

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Podiplomski program: Oblike govora

SARA HORŽEN

Performerka Igralka

Govorni položaji Igralke v avtorskem projektu Kila_o Brehta

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018



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

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

Oblike govora
Govorno sporočanje

SARA HORŽEN

Performerka Igralka

Govorni položaji Igralke v avtorskem projektu Kila_o Brechta

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Tomaž Gubenšek

Ljubljana, 2018

Ime in priimek: Sara Horžen

Naslov magistrskega dela: Performerka Igralka

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 71

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

Program in smer študija: Oblike govora, Govorno sporočanje

Mentor: red. rof. Tomaž Gubenšek

Jezikovni pregled: Vera Horžen

"Kadar kdo neponarejeno pripoveduje o kaki strasti ali o kakem dejanju, odkrivamo tudi v sebi resničnost tega, kar poslušamo, čeprav dotlej nismo vedeli zanjo. To človega nagne, da vzljubi tistega, ki mu jo je odkril; kajti ni nam razkril svoje vrednote, temveč našo. Tako nam ga ta usluga priljubi ne glede na to, da že miselna sorodnost, ki nas druží, nujno vpliva na srce, da ga vzljubi." (Pascal 35)

Mojemu očetu, Bogdanu Horženu, ki me je vedno spodbujal, da govorim iskreno.

Perfomerka Igralka

Povzetek

Magistrsko delo se osredotoča na raziskovanje položajev govornega sporočanja, ki jih je zavzemala Igralka v avtorskem projektu Kila_o Brechta. Na začetku je predstavljeno besedilo Bertolta Brechta: Kupovanje medenine, ki je bilo osnova za uprizoritev magistrske produkcije Kila_o Brechta. Ta je predstavljena v nadaljevanju z vsemi fazami procesa nastanka. Naprej se posveča vsebinski pripravi na vlogo Igralke, ki je ključnega pomena za postavitev govornih položajev, ki se potem v izvedbi pojavijo. Nadalje se posveti stvaritvi besedila, ki ga Igralka izvaja v uprizoritvi. Igralkina besedila so tudi izpisana, saj služijo za analizo v nadaljevanju. Potem se vsebinsko poglobi preučevanju različnih govornih položajev, ki se jih Igralka poslužuje ter jih ponazori s konkretnimi primeri. Posebno pozornost nameni tudi jezikovni analizi in različnim igralskim pristopom in tehnikam, ki so bile uporabljene pri gradnji in izvedbi vloge Igralke v magistrski produkciji Kila_o Brechta.

Ključne besede: igralka, performans, Brecht, politično gledališče, govorno sporočanje

Performing Actress

Abstract

The master's thesis focuses on the research of different positions of speech forms, which were delivered by the Actress in the devised theatre project, Kila_o Brechta. Initially, the play Buying Brass of Bertolt Brecht is presented, which was the basis for the performance of the production Kila_o Brechta. The presentation of the project Kila_o Brechta follows. Next, the master's thesis focuses on the preparation of the role of the Actress. This is a crucial part in the process of establishment of different speech forms, which are delivered in the performance. In addition, the master's thesis dedicates to research of developement of the text of the Actress in the performance. Texts are added in this master's thesis as they serve for the analysis. The master's thesis continues with the study of the various speech forms that the Actress uses in the performance. This study of speeches contains concrete examples. Special attention is also devoted to language analysis and various acting approaches and techniques that were used in the construction and implementation of the role of Actress in the master production Kila_o Brechta.

Key words: actress, performance, Brecht, political theater, speech forms

Kazalo

1.	Uvod.....	6
2.	Bertolt Brecht: Kupovanje medenine	8
3.	Avtorski projekt Kila_o Brehta	11
4.	Igralka v avtorskem projektu Kila_o Brehta.....	15
4.1.	Preučevanje vloge Igralke v besedilu Kupovanje medenine	16
4.2.	Igralkini monološki izseki iz uprizoritve Kila_o Brehta	23
4.2.1.	Oda začetkom	24
4.2.2.	Prvi monolog.....	25
4.2.3.	Drugi monolog	29
4.3.	Politični govor Igralke	31
4.4.	Formalni govor Igralke	36
4.5.	Performativni govor Igralke.....	38
4.6.	Jezikovna analiza govora Igralke.....	47
5.	Zaključek.....	55
6.	Literatura.....	58

1. Uvod

Že od samega začetka, ko se je v meni utrnila želja, da bi svojo profesionalno pot na področju formalne izobrazbe preusmerila na področje govora, sem vedela, kaj natančno na tem področju me zanima. Odločitev, kateri temi se bom v sklopu študija Govornega sporočanja posvečala, se je torej zgodila še pred uradnim vpisom na omenjeni študij. Vse do današnjega dne in tudi naprej bo moj fokus na tem področju usmerjen na različne govorne položaje, ki jih lahko uporabljamo v gledališču.

Predtem sem različne govorne položaje večkrat izvajala v praksi v različnih gledaliških projektih, vendar sem lahko celo razsežnost načinov govornega sporočanja v večji meri preizkusila v magistrski produkciji Kila_o Brechta. Omenjena produkcija je nastala na podlagi podplomskega študija režije na AGRFT Sare Lucu in mojega podiplomskega študija Oblik govora.

Vesela sem bila, ko sem na podlagi besedila Kupovanje medenine Bertolta Brechta, ki je služilo kot osnova za uprizoritev Kila_o Brechta, ugotovila, da bom imela ogromno manevrskega prostora za raziskovanje različnih govornih položajev, saj je sam način uprizoritve od mene terjal, da si svojo vlogo postavim sama. To pa zato, ker je Brecht v tem besedilu Igralki namenil bore malo prostora. Tako sem se pri pripravi na vlogo in pisanju besedila zanjo lahko povsem razbohotila v raziskovanju govora in jezika, s katerim sporočam določene vsebine. Nastala je Igralka, ki v uprizoritvi Kila_o Brechta zavzema določena stališča, jih konkretno sporoča in jih tudi zelo osebno nagovarja. Prav ta Igralka in načini njenega sporočanja so temelji pričujoče magistrske naloge.

V tej magistrski nalogi se najprej osredotočam na Bertolta Brechta in njegovo besedilo Kupovanje medenine, ki je bistvenega pomena za graditev vloge Igralke. V naslednjem poglavju se posvečam uprizoritvi Kila_o Brechta, zato da razjasnim okoliščine, v katerih je nastajala Igralka, in v katerih se je tudi realizirala.

Četrto poglavje pa je s sedmimi podpoglavji povsem namenjeno Igralki v uprizoritvi Kila_o Brechta. Najprej poglobljeno analiziram vsako repliko in trenutek, kjer se v besedilu Kupovanje medenine nahaja Igralka, saj to predstavlja osnovne temelje za postavitev Igralke.

Nadalje izpostavim vse monološke prizore Igralke v Kila_o Brechta. Napisani monologi služijo kot predmet analize v naslednjih podpoglavjih, kjer grem v samo srž raziskovanja različnih govornih položajev Igralke.

Politični, formalni in performativni govorni položaji Igralke so bili središčna točka preučevanja te magistrske naloge. Izhajala sem iz monoloških prizorov Igralke v Kila_o Brechta, kjer sem prepoznala omenjene govorne položaje, preko katerih je Igralka nagovarjala občinstvo. V monoloških izvedbah Igralke v nekem trenutku govorni položaji stojijo sami zase, v drugem se prepletajo in preklapljajo med sabo. V tej magistrski nalogi se nahajajo bistvene značilnosti teh govornih položajev, ki jih je moč zaznati pri izvedbi. Vse to podkrepim tudi s primeri iz samega Igralkinega besedila.

Magistrsko delo nadaljujem s strokovno in natančno jezikovno analizo dela monologa, ki sem ga izbrala kot najprimernejšega za tovrstno preučevanje. Predvsem se osredotočam na uporabljen nižji pogovorni jezik, slengizem in vulgarizem, ki Igralko delajo živo, raznoliko in dinamično v izvedbi. Nalogo pa zaključim še z opisom različnih igralskih pristopov, ki so mi pomagali pri graditvi Igralke.

Magistrska naloga je delo osebnega poglobljenega zanimanja za različne govorne položaje. Z njo želim zaobjeti nove vednosti, ki so nastale na podlagi raziskovanja različnih govornih položajev, tako v teoriji kot v praksi. Morda nisem odkrila nič novega za svet. Vem pa, da sem zase pridobila ogromno. Zato mi ta magistrska naloga predstavlja pomemben mejnik na moji profesionalni poti, ki jo želim tudi nadalje prehoditi kot subjekt govornega sporočanja v gledališki umetnosti, in vedno znova iskati nove in nove informacije, nova in nova znanja, nove in nove izkušnje.

2. Bertolt Brecht: Kupovanje medenine

Magistrska produkcija programa Gledališka režija in radijska režija Sare Lucu in magistrskega študijskega programa Oblike govora Sare Horžen je nastala na podlagi dramskega besedila Bertolta Brechta: Kupovanje medenine. Besedilo je prevedeno v slovenščino in je objavljeno v slovenskem prevodu knjige Bertolta Brechta: Umetnikova pot.

Bertolt Brecht, eden izmed najpomembnejših ustvarjalcev in reformatorjev gledališča 20. stoletja, se je rodil leta 1898 v Augsburgu v Nemškem cesarstvu. Bil je gledališki teoretik in praktik, dramatik, pesnik, pripovednik, režiser in gledališki vodja. Napisal je vrsto besedil, ki pričajo o njegovem plodnem in revolucionarnem delovanju. Najpogosteje ga povezujemo s t.i. "potujitvenim efektom" (Verfremdungseffekt) oz. "V-efekt"¹, preko katerega je razvijal nov pristop v gledališču.

Besedilo Bertolta Brechta: Kupovanje medenine je nastajalo med leti 1939 in 1942. Skozi nikoli dokončano dramsko besedilo je Brecht predstavil svojo gledališko teorijo, ki jo je postavil v dialoško obliko. Dialogue je razdelil med pet karakterjev, ki se pojavijo v drami. Besedilo predstavlja eno izmed ključnih del v teoriji gledališča, v katerem je Brecht nenehno iskal povezavo med znanostjo in umetnostjo.

Besedilo je zanimivo tudi zato, ker se o gledališču v gledališču pogovarjajo gledališki ustvarjalci po predstavi. Sedijo na odru, medtem ko delavec pospravlja sceno, debatirajo in pijejo vino. Odvija se svojevrstna predstava za občinstvo brez občinstva.

Besedilo Kupovanje medenine je bilo pri nas prvič uprizorjeno leta 1982 v Gledališču Glej. Režiral ga je Tone Peršak. Igrali so Aleš Valič, Zvone Hribar, Silva Čušin, Vladimir Jurc, Jožef Ropoša. Predstava je takrat požela kar nekaj dobrih kritik.

Osebe, ki se pojavijo v dramskem besedilu Kupovanje medenine so Filozof, Igralec, Igralka, Dramaturg in Osvetljač. Vsakega je Brecht na začetku tudi opisal. Za Filozofa pravi, da "želi brezobzirno uporabiti gledališče za svoje namene. Gledališče mora zvesto upodabljati dogajanja med ljudmi in omogočati gledalcu, da zavzame stališče." Ob njem se pojavi Igralec,

¹ Dušan Voglar je v knjigi Umetnikova pot V-efekt prevajal kot odmaknitveni učinek (zato se v nekaterih citatih v tej magistrski pojavlja ta izraz), po mnenju brechtologov (med drugim prof. dr. Alda Milohnića) je bolj pravilen izraz potujitveni učinek.

ki "se želi izraziti. Hoče biti občudovan. Za to uporablja zgodbo in značaje." Opiše tudi Igralko, ki "si želi gledališče, ki bi v družbi delovalo vzgojno. Politična je." Dramaturg "je pripravljen delati za Filozofa in mu obljublja, da bo dal na voljo svoje zmožnosti in svoja znanja za predelavo gledališča v filozofovo gledališče. Pričakuje, da bo gledališče na novo oživel." Peta oseba je Osvetljaj, ki "je podoba novega občinstva. Je delavec in s svetom ni zadovoljen." (Brecht 248)

Brechtov Filozof pravi:

“Rad bi torej še enkrat poudaril, da se v tej hiši počutim kot vsiljivec in čudak, kot nekdo, ki je vstopil vanjo brez namere, da bi občutil ugodje, in celo brez strahu, da bo doživel neugodje, saj je prišel s čisto posebnim interesom, katerega posebnosti nikakor ni mogoče zadosti poudariti. To posebnost svojega interesa občutim tako močno, da se zazdim sam sebi kakor človek, ki pride – recimo, da je trgovec z medenino – k orkestru ter želi kupiti zgolj medenino, ne pa kakšne trobente. Torbentačeva trobenta je iz medenine, toda trobentač je verjetno ne bo hotel prodati kot medenino, po vrednosti medenine, kot toliko in toliko kilogramov medenine. Tako pa tukaj iščem svoja dogajanja med ljudmi, ki jih nekako posnemate, čeprav si zastavljajo vaša posnemanja seveda čisto drugačen namen, ne potešitev mene. Na kratko in jedrnato: iščem pripomoček, da bi dobil za posebne namene posnemana dogajanja med ljudmi, slišim, da izdelujete taka posnemanja, ter bi zdaj rad ugotovil, ali lahko uporabim posnemanja te vrste.” (Brecht 252)

S to Filozofovo repliko je Brecht jasno nakazal svojo marksistično usmerjenost in v povezavi s tem svoje razmišljanje o dodani vrednosti gledališča. Besedilo Kupovanje medenine je Brecht v "Dodatkih k teoriji Kupovanja medenine" (Brecht 300) sam označil kot teoretičen tekst. Besedilo se ukvarja z odnosi med dogajanjem na odru in občinstvom, s posnemanjem, ki ga izvajajo gledališki ustvarjalci, ter kako to posnemanje vpliva na gledalce.

Usoda objavljanja Brechtovih teoretičnih spisov je prav tako posledica kot vzrok zakritja njegovega prispevka marksistični filozofiji. Najpomembnejše tiči v spisih o gledališču, pa tudi v „Messingkaufu“ (Nakup medenine), kjer ima „filozof“ končno odločilno besedo: njegov interes do gledališča je tiskan v naslovu. Kot se mešetar s kovinami pri nakupu trobente zanima le za medenino, torej se ne ozira posebno na estetsko obliko, se ta filozof po lastnem poizvedovanju (Auskunft) zanima za gledališče iz naslednjega vzroka: „Tu me zanimata vrsta in način sožitja ljudi. Zanimajo me tudi njihova posnemanja sama.“ (Messingkauf, Erste Nacht) (Tribuna 1981)

Iz celotnega besedila Kupovanje medenine je jasno razvidno, da je Brecht svoje razmišljanje o gledališču dodelil Filozofu, ki s svojimi replikami jasno zagovarja stališča in ugotovitve, za katere vemo, da je o njih razmišljal Brecht. Igralec se Filozofu postavlja po robu. V besedilu je predstavnik "starega" gledališča. Jasno je razbrati, da mu bolj kot brechtovska teorija ustreza sistem Stanislavskega.² Dramaturg se pojavlja kot nekakšen mediator med Filozofom in Igralcem, s tem da skuša razumeti, kaj Filozof terja od gledališča in to potem prevajati Igralcu. Igralka naj bi na podlagi opisa zavzela aktivno in politično funkcijo, Osvetljevač pa naj bi bil predstavnik novega občinstva. Pišem v pogojniku zato, ker iz malega števila replik v besedilu Kupovanje medenine, ki jih je namenil tema dvema osebama, težko potrdim njun opis. Razlog je lahko tudi v tem, ker besedilo ni dokončano in Brechtu ni uspelo do konca razviti funkcij, ki jima jih je namenil. Prav Igralkina pozicija je temelj obravnave v tej magistrski nalogi.

2 Konstantin Stanislavski, ruski igralec in režiser, ki je razvil svojo igralsko metodo.

3. Avtorski projekt Kila_o Brechta

Kila_o Brechta je avtorski projekt, ki je nastal kot magistrska produkcija programa Gledališka režija in radijska režija Sare Lucu in magistrskega študijskega programa Oblike govora Sare Horžen. Ideja se je porodila Sari Lucu, ko je naletela na besedilo Bertolta Brechta: Kupovanje medenine. Zanimalo jo je, kako gledališče približati občinstvu, kako pripraviti občinstvo do tega, da bo o gledališču tudi spregovorilo, in v tem besedilu je našla močno osnovo za raziskovanje te ideje.

K sodelovanju je povabila osebe, ki v dejanskem življenju opravljajo te poklice, ki nastopajo v dramskem besedilu Kupovanje medenine: Filozof, Igralec, Dramaturg, Igralka. Osebi Osvetljevač se je že na začetku odpovedala, ker je menila, da se da tudi brez njega izpeljati koncept, ki ga je zastavila, čeprav na nek način na koncu uprizoritve Kila_o Brechta režiserka Sara Lucu sama prevzame to vlogo novega občinstva, saj prevzame pobudo in se vključi v pogovor med zgoraj omenjenimi liki ter k temu povabi še ostale prisotne, torej občinstvo. Ekipi so se na povabilo Lucu pridružili Lana Zdravković, filozofinja; Brina Klampfer, dramaturginja; Mišo Mičić, igralec in Sara Horžen, igralka.

V tej magistrski nalogi se celotni uprizoritvi Kila_o Brechta posvečam samo v tolikšni meri, kolikor je potrebno za razjasnitev določenih okoliščin, ki so potrebe za razlago središčne točke te magistrske naloge, to je položaj Igralke v tem projektu. Celotno delovno besedilo Kila_o Brechta je na voljo v prilogi. Delovno zato, ker je služilo kot osnova za pripravo na uprizoritev, sama izvedba pa se je razlikovala pri vsaki izmed ponovitev, saj je bilo veliko odvisno od sodelovanja občinstva.

Prve priprave na uprizoritev so se začele s srečanji, kjer smo predvsem debatirali o gledališču. Kaj za nas pomeni gledališče, kaj od njega pričakujemo, zakaj se z gledališčem ukvarjamo, kakšen je naš odnos do občinstva. Mnenja so si bila zelo različna, vsi pa smo se strinjali v točki, da nas zanima družbeno angažirano gledališče. Čeprav si nismo znali točno razložiti, kaj za koga pomeni politično. Vsekakor pa bi lahko osnovno misel vseh povezali z naslednjim citatom:

"Politično gledališče vzpostavlja situacije in dogajanja, ki so pomembna za mnoge, za večino, morda za vse. Kaže možne načine vedenja v takih situacijah; kaže jih kritično in poziva h kritičnosti. H kritičnosti gledalcev. Šele ko se političnemu gledališču posreči, da gledalce pritegne v situacije in dogajanja, se vzpostavi javnost, ki je njegovo najmarkantnejše znamenje." (Sodobnost 2001)

Naslednja faza v pripravi je bilo prebiranje besedila *Kupovanje medenine*. Od začetka do konca, brez pričakovanj, brez interpretacije, brez vnaprej določenega cilja. Sledile so različne vaje improvizacije na določene teme ali celo stavke iz besedila. Vaje smo zvočno snemali in jih po potrebi tudi preposlušali.



Fotografija z vaje. Kila_o Brechta, 2018. Sara Horžen, Sara Lucu, Brina Kampfer, Lana Zdravković, Mišo Mičić. Zasebni arhiv Sare Horžen.

Na neki točki smo začutili, da bi bila lahko forma stand up komedije izhodišče za vsakega izmed likov, da se poveže z besedilom. Do te ideje smo prišli popolnoma spontano med vajami. Iskali smo načine, kako to, kar piše v originalnem besedilu *Kupovanje medenine*, sporočiti z lastnimi besedami in izrazom. Hkrati smo ob tem želeli zavzeti osebno stališče in

biti ob tem duhoviti. Želeli smo tudi vsakemu izmed karakterjev dati prostor, da najde sam svoje mesto v uprizoritvi, da se pojavi s svojim monološkim momentom. Zato se nam je zdela stand up komedija primeren pristop.

"Komedija prikazuje, kot smo omenili, ljudi, ki so slabši. Vendar pri tem ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njej smešnega; smešnost je namreč poseben odtенок grdega in popačenega, ne da bi zbujala bolečini." (Aristoteles 79) Pri svojem stand up monologu sem črpala ravno iz tistega, kar me je pri besedilu in pri vlogi Igralke najbolj zmotilo. Povezala sem se tudi osebno in neke svoje "slabe" značajske lastnosti izkoristila zato, da se povežem z monologom v svojem lastnem imenu.

Svojih monologov v formi stand up komedije smo se lotili tako, da smo si napisali besedilo na temo, ki nas je v besedilu najbolj zanimala, in jo torej poskušali predstaviti na humoren način. V teh stand up monologih smo vsi izhajali iz osebne pozicije in smo jih skušali povezati z liki v dramskem besedilu. Stand up monologe smo na vajah izvajali in jih potem obdelovali, predelovali in jih skušali vplesti v kontekst uprizoritve. S samo vpeljavo stand up komedije smo se želeli približati Brechtu, ki je rekel:

Že od nekdanj se gledališče, kakor tudi vse druge umetnosti, ukvarja s tem, da ljudi zabava. Ta naloga mu zmeraj daje posebno čast; ni mu potrebna nobena druga legitimizacija, samo zabava, ta pa brezpogojno. Prav gotovo bi ga ne mogli povzdigniti na nič višjo raven, če bi ga na primer napravili za prižnico morale; nasprotno, v tem primeru bi morali še paziti, da ga ne bi s tem celo ponižali, saj bi se to zgodilo takoj, če ga moralna snov ne bi napravila zabavnega, in sicer kratkočasnega za čutila – pri čemer mora moralna snov kajpak samo pridobiti. (Brecht 372)

V nadaljevanju vaj smo želeli slediti ambiciji režiserke Lucu, da bi se v vsakem trenutku uprizoritve gledalci počutili nagovorjene in hkrati tudi dovolj udobno in svobodno v občutku, da v vsakem trenutku lahko spregovorijo o ravno kar videnem ali o kakšnem drugem preblisku o gledališču.

Zato je na koncu prevladala odločitev, da monološki stand up ohrani samo Igralka, ostale osebe pa cel čas vztrajajo v dialoški formi, zato da se z dodatnimi monološkimi prizori ne bi oddaljili od cilja uprizoritve, to je ohranjati, vzdrževati in spodbujati dialog vseh prisotnih.

Na koncu je iz dramskega besedila Kupovanje medenine nastal gledališki dogodek Kila_o Brechta, ki je na začetku ohranjal prvine originalnega besedila Kupovanje medenine, ta pa je tekom dogodka popolnoma razpadel v splošno debato med gledališkimi ustvarjalci in občinstvom. Vmes so se dogajale monološke izvedbe Igralke. V zadnji tretjini, ko se je prostor za debato popolnoma odprl, pa se je v vodenje pogovora s svojimi vprašanji in razmisleki o gledališču vključila tudi režiserka Lucu.

Lahko rečem, da je režiserki Sari Lucu uspelo odpreti prostor občinstvu, saj se je na vsaki izmed predstav Kila_o Brechta (premiera: 18. 6. 2018, ponovitvi: 19. in 20. 6. 2018 v klubu Soho v Ljubljani) med prisotnimi razvila plodna debata, ki se je nadaljevala tudi v neformalnem vzdušju na terasi kluba ob pijači. Kar je bil tudi namen, namreč, da pogovor o gledališču steče in poteka, vse dokler zadnji obiskovalec ne zapusti prizorišča.



Fotografija po premierni uprizoritvi Kila_o Brechta. Klub Soho Ljubljana, 18. junij 2018. Sara Horžen, Sara Lucu, Brina Kampfer, Lana Zdravković, Mišo Mičič. Zasebni arhiv Sare Horžen.

4. Igralka v avtorskem projektu Kila_o Brechta

V pričujoči magistrski nalogi se ukvarjam predvsem z vlogo Igralke, ki sem jo izvedla v avtorskem projektu Kila_o Brechta. V tem poglavju se posvečam razmisleku o pripravi na vlogo in postavitvi funkcije Igralke v omenjenem avtorskem projektu. Osredotočam se na sam razvoj Igralke, ki je iz nekaj replik, ki jih ima v originalnem besedilu Kupovanje medenine, v uprizoritvi Kila_o Brechta pridobila bistveno bolj prezentno vlogo.

Zanima me cel proces od začetka priprave na vlogo do konca, ko je vloga postavljena v dejansko uprizoritev. V nadaljevanju so zavedeni vsi koraki od proučevanja besedila Kupovanje medenine naprej, vse do Igralke, pod katero se podpisujem kot avtorica.

Povabila Sare Lucu k sodelovanju pri tem projektu sem bila zelo vesela, ker se Brechtovih del do sedaj še nisem lotevala. Sem se pa z njim v mali meri spoznala pri predmetu prof. Žarkota Prinčiča Gledališko petje, kjer sem študirala nekaj songov iz Brechtove Opere za tri groše.

Po prebranem besedilu Kupovanje medenine sem ugotovila, da mi bo priprava na to vlogo predstavljala poseben izziv. Namen Sare Lucu je bil, da vsak izmed povabljenih ustvarjalcev svojo vlogo gradi na besedilu iz Brechtovega Kupovanja medenine in jo na novo postavi s svojim lastnim izrazom in osebnimi izhodišči, ki se povezujejo s tistimi točkami, kjer se počutijo najbolj povezani z likom, ki jim je bil dodeljen.

Brecht je Igralko v besedilu Kupovanje medenine opredelil kot politično in da želi ustvarjati tako gledališče, ki bi bilo vzgojno. Po prebranem besedilu pa sem ugotovila, da je Igralki namenil zelo malo prostora, da bi se pokazala v tako močni funkciji, kot ji jo je namenil.

Jasno mi je bilo, da bom morala glede na število replik, ki jih je Brecht namenil igralki, sama ustvariti vlogo, ki bo imela svoj namen in funkcijo. Želela pa sem ji zagotoviti tako funkcijo, kot je navedena v opisu likov v Kupovanju medenine. Ravno to je bila ključna motivacija pri izdelavi avtorske vloge Igralke v uprizoritvi Kila_o Brechta.



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen, obiskovalci predstave. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

4.1. Preučevanje vloge Igralke v besedilu Kupovanje medenine

Na samem začetku procesa sem se najprej soočila z besedilom Bertolta Brechta: Kupovanje medenine in se natančno posvetila analizi Igralke. Zanimalo me je, kaj točno Igralka v tem besedilu sporoča, kakšen položaj zavzema, kako je vpeta v celostno strukturo tega dramskega besedila, zakaj je njega vloga pomembna za to besedilo in kakšno funkcijo ji je namenil Brecht. Ta faza v procesu priprave na avtorski projekt Kila_o Brechta se mi je zdela nujno potrebna, zato da sem potem lahko na osnovi tega zgradila svoj lik Igralke.

Za začetek sem se lotila preučevanja vsake Igralkine replike in vsakega momenta, kjer je omenjena ali pa se pojavi. V celotem besedilu Kupovanje medenine, ki šteje 56 strani, se Igralka z govornimi replikami pojavi štirikrat, s strani drugih protagonistov je omenjena enkrat, z različnimi gestami se pojavi dvakrat. Vsega skupaj v originalnem besedilu, ki temelji izključno na govornih besedi, Igralka spregovori osem povedi.

Igralka se najprej pojavi v opisu likov.³ V dejanskem besedilu pa se prvič pojavi (ne fizično, ampak je omenjena v pogovoru med Dramaturgom, Igralcem in Filozofom) na strani 256, torej šele na deseti strani od začetka besedila. Omeni jo Filozof z naslednjimi besedami: “Raje bi imel, odkrito povem, prsi naše prijateljice, in bolj za to, da bi se nasmejal do solz, kot pa za to, da bi se iztulil.” (Brecht 256)

Razmišljala sem o povezavi najprej prebranega opisa likov in potem prve omembe Igralke v besedilu. Presenečena sem bila, saj sem bila prepričana na podlagi opisa, da bo prisotnost Igralke v besedilu bistveno bolj močna in funkcionalna v političnem kontekstu ali vsaj, da bo konkretno zavzela stališče med pogovorom, ki se odvija v besedilu. Tako pa jo je Brecht s to omembo zreduciral na simbol zabave in jo povezal z erotično konotacijo.

Potem se Igralke v besedilu Kupovanje medenine precej časa ne omenja več, niti ni nikjer v besedilu uvedeno, da je sploh prisotna, vse do 261. strani, ko izreče svoje prve besede: “Naša zvezda prosi za kakšen zgled.” Situacija je sledeča:

IGRALEC Povej že, to se zdi vsaj nekaj stvarnega.

FILOZOF Vse skupaj lahko vzamemo samo kot primero. Ljudje niso psi, pa če jih v gledališču še tako obravnavate kot pse, kakor boste videli. Pavlov je vrgel psom kos mesa in pri tem pozvonil. Izmeril je izločanje sline, ki je sledilo, ko so psi zagledali meso. Potem je pozvonil, mesa pa psom ni dal. Merjenja so pokazala, da so psi tudi zdaj pričeli izločati slino. Sline potrebujejo samo za prebavljanje mesa in ne za prenašanje znamenja z zvoncem, a so vse vseeno slinili.

DRAMATURG In koristna uporabnost?

FILOZOF Vaši gledalci doživljajo zelo zapletene, mnogovrstne, bogate dogodke, ki jih lahko primerjamo z dogodki, kakršne doživljajo psi pri Pavlovu: krmljenje ob zvokih zvonca. Lahko se zgodi, da se potem pojavijo zaželenne reakcije ob pripetljajih v življenju, ki vsebujejo le nekatere prvine pri vas doživetih dogodkov, morda le spremljajoče prvine. Potem ste jih spremenili v bolnike, kakor Pavlov svoje pse. Toda to velja tudi v življenju samem. Tudi ob doživljanju pristnih dogodkov se ljudje spustijo zapeljati v zmoto: naučijo se česa napačnega.

IGRALKA Naša zvezda prosi za kakšen zgled.

FILOZOF Mnogi malomeščani reagirajo na revolucijo tako, kot da bi ljudje v njej samo razbijali njihove izložbe.” (Brecht 261)

3 Natančen opis je naveden že v poglavju Bertolt Brecht: Kupovanje medenine.

Torej mine 14 strani od začetka besedila, ko Igralka dobi prvo repliko, medtem ko so se Dramaturg, Filozof in Igralec že globoko zapletli v pogovor. Ko razmišljam o tem, zakaj je v zgornjem izseku pogovora, kjer se prisotni pogovarjajo o eksperimentu fiziologa Pavlova s psi, ravno Igralki dal to repliko, ne morem priti do jasnega odgovora. Namreč repliko bi lahko povedal tudi Igralec sam ali pa Dramaturg. En razlog, ki ga v svoji feministični maniri vidim, je v tem, da jo je tako postavil na nižji položaj. Igralec je zvezda, Igralka samo sredstvo za izvajanje replik. Po drugi strani pa da ta replika slutiti, da je Igralka tukaj v položaju neke cinične komentatorke, ki Igralca postavi na položaj, ki si ga sam želi, ni pa nujno, da mu tudi pripada, to je, da je zvezda tega gledališča. Pomislila sem tudi na tretjo možnost, ki bi lahko bila, da igralka točno ve, o čem Filozof govori in se zaradi tega, ker Igralec ne razume, želi ponorčevati iz njega.

Naslednjič se igralka oglasi na strani 274, ko je govora o znanosti v gledališču, z repliko: "In to namesto "Mladeničeva naveličanost življenja zaradi zavrnenega koita" ali "Mati izve za edinčovo ponarejanje menic!" z vsemi podrobnostmi." (Brecht 274) Zaradi boljše predstave o tem, v kakšnem kontekstu je bilo to izrečeno, v nadaljevanju izsek dialoga iz tega prizora.

FILOZOF Ljudje, ki ne vedo ničesar o znanosti niti o umetnosti, menijo, da sta to dve strahotno različni stvari, ki prav nič ne razumejo, Mislijo, da bodo znanosti naredili uslugo, če ji bodo dovolili, da bo brez domišljije, in da bodo pospeševali umetnost, če bodo vsakomur preprečili, da bi od nje zahteval modrosti. Ljudje so lahko za to ali ono stroko posebno nadarjeni, vendar pa niso zanjo toliko bolj nadarjeni, kolikor bolj nenadarjeni so za vse druge stroke. Znanje sodi k človeštvu prav toliko kot umetnost, čeprav si mora v naši razpadli skupnosti že dolgo in pogosto pomagati brez obeh. Čisto brez znanja ni nihče, in tako ni nihče brez umetnosti.

IGRALEC Kmalu ne bo ne konca ne kraja tega *praktičnega*! Prišle bodo teme: "Pomanjkljivost kanalizacije v vele mestih" in "Prepovedano je ponoči poslušati radio pri odprtem oknu!" Vse, kar ne spada k stvari, črtano!

IGRALKA In to namesto "Mladeničeva naveličanost življenja zaradi zavrnenega koita" ali "Mati zve za edinčovo ponarejanje menic!" z vsemi podrobnostmi!

DRAMATURG Kolikor vem, ni naš prijatelj doslej izjavi nič takega, kar bi omogočilo sklepanje, da bi se v njegovem *teatru* ne mogla pojaviti katera od štitih omenjenih tem. O pomembnosti tém je docela sposobna določati družba, katere zastopnik je postalo občinstvo. V njej so združeni *vsi* interesi. (Brecht 274)

Zopet se mi poraja vprašanje, zakaj je po 13 straneh njene zadnje izrečene replike ravno to repliko določil Igralki, ko pa je bila v besedilu odsotna ves ta čas. Niti ne vemo, kaj v tem času počne. Njena replika ima seksualno konotacijo, ko govori o zavrnjenem koitu. Drugi del replike pa se nanaša na temo materinstvo. Sta to edini dve funkciji, ki ju je Brecht v tem besedilu lahko namenil Igralki? Lahko Igralko izpostavlja samo v kontekstu spolnosti in v tradicionalistični miselnosti v povezavi z materinstvom?

Namreč paradoks materinstva je v tem, da služi "pri moških kot podlaga za izključevanje žensk in mater iz sfere ekonomske in družbene moči, pri ženskah pa kot nezavedna kompenzacija za dejansko nemoč." (Kristan 192) Kako potem to, da Igralka ne nosi v sebi Brechtove teorije, da za pomembno delo kot je gledališka igra prav gotovo ne zadošča vednost, ki jo posreduje lastna praksa, ampak je za kaj takega nujno poznavanje ekonomije in politike. (nav. po Brecht 265) Ali pa se moramo morda potešiti z dvema besedama, ki ju izreče igralka v tej repliki, to sta "ponarejanje menic", da nas prepričata, da je dobro podkovana v ekonomiji in da se s tem umika od zgoraj navedenega paradoksa?

16 strani kasneje, na strani 290, se igralka zopet pojavi, *igra moškega*. Govora je o potujitvenem učinku in Brecht ji je namenil funkcijo primera za t. i. V-efekt. Tudi tukaj ne morem mimo feminističnega komentarja, da po Brechtu ženska postane funkcionalna samo v primeru, ko je postavljena v vlogo moškega. Lahko pa na to pogledam tudi z vidika psihoanalize, preko termina "maškarada", ki ga je prva uporabila Joan Riviere (1929). Z njim je označevala "reakcijo oziroma upor proti ženski spolni identifikaciji." (Kristan 182) V tem smislu lahko Brechtu damo zasluge, da je o Igralki resno razmišljal kot o politično aktivni. "Zakaj ženske zahtevajo oziroma iščejo procese prestopa svojega spola? Ker tako dobijo občutke, da so zavzele pozicijo subjekta – prehod od pasivnosti k aktivnosti, od objekta k subjektu." (Kristan 182) Ta teorija spovpada tudi s potujitvenim učinkom, o katerem je govora ravno v tem prizoru.

FILOZOF Kakor vživetje spremeni poseben dogodek v vsakdanji, tako odmaknitev (Verfremdung) spremeni vsakdanje v posebno. S kar najbolj običajnih dogodkov slečemo dolgočasnost, prikazujoč jih kot čisto posebne. Gledalec nič več ne beži iz zdajšnjosti v historijo; zdajšnjost postane historija.

FILOZOF Poglavitni razlog, zakaj mora biti igralec razločno odmaknjen od osebe, ki jo prikazuje, je tale: Stati mora na točki, ki ni le zunaj območja prikazovane osebe, temveč leži tudi dlje naprej na poti razvoja, tako bo izročil gledalcu ključ k ravnanju osebe ali oseb, ki so

ji podobne, ali k tistim situacijam, ki so podobne njenim, ključ k njenemu problemu. Klasiki so rekli, da je opico mogoče bolj dojeti z vidika človeka, njenega naslednika v razvoju.

DRAMATURG V-efekt se ne pojavi, če igralec popolnoma zabriše svoj obraz, ko oponaša tujega. Storiti mora tole: pokazati prekrivanje obeh obrazov.

IGRALKA: igra moškega

FILOZOF Moški, ki bi bil zaigral tega moškega, bi ne bil tako dobro poudaril prvin, ki so ravno moške, in ko je zdaj ženska zaigrala moškega, natančneje, ko je zaigrala dogodek, smo zagledali kot tipično moške mnoge posameznosti, ki so se nam prej zdele splošno človeške. Kjer gre torej za stvari spola, mora igralec, če je moški, vnesti nekaj tega, kar bi ženska pridala moškemu, in če igra žensko, nekaj tega, kar bi ženski pridala moški.

IGRALEC Dejansko bi težko kdaj videl tako ženskostne ženske kot v vojni na fronti, kjer so ženske igrali moški.

IGRALKA In videti moraš kako igrajo otroci odrasle! Koliko stvari v obnašanju odraslih se izkaže za čudne in nenavadne! V neki šoli sem videla, kako so otroci igrali igro "Mož je mož". V njej je prodaja slona. Ta dogodek, ki je med otroki nemogoč, je nenadoma dobil tudi v igri sami nekaj te "nemogočnosti", zazdel se je, če nič drugega, samo še "možen", ravno še tak, da ti pride na misel, da si ga lahko ob nekih minljivih pogojih lahko predstavljaš.

DRAMATURG Drugačen zgled V-efekta sem videl v nekem ameriškem filmu. Zelo mlad igralec, ki je dotlej zmeraj igral proletarske mladeniče in je po vsej priliki tudi bil proletarskega rodu, je tokrat igral buržoaznega mladeniča, ki dobi smoking za svoj prvi ples. Njegov lik nikakor ni bil meščanski mladenič, temveč čisto poseben meščanski mladenič. Mnogi so pač videli samo to, da je posebno mladeniški mladenič. Dejansko razloček med mladeničem in starcem ni enak v tem in onem razredu. V nekem oziru je proletarski mladenič bolj odrasel kot meščanski, v drugem pa bolj otroški.

DRAMATURG Ali ne uporablja *nadrealizem* v slikarstvu neke odmaknitvene tehnike?

FILOZOF Seveda. Ti zapleteni in rafinirani slikarji so tako rekoč primitivci te nove umetniške oblike. Opazovalca poskušajo šokirati, zato zaustavijo njegove asociacije, jih razočarajo, spravijo v nered, recimo s tem, da ima ženska na rokah namesto prstov oči. V obeh primerih, bodisi če gre za simbole (ženska vidi z rokami), bodisi če se samo okončina enostavno ne konča po pričakovanju, se pojavi šok, in roka pa oko preskočita v odmaknjenost. Ravno zato, ker roka ni več roka, nastane predstava *roka*, ki ima z običajno funkcijo tega pripomočka opraviti več kot tisti estetski okrask, kakršnega srečujemo po 10 000 drugih s likah. Pogosto so te slike le reakcije na netotalno izginjanje funkcij pri ljudeh in stvareh v naši dobi, se pravi, izdajajo hudo motnjo v funkcijah. Tudi pritoževanje nad tem, da mora vse in vsakdo funkcionirati, da mora torej vse biti sredstvo in nič namen, razkriva to motnjo v funkcijah.

DRAMATURG Zakaj je to primitivna uporaba V-efekta?

FILOZOF Ker je tudi funkcija te umetnosti z družbenega vidika spodrezana, tako da tu enostavno tudi umetnost ne funkcionira več. Izteka se, pri svojem učinkovanju, v zabavanje v omenjenim šokom. (Brecht 290-291)

V tej zgornji sceni je Brecht Igralki v repliki namenil nekaj več stavkov kot v prejšnjih dveh replikah. Vsebina njene replike pa je zopet povezana z otroki. Kar se mi spet potrdi, da Brecht ženski ne nameni druge povezave kot seksualnost, materinstvo in otroci. Ali pa Brecht sam sebi kontrira tudi pri tem liku, kar je sicer kar tipično za Brechta.

Naslednjo repliko, ki to ni, ampak je v bistvu gesta, igralka izvede na strani 296. Igralka zaploska igralcu na njegovo repliko. Kasneje v pogovoru pa se tudi oglasi.

IGRALEC Razločno si nam pokazal razloček med *gledalcem* in *preudarjajoče opazujočim*. Namignil si nam, da mora prvega zamenjati slednji. Proč s slutenjem, sem z védenjem! Proč s sumom, sem z dokazom! Proč s snom, sem z načrtom! Proč s hrepenjenjem, sem s sklepom!

IGRALKA *mu zaploska*

IGRALEC Zakaj ti ne zaploskaš?

FILOZOF Menda se nisem tako določno izrazil nasploh o nalogi umetnosti. Uprl sem se obrnjenim geslom: Proč z védenjem, sem s slutenjem, in tako naprej. Uprl sem se temu, da bi naj bila umetnost pridržana za mejna področja. V delih razgibanih dob in naprednih razredov taka gesla ne veljajo nič. Toda opazujte naš čas! Koliko bolj umetniško so izpeljana dela, iz katerih je mogoče potegniti gesla, ki jih pobijam! Slutnje so podajane z mnogo več umetnosti kot védnosti! Tudi v delih z jasnimi mislimi najdemo umetniško plat drugod, v nejasnem; ne rečem, da jo iščem samo tam, vendar pa jo najdemo tudi tam.

DRAMATURG Misliš, da za védenje ni umetniške oblike?

FILOZOF Bojim se, da ni. Zakaj naj bi hoteli ukinjati območje slutenega, sanjanega, čustvovanega? Ljudje obravnavajo družbene probleme tudi tako. Slutnja in védnost nista nasprotji. Iz slutnje nastane védenje, iz védenja slutnja. Iz sanj se porodijo načrti, načrti preidejo v sanje. Hrepenim in se odpravim na pot, in po poti hrepenim. Misli pomislimo, čustva začutimo. Dogajajo pa se iztirjenja in kratki stiki. V nekaterih fazah se sanje ne spreminjajo v načrte, slutnja ne postane védenje, hrepenenje se ne odpravi na pot. Za umetnosti so to slabi, hudi časi, umetnost postane slaba. Napetost med slutnjo in védenjem, kar je bistvo umetnosti, se utrga. Polje tako rekoč zgubi naboj. Trenutno me manj zanima, kaj se zgodi z umetniki, ki se pogreznejo v mistiko. Bolj me zanimajo umetniki, ki se neučakano o dvrnejo od sanjarjenja brez načrtov ter preidejo k načrtom brez sanj, k prav tako praznemu načrtovanju.

DRAMATURG Razumem. Ravno mi, ki bi radi služili svoji družbi, naj bi do kraja premerili vsa območja človekovega prizadevanja!

IGRALEC Torej naj ne kažemo samo tega, kar vemo?

IGRALKA Tudi tisto kar slutimo.

FILOZOF Pomislite, da utegne gledalec spoznati marsikaj, česar vidva ne vesta!

Na podlagi zgornjega pogovora lahko ploskanje Igralke interpretiram kot cinični odziv na Igralca, ki mogoče ne razume čisto dobro, o čem tukaj Brecht preko Filozofa govori. Z njeno zadnjo repliko pa nam da Brecht mogoče celo slutiti, da je Igralka izmed vseh edina, ki ji je jasno, kaj hoče Brecht sporočiti preko Filozofa.

Brecht je Filozofu namenil svoj glas, on je tisti, ki komunicira Brechtovo razmišljanje o gledališču. Če bi želel, da Igralka zavzema politično funkcijo, bi ji moral nameniti vsaj toliko prostora, kot ga je namenil Filozofu. Tako pa sem primorana, ne glede na to, da sem hotela v nekaterih delih poiskati konkretno in močno pozicijo Igralke, sprejeti mnenje, da ji Brecht ni želel nameniti jasne politične funkcije, enakovredne Filozofu.

"Izključitev žensk iz filozofije ima iste podlage kot njihova izključitev iz javne sfere. Luce Irigaray se zavzema za vrnitev žensk tako na področje mišljenja kot družbenega življenja, to je v skupnost. Vendar po njenem mnenju to ne bo možno, dokler ne bo spolna razlika konceptualizirana ženskam ustrezno. Dokler se to ne zgodi, ženske ne morejo (kot ženske!) vstopiti v filozofijo – in s tem v Simbolno ter družbeno realnost." (Kristan 148)

Moje mnenje je, da ima Igralka v tem besedilu funkcijo zadovoljevanja moškega in je zreducirana na objekt poželenja. Pa naj sem še tako iskala druge možnosti, sem konec koncev zavzela to stališče. Sicer pa je seksizem v gledališču prisoten že vse od antičnih dram naprej.

"Ženska kot privilegirana upodobitev Drugega je v tragedijah in komedijah zavzemala prostor tiste, ki uteleša dvoumnost, dileme in vprašanja, in sicer na način, da se preko nje artikulira subverzija oziroma pretresanje temeljev polis kot tudi njegovo ohranjanje. Je neke vrste nevidna vez, ki drži skupaj družbo in kulturo, vendar se ji obenem odvzema pravica in možnost aktivne udeležbe v javnih zadevah." (Kristan 25)

Žal je tudi v tem času seksizem v gledališču precej močen pojav. Tudi v Sloveniji. Naj samo za primer navedem dramatičarko Simono Semenič, ki se ji očita, da je v zadnjem času vseprisotna v slovenskem gledališkem prostoru, medtem ko ima v tem trenutku že dve mrtvi

gledališki sezoni za seboj. O slovenskih moških avtorjih pa se nikoli ne odpre javna debata, da so preveč uprizarjani, čeprav so njihova besedila železni repertoar marsikaterega institucionalnega gledališča pri nas.

Po feministični teoriji je Brecht v patriarhalni maniri Igralko v Kupovanju medenine postavil na nižji položaj od drugih prisotnih, namreč "ženske so bile najbolj učinkovito utišane skozi institucijo materinstva in reduciranjem le-tega na telesnost." (Kristan 147)

"V večini kultur se koncepti moškosti in ženskosti definirajo opozicionalno, pri čemer se ženska prikazuje ne le drugačna od moškega (ki je Norma, Ideal – Univerzalno), ampak jo ta polarizacija obenem determinira kot drugost, ki je na spoznavni in vrednostni lestvici nižje od moškega. Asimetrija v vrednotenju se manifestira v utemeljitvah o "ženski naravi", ki služi kot logična podlaga za njihovo izključevanje iz javne sfere. Domestifikacija je utrjevalo predvsem prepričanje, da je ženska "naravna" vloga materinstvo. Naturalizacija je eden izmed načinov mariganlizacije, ki služi kot argument za nespremenljivost določene hierarhije." (Kristan 13)

Glede na vse zgoraj navedeno sem se počutila osebno dolžno, da tej Igralki sama namenim funkcijo, ki si jo zasluži. Da dobi prostor in da je slišana in videna. Izhajala sem iz sebe in svojih lastnih premislekov o tem, kaj je o njej zapisal Brecht, kako jo je potem (ne)realiziral, kakšna je vloga igralk in ustvarjalk na splošno v gledališču in kaj želim v tem pogledu skozi to vlogo sporočiti.

Tako je Igralka v projektu Kila_o Brechta dobila funkcijo, ki je povsem drugačna od drugih oseb v uprizoritvi. S svojimi monološkimi momenti si vzame svoj prostor in za to tudi izkoristi oder, na katerem jasno izrazi svoja stališča. Tudi do Brechta in njegovega odnosa do Igralke v besedilu Kupovanje medenine. Igralka pa tudi postane poosebljena teorija Bertolta Brechta, s tem ko v praksi prikaže tisto, o čemer se Dramaturg, Filozof in Igralec pogovarjajo.

4.2. Igralkini monološki izseki iz uprizoritve Kila_o Brechta

Za potrebe nadaljnje obravnave Igralkine vloge v pričujoči magistrski nalogi v nadaljevanju iz uprizoritve Kila_o Brechta izpostavljam monologe Igralke. Začenši s pesmijo Oda začetkom, v nadaljevanju sledi monolog o posnemanju, ki se konča s pesmijo Alabama song, dodajam pa tudi monolog o politiki. Na vse tekste se v nadaljevanju magistrske referiram.

Monologi, ki se nahajajo spodaj, služijo za osnovo pri uprizarjanju. Po večini so v tekstovnem smislu izvedeni tako, kot je napisano, prihaja pa do raznih odstopanj glede na uprizoritev, predvsem zato, ker je izvedba precej odvisna od atmosfere, ki se tisti trenutek ustvari med navzočimi. Fizične akcije so točno določene in so vsakič izvedene tako, kot napisano.

4.2.1. Oda začetkom

(Igralka vstane od mize in nagovori navzoče s kozarcem v privzdignjeni roki.)

Na užitek začetkov!

Na prijetno začet večer!

Na prvi požirek vina,

začetek, ko se konca nihče več ne spominja.

Na prvo izrečeno repliko,

ko nihče več ne ve, katera je to že bila,

ali pa nas je v trenutku presenetila.

Na prvo gledalko, prvega gledalca

z radovednostjo v očeh

in pričakovanjem v srcu.

Na začetek ljubezni med izvajalci in gledalci,

ki se redko zgodi, ko pa se,

se to zgodi popolnoma spontano.

Na začetek gledališkega procesa,

ko se vlije prva kaplja bencina

in zadiši po erupciji navdihov.

Na prve ideje,

ki so vedno prave

in h katerim se na koncu vedno vračamo.

Na vračanje na začetek,

tam je vse, kar rabimo,

ampak nekje vmes na to pozabimo.

In na koncu na čisto vse začetke,

na vse prve misli,

na vse prve trenutke,
na vse prve ideje,
na vse prve občutke.

Živeli začetki! V užitek ste nam!

(Igralka nazdravi v gesti z vsemi navzočimi in se usede nazaj na svoje mesto.)



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen, obiskovalci predstave. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

4.2.2. Prvi monolog

(Igralka sedi med občinstvom, tako kot druge soigralke v vlogah Igralca, Filozofa in Dramaturga. Igralka vstane.)

Dober večer. Jaz sem Sara Horžen in sem igralka.

(Igralka se sprehodi med občinstvom in se s pozo/hojo igralka odpravi na oder.)

To sem zdaj igrala, da sem igralka. Posnemala sem sebe kot igralko. Ful mi je zanimiv', da sem že večkrat naletela na ljudi, k' se po navadi ne ukvarjajo s teatrom, da so me spraševal', kolk teh igralskih veščin uporabljam tud' v privatnem življenju. Me je večkrat present'lo to vprašanje, v smislu, a zdaj, k' sem igralka, znam pa k'r manipulirat z ljudmi al' kako. Potem pa, bolj k' sem začela razmišljat o tem, bolj sem se strinjala sama s sabo, da ne rab'm bit' igralka, da lahko igram v resničnem življenju. Ker to itak vsi počnemo.

(Igralka si v občinstvu izbere naključnega moškega in ga nagovori.)

Gospod, moram vam povedat', da sem tako z'lo zadovoljna, da ste tuki med nami. Sem vas opaz'la že, ko ste pr'hajal' v prostor. 'mate eno tako posebno energijo. A vam je že kdo, reku, kako z'lo karizmatični ste? Pa lepo srajco 'mate.

(Igralka si v občinstvi izbere naključno žensko in jo nagovori.)

Gospa, vi 'mate pa eno tako z'lo posebno energijo. Prav zaobjel' ste ta prostor. Zarad' vas je atmosfera v tem prostoru še ful bolj prijetnejša. Pa takih lepih čevljev že dolg' nisem videla.

(Igralka se obrne na vse v prostoru.)

Hvala prav vsak'mu izmed vas, da ste si vzel' čas in da ste tuki med nami. Vesela sem čisto vsakega in vem, da bo vsak izmed vas p'rspeval, da se bo ta dogodek nocoj razvil v eno prijetno druženje.

(Trenutek premora.)

Sem vas dobila na svojo stran, a ne? Hot'la sem vašo naklonjenost. K' lahko pa tud' dr'gač'!

(Igralka nagovori prav vse v občinstvu.)

Odjebite, pizde preklete! Pička vam materina! Da vam jebem mater v tri pičke materine! Kaj me gledate? Jebem vam mamicu. Kaj se naslanjate? Lahko je sedet' na teh stolčkih in nas ocenjevat'. Odjebite! Spizdite! Ne morem gledat' teh vaših fac. Vsak bolj pameten k ta drug. Poln kurac 'mam tega. Zadovoljevat vaša pričakovanja. Ni mi treba niti čestitat po predstavi, pizda vam materina. Ko vas jebe!

(Trenutek premora.)

No, tako.

(Trenutek premora.)

Enkrat mi je en bivši tip reku, k sva šla na neko kosilo, jaz pa sem b'la razpizdena od nekega dogodka, k se mi je tik pred tem zgodil v službi in sem se mogla mal' spucat', spravit' nek gnev iz sebe. Sem se začela jezit' in razlagat' o tem dogodku, ona pa men' z vso mirnostjo reče, da naj se sprostim in pomirim. In jaz njemu, da ne morem, da moram zdaj to dat' ven. In on men', da naj se mal' potrud'm. Jaz nazaj, da ne morem kar preklopit med tem, kar čut'm, da nis'm na on pa off. In on nazaj: "no, daj, daj, kar potrud' se mal, saj znaš, saj si igralka". A ni zanimivo, kako ljudje en od drugega pr'čakujemo, da si bomo igral' neke vloge, sam' zato, da si bomo bolj ugajal'. In to dejansko delamo za ene ljudi. Te vloge smo zmožni odigrat' brez, da bi se moral' vživljat' v neke druge karakterje. Ampak zakaj pa potem od profesionalnih igralcev pr'čakujemo, da bodo na odru nekdo drug, nek drug' karater, če pa smo vsi zmožni te naravne igre v resničnosti. A je performer, k se ne dela, da je nekdo drug, ampak on sam, boljši oziroma bolj realističen, naturalističen igralec od klasičenga igralca, k se postavlja v neke like? Sej lahko to pokažem na čist plastičnem primeru. Če vam tuki zdaj pokažem svoje joške, a bodo te joške, če jih pokažem k' Sara Horžen, performerka, kaj bolj realistične k' joške, k vam bi jih pokazala kot Sara Horžen, igralka, k se vživlja v nek lik? Ne vem. Vem pa, da ste se zdaj vsi vprašal', če jih bom res ven vrgla. Teh jošk nisem kar tko brez veze na plano pr'nesla. Saj bom razložila. Ko sem prvič v roke dobila Brechtov tekst Kupovanje medenine, sem odprla prvo stran, prebrala opis likov in vid'la, da je Brecht igralko opisal kot politično. In sem si mislna, uauuu, to bo huda vloga, tuki se bom pa lahko razigrala. In začnem brat'. In berem in berem in berem. Medtem k se dramaturg, filozof in igralec že vneto pogovarjajo, mene še kar ni. Berem dalje in ugotovim, da se me prvič omeni, ko se oni trije pogovarjajo o joškah. Sem si mislna, zdaj pa bo, ooo, zdaj se bo pa igralka prikazala in naredila politični statement in berem veselo naprej. In ne. Berem in berem naprej, dokler ne pridem do konca in ugotovim, da ima igralka v celem tem teksu celih pet replik. S tem da ena izmed sploh verbalna ni, ampak igralka samo ploska, pri eni se pa dela, da je moški. Valda se vprašam, če je bil Brecht seksist. To mu zamer'm Brechtu, da tej igralki ni dal nobene funkcije. Ne zamer'm pa mu tega, da jo je povezal z joškami. Ker jaz 'mam joške rada in rada jih gledam. Svoje v špeglu, joške kakšne igralko v filmu al pa random topless ženske na

plaži. Pa ne me narobe razumet'. Rada mam tud moške joške, široke, čvrste in kosmate, da se lahko zarivam v tiste dlake ure in ure in ure. Joške so zakon!

(Igralka si potegne zgornji del oblačila čez glavo, tako da se prikažejo gole joške, glava pa je zakrita. Igralka poje, vmes pa z rokami animira joške kot lutke. Pesem: Alabama song / skladatelj Kurt Weill.)

Well, show us the way
To the next whisky bar
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

Show us the way
To the next whisky bar
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

For if we don't find
The next whisky bar
I tell you we must die
I tell you we must die
I tell you, I tell you
I tell you we must die

Oh, moon of Alabama
We now must say goodbye
We've lost our good old mama
And must have whisky, oh, you know why

Oh, moon of Alabama
We now must say goodbye
We've lost our good old mama
And must have whisky, oh, you know why

(Igralka odide z odra in se vsede nazaj na svoj prostor med ostalimi navzočimi.)

4.2.3. Drugi monolog

(Igralka vstane od mize, se sprehodi do zadnjega konca prostora, se obrne nazaj in se napoti proti odru.)

Sondern nicht, gestus, verfremdung, haltung. Smoter tega je, da omogočimo gledalcu plodno kritiko z družbenega stališča.

(Stopi na oder.)

Na tej točki se začnem spraševati o naših politiki. Itak politika ni daleč od teatra. Prva misel. Politiki so igralci. Vprašate našo režiserko, ki je v času študija delala transkripte sej v državnem zboru. Prav, da odkar so kamere naštimale tja not, so vsi politiki totalno teatralni. Vse naredijo zato, da čas, ki jim je namenjen za izjavo, izkoristijo za to, da bodo v kadru. Vse sam zato, da bodo na televiziji. Najboljše je pa še, da koga podrkajo v glavo ali pa dajo tako izjavo, da se jih potem še bolj izpostavi, če ne drugje, v oddaji Satirično oko. Druga misel. Igralci so politiki. Jerica Mrzel, Violeta Tomič, Saša Tabaković. Ne bom zdaj o njihovih sposobnostih na igralskem ali političnem področju, ker si želim malo več časa vzeti za naslednjega človeka. Marjan Šarec. Men je tip totalen kmetavzar. Serpentinšek je nivo, ki ga je zmožen doseči. V politiki pa človek ni kredibilen. Gestikulira in artikulira, k da je igro študiral v šejksperjevih časih. Sramota za akademijo. Nov človek kao, ampak govori pa tako starokopitno, k da je bil zamrznjen kakih 100 let in se zdaj nenadno pojavi med nami. In ta človek bo naš predsednik vlade? A se naša akademija sploh zaveda svoje odgovornosti, kakšnega človeka je sprovedla? Če mene vprašaš, gre ta država z našo akademijo vredno direktno v kurac! Borut Pahor. On bi mogel biti profesor na akademiji. Glumac par excellence. Človek z na s publiko. Kdo se spominja njegove kampanje za predsednika? Kaj vse je bil? Mesar, frizer, varuška, gasilec... Zna se v vsako vlogo postaviti. Pa ne samo to. On je mojster improvizacije. Točno ve, kdaj pa kje mora kakšno neumnost ziniti, ki je kao mu ušla iz ust, zato da kao izpade človek, navaden človek, k delu napake. In mi mu verjamemo. V resnici je pa ena manipulatska pizda. Prvak! Igralski prvak med politiki! Prvak političnega parketa! Mimogrede, s Pahorjem sva si dost podobna drgača. Oba sva politologa, oba igralca, le istega občinstva in slave si ne deliva. Sam - kdo je bolj veremljiv? Po zadnjih volilnih rezultatih naši politiki niso kaj dost veremljivi. Čeprav eni še kar volijo te Janeze pa Marjane. Dobijo jih pa na take cheap floskule.

(Igralka vzame list papirja, ki je skrit na odru, in naprosi nekoga iz občinstva, da ji pomaga. Oseba iz občinstva se postavi ob strani ob igralki in ji pridrži list papirja, tako da ga igralka lahko prebere. Besedilo bere v tipični pozi in interpretaciji govorca na javni prireditvi, tako kot bi šlo za politični govor nekega veljaka.)

Pomen gledališča doma in po svetu ne določajo besede, blišč ognjemetov in zunanji videz. Velja toliko, kolikor mu odpremo svoja srca in kolikor svojih misli smo mu pripravljeni posvetiti. Gledališče je globoko v zavesti vseh nas. Nam pripada. Gledališče nosimo v srcu.

(Roke igralk, ki so do sedaj gestikulirale po govorniško, se sklenejo pred trupom v piramido, ki potem postane srce. S tem začne narahlo udarjati po genitalijah. Udarci spominjajo na masturbacijo.)

Iz ljubezni in upanja je bilo rojeno. Iz ljubezni in upanja je bilo rojeno.

(Igralčine roke nakazujejo rojevanje srca, hkrati še vedno nakazuje masturbacijo.)

Zaradi ljubezni in upanja bo postalo in ostalo prijazno zatočišče za vse. Prav vsak, ki z ljubeznijo neguje gledališče, si zasluži posebno pohvalo in priznanje ...

(Nakazovanje masturbacije je čedalje bolj intenzivno, igralka že težje interpretira, težko izgovarja besede, dogajajo se pavze, trese se ji glas in telo. Jasno je, da bo kmalu prišlo do nakazanega orgazma.)

... saj je potrebno veliko talenta, predvsem pa prizadevnosti in vztrajnosti, da se lahko pohvalimo z rezultati, ki so odmevni doma in po svetu.

(Nakazovani orgazem traja do konca besedila.)

Na vse to smo lahko ponosni. Govorimo jasno, ničesar ne skrivami za kulisami.

(Igralka si oddahne po doživetem nakazanem orgazmu, se zahvali osebi iz publike za pomoč, jo prosi, da se usede nazaj. Igralka se mirno odpravi proti svojemu stolu v prostoru. Preden se usede, še enkrat nagovori občinstvo.)

Če mene vprašate, bi mogl ti volivci, o katerih sem prej govorila, večkrat v en tak angažiran sodoben teater in si ob tem dovtol plodno kritiko z družbenega stališča. Pol bi pa vidl, komu bi še rekl, volim te!

(*Igralka se usede.*)

4.3. Politični govor Igralke

Pri pripravi na vlogo je bila moja misel in vodilo, kako Igralko narediti politično, kako jo realizirati kot pomemben in enakovreden člen v uprizoritvi Kila_o Brechta. Razmišljala sem, kaj sploh pomeni politično. Nisem prišla do jasnega odgovora, kako to izvesti, zato sem se za začetek naslonila na Brechta in na njegovo razmišljanje o političnem gledališču.

Premišljevala sem o ideji, da bi Igralka cel čas uprizoritve izpisovala parole, citate, politična gesla ter izdelovala transparente. Vse to bi nekako razporedila po celem prostoru. Mogoče bi s temi transparenti celo ogradila in zaprla oder ter tako tudi zaprla klasični pogled na gledališče, kjer obstaja ločnica med odrom in avditorijem.

Razmišljala sem o napisih in izrečenih parolah, ki bi nekako povezale politično in brechtovsko gledališče, npr. "dol s četrto steno", "tukaj in zdaj", "dol z mejo" ... Taka izvedba bi tudi bila torej v skladu z brechtovskim gledališčem, kjer so bili med novimi pristopi uporabljeni tudi različni napisi in table. "V nemškem epskem gledališču smo ustvarjali V-efekt ne samo z igro igralcev, temveč tudi z glasbo (zbori, songi) in dekoracijo (table, film in tako naprej)." (Brecht 295)

Brecht je potujitveni učinek uporabljal kot sredstvo za politično gledališče. Vendar je V-efekt bistveno več kot izdelovanje transparentov.

"Če hoče igralec doseči V-efekt, mora opustiti *popolno preobrazbo* v odrsko osebo. Igralec osebo *kaže*, besedilo *navaja*, dejanski dogodek *ponavlja*. Gledalec ni popolnoma "*začaran*", ni v istem duševnem toku, ni priveden v fatalistično razpoloženje do prikazovane usode. (Gledalec lahko začuti jezo, kjer občuti odrska oseba veselje, in tako naprej. V svobodno izbiro mu je dano, včasih mu je celo priporočeno, da si predstavlja ali išče drugačen potek in tako naprej.) Dogodki so *historizirani* in socialno *milieurizirani*. (Prvo se dogaja seveda predvsem pri dogajanjih sodobnosti: Kar je, ni bilo zmeraj in ne bo zmeraj. Drugo nenehno

poudarja vprašljivost trenutne družbene uredive ter sproža razpravljanje o njej.) Izvedba V-efekta je tehnika, ki jo učimo v temeljnih črtah." (Brecht 302)

Brecht je tudi jasno govoril o tem, da je treba zavzeti stališče, biti obveščen o svetu, ki se dogaja okrog nas, da nas mora zanimati tako znanost kot politika, če hočemo delovati v političnem gledališču.

"Brez nazorov in namenov ni mogoče ustvarjati upodobitev. Brez vednosti ni mogoče nobene reči pokazati; in kako naj človek pri tem ve, kaj je vredno védenja? Če igralec noče biti papiga ali opica, si mora prisvojiti vednost časa o človeškem sožitju, medtem ko sodeluje v bojih med razredi. To se utegne marsikomu dozdevati kot nekakšno ponižanje, ker postavlja umetnost, če je plača urejena, v najvišje sfere; največje odločitve za človeški rod pa so izbojevane na zemlji, ne v oblakih; v *izjavah*, ne v glavah. Nihče ne more stati nad bojujočimi se razredi, ker ne more nihče stati nad ljudmi. Družba nima skupnega govora, dokler je razcepljena na bojujoče se razrede. In tako se pravi za umetnost *biti nestrankarska* samo: pripadati *vladajoči* stranki." (Brecht 385-386)

Ampak žal Igralki v Kupovanju medenine ni namenil, da bi v sebi nosila to miselnost. Razen v opisu likov. V izrečenih replikah pa jo komaj lahko identificiramo. Vendar sem skozi feministični pogled in glede na dejstvo, da je bila ženska "v tekstih filozofov, politikov in zgodovinarjev klasičnega obdobja dojeta kot idealna, v kolikor je tiha, nevidna in neopazna" (Kristan 25), prepričana, da lahko najdem tudi druge, bolj primerne načine, da Igralko postavim kot politično aktivno in ji namen svoj glas. Nikakor je nisem želela ustvariti kot tako, ki bi molče spremljala dogajanje okoli sebe, čeprav bi ob tem imela neko v sporočilnosti močno akcijo.

Kot vodilo mi je služilo feministično geslo "osebno je politično," ki je povzročil radikalen obrat v percepciji zasebne in javne sfere." (Milohnić 138). Ravno iz te miselnosti sem izhajala pri stand up monologu, ki sem ga napisala, in kjer sem iz osebne izkušnje začela nagovarjati občinstvo in skušala osebni pogled razširiti na širši družbeni kontekst. Pri tem pa sem obračunala tudi z Brechtom, ker Igralki ni namenil večje funkcije.

Scena iz drugega monologa, v kateri igralka posnema nagovor nekega političnega veljaka⁴, in kjer v kontekstu nagovora o gledališču uporablja take fraze, ki jih uporabljajo politiki v svojih nagovorih o katerikoli drugi temi, je poskus navezovanja na Filozofov “Govor o nevednosti mnogih ljudi” gledališčnikom na 259. strani besedila Kupovanje medenine, kjer pravi:

“Naj vam povem, da nešteto trpečih in ogroženih ne pozna vzrokov trpljenj in nevarnosti. Ne tako redki pa jih vendarle poznajo. Med njimi spet niso ravno redki, že kar množica jih je, ki poznajo metode svojih mučilcev. Ne ravno številni pa vidijo metode za odstranitev mučilcev. Mučilce je mogoče odstraniti samo, če zadosti ljudi pozna vzroke svojih trpljenj in ogroženosti, njihov natančni potek, metode za odstranitev mučilcev. Torej je treba posredovati kar največ tega poznavanja. To ni lahko, najsi poskušamo po katerikoli poti. Danes bi se rad igral z vami, gledališčniki, pogovarjal o tem, kaj bi lahko storili vi.” (Brecht 259)



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen, obiskovalci predstave. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

Da bi preizkusila ravno to, o čemer je tukaj Brecht preko Filozofa govoril, sem iz različnih političnih nagovorov različnih političnih subjektov vzela stavke, povedi, besedne zveze, fraze, ki se v teh govorih pojavljajo. Določene besede sem zamenjala z gledališčem in rahlo

4 Prepis tega govora iz uprizoritve Kila_o Brechta se nahaja v poglavju 4.2.3. Drugi monolog

prilagodila stavčne strukture. Na ta način sem želela prikazati metodo politikov, ki se borijo za glasove volivcev. "Danes je sumljiva prav ta funkcija prepričevanja, pridobivanja (persuativna funkcija), kajti od nje do manipuliranja z ljudmi z govorniško veščino je samo korak. (Škarić 7)

Ne glede na to, kateri politični usmeritvi ali struji pripadajo, in v katerem času so bili na oblasti, vsi zavzemajo zelo podobno dikcijo, tako da sem brez težav iz petih različnih govorov različnih govorcev sestavila kratek monolog, ki popolnoma stoji v svoji sporočilnosti. "Prepričevalni govor je tisti, katerega premise in argumente je mogoče univerzalizirati, se pravi, da so načeloma sprejemljivi za vse člane univerzalnega poslušalstva." (Perelman 30)

V nadaljevanju izpostavljam dele govorov, iz katerih sem črpala gradivo za izdelavo govora o gledališču za uprizoritev Kila_o Brechta. Odebeljeni so tisti deli, kateri se dejansko nahajajo v govoru, ki ga analiziram.

Del govora tedanjega predsednika Republike Slovenije Milana Kučana na slavnostni akademiji ob Dnevu državnosti (Ljubljana, Cankarjev dom, 25. junij 1995): [...] Njegovega **pomena** za slovenski narod in slovenske ljudi **doma in po svetu ne določajo besede, blišč ognjemetov in zunanji videz. Velja toliko, kolikor mu odpremo svoja srca in kolikor svojih misli smo mu pripravljeni posvetiti.** Kolikor z njim poenačimo svojo vero v prihodnost. Ta praznik je **globoko v zavesti** državljanov te države. Njim **pripada**. Ni ga mogoče kupiti, ni si ga mogoče prisvojiti. [...]

Del govora Janeza Janše na volivni dan 3. junija 2018: [...] Za takšno Slovenijo smo glasovali na plebiscitu leta 1990 in zanjo je vredno dati od sebe najboljše, kar znamo in zmoremo. SDS, njeni članice in člani, vsi, ki ste danes glasovali zanjo, Slovenijo **nosite v srcu. Iz ljubezni in upanja je bila rojena, iz ljubezni in upanja je rasla, zaradi ljubezni in upanja bo postala in ostala prijazna domovina za vse.**[...]

Del govora Janeza Janše na 37. Taboru slovenskih pevskih zborov (19. junij 2006): [...] **Prav vsak, ki z ljubeznijo neguje slovensko pesem, si zasluži posebno pohvalo in priznanje, saj je potrebno veliko talenta, predvsem pa prizadevnosti in vztrajnosti, da se lahko pohvalimo z rezultati zborovskega petja, ki so odmevni doma in po svetu.** [...]

Del slavnostnega govora dr. Danila Türka, tedanjega predsednika Republike Slovenije na osrednji proslavi ob dnevu državnosti, Ljubljana, 22. junij 2012: [...] **Na vse to smo lahko**

ponosni. [...] Razmislimo o vsem tem, hkrati pa poskušajmo čim bolj razumeti naš današnji čas in današnje probleme. Bodimo **jasni.** [...]

Del govora Maršala Tita, ki je bil objavljen v Dolenjskem listu 24. 9. 1954: [...] Resnično **smo lahko ponosni** na velike uspehe, ki smo jih dosegli. [...] Mi **govorimo** pred vsem svetom **jasno**, mi **ničesar ne skrivamo za kulisami**, mi smo bili vedno odprti in tudi danes iznašamo svoje stališče tudi v tem vprašanju odprto pred ves svet, pa naj misli kdo kar hoče. Toda naša zavest je čista – mi delamo za velik cilj, za cilj miru in sodelovanja med narodi. [...]

Po zaključku nakazanega političnega govora nekega veljaka, Igralka zaključi celoten monolog z besedami: "Če mene vprašate, bi mogl ti volivci, o katerih sem prej govorila, večkrat v en tak angažiran sodoben teater in si ob tem dovolt plodno kritiko z družbenega stališča. Pol bi pa vidl, komu bi še rekl, volim te!", pa lahko vzamemo kot namig na to, da je eden izmed načinov, kako odstraniti metode mučilcev (v tem primeru politkov), to, da se jih ne voli več.

Omenjeni nagovor je izveden tako, da Igralka iz občinstva povabi eno osebo in jo naprosi za pomoč pri izvedbi govora. Igralka naprosi osebo, da ji drži list papirja, kjer je napisan govor. Medtem ko Igralka izvaja (bere) govor, vmes tudi nakazuje masturbacijo. Govora tukaj namenoma nisem izvajala na pamet, ker sem hotela na nek način prikazati brezosebnost političnih govorcev, ki govorijo na pamet, čeprav ne vedo, kaj govorijo, ker kot papige vedno ponavljajo eno in isto.

"Včasih se namreč govorni interpreti besedilo naučijo le deloma na pamet in si med izvajanjem pomagajo s pisno predlogo, vendar tak način za dobro govorno interpretacijo ni priporočljiv, ker največkrat namiguje na nepripravljenost, na slabo memoriranje, na tremo, prepogosto pogledovanje na list papirja pa lahko tudi dekoncentrira tako izvajalca kot poslušalca." (Podbevšek 24)



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen, obiskovalci predstave. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

4.4. Formalni govor Igralke

Javni govor je sporočanje v javnem prostoru. Nanaša se na skupino ljudi, ki jih želimo obveščati, zabavati ali na njih vplivati. Lahko se izvaja preko različnih medijev, lahko je to sporočanje v živo, lahko je to preko televizije ali preko radia. V tem primeru gre za sporočanje v javnem prostoru na javni prireditvi, kjer so navzoči prišli na uprizoritev z namenom zabave. Javni govor pa lahko izvajamo skozi formalno ali neformalno obliko. Igralka v Kila_o Brechta se poslužuje obeh.

Igralka svojo pozicijo v uprizoritvi najprej vzpostavi skozi formalni govor. Z njim namreč začne v uprizoritvi Kila_o Brechta, ko navzoče nagovori s pesmijo. Gre za javni govor, kjer pa se Igralka čuti tudi osebno vpletena in nagovarja ljudi tudi z emocijami. Vnaprej napisano besedilo govorno interpretira in mu vdahne življenje z različnimi intonacijami ter glasovnimi registri.

"Za govor bi lahko rekli, da je multimedialen, če ga primerjamo s pisnim izrazom, ki je enomedialen. (...) Z glasom, človeškim krikom, so izrazne možnosti neizmerljive. Z menjavanjem barve glasu, jakosti, hitrosti govora, napetosti, z odmori, variacijami intonacij, vzkliki in krikom, z različnimi paralaličnimi in perilaličnimi konvencionalnimi ali naravnimi zvoki, z vsemi odtenki joka in smeha nastane govorna polifonija – in vsestranska občutenost. Z govorom praskamo, grizemo, se dotikamo, stiskamo, božamo, se prilizujemo, dobrikamo, vohamo." (Škarić 30-31)

V tem smislu, ki ga navaja Škarić, Igralka v svojih monologih sicer nagovarja navzoče cel čas. Svoj formalni nagovor s položaja javne govorke pa začne na začetku uprizoritve Kila_o Brechta, ko dramaturginja napove sodelujoče, Igralka takrat izkoristi priložnost, da vse prisotne nagovori z Odo začetkom.⁵ Ob tej pesmi Igralka vstane s svojega mesta in z vzdignjenim kozarcem izreče dobrodošlico.

"V igralski umetnosti je sprožanje čustvenega doživljanja v poslušalcih osnovni in edini namen govornega interpreta. Igralec želi prepričati in navdušiti poslušalce za svojo govorno izvedbo, ki naj bi bila izvirna in bi izražala igralčevo stališče do govorjenega." (Podbevšek 38) Ravno to je bil moj namen, da se Igralka pokaže s to veščino. Zato, da lahko v nadaljevanju naslednji monolog prikaže različne načine govornega sporočanja (v nadaljnjih monologih začne sporočati v bolj neformalnih oblikah).

Oda začetkom je nastala po motivih Brechtove pesmi O Lust des Beginnens. Na omenjeno pesem je naletela režiserka Sara Lucu in njeno navodilo je bilo, da napišem svojo verzijo te pesmi. Tako je nastala Oda začetkom. Moja misel ob pisanju pesmi je bila, da z njo nagovorim občinstvo, ki bo prisotno na Kila_o Brechta, hkrati pa sem izhajala iz osebnega doživljanja skozi proces priprave na predstavo Kila_o Brechta.

Pesem smo ob njenem nastanku precej časa zanemarili in je nismo vključili v izvedbo vse do nekaj dni pred premiero, ko smo ugotovili, da potrebujemo nekaj, da na začetku nagovori občinstvo. Tako sem se lahko že takoj na začetku predstavila kot Igralka, ker sem jo tudi kot Igralka interpretirala. Tako je bilo že takoj na začetku jasno, da jaz v tej uprizoritvi zavzemam drugačen kod od drugih (Filozof, Dramaturg, Igralec), ki so že od začetka izpostavili, da so tam z namenom pogovora o gledališču.

5 Besedilo Ode začetkom se nahaja v poglavju 4.2.1. Oda začetkom

Oda začetkom mi je bila zanimiva tudi z vidika javnega govora. Situacija uprizoritve je bila postavljena v neko formalno obliko. Prostor je bil sicer urejen kavarniško. Mize s stoli so bile razporejene po celem prostoru, oder na koncu prostora je bil skorajda neopazen, izvajalci pa smo sedeli med občinstvom, razporejeni po mizah. Medtem, ko so ostali trije dialog izvajali sede, igralka med recitalom Ode začetkom vstane in s kozarcem v roki zavzame pozo zdravice. Izvedba je funkcionirala, ker smo lahko tako nakazali na neko formalno situacijo, ki ni privatna, vseeno pa vzbuja sproščeno vzdušje. Tukaj sem konkretno razmišljala o načinih javnega govora, npr. slavnostnega formalnega govora. Hotela sem ustvariti situacijo, kjer se na nekem večernem družabnem dogodku srečajo veljaki in se medsebojno hvalijo za dobro sodelovanje in dosežene uspehe.

Oda začetkom se od drugih dveh monologov, kot že rečeno, razlikuje tudi v načinu govora. Saj je izvedena v zborni slovenščini, z vsemi fonetskimi poudarki in pravilnim naglaševanjem. Želela sem ga izvesti tako, ker sem hotela uporabiti tudi to veščino javne interpretacije napisanega besedila tako, kot se je učijo tudi igralci. Želela sem, da je razvidno, da ne gre za neko spontano akcijo, temveč vnaprej določeno dejanje.

"V nasprotju s spontano tvorjenimi govornimi dogodki pa je govorna interpretacija preiščeno govorčevno dejanje, ki se uresniči na osnovi napisanega umetnostnega besedila in predpostavlja kultiviran govor, tj. govor, v katerem govorec nadzoruje tako smisel izgovarjanega kot način izrekanja." (Podbevšek 17)

Torej lahko povzamem, da je bil nagovor z Odo začetkom izveden korektno formalno, kot se za neko Igralko, ki javno nastopa, pričakuje. Tukaj mislim na neko konvencionalno mišljenje, kaj gledališče in javno nastopanje je.

4.5. Performativni govor Igralke

V nadaljevanju se ukvarjam s tem, ali je bilo govorno sporočanje Igralke v Kila_o Brechta izvedeno izven pričakovanj, da kot igralka zadostim tudi veščinam lepe in pravilne uporabe in izgovorjave slovenskega jezika. Moj namen je bil, da prestopim te okvirje in Igralkine monologe izvedem v nižje pogovorni slovenščini, v načinu, ki je meni domač in s katerim se lahko popolnoma osebno povežem. Zato temu načinu rečem kar performativni govor. Ne morem ga označiti kot osebni ali zasebni govor, ker se dogaja v javnem prostoru, čeprav vse v večini izjavljam zelo osebno.

Tudi priprave na monologe so bile izvedene iz osebnega stališča. Prvi Igralkin monolog⁶ v Kila_o Brechta se je razvil iz vaje, ki je nastala po navodilu režiserke Sare Lucu, da napišem stand up o neki temi iz besedila Kupovanje medenine, ki ga govorim iz pozicije Sare Horžen kot igralke. Igralke v smislu poklica, ki ga opravljam, ne Igralke iz Brechtovega Kupovanja medenine. Iz omenjenega besedila sem izbrala temo o posnemanju in čustvih ter naredila prvi osnutek stand up komedije, ki sem jo kasneje še nadgrajevala. Črpala sem iz Filozofove replike na 252. strani:

"Oh, nič nimam proti čustvom. Strinjam se, da so potrebna čustva, da bi bilo omogoče prikazati, posneti dogodke, in da morajo posnemanja zbujati čustva. Sprašujem se samo, kako vaša čustva in zlasti prizadevanje, da bi zbudili posebna čustva, učinkujejo na posnemanje. Moram reči, žal, vztrajati moram pri tem, da me prav posebej zanimajo ravno dogodki iz resničnega življenja." (Brecht 252)

Prvi monolog se namreč v uprizoritvi Kila_o Brechta zgodi takoj po tistem, ko se ostali trije protagonisti pogovarjajo o posnemanju v gledališču. Igralec je izpostavil potujitveni učinek in v zvezi s tem razložil, kako je Brecht raziskoval ta učinek skozi različne pristope v gledališču, npr. igralci so igrali več likov, so izstopali iz likov, nagovarjali občinstvo, rušili četrto steno itd.

"Udeleženci bi lahko bili – in najbrž tudi so – igralci, izvajalci ("performerji"), posamezniki, ki igrajo ali delujejo na odru in danes precej pogosto predstavljajo "osebne zgodbe" ali "zgodovine". Po drugi strani pa so lahko udeleženci vsi *prisostvujoči*, vsi posamezniki, ki so navzoči v gledališču, v prostoru, v katerem se odvija dogodek, bodisi na odru bodisi v dvorani, in ne glede na to, ali je prostor strukturiran kot klasična četrta stena ali bolj fluiden, ambientalen ali razpršen gledališki prostor. Ta zastavitev poraja vprašanje, kako politično je gledališče, ki je zasnovano na postdramski metodi "samoizkustva". (Milohnić 138)

Točno to igralka nakaže s svojim prvim monologom, ko vstane s svojega sedeža, se sprehodi med prisotnimi in jih nagovori kot Igralka: "Dober večer. Sem Sara Horžen in sem igralka." Četrta stena tako ali tako že od začetka ne obstaja. Ko igralka preide na oder, takoj izstopi iz vloge igralke in začne občinstvo nagovarjati osebno: "To sem posnemala samo sebe. Sara Horžen kot Igralko."

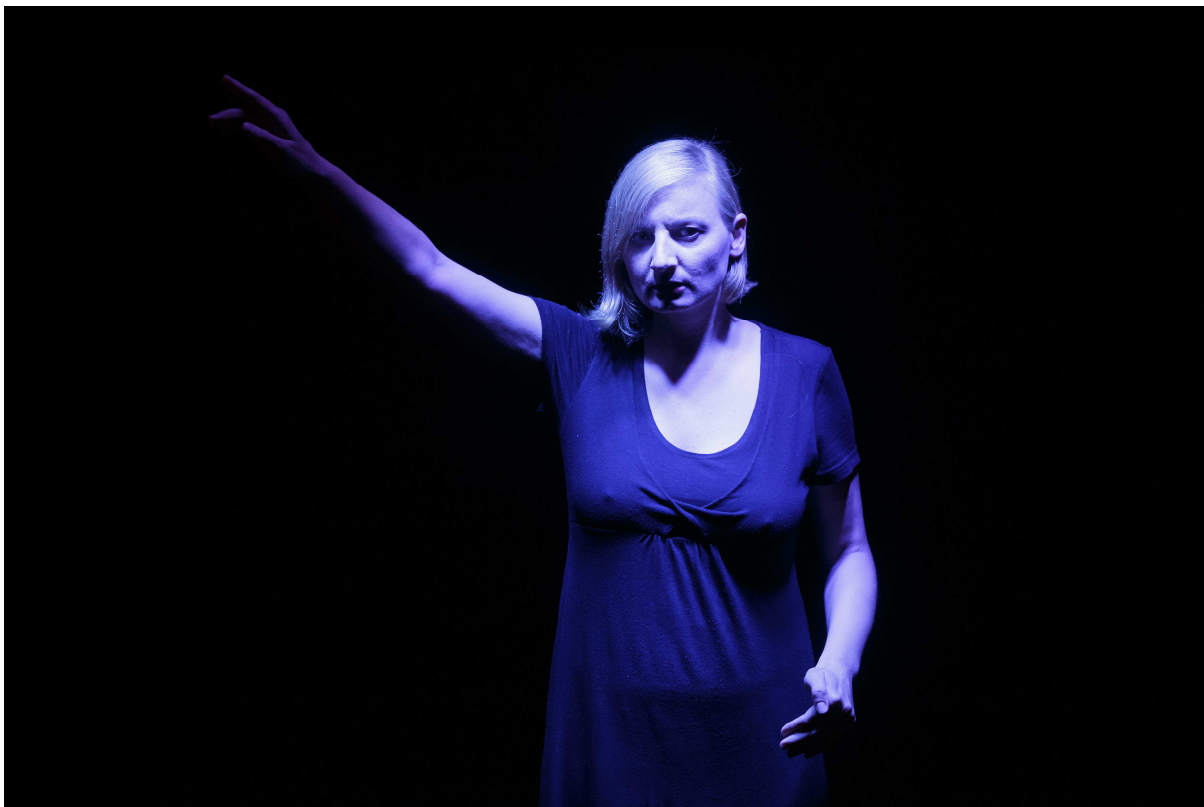
6 Besedilo se nahaja v poglavju 4.2.2. Prvi monolog.



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen, obiskovalci predstave. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

Preden igralka izvede svoj prvi monolog, filozofinja v Kila_o Brechta omeni, da Filozof v Brechtovem besedilu Kupovanje medenine nima nič proti čustvom in da se strinja s tem, da so čustva potrebna in da mora posnemanje zbuditi čustva. Igralka točno to ponazori z osebnim nagovorom občinstva naprej prijazno, potem pa preklopi in se začne neposredno jeziti na občinstvo. Na tak način je preizkušala, kako se bo občinstvo odzvalo in ali bo čustveno odreagiralo. Pri vsaki izmed treh uprizoritev je prišlo do določene reakcije iz občinstva. Večinoma so se počutili dobro, ko jih je igralka osebno nagovorila in prijazno pohvalila, in so se tudi zahvalili za komplimente. Medtem ko pa so v igralkinem stanju jeze odreagirali tudi odrezavo, npr. z vzkliki: "No, pa daj zdaj, da vidimo, kaj znaš!" ali pa "Ti pejt ven!"

Precej odzivov s strani publike je bilo tudi med nadaljevanjem monologa, ko igralka govori o posnemanju čustev v privatnem življenju, o vlogi klasičnega igralca in performerja, o pristnosti enega in drugega, o pričakovanjih občinstva. Tudi nadalje, ko igralka govori o funkciji, ki jo je Brecht namenil igralki v besedilu Kupovanje medenine ter o delu, ko govori o prsih, je bilo precej odziva s strani občinstva z raznoraznimi vzkliki. Obstaja neka družbena konvencija, da javni govor (politični, slavnostni, pridiga itd ...) poteka enosmerno. To pomeni, da govorec izpelje govor, brez da bi ga kdo prekinil.



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

"Vendar so položaji, ko prihaja do kršenja tega dogovora s strani poslušalca (ali sogovornika). Tako je npr. v parlamentu, ko se v referat (oz. posamezni govorni nastop) mešajo medklici; podobno je tudi pri govorih (prim. motnje Jermanovega govora na gostilniškem zboru v Hlapcih), pa živžgi (izžvigati koga), zadnje celo med filmskimi predstavami (s čimer gledalci seveda ne morejo vplivati na nadaljnje uresničevanje filmskih dogodkov samih, pač pa tako izražajo svoj protest proti tvorcem filma). (Toporišič, *Slovenska* 615)

Navzoči na uprizoritvi Kila_o Brechta so kršili ta dogovor, torej lahko rečem, da je že v prvem Igralkinem monologu bilo doseženo to, kar si je režiserka Sara Lucu zadala pri izvedbi uprizoritve, to je, da se bo občinstvo počutilo dovolj sproščeno in se bo odzivalo na videno in vklapljal v debato. Na eni izmed uprizoritev je bila ena oseba tako zelo sproščena, da je skoraj onemogočila nadaljevanje prizora s prsmi in pesmijo Alabama song, ker je želela debatirati o tem, ali hoče videti prsi ali ne. Tukaj sem pri zvedbi prišla do dileme, ali pustiti gledalki svoj prostor (saj je bil to namen predstave) in ne odigram naslednjega prostora ali pa jo na hitro prekinem in nadaljujem s prizorom kot načrtovano. Naredila sem slednje. Pri naslednji uprizoritvi pa sem prizor speljala tako, da v trenutku pred sceno s prsmi in pesmijo ni bilo prostora za kakršenkoli odziv. Tako je namreč sama scena bolje funkcionirala.

Medtem ko je na javni vaji pred premierno uprizoritvijo nek gospod zapustil prostor v trenutku, ko je videl, da bo Igralka pokazala prsi. Po vaji je povedal, da se je počutil nelagodno in ga je bilo sram. O takih prekinitvah med govorom piše tudi Toporišič: "Značilno poseganje v govorni nastop je tudi s šumom od zunaj ali pa z negovornim šumom med poslušalci [...], ne nazadnje z odhajanjem iz avditorija, kar govorečega upravičeno lahko moti [...]." (Toporišič, *Slovenska* 615)

Igralka se tudi v tem primeru ni dala motiti in je nadaljevala s svojim monologom. Sicer pa je bilo občinstvu že na začetku jasno povedano, da lahko zapustijo prostor kadarkoli, če bodo začutili potrebo. Torej je bil dogovor za tovrsten prekinitev sprejet že na samem začetku uprizoritve. "Spreten besedilotvorec bo znal svojo nejevoljo spričo šumov zakriti, pač pa nanje primerno reagirati, če se le da, kako odpraviti ali zmanjšati." (Toporišič, *Slovenska* 615)

Sicer pa sem performativni govor dojela kot ne samo nagovarjanje z besedami, ampak tudi s fizičnimi akcijami, kar se povezuje tudi z Brechtovim pristopom, ki se od klasičnega gledališča tudi odmika bolj k performativnem. Za raziskovanje tega sem vzela repliko Dramatruga iz Kupovanja medenine, ki pravi:

"Pri nas že dolgo ne nastopajo več nikakršni bogovi čarovnice, živali ali duhovi. Gledališče je v zadnjih desetletjih storilo vse, da bi življenju poddržalo ogledalo. Žrtvovalo je kar največ za svoje častihlepno naprežanje, da bi prispevalo k razreševanju družbenih vprašanj. Kazalo je, kako narobe je, da so ženske uporabljene le za igračko, ..." (Brecht 250)

Ne morem mimo pomisleka, da Brecht morebiti ravno v tem besedilu žensko uporabi kot igračko, katere funkcija je, da v besedilu zabava enega izmed likov, to je Filozofa, ki jasno izpostavi, da ga na Igralki zanimajo izključno prsi. Ravno v tem momentu sem pri pripravi vloge črpala prizor, kjer Igralka uporabi svoje telo, s katerim želi sporočiti naslednje. Ženske prsi so v svojem osnovnem bistvu vir življenja, z njimi matere hranijo svoje otroke. Prsi matere so prvo zatočišče in varen pristan za dojenčka, ki želi zadovoljevati svoje osnovne potrebe preživetja. Po drugi strani pa imajo ženske prsi seksualno funkcijo in erotično konotacijo. Ženske prsi zagotavljajo užitek v zadovoljevanju spolne intime.

Moj namen je bil, da prsi opredmetim, jim vzamem zgoraj omenjene funkcije in jim namenim popolnoma drugačen namen. Jih postavim v ospredje kot vir sporočanja. Zato si v tem prizoru tudi zakrijem obraz in celo telo je odeto v črnino, sevajo samo gole prsi, ki v trenutku, ko z

njimi začnem manevrirati kot z lutkami, zgubijo svojo osnovno funkcijo hranjenja ali seksualnega užitka. Postanejo le del telesa, medij, skozi katerega demistificiram vsakršno poželenje. Prsi postanejo sredstvo za performativni govor.

Ravno s tem dejanjem Filozofu iz besedila odvzamem moč. Če je njegov namen bil, da ga prsi zabavajo izključno zaradi erotike, zdaj ravno te prsi postanejo govoreči aparat zatirane igralka v Brechtovem besedilu Kupovanje medenine. S tem ko je igralka postavljena na najnižjo raven seksualnega objekta, igralka ravno to obrne sebi v prid in pridobi moč, da občinstvu nekaj sporoči.



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

Filozof na strani 253 pravi: “[...] Menil sem, da bi lahko uporabili posnemanja za čisto drugačen namene, preprosto za to, da bi našli najboljši način obnašanja. Iz njih bi lahko, razumete, napravili nekaj fiziki podobnega (fizika se ukvarja z mehaničnimi telesi) in razvili iz tega neko tehniko.” (Brecht 253)

Brecht je med drugim razvil igralsko tehniko, ki jo je poimenoval "gestus", kjer gre za združevanje vizualnega in diskurzivnega. Gestus je pojem, ki ga je Brecht vpeljal "v svojo gledališko teorijo po vsej verjetnosti že v zgodnji fazi, torej v času, ko je intenzivno sodeloval s skladateljem Kurtom Weillom [...]." (Milohnič 78) Zato je tudi popolnoma na mestu, da se Igralkin gestus zgodi v delu, kjer odpoje Weillov Alabama song. Brechtu *gestus* pomeni "cel kompleks posameznih, raznovrstnih gest z izjavami vred." (Milohnič 81)

Pri gestusu gre ponavadi za neko kretnjo, ki podpira izrečeno, vendar ta kretnja ni deklarativna. Čeprav pokaže, kar je bilo povedano, vendar je vseeno nepredvidljiva in v gledalcu vzbudi razmišljanje. Kar prizor s prsmi popolnoma zdrži. "Brechtov *gestus* bi prav tako lahko definirali kot *telesno – zgovornost*, kot teoretski koncept in praktično metodo, ki združuje gesto in izjavo v *gestični performativ*. Kakor pravi Terry Eagleton, "brechtovsko gledališče dekonstruira družbene procese v retoriko." (Milohnič 82)

Glede na to, da Igralka pri izvedbi velikokrat govori iz sebe oziroma določene prizore izvajam zelo osebno kot Sara Horžen, bi lahko rekla, da Igralka nastopa bolj v vlogi performerke kot igralke. Ali pa bi lahko celo rekla, da je vloga Igralke performerska vloga. "*Performativno gledališče* je, po drugi strani gledališče, kjer se pojavlja novi tip dramatike, kjer se režiserji ukvarjajo z vprašanjem "realnega", z osebnimi zgodovinami igralcev in drugimi ontološkimi ali, če hočete, metafizičnimim vprašanji." (Milohnič 58)

"Tako E. Fischer-Lichte pravi, da performativna naloga nastopajočega "/ .../ očitno ni v tem, da prikaže neki lik. Gre za to, da performer svojo lastno telesnost proizvede kot individualno in da umetniško telo, ki ga je ustvaril – tudi s pomočjo kostumov in šminke – dobesedno postavi v pravo luč. Pri tem se zdi povezanost z likom zgolj naključje. Navsezadnje ni lik uporabljen niti kot pretveza za performerjev nastop. Performer bi lahko nastopil tudi zgolj s svoji lastnim imenom." (Lukan 36)

V vlogi Igralke sem preizkušala različne govorne položaje od političnega in formalnega javnega govora, do postavljanja v vlogo in nagovorjanja občinstva iz osebne pozicije s svojim imenom in priimkom, kar imenujem v tej magistrski nalogi performativni govor.

Izjavo, da Igralka svojo vlogo izvede v performativni maniri, lahko podkrepim tudi z dejstvom, da zanjo ne obstaja aristotelianska struktura⁷ pripovedovanja zgodbe, prav tako ni

⁷ Zaplet, vrh, razplet.

klasičnega razvoja lika, vsekakor pa se je popolnoma odpovedala originalnim replikam iz besedila Kupovanje medenine.

"Pred igralcem nenadoma ni (bilo) več (samo) dramskega besedila, njegovega avtorja, dramske osebe ali lika kot sestavnega dela dramske pripovedi ali fabule v nekdanjem smislu, temveč zgolj ali izvedbeni scenarij, popis situacij ali akcij, ali pa sama izvedba dogodka kot taka, brez vnaprejšnje kodifikacije kakršnih koli verbalnih parametrov." (Lukan 35)

Torej je odsotnost klasičnega dramskega besedila pri izvedbi tudi ena izmed značilnosti performativne zvedbe. Igralka v svoji strukturi povsem sovпада z atektonsko dramsko strukturo oz. lahko rečemo tudi postdramsko. Značilnosti za to so, da ni enojnosti dejanja, ni nekega osrednjega konflikta, okoli katerega se gradi zgodba, pojavijo se bolj pripovedovalna sredstva sporočanja, jezikovni register je nekonsistenten. Pri uprizoritvi Kila_o Brechta prav tako ni tradicionalne postavitve, t.i. rampe med odrom in občinstvom. Igralka prosto prehaja po celem prostoru, kjer se dogaja uprizoritev.

"Telo se osvobodi tudi v odnosu do odrskega prostora, ki ni več kodificiran, hierarhiziran, temveč odprt za performerjeve multioperacionalistične raziskave: začne se poudarjeno odkrivanje zakonitosti prostora, njegovo naseljevanje (in ne več nasiljevanje), aktivna komunikacija z vsemi scenskimi elementi, svetlobo, zvokom oz. glasbo ipd." (Lukan 37)

Cel dogodek Kila_o Brechta bi lahko označila kot performativni, saj

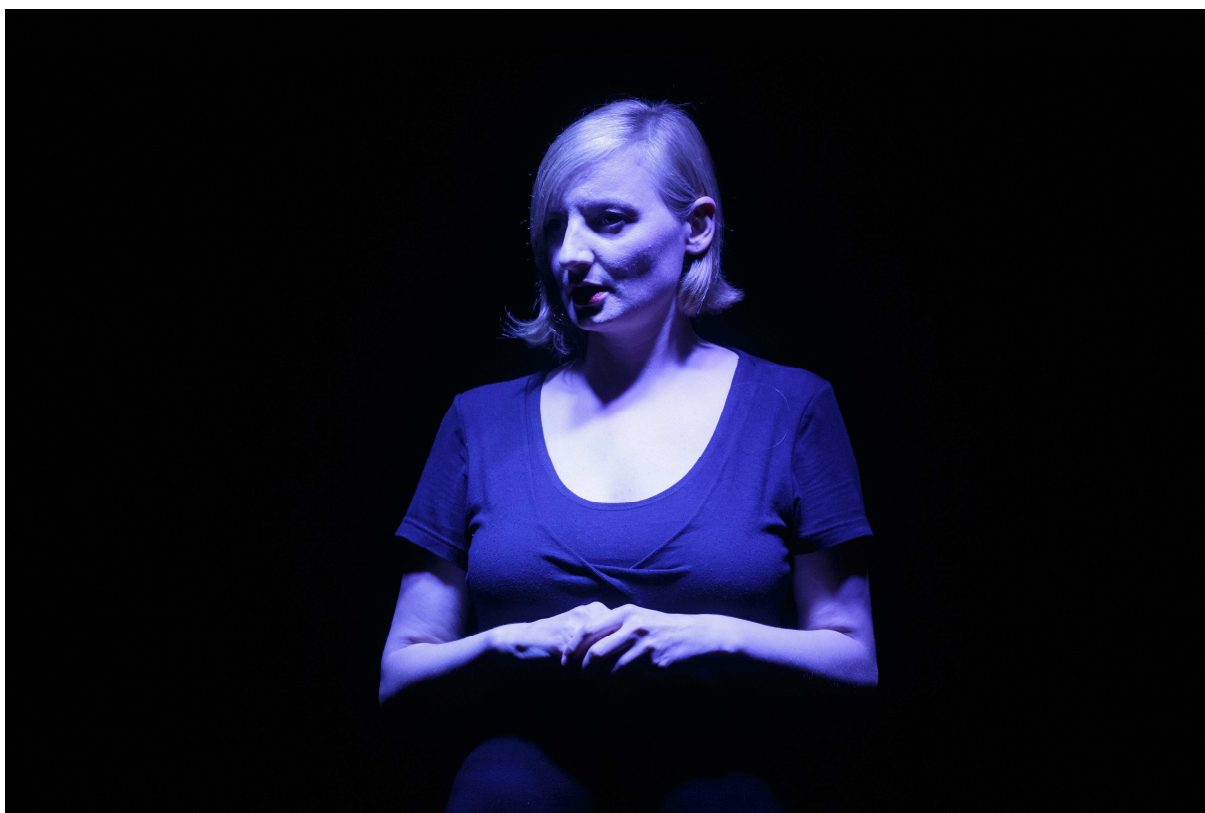
"[...] v scenski situaciji performer izpostavi tako sebe oz. Svoje telo kot tudi gledalca, poudarja odprtost dogodka oz. procesa, ki se lahko vzpostavi šele kot rezultat interakcije med izvajalci in gledalci, pri čemer se funkcije, to je več kot očitno, pomešajo. Performer se ne zateka več k fiksnim formam, temveč jih sproti izumlja, (do)pušča možnost drugačnega, nepredvidljivega razpleta, v njem dejavno sodeluje, ga usmerja, pri tem sicer še vedno sledi vnaprejšnjim navodilom, a ne kot dogmatični mizanscenski "knjigi", temveč kot razpoložljivim prostorskim sugestijam, pri čemer pa moramo vedeti, da v sodobnem performansu dogodek oz. proces pogosto poteka kar na performerjevem telesu." (Lukan 38)

Pri tem, ko sem se popolnoma odpovedala replikam, ki jih je Brecht namenil Igralki v besedilu Kupovanje medenine, sem prestopila na performativno stran. Saj sem se v izvedbi "svoje" Igralke povsem odmaknila od originala in ji s tem dala čisto drugačen prostor. Kar je tudi značilnost performativne izvedbe, saj je "[...] pred nami nastopajoči, ki se praviloma ne

naslanja (mišljeno tudi dobesedno) več na nekaj predhodnega, torej na lik, na preverljivo osebo iz dramskega, literarnega ali historičnega konteksta." (Lukan 39)

V uprizoritvi *Kila_o Brechta* sem popolnoma črpala iz svoje lastne pozicije, kako sem se jaz počutila nagovorjeno s strani besedila *Kupovanje medenine* in kaj so bili moji razmisleki ob tem. "Svojo identiteto – in ravno o identiteti je potrebno govoriti – torej performer gradi iz situacije same, jo vleče iz lastnega telesa ter postavlja v interakcijo z občinstvom. Svojo identiteto tako rekoč proizvaja oz. v njej na neki način v trenutku izvedbe popolnoma je." (Lukan 40) Vendar pa je oseba na odru, torej Igralka, imela tudi povsem svojo identiteto. Težko bi bila privatna na odru, dejansko initimno razkrita kot Sara Horžen, saj je vendarle šlo za javno uprizoritev in v javnosti nismo nikoli povsem razkriti.

"... performer se zdi zgolj uporabnik, ne lastnik lastne identitete, lastnega telesa, lastnega imena. Med performerjem in njegovo identiteto se tako vzpostavi razlika, v kateri se performerjeva identiteta konstruira, proizvaja, oz. v kateri se sam konstruira oz. proizvaja kot njen nosilec." (Lukan 40)



Fotografija z uprizoritve Kila_o Brechta. Junij 2018, Klub Soho, Ljubljana. Sara Horžen. Foto: Željko Stevanić IFP/Arhiv CTF UL AGRFT.

Glede na vse zgoraj napisano težko rečem, s katere pozicije je Igralka nagovarjala prisotno občinstvo. Vsekakor sem se poigravala vsaj s štirimi načini govornega sporočanja: kot javna govorka, kot igralka, kot performerka in osebno kot Sara Horžen. Tako preklapljanje mi je bilo v poseben izziv in celo v užitek. Po izvedenih uprizoritvah sem bila zadovoljna z dinamiko, ki sem jo zmožna doseči ob takem preigravanju. Prav tako ob načinu govora. Če sem začela z zelo pravilnim govorom, sem pri drugih dveh monologih nadaljevala zelo sproščeno, v nižje pogovornem jeziku, z vulgarizmi in direktnim nagovorom prisotnih.

4.6. Jezikovna analiza govora Igralke

Za bolj poglobljeno analizo govornega sporočanja sem vzela prvi monolog Igralke, kjer so tudi razvidna prehanja med različnimi govornimi položaji, ki sem jih izpostavila v tem tekstu: politični, formalni, peformativni.

Najprej se osredotočam na uporabo govornega jezika, ki je prisoten v večinskem delu besedila, ki ga izreka Igralka. Toporišič splošni pogovorni jezik opredeljuje kot

"[...] manj strogo splošno pogovorno varianto knjižnega jezika, ki se uporablja večinoma takrat, ko govorimo brez vnaprej pripravljenega in izdelanega besedila. Splošni pogovorni jezik je posled0ica nepopolne uresničitve stroge zborne norme, svojo osnovo pa ima v navadni vsakdanji občevalni govorici nenarečno govorečih ljudi na celotnem slovenskem ozemlju, zlasti pa v njegovem osredju, tj. v Ljubljani in njenem bolj ali manj urbaniziranem širšem okolju." (Toporišič, *Slovenska* 12)

Čeprav Toporišič pravi, da "se pogovorni jezik navadno samo govori, in sicer brez vnaprej pripravljenega besedila, torej spontano, prosto" (Toporišič, *Slovenska* 12), nam zgoraj pričujoče raziskovaje dokazuje drugače, saj ima Igralka vnaprej postavljeno besedilo, ki pa sicer od uprizoritve do uprizoritve variira. Seveda tudi Toporišič izvzema umetniška besedila in pri tem izpostavlja "podajanje junakovega toka zavesti" kot pisano besedilo. (Toporišič, *Slovenska* 12)

Da bi dosegla kar najbolj osebno pozicijo in pristno povezavo z gledalci, se Igralka s tem namenom poslužuje splošno pogovornega jezika oz. različico tega, ki je njej naraven. Njen namen je, da ne deluje umetelno, ampak čim bolj verodostojno in iskreno. Pisanje in izvajanje umetniških del v knjižnem jeziku je veljalo tam do druge polovice 19. stoletja. Potem pa so se

začeli raznorazni poskusi uvajanja neknjižnih jezikovnih sredstev. (nav. po Toporišič, *Slovenska* 720) Prav s tem načinom sem se želela bolj približati performativni obliki sporočanja, ki pa je bilo osnovano na prvih zametkih priprave besedila, ki je nastajalo iz forme stand up komedije. Zato je uporaba pogovornega jezika povsem na mestu.

"Uporaba narečnih ali pokrajinskih zvrsti slovenskega jezika se je omejevala v glavnem na humoristično pisanje, deloma pa se je uporabljala tudi v prevodni dramski literaturi, pač na podlagi pobud izvirnikov (Shakespeare, Goldoni, Držić)... Ta zvrstna razgibanost v okviru dramskih besedil se je potem polno razživila v našem filmu, katerega govorica je dandanes le še redko knjižnozborna, večinoma pa pokrajinska ali celo ožja narečna." (Toporišič, *Slovenska* 720)

Ena izmed glasoslovnih značilnosti splošnega pogovornega jezika je uporaba nedoločnika.

"Glas *i* se izgublja na koncu besede v nedoločniku (*delat, kosit*), v velelniku (*nes, pros, krož – nesmo, prosta* ipd.), v množinski obliki deležnik a na *-l* (*smo delal, prosil, nesl*; poleg *smo vzdignl* se govori vendar tudi *smo vzdignli*), v končnicah *-ami, -emi, -imi* (za *goram, z goslim, za tem visokim goram*), v posameznih prislovih, veznikih, predlogih in členkih, ki se rabijo zelo pogosto (*snoč, ponoč, gor, dol; zarad, prot; al; nek, tud, -kol*), pri zaimkih (*nek, kater*), v dajalniku in mestniku ednine osebnih zaimkov (*men, teb, seb*), v določni obliki pridevnika, če ima določni člen *ta* (*ta mlad*); in morda še kje (prim. Pogovorni *s* in *b* nm. *si, bi: a s bla, a b šla*)." (Toporišič, *Slovenska* 15)

Primeri kratkih nedoločnikov iz igralčinega monologa.: *bit', spraševal', povedat', pr'hajal', zaobjel', vzel'*.

Nedoločnik brez končnega *-i* (torej na *-t, -č*) in v določenih kategorijah z različnim mestom naglasa v primeri z dolgim nedoločnikom. Pri glagolih z naglasom na *-i-* ali na glagolski priponi sploh se naglasno mesto k. n. v glavnem ravna po deležniku na *-l*: *nôsit = nôsil, kôsit = kôsíl, spàt – spál, nèst – néseł, króžit – króžil, žênit = žêníl*. Tak nedoločnik je značilen zlasti za dolenjščino, od tod pa se npr. prek Ljubljane širi na gorenjščino, na zahod pa vse v primorščino. Trubar v 16. stol. ga v glavnem ne pozna. Pri dovršnih glagolih služi za namenilnik tudi v knjižnem zbornem jeziku. Gorenjski *nosít* ipd., moščansko *nusít* ni kratki nedoločnik, ampak le za *-i* skrajšani dolgi nedoločnik (prim. gorenjsko predstopnjo v oblikah kot *nosíta*). (Toporišič, *Enciklopedija* 91)

Primeri dialektičnega izrazoslovja: ful, zanimiv', tud', present'lo, k'r, al', rab'm, z'lo, opaz'la, 'mate, reku, zarad', dolg', vsak'mu, tuki, p'rspeval, hot'la, dr'gač', kolk, statement.

Enobesedni enodelni vezniki "ki/ker/ko" so v pogovornem jeziku skrajšani na k'. Iz konteksta je popolnoma razvidno, za katerega izmed njih gre. Primer za "ki": ... *sem že večkrat naletela na ljudi, k' se po navadi ne ukvarjajo s teatrom* ...; primer za "ker": ... *k' sem igralka, znam pa k'r manipulirat* ...; primer za "ko": ... *bolj, k' sem začela razmišljat o tem* ...

Pogosto se pojavljajo tudi členki.

"Členki so nepregibna besedna vrsta, z njimi vzpostavljamo zveze s sobesedilom, izražamo pomenske odtenke posameznih besed, delov stavka, celih stavkov in povedi ali pa tvorimo, skladišne nakolone. Nekateri členki se po vlogi približujejo veznikom, drugi prislovom." (Toporišič, *Slovenska* 384).

Igralka predvsem uporablja navezovalne (primer: *In on men', da naj se mal' potrud'm.*) in, vprašalne vrste členkov (primer: *Sem vas dobila na svojo stran, a ne?*).

Beseda "ful" se v besedilu pojavi dvakrat, in sicer na mestih, za katere menim, da je uporaba te besede nujna za izražanje oz. potenciranje določenega čustva. Prislov "ful" se nahaja v SSKJ in je opredeljen kot pogovorni izraz, ki se uporablja zlasti v sproščenem ožjem krogu. Izraža veliko mero dejanja ali stanja; zelo: ful samozavesten; ful so mu pomagali s koristnimi informacijami. Izraža tudi visoko stopnjo: ful bolan; ful dober film / tam je ful lepo.

Prislov "ful" se prvič pojavi na začetku besedila v stavku "*Ful mi je zanimiv'...*". Uporaba na tem mestu je nujna, saj igralka prestopi v drug govorni položaj iz vloge igralka v osebno pozicijo z namenom, da se približa občinstvu, da jo dojamejo bolj osebno, mogoče celo zasebno, saj v nadaljevanju govori o lastnih izkušnjah, ne da bi se pri tem vživljala v nek drug lik.

Drugič se prislov "*ful*" pojavi na mestu, kjer igralka nagovarja občinstvo in si za bolj intimno izkušnjo naključno izbere določene osebe v občinstvu in jih nagovori "ena na ena". V tem primeru gre za gospo, ki jo med drugim nagovori tudi s povedjo: "*Zarad' vas je atmosfera v tem prostoru še ful bolj prijetnejša.*" Beseda je zopet uporabljena z namenom večje osebne povezanosti med osebo na odru in osebo v občinstvu.

Poleg besede "*ful*" se kot ne povsem prilagojena slovenščini pojavi tudi beseda "*statement*", ki je del slenga, ki ga uporablja igralka v zgoraj napisanem gledališkem besedilu. Po Toporišiču je sleng ena izmed interesnih govoric iz podzvrstnega snopa socialnih zvrsti. "Za sleng je značilna nenavadnost (nekonvencionalnost) izražanja, zlasti v poimenovanju predmetnosti, ki jo ves čas skuša zajeti z za slengovsko skupnost aktualne strani." (Toporišič, *Enciklopedija* 278).

Igralka se v svojem nastopu veliko poslužuje tudi vulgarizma in kletvic. Ta sredstva sem namensko uporabila zato, da se odmaknem od formalnega načina govora. Z vulgarizmi sem hotela izpostaviti sproščenost Igralke v svojem izražanju, tudi z namenom, da bi se ostali prisotni počutili dovolj sproščeno, da spregovorijo, v smislu, da niso omejeni z artikulacijo in pravilno, lepo izreko.

Vulgarno je takšno, "kakršnega kultura in civilizacija določene skupnosti ne priznavata kot primerno za družbeno/družabno sporočanje bodisi v javnosti bodisi v združbah, kakršne so npr. družina, soseska, prijateljska/interesna/popotna ... združba. To so npr. poimenovanja za spolnost, sekrecijo, izražanje afektov (npr. s kletvijo): prim. *pizda*: 1. žensko spolovilo, 2. 'slab človek'; *scati* 'prazniti sečni mehur'; *jebenti* 'izraz jeze'. V strokovni rabi je prvo *vulva*, drugo *urinirati*. V slengu ima tako izražanje drug, čustveno obarvan, potrjevalen pomen (*Jebenti*, je to fejš *baba/dobra pička* ipd.)" (Toporišič, *Enciklopedija* 360)

Kletve so

"označitev zunanje ali svoje lastne predmetnosti z izrazi zlasti izločevalnega in seksualnega področja, še posebej, če so označevane stvari določeni družbi tako rekoč svete, npr. bog, verske osebe, sorodniki, npr. *prekleta* (olepševalno *presneto*), *hudič*, *prekleti*, *jebenti*, *drek*, itd. Glagoli so lahko vezljivostno polno zasedeni. V kletvinah je pri nas veliko prevzetega od sosednjih jezikov." (Toporišič, *Enciklopedija* 82-83).

V delu monologa, ko igralka prikazuje dva različna čustva pri nagovoru občinstva (tako na splošno rečeno prikazuje najprej ljubezen, potem sovraštvo), se pri prikazu negativnih občutkov poslužuje kletvic z namenom, da se izvajana emocija čim bolj potencira in da se podre meja med tistim, kar je širše sprejemljivo v javnosti in tistim, kar naj bi sodilo v intimo manjše zaprte družbe v privatni sferi. Igralka tako v tem delu uporabi naslednje kletivce: "*odjebite*", "*pizde preklete*", "*pička vam materina*", "*da vam jebem mater v tri pičke materine*", "*jebem vam mamicu*", "*spizdite, poln kurac 'mam tega*", "*pizda vam materina, ko vas jebe*".

Taka jezikovna sredstava, ki so izpostavljena zgoraj, sem izbrala namensko, zato ker sem želela preseči tradicionalne okvire igralske govorne interpretacije in stopiti na polje performativnega. Prepričana sem, da je bilo to za izvedbo uprizoritve Kila_o Brechta nujno potrebno, saj smo lahko s tem dosegli zastavljen cilj, to je, da se občinstvo počuti aktiven del dogajanja.

" V govorni interpretaciji govorec zavestno zvočno oblikuje obe govorni plasti besedilno plat mu narekuje napisano besedilo (ustrezni naglasi, poudarki, izgovor fonemov, glasovnih premen itd.), z glasom pa izraža predvsem svoj emotivni odnos do besedila in razkriva svojo glasovno identiteto (jakost, barva, višina glasu). Glasovni govorni sloj govorcu predstavlja dokaj obširno ustvarjalno polje, ki kljub omejenosti z besedilom omogoča dovolj kreativne svobode. (Podbevšek 31-32)

4.7. Različni igralski pristopi pri izvedbi Igralke

V tem delu magistrske se posvečam različnim pristopom, ki sem jih uporabila pri pripravi in sami izvedbi vloge Igralke. Lahko namreč govorim vsaj o treh igralskih pristopih: metodi Leeja Strasberga, ki izhaja iz sistema Stanislavkega; performativnem pristopu, s katerim sem se spoznala na Laboratoriju Vie Negative za uprizarjanje, in tehniki Fitzmaurice, ki mi jo je na akademiji predstavila izr. prof. mag. Alida Bevk. Tehnike se med seboj sicer razlikujejo, na nekih točkah pa se celo prepletajo.

Kot igralka, ki prihajam iz šole Stanislavskega in Lee-ja Strasberga moram priznati, da sem svoje veščine, ki sem jih pridobivala v Studiu bratov Vajevec⁸, lahko smiselno uporabila tudi v tej zelo Brechtovski predstavi. Lahko celo rečem, da sem jih morala uporabiti za to, da sem bila karseda verodostojna pri svojem sporočanju. Moje razmišljanje je tako, da če čutim jaz, bodo lahko čutili tudi gledalci. Pri besedilu Kupovanje medenine sem iskreno čutila, da Igralka nima prostora, da bi se razvila kot ključen lik v besedilu in iz tega sem tudi izhajala pri vseh svojih monologih v predstavi. Zagotoviti igralki glas in ji nameniti pomembno funkcijo sporočanja.

Metoda Leeja Strasberga temelji na tem, da svoje življenjske izkušnje igralec uporabi kot sredstvo, da vdahne življenje nekemu liku, ki ga uprizarja. Ravno dogodki iz resničnega

8 Janez Vajevec, akademski igralec, je originalni študent samega Lee-ja Strasberga.

življenja so me pripeljali do tega, da sem lahko živo in iskreno v vlogi igralka podala njeno vsebino. Izhajala sem iz feministične pozicije in borbi za enakopravnost, enakovrednost žensk tudi v gledališču.

Ob tem filozofem monologu se mi izpostavi vprašanje pričakovanja. Pričakovanja sebe kot igralka in pričakovanja občinstva do mene kot igralka. Prav temu je namenjen del v prvem monologu, kjer občinstvo direktno nagovorim v tem smislu, kaj od mene pričakuje. Tukaj ciljам na del, kjer izvajam manipulacijo nad občinstvom, s tem da jih najprej prijazno nagovorim, potem pa na njih stresem jezo. Pričakovanje mene do sebe kot igralka je bilo, da prizor izvedem najbolj iskreno možno v čustvenem smislu. Da prijaznost pride iz srca in da je jeza prav tako utemeljena. Tukaj sem si seveda spet želela pomagati z metodo čutnega spomina po Leeju Strasbergu, kjer bi pobsrkala v sebi za preteklimi izkušnjami, ki bi mi pomagali verodostojno odigrati ta čustva. Vendar sem ugotovila, da dejansko ne rabim pretekle izkušnje, ker sem se pri vsaki izvedbi predstave počutila dejansko tako. Da moram zadovoljevat pričakovanja ljudi, ki so prišli na ogled predstave. Prijaznost je prišla sama po sebi iz hvaležnosti in veselja, da so prišli ljudje, ki so nam želeli izkazati podporo ali pa jih je gnala radovednost. Jeza pa je prišla iz občutka odgovornosti do sebe, ali bom dejansko sposobna svoj del izpeljati tako, kot sem si zamislila. Torej sem izhajala iz tukaj in zdaj. Nisem se sprenevedala, da sem nekje drugje, nisem si predstavljala drugih situacij, ampak sem sprejela takratno realnost, se soočila z vsemi prisotnimi in izpeljala nagovor iz sebe, brez da bi se morala vživljati v neko drugo situacijo ali v drug karakter. Torej sem iz vloge igralka prešla na čisto performativno akcijo.

Tukaj in zdaj pa je tudi vodilo pri performativnem uprizarjanju, ki ga izvajamo pri Vii Negativi⁹ pod vodstvom režiserja Bojana Jablanovca. Namreč navodilo tukaj je, da se ne sprenevedamo, da se pri izvedbi nahajamo v kakršnemkoli drugem prostoru, kot dejansko smo. V primeru Kila_o Brechta smo bili v lokalu in tega nismo skrivali. Prav tako pri Vii Negativi stremimo k temu, da pred čustvi prevlada razum, kar je popolno nasprotje temu, kar delamo v Studiu bratov Vajevec.

9 Via Negativa je skupina različnih ustvarjalcev, ki pod vodstvom režiserja Bojana Jablanovca raziskuje sodobne pristope v gledališki umetnosti, kamor sodi tudi performans.

Že Diderot je v svojem delu Paradoks o igralcu izjavil, da dober igralec kontrolira čustva, solze ne pridejo iz srca, ampak iz razuma. Prav tako je želel tudi Brecht, da se čustva kontrolirajo. Namen je, da igralec na gledalca vpliva tako, da se gledalec ne prepusti čustvom, ki jih ob tem doživlja, ampak zraven tudi razmišlja.

Ko Brecht v besedilu Kupovanje medenine govori o uličnem prizoru na strani 271, pojasnjuje, da je ena izmed njegovih bistvenih prvin v "naravni drži, ki jo zavzema ulični prikazovalec v dvojnem smislu; stalno upošteva dve situaciji. Obnaša se seveda kot prikazovalec, a tudi prikazovanec se po njegovi zaslugi obnaša naravno. Nikoli ne pozablja in nikoli ne dovoli pozabiti, da on sam ni prikazovan, temveč prikazovalec. ... Mnenja in čustva prikazovalca in prikazovanca niso izenačena. Ob tem Brecht izpostavi potujitven učinek (V-efekt), katerega smoter je "omogočiti gledalcu plodno kritiko z družbenega stališča," kar je tudi osnovna ideja uprizarjanja pri Vii Negativi.

V-efekt seveda nikakor ne računa na nenaravno igranje. Za nič na svetu ne smemo misliti na običajno stiliziranje. Nasprotno, sprožitev V-efekta je odvisna ravno od lahkotnosti in naravnosti podajanja. Pač pa ni igralec pri preverjanju *resnice* svojega podajanja (pri nujnem postopku, ki povzroča Stanislavskemu v njegovem sistemu veliko težav) navezan samo na svoje "naravno občutenje": Kadarkoli ga lahko popravijo po primerjavi z dejanskostjo (Ali jezen človek dejansko govori tako? Se zadeti tako usede?), popravijo torej od zunaj. Igra tako, da lahko skorajda v vsakem stavku sledi sodba občinstva, da je malodane vsaka gesta podvržena presoji med gledalci. (Brecht 294)

O samem peformativnem pristopu, ki sem se ga posluževala, se precej razpišem v poglavju "Performativni govor", zato na tem mestu ne bom podvajala tistega, kar sem napisala že tam.

Eden izmed pristopov, ki sem se ga posluževala pri pripravi na vlogo je tudi Fitzmaurice tehnika, ki mi je še posebej pomagala pri Političnem govoru, kjer nakazujem masturbacijo in orgazem, medtem ko izvajam govor o gledališču. Ta pristop se mi je zdel primeren predvsem zato, ker sem lahko skozi tremor (tresavico), ki ga dosežemo s Fitzmaurice tehniko, lahko bolj organsko nakazala občutke ob masturbaciji in tem sproščala svoj glas, da je besedilo bilo jasno in artikulirano izvedeno. Vaje in sekvence ter položaji, ki se jih izvaja skozi to tehniko, privedejo do tega, da ugotoviš, kako lahko glas resonira na različne načine. Zato sem pri pripravi na vlogo izhajala predvsem iz položajev, kjer sem začutila, da moj glas resonira

svobodno in primerno za situacijo, v kateri sem tak način glasovne interpretacije potrebovala. "Fitzmaurice' Voicework" namreč omogoča, da iz različnih fizičnih položajev, ki jih poimenuje z različnimi imeni, spoznaš svoj lasten dihanje in prisotnost, kar je osnova za avtentičen izraz in svoboden govor.

Vsi omenjeni pristopi so mi pomagali pri pripravi in izvedbi vloge Igralke. Od vsakega sem vzela nekaj in to uporabila za čim bolj avtentično in iskreno izražanje in sporočanje skozi Igralko. Sama sem mnenja, da iz vsakega pristopa lahko vzamemo nekaj, kar lahko koristi sami izvedbi. Prav tako je treba jasno vedeti, čemu pa se moramo pri določenih načinih izvedbe odpovedati. Tako sem pri izvedbi Igralke naredila kombinacijo različnih pristopov in s to mešanico skušala Igralki podariti tak položaj, kakršnega si v uprizoritvi Kila_o Brechta zasluži.

5. Zaključek

V magistrski nalogi sem se ukvarjala z različnimi govornimi položaji pri vlogi Igralke, ki sem jo izvedla v avtorskem projektu Kila_o Brechta. O različnih govornih položajih nisem hotela samo brati in pisati, temveč jih tudi preizkušati v praksi. Prav to mi je uspelo izvesti v magistrski produkciji, ki je nastala na podlagi mojega študija Oblik govora na AGRFT.

Pri pripravi in izvedbi na vlogo Igralke v Kila_o Brechta sem se srečala z različnimi spoznanji, ki sem jih razgrnila v tej magistrski nalogi. Vsekakor ta spoznanja temeljijo tudi na pridobljenem znanju, ki sem ga imela priložnost dobiti v času študija Govornega sporočanja. Koristni so mi bili prav vsi napotki in nove informacije ter predano znanje s strani vsakega izmed profesorjev in profesorice na akademiji. Red. prof. Tomaž Gubenšek mi je izjemno pomagal pri piljenju govorne interpretacije, izr. prof. dr. Hotimir Tivadar pri jezikovni analizi govorjenih sporočil, izr. prof. mag. Alida Bevk pri sproščanju diha in iskanju avtentičnega glasu, red. prof. Žarko Prinčič pri svobodnem izvajanju in interpretaciji odpetih besedil, ga. Tončka Godina pri bolj osredotočenem in smiselnem besednem sporočanju in izr. prof. mag. Žanina Mirčevska pri oblikovanju pisane besede, ki na koncu postane tudi izrečena. Pri samem procesu priprav na uprizoritev Kila_o Brechta pa mi je s svojimi uvidi in nasveti veliko pomagal tudi izr. prof. dr. Aldo Milohnić. Prav vse naštetu sem uporabila pri izvedbi, raziskovanju in preučevanju vloge Igralke v magistrski produkciji in prav tako v pričujoči magistrski nalogi.

Osredotočeno sem se poglobila v vse govorne položaje Igralke v avtorskem projektu Kila_o Brechta. Vsakemu izmed teh položajev: politični, formalni, performativni sem posvetila svoje poglavje in jih analizirala čim bolj natančno, kakor je le bilo možno. Prišla sem do več različnih zaključkov, ki jim sicer ne morem reči zaključek, bolj spoznanja. Saj sem prepričana, da moje raziskovanja govornih položajev v gledališkem prostoru še ni zaključeno s to magistrsko nalogo. Menim, da sem na to polje raziskovanja šele dobro stopila. Lahko pa rečem, da so me ta spoznanja samo ogrela in me še bolj motivirala, da se spustim v nadaljnje iskanje novih informacij, znanj in izkušenj.

Prvo spoznanje, ki sem ga dobila v sklopu te magistrske raziskave, je, da se govorjena beseda lahko tudi zapiše, vendar nikoli ne more biti zapisana dejansko tako, kot je izrečena. Zato ker je od izvedbe do izvedbe nemogoče ponoviti vsako besedo do potankosti enako. Sploh v

primeru take uprizoritve, kot je Kila_o Brechta, ki je bila precej odvisna od prisotnih ljudi v avditoriju. Vsak izmed navzočih je s svojo prisotnostjo so-ustvarjal dinamiko uprizoritve.

Zelo dragocena mi je bila izkušnja prehajanja med različnimi govornimi položaji, ki jih je izvajala Igralka. Od povsem igralskega načina, do bolj performativnega in čisto osebnega. V magistrski nalogi sem izpostavila tri govorne položaje, ki se jih je Igralka posluževala. To so politični, formalni in performativni. Poimenovanja teh govornih položajev so zrasla na mojem zelniku, saj bi po obstoječih teorijah lahko v vsakem primeru govorila o javnem govoru, jaz pa se hotela izpostaviti jasno distinkcijo med njimi.

Govorno sporočanje ima toliko različnih variacij, kolikor ljudi obstaja na tem svetu. Vsak ima svoj način govora. Ta način govora pa lahko dobiva svoje podniane v različnih situacijah. Te teme se dotaknem tudi v vlogi Igralke, ki v enem izmed svojih monologov govori o tem, kako se obnašamo različno do oseb, ki jih srečujemo v življenju. Prav tako je tudi z govornim sporočanjem. Z vsako osebo, ki jo srečamo v življenju, uporabimo poseben način govora. Lahko gre za uporabo različnih jezikovnih občil ali pa samo za male nianse v tonu glasu. Čeprav gre za male razlike, so bistvene, prepoznajo jih tudi živali, kako da jih ne bi potem človek, pa četudi gre samo za nek notranji občutek, ki mu ga vzbudijo. Kot primer: ko se po telefonu pogovarjam z mamo, moja psička takoj ve, kdo je na drugi strani telefona, ker v mojem glasu prepozna način sporočanja, ki ga uporabljam samo v komunikaciji z mamo. Prepoznavanje nakaže z miganjem repa in čakanjem, da se bo mama pojavila na vratih.

Če se osredotočim na Igralko in na njene načine sporočanja, lahko rečem, da je nenehno preklapljala med igralskim načinom sporočanja in performativnim. O igralskem govorim takrat, ko je govorila iz nekega lika, lika Igralke, ki jo izvaja Sara Horžen, o performativnem pa takrat, ko je Sara Horžen naredila distanco do lika Igralke in jo izkoristila samo za sredstvo sporočanja, in je na tak način delovala zelo osebno. Glede na izvedene različne položaje govornega sporočanja in reakcije občinstva, kako so se odzvali na različne govorne položaje, lahko rečem, da je po občutku pri gledalcih bila Igralka bolj sprejeta, ko se je posluževala bolj performativnih načinov komuniciranja z občinstvom. Takrat je dobila največji odziv in komunikacija je potekala dvosmerno. Seveda je to dobro v tem primeru, kjer sama izvedba uprizoritve zahteva tak način.

Prav tako mislim, da je tudi Igralka v Kila_o Brechta dojela, da je bila bolj iskrena in bolj verjemljiva, ko je občinstvo nagovorila s performativnega vidika. Ker je delovala osebno.

Zato njena po brechtovsko narejena gesta v uprizoritvi, ko pride filozofinja do zaključka -

"Kot odlično izpostavi J. Ranciere, sicer filozof, ki se je veliko ukvarjal z estetiko, teorijo gledališča in načini gledanja v svoji knjigi "Emancipirani gledalec": to kar je po njegovem "politika estetike" mora biti veliko več kot to. Mora odpirati vprašanja prezentacije in reprezentacije (redefinicija igralca in gledališke situacije), brisati mejo med občinstvom in nastopajočim (redefinicija odra in "publike"), izstopati iz rigidnih okvirjev institucij (deinstitucionalizacija). Skratka emancipirati gledalca pomeni tudi na nek način ga ukiniti. In ukiniti sebe kot nastopajočega."

- ne presenetiti. Takrat namreč vstane in izreče: "Potemtakem se jaz v tem trenutku ukinjam kot igralka!" Ob tem vzame list papirja, ki je položen na mizi, in na katerem z velikimi črkami piše IGRALKA, ga obrne, s tem skrije napis, pograbi svoje stvari, zapusti prostor in se čez nekaj minut vrne kot Sara Horžen.

Ta gesta tudi simbolno nakaže odpoved klasičnemu načinu govornega sporočanja v gledališču, ki temelji na lepi in pravilni slovenski izreki. Moje osebno mnenje je, da je s performativnimi pristopi možno prestopiti rigidne okvirje, ki omogočajo samo omejen prostor za interpretacijo, in razširiti polje ter zakorakati tudi na še nezorano polje performativnega govornega sporočanja, pa četudi moramo ob tem postati umazani. S tem tudi potrjujem, da je bila prav zato uporaba kletvic in vulgarizmov nujna.

Performativna uporaba govornega sporočanja se mi zdi skorajda oksimoron. Saj je v performativni praksi predvsem značilna uporaba telesa, s katerim izvajalci sporočajo vsebino. To pa zato, ker se v performativni praksi namenoma dogaja odmik od dramskega besedila in odločitev, da se besedam v performativnem okolju ustvarjalci popolnoma ali vsaj deloma odpovedo, je v tem kontekstu smiselna. Vendar sem prepričana, da je tudi možnost uporabe besed v performativnih oblikah neskončna. Ravno to polje pa je tisto, ki mi je ob zaključku te magistrske naloge najbolj intrigantno in me vleče naprej v nadaljnje raziskovanje. Moja pot raziskovanja govornega sporočanja zagotovo še ni prehojena, kaj šele končana.

"Ne recite, da nisem povedal nič novega: na nov način sem razvrstil snov. Pri igri z žogo igrata dva z isto žogo, a jo eden bolje usmerja. Isto bi bilo, če mi kdo reče, da sem uporabljal stare besede. Kakor da bi iste misli z različno raporeditvijo ne ustvarile tudi druge vsebine razpravljanja in iste besede druge misli, brž ko jih drugače razvrstimo." (Pascal 37)

6. Literatura

Aristoteles. *Poetika*. Prev. K. Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Brecht, Bertold. *Umetnikova pot*. Prev. D. Voglar in J. Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

Broz, Josip Tito. »Govor Maršala Tita.« *Dolenjski list* letn. X, št. 38, 24. september 1954.
https://www.dolenjskilist.si/media/arhiv-pdf/dl/1954/DL_1954_09_24_38_0237.pdf. Dostop 23. sep. 2018.

Helbel, Saša. »Zgodovina političnega gledališča.« *Sodobnost* 2001.
<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-HQGFZIYV/9a156b19-1884-4866-8062-a46e824ece9b/PDF>. Dostop 23. sep. 2018.

Janša, Janez. Govor. 3. 6. 2018. Demokracija.si.
<http://www.demokracija.si/fokus/janez-jansa-vase-zaupanje-sprejemamo-z-veliko-hvaleznostjo.html>. Dostop 23. sep. 2018

Janša, Janez. Govor na 37. Taboru slovenskih pevskih zborov. 19. 6. 2006. Sds.si.
<https://www.sds.si/novica/govor-janeza-janse-na-37-taboru-slovenskih-pevskih-zborov-5463>. Dostop 23. sep. 2018

Kristan, Zdenka. *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta, 2005.

Kučan, Milan. »VPRAŠANJE VIZIJE JE VPRAŠANJE DUHA«. Dan državnosti 1995
Govor predsednika Republike Slovenije Milana Kučana na slavnostni akademiji. Ljubljana, Cankarjev dom, 25. junij 1995. Predsednik Republike Slovenije. Arhivska stran.
<http://www.bivsi-predsednik.si/up-rs/1992-2002/mk.nsf/1e11804c207ff7f3c125678b0043205b/1ba20f91193633dfc125678d006d4c16?OpenDocument>. Dostop 23. sep. 2018

Lukan, Blaž. *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Založba Aristej, 2013.

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

Novak, Jože. »Bertolt Brecht.« *Tribuna* letn. XXX, št. 21-22, 12. maj 1981.
<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-V3K7J7TY/769f8179-4276-4564-b4e4-84833ab168cb/PDF>. Dostop 23. sep. 2018.

Pascal, Blaise. *Misli*. Prev. J. Zupet. Ljubljana: Mohorjeva družba, 1999.

Perelman, Chaim. Kraljestvo retorike. Prev. J. Kernev-Štrajn. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1993.

Podbevšek, Katarina. *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Založba Aristej, 2013.

Stanislavski, K. S., Moj život u umjetnosti. Prev. O. Milićević. Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988.

Škarić, Ivo. *V iskanju izgubljenega govora*. Prev. S. Stergaršek. Ljubljana: Pravljično gledališče, 1996.

Toporišič, Jože. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Toporišič, Jože. *Slovenska slovnica*. Založba obzorja Maribor, 1984.

Türk, Danilo. Slavnostni govor predsednika Republike Slovenije dr. Danila Türka na osrednji proslavi ob dnevu državnosti. Ljubljana, 22. junij 2012. Bivsi-predsednik.si <http://www.bivsi-predsednik.si/up-rs/2007-2012/turk-slo-arhiv.nsf/dokumentiweb/E7123D4D6BB04A56C1257A25007937CC?OpenDocument>.
Dostop 23. sep. 2018

KILA_O BRECHTA

(avtorski projekt po motivih Brechtovega Kupovanja medenine)

PRVI DEL – TEORETIČNA PODLAGA

BRINA: Živijo, lepo pozdravljeni vsi skupaj na gledališkem dogodku Kila_o Brechta. Veseli me, da ste se odzvali v tako velikem številu. Danes želimo govoriti o gledališču, o tem, kakšno gledališče si želimo in kakšno gledališče kot družba potrebujemo ter na katera vprašanja je sodobno gledališče že odgovorilo in katera so nova vprašanja, ki so se odpirajo. Pri tem izhajamo iz Brechtovega pojma “novo gledališče” in revolucionarnih premikov, ki jih je on v gledališču načrtoval. Na pobudo režiserke Sare Lucu smo se v ta namen zbrali Lana Zdravković, filozofinja, Mišo Mičić, igralec, jaz, Brina Klampfer, dramaturginja, in Sara Horžen, igralka.

(SARA - Oda začetkom)

ODA ZAČETKOM

Na užitek začetkov!

Na prijetno začet večer!

Na prvi požirek vina,
začetek, ko se konca nihče več ne spominja.

Na prvo izrečeno repliko,
ko nihče več ne ve, katera je to že bila,
ali pa nas je v trenutku presenetila.

Na prvo gledalko, prvega gledalca
z radovednostjo v očeh
in pričakovanjem v srcu.

Na začetek ljubezni med izvajalci in gledalci, ki se redko zgodi, ko pa se,
se to zgodi popolnoma spontano.

Na začetek gledališkega procesa,
ko se vlije prva kaplja bencina
in zadiši po erupciji navdihov.

Na prve ideje,

ki so vedno prave
in h katerim se na koncu vedno vračamo.
Na vračanje na začetek,
tam je vse kar rabimo,
ampak nekje vmes na to pozabimo.
In na koncu na čisto vse začetke,
na vse prve misli,
na vse prve trenutke,
na vse prve ideje,
na vse prve občutke.
Živeli začetki! V užitek ste nam!

BRINA: Hvala Sari za pesem po motivih Brechtove "O Lust des Beginnens". Pomembno je, da povemo, da se bomo na začetku debate opirali na besedilo Bertolta Brechta Kupovanje medenine, ki je nastajalo med leti '39 in '42. Gre za dramsko besedilo, ki ni bilo nikoli dokončano, v njem pa je Brecht v največji meri predstavil svojo teorijo v dialoški obliki. Tekst predstavlja eno ključnih del s področja teorije gledališča. Gre torej za debato med filozofom, igralcem, dramaturgom ter igralko, občasno se pojavi tudi odrski delavec, ki v besedilu predstavlja novo občinstvo, se pravi v resnici vse nas. Pa se na tem mestu ne spuščajmo v podrobnosti, ker bomo besedilo res vzeli kot iztočnico za teme, o katerih bi želeli govoriti, tako ali tako pa bomo kaj dodali še sproti.

LANA: Koliko bo danes ta dogodek trajal je odvisno od vas draga publiko in od tega kako dolgo boste z nami debatirali, največ pa do polnoči ker se takrat SOHO zapre. Če pa si bomo želeli nadaljevati pogovor, se bomo seveda skupaj preselili še kam drugam. Verjamem, da bi si marsikdo, tako kot jaz, želel, da bi lahko med pogovorom zavzeli to tipično Brechtovo držo kadilca, ki omogoča še večjo sproščenost in odmaknjen pogled, vendar tu pač – kot vemo – ni možno kaditi ...

BRINA: Še ena značilnost sodobnega gledališča ...

LANA: Ja, ja ... si ga bomo pa z veseljem tisti, ki kadimo, lahko prižgali zunaj po koncu.

MIŠO: Če pa kdo res ne bo zdržal, ste svobodni. Upam, da imate vsi pijačo, drugače si jo lahko greste iskati vmes na šank, stranišča so tudi spodaj, če bo potreba, ker pavze ne bo.

BRINA: Super, te stvari smo torej uredili. Predlagam torej, da začnemo z Brechtom in sicer z vprašanjem, ki ga dramaturg v tekstu postavi filozofu na začetku. Vprašanje pa se glasi: Kaj te v gledališču sploh zanima?

LANA: Brechtov filozof odgovori, da ga gledališče zanima predvsem zato, ker posnema dejanja med ljudmi, tako da lahko človek verjame, da gleda resnično življenje. Filozofa pa zanima predvsem način skupnega življenja ljudi in zato ga zanimajo tudi ta posnemanja življenja. Filozofov smoter je ta, da bi želel uporabiti ta posnemanja, ki se izdelujejo v gledališču kot pripomoček za posebne namene. S tem misli na politične namene, za gradnjo politične skupnosti.

BRINA: Dramaturg v Brechtu potem izpostavi, da se lahko v gledališču do zadnje podrobnosti izvede prizore z različnimi duševnimi stanji, kjer je gib vsakega igralca kar najbolj pristen, kar je predvsem zasluga odličnih igralcev. Tukaj dramaturg govori torej predvsem o razumevanju klasičnega gledališča kot načina uprizarjanja dogodkov na čim bolj verističen način, če se lahko tako izrazim, kjer ima največjo vrednost dobra izvedba igralcev in na nek način največji uspeh, če gledalci verjamemo, da gledajo na odru resnično življenje in vživljanje igralcev pripelje do zlitja igralca in lika na tak način, da ju gledalec pogojno rečeno več ne loči.

MIŠO: Tudi igralec v tekstu izpostavi ravno to: da lahko dobri igralci pokažejo tudi najbolj neverjetno dejanje – če vzamemo Brechtov primer iz besedila - kako Napolen žre čevljske žebličke – tako dobro, da se gledalcu vse skupaj zdi čisto naravno. V bistvu govori o tem, da če je igralec dober, mu ti vse verjameš in se popolnoma potopiš v dogajanje, hkrati pa seveda pozabiš, da stoji sredi odra in igra. Druga stvar, ki jo igralec v Brechtovem tekstu izpostavi je, da je bistveno tudi, zakaj to v gledališču počnejo.

LANA: Filozof pravi, da ga bolj kot načini posnemanja (prav ali narobe) zanimajo same stvari, ki jih gledališče posnema. Razumeti namreč moramo, da je sam Brecht bil marksist. Zato Brechtov filozof zastopa marksistične ideje in gledališča ne more gledati onkraj materialnih pogojev sveta v katerem se nahaja. Natanko zato ga zanima tudi, čemu so ta posnemanja namenjena.

MIŠO: No, igralec v besedilu zagovarja mnenje, da je posnemanje namenjeno temu, da bi ljudi napolnili s strastmi in čustvi, da bi jih iztrgali iz njihovega vsakdana in njihovih

dogodkov. Trdi, da lahko dogodke posnemajo samo, če razgibajo svoja čustva in strasti, ker bi bilo hladno prikazovanje čisto nezanimivo. Izjavi pa tudi, da hladnega prikazovanja tako ali tako ni, ker nas vsak dogodek vznemiri, razen če smo brez čustev.

LANA: No, meni se zdi zelo pomemben filozofov odgovor na to, ker reče da nima nič proti čustvom in da se strinja s tem, da so potrebna čustva, da prikažeš dogodke in da morajo posnemanja zbujaati čustva. Sprašuje pa se – in to se tudi meni zdi bistveno – kako čustva igralcev in prizadevanje, da bi pri občinstvu zbudili čustva, učinkujejo na ta posnemanja življenja?

BRINA: Jaz bi se tukaj navezala tudi na Aristotela – ki ga tudi dramaturg citira v besedilu – saj Aristotel o tragediji napiše, da je posnemajoče prikazovanje nravno resnega, zaokroženega, toliko in toliko dolgega dejanja, v olepšanem govoru, pri čemer so posamezne zvrsti tega govora uporabljene v posameznih delih ločeno, prikazovanje, ki ni pripovedovano, temveč ga uprizarjajo delujoče osebe, in ki z zbujanjem sočutja in strahu doseže, da se ljudje očistijo takih občutij. V “starem” gledališču je poglobitni cilj torej katarza pri gledalcu, medtem ko Brecht zavrača vživljanje tako pri gledalcu kot pri igralcu.

MIŠO: Če lahko še jaz nekaj dodam. Že prej sem omenil, da igralec v Kupovanju medenine govori o gledališču, kjer naj bi se pozabilo, da igralec igra in naj bi se ustvarjalo iluzijo, kar je danes v gledališču že redek pojav, saj se ta iluzija več ne vpostavlja oziroma večina uprizoritev ne skuša zakriti tega, da so uprizoritve - celo obratno, to preizprašujejo med samim dogodkom, na odru, če lahko tako rečem. Velik premik je seveda pri tem naredil performans kot način uprizoritve, kjer igralec ne igra v tem klasičnem smislu, temveč performira kot on sam. Če na tem mestu kot primer omenim Vio Negativo, ki se ukvarja ravno s povezavo med gledališče in performansom, poleg tega pa odpira tudi vprašanje o odnosu med ustvarjalci in gledalci, ampak mogoče lahko to temo odpremo še kasneje v debati. V glavnem, ravno pri Brechtu je spet prišlo do razlike v razumevanju same igre oziroma igralca.

BRINA: Preden nadaljuješ, bi samo dodala, da je po tej genealogiji nujno omeniti tudi Diderota. Diderot je med drugim napisal znano delo Paradoks o igralcu, ki zopet predstavlja en pomemben prelom v zgodovini gledališča. Njegov paradoks lahko povzamemo v trditvi „manj kot čuti igralec, več bo lahko čutil gledalec.“

MIŠO: Točno to. Če nadaljujem mojo prejšnjo misel, pri Brechtu je najpomembnejše to, da je zavračal igro, kjer bi igralci občinstvo ali sebe prepričevali, da so „postali“ lik, ki ga igrajo. Želel je namreč nenehno preizpraševati iluzijo na odru, da bi se gledalci zavedali, da gledajo skonstruirano stvar, ki je spremenljiva in ni samo odraz sveta, takega kot pač je. Potujitveni učinek, ki si ga Brecht sicer ni izmislil sam, ga pa nedvomno največkrat povežemo z njim, saj ga je nenehno raziskoval - temelji na tem, da dogodku odzvamemo njegovo samoumevnost in jo zamenjamo z nečim, kar začudi in vzbuja radovednost. Igralci so igrali več likov, izstopali iz likov in se neposredno obračali na gledalce - torej rušili četrto steno -, dogajanje so prekinjali songi, uporabljali so komentarje na transparentnih, gledalci so lahko slišali navodila scenskimi delavcem in podobno. In ravno tukaj je eno izmed bistvenih vprašanj - kakšni so lahko brechtovski prijemi, recimo, potujitveni učinek, danes in kako lahko danes uporabimo njegovo razumevanje igre.

(SARA stand-up „POSNEMANJE“)

Dober večer, jaz sem Sara Horžen in sem igralka.

(pavza, igralka look)

To sem zdaj igrala, da sem igralka. Posnemala sem Saro Horžen kot igralko.

Ful mi je zanimivo, da sem že večkrat naletela na ljudi, ki se po navadi ne ukvarjajo s teatrom, da so me spraševali, koliko teh igralskih veščin uporabljam tudi v privatnem življenju. Me je večkrat presentilo to vprašanje, v smislu, a zdaj, ko sem igralka znam pa kar manipulirati z ljudmi al kako. Potem pa bolj, ko sem začela razmišljati o tem, bolj sem se strinjala sama s sabo, da ne rabim biti igralka, da lahko igram v resničnem življenju. Ker to itak vsi počnemo.

(nagovori navzoče, jih pohvali, jim da kompliment) Sem vas dobila na svojo stran, a ne?

Znam pa tudi drugače.

»Odjebite, pizde preklete! Pička vam materina! Da vam jebem mater v tri pičke materine! Kaj me gledate? Jebem vam mamicu. Kaj se naslajate? Lahko je sedet na teh stolčkih in nas ocenjevat in si mislit, no, da vidmo zdaj, kaj so prpravl, da vidmo, kaj je zdej to neka magistrska, ajde! Odjebite! Mi tle kri ščijemo za vas, vi pa lagano. Kolena se mi tresejo od treme, sam zarad tega, ker čutim odgovornost, da izpolnim vaša pričakovanja. Dost mam tega! Spizdite! Ne morem gledat več teh vaših fac. Vsak bolj pameten k ta drug. Poln kurac mam tega. Zadovoljevat vaša pričakovanja. Ni mi treba niti čestitat po predstavi, pizda vam materina. Ko vas jebe!« No tko.

Enkrat mi je en bivši tip rekel, ko sva šla na neko kosilo, jaz pa sem bila razpizdena od

nekega dogodka, ki se mi je tik pred tem zgodil v službi in sem se mogla mal spucat, spraviti nek gnev iz sebe in sem se začela jeziti in razlagati o tem dogodku, da naj se že sprostim in pomirim. In jaz njemu, da ne morem, da moram zdaj to dati ven. In on meni, da naj se malo potrudim. Jaz nazaj, da ne morem kar preklopiti med tem kar čutim, da rabim čas, da dam to ven. In on nazaj, no, daj, daj, potrud se malo, saj znaš, saj si igralka.

Ljudje tudi v resničnem lajfu, ne samo na odru, pričakujejo, da bomo igrali neke vloge in drugemu zato, da bi si bolj ugajali. In za ene se odločimo, da jih bomo res. No, za tega modela se jaz nisem odločila, zato ga tudi ni tle med nami. Ampak za ene pa smo jih zmožni odigrati brez, da bi se moral vživljati v neke druge karakterje in to naredimo čisto naravno iz sebe.

Ampak zakaj pa potem od profesionalnih igralcev pričakujemo, da bodo na odru nekdo drug, če pa smo vsi zmožni te naravne igre v resničnosti.

A je performer, ki se ne dela, da je nekdo drug, ampak on sam, boljši oziroma bolj realističen, naturalističen igralec od klasičnega igralca, ki se postavlja v neke like? Saj vam lahko pokažem čisto plastično na primeru. A če vam tukaj zdaj pokažem joške, a bodo te joške, če jih pokažem kot Sara Horžen, performerka, kaj bolj realistične kot joške, ki vam bi jih pokazala kot igralka, ki se vživlja v nek lik? Ne vem. Vem pa, da zdaj vsi razmišljate, če jih bom res ven vrgla.

No, teh jošk nisem kr tko za brez veze zdej vrgla iz svojih ust. Bom razložila.

Ko sem dobila ta tekst od Brechta, Kupovanje medenine, sem na prvi strani prebrala opis likov in sem videla, da je Brecht za igralko napisal, da je politična. In sem si mislila, to, Sara, to bo ena huda vloga, tukaj pa se boš lahkor razigrala in dokazala. In začnem veselo brati. In berem in berem in berem in tko preberem že par strani in me kar ni, medtem ko ti trije že razvneto debatirajo in berem naprej in zagledam, da se me prvič omeni takrat, ko se pogovarjajo o joškah. In si mislim, o super, zdaj bo, zdaj bi igralka prišla in naredila nek statement. In berem naprej navdušena. In nič. In še ekar berem in berem in berem dokler ne pridem do konca teksta in ugotovim, da je igralka imela v vsem tekstu enih 5 replik s tem, da ena od teh ni bila verbalna, ampak samo ploska, pri eni pa igra, da je možki. In to Brechtu zamerim in valda se vprašam, če je bil seksist. Ne zamerim mu sicer tega, da me je povezal z joškami, ampak to, da mi dejansko v celem tekstu ni dal nobene funkcije. Proti joškam nimam nič. Ker jst mam joške rada. Mislim res, kdo nima rad jošk? Mehke so, tople so. Jst jih ful rada gledam. Svoje v špeglu, joške igralko na filmu ali pa random topless ženske na plaži. Rada mam tudi moške joške, kosmate, široke in čvrste. Joške so zakon. Kdo bi rad videl joške?

(scena s pojočimi joškami, pesem: Alabama song, prva kitica)

(BRINA, MIŠO, LANA - dolga pavza)

BRINA: Vrnimo se k Brechtu. Do zdaj smo torej odprli vprašanje posnemanja in načina posnemanja. Pojdimo k naslednji temi, ki jo želimo odpreti. Aristotel izpostavlja tudi učinek gledališča na občinstvo. Dajmo se pogovoriti, kaj je s tem učinkom na občinstvo?

LANA: Ja, če je bil v antiki smoter tragedije zbujanje strahu in sočutja, bi bil to tudi danes dober smoter, samo strah bi moral biti strah pred ljudmi, sočutje pa sočutje z ljudmi, gledališče pa bi moralo pomagati, da bi odstranili tiste razmere med ljudmi, v katerih se morajo ljudje drug drugega bati in drug z drugim sočustvovati. Ker namreč, človekova usoda je postal človek sam. Filozof nenehno opozarja, da ga zanimajo ravno dogodki iz resničnega življenja, torej, kako je gledališče lahko politično. Pravi, da se zaradi njegovega posebnega interesa počuti kot trgovec z medenino, ki pride k orkestru in želi kupiti zgolj medenino, ne pa kakšne trobente. Trobentačeva trobenta je iz medenine, toda trobentač je verjetno ne bo hotel prodati kot medenino, po vrednosti medenine, kot toliko in toliko kilogramov medenine.

MIŠO: Lana, lahko to še malo razložiš?

BRINA: Ja, da nam bo jasno, kaj je Brecht s tem mislil.

LANA: Gre za to, da trobenta ni samo kilogram medenine, temveč je zaradi vloženega dela v njen nastanek veliko več kot to, ima torej neko dodano vrednost in zato stane neprimerljivo več kot le kilogram medenine. Tukaj gre za zelo pomembno marksistično teorijo dela, ki jo je Brecht želel predstaviti tudi v gledališče. Marx je namreč razvil celo kritiko klasične ekonomije (Kritika nacionalne ekonomije oz. Pariški rokopisi, Očrt za kritiko politične ekonomije oz. Grundrisse ... Kapital). V vseh teh delih dokazuje da dodana vrednost produkta nastaja izključno zaradi vloženega dela. Delavec in njegov čas vložen v delo je torej tukaj ključno. Tako kot je v gledališču ključen igralec in njegovo delo. Zato je pomembno, kakšno dodano vrednost gledališče ustvarja in kako nam to lahko pomaga, da razumemo svet okrog sebe.

MIŠO: Ampak seveda to ne pomeni, da se igralec postavi na oder in vpije očitne izjave, recimo: Revni so še vedno revni, bogati pa so vse bolj bogati.

LANA: Seveda ne. Filozof pravi, da gre za to, da ogromno ljudi, ki trpi in je ogroženih, ne pozna vzrokov svojih trpljenj in nevarnosti, metod svojih mučilcev ali metode za odstranitev mučilcev. Mučilce pa lahko odstranimo samo, če zadosti ljudi pozna vzroke svojega trpljenj

in ogroženosti, njihov natančni potek in metode za odstranitev. Zato je treba posredovati kar največ tega poznavanja.

MIŠO: Če lahko samo dodam - tudi če imamo ljudje danes več tega znanja, se stvari še vedno ne spreminjajo, kar pomeni, da moramo tudi znotraj tega poiskati novo znanje, ki ga je treba posredovati.

LANA: Oziroma kot je v svoji izjemni knjigi »Masovna psihologija fašizma« izpostavil Wilhelm Reich: ključno vprašanje je razumeti, zakaj ljudje podpirajo fašizem čeprav istočasno vejo da ta dela proti njim, da je za njih smrtno nevaren? To je izjemno pomembno vprašanje, na katerega ne moremo odgovoriti samo razumsko (Marx), temveč je treba razumeti tudi čustva (Freud). Reich s svojim »freudo-marksizmom« odlično pokaže, kako levica nikoli ni mogla zmagati, ker je računala samo na razum in razredno zavest, pozabljala pa je vedno nasloviti nekatera nezavedna področja in vzroke, na katere je desnica odlično igrala.

MIŠO: To vidimo tudi danes.

LANA: Točno tako, če pogledamo parlamentarni cirkus je Levica na volitvah izgubila, pa čeprav je nastopala pod geslom »Blaginja za vse, ne le za peščico«. Kako ne glasuješ za nekoga, ki ti obljublja blaginjo? Pa ne le tebi, vsem?! In kako ne znaš v grožnji s smrtjo migrantom/drugemu prepoznati grožnjo s smrtjo tudi sebi? Fašizem, ko se enkrat porodi, gre v vse smeri. Po drugi strani velika večina ljudi sploh ni šla na volitve ravno zato ker ta "kapitalo-parlamentarizem" kot pravi A. Badiou zavrača. In s temi ljudmi se nihče ne ukvarja.

MIŠO: Meni se zdi pomembno izpostaviti vprašanje, kako naj bi pri tem gledališče naj odigralo svojo vlogo.

LANA: Ja, Brechtov filozof misli da je ta vloga gledališča ključna. In tudi sama se s tem v največji meri strinjam. Zanimajo me tiste uprizoritvene prakse, ki so politične ampak, ki grejo onkraj liberalnega pojma politike: parlamentarni cirkus (parlamentarne stranke, govori vodij, volitve), upravljanje/vladavina/menadžment, politična tehnokracija oz. kot izrazi filozof A. Badiou kot »kapitalo-parlamentarizem« oz. »preveč objektivistično sparjenje tržne ekonomije in volilnega rituala«. Torej tiste prakse, ki politiko razumejo in afirmirajo kot proces gradnje politične skupnosti za vse. Takšna politika je odvisna od angažmaja vseh nas in vsakega od

nas in zahteva dosti več truda in participacije kot je voliti enkrat na 4 leta ali se kdaj pa kdaj udeležiti kakšnih demonstracij ali pa se deklarativno izrekati za levičarja..

MIŠO: Gledališče torej kot politični projekt, ki bi naj proizvajal emancipatorne učinke. Pa je dovolj če le uprizorimo nek politični (pomemben, aktualni, kontroverzen) dogodek zato da proizvedemo politične učinke?

LANA: No to se meni ravno zdi ključno vprašanje! Kot odlično izpostavi J. Ranciere sicer filozof, ki se je veliko ukvarjal z estetiko, teorijo gledališča in načini gledanja v svoji knjigi "Emancipirani gledalec" to kar je po njegovem "politika estetike" mora biti veliko več kot to. Mora odpirati vprašanja prezentacije in reprezentacije (redefinicija igralca in gledališke situacije), brisati mejo med občinstvom in nastopajočim (redefinicija odra in "publike"), izstopati iz rigidnih okvirjev institucij (deinstitucionalizacija). Skratka emancipirati gledalca pomeni tudi na nek način ga ukiniti. In ukiniti sebe kot nastopajočega.

BRINA: Zdaj se lahko zopet spomnemo na Diderota, ki je rekel, da naj gledališče služi razvedrilu in poučevanju. Ti bi torej razvedrilo kar črtala?

LANA: Ne, ne bi pa rada črtala poučevanja. Sem proti zabavi, ki ne vsebuje nič poučnega več. Gledališka situacija mi je lahko zanimiva, če deluje emancipatorno, to je če predrugači obstoječe režime razumevanja, gledanja in čutenja.

(SARA stand up - „POLITIKA“)

Nicht, sondern

Gestus

Verfremdung

Haltung

Smoter vsega je, da omogočimo gledalcu plodno kritiko z družbenega stališča! Na tej točki se sprašujem o politični odgovornosti in o naših politikih.

Prva misel: politiki so igralci! Vprašate našo režiserko, ki je v času študija delala transkripte sej v državnem zboru. Prav, da je v zapisih razlika očitna pred in potem, ko so naštimali kamere tja not. Od takrat naprej so vsi politiki totalno teatralni. Vse naredijo zato, da čas, ki jim je namenjen za izjavo, izkoristijo za to, da bodo v kadru. Vse sam zato, da bodo na televiziji. Najboljš je pa še, da koga podrkajo v glavo al pa dajo tako izjavo, da se jih potem še bolj izpostavi, če ne drugje v oddaji Satirično oko. Dobra oddaja. Poglejte si jo kdaj.

Druga misel: igralci so politiki! Jerca Mrzel! Violeta Tomič! Saša Tabaković! O njihovi kvaliteti, kaj so boljši igralci al politiki, se vprašate sami. Pa Marjan Šarec! Men je tip totalen kmetavzar, čeprav hoče kao mal imitirat neko kombinacijo Tuđmana in Drnovška. Človk sploh ni kredibilen. Gestikulira in artikulira, k da je igro študiral v šejksperjevih časih. Mislim, a to je prišlo iz naše akademije? Deklarira se kot nov človk, nov obraz na tej sceni, ampak govori pa tako starokopitno, k da je bil zamrznjen kakih 100 let in se zdaj kr naenkrat pojavu med nami s tistimi rokcamy sklenjenimi pred pasom. Pizda materina no, ampak jebeš tako akademijo, ki producira take ljudi. To je tud odgovornost. A se vi zavedate, da bo lahko ta tip bo naš predsednik vlade. Ta država z akademijo na čelu gre res u kurac! Borut Pahor. On je glumac par excellence. On bi mogu igro predavat na AGRFT. Človek zna s publiko. Tkole vas na dlan dobi. Kdo se spomni njegove volilne kampanjne? Kaj vse je bil? Mesar, frizer, varuška, gasilec, smetar... In človk zna izkoristit moment za improvizacijo. Mojster improvizacije. Točno začuti moment, kdaj pa kje mora kakšno neumnost zint, kao spontano in nenačrtovano, zato da kao izpade človek, navaden človek, ki dela napake, kao eden izmed nas. Kurac, vse ma premišljeno, pička mu materina manipulatorska. Prvak! Igralski prvak med politiki! Prvak političnega odra! Mimogrede, s Pahorjem sva si dost podobna drgač. Oba sva politologa, oba igralca, le istega si ne deliva pa slave tud ne.

Sam kdo je bolj verjempljiv? Se bom zdaj postavila v vlogo neke random gledalke, ki ma zmer kakšno ostro in kratko, po navadi neargumentirano opombo na vse kar je videla. Se bom postavila sem in si sama sebi kot ona rekla: »Veš kaj, ful sem te gledala, ampak sori ej niti v enem momentu me nisi prepričala.« Glede na zadnjo volilno udeležbo tud naši politiki niso kaj dost bolj verjempljivi, čeprav pol države še kar voljo te Marjane pa Janeze. Pizda, in dobivajo jih točno take cheap fore.

(gradirana masturbacija; vrhunec na koncu govora)

Pomen gledališča doma in po svetu ne določajo besede, blišč ognjemetov in zunanji videz. Velja toliko, kolikor mu odpremo svoja srca in kolikor svojih misli smo mu pripravljeni posvetiti. Gledališče je globoko v zavesti vseh nas. Nam pripada. Gledališče nosimo v srcu. Iz ljubezni in upanja je bilo rojeno, iz ljubezni in upanja je raslo, zaradi ljubezni in upanja bo postalo in ostalo prijazno zatočišče za vse. Prav vsak, ki z ljubeznijo neguje gledališče, si zasluži posebno pohvalo in priznanje, saj je potrebno veliko talenta, predvsem pa prizadevnosti in vztrajnosti, da se lahko pohvalimo z rezultati, ki so odmevni doma in po svetu. Na vse to smo lahko ponosni. Govorimo jasno, ničesar ne skrivamo za kulisami.

(po vrhuncu nemi krik)

Če mene vprašate, bi mogl vsi ti volivci večkrat pridt v sodoben teater in si dovolit plodno kritiko z družbenega stališča! Pol bi pa vidl, komu bi še rekli „volim te!“

DRUGI DEL – DEBATA Z MONOLOGI

BRINA: Z Brechtovimi iztočnicami smo zaenkrat torej končali. Zdaj pa pride na vrsto vprašanje, kako lahko vse, o čemer samo do zdaj govorili, povežemo z gledališčem danes.

Kaj nas torej zanima danes, tukaj in zdaj?

Zakaj hodimo v gledališče?

Kaj nas v gledališču zanima?

Katere predstave nam odzvanjajo? Zakaj? Kaj nas je nagovorilo?

LANA: Mene kot filozofinjo, performerko in aktivistko, saj sem vse to, torej kombiniram teoretični in praktični pristop, zanimajo predvsem tiste prakse sodobnih scenskih umetnosti, ki delajo radikalne premike na političnem področju, to je v smer radikalne enakosti. Ideološko sem, tako kot tale naš Brecht, komunistka. In me posledično zanimajo tiste prakse, ki utrjujejo skupnost in Istost ne pa začrtavajo meje in Drugost. V današnjih liberalnih časih iskanja gnilega družbenega konsenza prekritega z ideologijo človekovih pravic, tolerance in humanitarizma to ni prav moderno, vem. Ampak sej ko bolje pomislim, komunizem v svojem bistvu nikoli ni bil prav preveč moderen. Tudi v Brechtovih časih ni bil. Saj Brecht je moral bežati iz fašistične Nemčije ravno zato ker je bil komunist. In tam v Ameriki so ga tut drkali ker je bil komunist. Vendar se mi toliko bolj zdi pomembno braniti to čemur A. Badiou reče Ideja komunizma. Kot filozofsko ime politike emancipacije, enakosti, radikalne demokracije. Kot nasprotje tržne ekonomije, parlamentarne demokracije (obliko države, ki je prilagojena kapitalizmu) in na neizogiben, 'naravni', značaj najstrašnejših neenakosti.

Kako je gledališče lahko politično?

Je gledališče že politično, če je aktualno? Je politično, če odpira politične teme?

Kdaj smo bolj pozorni na vsebino, kdaj na izvedbo?

Ali kaj spremeni recimo forma, ki vključuje publiko? Je to že samo po sebi politično?

MED DEBATO - MIŠO odpre vprašanje interpretacije vs. vsebine

(BRINA monolog – dramatika)

ODPRTI KONEC

IZJAVA O AVTORSTVU magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Performerka Igralka 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: