prvič prebrala dramo. Kako lahko človek bolje razume identifikacijo v gledališču kot tako, da jo sam doživi, da sam na lastni koži, v lastnem srcu začuti, kaj pomeni vživeti se v vlogo, identificirati se z vlogo in svetom gledališča na sploh. Kljub temu da je od premiere minilo že štiri leta, so celoten proces in občutki ob njem dobro ohranjeni v mojem spominu. Drama je naredila velik vtis na vse sodelujoče, tako da so se tudi ostali dobro spomnili in tako lahko odgovarjali na moja vprašanja. Kljub temu se zavedam, da se v štirih letih marsikaj izgubi in tudi pozabi. Tisti majhni detajli, ki bi nudili boljši vpogled v identifikacijo, so se izgubili. Kljub temu je bolje izbrati preverjeno dobro predstavo, kot predstavo, ki ob tebi sproti nastane in se izkaže, da je v njej malo čiste in prave identifikacije in da delo poteka bolj na zunanjih trikih in z rutinskimi tehnikami, kot po mojem mnenju žal nastaja veliko predstav. Poleg tega smo bili igralci amaterji, ki si ne prizadevamo odgovarjati s teorijami, kako so nas učili in kako naj bi moralo biti. Amaterski igralec se lahko ravno tako zavzeto ukvarja z vlogo in se ravno tako zaveda, kaj ob tem misli in čuti.

Opisovanje in raziskovanje enega primera ni dovolj, da bi delala splošne zaključke in posploševala na vse predstave. Vsaka predstava je nekaj posebnega tako kot vsaka umetnina. Ko vidiš in razčleniš eno sliko, moraš pri drugi začeti znova, ker je druga in drugačna, ravno tako je v gledališču. Obstajajo neka splošna pravila, vendar gledališče ostajajo ljudje, ljudje pa so vsak zase svoj svet.

Že ko sem prvič dramo prebrala, mi je ostala v srcu in ne znam bolje povedati kot z besedami Nika Kranjca Kusa, mi je pustila posledice. Vloga Reke je bila moja prva večja vloga in s strahom sem prihajala na prve vaje. Spominjam se, kako si nisem niti malo predstavljal, kaj me čaka v teh mesecih, ko smo imeli vaje. Delo igralca je zahtevno in zame najtežje je bilo odpreti sebe gledališču. Vse, kar imaš, moraš dati gledališču, svoji vlogi. V začetku sem se dolgo oklepala svojega besedila, ga deklamirala, ne da bi sploh dobro razumela, kaj govorim. Namesto na besede sem mislila na sebe, na to, kako ne zmorem in kako ne znam. Dramo sem tolikokrat prebrala, da sem znala na pamet skoraj vse besedilo in ne samo svojo vlogo, pa ni nič pomagalo, da bi se zares vživela in identificirala z vlogo. Kljub temu sem jo kmalu dobro razumela, rada sem jo imela in bila sem ona. Globoko v sebi, tam kjer nihče ne vidi, sem bila Reka. To je dovolj za gledalca, ki se vživi in poistoveti z vlogo v intimnem prostoru temne dvorane, za igralca na odru pa to ni dovolj. Poleg tega, da se vživi v vlogo, jo mora tudi javno živeti, na odru pod lučmi mora za čas predstave postati ta vloga, da jo potem lahko doživijo tudi gledalci. Mislim, da se nikoli povsem ne spremeniš v drugo osebo, gotovo pa postaneš ta oseba v neki svoji izvedbi. Tvoji občutki se pomešajo se z občutki vloge in taka je vloga v tvoji izvedbi. Tudi pri meni, ki nisem prava igralka, se je v trenutkih zgodilo, da sem bila Reka, da je bila

identifikacija popolna. Iz svojih izkušenj lahko rečem, da ni prave igre, če se ne vživiš v vlogo na razumskem in čustvenem nivoju. Čustveni nivo je pri obeh prisotnih polih po mojem mnenju bolj pomemben. Čustva so tista, ki zažarijo v igralcu in premostijo prepreko rampe, da pridejo do gledalca. Čustva so tista, ki vzbujajo sočutje in čustven odziv gledalca je tisti, ki se najbolj trajno dotakne človeka. Če čustvena identifikacija in igra pomeni neenakost in celo rahlo nezanesljivost v igri, mislim, da je vredno. Za tiste trenutke resnične igre je vredno žrtvovati tudi še tako dobro hladno in preračunljivo igro. Le v pravi identifikaciji igralca z vlogo se lahko tudi gledalec identificira z njo in le tako pride do stika igralca in gledalca in le tako se zgodi gledališče. Ves namen dela, vaj in predstave je v tem stiku, je v ustvarjanju gledališča. Vsi delujejo v tej smeri, od avtorja drame, do vseh sodelujočih v predstavi.

Vsi, s katerimi sem se pogovarjala, so potrdili moje mnenje, da je identifikacija v gledališču pomembna in da brez nje ni prave igre, ni prave predstave, ni pravega gledanja in tudi ni gledališča. Če odgovorim na svoja vprašanja, ki sem si jih zastavila na začetku, identifikacija je. Ljudje jo predvsem občutimo na čustvenem nivoju, ne moremo pa ločevati in razdeljevati človeka, ki deluje kot celoten ustroj in kot tak doživlja identifikacijo v celoti, v glavi in srcu. Ne glede na tip človeka in na tip režiserja in igralca, je identifikacije prisotna. Skozi nalogo sem delo razdelila na različne vidike in poglede na gledališče. Pogovarjala sem se ločeno z gledalcem, režiserjem, igralcem in avtorjem drame. Z ločenimi pogovori in ločenimi poglavji sem umetno razdelila ljudi na določene skupine in skoraj pričakovala različne občutke in tipe identifikacije. Obenem, ko sem ločila poglavja, sem se izogibala ustvarjanju splošnih zaključkov, ki bi veljali samo za določeno skupino. Vsi smo ljudje in vsi v sebi nosimo enake pogoje za občutke. Nekdo, ki igra, in nekdo, ki gleda, oba se identificirata z vlogo. Razlika med identifikacijo igralca in gledalca je v veliki meri zaradi različne časovne izpostavljenosti delu. Tako se identifikacija po intenzivnosti ne razlikuje toliko pri garderoberki, ki je samo spremljala vaje, in igralcu, ki je vadil. Razlike so v zunanjem manifestu, ki ga zahteva delo igralca, in pri gledalcu ni nujno prisoten.

7. Viri

Samostojne publikacije in članki:

- Ahačič, Draga (1982): Gledališče pod vprašajem. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega (MGL), Ljubljana.
- Ahačič, Draga, Robert Pignarre (1985): Dramsko gledališče. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Artaud, Antonin (1994): Gledališče in njegov dvojnik. Knjižnica (MGL), Ljubljana.
- Brook, Peter (1971): Prazen prostor. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Callow, Simon (1999): Biti igralec. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Čehov, Mihail (1999): Igralska umetnost. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Diderot, Denis (1971): Rameujev Nečak - Paradoks o igralcu. Mladinska knjiga v Ljubljani, Ljubljana.
- Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije (1981): Gledališki besednjak, slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji. Mladinsko gledališče ljubljansko, Ljubljana.
- Freytag, Gustav (1976): Tehnika drame. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Gavella, Branko (1968): Igralec in gledališče. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Hrvatini, Emil (1996): Prisotnost, predstavljanje, teatralnost. Maska Ljubljana, Ljubljana.
- Jauss, Hans Robert (1998): Estetsko izkustvo in literarna hermanevtika. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
- Kavčič, Igor (2001): Poetika Daneta Zajca. Gorenjski glas, 15. 5.
- Muck, Kristijan (1988): Antigonino zrcalo. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Nietzsche, Friedrich (1970): Rojstvo tragedije iz duha glasbe. Filozofska knjižnica, Ljubljana.
- Novak Kajzer, Marjeta (1993): Kako pišejo. Založba Mihelač, Ljubljana.
- Pavis, Patrice (1997): Gledališki slovar. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1977): Sistem 1 (Igralec in njegovo delo). Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Šeligo, Rudi (1988): Identifikacija in katarza (v nekaterih poetikah drame). Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Švacov, Vladan (1980): Temelji dramaturgije. Knjižnica MGL, Ljubljana.
- Zajc, Dane (1990): Drame (Dane Zajc v petih knjigah), Emonica, Ljubljana.

Intervjuji:

- Gardener, Samo (2005): Pogovor o identifikaciji igralca. Katarina Košnik, LTO Bohinj, Bohinjska Bistrica.
- Kranjc Kus, Niko (2005): Pogovor z režiserjem. Katarina Košnik, Hotel Zlatorog, Ukanc.
- Nataša in Marija (2005): Pogovor o identifikaciji gledalca. Katarina Košnik, KD Bohinjska Bistrica, Bohinjska Bistrica.
- Zajc, Dane (2005): Pogovor z pesnikom in dramatikom. Katarina Košnik, Kavarna Union, Ljubljana.

Drugi viri:

- Kranjc Kus, Niko: (2001): Arhiv predstave Otroka reke: Gledališki list Otroka reke (Dane Zajc) in dramaturški zapiski. KD Bohinjska Bistrica, Bohinjska Bistrica.
- Luis, Tamara (2001): Fotografije predstave Daneta Zajca: Otroka reke v režiji Nika Kranjc Kusa. KD Bohinjska Bistrica, Bohinjska Bistrica.
- Toporišič, Tomaž (2001): Kritika Otroka reke. Poslana po elektronski pošti na KD Bohinjska Bistrica iz naslova tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si.

8. Povzetek

Gledališče je idealno okolje za preučevanje človeka. V okolju gledališča je človek bolj odprt in odkrije stvari, ki jih v zasebnem življenju skriva. V igranju neke vloge, ki predstavlja človeka kot celoto, najbolje spoznaš človeka. Identifikacija, poistovetiti se z nekom, je v gledališču eden najpomembnejših procesov in se hkrati v okolju gledališča kaže in odkriva v najčistejši obliki.

V nalogi je preučevana identifikacija iz različnih zornih kotov, kjer se v različnih oblikah tudi pojavlja in kaže. Razdeljena je na identifikacijo med ljudi, ki delujejo v gledališču in so hkrati sestavni del gledališča:

- **Igralec**, ki se identificira s svojo vlogo. Delo igralca gre proti popolni identifikaciji, ki ji v gledališču pravijo transfer, popolno vživetje v vlogo. Čeprav se identifikacija dogaja na čustvenem in razumskem nivoju ter teoretiki vsak na svoji strani zagovarjajo svojo teorijo, je za transfer pomemben tako razum kot čustva. Z razumsko identifikacijo prideš počasi do čustvenega vživetja, kjer se konča razumevanje in ostane samo še resnična transformacija igralca v vlogo. V idealnih razmerah in v teoriji obstaja popolna identifikacija, ki je v praksi redka in večkrat nepopolna.
- **Gledalec** se identificira z junakom predstave ali s posameznimi idejami predstave. Vse gledališče in ves proces vaj za neko predstavo je namenjeno temu, da se bo na koncu predstavilo pred občinstvom. Gledalca naj bi predstava premaknila. Dotaknila naj bi se ga preko njegove identifikacije z junaki drame. Čeprav obstajajo tudi različne teorije, ali naj se gledalec popolnoma vživi v dramo ali naj jo gleda s kritično distanco, je identifikacija prisotna.
- **Režiser** se identificira z literarno predlogo in tudi z vsemi vlogami v predstavi. Režiser je avtor predstave in ravno tako kot avtor drame v predstavo daje samega sebe. Njegov navdih temelji na literarni predlogi. Njegovo delo zahteva identifikacijo na razumskem nivoju, kjer mora razumeti delo in vloge ter jih prevajati naprej igralcu in preko njih gledalcem. Hkrati mora biti identifikacija tudi na čustvenem nivoju, da režiser lahko izrazi svojo zavestno ustvarjalnost in v predstavi pusti svoj pečat.
- **Avtor** drame, ki skozi dramo izraža sebe in se odkriva v vlogah. V gledališču je večinoma prisoten skozi svoje delo. Čeprav kot človek sam ni prisoten, je njegovo delo večinoma temelj predstave. Pri njem težko govorimo o identifikaciji na enak način kot pri gledalcu ali igralcu, saj se ni poistovetil z vlogami, temveč jih je ustvaril iz sebe. Hkrati pa vsi ustvarjalci delajo iz sebe in se s svojim delom identificirajo in avtor drame še toliko bolj.

Dane Zajc: Otroka reke

V nalogi je predstavljen primer dejanske predstave, Daneta Zajca Otroka Reke, ki je bila uprizorjena maja 2001 v kulturnem društvu Bohinjska Bistrica, v režiji Nika Kranjca Kusa. Skozi primer so predstavljene izkušnje z gledališčem in identifikacijo v praksi. Sogovorniki v pogovorih potrdijo prisotnost in pomembnost identifikacije in hkrati praktično opišejo procese identifikacije in poti do nje. Študija primera je tako samo živ dokaz ugotovitev na podlagi teoretične obdelave, povedanih in predstavljenih iz ust ljudi, ki živijo z gledališčem, ki ne razpravljajo o gledališču, temveč ga dejansko ustvarjajo.