

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

MAŠA GROŠELJ

“NOIR”

ALI RAZMIŠLJANJA O ISKANJU IGRALSKE PREZENCE

MAGISTRSKO DELO

Ljubljana, 2020

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

PROGRAM ŠTUDIJA: DRAMSKA IGRA
SMER ŠTUDIJA: UMETNIŠKA BESEDA

MAŠA GROŠELJ

MENTOR: RED. PROF. ALEŠ VALIČ

“NOIR”

ALI RAZMIŠLJANJA O ISKANJU IGRALSKE PREZENCE

MAGISTRSKO DELO

LJUBLJANA, 2020

Ime in priimek: Maša Grošelj

Naslov magistrskega dela: "NOIR" ali RAZMIŠLJANJA O ISKANJU IGRALSKE
PREZENCE

Kraj: Ljubljana

Leto: 2020

Število strani: 63

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

Program in smer študija: Dramska igra, Umetniška beseda

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Jezikovni pregled: Andreja More

“Obstaja kraj, kjer je nemogoče mogoče, v fikciji, v literaturi namreč. V njej lahko kršiš statistična pravila, tam se lahko pojavi oseba, ki je močnejša od iger na srečo.

Igralec rulete ni mogel živeti na svetu, to je način, da se lahko pove, da je svet, v katerem je živel, fiktiven, da je ta svet literatura. Prav nič ne dvomim, da je Igralec rulete literarna oseba. Potem sem tudi jaz literarni junak in si ne morem kaj, da ne bi skakal od sreče. Saj liki nikoli ne umrejo, oni zaživijo vsakič, ko njihov svet “berejo” drugi. Tudi če nikoli ne poljubi svoje ljubljene, se pastir, ki je upodobljen na grški žari, zaveda, da jo bo vsaj gledal večno. To je moja stava, to je moje upanje. Iz vsega srca upam in za to imam dobre argumente: Igralca rulete, ki potrjuje, da sem lik iz zgodbe in da osemdesetim letom navkljub nikoli ne bom umrl, ker v bistvu nikoli nisem živel. Verjetno ne živim v dobri zgodbi, verjetno sem samo stranska oseba, toda ob koncu življenja je za vsakega človeka vsaka perspektiva boljša od tiste, da bi za vedno izginil.”

Mircea Cărtărescu, Nostalgija

ZAHVALA

- profesorju Alešu Valiču, da me je vedno znova spodbujal k pisanju te naloge, čeprav sem mu, preden sem se je zares lotila, že vsaj trikrat zagotovila, da zdaj jo bom pa res napisala
- profesorju Aldu Milohniću za priporočilo literature
- Larsu in Alenu za potrpljenje
- Nini, Varji in Milanu za pomoč in brainstormanje
- vsem igralskim kolegom, ki so si vzeli čas in odgovorili na vprašanje: Kaj je zate prezenca?

POVZETEK

V svoji magistrski nalogi sem se lotila razmišljanja o igralski prezenci. Ukvarjala sem se s svojo lastno prezenco in igralsko prezenco na splošno. Zapisala sem svoje razloge za ukvarjanje s to temo in odkritja, do katerih sem se dokopala v svoji kratki igralski karieri doslej. Prav tako sem razmišljanje o prezenci razširila na šest različnih področij, pri čemer sem črpala gradivo iz svojih lastnih vlog. Pisala sem o prezenci v povezavi z budnostjo (predstava Plešasta pevka), prezenci v povezavi s soigro (predstava Barufe), prezenci v odnosu do besedila (magistrska predstava So rdeči čeveljčki dovolj za nostalgijo po modrini neba?), prezenci v povezavi z avro (predstava Alarmi!), prezenci v odnosu do lika (predstavi Laž in Hiša Bernarde Alba) ter prezenci v povezavi s performativnostjo (predstava #pornographia).

Prav tako sem nekaterim slovenskim igralcem postavila vprašanje: Kaj je zate prezenca? Odgovore, statistiko in svoja lastna razmišljanja na podlagi njihovih odgovorov sem zapisala na koncu te magistrske naloge.

Ključne besede: prezenca, budnost, soigra, besedilo, avra, lik, performativnost

ABSTRACT

In my master thesis I have written about the actor's presence. I have dealt with my own presence and actor's presence in general. I wrote down about my reasons for writing about this subject and also what I have discovered during my few years of acting. In addition, I have expended the meaning of presence on six different areas in collaboration with my previous roles. I wrote about presence in connection with awareness (the show Plešasta pevka), presence in connection with fellow actors (the show Barufe), presence in connection with the text (the show So rdeči čeveljčki dovolj za nostalgijo po modrini neba?), presence in connection with aura (the show Alarmi!), presence in connection with the character (the shows Laž and Hiša

Bernarde Alba) and presence in connection with performance (the show #pornographia).

In addition, I have asked Slovene actors to answer the question: What does presence mean to you? The answers, the statistics and my own thoughts regarding their answers, were written down at the end of this thesis.

Keywords: presence, awareness, fellow actors, text, aura, character, performance

KAZALO

1. UVOD	9
1.1 "NOIR"	9
1.2 UPATI SI BITI VIDEN	10
2. PREZENCA	13
2.1 PREZENCA V POVEZAVI Z BUDNOSTJO	14
2.1.1 PLEŠASTA PEVKA	14
2.2.2 ODLOMKA	15
2.2.3 ENERGIJA IN BUDNOST	17
2.2 PREZENCA V POVEZAVI S SOIGRO	21
2.3 PREZENCA V ODNOSU DO BESEDILA	26
2.3.1 ODLOMKA	26
2.3.2 BESEDILO IN GOVOR	29
2.4 PREZENCA V POVEZAVI Z AVRO	32
2.5 PREZENCA V ODNOSU DO LIKA	37
2.5.1 LAŽ	37
2.5.2 HIŠA BERNARDE ALBA	41
2.6 PREZENCA V POVEZAVI S PERFORMATIVNOSTJO	44
3. KAJ JE ZATE PREZENCA?	49
3.1 STATISTIKA	49
3.2 ODGOVORI	52
3.3 MOJ PREMISLEK	59
4. SKLEP	61
VIRI IN LITERATURA	62

KAZALO SLIK

Slika 1 - Zakonca Smith in zakonca Martin (AGRFT)	18
Slika 2 - Zakonca Smith in zakonca Martin (AGRFT)	20
Slika 3 - Lucijeta in mama Paškua (Gledališče Koper)	22
Slika 4 - Rajanje ob koncu predstave (Gledališče Koper)	23
Slika 5 - Lucijeta in mama Paškua (Gledališče Koper)	25
Slika 6 - Naslovnica Nostalgije	29
Slika 7 - Ples z roza puškami (Slovensko ljudsko gledališče Celje)	33
Slika 8 - Viktorija nagovarja publiko (Slovensko ljudsko gledališče Celje)	35
Slika 9 - Začetni ples (Slovensko ljudsko gledališče Celje)	35
Slika 10 - Predstava Laž (Slovensko ljudsko gledališče Celje)	37
Slika 11 - Predstava Laž (Slovensko ljudsko gledališče Celje)	40
Slika 12 - Hčerke se izgubijo v plesu (AGRFT)	42
Slika 13 - Adela in služkinja Poncia (AGRFT)	42
Slika 14 - #pornographia plakat (Mini Teater)	45
Slika 15 - #pornographia (Mini Teater)	47

KAZALO GRAFOV

GRAF 1 - razmerje med številom vprašanih igralk in igralcev	50
GRAF 2 - razmerje vprašanih glede na gledališča	51

1.UVOD

1.1 “NOIR”

Noir v francoskem jeziku pomeni črno. Prav tako pa je tudi vrsta fikcije ali film, ki vsebuje močne značaje in je ciničen, mračen in pesimističen v svoji naravi. V filmu noir ponavadi nastopa usodna ženska, “femme fatale”, ki je nedotakljiva, ne potrebuje moškega. Ta ženska ima neko travmo iz preteklosti in moški protagonist si jo prizadeva rešiti, vendar neuspešno, saj ima zgodba nesrečen konec, velikokrat se konča s smrtjo.

“Maša, ti si t’ko, noir,” mi je v prvem letniku akademije rekel profesor Matjaž Zupančič. Sedeli smo na dveh starih klopih v mali gledališki predavalnici na Nazorjevi in ugotavljali, “kdo smo, od kod prihajamo in kam gremo”. Ko me je nenadoma tako izpostavil, me je to presenetilo, nerodno mi je bilo. Vsi so se obrnili proti meni in me gledali. Bilo mi je neprijetno, saj tega nisem pričakovala, prav tako pa se takrat, kljub temu da sem študirala dramsko igro, nisem želela preveč izpostavljati. Sošolka je moj takraten način bivanja opisala z “don’t mind me”. Ko je začeten odziv sošolcev zamrl in smo nadaljevali vajo, pa sem se zamislila. Kaj za vraga je mislil s tem? Ali mi je to rekel, ker se rada oblačim v črno in sem imela tedaj na sebi črn puli, sedela pa sem v zelo slabo osvetljenem kotu? Ali mi je to rekel zato, ker sem bila ena izmed redkih študentk in študentov, ki je zelo malo govorila in komentirala vaje, ki smo jih takrat morali izvajati na odru? Je ta moja tišina poskrbela za skrivnostnost? Potem mi je seveda prišel na misel tudi film noir. Ali je s tem mislil, da ga spominjam na fatalne ženske iz takšnih filmov? In če ga, kaj to pove o meni? O moji energiji? Če se zdaj spomnim na tisti trenutek, se mi zdi, da me je njegova izjava tako osupnila, ker je prebral nekaj o meni, česar si sama takrat še nisem uspela pojasniti ali sprevideti o sebi. S to precej šaljivo izjavo je nekako opredelil vsa moja štiri leta na akademiji. Mislim si, da tega ni rekel zato, ker je vedel, kaj bo sledilo, me pa spomni na tako imenovani “foreshadowing” v filmih, ko ti določeni trenutki dajejo slutnjo tega, kar se bo zgodilo. In enako je bilo tukaj. Največji problem, s katerim sem se ukvarjala skoraj ves čas na akademiji, je bila

moja prezenca na odru, in zato je izjava “Maša, ti si t’ko, noir” nekakšen zelo nenavaden in pravilen začetek moje igralske poti.

1.2 UPATI SI BITI VIDEN

V tretjem semestru smo na akademiji za produkcijo uprizorili Triko Milana Jesiha. V tej predstavi so nekateri zasijali, drugi pa malo manj. O sebi sem bila prepričana, da sem naredila dobro, čeprav se še danes srečujem z dvomi o svojem delu. Tudi od obeh režiserk in mentorjev sem dobila vtis, da je bilo dobro. Potem pa mi je ena od naših režiserk po eni od prvih ponovitev povedala mnenje enega izmed naših zunanjih sodelavcev. Vprašala ga je, kdo se mu zdi dober. Omenil je nekaj mojih sošolcev, mene pa ne. Zanimalo jo je, kaj si misli o meni, ob sugestiji, da sem jaz tudi zelo dobra. On pa ji je odgovoril, da me – iskreno – sploh opazil ni. Rekla mu je, naj me prihodnjič opazuje in ji takrat pove, kaj si misli. In potem, ko je drugič gledal našo produkcijo in mu je ona svetovala, naj bo pozoren name, je videl, da sem res dobra, a me sploh ne bi opazil, če ga ona ne bi opozorila name.

Ko mi je takrat to povedala, mi res ni bilo dobro. Bila sem žalostna, razočarana, jezna in nisem vedela, kaj naj si mislim o tem. Ali je to naključje, da me eden izmed gledalcev ni opazil, ali je pri vseh enako? In če me nihče ne opazi, zakaj je tako? Ta izjava me je res potrla, ker pa sem borka in si v življenju ne pustim, da bi me kritika požrla in ohromila, sem se aktivno začela ukvarjati z vprašanjem, zakaj me ljudje ne opazijo.

Na začetku akademije sem naivno mislila, da če bom dobra, me bodo ljudje opazili in me želeli zasedati v svojih predstavah. In ja, načelno je tako, če izvzameš dejstvo, da pri ocenjevanju igre nikoli ne moreš biti popolnoma objektivni. Ampak moja takratna največja napaka pri razmišljanju o tem je bila, da sem pozabila oziroma niti nisem še dobro poznala razsežnosti in moči igralčeve prezenice.

Takrat sem veliko razmišljala o svoji prezenci in ker je ta tesno povezana z igralčevo osebnostjo, tudi o tem. Spomnila sem se sprejemnih izpitov za dramsko igro. Tam se nekateri kandidati bolj izpostavljajo kot drugi. “Mečejo se ven”, da bi jih opazili. To se mi je od nekdaj zdelo neumno. Mislim, da je to plod mojega mnenja, da te bodo opazili, če si dober. In ponavadi taki ljudje izhajajo iz nekih

svojih kompleksov, ki se vidijo, in s tem lahko odvrnejo gledalca ali v tem primeru komisijo na sprejemnih izpitih. Prav tako pa je nekaj skrivnostnega na človeku, ki ne izda vsega. Tako da to najbrž ni to, sem si mislila. Ko smo v prvem letniku pri dramski igri morali temeljito komentirati vaje drugih, ki smo jih morali izvajati na odru, se nisem veliko oglašala. Tudi takrat so mi šli na živce tisti, ki so se pretirano izpostavljali. Predvsem se mi je zdelo, da niso povedali nič novega, ničesar, kar ne bi povedal že nekdo pred njimi. Zato se mi ni zdelo smiselno že šestič ponavljati isto. Še zdaj mislim tako. Ko sem začela delati v slovenskih gledališčih sem ugotovila, da povsod obstajajo ljudje oziroma igralci, ki se preprosto morajo izpostaviti in povedati nekaj svojega, čeprav je bilo to že povedano. Ampak zdaj sem se sprijaznila s tem, saj sem ugotovila, da taki pač so in to pač potrebujejo, zato mi to ne gre več na živce. Tako zelo. In tudi ta razlog, da raje molčim, kadar nimam nič pametnega povedati, ni razlog za mojo nevidnost, sem si mislila. Potem pa sem začela razmišljati o svojih občutkih, ko začenjamo aranžirke, ko smo z vajami že zelo blizu premiere in ko že igramo pred publiko. Še danes imam z igro nekakšen "love-hate" odnos. Na trenutke mi, ko se spomnim na igro, pride na misel beseda mazohizem. Mazohizem zato, ker se, vsaj na začetku vaj, prav mučim sama s sabo in hkrati uživam v tem. Nisem ena izmed igralcev, ki z lahkoto poskusijo nekaj novega na vajah, ki jih ne zanima, ali je to, kar so naredili, dobro ali slabo. Pač poskusijo. Jaz pa si že od nekdaj prizadevam biti popolna. Neumno, vem, saj popolnosti ni, tako da, če prevedem, se trudim ne pokazati svojih šibkosti drugim. Taka sem v življenju in posledično seveda tudi pri delu. Zdaj se tega zavedam in mi je zato lažje zavestno bojevati se proti temu, saj mi je spoznanje, da v tem poklicu pač moraš pokazati svoje šibkosti, dalo misliti, da je mogoče to eden izmed razlogov, da me ljudje ne opazijo. Popolnost je dolgočasna; nekaj nepopolnega, grobega ali celo umazanega je dosti bolj zanimivo in privlačno. Kot sem že zapisala, še vedno je zame mučno pokazati drugim svoje grde plati, se razgaljati in predvsem zaupati svojim sodelavcem. Vendar mi je prav to zaupanje drugim zelo pomagalo, da si kljub notranjim bojem upam pokazati se taka, kakršna sem. In prav to je nekaj, s čimer sem se ukvarjala na akademiji: upati si biti viden. In potem naslednja stopnja, uživati v tem, da si viden. In še zadnja, zelo pomembna stvar, zaupati in stati za tem, kar si naredil, ter komaj čakati, da ljudje to vidijo.

Mislim, da so te tri stvari pojem igralčeve prezence, vsaj zame. Seveda ne moremo posploševati, ker je vsak človek in vsak igralec drugačen, vendar so prav ta spoznanja pomagala meni. Ne pravim, da sem pri sebi, v svojem zasebnem življenju, prišla že tako daleč, da bi se osvobodila vsega, kar me drži nazaj, sem pa v sebi zbudila svojo “igralsko žival”, kot bi rekel profesor Matjaž Tribušon. Še danes ločujem Mašo in Mašo-igralko, saj kot Maša zelo težko nastopam pred publiko, ko pa se lahko prelevim v nekoga drugega, pa mi ne preostane drugega, kot da uživam in si rečem: Maša, zdaj pa igray!

2. PREZENCA

PREZENCA

Franc. présence; angl. presence; nem. Präsenz; šp. presencia.

Če ima kdo dobro prezenco, to v gledališkem žargonu pomeni, da zna vzbuditi pozornost publike in se uveljaviti pri njej; pomeni tudi "tisto nekaj nedoločljivega", kar izzove takojšnjo gledalčevo identifikacijo in pri njem vzbudi vtis, da je v večni sedanjosti in nekje drugje.

Pojem prezence je močno povezan s pojmom energije, karizmatičnosti, šarmantnosti, celo z izrazom avra, in zato tudi težko rečemo, na kateri točki se povezava med naštetimi začne in na kateri konča. Prezenca je zagotovo ena od najpomembnejših lastnosti, ko razmišljamo o igralcu in igri. In treba je priznati, da obstajajo igralci, ki stopijo na oder in z neko notranjo energijo pritegnejo pogled gledalcev ter suvereno zasedajo prostor in čas. Čeprav se je s to čarobno igralsko lastnostjo do zdaj ukvarjalo že kar nekaj ljudi, njeno bistvo ostaja skrivnostno. Prav tako pa so ugotovitve ljudi, ki so se ukvarjali s prezenco, velikokrat protislovne in nepoenotene, poleg tega se zdi, da se ta izmuzne vsem definicijam, ki so jo poskušale opredeliti. Hkrati nam prezenca postavlja številna vprašanja. "Kakšna je narava prezence in ali jo lahko definiramo? Je to prirojena sposobnost? Je rezultat dela? Obvladovanje igralskih sredstev? Ali jo je mogoče razviti? Vzdrževati?" (Féral, 2008)

Čeprav je pojem igralčeve prezence težko opisljiv, neulovljiv in tako rekoč mistificiran, sem se želela poglobiti vanj in ugotoviti, ali ga lahko pojasnim na podlagi svojih dosedanjih vlog. Ker prezenco v trenutku, ko se zgodi (torej v času predstave, performansa ipd.), lahko prepozna samo gledalec ali režiser, ne pa tudi sam igralec, sama težko presojam moč svoje lastne prezence, zato sem si nalogo zastavila malo drugače. Izbrala sem šest različnih vlog, ki sem jih doslej naredila. Med sabo se razlikujejo po obsegu, načinu igre, predvsem pa ima vsaka izmed njih drug vidik prezence, ki se mi je zdel zanimiv za razmišljanje o tej skrivnostni temi. Tako sem se opredeljevanja oziroma iskanja svoje lastne prezence lotila iz šestih različnih vidikov, in sicer: prezenca v povezavi z budnostjo, prezenca v povezavi s

soigro, prezenca v odnosu do besedila, prezenca v povezavi z avro, prezenca v odnosu do lika in prezenca v povezavi s performativnostjo.

2.1 PREZENCA V POVEZAVI Z BUDNOSTJO

“Pri odrskem igranju ne gre za statično grupacijo, temveč za dejanje: tisto, ki ga čas vrši nad prostorom. /.../ Če pogledate most, boste opazili, da predstavlja skok, ulit v kovino; z drugimi besedami, gibanje, ne pa negibnosti. Za most ni bistven ornament, ki olepšuje njegovo ograjo, temveč napetost, ki ga izraža. Enako je z igralcem na odru.”

Vsevolod Mejerhold

2.1.1 PLEŠASTA PEVKA

O svoji lastni prezenci v povezavi z budnostjo sem se odločila razmišljati na primeru vloge gospe Smith iz Plešaste pevke.

Plešasto pevko smo na akademiji delali v poletnem semestru tretjega letnika. Ko smo izvedeli, kaj bomo delali, nisem bila najbolj navdušena, to moram priznati. To dramo namreč uprizarjajo v vseh kulturnih domovih po vsej Sloveniji in tako na prvi pogled, se mi je zdelo, da bi lahko delali kaj boljšega in manj izrabljenega. Prav tako so sočasno delali Plešasto pevko v letniku za nami.

Vendar mentorja sta se tako odločila in nismo imeli izbire, morali smo se je lotiti in upali smo, da bomo v njej našli nekaj novega.

Plešasta pevka je drama absurda ali antidrama. Sam Ionesco jo je celo poimenoval kot “tragedijo jezika”, saj razkriva tragiko govorice v tisti razsežnosti, ko govorica izgubi svojo izvorno funkcijo in postane govorica absurda. To se izrazi v kopici nesmiselnih dialogov in monologov dramskih likov.

2.2.2 ODLOMKA

*

Ga. Smith: Glej no, devet je že ura. Jedli smo juho, ribe, krompir s slanino, angleško solato. Otroci so pili angleško vodo. Nocoj smo dobro jedli. To je zato, ker stanujemo v okolici Londona in se pišemo Smith.

Krompir s slanino je zelo dober in olje na solati ni bilo žaltavo. Olje pri špeceristu na vogalu je veliko boljše kakovosti kot olje pri špeceristu nasproti, boljše je celo kot olje pri špeceristu pod klancem. Vendar s tem nočem reči, da je njuno olje slabo.

Mary je tokrat dobro skuhala krompir. Zadnjič ga ni dobro skuhala. Krompir mi je vseč samo, če je dobro skuhan.

Ribe so bile sveže. Vseh deset prstov sem si obliznila. Še enkrat sem si jih vzela. Ne, še dvakrat. Morala bom na stranišče. Tudi ti si si jih vzel trikrat. Vendar si jih tretjič vzel manj kot prvič in drugič, medtem ko sem jih jaz vzela veliko več. Nocoj sem jedla boljše kot ti. Kako je to mogoče? Ponavadi ti več poješ. Appetita ti res ne manjka.

Ampak juha je bila pa morda malo preslana. Več soli je imela kot ti. Ha, ha, ha. Tudi preveč pora je bilo v nji, čebule pa premalo. Žal mi je, da nisem svetovala Mary, naj ji doda še malo kitajskega janeža. Prihodnjič se bom že boljše znašla.

Najin sinko si je zelo želel piti pivo, rad se bo nacejal z njim, podoben ti je. Si videl, kako je pri mizi gledal steklenico? Ampak jaz sem mu nalila v kozarec vode iz vrča. Bil je žejen in jo je popil. Helena mi je podobna: dobra gospodinja je, varčna, na klavir igra. Nikdar si ne zaželi, da bi pila angleško pivo. Tako kot najina hčerkica, ki pije samo mleko in je samo kašico. Prav vidi se, da ima šele dve leti. Imenuje se Peggy.

Pita s kutinami in fižolom je bila čudovita. Morda bi bila prav storila, ko bi bila za desert popila kozarček avstralskega burgundca, vendar nisem prinesla vina na mizo, da ne bi dajala otrokom slabega zgleda s požrešnostjo. Treba jih je naučiti, da bodo v življenju trezni in umerjeni.

Ga. Parker pozna nekega bolgarskega špecerista, imenuje se Popošef Rosenfeld, ki je pravkar prispel iz Konstantinopla. Velik specialist za jogurt je. Diplomiral je na šoli za izdelovalce jogurta v Adrianoplu. Jutri bom pri njem kupila velik lonec bolgarskega folklornega jogurta. Tukaj, v okolici Londona, človek ne dobi pogosto takšnih stvari.

Jogurt je odličen za želodec, ledvice, slepo črevo in slepo vero. To mi je povedal doktor Mackenzie-King, ki zdravi otroke naših sosedov, Johnsovih. Dober zdravnik je. Človek mu lahko zaupa. Nikoli ne svetuje nobenega drugega zdravila razen tistih, ki jih je preizkusil na sebi. Preden je dal operirati Parkerja, si je dal sam operirati jetra, čeprav sploh ni bil bolan.

*

G. Smith: (*Še zmeraj v svojem časniku*) Nečesa pa vendarle ne razumem. Zakaj v rubriki "Mestna kronika" časopisi zmeraj objavljajo starost umrlih, nikdar pa starosti novorojenčkov? To je nesmisel.

Ga. Smith: Tega se nisem še nikoli vprašala.

(Spet tišina. Stenska ura bije sedemkrat. Tišina. Stenska ura bije trikrat. Tišina. Stenska ura sploh več ne bije.)

G. Smith: (*Še zmeraj strmi v svoj časopis.*) Glej, tukaj piše, da je Bobby Watson umrl.

Ga. Smith: Moj bog, ubožec! Kdaj pa je umrl?

G. Smith: Zakaj pa tako začudeno gledaš? Saj si vedela! Pred dvema letoma je umrl. Kaj se ne spomniš, da sva bila na njegovem pogrebu pred letom in pol?

Ga. Smith: Seveda se spomnim. Takoj sem se spomnila, a vendar ne razumem, zakaj se je tebi tako čudno zdelo, ko si videl oznanilo o njegovi smrti v časopisu.

G. Smith: Pa saj ga nisem videl v časopisu. Že tri leta je, kar smo govorili o njegovi smrti. In tega sem se spomnil po asociaciji.

Ga. Smith: Škoda! Bil je tako lepo ohranjen.

G. Smith: Bil je najlepše truplo vse Velike Britanije. Ni kazal svojih let. Ubogi Bobby! Preteklo je štiri leta, odkar je umrl, pa je bil še zmeraj topel. Pravo pravcato živo truplo. In kako je bil vesel.

Ga. Smith: Uboga Bobby!

G. Smith: Hočeš reči ubogi Bobby?

Ga. Smith: Ne. Na njegovo ženo mislim. Ime ji je bilo tako kot njemu: Bobby Watson. Ker

sta imela enaki imeni, ju nisi mogel razločevati, če si ju videl skupaj. Šele po njegovi smrti si lahko zares dobro vedel, kdo je bil prvi in kdo je bil drugi. In še dandanes se najdejo ljudje, ki jo zamenjujejo z umrlim in ji izrekajo svoje sožalje. Jo poznaš?

G. Smith: Samo enkrat sem jo po naključju videl, in sicer na Bobbyjevem pogrebu.

Ga. Smith: Jaz je nisem nikoli videla. Ali je lepa?

2.2.3 ENERGIJA IN BUDNOST

Med procesom smo se osredotočili prav na govor in na nezmožnost komunikacije in ujetost v bolečo odsotnost smisla dramskih likov. Na eni izmed vaj smo se posvetili telesu, in sicer v smislu, da se nekje v našem telesu naseli bolečina ali pa neprijeten občutek, ki se postopno stopnjuje in širi na celoto. Hkrati pa mora biti govor normalen oziroma izumetničen in je tako posledično ločen od procesov, ki se dogajajo v telesu. Tako smo iskali nasprotje med tem, kar kažemo, in tem, kar se nam v resnici dogaja, pa tega ne sprejmemo, ampak potlačimo. Ta pristop smo na koncu tudi uporabili v predstavi, razlika je bila samo v meri. In prav ta stalna aktivnost, ki smo jo vleкли skozi vso predstavo, nam je dajala neko posebno energijo in prezenco. Sama predstava je bila zelo natančna, do neke mere skoreografirana, vsak premik je bil premišljen in je imel svoj pomen. Čutiti je bilo napetost, tako med nami kot tudi v nas, in prav zaradi te smo ves čas ostajali pozorni.

Mislim, da je budnost, pozornost ali aktivnost zelo pomembna za igralčevo prezenco. Biti pripravljen na naslednji trenutek, nikoli ne zaspati ali se pogrezniti v cono udobja. "Tukaj in zdaj." To govorim tako za samo predstavo kot tudi za proces, ko ta še nastaja. Nekajkrat se mi je že zgodilo, da sem na vaji našla kaj, kar me je spravilo v neko udobje. Ali pa če me je mentor ali režiser pohvalil na tisti vaji. Postala sem pretenciozna, za hip sem pomislila, da sem ujela to, kar sem iskala. Vendar se je v naslednjem trenutku ali na naslednji vaji zgodilo prav nasprotno. Ta sproščenost oziroma na neki točki že pretencioznost je v meni povzročila, da sem izgubila napetost, stanje aktivnosti, stanje pozornosti. Postalo mi je udobno. In takrat se je zgodilo, da nisem mogla vnovič najti tistega, za kar se mi je še na prejšnji vaji zdelo, da imam. Ali pa sem ostala na isti točki in se nisem mogla premakniti nikamor naprej. Udobnost me je nekako ohromila, saj me je pohvala zaustavila pri iskanju novega. Od takrat sem prepričana, da moram vedno ostati v dvomu. Dvomiti moram o tem, da delam dobro, da sem

že našla to, kar sem iskala. Tako se prav vsakokrat, tudi pred dvajseto ponovitvijo, moram pripraviti v smislu, da nikoli ne veš, kako bo šlo, in ne smem postati pretenciozna, četudi sem nekaj naredila res dobro. Vedno moram biti pozorna in pripravljena na kar koli, biti moram v pričakovanju nevarnosti.



Slika 1 - Zakonca Smith in zakonca Martin (AGRFT)

Prav o budnosti, lahko bi rekli tudi aktivnosti ali pa celo čuječnosti, je veliko pisal Eugenio Barba, ki je zagotovo eden od najvidnejših predstavnikov gledališke antropologije. Predvsem piše o energiji, kar v tem primeru enačim oziroma močno povezujem s prezenco. Za igralca imeti energijo pomeni, kako jo oblikovati, zato mora biti v ozadju tega namera, zavestna ali intuitivna, saj mu ta omogoča ekspresijo. Hkrati pa se mora naučiti brzdati jo, saj je za gledalca dosti bolj zanimivo, če je telesna ekspresivnost bolj zgoščena od čustvene, katerih procesa se sočasno dogajata v telesu. In prav s tem smo se ukvarjali pri Plešasti pevki. Skozi celotno predstavo je v nas divjala bolečina, ki se je selila po vsem telesu, medtem ko je bilo naše telo navzven natančno, previdno, a v stalni napetosti. To je bilo čutiti tudi v govoru. Spomnim se dialoga med štirimi zakoncami, ki je bil navzven najbolj banalen in v skladu z bontonom. Vem, da je takrat v meni divjala jeza, nemoč, ampak tega gospa Smith ni smela ali pa celo uspela pokazati. Zato mi je na eni od vaj, kar sam od sebe, ušel smeh kot odgovor

na eno izmed replik mojega soigralca. Ampak ni bil moj zaseben, temveč je izhajal iz njene nemoči, da bi lahko iz sebe spravila to, kar ždi v njeni notranjosti.

Barba pravi, da naj bi odrsko prezenco narekovali trije zakoni: spremenljivo ravnovesje, dinamična nasprotja in raba ubrane neubranosti. "Izhajala naj bi torej iz stanj, v katerih je igralec izpostavljen nevarnostim, te pa od njega zahtevajo stalno čuječnost, ga postavljajo v skoraj nenehno budnost in ga torej od znotraj oživljajo." (Féral, 2008)

Za zgled postavi laboda, ki navidezno brezčutno drsi po gladini vode, njegove noge pa medtem trdo delajo. In enako naj bi bilo pri igralcu, če želi svojo energijo sevati do publike in plesati z njeno pozornostjo. Torej, če se tisto, kar je vidno, v tem primeru igralčevo telo, ne giblje, se mora gibati oziroma biti živa in aktivna njegova notranjost. Mislim, da se pri tem lahko navežemo tudi na notranji monolog, ki ga mora igralec govoriti v svojih mislih. Prav v takih trenutkih je njegova prezenca lahko izjemno močna, pa čeprav je na primer pri miru, ne govori, ampak živega in hkrati zanimivega ter skrivnostnega ga delata notranja budnost in aktivnost. Tisto, kar je očem skrito, je vedno bolj zanimivo. Čeprav Barba izhaja predvsem iz preiskovanja indijskih in daljnovzhodnih gledaliških oblik in je zato moj sklep glede povezave njegove teorije in notranjega monologa preuranjen, se mi vseeno zdi, da lahko tudi tako pridobimo neke skupne točke.

Prav tako govori o energiji, ki je v igralčevem telesu v trenutku napetosti in pripravljenosti na neko dejanje, o energiji, ki je tam, tik preden se nekaj zgodi. Kot primer bi lahko npr. navedli mačko, ki opazuje miško, preden jo bo ujela. Postavi se v prežo, položaj pripravljenosti, in tik preden skoči nanjo, se zgodi ta energija. Poimenuje jo *sats*, kar je norveški izraz za trenutek, ko ves organizem misli izvršuje dejanje in se odziva z napetostmi tudi v negibnem stanju. Pomeni, da gibanje zastane, notranjost pa ne. *Sats* zaposli telo kot celoto in je impulz in proti impulz. Vendar to vseeno ne pomeni, da mora biti dejanje, ki se zgodi po tem trenutku, eksplozivno in ogromno, lahko je zelo majhno in intimno, saj se mora igralec, ki želi najti živost *sats*, igrati z gledalčevo pozornostjo in ga vedno znova presenečati. Igralec mora vedeti, kaj bo naredil, ampak ne sme tega že vnaprej pokazati, kar se pravzaprav lahko nanaša na najbolj osnovne igralske naloge, kot je hoditi, usesti se, prijeti

kozarec. Vse to mora delovati, kot da izhaja iz tistega trenutka in ni bilo postavljeno s strani režiserja na eni izmed vaj.



Slika 2 - Zakonca Smith in zakonca Martin (AGRFT)

Tudi drugi so govorili o tem trenutku, le poimenovali so ga drugače. Grotowski je na primer ta trenutek poimenoval pred-gibanje, Mejerhold pa predigra in odkaz.

Prav tako se mi zdi na temo budnosti smiselno omeniti še to, da ta biva na dveh ravneh; prva je igralec sam, druga pa lik, ki ga igra. Igralec se mora zavedati svoje okolice in se premikati po mizansceni, ki je bila zgrajena v sodelovanju z režiserjem. Kot lik pa se mora zavedati povezave med zgodbo in svojo lastno potjo, ki si jo je načrtal kot igralec, a ji sledi kot lik. Znotraj igralca nekako bivata dva dela in igralčevo stanje v predstavi je pravzaprav bivanje v simulirani realnosti.

Plešasta pevka je bila predstava, ki me je naučila tega. Nekje proti koncu procesa so se mi začela vrstiti spoznanja. Živela sem to gospo Smith, vsak premik in vsaka beseda se je začela postavljati na svoje mesto. Iz konstantne budnosti in aktivnosti so sami od sebe vzniknili njene roke, noge, način hoje, način govora, glas, smeh. In vsakič znova sem se poskušala spraviti v nevarnost, prav zato, da sem bila čim bolj navzoča. Sem pa kmalu opazila, da je

ves čas biti v takem stanju izjemno težko in naporno, zato se zavedam, da potrebujem ogromno vaje, da bo to zame enkrat mogoče malo lažje.

2.2 PREZENCA V POVEZAVI S SOIGRO

Za predstavo, ki se bo navezovala na razmišljanje o prezenci v povezavi s soigro, sem si izbrala Barufe. Ta predstava mi je še danes ena od najljubših doslej, in razlogov za to je kar nekaj.

Za začetek moram povedati, da so bile Barufe velika koprodukcija štirih primorskih gledališč, in sicer Gledališča Koper, SNG Nova Gorica, SSG Trst in Istrskega narodnega gledališča -Mestnega gledališča Pulj. Igralcev je bilo trinajst, kar pomeni, da je bila zasedba precej velika. In prav iz tega razloga sem si izbrala to predstavo, saj sem se morala prvič spoprijeti s tem, kako si ob tako močni ekipi in tako prepričljivih igralcih izboriti svoj prostor in dati možnost svoji lastni prezenci, da zasije.

“Sladkorna pena, malo tobaka in talent za “dišpet” so v tej komediji dovolj za medsosedske prepire, v katerem so vzkipljivi, kričavi, hrupni, jezikavi, zamerljivi, ljubosumni in pretepaški ribiči vedno pripravljeni vreči kamen ali poprijeti za nož. Njihove opravljive žene in hčerke pa vedno najdejo dovolj časa in volje za grobo lasanje, začinjeno s psovkami, za katere se zdi, da v svoji sočnosti prav tekmujejo med seboj.”

Tako je v gledališkem listu opisana ta predstava. Prav tako je govorno zelo začinjena, saj se prepletata hrvaško in slovensko istrsko narečje z italijanskimi, nemškimi in madžarskimi primesmi.

Igrala sem Lucijeto, hčerko ene izmed dveh ribiških družin, ki se v predstavi hudo spreta. Za to vlogo sem se morala naučiti šavrinskega narečja, saj je režiser Vito Taufer želel, da vsi govorimo v istrskih narečjih. Mislim, da je že iz opisa predstave razvidno, da je bila ta zelo razburkana in polna vpitja, mlatenja, skakanja, žaljenja, pljuvanja, pitja in še marsičesa

drugega. Predstavo smo igrali na "360", kar pomeni, da je bila publika okrog nas, mi pa smo igrali na odru v sredini. Tako so gledalci lahko še močnejše začutili temperament in vročico teh ljudi.



Slika 3 - Lucijeta in mama Paškua (Gledališče Koper)

Ko smo delali predstavo in se je začela izrisovati njena struktura, smo se začeli ukvarjati z njihovim temperamentom in posledično s humorjem, ki mu sledi. Nekateri so se pri tem sprostiti prej, drugi malo pozneje. Jaz sem bila ena izmed zadnjih, saj sem si precej pozno upala spustiti vse zavore, ki so me zadrževale. Pri tej predstavi sem se namreč morala spustiti v največjo možno primitivnost, ki jo premorem. In čeprav sem na začetku mislila, da bo zame najtežje učenje jezika, na koncu sploh ni bilo tako. Seveda s primitivnostjo pride tudi glasnost oziroma lahko rečemo kar vpitje. Ko smo pripravljali predstavo, sem se ukvarjala s tem, kako naj jaz, ki preprosto nimam takih glasovnih sposobnosti kot na primer Gojmir Lešnjak ali Marjuta Slamič, ki sta bila moja soigralca, vseeno pridem do izraza. Kako naj ju preglasim oziroma ali je sploh prav, da ju preglasim in bi morala tuhtati, kako se lahko vsi uskladimo. Ta vprašanja so se zelo kmalu preslikala še na druge problematike, kot je ta, ali imam dovolj prostora in ali sem vidna in posledično dovolj prezentna v primerjavi z drugimi.



Slika 4 - Rajanje ob koncu predstave (Gledališče Koper)

Mislim, da ima v času, ko predstava nastaja, režiser zelo pomembno besedo pri tem, da vsak igralec dobi svoj prostor na odru. Ne glede na pomembnost vloge je po mojem mnenju to zelo pomembno. Ta prostor se seveda razlikuje glede na vsako predstavo, ampak tudi, če si tam samo zato, da se enkrat sprehodiš po odru, če je neki namen v tem, potem mora režiser to znati poudariti. Kar pa se dogaja potem, od premiere naprej, pa je seveda stvar igralcev. Ko sem slovenske igralce spraševala po tem, kaj je zanje prezenca, mi je eden izmed njih napisal, da to zanj pomeni nemoteče napolniti prostor. Nemoteče je poudaril zato, je napisal, ker se na žalost prevečkrat zgodi, da nastopajoči "krade" pozornost gledalcev, ki bi v tistem trenutku morali slediti drugemu dogajanju na odru. Napisal je, da je že doživel, da se je tak človek izgovarjal, češ: imam pač močno prezenco, čeprav to ni imelo nikakršne zveze s prezenco, z galopirajočim egom in nekolegialnostjo pa.

Ne glede na vse se moram vseeno nekako strinjati s tem, kar mi je napisal, saj v našem poklicu na žalost obstajajo igralci, ki ne znajo ali pa ne želijo gledati na celoto in s tem tudi delati za predstavo kot celoto, ampak svoj odrski čas izkoristijo za šarmiranje. O tem govori tudi Stanislavski, in sicer na podlagi vaje, ki jo je uprizoril z enim od učencev. Temu učencu je dal nalogo, da vzbudi njegovo pozornost in ga čim prej prepriča, da bi lahko šli prej domov. Učenec se je trudil na več različnih načinov, na neki točki pa je drugim učencem, ki

so ga gledali iz dvorane, postal duhovit in zato so se mu začeli smejati. In ko je ta učenec zaznal njihov smeh, je njegova pozornost prešla na izpolnjevanje njihovih potreb in njihovo zabavanje, ne pa na nalogo, ki mu jo je dal učitelj. In mislim, da se ta prigoda iz njegovega sistema lahko navezuje na šarmiranje, ki sem ga prej opisala, obenem pa ne manjka veliko, da za ta namen začneš krasti prostor oziroma bolje rečeno pozornost, ki bi v nekem trenutku morala biti namenjena tvojemu soigralcu.

Čeprav sem ob predstavi Barufe začela razmišljati o tem, to ne pomeni, da se je to dogajalo tam, vsaj od točke, ko je predstava stala in je bila zrela za občinstvo. Ker se večino časa ukvarjamo sami s sabo, dostikrat svoje lastne težave pozabimo preslikati tudi na svoje kolege. Ne pravim, da je nujno tako, ampak v času nastajanja predstave, ko še nič ni gotovo in še vedno iščemo pot do cilja, smo vsi zelo ranljivi in se najbrž vsak ukvarja s podobnimi vprašanji, le da to vsak pokaže drugače.

Spomnim se, ko smo delali Barufe in se v predstavi zgodi, da vse ženske pretepemo enega izmed ribičev. Na neki točki nas je vseh pet na odru in ga tepemo in potem odidemo druga za drugo, tako da nekako kapljamo z odra. In ker se takrat sploh nisem ukvarjala s tem, sem naredila svoje, torej ga nekajkrat brcnila in odšla z odra. Potem pa mi je starejša kolegica rekla, naj ostanem do konca na odru in grem zadnja dol, saj imam glavno vlogo. Poslušala sem jo in ko smo naslednjič delali ta prizor, do konca vztrajala na odru. Ampak na moje začudenje je bila enako vztrajna še ena starejša kolegica, ki si je očitno tudi želela tako opozoriti nase. Ker se mi je to zdelo že skrajno neumno, sem pač odšla z odra. Potem pa je režiser sam poudaril, da sem jaz tista, ki mora zadnja dol, in tako se je ta problem razrešil. Kadar razmišljam o teh stvareh, moram priznati, da se mi zdijo taki triki malo bedasti.

Preprosto nisem človek, ki bi deloval tako, ampak prav zato pravim, da mora ob takih trenutkih režiser biti tisti, ki pove, kako mora biti, ker se prevečkrat dogaja takšna vrsta tekmovalnosti med igralci, ki na koncu lahko samo škoduje predstavi.

Barufe so bile zame resnično čudovito doživetje, med drugim zato, ker sem bila tedaj noseča in je bil to moj zadnji projekt pred porodniškim dopustom. In tako kot so vsi pazili name zunaj odra, so tudi na odru. Ampak ne samo mene, vse. Ko je vsak zase ugotovil, kam mora priti v tej predstavi, se sprostil in začel zaupati vase, smo drug drugemu prepuščali trenutke, ko je vsak dobil svoje mesto in je tako njegova prezenca lahko prišla do izraza.



Slika 5 - Lucijeta in mama Paškua (Gledališče Koper)

Mislim, da je dejstvo, da niso vsi igralci enako prezentni. O tem se strinjajo tudi največji gledališki ustvarjalci. Nekateri imajo sposobnost, ki jim omogoča kakovostno igro, način bivanja na odru, žarenje, ki jih postavi v središče pozornosti. Spomnim se, da smo imeli na sprejemnih izpitih nalogo, da se samo postavimo v vrsto in smo, medtem ko nas je komisija opazovala. Takrat mi ni bilo jasno, čemu to služi, mogoče zato, da si nas bolj podrobno ogledajo. Ampak ko sem pozneje razmišljala o tem, je imela ta naloga najbrž tudi kaj opraviti z iskanjem naših osebnih prezenc, ki pa se na odru povezujejo z našo igralsko.

Zato mislim, da so tudi pri Barufah nekateri igralci bolj izstopali, bili bolj prezentni kot drugi. Ampak, ko se zgodi sobivanje različnih energij in prezenc na odru, se mi zdi smiselno in predvsem kolegialno, da drug drugemu prepustimo prostor, ki pripada vsakemu od nas.

2.3 PREZENCA V ODNOSU DO BESEDILA

“Po vsaki predstavi igralec umre. Uplahne mu vsa moč. Izpraznjen sedi v garderobi in meče s sebe mrtvo lev svoje vloge. Nemočen, prazen, utrujen preživi noč. Na svoj način mu je odleglo. Kot mogoče odleže človeku, ko umre. Ampak igralec ima srečo, da doživi reinkarnacijo. Dan mu prinaša moči in zvečer se rodi ponovno kot ptič feniks. Rodi se za novo predstavo, po kateri ga zopet čaka smrt.”

Polde Bibič

Za magisterij sem si izbrala smer umetniška beseda. Predvsem zato, ker se mi je zdelo, da sem na tem področju v času obiskovanja akademije najmanj napredovala, čeprav je bil na tem kar velik poudarek. Mogoče pa tudi zato, ker sem to plat preveč zanemarjala ali celo podcenjevala. In ko smo se z mentorjem Alešem Valičem dogovorili, da bomo za izpit pripravili nekakšen literarni večer, kjer si bo vsak od nas izbral nekaj odlomkov iz katerega koli literarnega dela, sem se kaj hitro spomnila na roman, katerega že naslov me popelje v obilico različnih čustvenih stanj. Izbrala sem si namreč roman romunskega pisatelja Mircee Cărtărescuja, *Nostalgija*. In že prva stran v knjigi je bila eden izmed mojih treh odlomkov, ki sem si jih izbrala za interpretacijo.

2.3.1 ODLOMKA

*

Si zapisujem (še sam ne vem, zakaj) Eliotove verze. Zagotovo ne z namenom, da bi postali moto ene od mojih prihodnjih knjig, saj nikoli več ne bom ničesar napisal. Te vrstice zame

zagotovo niso literatura. Dovolj književnosti sem že napisal. Ker zadnjih šestdeset let nisem počel nič drugega, si bom privoščil trenutek lucidnosti, vse, kar sem napisal po tridesetem letu, je ena sama strašanska goljufija. Dovolj mi je pisanja brez kančka upanja, da bom kdajkoli lahko presegel samega sebe, da bom lahko preskočil svojo lastno senco. Res je, da sem bil do neke meje do sebe pošten, na edini za umetnika možen način, kar pomeni, da sem hotel o sebi povedati vse, prav vse. Toda tako je iluzija postajala vse bolj grenka, saj književnost ni sredstvo, s katerim bi se o sebi dalo povedati nekaj kolikor toliko resničnega. Že pri prvih vrsticah, ki jih zliješ na list, se v roko, ki drži pisalo, kot v rokav prikrade tuja, zasmehljiva roka in tvoja podoba, ki se zrcali na listu, se kot živo srebro razleti na vse strani, in ko hočeš pravzaprav govoriti samo o sebi, se iz deformacijskih zrn oblikujejo Pajek, Črv, Evnuh, Samorog ali Bog. Književnost je nauk o prirojenih pomanjkljivostih organov.

Že nekaj let imam nemiren sen, sanjam o starcu, ki je ponorel od osamljenosti. Samo še sanje so tiste, ki me zrcalijo realistično. Zaradi osamljenosti se zbujam ves objokan, čeprav se podnevi med prijatelji, ki še vedno živijo, počutim dobro. Svojega življenja ne prenašam več in dejstvo, da bom danes ali jutri vstopil v smrt brez konca, me sili k razmišljanju. To, da moram razmišljati kot tisti, ki so ga vrgli v labirint, kjer je prisiljen iskati izhod med stenami, ki so zamazane z gnojem, in celo v podganjih ustih, je edini razlog za pisanje teh vrstic. Nočem (si) dobesedno dokazati, da Bog obstaja. Na žalost, vsem naporom navkljub, nikoli nisem bil veren, nikoli me niso napadali dvomi in v nič nisem bil trdno prepričan. Morda bi bilo zame bolje, če bi bil veren, saj pisanje zahteva dramo, le-ta pa se rojeva iz težkega boja med upom in brezupom, kar je po mojem mnenju osnovna vloga vere. V moji mladosti se je polovica pisateljev spreobrnila, ostala polovica je vero izgubila, kar je imelo za njihovo literaturo približno enake učinke. Kako sem jim zavidal ogenj, ki so ga njihovi demoni netili pod vedri, v katerih so brezskrbno živeli kot umetniki! In sedaj ždim tu v svojem kotu, cula iz cap in hrustanca, na čigar um ali srce nihče ne bi stavil, saj na meni ni ničesar, kar bi se še dalo vzeti.

*

Notri je bil arhitekt. Njegovo, belkasto, golo telo, na katerem so oblačila že zdavnaj počila, ki je zagotovo tehtalo najmanj štiristo kilogramov, je dobesedno napolnilo, kot polž napolni

svojo hišico, zadnji del avtomobila in je pri oknu že začelo lesti ven. Čelo se mu je orosilo od prsnega koša, njegove poteze so bile le še prefinjene črte, ki so se risale po mesenem obrazu, očesi sta se združili v eno samo panoramsko oko, ki je nadzorovalo zapleteno mašinerijo na komandni plošči sintetizatorja. Komolce in lakti so posesala rebra, tako da sta oba šopa prstov rasla naravnost iz prsnega koša in v vsakem od njiju je bilo na desetine kot šiba velikih vlaken, ki so čisto artikulirano udarjala po bisernih tipkov. Profesorju je šlo na bruhanje, pred bitjem, na katerem je bilo tako malo človeškega, ga je obšla groza. Da ne bi imel časa, da bi mu udarec vrnil, je ugasnil žaromete in pohitel k sprednjim vratom. Ko je prijel za kljuko, so z gnilih tečajev kot zvita polžja hiška padla na travo. Močno je potegnil šop prstov k sebi in jih začel besno cefrati. Kri in koški prstov so se razlili po zamaženem telesu Emila Popescuja, toda ta ni prav nič reagiral. Prsti, ki so mu še ostali, so še naprej brez postanka udarjali po tipkah. Pod vejami se je razširil vonj, podoben tistemu v sobi, kjer rojeva ženska. Ko je še zadnji prst padel na razbrazdano gumo ob arhitektovih nogah, je saksofonist s krampom v roki, ki se je svetlikal pod drobnimi, močnatimi zvezdami, naredil krog okrog ostankov karoserije, skozi katero se je na nekaterih mestih videl zatemnjen motor, in močno pograbil v pest delček, iz katerega je rasel drugi šop prstov. Toda ko je hotel z vso močjo udariti po njem, se je zgodilo nekaj čudnega. Naenkrat so prsti začeli nežno valovati po tipkah, kot migetajo tipalke trtnih uši, in iz velike kovinske krogle so začeli prihajati akordi. To ni bila glasba Albana Berga, Orffa, Dukea Ellingtona ali Pink Floydov. To ni bilo podobno ničemur, kar je do tedaj slišalo človeštvo ali kar je človeški um mislil, da bi se lahko slišalo. Saksofonist je okamnelo poslušal. Bila je glasba, ki je nisi poslušal z ušesi, marveč si jo poslušal z vso kožo, kanale žil je tako napolnila z odmevi, da je povzročila resonanco v kostni strukturi. Ko je prišla v možgane, na vrata duha kot doza meskalina ali sladek pajek, ki v telo žrtve vbrizgava topljive encime, je ta glasba zamenjala dušo in kot podli pritlikavec v roke vzela vajeti telesa. Potem se je kot peristaltika iz azura spustila po grlu in napadla limfne kanale, se v vretenastih paketih mišic svetlikala v mavričnih barvah in vzdolž hrbtenjače napadla notranje organe, šestkotne celice jeter, srce z njegovimi električnimi zarodki, nadledvične žleze, središče mehurja, potem se je kot deževni mrak spustila v stegna in tekla vzdolž stegenice, golenice, meč do konic prstov na nogi in zamenjala vsako celico, vsako jedro, vsako kapljico jedrske kisline je prepojila z glasbeno mešanico. Zaprepaden, z občutkom, da se podira svet, ki ga občutijo samo tisti, ki so

doživeli srčni infarkt, se je saksofonist ob vratih zgrudil na travo. Občutek je imel, da se velik prozoren list neba, ki je bilo okrašeno z zvezdami, zvija, da se mu približuje in se lepi na njegovo telo ali ga tesno ovija kot raznobarvna ruta. Izgubil je zavest.



Slika 6 - Naslovnica Nostalgije

2.3.2 BESEDILO IN GOVOR

Mislim, da je povsem logično, da ob razmišljanju o prezenci v odnosu do besedila najprej pomislim na umetniško besedo, saj je ta pravo bistvo te vrste prezence. Umetniška beseda je namreč najbolj brez vseh drugih izraznih sredstev ali pomagal. Ostane ti samo govor in tvoja lastna energija. Pri umetniški besedi ne obstaja tvoje telo v smislu fizičnih akcij, ne obstaja

oder, po katerem se lahko premikaš, ni scenografije, rekvizitov, mizanscene, kostuma. Ostane ti samo sedanjost in besedilo. Prav zato se mi je zdelo smiselno v magistrski nalogi

pisati o prezenci, saj se ta močno navezuje na umetniško besedo.

Ko sem se pripravljala na magistrsko predstavo, sem se vseh treh odlomkov seveda lotila od začetka. Prebrati vse tri odlomke, jih lektorirati, jih poskušati razumeti, se jih naučiti. Našla sem kar nekaj razlik v njih, saj sta prva dva napisana v prvi osebi, kar mi je bilo najbližje monologu, zadnji pa je bil v tretji osebi, torej pripovedni. Takoj sem razumela, da mora biti način pripovedovanja drugačen. Prva dva sta mi bila dosti bližje, saj sem se v predstavah do tedaj že srečevala z monologi. Prav tako pa sta me že ob prvem branju presunila in sem takoj začutila, s kakšnim odnosom ju želim interpretirati. Tretji pa je bil bolj oddaljen, potrebovala sem več časa, da sem našla svoj način, kako ga želim predati gledalcem oziroma poslušalcem. Iskala sem svoj osebni odnos do besedila, po katerem določimo, ali je neko delo umetniško ali neumetniško. Saj je igralčev govor v nasprotju z recitacijo ali deklamacijo nekaj ustvarjalnega, takšen pa je lahko šele takrat, ko ga govori in ne samo izgovarja na pamet, brezosebno. In šele takrat, ko gledalec začuti igralčev odnos v besedilu, ga lahko začuti, razume in doživi. In za gledalca mora igralec ustvariti občutek, kot da ga takrat prvič govori in kot da prihaja iz njegovih lastnih misli. Odnos je tisti, ki dela interpretacijo umetniško. Prav to bi lahko rekla za radijsko igro. Podobnosti med radijsko igro in umetniško besedo je sicer po mojem mnenju kar nekaj, vendar je med njima ena ogromna razlika. Na eni strani je mikrofonski govor, ki po mojem mnenju pri tej vrsti govora vpliva podobno kot kamera pri igri. Mikrofonski govor je lahko tvoj najboljši prijatelj ali pa najhujši sovražnik, in podobno je s kamero. Na drugi strani pa je interpretacija umetniške besede v živo, tukaj in zdaj, kar lahko enačimo z gledališčem.

Če govorim o umetniški besedi, težko ne povem še nekaj besed o samem govoru, saj sta odvisna drug od drugega. Prav tako mislim, da je prezenca v odnosu do besedila, torej med interpretiranjem umetniške besede, odvisna od prezence igralčevega govora. Polde Bibič je napisal, da govorica dobi svoj osebni značaj s posebnostmi posameznega govora. Pravi, da če govor preveč napademo s pravili, izgubimo svojo osebnost, ki se izraža v njem. Seveda moramo nadvladati narečje, ampak tiste drobne posebnosti, odtenke barv, ki smo jih v govoru pridobili skozi življenje, nas delajo zanimive in privlačne. Dal je primer dveh igralk.

Ena je bila Marija Nikolajevna Nablocka, ki se ves čas svoje kariere ni uspela znebiti svojega izrazito mehkega, ruskega, povsem neslovenskega govora. Vendar je gledalca očarala s svojo napako, ker je bila človečna, prav tako pa je imela močno igralsko kreativnost in globino igralčeve osebnosti. Druga je bila Mihaela Šaričeva, tudi velika igralka, ki je govorila vzorno izklesan in do konca izbrušen jezik, brez kakršne koli senčice. Pravi, da je njo občudoval in cenil, Marijo Nikolajevno pa je ljubil.

Kadar igralec preozko pazi na obrtniško pravilnost svojega govora, izgubi svoj osebni značaj. In mislim, da je tudi od takih stvari pri umetniški besedi odvisna igralčeva prezenca.

Velikokrat, kadar sem gledala nekega igralca, kako interpretira neko umetniško besedilo, se mi je zazdelo, da za natančno tako delo dobi neki poseben izraz na obrazu. Pomislila sem na besedo prevzet, blažen. Potem pa sem začela razmišljati, da sem pri igralcih, pri katerih sem to opazila, nekaj takega videla vsakič, ko so to delali. Zazdelo se mi je, da tudi pri umetniški besedi, kot tudi na odru, obstaja nevarnost, da igralec razvije maniro. Da torej vsakič, kadar interpretira umetniško delo, to počne enako in s tem enakim blaženim, prevzetim izrazom. Če želiš kaj takega izrabiti za svojo tržno nišo, kot to na primer počneta Leonard Cohen ali Rade Šerbedžija, s tem seveda ni nič narobe. A za igralca, ki se trudi vsakič znova najti nekaj novega, to po mojem mnenju ni dobro. In če razmišljam o sebi in o tem, ali sem sama zapadla v maniro, pridem do sklepa, da sem doslej premalokrat delala nekaj takega, da bi se mi to lahko zgodilo, vseeno pa je ta premislek zame dobrodošel, da me ob naslednjih spopadih z interpretacijo umetniškega besedila opozori na možnost tega.

Ko smo naše interpretacije v predstavi z naslovom "So rdeči čeveljčki dovolj za nostalgijo po modrini neba?" končno predstavili publiki, sem imela gromozansko tremo. Najbrž je bila podobna tej, kot če bi nastopala v monodrami, kjer si odvisen samo od sebe. Zame je bil to resnično svojevrsten izziv; kako pritegniti in začarati gledalca, da bo skupaj s tabo zašel v zgodbo, ki jo pripoveduješ. In ko sem govorila pred publiko in sama plavala v ta dva odlomka, se mi je zdelo naravnost čudovito, ko sem začutila, da imam njihovo pozornost. Dejstvo, da ne potrebujem drugega kot besede, da gledalca popeljem v popolnoma drug svet, se mi zdi nekaj naravnost čudovitega.

2.4 PREZENCA V POVEZAVI Z AVRO

“Prezenca je zlitje energije, skrivnostnosti in discipline.”

Za predstavo, ob pomoči katere bom razmišljala o prezenci v povezavi z avro, sem si izbrala *Alarme!* v režiji Nine Ramšak. Ta predstava je bila moja prva v Slovenskem ljudskem gledališču Celje in mi je zato zelo pri srcu. Prav tako sem imela v tej predstavi glavno vlogo, ki je bila zame velik in zanimiv zalogaj.

Igrala sem lik Viktorije, mlade voditeljice fašistične teroristične skupine, ki načrtuje atentat na predsednika Evropske unije z namenom, da bi zanetila revolucijo.

Najtežja naloga, ki sem jo imela pri tej vlogi, je bila najti energijo ženske, ki s svojimi prepričanji potegne za sabo veliko ljudi. Morala sem se ukvarjati z energijo, ki so jo oddajale močne zgodovinske politične figure. Ker pa je bila naša predstava zelo popularno obarvana, njena estetika je spominjala že skoraj na videospot, pa sem se spraševala tudi o energiji, ki jo oddajajo popularne osebe, od zelo znanih, legendarnih igralcev in pevcev do drugih performerjev.

Ko govorimo o takih ljudeh, se v naš besednjak velikokrat prikradejo besede, kot je avra, karizma, očarljivost, magnetizem, žarčenje, diva. In prav te besede so močno prepletene s pojmom prezence, zato je edino smiselno, da če pišem o njej, hkrati razmišljam tudi o pojmu vplivne, karizmatične osebnosti, obdane z avro.

Ko govorimo o prezenci, ponavadi rečemo, da jo začutimo pri človeku, enako, kot bi začutili prezenco duha ali pa neko drugo nadnaravno entiteto. Za človeka, ki ima prezenco, bi lahko rekli, da je obdan z avro, z nekim poljem energije, ki se okrog njega širi v času in prostoru, tako da skoraj lahko začutiš, kadar prihaja ali pa, da je bil tam. Vseeno pa obstaja razlika med prezenco in avro, ki naj bi bila v tem, da prezentnega človeka začutiš kot nekoga, ki vzbuja pozornost ob nečem vsakdanjem, človek, ki ima avro, pa se ti zdi oddaljen, vzvišen. Prav tako imajo tudi objekti lahko avro, prezence pa ne morejo imeti. Čeprav obeh pojmov



Slika 7 - Ples z roza puškami (Slovensko ljudsko gledališče Celje)

ne moremo enačiti, pa se kljub temu med seboj ne izključujeta. Pojem prezence in tudi avre je v zgodovini pomenil nekaj nadnaravnega, nekaj mističnega. To ni čudno, glede na to, da je ena od prvih uporab te besede povezana z evharistom, kar predstavlja prezenco Jezusa Kristusa, ko njega ni več tam. In povezava med samo prezenco in Jezusom Kristusom ali pa Bogom njen pomen povzdiguje zelo visoko, zato so jo dolgo uporabljali v povezavi s pomembnimi, privzdignjenimi ljudmi, kot so emperatorji, kardinali, sodniki.

Patrice Pavis pa se po drugi strani poskuša distancirati od privzdignjenosti besede in od idealističnih ter mistificiranih interpretacij in predlaga bolj semiološki pristop k njenemu pomenu, z namenom, da se pojem prezence spravi v polje racionalnega.

Čeprav pojem prezence v povezavi s performerjem izhaja iz klasičnega igralca, se je hitro oprijel ljudi, ki bi jim danes rekli zvezdniki. Čeprav za nekatere od njih ne moremo reči, da so zelo nadarjeni, pa lahko vidimo, da jih obdaja neka energija, skrivnostnost, ki privlači množice. Ko sem gradila lik Viktorije, sem si za navdih izbrala zvezdnico Kim Kardashian West, ki je ena od najbolj slavnih ljudi trenutno na svetu. Zanje ne moremo reči, da je nadarjena igralka, pevka ali kake druge vrste performerka, ker ni. Je pa znala iztržiti status svoje družine in se prek resničnostnega šova in pozneje svoje lastne kozmetične linije

povzpeti na sam vrh največjih svetovnih vplivnežev. Vendar, čeprav je vsemu svetu ves čas na očeh, je iz sebe naredila zelo skrivnostnega človeka. Čeprav ljudje lahko spremljajo, kako živi, je okoli nje ovita tančica mistike, predvsem, ker je iz sebe naredila popolnega človeka in se kot taka kaže javnosti. Mislim, da je ta njena avra rezultat nečesa, kar je umetno narejeno z razlogom, da se prodaja, vendar je vseeno nekaj na tem, da jo spremljajo milijoni. Moč, ki jo imajo nekateri s tako močno karizmo ali avro, pa je velikokrat lahko zelo škodljiva. Za primer lahko vzamemo Adolfa Hitlerja, ki še danes preganja vse post-vojne razprave o karizmi. Čeprav njegove politične in vojaške zmožnosti niso bile najboljše, je še vedno osupljivo, kako je s svojo pojavnostjo začaral toliko ljudi in jih pripravil do tega, da so mu slepo sledili. In če gledamo njegove govore, vidimo, kakšen vpliv je imel na svoje ljudi. Tole je o Hitlerju zapisal Ian Kershaw, ki je napisal eno izmed zadnjih Hitlerjevih biografij:

*

He was above all a consummate actor. This certainly applied to the stage-managed occasions - the delayed entry to the packed hall, the careful construction of his speeches, the choice of colourful phrases, the gestures and body language... theatrical use of the hands as the speech rose to a crescendo; sarcastic wit aimed at opponents: all were devices nurtured to maximize effect.

*

He spoke for two and a half hours, often interrupted by frenetic torrents of applause - and one could have listened to him for much, much longer. Everything came from the heart, and he struck a chord with all of us... He uttered what was in the consciousness of all those present.

Ampak Adolf Hitler ni bil igralec, saj je sebe jemal dobesedno in je igral samo eno vlogo, prav tako pa je bil v svojih nastopih enodimenzionalen in paranoičen. In tak nastop ne bi deloval v nobeni drugi gledališki formi.



Slika 8 - Viktorija nagovarja publiko (Slovensko ljudsko gledališče Celje)



Slika 9 - Začetni ples (Slovensko ljudsko gledališče Celje)

Ko smo imeli vaje za predstavo, sem se vsakič bala trenutka, ko bo režiserka rekla, da delamo moje monologe. Bala sem se zato, ker nisem imela nič oprijemljivega, nič, kar bi mi lahko pomagalo pri njihovi interpretaciji. Bila sem samo jaz, na rampi, dvakrat celo z mikrofonom, in to je bilo to. Eno od navodil je bilo: predstavljaš si, da si motivacijski mentor, ki s svojo energijo privabi nešteto ljudi. Ali pa rockovska zvezdnica, ki jo pride poslušat več tisoč ljudi. Naslajaj se nad dejstvom, da so tam samo zaradi tebe, in uživaj. Zavedaj se, da imaš popolno moč nad vsemi, in jih popelji v svoj svet.

Takšna navodila so mi sicer dala neki referenčni prostor, kako bi naj bi bili videti moji monologi, ampak bolj kot to mi niso pomagali. Iskala sem ta žar v sebi, to avro, karizmo, ki jo imajo taki ljudje.

Predvsem sem se borila za samozavest in zbirala pogum, da si bom upala spustiti se v naslajanje, ki ga ponuja taka situacija.

Na eni od vaj nam je režiserka dala nalogo, da se vsi štirje postavimo v krog, se gledamo in iščemo seksualno energijo med seboj. In ko bom dobila zanos, ki ga potrebujem za tisti monolog, naj pridem na rampo in ga povem. Tako smo naredili. Prva dva poskusa nam nista uspela, saj nismo dobro vedeli, kaj moramo najti, prav tako smo se težko sprostiti. Pri tretjem poskusu pa smo se uspeli znebiti zavor, ki so nas zadrževale. Samo gledali smo se in postopno je med nami zaživela zelo močna energija, ki se je vse bolj stopnjevala. In ko sem začutila, da imam vse te ljudi za sabo, ki me obožujejo, sem stopila na rampo in povedala monolog.

Seveda je bilo nujno, da sem trdno prepričana v to, kar govorim, in da slepo verjamem vsemu, kar predajam ljudem. Saj prav zato je bil Hitler tako prepričljiv, ker je verjel, kar je govoril, in ga nič in nihče ni mogel premakniti s tega stališča. Vseeno pa moraš kot igralec iznajti raznovrstne poti, kako priti do tega prepričanja, saj na žalost ne deluje samo tako, da si rečeš, da v nekaj verjameš in to je to. Zato mislim, da mi je prav izkušnja te vaje odprla povsem novo polje tega, kaj pomeni biti oboževan. Prav tako pa verjamem, da ko sem dobila občutek, kako je, ko ti človek sledi zaradi nečesa, dosti lažje tudi sam začneš graditi na tem, za čimer moraš sam stati na odru.

2.5 PREZENCA V ODNOSU DO LIKA

Če razmišljam o prezenci v odnosu do lika, mi pride na misel dovršeno zgrajen lik. Hkrati pa me to sili k razmišljanju, ali je bolje, da kot igralec razumsko zastaviš smernice liku in si zato kot tak močno navzoč v igralski stvaritvi, ali pa je bolje, da kot igralec popolnoma izgineš in pride v ospredje čista prezenca lika, ki ga igraš. Mislim, da je oboje enako dobro, seveda pa je odvisno od načina igre, koda predstave itn. Če razmišljam o predstavah, ki sem jih do sedaj naredila, mi pride na misel najnovejša predstava Laž, ki smo jo premierno uprizorili konec septembra 2020 v SLG Celje. In sicer kot primer racionalno zastavljene vloge, kjer je vsak detajl premišljen, vsak gib Maši kot osebi tuj in kjer sem jaz, igralka, močno navzoča skozi celotno predstavo.



Slika 10 - Predstava Laž (Slovensko ljudsko gledališče Celje)

2.5.1 LAŽ

Zakonski par povabi na večerjo drug par, s katerim prijateljuje. Vendar si gostiteljica želi, da bi odpovedala to večerjo, saj je tisti dan videla moškega iz prijateljskega para, kako se na ulici poljublja z žensko, ki ni njegova žena. Prijateljici si želi povedati resnico, mož pa jo

prepričuje, da se je kdaj pa kdaj treba tudi zlagati, saj če bi si vsi povedali vse po pravici, noben par ne bi več ostal skupaj. Ta načelna moralna dilema se kmalu razraste v nebrzdan klobčič resnic in laži, tako da na neki točki ne veš več, ali so vsi štirje zvesti ali se varajo med sabo. To pa na koncu sploh ni več pomembno, saj je v ospredju zaupanje, ki ga človek izgubi, ko ujame ljubljeno osebo na laži. Zato pa se na koncu glavni par odloči, da so te resnice, ki sta si jih na novo priznala, pravzaprav laži, namenjene temu, da sploh lahko še normalno živita drug z drugim. Lažje je živeti v laži kot pa sprejeti resnico.

V tej predstavi igram Laurence, ženo Michela, ki ga je gostiteljica videla na ulici poljubljati drugo žensko. Procesa za to predstavo sem se zelo veselila, saj je bil prvi po dvomesečni karanteni zaradi epidemije koronavirusa. V tistem času, ko smo bili vsi zaprti doma, sem veliko razmišljala o tem, ali bom sploh še kdaj lahko igrala. Ali se bom še kdaj spustila v novo vlogo, igrala pred publiko in ali bo moje življenje sploh še kdaj takšno, kakršno je bilo prej. In kljub tem negativnim mislim je zasvetila zelena luč tudi za gledališča in smo z začetkom junija spet lahko začeli delo. Prav zato sem se tega procesa še toliko bolj veselila. Ko pa sem prebrala besedilo in ugotovila, za kakšno vlogo gre, sem bila razočarana. Igra je namreč sestavljena iz šestih prizorov, lik Laurence pa se pojavi zgolj v enem. In ker si ne želim biti te vrste igralka, ki misli, da je dobra vloga samo velika vloga, sem razmišljala naprej. Tudi male vloge so kdaj lahko še dosti bolj zanimive kot glavne. V malih ali manjših vlogah se velikokrat najdejo čudovite posebnosti, lahko so zelo "funky" in ti ponudijo več kot tiste večje. Vendar pri tej vlogi žal ni bilo tako. Vloga Laurence je tam namensko, ampak nič več od tega. Odločila sem se, da bom iz tega vseeno poskusila potegniti čim več, saj si ne želim samo oddelati svojega dela, ampak vsakič znova najti nekaj, kar bo zame zanimivo, razburljivo in kar me bo nečesa naučilo. Tako sem se vloge lotila na več različnih načinov. Iskala sem poti, ki bi Laurence dvignile iz njene najbolj osnovne funkcije, da tam pač mora biti, ker je ta večerja pomembna za dogajanje naprej. Želela sem ji vdihniti neko življenje. Želela sem najti nekaj, kar bi bilo več od samo napisanega. Ampak vsakič znova sem se vračala k temu, da to ni mogoče. Da s tem rušim ali režiserjevo vizijo predstave ali da prizor ni logičen in tako naprej. Zato sem se na neki točki sprijaznila s tem in se odločila, da bom zabavo našla nekje drugje. V telesu. V načinu govora. Laurence je bogata Parižanka iz visokega meščanskega sloja, kar meni ni prav nič blizu. Zato sem se odločila, da če že imam

v predstavi samo teh dvajset minut na odru in služim samo kot namen zgodbi, se bom posvetila prav vsakemu detajlu njene biti. Lika sem se lotila zelo racionalno, iz glave.

Sem te vrste igralka, ki sicer dela intuitivno. Med akademijo sem poskusila kar nekaj različnih metod, vendar so mi bile vse precej tuje. Spomnim se, da je eden od mojih sošolcev vlogo gradil zelo racionalno. Imel je zvezek, v katerega si je zapisoval vse podrobnosti o liku, ki si jih je lahko izmislil, vse je imel na papirju. Enkrat sem tako poskusila delati tudi sama. Ni se izšlo dobro. Po pol ure sem zvezek zalučala na drugo stran sobe, ker me je tako živciralo to, da naj bi morala svoje misli, občutke, senzacije zapisati na papir. Tega preprosto ne zmorem. Niti jih ne znam razložiti. Znam pa jih pokazati, ko se na neki točki vse, kar čutim v telesu in kar mislim, skristalizira do te mere, da samodejno potuje skozi moje telo in se izrazi. Kar nekajkrat se mi je že zgodilo, da sem na neki točki procesa svoj lik začutila v sebi. Pa ne na odru, ampak v zasebnem življenju. Na obrazu sem začutila izraz, ki ni bil moj, ampak od lika, s katerim sem se takrat ukvarjala. V telesu sem začutila nekaj povsem novega, ali pa je bil samo hiter premik, ki me je za kratek čas spravil v moj lik. "Ugotovila sem, da o liku kaj kmalu izvem in si namislim ogromno. Vse dramaturške razčlembe, svoja razmišljanja in ugotovitve o karakterju lika, njegove okolice, preteklosti in likov okoli njega, ki nanj vplivajo, vpijem kot goba. Vse ostane nekje varno spravljeno v meni, kjer moj računalnik pridno melje, možgani pa se hranijo s tem po potrebi, včasih tudi nezavedno. Ko je ta baza dovolj močna, se lahko sprostim, razprem vse čute in črpam iz vsega kar se dogaja v meni in okoli mene. Počasi, brez ihte in poglobljeno. (Urbanc, 2017)"

Potem ko sem si v glavi vse namislila, se mi je podobno zgodilo pri Laurence. Nekje v sebi sem začutila, kdo je ta ženska, in potem sem iz tega notranjega občutka začela govoriti, premikati svoje telo, celo kadila sem drugače, kot kadi Maša. Ukvarjala sem se z vsako podrobnostjo, saj sem imela čas za to. Namislila sem si vse njeno življenje od mladosti pa do današnjega dne. Dejstvo, da imam samo en prizor, me je osvobodilo pritiska celotne predstave, začela sem se igrati. Mislim, da je vloga Laurence moja najbolj dovršena do zdaj. Ne pravim, da je nekaj zelo posebnega. Pravim samo, da v teh dvajsetih minutah, kolikor časa sem na odru, skorajda ni trenutka, ko bi delala kar koli enako kot v zasebnem življenju. Seveda pa sem v procesu razmišljala tudi o energiji in prezenci Laurence. Kaj je njeno bistvo?



Slika 11 - Predstava Laž (Slovensko ljudsko gledališče Celje)

Kakšna je njena zgodovina? In kar je bilo v tem prizoru tudi najbolj pomembno: kako se želi predstaviti v javnosti. Od režiserja smo namreč dobili navodilo, da ti ljudje v družbi niso iskreni. Celó svojim prijateljem kažejo dovršene maske, ki si jih nadenejo ob vsaki socialni priložnosti. To je sicer podobno vsem nam, razlika je le v meri. Tako je bilo to poglavitno vodilo v grajenju njene prezenca. Prav tako pomembna plat je bilo dejstvo, da vsi štirje veliko prikrivajo drug drugemu. Tega publika sicer do konca ne izve, ampak vsi štirje se varajo med sabo. Zato je bilo nujno, da je ta misel ves čas v naši igri. Tega publiki ne smemo izdati, moramo pa igrati z zavedanjem tega. Ko smo vadili ta prizor, sem si velikokrat šla prav na bruhanje. Sama imam ponavadi precej dober občutek, kdaj "grem čez", in pri tej predstavi se je pogosto pojavljal alarm. Vendar je bila v tem primeru to dobra stvar, saj so ti ljudje zelo umetelni v stikih z drugimi.

Ko smo predstavo prvič odigrali pred publiko, sem vedela, da sem pripravljena. In da si želim stika z njo, da se ga veselim. Ena od najpomembnejših in velikokrat najtežjih stvari je po mojem mnenju ta, da stojiš za predstavo in vlogo, ki si jo naredil. Od tega je odvisna tudi tvoja prezenca. Na srečo doslej nisem sodelovala pri veliko predstavah, ki bi mi jih bilo sramotno pokazati publiki. Do zdaj sta bili samo dve in kljub hudim mukam sem si pred vsako ponovitvijo rekla, da če ne drugega, sem dala vse od sebe in že samo zaradi tega se mi

ni treba sramovati. In ko se pomiriš sam s sabo in se sprijazniš s tem, da ti vsakič ne more uspeti, je vse dosti lažje. Zato pa, če bo le sreča, bo kmalu prišla nova priložnost, ko bom spet začela od začetka.

Že med vajami, predvsem pa, ko smo začeli igrati pred publiko, sem se med prizorom začela ukvarjati s "prižiganjem in ugašanjem" Laurence. V samem prizoru Laurence ne govori veliko. Ima nekaj trenutkov, lahko bi temu rekli "pet minut slave", ko pride malo bolj do izraza, drugače pa skozi prizor predvsem posluša preostale tri akterje. Zato sem se igrala z njeno pozornostjo, njenim odnosom do preostalih treh likov v prizoru. Hkrati pa sem iskala trenutke za svoje lastne detajle, ki čeprav za samo predstavo niso pomembni, pa so nujni za Laurence, da ne ostane samo na papirju.

2.5.2 HIŠA BERNARDE ALBA

Hiša Bernarde Alba je bila naša diplomatska predstava v režiji Nine Ramšak. In če je govor o prezenci v odnosu do lika, v katerem se kot igralec popolnoma izgubiš in iz tebe žarči prezenca samega lika, se mi je zdela najbolj primerna za premislek o tem. Za začetek moram povedati, da se mi pri nobeni vlogi še ni zgodilo, da bi se popolnoma izgubila v njej, kar se mi v resnici zdi dobro in celo nujno, saj obstaja kar nekaj primerov, ko je šel igralec predaleč in je imel zaradi tega psihične posledice. Mislim, da mora igralec, ne glede na vse, ostati prizemljen in vsaj delno pri sebi. Ampak vseeno, pri tej predstavi sem v tem oziru odšla najdlje. Predvsem pa na eni izmed vaj.

V Hiši Bernarde Alba sem igrala najmlajšo hčerko Adelo, ki je največja upornica med vsemi zatiranimi hčerkami, saj zanosi s Pepetom in se na koncu tudi ubije. V teh ženskah, ki so ves čas zaprte med štiri stene, vre seksualna energija, ki jo morajo zatirati zaradi matere Bernarde.

Na vajah smo se predstave lotili zelo fizično in iz telesa je izhajalo vse, na koncu tudi čudovito Lorcovo besedilo. Na eni izmed vaj smo se spustili v improvizacijo, kjer smo najprej vsak na svojem mestu v prostoru začeli spuščati zvoke in se premikati v ritmu glasbe, pa tudi v ritmu, ki nam ga je v danem trenutku narekovalo telo. Vse skupaj je delovalo že skoraj transcendentno, kot da smo del kakšnega šamanskega obreda.



Slika 12 - Hčerke se izgubijo v plesu (AGRFT)



Slika 13 - Adela in služkinja Poncia (AGRFT)

Improvizacija se je počasi večala, na neki točki nas je Nina začela usmerjati, da smo se spustili v odnose drug z drugim, tako kot je v sami drami. Naša energija in napetost je privrela tako daleč, da sem se na koncu improvizacije s Saro, ki je igrala mojo mamo Bernardo, skoraj pobila. Znotraj improvizacije seveda. Ampak takrat skorajda nisem bila več jaz, ampak sem postala Adela, saj me je situacija tako odnesla. Ta izkušnja mi je pozneje zelo pomagala pri postavljanju same predstave, saj sem poznala naboje, ki ga iščemo, in sem ga samo morala prilagoditi predstavi.

Ta predstava je bila po mojem mnenju največji približek temu, da se kot igralka popolnoma izgubim. Mislim, da je pri vsaki vlogi drugače in da kot igralec ne dobiš vedno priložnosti, da delaš tako. Seveda je veliko odvisno od režiserja in njegovega koncepta ter načina vodenja igralcev. Zdi se mi, da za te vrste prezence lika potrebuješ zelo jasno vodenje, saj te mora na koncu tudi režiser znati vrniti, če si šel predaleč.

Neizogibno izhodišče za kakršno koli diskusijo na temo igralčeve prezence na odru je dejstvo, da ga vidimo hkrati kot dramski lik in kot izvajalca. Pri gledanju filma manjka dejanski vidik nastopanja, saj je zgolj posnetek nevarnosti, in ga zato lahko udobno gledamo. V gledališču pa nikoli kot gledalec ne moremo biti popolnoma sproščeni, saj se kadar koli lahko zgodi kakšna napaka in se s tem iluzija v hipu razblini. Obstaja nevarnost, ki je ob gledanju filma ne poznamo. Gledalec, ki na koncu ploska nastopajočim, jim ploska tudi kot potrditev, da jim je uspelo predstavo speljati brez napake ali pa da so kljub napaki rešili predstavo. V gledalcu je tako ves čas neka nezavedna empatija do igralca. Prav tako se mi zdi zanimiv fenomen, kako se gledalec hitro lahko navadi na igralca na odru. Kot primer Hamleta, ki si ga sprva predstavljaš kot čednega svetlolasega moškega, te igralec, ki ni prav nič podoben temu opisu, kaj hitro lahko prepriča, da je on vseeno Hamlet. Ali še bolje rečeno, lik Hamleta, ki ga je napisal dramatik, v tem primeru Shakespeare, omogoči igralcu, da se za ta čas njegovo bistvo naseli v igralčevo telo. Vendar pri tem gre za boj za lastništvo, v katerem se igralec/dramski lik nenehno giblje na robu katastrofe, da bi kaj kmalu lahko postal eden izmed nas. Igralci temu pravimo, da pademo iz lika, "pademo ven", kar je v resnici kar dobra metafora za padec iz igralca v občinstvo. Vendar se te nevarnosti niti ne zavedamo, saj je za nas nujna, da lahko pride do umetnosti igre.

2.6 PREZENCA V POVEZAVI S PERFORMATIVNOSTJO

Zdelo se mi je edino smiselno, da razmišljanja v zvezi s prezenco v povezavi s performativnostjo pustim za konec, saj je performativa tema zase. Tako budnost, soigra, besedilo, lik kot tudi avra se naslanjajo predvsem na koncept klasičnega igralca, ki pa se močno razlikuje od koncepta performerja.

Ker je moja prva predstava v profesionalnem gledališču, ki se imenuje #pornographia v režiji Alena Prošića in produkciji Mini Teatra, moj največji približek performansu, sem se odločila, da ob njeni pomoči razvijem razmišljanja na to temo.

Ko me je režiser predstave povabil na sestanek, sem bila zelo vznemirjena. Bila sem ena izmed prvih v našem razredu, ki so dobili ponudbo za delo zunaj akademije. Hkrati pa me je bilo strah, saj nisem vedela, kaj me čaka in h kakšnemu projektu bi me rad povabil.

Sama zgodba je zelo preprosta. Dve ženski se naključno srečata in si postaneta zanimivi, prek pogovora se začneta spoznavati in na koncu se zgodi ljubezenski akt. "A pa to zares?", sem vprašala režiserja. In rekel je ja. Seveda bo vse zelo estetsko in ne bomo delali dejanske pornografije, ampak ja, morata biti goli in se ljubiti. Na koncu sestanka sem mu rekla, da moram premisliti in se pogovoriti s svojimi ljudmi, kot da bi za mano dejansko stala cela ekipa, ki bi se ukvarjala z mojo kariero. Preprosto me je presenetil in v takšnih situacijah se pač odzovem najbolj neumno, kot se lahko.

Ampak, ko sem prišla domov, sem začela razmišljati o tem. Bilo me je strah ideje, da bi se slekla pred publiko. Sam seksualni akt me niti ni tako skrbel, saj se mi je zdelo najtežje narediti ta prvi korak in se razgaliti. Če bom zaupala svoji soigralki in režiserju, mi tisto naprej ne bo tako težko. Vendar pa to, da me bodo videli golo, da bodo lahko videli vsako nepravilnost na mojem telesu, da bo mogoče kakšen od gledalcev lahko mojo goloto izkoristil za kaj drugega kot samo za ogled gledališke predstave, pa me je spravilo v ogromen strah. Vseeno pa me je nekaj vleklo v ta projekt. V sebi sem začutila, da mogoče pa potrebujem nekaj takega. Glede na to, da se težko pokažem v svoji pravi luči, nepopolna, bi mi tak eksperiment lahko pomagal preseči svoje komplekse. Zato sem mu čez nekaj dni sporočila, da sem za.

Kmalu sem izvedela, da bo moja soigralka moja sošolka Lara Vouk, kar me je pomirilo, saj sem vedela, da ji že zdaj lahko zaupam in ne bova potrebovali veliko časa, da se sprostita

druga z drugo. Januarja smo začeli. Večino časa smo se ukvarjali s tistim “neproblematičnim” delom, saj večji del predstave obsega pogovor med Emmo (Lara) in Adele (jaz). Šele slab mesec pred premiero smo se prvič začeli ukvarjati s “seks sceno”. Bili smo samo mi trije. Režiserja sva prosili, da gre za nekaj minut ven, da se sami pripraviva in nato slečeva. Ko se je vrnil, sva se slekli. Potem smo počasi začeli delati na tem prizoru. Najprej sem imela v glavi, da bo vaja za tak prizor zelo lepa, erotična in nežna, vendar sploh ni bilo tako. Obe sva bili leseni in vse, kar je bilo več od poljubljanja, ni bilo ničemur podobno. Spomnim se, da sem se na neki točki, misleč, da bo to videti res dobro, nekako vrgla na Laro. Menda sva bili videti kot dva hloda. Tako smo takrat ugotovili, da tega prizora ne moremo delati po navdihu, ampak se ga je treba lotiti koreografsko. Naredili smo koreografijo, ki sva jo na začetku izvajali zelo tehnično, pozneje pa, ko smo že začeli igrati celo predstavo, sva prizoru dodajali energijo.



Slika 14 - #pornographia plakat (Mini Teater)

Ko je prišla premiera, sem se morala spopasti z ogromno tremo. Z Laro sva se skupaj ogrevali na odru in na glas poslušali glasbo. Takrat nisem bila zmožna razmišljati o drugih stvareh, samo o tem, da se bom slekla pred publiko. Ko so gledalci začeli hoditi v dvorano, sva z Laro že stali na odru in se gledali, tak je bil namreč začetek predstave. Usta so se mi popolnoma osušila in nekako sem poskušala pridobiti slino. Razmišljala sem o tem, da

moram speljati petinštirideset minut pogovora in upam, da ne bom dobila napada kašlja zaradi izsušenosti ust. Hkrati pa sem si prizadevala, da bom videti popolnoma vživeta in kot da je zame pomembna samo Lara, ki jo z očmi praktično požiram. Predstava se je začela, dobro je šlo. Napada kašlja ni bilo, besedila nisva pozabili, v določenih trenutkih mi je uspelo popolnoma prepustiti se predstavi in soigralki. Ampak najin prvi poljub se je neizbežno približeval in po njem zelo hitro sledi vse drugo.

Če zdaj razmišljam o svoji takratni izkušnji in občutkih, ki so me spremljali, ugotovim, da je moj največji strah predstavljalo dejstvo, da se nimam kam skriti.

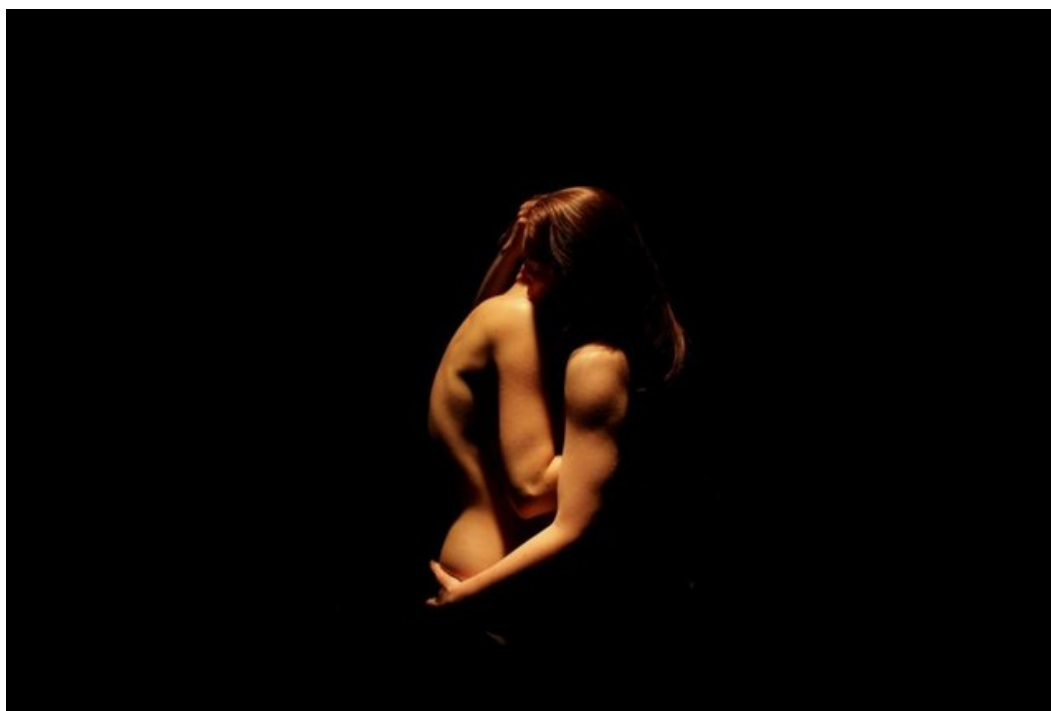
Performer se namreč v svojem nastopu ne zanaša na lik, temveč na svoje telo, svojo biografijo, kakršno jo izraža njegovo telo, dostikrat tudi pripoveduje svojo zgodbo, ki je lahko tudi fiktivna, ampak jo vedno znova potrjuje njegovo telo. Velikokrat se predstavi s svojim lastnim imenom, kot naslovni liki svojega lastnega nastopa. Osvobodi se tudi v odnosu do odrskega prostora, ki ni več kodificiran, ampak odprt za njegove potrebe. Ne pozna več koncepta nekega končnega izdelka ali dela, ki se ga uprizori pred publiko, ampak je tudi pred gledalci še vedno del procesa raziskave in ustvarjanja, in tako vzpostavi svoje telo, ki ni več v popolnem nadzoru, ampak je v stalni pripravljenosti nepredvidljivosti, improvizacije. In tudi svojo identiteto performer gradi iz situacije same, jo vleče iz svojega telesa in postavlja v interakcijo z občinstvom. Veliko je govora o performerjevi šibki identiteti, saj se zdi zgolj njen uporabnik in ne lastnik svoje lastne identitete, svojega lastnega telesa, svojega lastnega imena.

Ko govorimo o performerjih, je zame zanimiva tudi tema naturščikov, torej ljudi, ki se niso šolali v gledaliških ali plesnih šolah. Performer je namreč lahko tudi nekdo brez take izobrazbe, prav zato, ker goji odnos do svojega lastnega telesa, identitete, prezence in zatorej sredstva, kot je obvladanje določenih veščin, samo pomagajo. Poenostavljeno bi lahko tudi rekli, da je za performerja pomembna njegova naravna danost, naravnost, ampak ne samo kot taka, mora namreč delati na njej.

Blaž Lukan je o performerjevi prezenci zapisal takole:

“Performerja nikdar ne določa pristanek na izgubo identitete, ki mu v zameno sledi zadovoljitev ali potešitev gledalčeve želje na njegovem zgolj-telesu: performer je v nenehni napetosti nezadostne (nezadoščene) prezence, pa čeprav tega na prvi pogled morda sploh ni videti.”

Velikokrat se režiserji, predvsem filmski, odločijo, da želijo za neko vlogo naturščika, saj iščejo prav določenega človeka, ki jim lahko bolj naravno ponudi to, kar iščejo. Saj ta človek nosi v sebi odlike, podobne tistim, ki jih ima vloga, ki jo potem odigra. Tudi v predstavah se kar pogosto dogaja, da vanje vključijo realne ljudi. Primer je na primer predstava Slovenska popevka v Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je režiser Matjaž Pograjc združil energije profesionalnih igralcev in realnih bolnikov z Downovim sindromom. Vseeno pa takih ljudi en nastop še ne naredi performerjev, saj se mora performer, čeprav se ne nanaša na lik, nanašati nase in delati na tem, biti aktiven v svojem lastnem raziskovanju svojega telesa in svoje prezence.



Slika 15 - #pornographia (Mini Teater)

Zame najtežje pri tej predstavi je bilo postaviti na oder svoje golo telo kot tako. Moje. Bila sem zares gola, jaz, Maša. In čeprav sama predstava ni bila čisti performans, saj je vsebovala kar nekaj klasičnih gledaliških primesi, je bil ta trenutek oziroma teh petnajst minut zelo osebnih in zato performativnih.

Predstava je živela dve sezoni in odigrali sva jo enajstkrat. S ponovitvami je vse postalo lažje, vendar je bil tisti trenutek, ko se slečem, vsakič znova nekaj najtežjega, kar sem kdaj naredila. Ko je bilo tega trenutka konec, je bilo vse lažje. Prepustila sem se koreografiji najinih teles in nisem več razmišljala o tem, da me ljudje gledajo golo. Strah je na vsaki ponovitvi ostal, sem si pa vseeno dokazala, da ga vsakič znova lahko premagam.

Takrat se nisem ukvarjala s tem, kakšna je moja prezenca v tej predstavi ali pa če sem dovolj prezentna. Borila sem se sama s sabo in vsakič znova izstopala iz cone udobja. In ko sem pozneje razmišljala o tej predstavi, sem ugotovila, da mi je ogromno dala. Bilo mi je res težko, vendar sem vsakič znova stopila pred polno dvorano ljudi in v tistem trenutku, ko bi najraje zbežala z odra, tega nisem naredila, ampak sem zbrala pogum in se slekla. Ta izkušnja je zelo vplivala name in mislim, da se še danes kaže v na novo pridobljeni samozavesti in posledično v moji igralski prezenci. Saj si od te predstave naprej, ne glede na vse, vsakič zaupam.

3. KAJ JE ZATE PREZENCA?

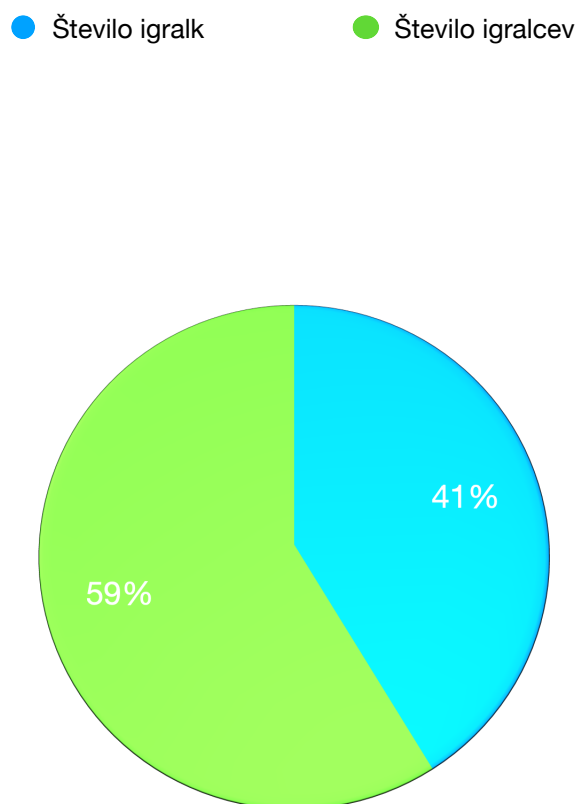
Ko sem razmišljala o tem, kaj je zame prezenca, preprosto nisem našla pravih besed. Najbrž ima to opraviti tudi s tem, da imam hud problem z izražanjem in ponavadi ne znam ubesediti vsega, kar čutim ali mislim. Potem pa sem se začela spraševati, kako bi moji igralski kolegi odgovorili na to vprašanje. Zato sem se odločila, da jim ga postavim in si mogoče tako poskusim razjasniti ta zelo izmuzljiv pojem.

Njihove odgovore sem zapisala malo naprej, prav tako pa sem napisala nekaj o sami statistiki vprašanih in dodala svoj premislek o njihovih odgovorih. Prav tako pa istega vprašanja nisem želela postaviti drugim gledališkim ustvarjalcem, kot so režiserji, dramaturgi idr., saj sem želela vpogled na to temo s strani ljudi, ki imajo v gledališču enako vlogo kot jaz, torej vlogo igralka oziroma igralca.

3.1 STATISTIKA

Od vseh vprašanih mi je na vprašanje "Kaj je zate prezenca?" odgovorilo šestinštirideset slovenskih igralk in igralcev. Statistično gledano sem z odgovori pokrila vsa slovenska gledališča in tudi nekaj samozaposlenih v kulturi ter profesorjev z akademije. Prav tako pa so to vsi profesionalni igralci, ki so dokončali študij dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani.

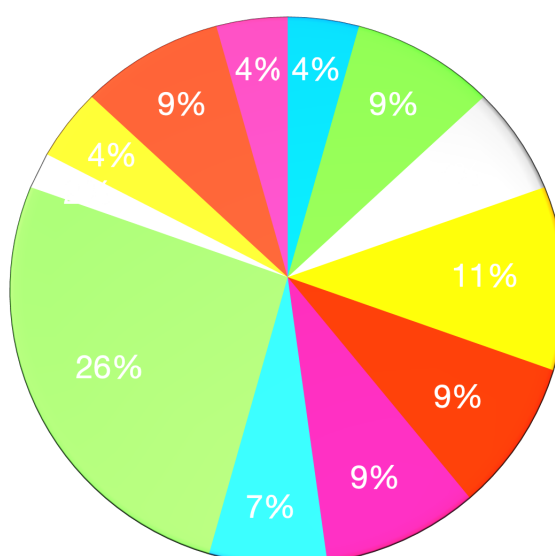
Na vprašanje je odgovorilo devetnajst igralk in sedemindvajset igralcev.



Graf 1 - Razmerje med številom vprašanih igralk in igralcev

Število igralcev iz vsakega gledališča, ki so odgovorili na vprašanje “Kaj je zate prezenca?”:

- dva igralca iz Mestnega gledališča Ljubljanskega
- štirje igralci iz Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana
- trije igralci iz Lutkovnega gledališča Ljubljana
- pet igralcev iz Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica
- štirje igralci iz Gledališča Koper
- štirje igralci iz Slovenskega narodnega gledališča Drama Maribor
- trije igralci iz Prešernovega gledališča Kranj
- dvanajst igralcev iz Slovenskega ljudskega gledališča Celje
- en igralec iz Slovenskega stalnega gledališča Trst
- dva igralca iz Slovenskega mladinskega gledališča
- štirje igralci s statusom samozaposlenega v kulturi
- dva igralca, ki sta profesorja na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo



Graf 2 - Razmerje vprašanih glede na gledališča

3.2 ODGOVORI

1. Ko ne moreš odmakniti oči z igralca, čeprav molči, nima besedila, je morda celo v drugem planu.
2. Zame je najtesneje povezana s čuječnostjo. S sposobnostjo ohranjanja polne živosti, pri tem pa delitve sprejemanja in odzivanja na sočasne impulze z gledalcem.
3. Meni to pomeni navzočnost, ki je zelo povezana s samozavestjo. Samozavest pa prihaja, da veš, kdo si in kaj hočeš. Na odru je enako.
4. Prezenca je zame čista, brezkompromisna, nesebična navzočnost tukaj in zdaj. Nekateri sicer pravijo, da je igralcu prirojena, da jo imaš ali je nimaš ... Meni se zdi, da se lahko uriš v njej. Ko si resnično navzoč na odru, takrat lahko pustiš, da gre material "skozi tebe" in prek tebe izžari globoko v dvorano.
5. Prezenca je preboj energije lika in duha igralca skozi četrto steno! Preboj, ki ga potrdi občinstvo in ga podobno vrne.
6. Prezenca je zame magnet.
7. Prezenca je navzočnost. Je tukaj in zdaj. Če si tukaj in zdaj, si navzoč – si prezenten. Ona je lahko opazna na daleč ali pa je sploh ni.
8. Prezenca je energija, ki jo izžareva umetniška osebnost.
9. Prezenca je zame tista neulovljiva stvar, ki jo človek nosi s sabo, kamor koli gre, nima pa nad njo prav zares zavestnega nadzora. Je njegova zgodovina, njegove izkušnje, njegova preteklost in sedanjost, pa še mogoče malo prihodnosti zraven, ter način, kako njegova osebnost izžareva navzven in se dotika drugih ljudi. Ne glede na to, katero vlogo si nadene, človeka prezenca odkriva in razgalja, da zmeraj stoji cel pred nami.
10. Koncentracija. Pozornost. Bivanje.
11. Prezenca je suverenost. Zavedanje samega sebe in sveta okoli sebe. Senzibilnost. Senzibilnost za najdrobnejše. Za očem skrito. Čuječnost. In samozavest. Suverenost, sproščenost v tem, kar počnem. Zaupanje vase. Zato mislim, da to ni zgolj nekaj, kar nosiš v sebi. Da se jo osvojiti, izmojstriti. Zaradi vsega sevaš. Prevajaš soigralcem in gledalcem.

12. Prezenca je ... skrivnost bivanja na odru. Ne da se je naučiti, izsiliti ali pričakovati. Je vrh gore nakopičenih razmišljanj in občutkov, kjer preprosto samo ... si.
13. Prezenca je moč, prezenca je pozornost. Prezenca je sij. Prezenca je energija. Igralska prezenca je vrhunec umetnosti. Dana od boga.
14. Če sama beseda izhaja iz glagola prezentirati se, kar bi pomenilo predstaviti se, bi rekel, da je prezenca stopnja pokritja med osebnostnim negativom in podobo, ki jo kažemo. Večje kot je pokritje, večja je prezenca. Obstaja vaja, ko sediš sam na odru in se poskušaš osredotočiti na neko misel ali situacijo do te mere, da pozabiš, da te gledajo – da odtavaš. Ponavadi ljudje potrebujemo deset minut, nekateri manj, nekateri več, nekateri tega ne zmorejo. V trenutku, ko “odtavamo”, smo najbolj prezentni, postanemo žival, in naši igri v tistem trenutku bi lahko rekli “No acting-the end of acting”. Zato je žival na odru vedno močnejša od igralca, njena prezenca je vedno absolutna. Njeno pokritje med tistim, kar je, in tistim, kar je videti, je 100-odstotno. Če bi razmišljal naprej o dejavnikih, ki vplivajo na prezenco, bi lahko omenil: pozornost (fokus), osebnost, karizmo ...
15. Zame je prezenca igralca 100 % lik oziroma koncept, ki ga igralec igra. Da v treh sekundah ne vem več, kdo igra, ampak gledam, kaj oziroma koga igra. Ko igralec lik vodi, ali pa se povsem preda, pač odvisno od koncepta. V dobrih predstavah, ko se vse poklopi, se to zgodi spontano. Večji problem je, ko se študij predstave zatika, ali pa nikakor ne moreš prodreti v bistvo lika oziroma koncepta. Takrat obstaneš nekje na pol poti in dobro veš, da publika to čuti, da čuti ta problem. Na vsaki ponovitvi se skušaš premakniti vsaj malo čez polovico, pa ti to največkrat ne uspe. Preprosto se ne moreš osvoboditi samega sebe.
16. Prezenca=Samozavest=Lučka. Naj razložim skozi zgodbo: Nekoč predavnimi, davnimi časi je v luknji nekega podhoda obstajala šola. V prvem nadstropju je bila predavalnica z improviziranim odrom, v kateri je osem študentov čakalo na osebo, ki naj bi bila mentor. Vrata so se odprla in oseba “mentor” je vstopila v predavalnico z besedami: “Miške, danes bomo prižigali lučko!” Osem ljudi se je začudeno spogledalo, ampak takih prebliskov so bili do tedaj že navajeni. Potem se je začelo. Drug za drugim so stopili na improviziran oder in poskušali prižgati to prekleto LUČ. Glas, ki je prihajal s stola pod odrom, pa je vsakemu ponavljal isto: “Prižgi

lučko, miška, prižgi lučko. Nič hudega, boš pa drugič. Naslednji.” Nekaj dni je trajalo, da se je študentom posvetilo, kakšno luč sploh iščejo. Potem je bilo malo lažje. Ta LUČKA=SAMOZAVEST=PREZENCA. Torej, če aktiviraš telo z jasno mislijo, v katero verjameš, in samozavestno stopiš na oder ali v prostor v resničnem življenju, se ta lučka prižge sama od sebe. Če katera od teh sestavin manjka, pa se tudi ugasne. Mojstri pa jo lahko prižigajo in ugašajo po mili volji, tako, da so enkrat v središču pozornosti, drugič pa jih nihče ne opazi. Lahko rečemo, da je prezenca osebna in najbolj intimna Luč (spotlight), ki pomaga, da igralec še bolj zažari.

17. Povsem klasično se najprej zapodim v SSKJ gledat, kaj mi ponuja standardiziran pomen besede. Natančneje, šel sem gledat v etimološki slovar, je pač edini, ki je doma in pri roki. Besede prezenca slovar ne vsebuje, vsebuje pa besedo présent. Takole pravi: *“Prezent-a, sedanjik. Tujka, prevzeta iz lat.(tempus) praesens-sedanji (čas). Lat praesens - navzoč, prisoten, sedanji je tvorni deležnik glagola pareses v pomenu biti prisoten (glagol je znan tudi v pomenu biti prvi, na čelu, “spredaj, pred” in esse “biti...” Pomen je do neke mere izrazito natančen. Igralec z odrsko prezenco je na odru navzoč v najširšem možnem pomenu te besede. The artist is present. Sedanji-tukaj in zdaj. Drži tudi, da je igralec s prezenco pogosto prvi, torej prvak. Ta dva gresta z roko v roki. Michael Čehov je prezenci rekel izžarevanje. Je nekaj, kar kot igralec nosiš s seboj, je življenjska zgodba, ki te označuje. So vloge, ki si jih že odigral. So vloge, za katere se pričakuje, da jih še boš. Je nezlaganost. Je občutek za resnično. Je občutek za teatralno. Igralčeva prezenca je slutnja, ki se vzbudi v gledalcu. Je rajc. Je fokus. Je markanten glas, zanimiv obraz, neobičajno telo. Ali zelo popreproščeno povedano: “to maš al’ pa tega nimaš”.*
18. Odrska prezenca je dodaten talent poleg igralskega. Ni nujno, da imaš oba. Tisti, ki ima prezenco, bo prezenten ne glede na obseg vloge.
19. Prezenco imaš, ali pa je nimaš. Žal se je pa ne moreš naučiti.
20. Prezenca je talent, prirojenost oddajanja močne notranje energije in čutnosti, je karizma(tičnost) nekoga, da čeprav je tiho, se čuti navzočnost, ali čeprav oseba ni fizično navzoča, se čuti njena/njegova navzočnost in energija.
21. Prezenca ima izvor v besedi “praesentia”(lat.), pomeni navzočnost. Za osebe, za katere pravimo, da imajo prezenco, je torej značilna neka navzočnost, tukaj in zdaj.

Stopnja prezenca ni odvisna od inteligence ali znanja, ampak je naravni dar, je moč, magija in skrivnostnost. Z odrsko ali pa filmsko prezenco tako radi kategoriziramo odlike igralcev in igralk, saj je ta podlaga za izrazno umetnost.

22. Prezenca je zame popolna navzočnost ter osredotočenost na jasno misel in notranji proces.
23. Prezenca je odrska karizma igralca, ki s svojo navzočnostjo žarči med gledalce. Je fluid, ki se ga ne da pridobiti, niti naučiti. Je dar. Dober igralec mora imeti prezenco.
24. Mogoče izostrena navzočnost, poudarjeno bivanje, osvajanje časa ...
25. Spoj igralčevega izraza in osebnosti.
26. Prezenca je popolna navzočnost v danem trenutku.
27. Prezenca je igralčeva karizma, zanimivost, privlačnost, ki je povezana s talentom, naravnostjo in domačnostjo stati na odru ali pred kamero. Prezentni si ali nisi, pa praviloma se mi zdi, da tisti, ki se trudijo biti prezentni, niso. Prezentni so tisti, ki jim ni treba narediti nič, pa so zanimivi. Pa tudi nekateri so prezentni pred kamero, pa na odru ne, ali pa obratno. Nekateri so oboje, drugi pa nič.
28. Biti tukaj in zdaj; usklajen z vlogo, prostorom in časom. Biti viden, četudi brez besed in v "zadnji vrsti".
29. Prezenca je samozavest v kombinaciji s popolnim zavedanjem časa in prostora a.k.a. zavedanja "tukaj in zdaj".
30. Navzočnost. Aktivno bivanje.
31. Prezenca ali navzočnost. Ko je nekdo navzoč, se splača razumeti, kje je. V gledališkem pomenu igralčeva navzočnost na odru sama po sebi ni dovolj, da upraviči pozitivno konotacijo, ki jo prinese s sabo, v našem žargonu, izjava, da je nekdo "prezentni", oziroma da ima "dobro prezenco". Kje je torej dober igralec prezentni? Mogoče v trenutku? Marsikatera vloga zahteva, da igralec odtava iz trenutka, pa zato ne izgubi prezenca. Navzoč v kontekstu? Izstopi so dostikrat še bolj prezentni od sledenja besedilu, situaciji, dogovorjenim okvirom predstave. Razen če ne gre za vprašanje, kje si navzoč, temveč kaj je navzoče. Zdi se mi, da je prezenca posledica igralške koncentracije na natančno določen cilj, pa naj bo to najti "smisel življenja" ali izvedba natančnega giba roke iz položaja A v položaj B. Zato, za moj okus, sama po sebi ne pomeni nič, ker večji kot je ego, večja je lahko prezenca.

32. Zame je prezenca neka osnovna odrska navzočnost. Ne gre za to, koliko je nekdo boljši ali slabši, ampak gre za odrsko zavedanje. Zavedanje situacije, v kateri si, kakšne so tvoje naloge znotraj posameznega prizora in temu primerna usmerjena energija in delovanje. Da se zavedaš dogajanja in ljudi okrog sebe, da se zavedaš predstave kot celote in temu podrediš/prilagodiš svoje "bivanje". Ključno pa je tudi zavedanje publike/gledalca, tega, da smo v gledališču. Torej, da je zgodba, ki jo pripovedujemo, vedno nekomu namenjena, da se gledalca ne izključuje, ker to vodi v samozadostnost. Zato je pomembna navzočnost. *To be present.*
33. Prezenca je vzpostavitev (uresničitev) sebe in svojega jaza pred avditorijem. Prezenca se vzpostavi, ko se steka pozornost in koncentracija gledalca (opazovalca) neposredno v točko akterjevega početja oziroma bivanja (bitja) na odru.
34. Odrska prezenca je *conditio sine qua non* za naš poklic. Nemoteče napolniti prostor. Nemoteče poudarjam zato, ker se na žalost prevečkrat zgodi, da nastopajoči "krade" pozornost gledalcev, ki bi v tistem trenutku morali slediti drugemu dogajanju na odru. Od česa je odvisna odrska prezenca? Nezanemarljiv faktor je osebnost. Močna osebnost bo vsekakor vidnejša od šibke. Drugi in pomembnejši faktor pa je koncentracija. Stoodstotna koncentracija ves čas, ko stojiš na sceni. Tudi v trenutkih, ko nimaš besedila ali druge akcije. Če koncentracija popusti in ne počneš ničesar drugega, izgineš.
35. Mislim, da je prezenca neke vrste absolutna navzočnost govora, telesa in uma. Namreč, ko se vse to skupaj uskladi, imamo občutek, da je človek v sozvočju z vsemi energijami v danem trenutku. Nekateri se že rodijo s tako močnim energetskim nabojem, drugi pa ga z leti in izkušnjami lahko pridobijo.
36. Prezenco je verjetno najbolj preprosto in najočitneje opisati z izžarevanjem močne in predvsem zanimive energije, ki jo nosi neka oseba. Ljudje, ki jih lahko opišemo kot prezentne, najsibo odrsko ali osebno, vlečejo tvoje zanimanje nase. Mogoče se zdi, da ti ljudje govorijo glasneje, njihove geste so izrazitejše ali že zgolj tiho opazovanje okolice markantnejše. Vsak človek s seboj nosi nekakšno energijo, ki je že sama po sebi prezenca, beseda sama izhaja iz pojma navzočnosti. Ko pa govorimo o tej, magnetični prezenci, se zdi, kot da človek, ki jo oddaja, premore podvojeno to osnovno človeško energijo.

37. Prezenca je živa misel, ki je dejavna tukaj in zdaj. Prezenca je emocija, ki je živa, stvarna, naravna in prepričljiva. Prezenca je karizma, ki omogoča katarzo.
38. Psihofizična navzočnost – o prezenci igralca/igralka razmišljam vedno, ko sedim v avditoriju in gledam predstavo. Nikoli, ko sem jaz na odru. Ko stoji igralec/igralka na odru in je v času trajanja predstave na vse, kar se dogaja okoli nje/njega, perceptivna in odzivna. Zdi se, kot da napolnjuje prostor z “energijo”, zato, ker meni kot gledalcu dovoli, da jo spremljam in čutim z njo.
39. Prezenca: nekaj, kar imaš ali pa nimaš ... večina igralcev jo ima (naj bi jo imela), drugače ne bi bili igralci.
40. Zame je prezenca popolna navzočnost igralca z upoštevanjem vseh zakonitosti odra, nastopa, in obenem popolna svoboda, ko se lik, snov odlepi in živi svojo bit. Sama sem že doživela na odru in kot gledalka, ko je čas in pomen prav zaradi prezentnosti dobil drugo obliko. Tvoj tukaj in zdaj postane večji in od vseh.
41. Če govorimo o odrski prezenci (ki ni nujno povezana z osebno prezenco v vsakdanjem življenju), bi to najlažje opisal kot sposobnost igralca, da pritegne moj pogled, mojo pozornost. Da je tako močno navzoč s svojo energijo na odru, da povleče fokus nase. Prezenca nima toliko opraviti z videzom, vizualno podobo, ampak bolj z neko energetsko nabitostjo, močnim notranjim stanjem, jasno mislijo in intenco, pa tudi s sproščenostjo in samozavestjo igralca, ki je prepričan v to, kar počne. Povezujem jo tudi z navzočnostjo v trenutku, potopljenostjo v situacijo in odnos na odru, ko igralec popolnoma obvladuje svojo igro in se lahko prepusti življenju na odru. Nekateri igralci imajo prirojeno, naravno močnejšo prezenco, mislim pa, da jo je sposoben vsak in da se jo da tudi natrenirati.
42. Prezenco enačim z navzočnostjo, koncentracijo, lahko rečem čuječnostjo. Igralec na odru, ki razmišlja o tem, kaj je šlo v preteklem prizoru narobe ali kaj se bo zgodilo v naslednjem, je v tem trenutku brez prezence. Igralec, ki je polno doživel trenutek, pa lahko odide z odra, pa bo njegova prezenca nekaj trenutkov še vedno med gledalci. Mislim, da se prezence ne najde ne v pozornosti, ne dinamiki, ne glasnosti ali tišini. Najde se jo v biti. Je pa res, da pogosto potrebuješ vse prej našteto, da lahko res si.
43. Prezenco čutim kot iskanje ravnovesja med nasprotji, med neskladnostmi, med protipoli. Je sočasno obvladovanje igralskega orodja (govor, odrsko zavedanje telesa,

besedilo, mizanscena) in zmožnost pozabljanja vsega, kar smo se naučili. Je popolno obvladovanje situacije, znotraj katere si lahko dovolimo odvreči vse znano in se prepustiti nevednosti. Prezenca v tem oziru jemljem kot prostor vmes – kot jadranje trenutka, preden nenehno napenjana struna, ki najbolje zveni v trenutku, preden počí, zares počí. Mislim, da je prezenca nekaj, kar ni samo stvar karizme, temveč tudi in mogoče celo predvsem dela. V gledališču se lahko namreč naučimo poslušati, naučimo se biti navzoči, navzoči, čuječni in odprti. In v tem vesolju se nekje skrivajo oči, se skriva pogled, se skriva stik med gledalcem in igralcem, in se skriva prezenca.

44. Prezenca je popolna navzočnost misli, čustev, stanj v danem trenutku, v objemu z neko pristno samozavestjo. Vidiš jo lahko pri drugem in prepoznaš pri sebi.
45. Skozi moja opažanja in zaznave na odru in med številnimi procesi ustvarjanja sem prišel do sklepa, da je prezenca oziroma zgoščena navzočnost na odru sestavljena iz dveh glavnih (sestavljenih) delov. Prvi in mogoče najpomembnejši je osebna prezenca. Osebna prezenca, ki je oblika osebne karizme, energetski naboj človeka in njegove psihofizične pojavnosti. To je videz in telesna pripravljenost, ter miselna okretnost, razgledanost in razumevanje sveta. Psiha in fisis. Drugi del prezence, ki je zelo pomemben v današnjem svetu, pa je po mojem prepričanju zaznavanje časa in položaja posameznika v družbi ali neki družbeni situaciji v nekem kontekstu. Če dramaturgija ustvari konsistentno okolje, lahko igralec poišče kotiček, ki ga nekako poudari, podčrta njegovo navzočnost. Lahko skozi odnose nastopajočih ali položaja na odru, v korelaciji s sceno, glasbo, svetlobo ali samo s položajem telesa v prostoru. Prezenca je to, o čemer govori režiser, ko reče: S to igralko (Štefko Drolčevó) bi lahko zrežiral tudi telefonski imenik. Ali pa nasprotno: tega pa niti Marlon Brando ne more rešiti.
46. Prezenca je energija igralca, ki mu je položena v zibelko in se je ne da naučiti. Morda jo pridobi skozi leta in izkušnje, skozi katere se oblikuje. Če se svoje prezence zaveda, je njegova zaveznica v vseh pogojih, režijskih konceptih, igralskih nalogah. Z njo je lahko sproščen in samozavesten, ko zavzema oder s svojo igralsko osebnostjo in veliko manj napora potrebuje, da iz njega žarči nekaj, kar dodatno pritegne gledalca. Poveča mu razsežnost prostora in časa, podčrta mu bivanje na odru, zaustavi ga v trenutku, da ima gledalec možnost natančno opazovati in razbrati,

kaj mu sporoča, in je navdušen nad tem. Začuti jo. Življenje na odru uspe tako hkrati prizemljiti in dvigniti v višje sfere.

3.3 MOJ PREMISLEK

Med prebiranjem odgovorov, ki so mi jih poslali igralski kolegi, sem ugotovila, da so si nekako podobni, in sicer v smislu, da v vsakemu izmed njih lahko začutiš nekakšno povečevanje prezenca ter da jo večina jemlje za nekaj skoraj posvečenega. Spet po drugi strani pa je vsak odgovor zgodba zase. Prav tako mi je dalo misliti, da so njihovi odgovori neizbežno povezani s tem, kar sama v njih vidim, ko jih gledam na odru. Tiste igralke in igralce, ki jih osebno bolje poznam in ki sem jih večkrat gledala na odru ali pa delala z njimi, lahko prav vidim v teh odgovorih. Nekako lahko rečem, da so z besedami, ki so jih zapisali o prezenci, zapisali, kaj so oni kot igralci. Do tako hitrih in drznih sklepov si upam priti zato, ker menim, da če nekoga res dobro poznaš, poznaš njegovo energijo, in prav to seva tudi iz zgornjih zapisov o prezenci.

Večino odgovorov sem dobila, še preden sem se lotila branja literature na temo prezenca in pisanja o njej. In ko sem se spet lotila branja odgovorov igralcev, sem opazila, da je v njih zapisanih ogromno informacij o prezenci, ki sem jih našla v literaturi in jih v prejšnjih poglavjih tudi zapisala. Igralci so pisali o tem, da ne moreš umakniti oči z igralca, da je povezana s čuječnostjo, da pomeni navzočnost, tukaj in zdaj. Je energija, ki jo izžareva umetniška osebnost, lahko je opazna ali pa je sploh ni. Nekateri menijo, da je povezana s samozavestjo in da je lastna osebna prezenci, drugi pa pravijo, da se osebna in odrska prezenca dostikrat razlikujeta in da obstaja kar nekaj igralcev, ki so na odru zelo prezentni, v zasebnem življenju pa jih skoraj ne opaziš. Veliko jih je pisalo o energiji, ki gre skozi igralca in prek njega izžari med publiko, in da prezenca gledalcu dovoli, da jo spremlja in začuti. Odgovori nekaterih so bili tudi zelo kratki, z nekaj besedami, kot so koncentracija, bivanje na odru, suverenost, zaupanje vase, osebnost, karizma, lik, magija, skrivnostnost, poudarjeno in aktivno bivanje, osvajanje časa, psiha in fisis. Pisali so o prezenci, ki iz človeka izžareva

njegovo preteklost, sedanjost in prihodnost. Prav tako pa o tem, da to pomeni odrsko zavedanje, zavedanje samega sebe in sveta okoli sebe.

Kmalu sem ugotovila, da pojmovanje prezence vsakega posameznika se od drugih ne razlikuje veliko. Edina različnost, ki sem jo zaznala v odgovorih, pa je ta, da nekateri verjamejo, da se z njo rodiš in ne moreš nič narediti, da bi bila močnejša, drugi pa trdijo, da se da delati na njej, in da jo lahko pridobiš tudi z leti in izkušnjami, ki ti jih prinese življenje, prav tako pa tudi z delom na koncentraciji.

Moram povedati, da se sama strinjam z zadnjo trditvijo, in sicer, da se da delati na njej, ampak samo do neke mere. Če pogledam iz svojih lastnih izkušenj in tega, kar sem pisala na začetku te magistrske naloge, torej, da sem sama potrebovala zaupanje vase in pogum, da si želim biti videna, kar mi je pomagalo pri izboljšanju moči svoje lastne prezence, potem zagotovo lahko trdim, da se na njej da delati. Vseeno pa verjamem, da je odrska prezenca povezana tudi z osebno prezenco, ne pa z njenim izžarevanjem, saj tudi sama mislim, da obstajajo igralci, ki jih v življenju ne opaziš, na odru pa žarijo. Mislim, da to, kar človek nosi v sebi, "njegova zgodovina, njegove izkušnje, njegovi preteklost in sedanjost, pa še mogoče malo prihodnosti zraven", je pomemben del njegove igralske prezence. In na tem se ne da delati. Da se pridobiti izkušnje skozi življenje, ki tvojo prezenco ves čas na novo barvajo, ampak nekako se mi zdi, da je že vnaprej nekje zapisana. Morda v sami genetiki ali pa v zvezdah. Prijateljica mi je nekoč rekla, da sem tako "temačna" oziroma v tem primeru "noir", ker imam luno v škorpionu. In morda je res nekaj na tem. Ne glede na vse pa menim, da se na nekaterih področjih prezence da delati, kot je na primer koncentracija, čuječnost, samozavest, odrsko zavedanje in zavedanje samega sebe. Ne da pa se delati na tem, kar kot človek nosiš v sebi.

4. SKLEP

Ob pisanju teh zadnjih nekaj vrstic svoje magistrske naloge si ne morem kaj, da mi ne bi prišlo na misel, da nisem uspela uloviti pojma prezenca. Ogromno literature na to temo sem prebrala, prebrala sem definicije, ki so mi jih poslali drugi igralci, sama sem veliko razmišljala o njej; in čeprav se mi je na neki točki zdelo, da sem bližje odkritju, kaj prezenca je, se mi zdi, da mi je spet ušla. Verjamem, da je to ta njena neulovljivost, skrivnostnost in magija. Mislim, da vsi, ki se ukvarjamo z gledališčem, nekje v sebi čutimo, kaj pomeni prezenca. Predvsem pa jo začutimo, ko neki igralec ali performer zažarči vse do zadnjih vrst dvorane, ko pa je čas, da to, kar ob njeni navzočnosti čutimo, tudi zapišemo, takrat pa se nam zalomi. Skoraj vsak človek ima svojo, drugačno definicijo tega, kaj je prezenca. In prav to dokazuje njeno neulovljivost, fluidnost. Ali pa je preprosto res, da: "To je značilen primer besede, ki ne pomeni nič zaradi silnega hotenja, da bi pomenila vse." (Féral, 2008)

VIRI IN LITERATURA

Knjige:

BARBA, Eugenio, 2005: *Papirnati kanu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

BIBIČ, Polde, 1983: *Povsem osebna razmišljanja o vlogi osebnosti pri igralčevem govorjenju*, v: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

CĂRTĂRESCU, Mircea, 2005: *Nostalgija*. Ljubljana: Beletrina.

ČEHOV, Mihail, 1999: *Igralska umetnost*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

FÉRAL, Josette, 2008: *Režija in igra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

GOODALL, Jane, 2008: *Stage presence*. New York: Routledge.

HRVATIN, Emil ur., 1996: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska.

IONESCO, Eugene, 2004: *Plešasta pevka*. Državna založba Slovenije.

LUKAN, Blaž, 2013: *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Aristej.

MILOHNIČ, Aldo, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.

PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

STANISLAVSKI, K.S., 1983: *Sistem IV*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

URBANC, Ana, 2017: *Med srcem in glavo; Ali o mrtvecu, ki pride po ljubico, o Miciki in o igralki, ki je iskala svojo metodo*. Ljubljana: AGRFT.

Spletni viri:

Gledališče Koper/Teatro Capodistria (elektronski vir). Dostopno na: <https://www.gledalisce-koper.si/repertoar/barufe/>

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo “*NOIR*”; *Ali razmišljanja o iskanju igralske prezence* rezultat samostojnega dela
- je tiskani izvod identičen z elektronskim
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: