

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

Drugostopenjski študijski program Dramska igra

DOMEN NOVAK

Pogled kot igralsko orodje

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



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

Drugostopenjski študijski program Dramska igra

DOMEN NOVAK

Pogled kot igralsko orodje

Magistrsko delo

Mentor: doc. Branko Jordan

Ljubljana, 2024

PODATKI O DELU:

Ime in priimek: Domen Novak

Naslov magistrskega dela: Pogled kot igralsko orodje

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 60

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

Program in smer študija: Drugostopenjski študijski program Dramska igra, smer Dramska igra

Mentor: doc. Branko Jordan

Jezikovni pregled: Tjaša Pirnar

Slepim in tistim, ki vidijo preveč.

Zahvaljujem se Branku za širino in pot. Jerneju za opolnomočenje. Klari za neprekinjen pogled. Aljoši za skupnost in pomen prijateljstva. Filipu in Klemnu za pristan. Počemučki za svobodo. Drami za roko. Gledališču zanj. In Urški za podporo in ljubezen.

Povzetek in ključne besede

Magistrska naloga *Pogled kot igralsko orodje* obravnava pogled kot fizično dejanje in ga skozi različne vstopne točke analizira in misli kot enega od gradnikov igralskega dela. Skozi teorijo vida, psihološke raziskave o vplivu očesnega stika na človeka, avtorjeve lastne umetniške izkušnje in izbrana umetniška dela magistrska naloga razkriva konkretne načine, kako je lahko pogled uspešno izkoriščen pri gledališkem ustvarjanju. Delo se predvsem posveča igralcu, njegovi komunikaciji s soigralcem in z občinstvom. Očesni stik intenzivira občutenje dveh vpletenih in je inspirativna vstopna točka za igralski proces. Namen besedila je predvsem poglobljeno razumevanje pogleda kot igralskega orodja, njegove lastnosti vzpostavljanja odnosa med dvema in ozaveščeno ravnanje z njim ob snovanju igralskega nastopa.

Ključne besede: **igra, pogled, očesni stik, igralske vaje, občinstvo.**

Abstract

The master thesis *The Gaze as an Acting Tool* discusses the gaze as a physical act and, through different entry points, analyses and considers it as one of the building blocks of acting. Through the theory of vision, psychological research on the impact of eye contact on human beings, the author's own artistic experiences, and selected artworks, the master thesis reveals concrete ways in which the gaze can be successfully used in theatre making. The work focuses primarily on the actor, his communication with his fellow actor and with the audience. Eye contact intensifies the feeling of the two people involved and is an inspirational entry point for the acting process. The text is primarily aimed at a deeper understanding of the gaze as an actor's tool, its properties of establishing a relationship between two people and its conscious handling when designing an acting performance.

Keywords: **acting, gaze, eye contact, acting exercises, audience.**

Kazalo vsebine

1	Uvod	9
2	Kako vidimo?	11
2.1	Teorije vida.....	11
2.2	Anatomija očesa.....	13
2.3	Camera obscura in vid	14
2.4	Vaja	15
3	Psihološke raziskave vpliva očesnega stika	17
4	Trening neprekinjenega očesnega stika	22
4.1	Razlogi in pričakovanja	22
4.2	Potek vaj	22
4.3	Neprekinjen očesni stik	23
4.4	Neprekinjen očesni stik in glasba	25
4.5	Neprekinjen očesni stik in beseda.	26
4.6	Neprekinjen očesni stik in akcija	27
4.7	Zaključek.....	27
5	Tatjana Capuder Vidmar: <i>Esej o pogledu</i>	29
5.1	Pogled na japonski vrt.....	29
5.2	Pogled z balkona v stanovanjskih blokih	29
5.3	Drevo – subjekt ali objekt	30
5.4	Igralec na dvignjenem odru.....	31
5.5	Igralec na ravni gledalcev	32
6	Primeri različnih uporab pogleda znotraj lastnih praks	34
6.1	<i>Požar</i> , produkcija IV. semestra Dramske igre in Gledališke režije. Režija: Živa Bizovičar, UL AGRFT, 2019.....	34
6.2	<i>Dan, ko jaz ni bil več jaz</i> . Režija Maša Pelko, SNG Drama Ljubljana, 2023.....	35
6.3	<i>Woyzeck</i> , produkcija VII. semestra Dramske igre in Gledališke režije. Režija Žiga Hren, UL AGRFT, 2022.....	36
6.4	<i>Mrtvaški ples</i> . Režija Eduard Miler, SNG Drama Ljubljana, 2022.....	37
6.5	<i>Cyrano de Bergerac</i> . Režija. Tin Grabnar, SNG Drama Ljubljana, 2024	38
7	Umetniška dela, ki uporabljajo pogled, kot umetniško orodje	40
7.1	Volodymyr Kolbasa, Ondrej Moravec: <i>Fresh memories: The Look</i> . DOX, 2023.....	40
7.2	Anthony Hopkins v filmu <i>Silence of the lambs</i> . Režija Jonathhan Demme, 1991	41
7.3	Videoinstalacija: <i>Turbulent</i> , Shirin Neshat, IZOLYATSIA, 2019	42

7.4	Romeo Castellucci: <i>On the concept of the face regarding the Son of God</i> . Režija Romeo Castellucci, Societas, 2010.....	43
8	Gledalec si želi biti viden.....	46
8.1	Gledalec v <i>The artist is present</i> (Abramović 2009, MoMa)	47
8.2	Marinino stanje kot osnovna pozicija igralca	48
9	Pogleda ni mogoče igrati	49
9.1	Izkušnja pogleda v gledalca pri predstavi <i>Under Construction</i> (2021) kolektiva Počemučka.....	50
9.2	Kako v pogledu vztrajati?.....	51
10	Zaključek.....	53
11	Literatura in viri.....	57

1 Uvod

Pričujoče magistrsko delo se ukvarja s pogledom kot z eno od osnovnih sestavin gledališke izkušnje. Razume ga kot igralsko orodje, kot gledalčevo početje in kot socialni ter filozofski pojav. V večjem delu se naloga osredinja na igralca in na njegovo umetniško prakso. Giblje se nekje med priročnikom, dnevnikom in analizo. Kot praktično izhodišče za razumevanje pogleda v igralski veščini obravnava neprekinjeni očesni stik, ki ga skozi psihološke raziskave in lastne umetniške izkušnje avtor razčlenjuje in v njem išče vir navdiha za igralsko delo. Delo se v začetnih poglavjih posveča vidu, teoriji njegovega nastanka, anatomiji očesa, procesu gledanja in *cameri obscuri* – poskusu, ki je praktično dokazal delovanje očesa, in nastajanju slike v možganih. Razgrinja osnovna sodobna znanja o vidu in očesu in se posveča vidu kot človeškemu čutilu, preko katerega sprejemamo največ informacij o svetu okoli nas.

V povzetkih različnih psiholoških raziskav znanstvenikov, kot so Jenet, Brito, Kleinke idr., je natančno predstavljen učinek in vpliv neprekinjenega očesnega stika. Opisani so psihološki procesi, ki vznikajo med gledanjem v oči v različnih okoliščinah. Iz psiholoških raziskav je mogoče razbrati temeljno tezo, ki je gorivo magistrskega dela, in sicer, da vzpostavljen pogled med dvema intenzivira občutja obeh gledajočih, tako prijetna kot neprijetna. Ta ugotovitev v ozadju spremlja celotno besedilo in ponuja utripe inspiracije za igralsko delo ter služi kot ključ za branje pričujočega magistrskega dela.

Avtor opisuje svoje gledališke izkušnje igralskega dela in uporabe pogleda znotraj lastnih praks, v katerih analizira več različnih praktičnih primerov. Pogled razume tako kot sredstvo za komuniciranje med dvema soigralcema kot tudi, in morda celo predvsem, sredstvo za komuniciranje z občinstvom. Avtor razmišlja o pogledu kot temeljnem načinu za povezovanje z občinstvom in zaznava potrebo po povečanem stiku z gledalci, kot je to v navadi v institucionalnem, klasičnem dramskem gledališču. Magistrsko delo izpostavlja nekaj izbranih umetniških del, ki na različne načine izkoriščajo moč pogleda: od Marine Abramović in njenega slovitega performansa *The artist is present* v Momi (2009), preko filmske igre Anthonyja Hopkinsa v filmu *Silence of the lambs* (1991) do Castelluccijeve predstave *On the concept of the face, regarding the Son of God* (2010). Pogled je torej opisan skozi prisotnost v različnih medijih, od performansa, filma, galerijske instalacije, videa do gledališča.

O pogledu med gledalcem in igralcem razmišljam tudi skozi prostorska razmerja in postavitev občinstva na uprizoritvah. Izhajajoč iz dela *Esej o pogledu* (2022) Tatjane Capuder Vidmar, primerjam pogled človeka iz prebivališča na zunanji svet in pogled igralca na gledalca. Capuder Vidmar v svojem delu piše o razliki med pogledom na svet z balkona stanovanjskega bloka in pogledom iz japonske hiše na vrt in v obeh razkriva odnos do nečesa živega izven – do drevesa. Pogled na drevo zamenjam s pogledom na gledalca in razmišljam o tem, kako se postavitev igralca na dvignjenem odru razlikuje od igranja na enaki ravnini z gledalci. V besedilu predstavim dve praktični vaji za igralsko delo s pogledom, ki sem ju razvijal in preizkušal tekom raziskovanja. Služita predvsem igralcu v navdih za alternativni pristop k delu z besedilom in oblikovanju vlog. Zadnji del naloge je posvečen poglobljenemu razmisleku o odnosu med igralcem in gledalcem in pogledu kot sredstvu, ki ta odnos omogoča.

2 Kako vidimo?

V tem poglavju bom, opirajoč se na nekaj osnovnih virov o anatomiji očesa in zgodovini raziskovanja vida, predstavil, kako se je skozi čas spreminjalo dojemanje očesa kot organa za vid in samega vida kot čutila. Posvetil se bom eni najpomembnejših odkritij za preboj na področju raziskovanja in razumevanja vida, *cameri obscuri*, poskusu, ki je revolucionarno spremenil naše dojemanje vida.

2.1 Teorije vida

Na podlagi ugotovitev publicista Simona Ingsa v delu *The eye: A natural history* (2007), virov, dostopnih na Wikipediji oziroma enciklopedijah, kot je npr. *Leksikon človeškega telesa* Davida Burnieja (1999), lahko na kratko povzamemo nastanek teorij vida. Od 5. stoletja pr. n. št. sta obstajali dve teoriji, ki sta tekmovali v svojem poskusu razlaganja vida. V 10. stoletju n. št. pa je, kot opisuje Simon Ings, arabski fizik, matematik in učenjak Alhazen predstavil temelje novi in še danes veljavni teoriji vida, ki temelji na lomljenju svetlobnih žarkov in vstopanju le-teh skozi zenico do mrežnice in v možgane.

Prva teorija, t. i. intromisijska ali teorija vstopanja, je zagovarjala, da objekti spuščajo tanke sloje samih sebe (kot kača, ki se levi), ti vstopijo v oko in um jih sprejme. Ta teorija je predpostavljala, da je vid posledica dejanskega fizičnega stika med slojem (*eidoloa*) in očesom. Po drugi teoriji, t. i. emisijski oz. teoriji izžarevanja, pa naj bi oko pošiljalo žarke oziroma puščice proti predmetom in ti žarki naj bi gledalcu posredovali informacije o barvi in obliki opazovanega predmeta.

Zadnja in sodobna teorija, ki je rezultat napredka v znanosti, predvsem v fiziki, biologiji in nevrologiji, temelji na spoznanju, da svetloba, ki se odbija od predmetov, vstopa v oko skozi roženico, prehaja skozi lečo in se projicira na mrežnico. Mrežnica vsebuje fotoreceptorje, ki pretvarjajo svetlobne signale v električne impulze, ki preko optičnega živca potujejo do možganov, kjer se obdelajo in omogočijo zaznavanje slik.

Intromisijska teorija – okoli 5. st. pr. n. št.

Teorija vida, ki temelji na teoriji *eidol*, razlaga, da objekti oddajajo tanke sloje samih sebe, ki nato vstopijo v oko. Po tej teoriji je vid posledica dejanskega fizičnega stika med temi sloji in očesom, kar omogoča umu, da sprejme in interpretira informacije o barvi in obliki opazovanih predmetov. To pomeni, da gledanje ni zgolj optični proces, ampak vključuje tudi fizično prenosljivost delcev predmetov do gledalčevega očesa. Teorija je predstavljala pomemben korak v zgodovini razumevanja vida, čeprav je bila kasneje ovržena.

Emisijska teorija

Teorija vida, ki temelji na predpostavki, da oko pošilja puščice ali žarke proti predmetom, predlaga, da vidni proces vključuje aktivno emisijo žarkov iz očesa. Ti žarki naj bi se dotikali predmetov in se nato vračali v oko, prinašajoč s seboj informacije o obliki, barvi in oddaljenosti opazovanega predmeta. Ta ekstramisijska teorija, znana tudi kot teorija vizualnih žarkov, je bila priljubljena v starodavni Grčiji, kjer so jo zagovarjali misleci, kot je bil Evklid. Čeprav se je kasneje izkazala za napačno in jo je nadomestila teorija, ki temelji na prejemanju svetlobnih valov, je pomembna za razumevanje zgodovinskega razvoja optike in našega dojemanja procesov gledanja.

Sodobna teorija vida

Sodobna teorija vida temelji na kompleksnih znanstvenih raziskavah, ki združujejo fizikalne, biološke in nevrološke vidike. Svetlobni valovi, ki se odbijajo od predmetov, vstopajo v oko skozi roženico in potujejo skozi lečo, kjer se usmerjajo na mrežnico. Mrežnica je plast, prekrita s fotoreceptorji – paličicami in čepki – ki pretvarjajo svetlobne signale v električne impulze. Ti impulzi nato preko optičnega živca potujejo do možganov, kjer se obdelujejo v vizualnem korteksu, kar omogoča zavestno zaznavo slik. Sodobna teorija vida omogoča celovito razumevanje mehanizmov, ki nam omogočajo videti in interpretirati vizualne informacije iz našega okolja. Združuje temeljna spoznanja iz fizike, anatomije in nevrologije, s čimer ponuja vpogled v kompleksnost vida kot ključnega čuta za človekovo percepcijo in interakcijo z zunanjim svetom.

2.2 Anatomija očesa

Anatomija očesa in proces nastanka slike v možganih sta izjemno zapletena in fascinantna mehanizma, ki vključujeta številne komponente in korake za zaznavanje, sprejemanje in interpretacijo vizualnih informacij. Oko je kompleksen organ, ki služi kot receptor za svetlobne dražljaje, ki jih nato možgani obdelajo in prevedejo v sliko.

Osnovna struktura očesa vključuje več ključnih delov:

- I. **Roženica** je prozorna, sprednja plast očesa, ki usmerja svetlobo v oko. Ima pomembno vlogo pri lomljenju svetlobe in začetnem ostrenju slike.
- II. **Leča** je prozorna struktura za roženico, ki se lahko spreminja in prilagaja svojo obliko z namenom natančnega fokusiranja svetlobe na mrežnico. Ta proces prilagoditve se imenuje akomodacija.
- III. **Mrežnica** je notranja plast očesa, ki vsebuje svetlobno občutljive celice, imenovane fotoreceptorji. Mrežnica je sestavljena iz dveh glavnih vrst fotoreceptorjev: paličnice, ki zaznavajo svetlost in so odgovorne za vid v slabih svetlobnih pogojih, in čepnice, ki zaznavajo barve in omogočajo vid pod dobrimi svetlobnimi pogoji.
- IV. **Optični živec** prenaša električne signale iz mrežnice v možgane. Ko svetloba doseže mrežnico, se fotoreceptorji aktivirajo in sprožijo električne impulze, ki jih nato optični živec prenese do vizualnih centrov v možganih.

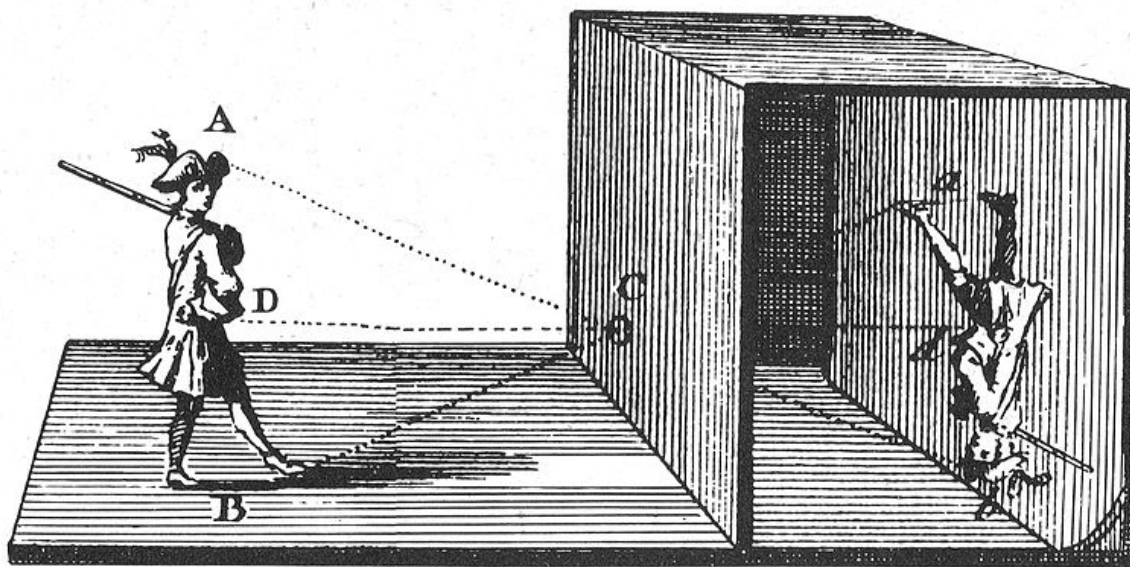
Ko svetloba skozi roženico in lečo vstopi v oko, se zlomi in usmeri na mrežnico. Tam fotoreceptorji pretvorijo svetlobne dražljaje v električne signale. Paličnice in stožnice ustvarjajo signale, ki se nato združijo in prenesejo do optičnega živca. Optični živec prenaša te signale do vizualnih centrov v možganih, natančneje v okcipitalni režnji.

V okcipitalnem režnju se signali obdelujejo in interpretirajo. Možgani združijo in analizirajo podatke, da ustvarijo koherenten vizualni prikaz okolice. Ta proces vključuje prepoznavanje oblik, barv, globine in gibanja. Pomembno je tudi, da možgani prilagodijo slike na podlagi

preteklih izkušenj in konteksta, kar omogoča natančno zaznavanje in interpretacijo vizualnih informacij.

2.3 Camera obscura in vid

Alhazen, znan tudi kot Ibn al-Haytham, je okoli leta 1021 v Kairu, v Egiptu, izvedel ključni eksperiment, ki je privedel do odkritja principa *camere obscurae*. Med raziskovanjem svetlobe in njenih lastnosti je Alhazen postavil več sveč v temno sobo (lat. *camera obscura*) in naredil majhno luknjo v nasprotni steni. Ko je svetloba plamenov sveč prešla skozi to majhno odprtino, je opazil, da so se slike plamenov projicirale na nasprotno steno sobe, vendar so bile obrnjene na glavo in zrcalno.



Slika [1] Ilustracija delovanja *camere obscurae*. Neznani avtor. Vir: Wikipedia

To odkritje je bilo prelomno za znanost o optiki in vidu, saj je Alhazen s tem poskusom dokazal, da svetloba potuje v ravnih linijah, in da se slike ustvarjajo skozi majhne odprtine kot rezultat tega gibanja. (Ings 168) Njegova raziskava je pomembno prispevala k razumevanju vida, kar je zaznamovalo nadaljnje študije o optiki in perspektivi, kar je kasneje pomembno vplivalo na razumevanje človeškega vida pa tudi denimo na razvoj fotografije. Alhazen je zaradi svojih prispevkov postal eden najpomembnejših pionirjev v zgodovini optike.

Camera obscura zelo nazorno ponazarja delovanje človeškega očesa. Tudi oko je sestavljeno iz majhne odprtine – zenice, skozi katero svetloba vstopa v notranjost očesa. Za zenico se nahaja leča, ki usmerja svetlobne žarke in jih zbere na mrežnici, tanki plasti na zadnji strani očesa. Ko svetloba preide skozi zenico in lečo, se podobno kot v *cameri obscuri* na mrežnici ustvari obrnjena in pomanjšana slika zunanjega sveta.

Če je vse, kar vidimo, manipulirano, kako vemo, kaj je resnično? Nenadoma se svet razdeli na dva dela: svet, ki ga zaznavamo, in svet, predstavljen z zaznavami. Če je vse, kar zaznavamo, predstavitev tistega, kar je v resnici tam zunaj – no – kaj je potem resnično tam zunaj? (Ings 127)

Če gre torej pri vidu za interpretacijo sveta, ki je zunaj nas, kaj je potem v resnici zunaj nas in kdo je ta, ki gleda. Ta vprašanja v človeku vzpodbudijo domišljijo in percepcijo lastnega obstoja. Zavedanje, da vid ni samoumeven, da je torej fizikalno precej enostavno razložljiv in da je to, kar vidimo pravzaprav le projekcija odbojev svetlobe na mrežnico, je fascinantno in za umetnika lahko zelo navdihujoče.

Kako si lahko s tem razumevanjem pomaga igralec? Nič kaj bolj kot katerikoli drugi umetnik ali katerikoli drugi človek. Lahko pa mu je v neskončen navdih. Proces gledanja, opazovanja, motrenja, pogleda, ki ga raziskujem znotraj magistrske naloge, temelji na nenehnem zavedanju, da je to, kar gledam, pravzaprav samo reprezentacija sveta zunaj mene.

2.4 Vaja

Med pisanjem tega poglavja sem ležal na plaži in opazoval morje in svetlobo, ki se lomi v njem, ogromna skalovja na levi in desni in ljudi, ki so ležali okoli mene. Ob poigravanju z mislijo, da nič, kar vidim, ni nujno natanko tako, kot izgleda, me je obtil strašljiv občutek zamajanih temeljev in na svet sem pogledal povsem drugače kot kadarkoli prej. Tako kot je težko, nemogoče ali morda nesmiselno opisovati občutke med globoko meditacijo, je pri naslednji vaji prav tako zahtevno definirati, kaj točno se človeku zgodi. Velja pa opisovati postopek in način prakticiranja. To je vaja, ki sem jo v namene lastnega prakticiranja zapisal in izvajal tekom pisanja magistrske naloge.

Za začetek, tako kot pri večini meditativnih vaj, sedeš na udobno mesto, kjer lahko sproščeno dihaš in dlje časa sediš pri miru. Nato narediš nekaj globokih vdihov in izdihov ter dovoliš očem, da same raziskujejo. Tam, kjer se ustavijo, se ustavijo, njihovi trajektoriji ne pripisuješ pomena. Prepustiš se ji.

Počasi začneš razmišljati o tem, od kod prihaja svetloba. Najbolje je, če prihaja od sonca. Ozaveš, da se svetlobni žarki od sonca odbijajo od objekta, ki ga gledaš, in od tam v tvoje oko. Vizualiziraš pot svetlobnih žarkov.

Tvoje oko. Za to vajo si poskušaš predstavljati, da oko ni del tebe, temveč je organ s svojo funkcijo, ki služi tebi. Obstaja, da skozenj penetrira svetloba in ti pošilja informacije. Oko razumeš kot lečo, ki na zadnjo stran očesa, na mrežnico, pošilja prelomljene svetlobne žarke. Nekje za tvojim očesom se torej žarki skoncentrirajo in narišejo obrnjeno sliko, tako kot pri *cameri obscuri*.

V tej točki vztrajaš. Poskušaš se igrati z dejstvom, da je vse, kar vidiš, samo odboj svetlobe s predmeta v oko, ki žarke projicira na mrežnico. Te žarke si predstavljaš kot sliko, morda kot ekran. Vprašaš se, kdo gleda ta ekran. V glavi, nekje za očmi, imaš ekran, ki je zaradi fizikalnih, logičnih pravil narisal sliko. Torej, kar vidiš, je slika, ampak slika ni zunaj tebe, temveč v tebi. V tem trenutku morda nisi več prepričan, da svet zunaj tebe zares obstaja, oziroma nimaš nobenih dokazil o tem, kakšen je v resnici. Vse, kar veš in poznaš, je ta slika v tvoji glavi, za katero ne moreš vedeti, če je resnična. Vse, kar vidiš, je samo tvoja lastna interpretacija sveta. Ne veš, če drugi vidijo modro enako kot ti. Vztrajaš v tem občutku in opazuješ, kaj se ti dogaja. (Novak 2024)

Ta vaja ponuja drugačen pogled na svet. Recimo temu ozaveščeno gledanje. V kontemplacijo ponuja resničnost stvari in navdihujoče spraševanje o svetu zunaj meja naših teles.

3 Psihološke raziskave vpliva očesnega stika

V članku »The psychology of eye contact, digested« Christian Jennet opisuje, kako že otroci prepoznavajo pomembnost očesnega stika v komunikaciji. Trdi, da otroci med tretjim in četrtem letom starosti pogosto verjamejo, da če si pokrijejo oči, torej prekinejo očesni stik, postanejo popolnoma nevidni. Včasih nekateri otroci v tej starosti trdijo, da so nevidni že samo, če odvrnejo pogled od sogovornika. Poudarja, da se naše zaznavanje očesnega stika začne izjemno zgodaj. Dojenčki, stari zgolj dva dni, raje gledajo v obraze, ki strmijo vanje. Merjenja možganskih aktivnosti dokazujejo, da štirimesečni otroci procesirajo obraze, ki strmijo vanje, precej bolj poglobljeno kot obraze, ki gledajo stran. Pri sedmih mesecih otroški možgani ločijo očesni stik od odmaknjenega pogleda, četudi je ta vzpostavljen za samo 50 milisekund, kar je veliko hitreje od sposobnosti zavestne zaznave.

Jennet očesni stik opisuje kot zelo intenzivno izkušnjo, ki potroši veliko količino možganske energije, kar oteži izvajanje drugih mentalnih nalog. Leta 2016 so na Japonskem izvedli raziskavo, v kateri so opazovali vpliv neposrednega očesnega stika ob nalogi ustvarjanja glagolov ob podanem samostalniku. Sodelujočemu v raziskavi so denimo pokazali sliko napol zaužitega piškota, njegov pričakovan odgovor pa bi bil npr. »jesti«/»odgrizniti«, ali pa naj bi ob zapisu besede »kolo« le-to dopolnil z glagoli, kot so »kolesariti«, »voziti« ipd. Ena od izstopajočih ugotovitev raziskave je bila, da je bilo sodelujočim v raziskavi precej težje izvajati zastavljeno nalogo, če so vzdrževali očesni stik z dodeljenim partnerjem. Odgovarjali so počasneje in manj točno, kadar so gledali nekoga v oči. Raziskava je med drugim potrdila, kako naporen in intenziven je proces vzajemnega očesnega stika dveh oseb in kako zahtevno je ob neprekinjenem očesnem stiku reševati miselne naloge.

Odrasli za razliko od otrok instinktivno vedo, kdaj je primerno prekiniti očesni stik, da se lažje osredotočijo na to, kar govorijo. Otroci so bolj nagnjeni k vzdrževanju očesnega stika, kadar morajo odgovoriti na težka vprašanja. Razvojni psihologi so potrdili, da lahko otroci z zavestnim odmikom pogleda ob težjih vprašanjih lažje in boljše razmišljajo.

Jennet v drugem članku, »Psychologists have identified the length of eye contact that people find most comfortable«, opisuje, kako so v londonskem muzeju Science Museum psihologi

ugotavljali optimalno dolžino očesnega stika. V povprečju so ljudje na vprašanje, kako dolgo je pogled zanje prijeten, odgovorili z nekaj malega čez tri sekunde.

Človeka nasproti sebe pa ne sodimo samo po trajanju vzpostavljenega pogleda, temveč tudi po tem, kar v očeh vidimo. Tisto, kar konkretno vidimo in si podzavestno interpretiramo, so zenice. Kret M. E. v članku »Pupil Mimicry Correlates With Trust in In-Group Partners With Dilating Pupil« navaja, da si razširjene zenice pogosto razlagamo kot znak privlačnosti in vznurjenosti, zožene pa kot znak strahu in občutka ogroženosti. Razširjene vzbujajo večji občutek zaupanja kot zožene. Celó kadar nekomu zaupamo, naše oči posnemajo njegovo velikost zenic.

Janet Brito na temo povezovanja z drugim na podlagi očesnega stika v članku »The Psychology Behind Prolonged Eye Contact and Intimacy« piše, da lahko očesni stik izboljšuje počutje, pomaga pri občutku povezanosti z drugim in tudi krepí vez med staršem in otrokom. Izhajajoč iz članka »Neural and affective responses to prolonged eye contact with parents in depressed and nondepressed adolescents«, opisuje, kako so otroci ob podaljšanem očesnem stiku s svojimi starši kazali znake precej izboljšane počutja in večje povezanosti.

Brito piše tudi o tem, da očesni stik povečuje potencial za občutke vznurjenosti. Doda še zanimivo ugotovitev, da blokiran očesni stik (npr. ob uporabi sončnih očal) zmanjša občutke vznurjenosti.

Christiain Jannet dodaja še rezultate raziskave daljšega očesnega stika, za katerega pravi, da lahko privede do nenavadnih psiholoških učinkov. Povzema Giovannija Caputa, ki je leta 2015 v svojem raziskovanju ugotovil, da ljudje po desetminutnem očesnem stiku začnejo drugače dojemati resničnost: lahko nastopijo določene oblike disociacije, tj. izguba normalne povezanosti z realnostjo. Udeleženci v raziskavi so opisovali občutke zaustavljenega ali počasi minevajočega časa, zvok se jim je zdel ali zelo glasen ali zelo tih, devetdeset odstotkov pa jih je omenjalo, da vidi deformirane obrazne poteze na obrazu opazovanca. Petinsedemdeset odstotkov jih je reklo, da so videli pošast, petdeset, da so v partnerjevem obrazu videli lastne poteze, in petnajst, da so videli obraze svojih sorodnikov.

Za dodatno razumevanje osnovnih psiholoških reakcij in vplivov neposrednega očesnega stika dodajam še nekaj ugotovitev, povzetih iz članka »Gaze and eye contact: A research review«. Psihologa M. L. Pattersona, ki jasno opisujejo vpliv in posledice vzpostavljenega očesnega stika med opazovalcem in opazovancem.

Prepričevanje in zavajanje.

Ljudje običajno dlje vztrajajo v očesnem stiku, kadar poskušajo biti prepričljivi ali zavajajoči. Ugotovili so, da so udeleženci v raziskavi dlje držali očesni stik pri namernem dajanju lažnih odgovorov.

Navduševanje.

Ljudje pogosteje gledajo v sočloveku v oči kadar iščejo prijateljstvo ali poskušajo drugega navdušiti. Študentke so dlje časa gledale žensko sodelavko, ko so poskušale skleniti prijateljstvo, in študenti so več gledali žensko, ko so želeli z njo začeti pogovor.

Grožnja in dominacija.

Raziskovalci so dokazali, da pogled služi za neverbalno sporočanje grožnje in dominacije med pogovori ter kot sredstvo pri obrambi osebnega prostora v situacijah, v katerih sta izraženi agresija in jeza, ter pri izkazovanju odločnosti. Med pogovorom ljudje uveljavljajo nadvlado z usmerjenim pogledom v sogovornika. Ugotovili so, da so moški in ženske manj verjetno vstopali v osebni prostor moškega, ki je stal pred gumbi v dvigalu, ko jih je ta gledal. Moški so precej manj verjetno kršili osebni prostor ženske, ki jih je gledala neposredno v oči. Moški so v raziskavi manj verjetno povzročili električne šoke moškemu sodelavcu, ki jih je neprestano gledal.

Pobeg in izogibanje.

Dolgotrajen pogled lahko v drugem povzroči izogibanje. Eksperimentatorji v poskusu so na ulicah neprestano gledali v pešce in voznike, ki so čakali na zeleno luč. Ko se je prižgala zelena

luč, so pešci in vozniki prečkali križišče bistveno hitreje, če so bili podvrženi neprekinjenim pogledom eksperimentatorjev.

Ljudje smo nagnjeni k temu, da se umaknemo neznancu, ki strmi v nas, kadar nam razlog za strmenje ni znan. Če je neznanec, ki strmi v nas, privlačen ali ima druge prijetne lastnosti lahko kognitivna ocena tega strmenja privede do prijetnih odzivov. V primerih, ko je bil eksperimentator urejeno oblečen in na videz prijazen, pešci, v katere je strmeli, niso prečkali ceste tako hitro kot sicer. Podobno so se ljudje manj izogibali v njih strmečim eksperimentatorjem, kadar so se jim ti nasmehnili.

Prav tako je čas hitreje minil raziskovalnim udeležencem, ki so imeli stalen očesni stik z nasmejanim sodelavcem v primerjavi z namrščenim.

Skladnost/privolitev.

Raziskave o pogledu in skladnosti razširjajo zgornje zaključke o pobegu in izogibanju, saj poudarjajo pomen percepcije pogleda v smislu nejasnosti oziroma ustreznosti. Ljudje bolj ustrezajo prošnjam strmečih eksperimentatorjev v situacijah, ko je njihov pogled interpretiran pozitivno. Ljudje so bolj pripravljeni vrniti »izgubljeni« denar in bolj pripravljeni posoditi denar strmečim kot nestrmečim eksperimentatorjem, kadar je njihov pogled interpretiran pozitivno. Ljudje so bili tudi bolj pripravljeni sprejeti letake in dati dobrodelne prispevke, kadar je eksperimentator v njih strmeli z nasmeškom. Vozniki so bolj verjetno ustavili strmečim avtoštoparjem, pešci so bolj verjetno pomagali strmečemu eksperimentatorju pobrati padle kovance in padle vprašalnike in opazovalci so bolj verjetno pomagali poškodovanemu strmečemu tekaču, kadar je bil njihov pogled interpretiran pozitivno.

Potniki v podzemni železnici so bili manj pripravljeni pomagati eksperimentatorju, ki je strmeli vanje med postajami, in raziskovalni udeleženci so bili manj pripravljeni pomagati sodelavcu, ki je strmeli vanje, medtem ko so reševali uganko, kadar je bil pogled interpretiran negativno.

Kanadski raziskovalec Daniel H. Lee v članku »Reading what the mind thinks from how the eye sees« piše o tem, kako vidimo in prepoznamo čustva ter kako veliko nam govorijo zenice.

Lee pravi, da lahko ljudje iz oči drugih »berejo« in prepoznavajo zelo zapletene miselne procese. »Branje oči« je ključna sposobnost, povezana s človekovo zmožnostjo razumevanja, da imajo drugi posamezniki misli, namene in občutke. Dodaten kontrast med zenico in beločnico v človeških očeh, ki je edinstven med primati, poudarja, kako so se človeške oči fizično razvile, da bi podprle svojo pomembno vlogo v človeški socialni in čustveni komunikaciji.

Širjenje oči, npr. zaradi strahu, in ožjenje oči, npr. v primeru, ko se nam nekaj gnusi, služita nasprotnim zaznavnim funkcijam. Delujoč po enakih fizikalnih načelih kot odprtina zaslone kamere, širjenje oči povečuje občutljivost, saj zbira več informacij iz svetlobe za večjo budnost, medtem ko ožjenje oči povečuje ostrino, saj omogoča ostrejšo fokusiranje informacij iz svetlobe za razlikovanje.

V članku Lee opisuje, da so izrazi gnusa z oženjem oči včasih zamenjani s fizično podobnimi izrazi jeze, vendar pa so redkeje zamenjani s strahom, pri katerem se oči razširijo. Zato so domnevali, da lahko ekspresivne značilnosti, povezane s širjenjem oči, pomagajo pojasniti, kako so ljudje prišli do tega, da iz oči razberejo različna miselna stanja.

Oblikovali so oči in okoliške poteze šestih osnovnih čustvenih izrazov po Paulu Ekmanu – jeza, gnus, strah, veselje, žalost in presenečenje – pri čemer so za vsak izraz ustvarili vzorec. Hipoteza, ki jo je postavil Lee, je bila, da se bodo miselna stanja, ki izražajo občutljivost, kazala ob širjenju oči, medtem ko se bodo stanja, ki izražajo razlikovanje kot so sovraštvo, sumničavost, agresivnost in prezir, kazala ob oženju oči.

V rezultatih je bilo ožjenje oči pri gnusu povezano s skupino miselnih stanj, ki izražajo socialno razlikovanje. Na nasprotni strani kroga je bilo širjenje oči povezano s skupino miselnih stanj, kot so strahospoštovanje, pričakovanje, strahopetnost in zanimanje. Preiskovanci so zelo natančno prepoznavali izražena čustva na oblikovanem modelu pogleda in bili v kar devetdesetih odstotkih natančni v poimenovanju čustva.

Raziskava dokazuje, kako konkretno širjenje in ožjenje zenic neposredno vpliva na naše prepoznavanje čustev drugega. To je proces, ki poteka nezavedno in je zelo natančen v svoji interpretaciji in zaznavanju mentalnih stanj drugega.

4 Trening neprekinjenega očesnega stika

4.1 Razlogi in pričakovanja

Med ustvarjanjem magistrske predstave *I do* (UL AGRFT, 2023) sva s soustvarjalko Klaro Kuk raziskovala pogoje za vzpostavitev in potencialne pristnega stika. Zlasti naju je zanimal pristni stik med dvema igralcema na odru – kaj pomeni, kako se izraža in kako se mu najbolj približati. Verjela sva, da gre za večščino, ki se jo da izuriti in je vredna raziskave. Zdelo se nama je nujno raziskati in praktično usvojiti sposobnost najti v soigralcu stik, soigralca zares videti, opustiti vnaprejšnje predpostavke o njem in vzdrževati iskreno zanimanje zanj. Zdelo se nama je, da bo to od naju zahtevalo pogum, iskrenost, brezkompromisnost in do neke mere izzivalen ter neudoben pristop k delu.

Začela sva pri osnovnem in ključnem gradniku človeškega stika – pri očesnem stiku oziroma medsebojnem pogledu. Predpostavljala sva, da se ob neprekinjenem očesnem stiku z nasproti sedečim partnerjem človek začne intenzivno prepuščati drugemu, zato naju je zanimalo, kakšno psihološko stanje to povzroči. Verjela sva, da očesni stik človeka razkriva in odkriva. V vsakodnevnem življenju redko vzdržujemo neprekinjen očesni stik – kadar nas je sram, se mu izogibamo, kadar smo sproščeni in kadar ljubimo, pa v njem vztrajamo.

Pri tem razmisleku se nisva mogla izogniti referenci na performans Marine Abramović *The Artist is Present* (MoMa, 2009), v katerem je umetnica cele dneve sedela v praznem galerijskem prostoru in se gledala iz oči v oči z obiskovalci ter raziskovala moč in vpliv očesnega stika med dvema. Avtorica je tri mesece vsak dan brez odmora sedela osem ur v praznem galerijskem prostoru in raziskovala pojem prisotnosti, kot pravi sama v opisu dogodka na spletni strani MoMe: »The performance is really about presence. [...] experience of the here and now, the present moment.«

4.2 Potek vaj

V prazni gledališki dvorani sva nasproti postavila dva stola. Najprej je bilo potrebno ugotoviti, kakšna bo optimalna razdalja med njima, da bi bila vaja čim bolj učinkovita. Če sta bila stola preveč oddaljena drug od drugega, je bil občutek izpostavljenosti manjši, kar je bilo za začetek

dobrodošlo, vendar se zaradi razdalje nisva dovolj dobro videla. Če sta bila stola preblizu, je bil občutek izpostavljenosti prevelik za začetni poskus. Odločila sva se za razdaljo dobrega metra in pol, kar je omogočalo, da sva se dobro videla, in hkrati vzpostavljalo primerno razmerje med izpostavljenostjo in varnostjo osebnega prostora.

Preden sva začela, je bilo treba še določiti čas trajanja gledanja. Brez pretirane diskusije se nama je zdelo, da je deset minut za začetek primeren časovni interval. Usedla sva se in se dogovorila za nevtralno pozicijo sedečega telesa: obe stopali na tleh, dlani počivajo na stegnih in razmeroma pokončna drža trupa. Nastavila sva odštevalnik časa in začela z gledanjem.

Prvi teden sva se gledala deset minut, drugi teden sva gledanje podaljšala na dvajset minut, tretji pa na trideset minut. Ko sva se že navadila na pogled drugega, sva vaji začela dodajati komponente. Dogovorila sva se, da vsak izbere tri svoje najljubše skladbe in da si jih naključno predvaja ob neprekinjenem očesnem stiku ter opazujeva notranje stanje in razliko v primerjavi z gledanjem v tišini. Kasneje sva poskušala v prostoru tišine spregovoriti. Najprej le po eno besedo, nato po več stavkov, ki jim je sledila dolga tišina in opazovanje posledic izrečenega na pogled in počutje.

Zadnja faza raziskave pa je bila povezana z akcijo. Med stola sva postavila jedilno mizo, doma pripravljene testenine z omako, skrbno razdeljene v posode za shranjevanje – testenine v eni in omaka v drugi – ter steklenico vina in plastenko gazirane vode. Na mizo sva položila prazne krožnike in kozarce, pribor in neprižgane sveče. Cilj vaje je bil ob neprekinjenem očesnem stiku naložiti hrano na mizo, odpreti in natočiti vino, prižgati sveče ter pojesti obrok.

4.3 Neprekinjen očesni stik

Ko sva se prvič usedla drug nasproti drugega, sem se počutil vznemirjenega in rahlo prestrašenega. Srce mi je razbijalo, počutil sem se, kot da grem sedet pod povečevalno steklo, skoz katero bo soigralka videla vse – kakšen sem, kdo sem in zakaj sem tak. Počutil sem se izjemno izpostavljenega in prav mi je bilo tako, saj je bila odločitev obeh, da se deliva drug z drugim. Sediva, vsak naredi nekaj globokih vdihov in najine oči se srečajo in dogovor med nama, da pogleda ne smeva prekiniti, začne veljati.

Najprej se mi je celotno telo začelo krčiti, začel sem napenjati stopala in stiskati čeljust, plitko sem dihal, hrbet in vrat sta bila napeta, da ne bi slučajno obrnil glave, izgubil pogleda in s tem prekršil pravilo, oči so precej hitreje mežikale kot ponavadi. Prvih nekaj minut sem se trudil predvsem sprostiti svoje telo. Opazil sem, kako skušam z globokim dihanjem sprostiti napetosti in sprejeti dejstvo, da sem opazovan. Šele po nekaj minutah sem lahko pozornost s sebe usmeril na Klaro. Opozarjal sem se, da je tu pred mano človek, ki se najverjetneje odziva precej podobno kot jaz, da sva v tem enaka in skupaj. Začel sem opazovati njene oči, ki so prav tako pospešeno mežikale in v kotičkih so se jim nabirale solze. Šlo mi je na smeh.

Drugi nenadzorovani odziv telesa je bilo smejanje. Bilo mi je nerodno, kotički ustnic so se vihali, obraz je zardeval, kot bi bil spet star devet let, prijatelji pa me sprašujejo, kako je ime puncu, v katero sem se zatreskal. Zajel me je otroški sram in me obvladoval, dokler nisem na njenem obrazu prepoznal istega občutka. skupaj sva se smejala in spet našla nekaj skupnega, kar naju je umirilo.

Šele v drugi fazi vaje, po približno petih ali šestih minutah, sem opravil sam s sabo in s svojim telesom in začel uživati v najini skupni prisotnosti. Sprejel sem dejstvo, da nisem zares ogrožen; telo je sprejelo pogoje in se umirilo in lahko sem se začel prepuščati pogledu. Šele takrat sem imel prvič občutek, da sem zares viden. Lahko bi rekel, da sem se takrat šele zares pokazal. Ko je telo spustilo obrambne zidove, ko sem doživel vajo kot varen prostor, sem prvič začutil, da me nekdo lahko vidi. Občutil sem, da lahko soigralki brez besed sporočim karkoli. Moje oči so postale projekcijsko platno, na katerega sem lahko projiciral svoje najbolj intimne, grozljive, sramotne, lepe in mile misli in imel sem občutek, da so videne in razumljene. Naenkrat sva obstajala kot dva človeka, ki komunicirata intenzivno eden z drugim in sta sprejeta, takšna kot sta. Izkušnja neprekinjenega očesnega stika s Klaro je bila prijetna; vsekakor je na to vplivalo dejstvo, da se že dolgo poznavata in da prijateljujeta, a vseeno je med vajo morlao priti do točke, ko se je zgodil konsenz, da se pokaževa drug drugemu in se v tem počutiva udobno, kar je bil zame transformativen dogodek. Na nek način mi je že prvi poskus vaje dokazal, da ima očesni stik neverjetno moč, da je vreden nadaljnje raziskave in da je v tesnem stiku z bistvom igre ter gledališča.

Tekom kontinuiranih vaj izvajanja neprekinjenega očesnega stika sva postopoma izgubljala začetno neprijetnost in vstop je bil enostavnejši. Hitreje sva vzpostavila občutek varnosti in hitreje sva se lahko začela igrati. Med nama se je vzpostavilo posebno polje igre, ki je pripadalo samo nama in v katerem sva »govorila« jzik, ki sva ga razumela samo midva. Kar je navzven delovalo kot nepremično strmenje dveh parov oči enega v drugega, je bilo najino imaginarno igrišče. V tišini in pogledu sva lahko samo s predstavljanjem in brskanjem po spominu prikazovala, kar nama je takrat padlo na pamet. Zanimivo je to, da so najine predstave o tem, kaj točno si predstavljava, kaj si kdo misli ali celo kaj je tema pogovora, bile, kot se je izkazalo po kasnejši refleksiji, evidentno različne, a znotraj vaje je bilo to popolnoma vseeno. Takrat je bilo vse možno in vse res. Naslednja stopnja raziskave pa je bila poskus kontekstualizacije tega nemega pogovora in začela sva v tišino dodajati glasbo.

4.4 Neprekinjen očesni stik in glasba

Dogovorila sva se, da vsak prinese eno svojo ljubo skladbo, ki ima zanj emotivno vrednost. Jaz sem izbral pesem Bon Ivera *715-CRΣΣKS*, ki govori o razpadu ljubezenske zveze in nostalgичnem spominjanju grenkih lepote poslavljanja. Spet sva se usedla na stola, tokrat brez odštevalnika časa, vzpostavila očesni stik in ko se je tistemu, ki je izbral skladbo, zdelo primerno, jo je predvajal.

Nova izkušnja. Med naju je vstopilo nekaj zunanjega. Naenkrat sva bila midva v odnosu do nečesa zunaj naju. Oba sva poznala skladbo in njeno vsebino, zato je začela hitro delovati na naju. V skladbi se jasno vzpostavi odnos med moškim in žensko, ki sta enkrat bila par, potem pa sta se razšla in zdaj nista več skupaj. Skladbo preveva močan občutek otožnosti, sladke melanholije in miren kontemplativen ton. Čudovito je bilo spoznati, kako hitro je kontekst pesmi začel učinkovati na naju. Prepustila sva se pesmi in iluziji, da sva sama v opevanem odnosu. Naenkrat sva lahko drug drugega gledala kot natanko ta par, o katerem govori Bon Iver. Ves čas sva bila Domen in Klara, a zdaj sva se lahko začela igrati z domišljjsko močjo, da naenkrat nisva več samo to, kar pozna, ampak kdorkoli in karkoli hočeva. Če pomislim, da je Klara moja bivša žena, s katero sem živel dolgo in srečno, zdaj pa sva stara in že leta ločena, to lahko naredim in zaradi neprekinjenega očesnega stika in obojestranske zavezanosti k vaji, to tudi

precej močno doživim in občutim. Sklenjeni dogovor, da ni dovoljeno prekiniti očesnega stika, vaji doprinese določeno stopnjo discipline in osredotočenost, ki je pri domišljijem delu ključna. Ta preprost dogovor ravno dovolj zaposli našo pozornost, da onemogoči morebitne zunanje motilce in vrinjene misli ter omogoči domišljiji večji prostor. S soigralko sva se prepustila skupni imaginaciji in dejstvo, da sva bila zavezana dogovoru, je potenciralo zavezanost domišljijem delu in s tem intenziviralo emotivno in doživljajsko izkušnjo igre. Nato sva se začela spraševati, kako bi lahko vključila še besedo.

4.5 Neprekinjen očesni stik in beseda.

Spregovoriti znotraj najine tišine sprva ni bilo enostavno. Tako udobno je bilo znotraj imaginarnega in neizrečenega, da je bil ob uporabi besed prisoten strah pred preveč običajnim. Zato sva začela počasi, s kratkim stavkom, ki naj bi prijetno vplival na partnerja: »Vesel sem, da obstajaš.« Spet sva se pogreznila v tišino in ko je nekdo začutil, da je čas, je izrekel ta stavek. Zgodilo se nama je manj, kot sva pričakovala. Najini imaginarni motorji so bili že tako ogreti in najina vez tako trdna, da se nama je ta izjava zazdela nepristna. Zdelo se je, da sva pripravljena na kompleksnejše besedilne oblike.

Izbrala sva transkribiran prizor iz prirejene televizijske serije *Scenes from a Marriage* (2021) v režiji Hagaija Levija, po predlogi Ingmarja Bergmana. Izbrala sva čustveno nabit prizor, v katerem žena prizna možu, da ima ljubimca in da ga zapušča. Zelo enostaven, a dobro napisan in čustveno intenziven prizor. Najina naloga je bila, da tekst samo prebereva in skušava vztrajati v očesnem stiku, kolikor se da. Naloga torej ni bila interpretirati, ampak dati besedam glas in opazovati, kako vplivajo na naju.

Med branjem sva začela spontano delati daljše pavze, kajti takrat se je v naju največ dogajalo. Ko se nama je zazdelo, da ima stavek, ki ga je eden od naju izrekel, moč, sva se v tišini gledala in poslušala njegov odmev. V naju se je začela naseljevati zgodba teh dveh, moškega in ženske iz prizora. Bilo je zelo očitno, da nama tovrstno delo omogoča doživljajsko izkušnjo ob delu z besedilom, ki ga prej nisva zares poznala.

Ena od značilnosti te vaje je, da ni nikoli nič »treba« narediti in da ni »treba«, da se kaj zgodi. Uporabljala sva materiale, ki so naju kontekstualizirali ali inspirirali, in opazovala, kaj se nama ob stiku z njimi zgodi. Ključno je bilo, da je fokus na tem, kar se dogaja obema, in ne vsakemu

posebej. Cilj je bil, da se znebiva obrambnih mehanizmov, ki ščitijo pred izpostavljenostjo in ranljivostjo, ter se poveževa s partnerjem v varnem prostoru, da ne obstaja pritisk po nekem dosežku, in samo dopustiti, da se stvari zgodijo. Tako sva se zelo približala igralčevemu delu z besedilom. Pravzaprav sva se posvečala vaji, za katero lahko trdim, da je zelo učinkovita pri igralskem delu v paru in raziskavi odnosa likov, ki jih par uprizarja v določeni gledališki produkciji.

4.6 Neprekinjen očesni stik in akcija

Po besedi se nama je zdel primeren čas, da preveriva še, kaj se zgodi, če angažirava najini telesi. Izbrala sva si enostavno akcijo uživanja obroka za jedilno mizo. Na mizo sva položila dve posodi za shranjevanje hrane, v eni so bile skuhanе testenine in v drugi bazilikin pesto. Poleg hrane je bila na mizi še steklenica vina in gazirane vode ter svečki. Naloga je bila odpreti in postreči hrano, prižgati svečki, natočiti »špricar«, ne da bi prekinila očesni stik.

Tekom izvajanja te vaje sva med nama znotraj raziskave očesnega stika prvič dobila občutek, da proizvajava material z gledališko in dogodkovno vrednostjo. Kar naenkrat je dejstvo, da se ves čas gledava v oči, delovalo kot formalna odločitev uprizarjanja bolj kot pravilo vaje. Akcija je s sabo prinesla situacijo in pojavilo se je vprašanje režije prizora. Gledajoč nazaj, naju je to zavedlo in peljalo stran od golega raziskovanja stika med dvema in beleženjem občutij med neprekinjenim očesnim stikom v postavljanje prizora/oblikovanje materiala. Bilo je preveč dejavnikov, kar je vplivalo na najino akcijo, ki je hotela nekaj pomeniti in nekaj sporočati, hotela je imeti gledalca, hotela je biti kontekstualizirana in režirana. Vaja je postala preveč obložena s faktorji, ki so naju oddaljevali od začetnega predmeta zanimanja, in naju je preveč odnesla na polje generiranja materiala, zato sva se na tisti točki ustavila, naredila refleksijo in raziskavo za tisti čas zaključila.

4.7 Zaključek

Neprekinjen očesni stik, ki je predstavljal osrednjo metodo najinega raziskovanja, se je izkazal kot močno orodje za razkrivanje in preseganje psiholoških ovir, kar je omogočilo vzpostavitev globoke medsebojne povezanosti in zaupanja. Uporaba glasbe in besede je dodatno obogatila najino izkušnjo, saj je vsaka nova komponenta prinesla svežo dimenzijo raziskovanja odnosa in

komunikacije med dvema igralcema. Proces vaj je dokazal, da so potrebni pogum, iskrenost in brezkompromisnost, da se igralca lahko soočita z lastno ranljivostjo in preko nje dosežeta resnično povezavo. Raziskava je razkrila vajo neprekinjenega očesnega stika kot izjemno uporabno vajo za igralsko delo znotraj kateregakoli gledališkega procesa. Vaja je zastavljena kot igralski trening in ne kot uprizoritvena ali uporabna igralska veščina. Njen temeljni namen je povezovanje s soigralcem in širjenje skupne imaginacije dveh.

5 Tatjana Capuder Vidmar: *Esej o pogledu*

Profesorica z Oddelka za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete Univerze v Ljubljani Tatjana Capuder Vidmar v svojem *Eseju o pogledu* razlaga, kako pogled znotraj naših bivanjskih ureditev vpliva na posameznika in s tem na družbo. Kritična je do visokih stanovanjskih blokov, ki niso v skladu s človeškim merilom, in podaja misli, kako pogled z višine človeku onemogoča stik s samim sabo, ga odmika od narave in s tem dezorientira. V opozicijo mu nastavi pogled na japonski vrt, kjer človek gleda na svet z iste ravni, na kateri so živa bitja in narava, in mu s tem omogoča bolj posvečen, poglobljen odnos z naravo in posledično s sabo.

5.1 Pogled na japonski vrt

Tla japonskega templja ali imperialne palače in terase pred njimi so dvignjena od tal za nekaj decimetrov. Kljub temu je pogled s sedečega položaja na tatamiju ujet v človeško merilo. V tem pogledu se človek sooča z drugimi živimi bitji, s subjekti, ki rastejo ali so postavljeni v vrt, kot so postavljene skale tam prav zato, da bi se to soočenje prelilo v sobivanje, v katerem prevladuje horizontalni odnos človeka do narave, v katerem človek ni postavljen nad naravo, nasprotno, v tem odnosu je prisotno globoko, iskreno spoštovanje. Lepota slike v pogledu je rezultat tega odnosa. Pogled je stabilen, pomirjujoč in navdihujoč hkrati. Omogoča soočenje s seboj, s tem, kako sem, kakšne so posameznikove možnosti in kdo je v odnosu do veličine narave in njegove preteklosti. Odgovori na ta vprašanja ustvarjajo psihično orientiranost, torej orientacijo navznoter. »Če vem, kdo sem, kako sem in kakšne so moje možnosti, potem lahko delujem.« (Capuder Vidmar 63) Takšen pogled je potemtakem varna izhodiščna točka za človekovo ustvarjalnost znotraj sebe in zato tudi izven sebe.

5.2 Pogled z balkona v stanovanjskih blokih

Pogled z balkona v nadstropjih Le Corbusierjevih stanovanjskih blokov vsebuje vertikalni odnos do ozelenjene okolice.

To je pogled vladarjev ali olimpskih bogov na svoje ljudstvo. Pa vendar se v tem pogledu subjekti spreminjajo v objekte, ker so tako zelo oddaljeni od gledalca. Pogledi z balkonov omogočajo orientacijo v fizičnem svetu in s tem obvladovanje sveta pred seboj. (Capuder Vidmar 63)

Izhodiščna točka je s tem predstavljena navzven, v svet tam spodaj in daleč stran.

Tam, kjer sem, izhodiščne točke v pogledu ni več, kajti lebdim nad svetom pod mano in tam spodaj daleč stran se mi morda lahko pokažejo moje možnosti. S pogledom od zgoraj navzdol lebdeč ne zmorem ustvarjati notranje orientacije. To iščem v zunanjem svetu.

5.3 Drevo – subjekt ali objekt

Tatjana Capuder Vidmar vidi edino podobnost pogleda na japonski vrt in pogleda z Le Corbusierjevega balkona v tem, da sta oba pogleda ujeta v racionalni pravokotnik in je zato v obeh primerih ustvarjena napetost med čistimi linijami geometrijskega lika in organskimi, sproščenimi oblikami narave.

Le Corbusier je v svojih tekstih in vizijah o industrializaciji v gradbeništvu, velikih stolpnicah in megalomanskih urbanih potezah bodočim arhitektom in bodočim graditeljem arhitekturnih megastruktur zapovedal, da morajo človeško merilo brezpogojno postaviti pred vsakršna druga načela, kajti po njegovem mnenju ne sme biti ljudem v mestu nikoli dolgčas. Rešitev, ki jo je Le Corbusier predlagal, je presenetljiva in zelo preprosta. Drevo. Drevo, ki nas zabava, saj smo po njegovem prepričanju vsi otroci narave, čeprav smo nekako umaknjeni. Drevo je zanj sredstvo, tista prijazna stvar, ki ustvarja človeško merilo. V mestih bodo postavljena drevesa, cvetlice in prostrane travnate površine z nizkimi hišami in terasami, »kjer bodo počivale naše oči.« Seveda se je kasneje zgodilo tisto, česar se je najbolj bal. V ozadju dreves so zrastle ogromne zgradbe, ki kot je sam rekel, lahko človeka zdrobijo, ker so prevelike, da bi se človek v njih lahko počutil doma.

Kasneje je tudi sam Le Corbusier zaradi razvoja družbe začel z risanjem planov za večje objekte, t. i. viseče vrtove stanovanjskega celičnega sistema. Res visoke so bile stolpnice kot La Ville Contemporaine in Le Plan Voisin, sprva mišljene samo za poslovne namene, a so tudi njegovi stanovanjski objekti drevesno senco in človeško merilo omogočali le v prvih dveh nadstropjih.

Iz višjih nadstropij pa se je še vedno videlo prav tisto, kar si je tako zelo želel skriti, da bi ohranil človeško merilo.

Pogled na drevo z Le Corbusierjevega balkona je v primerjavi s pogledom na japonski vrt enoznačen. Namenjen je le ustvarjanju človeškega merila v monstuoznih podobah modernističnega megalopolisa in ohranjanju človekove vezi z naravo znotraj industrializiranih okolij. Hkrati je njegova naloga prikrivati tisto, česar nočemo videti. S tem postane drevo manipuliran predmet, namenjen občudovanju in navduševanju nad njegovo podobo. Drevo postane objekt.

Pogled na japonski vrt je pogled s tal. Pogled z modernega balkona stanovanjske zgradbe pa je pogled s stola, ležalnika ali stoječega položaja navzdol. Pogled s tal postavlja človeka v enakovreden odnos z naravo. Človek se v tem položaju poskuša približati naravi v spoštljivem odnosu, zavedajoč se svoje majhnosti pred njeno veličino. Drevo je subjekt. Pogled z balkona pa je vedno dvignjen – čim višje smo, toliko nižje je narava pod nami.

5.4 Igralec na dvignjenem odru

V klasičnem gledališču oziroma italijanski škatli »spacing [...] temelji na tem, da sta oder in občinstvo postavljena drug nasproti drugega [...] odrsko območje, praviloma dvignjeno kot nekakšen podest.« (Roselt 101) Nastopajoče postavlja višje od gledalcev, primarno zaradi boljše vidljivosti in akustike. Nastopajoči na dvignjenem odru gleda na večino gledalcev navzdol. To ga hierarhično postavlja nad njih, on je tisti, ki je pomembnejši. V razmerju med igralcem in gledalcem je jasna razmejitev. Torej je igralec v tem primeru »prebivalec stanovanja z balkonom, gledajoč navzdol proti drevesom«.

Dejstvo je, da je igralec, če je odmaknjen na visokem odru, stran od gledalcev, težje dostopen in ima težjo nalogo vzpostavljanja pristnega in močnega stika z gledalci. Postavljen je tako, da je izrazit pristni stik praktično onemogočen in morda celo nezaželen ali nepotreben. Dejstvo, da je oder dvignjen, absolutno narekuje naravo uprizoritev, ki so na njem izvajane. Razmejitev in igralčev pogled navzdol diktira določeno komunikacijo med njim in gledalcem.

Zato je prehod z odra v parter ali kakršnakoli akcija igralca znotraj parterja tako zelo učinkovita – ker razbije osnovno zapoved prostora, ki določa hierarhijo prisotnih v gledališki dvorani. To je nekaj, kar se v sodobnih gledaliških uprizoritvah znotraj klasičnih odrov velikokrat dogaja, zlasti zaradi potrebe po močnejšem (neposrednejšem) vplivu na gledalca, po tem, da se hierarhične strukture zamajejo. Poleg simbolnega razbijanja hierarhičnega dispozitiva prostora, se zgodi še to, da se igralčevo in gledalčevo telo srečata in gledata na isti ravni, kar ju dela bolj enakovredna (bližje japonskemu vrtu) in omogoča iskrenejši stik med njima.

5.5 Igralec na ravni gledalcev

Izhajajoč iz Tatjane Capuder Vidmar in njenega opisovanja pogleda na japonski vrt, si lahko predstavljamo, kako zanimivo bi bilo ta pogled povezati s pogledom na oder in z njega.

Če najprej predpostavimo igralca kot tistega, ki gleda na japonski vrt (v gledalce) se nam odpre polje performerjevega odnosa do gledalca. Ga ima za enakovrednega, si želi z njim vzpostavljati poglobljen stik, se lahko igralec ob stiku z gledalcem zares sreča še s samim s sabo in goji do njega iskreno spoštovanje? Vznemirljivo se zdi dejstvo, da bi igralec v gledalce gledal tako, kot bi kleče gledal na japonski vrt.

Vsekakor samo postavljanje performerja na isto raven prostora ni dovolj za vzpostavitev takega odnosa. Je pa zanimiva izhodiščna točka za razmislek o odnosu igralec in gledalec. Že samo zavedanje, da na simbolni ravni bivanje obeh v enakovredni prostorski organizaciji proizvaja med njima vez, ki že v mizansceni izraža večje spoštovanje in enakost med obema.

Prostorska postavitve tistega, ki gleda, in tistega, kar je gledano, izrazito vpliva na razmerja moči in na psihološke procese obeh. Raziskava pogleda Tatjane Capuder Vidmar na japonski vrt in z balkonov stanovanjskih blokov na drevesa na ekspliciten način razkriva, kako ključno je to razmerje za posameznikov odnos do sveta in do sebe. Pogled na japonski vrt, ki je znotraj raziskave lahko razumljen romantizirano, pravzaprav služi kot dokaz, kako pomembno je, kje

živimo in kam gledamo. Pogled razume kot sredstvo, s katerim se človek prizemlji, ustavi in se sooči s sabo, če ima le prave pogoje.

Spoznanja iz *Eseja o pogledu* lahko na gledališkega ustvarjalca učinkujejo inspirativno, ko se sprašuje, kako in od kod se gledamo v gledališču. Kako lahko pogled igralca na gledalca razumemo kot pogled z balkona ali na japonski vrt. Ukvarjanje s pogledom na gledalca kot na japonski vrt lahko igralcu omogoči poglobitev odnosa med njima, odpre nov pogled na to razmerje in, če nič drugega, omogoči način mišljenja prostorske razmejitve obeh za dosego željenega uprizoritvenega cilja.

6 Primeri različnih uporab pogleda znotraj lastnih praks

6.1 *Požar*, produkcija IV. semestra Dramske igre in Gledališke režije. Režija: Živa Bizovičar, UL AGRFT, 2019

V produkciji *Požar* (UL AGRFT, 2019) sem igral Stanka, premožnega, starega in ovdovelega gospoda, ki je prepričan, da ga lastna sinova ne marata in samo čakata, da umre, da se bi se okoristila z njegovo dediščino. Osnovna situacija predstave je bilo rojstnodnevno praznovanje Stankove vnukinje pri enem od sinov doma, kjer se je zbrala vsa razširjena družina. Predstava je gledalce tretirala kot goste na praznovanju; prva vrsta tribun je sedela za mizo nasproti igralcev in ostale vrste za njo – postavljala jih je v funkcijo nekakšne porote, ki je zelo prisotna in tudi nagovarjana znotraj predstave.

Kot Stanko sem v dvorano vstopil zadnji in skoraj vsi stoli za mizo so bili že zasedeni. Stanko se v zgodbi nikakor ni želel usesti zraven svojih sinov, temveč je silil na drugo stran k priženjenemu Tomažu, kateremu je – da bi nagajal sinovoma, katerih ljubezen in pripadnost si je potihoma želel – tudi obljubil svojo dediščino. Tako sem se na odru premaknil do Filipa Mramorja, ki je igral Tomaža, in oznanil, da bom sedel poleg njega. Sin, ki ga je igral Klemen Kovačič, oče Stankove vnukinje in organizator večerje, je prepovedal, da bi sedel na drugi strani mize, in velel, naj se usedem k njemu. Kot Stanko se seveda nisem želel premakniti in sem vztrajal pri svojem dokler ni sin rekel, da bomo sedeli skupaj kot družina. To je Stanku zmehčalo srce in ko je še drugi sin potrdil in ga povabil k sebi, se je odločil, da bo šel. A ne zastonj, iz tega vabila bo izvlekel čim več. Začel se je pretvarjati, da ne more hoditi in da potrebuje pomoč obeh sinov pri hoji. Z vso težo sem se naslonil na Klemna in čakal, da me izrazito podpira pri hoji. Situacija in moja intenca sta bili popolnoma transparentni. Jasno je bilo, da se Stanko pretvarja, da ne more hoditi in da izsiljuje. Znašel sem se znotraj zaprte dramske situacije, ki že kar nekaj časa ni ozaveščala in vključevala publike. Konflikt znotraj uprizarjanih likov je prevzel pozornost in gledalci so se potopili v vlogo opazovalcev.

Tu se je ponudila priložnost, da Stankovo pretvarjanje popolnoma razkrijem gledalcem in jih povabim v svojo igro. Med tem, ko sem slonel na Klemnu, pretvarjajoč se, da ne morem hoditi, sem zelo *previdno* in za kratek hip, pogledal proti gledalcem in se jim hudomušno nasmehnil.

Ta pogled, ki je po vzpostavljeni četrti steni spet penetriral skozi, je vzpostavil gledalce in jih afirmiral v njihovi funkciji opazovalcev. Na nek način jim je sporočil, da je vse to, kar počnemo na odru, tu samo za njih in da nikoli nismo pozabili nanje. Z njimi sem samo s kratkim pogledom uspel podeliti svojo agendo.

Poleg tega, da je ta pogled razkril dejstvo, da nisem pozabil na gledalce, je deloval še na eni ravni. Gledalce je poleg opazovalcev predstave afirmiral še kot goste na tej izmišljeni večerji. Pogledala sta jih Stanko in Domen hkrati. Hkrati je pogled razkril Stankovo pretvarjanje in jih naslavljal kot goste na njihovi družinski večerji in mojo igralsko strategijo vzpostavljanja stika s publiko.

Tovrstno »prebujanje« publike in ozaveščanje njihove prisotnosti v prostoru na gledalca deluje zelo pozitivno in s tem ozavešča najpreprostejšo resnico, ki jo v gledališču skušamo pozabljati, in sicer da to, kar se dogaja na odru, v veliki večini ni res, ampak se samo nekdo nekaj pretvarja. To, da igralec pogleda gledalce v publiko po tem, ko nekaj časa gleda zaprto odsko situacijo, ima zelo veliko moč. Pojavi se nekakšna razpoka v fikciji, ki jo gledalec opazuje, in jo napolni z nečim zelo resničnim – medčloveškim stikom. *Če me nekdo vidi, obstajam.* Enako je pri opisanem primeru – gledalec nekaj časa ni viden, sedi v poltemi in v varnem okolju opazuje ljudi na odru, ki nekaj počnejo. Občasno se lahko zazdi, da gledalec opazuje dogodek, ki ima svoje življenje in ki ga ne potrebuje zares. S tem, ko pa igralec pogleda gledalca, torej ga vidi, ga povabi nazaj v realnost – *»Tukaj sem jaz in tukaj si ti. Mi nekaj počnemo in vi nekaj gledate.«* Razumevanje te prakse je lahko v gledališču izjemno uporabno. Zavedanje, da lahko v pravem trenutku z enostavnim pogledom v publiko povzročim spremembo gledalčeve pozornosti, je močno igralčevo orodje.

6.2 *Dan, ko jaz ni bil več jaz.* Režija Maša Pelko, SNG Drama Ljubljana, 2023

Dan, ko jaz ni bil več jaz (SNG Drama Ljubljana, 2023) je predstava, ki se izraža zelo koreografsko. Šest igralcev, ki v natančni partituri deluje skozi predstavo z odmerjenimi gibi, kratkimi stavki in v do konca natrenirani koreografiji. Vsak premik, vsaka beseda in vsak pogled je natančno odmerjen.

V predstavi se gledalčev fokus precej pogosto menja. Ritem je izrazito hiter, a hkrati se zelo redko odvija več stvari naenkrat. Torej se fokus z ene strani odra, ki je z vseh strani obdan z gledalci, bliskovito prestavi na drugo stran, v sredino, na robove, skratka skače po prostoru. Metoda, ki smo si jo ustvarjalci predstave izbrali za realiziranje hitre menjave fokusov, je bila usmerjanje pogledov. Osnovno vodilo je bilo, da smo tistega, ki je govoril, vsi ostali gledali. Čim je utihnil in je nekdo drug spregovoril, smo pogledali drugega. Tako smo znotraj uprizoritve krmarili s konstantnimi premiki glave in usmeritvijo pogledov. Naši pogledi so usmerjali gledalčev fokus. Kamor smo gledali mi, so gledali gledalci. T. i. režijo pogleda smo znotraj te predstave realizirali skozi jasnost in usklajenost igralskega ansambla. Kamor so pogledali igralci, so pogledali gledalci.

6.3 *Woyzeck*, produkcija VII. semestra Dramske igre in Gledališke režije. Režija Žiga Hren, UL AGRFT, 2022

V študentski produkciji Büchnerjeve nedokončane igre *Woyzeck* sem igral Tamburmajorja, moškega, ki zapelje Woyzeckovo partnerico Marijo. V svojem vstopnem prizoru sem imel glasbeni nastop, v katerem sem Tamburmajorja uprizarjal skoraj kot rokovsko zvezdo, ki je na sredini odra izvajala glasbeni solo.

Med nastopom sem pogledoval po dvorani, prihajal gledalcem v neposredno bližino, celo stopil sem med njih na robove sedežev in od tam pel in koketiral z občinstvom. Prizor se je zaključil, ko sem v množici občinstva opazil lik Marije, ki ga je uprizarjala Julita Kropec, šel do nje, ji ponudil cigareto in odkorakal z odra. S tem se je prizor zaključil. Med hojo z ene strani odra na drugo stran sem se ustavil na sredini, pogledal v publiko in jim pomežiknil.

Vse je torej izgledalo, kot da je se prizor končal, potem pa sem pričakovano pot prekinil, se obrnil z obrazom proti publiko, se nasmejal in pomežiknil. Ta trenutek je občinstvu vedno izvabil nasmeh in postavil nekako nepričakovano piko prizoru. Prav ta nepričakovanost je delovala komično. Direktno pogled v občinstvo ob nepričakovanem trenutku je zelo učinkovito sredstvo, ki lahko, če je uporabljeno v primernem trenutku, iz občinstva izvabi precej močno reakcijo, ki večinoma rezultira v smehu.

Nepričakovan pogled v občinstvo ne deluje sam po sebi. Potrebuje primerne okoliščine in mora nastopiti ob pravem času. Prekomerna in nenatančna uporaba omenjenega sredstva lahko vzbudi tudi precej negativen odziv v občinstvu. Hitro se igralcu lahko očita nastopaštvo, saj igralec v resnici s takim pogledom zahteva reakcijo. Predvsem v uprizoritvah, ki vsaj deloma upoštevajo četrto steno, je direkten pogled v občinstvo precej invaziven in s tem, ko razbija konvencijo fikcije, gledalca preseneti in od njega pričakuje reakcijo. Zato je potrebno z njim ravnati zmerno in morda je nepredvidljivost eden od kriterijev, ki določa, kdaj je omenjen pogled smotrno izvesti.

6.4 *Mrtvaški ples*. Režija Eduard Miler, SNG Drama Ljubljana, 2022

V predstavi *Mrtvaški ples* (SNG Drama Ljubljana, 2022) sem svoj nastop začel v drugem delu, takoj po odprtju zavese. Stal sem na klavirju, skoraj na rampi in gledal nepremično v tretji reflektor z leve proti desni, gledajoč z odra. Režiserjevo navodilo je bilo ohranjati fokus na fiksni točki med tem, ko sem sodeloval v dialogu s kolegico Evo Jesenovec, ki je igrala punco, v katero je bil moj lik zaljubljen, a ga je ona vrtela okoli prsta. Ker je bil Allan, vojak, ki sem ga uprizarjal, trdne volje, naj bi nepremična drža in strogo usmerjen pogled ponazarjala njegovo odločnost.

Kljub temu da je ideja konceptualno smiselna, je bila moja izkušnja igranja tega prizora precej toga. Nikoli nisem razumel, kam točno gledajo igralci, ko stojijo na rampi, govorijo monolog ali pa so v dialogu in so oči usmerjene nekam med cerclom in zadnjo vrsto gledalcev. Kasneje sem v pogovoru s starejšimi kolegi izvedel, da je točno ta točka med spodnjim robom cercla in zadnjo vrsto parterja (v dvorani SNG Drama Ljubljana in njej podobnih) točka, kamor gledaš, da imaš prav dvignjeno brado in da igralci že generacije usmerjajo svoj pogled tja, kadar govorijo monologe ali kadar se zaradi vidnosti odpirajo proti publiki.

Absolutno drži, da tak pogled omogoča odlično vidnost in da je akustično optimalen. Težko pa se mi je izogniti misli, da je igra, ki temelji in preveč razmišlja o odprtosti publiki, rahlo *passé*. Današnji oziroma sodobni igralec po mojem razumevanju ni več tisti, ki ima ambicijo, željo in

prostor, da na odru predvsem kaže svoje individualne sposobnosti in se ukvarja samo s sabo in svojim nastopom. Omenjena točka fiksacije pogleda torej ne more več veljati kot normativ gledanja z odra. Je uporabna in učinkovita, morda predvsem v bolj klasičnih uprizoritvah, v katerih je teh monologov na rampi več, a jo je potrebno preizpraševati in misliti nove usmeritve pogledov, bodisi direktno v gledalce bodisi vsepovprek, vase, v soigralce, v horizont, v tla itd.

Med stanjem na klavirju v *Mrtvaškem plesu*, sem nepremično stal in moja igralska naloga je bila držati neprekinjen pogled tja nekam na cercle. Mislim, da je kompozicija govorila željeno, torej trdnost značaja lika, ki sem ga uprizarjal, a je togost kompozicije v neki točki postala moja igralska togost. Nisem znal vzpostaviti odnosa s soigralko. In oblika prizora je hitro začela nasprotovati vsebini in večplastnosti prizora. Ostala je samo kompozicijska slika, ki mi je onemogočala poglobljeno odigrati omenjeni odnos.

6.5 *Cyrano de Bergerac*. Režija. Tin Grabnar, SNG Drama Ljubljana, 2024

Predstavo začnjam v nekoliko MC-jevski poziciji. Prikorakam na sredino rampe in v liku Lignierja predstavim ljudem, kje smo, kaj se bo odvijalo in kdo je kdo. V tem nagovoru publike sem raziskoval, kako lahko to besedilo govorim, tako da bo res zvenelo kot resnično. Včasih izrečen »dober večer« ali »pozdravljeni« v gledališču lahko zveni zelo umetno in zaigrano. Obstaja velika razlika med resnično izrečenim pozdravom in povedanim besedilom, čeprav na prvi pogled delujeta povsem enaka. Gledalec pa začuti, kadar ga nekdo zares pozdravi in kadar nekdo samo izreka besede. Ta razlika se skriva izključno v igralčevem odnosu do gledalcev in do tega, kar počne. Resnični »dober večer« je včasih lahko precej težko izgovoriti in ga v bistvu precej redko slišimo.

V prvem prizoru predstave *Cyrano de Bergerac* večina govorjenega besedila nagovarja publiko precej direktno. Besedilo je napisano v rimi, kar na začetku rahlo otežuje naravnost situacije in gledalci potrebujejo nekaj minut, da se navadijo na prisotno rimo v govoru. Moj cilj je bil ves čas ohranjati pozornost publike in ves čas preverjati, da so še z mano in da imam z njimi živ odnos. Zelo pogosto sem pogledoval proti njim preverjajoč, če so se z mano, in vzpostavljaj

sem direkten očesni stik, predvsem s tistimi v ložah, ki so sedijo tako blizu, da sem jih lahko zares pogledal v oči in se jim nasmehnil.

Opazil sem, da včasih sredi prizorov izgubljam kontakt z njimi. V prizoru sem si nastavil nekaj, čemur pravim »klici« publike nazaj k meni. Med igranjem predstave sem ugotovil, v katerih delih prizora skoraj že pade gledalčeva koncentracija, in na teh mestih sem jih pogledal in si v besedilu dodal »klice.« Eden je bil, da sem jih pogledal vse hkrati in rekel: »Meni so vsi tako lepi.« Ko sem jih vse skupaj konkretno nagovoril, je zanje in zame to delovalo zelo pozitivno, vrnili smo se nazaj v *trenutek*. Tam sem stal jaz in oni, ki so bili v tem trenutku poklicani in so vedeli, da so videni. Enak učinek je dosegel trenutek, ko sem nekomu v prvi vrsti pohvalili nekaj zelo konkretnega, npr. vijolično majico ali bela očala.

V predstavi, v kateri sem torej cel prvi prizor gledal v občinstvo in jih nagovarjal, samo usmerjen pogled vanje včasih ni bil dovolj za vzpostavljen stik. Zelo učinkovito deluje, kadar vzpostavim nekaj zelo konkretnega v prostoru, pa naj bodo to dotrajane stene portala, oblačila gledalca, resnična ura itd., saj vse v dvorani spomni, da smo v gledališču, da je stik med nami lahko resničen in da nismo skriti za tančico odra.

7 Umetniška dela, ki uporabljajo pogled, kot umetniško orodje

7.1 Volodymyr Kolbasa, Ondrej Moravec: *Fresh memories: The Look*. DOX, 2023

Ob ogledu razstave v češkem centru sodobne umetnosti DOX sem tik pred izhodom opazil sobo, v kateri so s stropa visela VR očala in vladala je popolna tišina. Vstopil sem in nekaj časa opazoval telesa, ki so nosila ta ogromna očala in se vsake toliko časa zavrtela okoli svoje osi. Jaz sem jih videl, oni pa niso videli mene. Videli so nekaj drugega. Izjemno me je zanimalo, kaj gledajo, ker je bilo že zgolj opazovanje njihovih teles samo po sebi fascinantno. Na robu sobe je manjša starejša gospa plitko dihala in si potihoma vsake toliko časa nekaj zamrmrala. Nisem razumel, kaj govori, a bilo je slišati kot izraz groze in presenečenja. Na drugi strani sobe je možki srednjih let stal popolnoma nepremično, kot bi bil tam že leta, in na sredini sobe je mlado dekle jokalo.

Po opazovanju ljudi je bil čas, da si očala, ta portal v drugo resničnost, čez oči poveznem še jaz. Sprva se kot napovednik filma sredi vidnega polja pojavi napis »The Look«, črno na belem. Film bo, si mislim. Res, začetni črni kader ugasne in znajdem se sredi 360-stopinjskega posnetka razbitin v Harkovu in ugotovim, da je to posnetek aktualne vojne med Rusijo in Ukrajino. Kontekst dejstva, da je vojna divjala točno ta trenutek, ko sem sam opazoval to umetniško instalacijo, je izkušnjo potenciralo in jo delalo skoraj neznosno.

Instalacija opazovalca postavi na sredino razbitih objektov, knjižnice, šole, igrišča, interierjev stanovanj in stanovanjskih objektov, v središče mesta ... Opazovalec nekaj časa strmi v razbitine, misleč, da ni nikjer nikogar in da je ostal sam sredi razbitin, z namenom, da začuti grozo uničenja. Ko ugotovi, da se lahko giba okoli svoje osi in gleda sliko okoli sebe, ga doleti presenečenje. Nekje za hrbtom stoji človek, ki gleda direktno v kamero, torej vanj. Sprva ga ne opazi, a ko ga, dobi izrazit občutek, da je tam z njim. Naenkrat dobijo vse te razbitine in groze obraz. Tam je nekdo, ki se mu to dejansko dogaja in gleda obiskovalca, ki sredi Prage v ohlajeni dvorani, hodi po razstavi z vstopnico, za katero je plačal, v žepu.

Vzpostavi se umeten, virtualen odnos, ki pa je za obiskovalca nekako čudno resničen. Postavi ga v voajeristično pozicijo opazovalca, ki pravzaprav ne more narediti popolnoma ničesar, razen gledati, ker je to, kar gleda samo posnetek. A neverjetna in strašanska je moč tega medija. Človeku, ki ni vajen razlikovati med virtualno in nevirtualno resničnostjo, se zgodi nova temeljna izkušnja dožemanja sveta. Podobno je, kot bi vstopil v najbolj žive, hiperrealistične in visokoločljive sanje, v katerih lahko samo stoji in gleda.

Gleda žrtev vojne v oči in vse kaže na to, da ga ta gleda nazaj. Med njima se vzpostavi odnos. Ker ga človek na posnetku gleda, ima občutek, da je tudi on tam. To potrjuje hipotezo, »če me nekdo vidi, obstajam«.

Zgodi se nedoločljivo razmerje med gledanim in tistim, ki gleda. Postane v tem primeru gledalec tisti na posnetku ali ta, ki je prišel na razstavo? Bi lahko rekli, da se s tem, ko si povežemo VR očala, pokažemo tistemu na posnetku, nastopimo kot prezentacija samega sebe na tem virtualno-resničnem odru? O odnosu med njima lahko mislimo tudi kot o odnosu med soigralcema, ki nimata publike. V trenutku, ko se obiskovalec razstave potopi v VR resničnost, obstajata samo onadva in nihče drug. Ali ni to neverjetno blizu igralčevemu delu z imaginacijo? Kadar igralec vadi tekst ali kuje sceno, ni zraven nikogar, tako kot pri instalaciji, samo on je in tisti, ki si ga domišlja (če recimo vadi dialog). Občutki, ki jih razvije, so lahko zelo resnični, pa čeprav so okoliščine izmišljene. VR igralcu okoliščine nariše brez potrebne imaginacije; igralec lahko v VR svetu doživi še kako realne občutke. Je to prihodnost igralskega treninga? VR izkušnje namesto dela z imaginacijo?

7.2 Anthony Hopkins v filmu *Silence of the lambs*. Režija Jonathhan Demme, 1991

Znotraj filmskega medija je tema pogleda za igralca, tako kot v gledališču, ključna. In kljub temu, da se ta magistrska naloga ukvarja predvsem s pogledom v gledališču, je vredno izpostaviti legendarni primer uporabe pogleda v klasičnem filmu *Silence of the lambs*.

V predstavitveni sceni filma, v kateri se antagonist sreča z mlado študentko, se stik med Hanibalom Lectorjem, ki ga uprizarja oskarjevec Anthony Hopkins, in študentko, ki jo uprizarja

Jodie Foster, manifestira v filmsko prikazanem očesnem stiku. Ta monstroozen in enigmatičen lik, ki deluje izjemno mirno, večino prizora stoji na mestu in gleda študentko v oči. V bližnjem kadru Hopkinsa, slednji ves čas gleda v kamero in v gledalcu vzbudi občutek, da gleda prav njega. To izjemno intenzivira gledalčevo doživljanje, saj zaradi nepredvidljivosti lika za trenutek podvomi v fiktivnost filma in zazdi se možno, da je Lector pretental realnost in ga dejansko pogledal. To požene hlad po telesu in v gledalcu vzbudi občutek strahu. Način, kako Anthony Hopkins gleda v kamero, kot z nekakšnim zavedanjem, da zdaj gleda vse, ki ta film gledajo, ne samo soigralke, je blazno učinkovit.

Ta primer, v morju drugih, dokazuje, kako deluje direkten pogled v gledalca, pa tudi če skozi kamero. Občutek je lahko s pravimi sredstvi podobno učinkovit.

7.3 Videoinstalacija: *Turbulent*, Shirin Neshat, IZOLYATSIA, 2019

Turbulent (1998), delo Shirin Neshat, uprizarja neenakost spolov v umetničini domovini, Iranu. Poudarja zlasti odsotnost žensk v javnih glasbenih nastopih. *Turbulent* je vokalni dvoboj med moškim pevcem Shojo Youssefijem Azarijem in pevko Sussan Deyhim, ki sta v video obliki predvajana simultano, eden zraven drugega. Azari nastopa obrnjen proti gledalcu. Avditorij za njim je poln moškega občinstva, ki ga gleda. Poje tradicionalno strastno ljubezensko pesem z besedilom Jalala al-Dina Rumija, perzijskega pesnika in duhovnega vodje iz 13. stoletja, čigar pisanja so navdihnili sufizem. Ko Azari zaključi, Deyhim, odeta v črno, s hrbtom obrnjena proti gledalcu, začne peti v prazno dvorano. Nihče je ne gleda. Osvobojen omejitev prepoznavnega jezika, njen nastop namerno postane transcendenen. *Turbulent* dramatizira dualnosti moški – ženska, racionalno – iracionalno, tradicionalno – netradicionalno in skupnost – osamljenost.

Zanimivo je opazovati, kako avtorica z uporabo prisotnosti in odsotnosti občinstva, tistih torej, ki gledajo, uprizarja družbene razlike med spoloma. Delo se jasno opredeljuje, da je tisti, ki je bolj gledan, pomembnejši. Žensko, ki jo umesti v prazno dvorano, poleg tega še popolnoma odvrne od kamere; nikoli ne pogleda vanjo za razliko od moškega, ki od prvega trenutka nastopa strmi vanjo. Moški, ki gleda in kaže svoje oči gledalcu videa, je bolj viden, razkrit in prisoten, kar avtorica izkorišča za kritiko družbe. Odločila se je razliko med opaznostjo in prisotnostjo

spolov v družbi (glasbenih nastopih) ponazoriti s pogledom v kamero. Tisti, ki mu je omogočeno, da gleda, je bolj opažen, prisoten in viden. Pogled moškega izvajalca je deležen potrditve in priznanja, medtem ko je pogled ženske izvajalke usmerjen v praznino, kar poudarja njeno osamljenost in tišino, ki ji je vsiljena.

Avtorica da ženski pevki improviziran, čustven in iracionalen naboj, ki učinkovito vpliva na gledalca, in s tem ponuja polje emancipacije ženske glasbenice, ki je v razmerju do moškega nastopa v videu favorizirana. Poleg uspešnega vsebinskega izkupička ponuja še zanimivo razpravo o pogledu znotraj umetniških praks.

7.4 Romeo Castellucci: *On the concept of the face regarding the Son of God*. Režija Romeo Castellucci, Societas, 2010

V eseju *The dramaturgies of the gaze* Eleni Papalexioi zapiše, da Romeo Castellucci pogosto opozarja, da predstava postane pomembna, kadar gleda v gledalca.

V Castelluccijevem gledališču optični valovi prodirajo na oder in v orkestrsko jamo. Spremljajo nas kamere, kot v *The Minister's Black Veil*, fotografirajo nas, okna in ogledala odsevajo naše idole v *Hell*, živalske oči so uprte v nas v *Roma*, otroški pogledi nas izčrpavajo *Br. #4-Bruxelles*. Tudi potrpežljiv in prodoren Jezusov pogled, kot je prikazan na ogromni kulisi v *On the Concept of Face, Regarding the Son of God*, je usmerjen v igralce na odru, pa tudi v nas, gledalce. (Papalexioi 60)

V omenjeni predstavi gledalci gledajo precej realistično postavitve stanovanja. Starejši moški, oče, gleda televizijo in sedi na belem kavču, medtem ko mu njegov sin pripravlja zdravila. Med njima poteka vsakdanji, skoraj trivialen dialog. Edini element, ki razbija realizem postavitve, je delo renesančnega mojstra Antonella da Messine. Ogromno platno z naslikanim portretom Jezusa, naslovljeno *Christ blessing* (1465), stoji na sredini odra in sega do vrha dvorane. Jezusov pogled je usmerjen tako v igralce na odru kot v publiko. Jezus gleda v občinstvo in občinstvo gleda v Jezusa, torej gledalci usmerjajo svoj pogled, hkrati pa postanejo subjekti pogleda nekoga drugega.

Papalexiou še zapiše, da Romeo Castellucci gledalce s tem, da jih podvrže Jezusovemu pogledu, splete novo razumevanje med subjektom in objektom v predstavi. Dejstvo, da si kot gledalec opazovan in da je to tako eksplicitno poudarjeno v predstavi, obrača tradicionalen odnos med igralcem in gledalcem. To poudarja moč pogleda in preizprašuje pozicijo gledalca in igralca.



Slika [2] *On the concept of the face, regarding the Son of God*. Režija: Romeo Castellucci, Societas, 2010. Na fotografiji: Gianni Plazzi. Foto: Klaus Lefebvre

V prvem prizoru med očetom in sinom je glavni motor dogajanja nezmožnost zadrževanja blata in neprestano iztrebljanje očeta in čiščenje sina. Eleni Papalexiou si to dogajanje interpretira kot razmerje med ponižanim živim telesom z željo po življenju in vnebovzetim telesom Jezusa, ki je zapustilo svojo mesenost in svoje nevzdržne telesne izločke.

Dramska napetost med očetom in sinom se dogaja pred očmi gledalcev in pred očmi Jezusa. Papalexiou opisuje igralce kot mučenike, ki morajo nositi breme svoje umetnosti, kot je Jezus moral nositi breme križa. Igralsko delo opiše kot žrtvovanje gledalcem in njihovim pogledom. Besedo mučeniki si sposoja od Castelluccija, ki igralca opiše kot nekoga, ki je namenoma izpostavljen nasilni subjektivnosti pogleda drugih in je hkrati primoran objektivno reprezentirati nasilje sveta. Bolečina, ki nastane z razgaljanjem svojega telesa pogledu drugih tako postane merilo igralčevega nastopa. Z drugimi besedami, vidimo in čutimo igralčevo telo, ki si drzne vzpostaviti tvegan stik z gledalcem.

Romeo Castellucci poimenuje meseno moč gledališča z edinstvenostjo ukročenega nasilja:

Telesna figura trči ob trdo površino pogleda, kot kladivo ob steklo [...]. Igralec je »angel čudnega«, ki zapušča zakulisje, polno orgij, in vstopa na oder ter s tem pretrga gostoto zgodovine. S svojo prisotnostjo lomi sintakso in se osredotoča na natančnost telesa, pri čemer ureja razum z nečloveško silovitostjo radikalnega mita. (R. Castellucci in Debrinay-Rizos 99).

V naslednjem prizoru Castellucci na oder pripelje otroke, ki se eden za drugim zvrščajo na rampi, gledajoč v publiko in v portret Jezusa. Pogled otrok Papalexiou opisuje kot najbolj nedolžnega in hkrati najbolj nasilnega. Prisotnost otrok na odru opiše z dvojnostjo – otroci so zaradi svoje nedolžnosti hkrati žrtve in razsodniki. V drugem in obenem zadnjem prizoru predstave otroci eden za drugim mečejo granate v portret Jezusa. S tem otroci zavračajo figuro, ki jim jo je zahodna kultura vsilila. Po tem ko končajo s kamenjanjem, se otroci eden za drugim obrnejo in strmijo v občinstvo. Vsa fiktivnost v tem trenutku izgine in v pogledu, ki prodira in žge, odmeva gesta zavračanja. Eleni Papalexiou o pogledu otrok pravi, da deluje kot ogledalo gledalčevega voajerističnega pogleda. Zaključijo z mislijo: »Ubijamo s pogledom, a ta pogled ubija nas. Gledamo in hkrati nas gledajo.«

8 Gledalec si želi biti viden

»I see myself because somebody sees me.« (Sartre 284)

Po Sartrovi teoriji pogleda v delu *Bit in nič* (1943) se zavest o lastnem obstoju krepi preko potrjevanja s strani drugih. Ko gledalec vstopi v gledališče, postane del kolektivnega doživetja, kjer prisotnost drugih gledalcev in njihova zavedanja o njem potrjujejo njegovo lastno zavest o obstoju. Tako se ne potrjuje le predstava na odru, ampak tudi prisotnost gledalca kot posameznika, ki je viden in prepoznan znotraj širše skupnosti.

Za gledalca, ki si želi biti viden in prepoznan, je vstop v gledališče več kot zgolj obisk kulturnega dogodka. Gledališče postane prostor, kjer gledalec vstopa v družbeni kontekst, kjer je del skupnosti, ki soobstaja s tem, da je prisotna in priznana s strani drugih gledalcev in ustvarjalcev predstave. V tem smislu gledališče deluje kot ogledalo, kjer posameznik ne le opazuje dogajanje na odru, ampak tudi sam postane opazovan.

Sam vstop v gledališče je za gledalca lahko performativen akt, v katerem on sam igra določeno vlogo – vlogo kulturnega udeleženca, pozornega opazovalca, intelektualca ali celo kritika. S svojo prisotnostjo na predstavi išče priznanje od drugih gledalcev in od samega kulturnega dogodka. Gre za iskanje potrditve lastne identitete skozi izkušnjo, s katero se ne potrjuje le kot opazovalec umetnosti, ampak tudi kot del širše družbene skupnosti.

Gledališče lahko v tem kontekstu razumemo kot metaforo Sartrovega koncepta *biti-za-druge* (*l'être-pour-autrui*) (Sartre: 219). Tako kot v vsakdanjem življenju, kjer ljudje iščejo potrditev svojega obstoja v odnosih z drugimi, tudi v gledališču gledalec išče priznanje v skupni izkušnji z ostalimi gledalci in ustvarjalci. In igralci so tisti, ki poleg ostalih gledalcev tudi gledajo vanj in ga osmišljajo.

Vstop v gledališče postane akt, ki presega zgolj uživanje v umetnosti. Gledališče postane prostor, kjer se potrjuje gledalčev obstoj, kjer se sooča z lastno potrebo po priznanju in kjer v varnem, kulturnem okolju doživlja eksistencialno dinamiko med opazovalcem in opazovanim, med subjektom in objektom, ki jo Sartre razkriva v svoji teoriji pogleda.

8.1 Gledalec v *The artist is present* (Abramović 2009, MoMa)

Ljudje v performansu *The artist is present* (2009) Marine Abramović čutijo močno željo po tem, da bi bili videni, ker performans odpira globoko človeško potrebo po priznanju in potrditvi obstoja, ki ga dosežemo skozi pogled drugega. Ko posameznik sedi nasproti Marine Abramović in vzpostavi očesni stik, se ustvari močno intimno okolje, kjer se ponavadi rodi občutek ranljivosti in povezanosti.

V tem trenutku udeleženci niso zgolj pasivni opazovalci, temveč postanejo aktivni del performansa, kjer so postavljeni v središče pozornosti. Abramović jih ne presoja, ampak jih zgolj opazuje, kar ustvarja močan občutek priznanja njihove individualnosti. Ta dolgotrajen očesni stik in občutek, da jih nekdo vidi in prepozna, odpira pot globokim čustvom in občutkom, ki so morda potlačeni ali skriti. Ljudje v tem trenutku postanejo izpostavljeni, saj ni možnosti, da bi se skrili za masko ali fasado, kar pogosto vodi v močne čustvene odzive.

Neverjetno je opazovati ljudi, ki čakajo na svoj trenutek z Marino Abramović. Tisoče in tisoče ljudi je v treh mesecih, kolikor je trajal performans, sedelo nasproti nje nepremično v neprekinjenem očesnem stiku. V njenem primeru gre vsekakor za dejstvo, da je tekom let Marina postala mednarodna zvezda. Gre za podoben efekt kot pri srečanju z pop-zvezdnikom ali filmsko zvezdo. A kljub temu Marina v MoMi vzpostavi oder, kamor gledalci pridejo biti gledani. Z njene strani, s strani občinstva v galeriji in s strani vseh, ki bodo gledali dokumentarec, ki je hkrati nastajal.

Marina v dokumentarnem filmu razlaga, kako veliko bolečine je čutila pri obiskovalcih, kako ni bila pomembna ona, temveč je bila tam samo kot ogledalo za tistega, ki se je usedel poleg nje. Dejstva potrjujejo, kako emotivno in izrazito so obiskovalci v izkušnji neprekinjenega očesnega stika z njo reagirali. Cela sekvenca v filmu prikazuje samo objokane obraze, ki delujejo blaženo, razsvetljeno. Ljudje so pred njo sedeli po več ur in okoli nje po več dni. Performans je bil senzacija, ljudje so spali pred galerijo in po več dni čakali na vrsto, da bi se lahko iz oči v oči pred celim svetom gledali z zvezdo performansa in sodobne umetnosti. Marina je potrjevala njihov obstoj in ker je to počela še kot avtoriteta, je v ljudeh vzbujala izrazito močne občutke in po njihovih besedah transformativne procese.

8.2 Marinino stanje kot osnovna pozicija igralca

Marina v svojem performansu *The artist is present* ne počne praktično nič. Samo sedi in je na voljo. Na najbolj radikalen način se želi s pogledom prepustiti drugemu. V njej je kljub temu mogoče prepoznati znaten napor, da se umiri, prizemlji in da v kontakt z gledalcem vstopi kar se da prisotno in na voljo. Mogoče je razbrati njen iskren poskus vzpostavljanja pristnega stika in velikega zanimanja za človeka, ki sedi nasproti nje.

Njena pozicija in odnos do gledalca je radikalna razgaljenost. Ne samo telesna, predvsem človeška – Marina je v najlepšem pomenu besede odprta za drugega. Lahko o tem stanju ali o tem odnosu do gledalca razmišljamo kot o osnovnem odnosu umetnika do gledalca?

Preden umetnik deli svojo umetnino, preden recimo igralec stopi na oder, se z gledalci ponavadi ne ukvarja preveč. Površno in morda nepravilno rečeno, a vseeno dovolj točno za razpravo, je reči, da se igralec ponavadi ukvarja predvsem s sabo in s tem, kako bo opravil svojo nalogo, povedal ves tekst, zadel iztočnice itd. Poredko se pred nastopom sprašuje o svojem odnosu do gledalcev. Ni osvežujoče razmišljati o tem, kaj bi se zgodilo igralcu, če bi do gledalcev gojil tak odnos, kot ga skuša znova in znova vzpostavljati Marina Abramović v svojem performansu? Se dojetje igralčevega poklica ne spremeni drastično, če si sebe predstavlja kot nekoga, ki gre na oder, da bi gledalec bolje videl sebe, in ne zato, da bi bolje videl njega. Da je pravzaprav gledalec tisti, ki je prišel nastopat. Da igralec že dvajsetič počne isto, počne nekaj, v čemer je suveren, kar zna in v kar zaupa in v kar mu ni treba dvomiti, gledalec pa je v prostoru prvič in si prvič dovoli biti viden.

Zanimivo bi bilo razmišljati tudi o tem, kaj bi se zgodilo, če bi imela igralec in gledalec pred predstavo možnost doživeti ta neprekinjen očesni stik in sedeti eden nasproti drugega, dokler ne bi sama prekinila stika. Kako bi to vplivalo na njun odnos in doživetje predstave, katere obstoj si lastita oba?

9 Pogleda ni mogoče igrati

Pogled je fizično dejanje, nad katerim imamo nadzor, tako kot govorjenje, skok, tek, obrat, premikanje rok itd. Če nekdo na odru dvigne roko nad glavo in jo spusti nazaj v osnovno pozicijo, težko govorimo o pretvarjanju – realnost te geste je samo to, da je dvignil roko in jo spustil. Brez kakršnegakoli konteksta in psihologiziranja lahko gesto razumemo samo kot to, kar je. Enako je s pogledom. Tako kot roko dvignemo zavestno, zavestno vzpostavimo pogled z nekom ali nečim. Razlika je le v tem, da je v pogled vpleten še nekdo ali nekaj, in je zato v trenutku rojen odnos. Veliko lažje je držati odnos do neživega predmeta kot do človeka, ker človek gleda nazaj, predmet pa ne.

Vzpostaviti pogled z nekom je podobno kot stati na vrhu skale nekaj metrov nad vodo in razmišljati o skoku. Enostavno je – narediš korak v prazno ali dvigneš glavo in nekoga pogledaš. A v obeh primerih obstaja strah pred tem, kar sledi. Bom pristal varno, bo bolelo, bom preživel, kaj me čaka na koncu, si to zares upam? V obeh primerih je potreben pogum in odločitev, ki iz mirovanja in ničarja rodi dogodek.

Orlando Duque, trinajstkratni prvak v skakanju v vodo, v podcastu *Orlando's world of diving* o trenutku pred skokom pravi tako:

Strah je vedno prisoten. To je osnovna človeška reakcija. Stojiš na robu pečine, gledaš v vodo daleč spodaj, telo pa govori, da tega ne smeš storiti. Vendar se naučiš ta strah nadzorovati, ga obvladati. Osredotočiš se na tehniko, dihanje in ko skočiš, vse drugo izgine. (Duque, 2021)

Ni nekako tako tudi, ko prvič nekoga pogledaš v oči? Težko se je odločiti, da boš nekoga zares pogledal in v pogledu vztrajal. Velika razlika med skokom v vodo in gledanjem s sočlovekom je v tem, da ko enkrat skočiš, nekaj časa padaš, potem pristaneš in je konec, ko nekoga pogledaš, pa nikoli ne veš, kdaj se bo končalo, kdo bo prvi umaknil pogled in kaj vse se bo še zgodilo. Gledanje z nekom je kot padanje, za katerega ne veš, kdaj se bo končalo.

Če torej pogleda ni mogoče igrati in gre samo za odločitev, kot pri skoku v vodo, si moraš le drzniti dvigniti glavo, pogledati in se prepustiti.

9.1 Izkušnja pogleda v gledalca pri predstavi *Under Construction* (2021) kolektiva Počemučka

V enem od prizorov znotraj uprizoritve *Under Construction* sva s kolegico Natašo Keser vsak posebej gledala v enega od gledalcev. Jaz sem gledal v nekoga, ki je za trenutek postal Nataša in ona je gledala nekoga, ki je za trenutek postal jaz.

Klemen Kovačič in Miranda Trnjanin sta naju vsakega posebej vodila skozi prostor in nama držala oči zaprte tako, da nisva videla ničesar. Ko sta naju pripeljala na dogovorjeno pozicijo, sta dlani odmaknila z najinih obrazov in pred nama, pred vsakim posebej, je stal človek, ki sva ga pogledala v oči. Dogovor je bil, da še vedno govoriva drug z drugim, a namesto da gledava drug drugega, sva gledala gledalca.

Najprej sva izpostavila en detajl na gledalcu, naj je bil to prstan, barva majice, oblika očal ali kaj drugega, in ga pohvalila, kot da bi ga nosil eden od naju. »*Zelo mi je všeč tvoja srebrna ogrlica. Meni pa tvoje modre hlače.*«

Raziskava tega prizora je bila ravno v tem, kako dolgo lahko vztrajava v pogledu z gledalcem in kako se bodo gledalci na to odzivali. Prvih nekaj ponovitev je bila izkušnja tega prizora čarobna. Gledalke in gledalci so bili odzivni in odprti, vztrajali so z nama v pogledu in zdelo se je, da je prizor in strategija uspešno zastavljena. Dejansko smo držali očesni stik, se povezali, srca so utripala hitro, bili smo ranljivi in bilo je lepo. To je bil prizor, ki sem se ga vedno veselil.

Kasneje pa se je začelo dogajati, da sem pri gledalcu, ki sem ga gledal čutil nelagodje. Ne glede na to, da sem počel bolj ali manj enake stvari kot prej, je pri določenih gledalcih očesni stik predstavljal preveliko izpostavljenost in so pogled odmikali. To me je presenetilo in moral sem premisliti o strategijah za naslednje ponovitve, saj očitno sama situacija, da se z nekom gledaš v oči, ni bila vedno uspešna – včasih je bila ljudem neprijetna in se zato nismo gledali tako intenzivno.

Sprva sem se počutil precej nelagodno; dobil sem občutek, da ljudi v nekaj silim, da je pogled pravzaprav invazivna gesta, ki je lahko za gledalca v kontekstu te predstave preveč. Kar nekaj ponovitev sem bil v tem prizoru rahlo zmeden, počutil sem se nesramnega in nerodno mi je bilo. Pogledal sem in nekdo me je zavrnil, ni mu bilo všeč, kar sem počel.

Lastnost tega prizora je bila tudi to, da sva imela točno določeni mesti, kjer sva človeka gledala, torej vedno ista dva stola. Tekom ponovitev sem spoznal, da so ljudje, ki jim tak stik ustreza in si ga želijo, in ljudje, ki jim je odveč. Po ukvarjanju s frustracijo, ki mi jo je ta prizor povzročal, sem se odzval z dvema strategijama.

Prva je bila, da sem začel kršiti pravilo točno določenega stola in izbral človeka, za katerega se mi je zdelo, da je bolj dovzeten za očesni stik in intimnejše doživetje. Druga, zame konceptualno pomembnejša, pa je bila, da sem svojo odločitev pogledati nekoga v oči začel zares razumeti kot vabilo in ne kot vsiljevanje. Kar je pomenilo, da sem pri sebi razjasnil, da če nekdo ne želi držati pogleda z mano, je to popolnoma legitimna reakcija, ki me ne napada osebno oziroma me ne zavrača. Svoje poslanstvo sem v tej nalogi začel razumeti kot ponudbo za stik in tudi sam se znebil vsakršnih pričakovanj. Vsakič znova, ko igram to predstavo, ko mi Miranda spusti dlani z obraza in pred mano stoji človek, si ne domišljam, da vem, kaj se bo zgodilo, in se skušam samo prepustiti pogledu in videti, kaj se bo zgodilo med nama.

9.2 Kako v pogledu vztrajati?

Ko je enkrat pogled vzpostavljen, se pojavi vprašanje, kdo bo prvi pogledal stran, kako dolgo bosta v njem vztrajala. Pogled je vedno v *lasti* dveh in v vsakem trenutku ga lahko kdorkoli od njiju prekine. Napetost se zgodi v tej brezbesedni igri, za katero ne vesta, kdaj se bo končala. Lahko traja kratek trenutek ali več ur.

Če pogled razumemo kot nekaj, kar je v *lasti* obeh pričujočih, torej da nihče od njiju ne nadzoruje časa in kvalitete pogleda, je nemogoče določiti pravila, kako z njim ravnati. Največ, kar lahko kot performerji, ki uporabljajo pogled v občinstvo kot orodje, dosežemo, je zavedanje, da se spuščamo v odnos, ki ga ne moremo in ne smemo nadzorovati. Povežeš se človekom iz

občinstva in naenkrat sta enakovredna. Vsako izživiljanje in izvajanje dominantnosti z vsiljevanjem pogleda mu uničuje njegovo lepoto in njegovo osnovno moč povezovanja. Pogled je avtocesta med dvema, ki ne obsoja, ki je ločena vseh kontekstov in kjer se lahko dva človeka v najpreprostejši in ranljivi obliki srečata. V pogledu lahko izgine čas, lahko izgine prostor, človek lahko izgine in za trenutek občuti samo skupno bivanje dveh. S pogledom je treba ravnati spoštljivo in z mirom. Od njega se ne sme ničesar pričakovati, ker tudi on sam ničesar ne obljublja. Lahko se v njem ne zgodi nič, lahko pa se zgodi vse.

10 Zaključek

Magistrsko delo se ukvarja z enim najosnovnejših gradnikov gledališke izkušnje, s pogledom. Nanj v večji meri skuša gledati skozi perspektivo igralca in v njem iskati vir inspiracije za njegov proces. Delo izhaja iz osnovne teze, ki je v prvih poglavjih podprta z različnimi psihološkimi raziskavami, da pogled intenzivira človeški stik med dvema. Skozi celotno delo je to glavno gonilo in ključ za branje tega besedila.

V prvem delu naloge je predstavljen proces nastanka vida, anatomija očesa, ki služi kot opomnik, kako zares deluje vid in kako vidimo. Poglavje o nastanku vida se zaključuje s filozofskim vprašanjem, kaj je tisto, kar zares vidimo zunaj meja naših teles. Če je vse, kar vidimo, zgolj reprezentacija sveta, in če o projicirani sliki na mrežnici mislimo kot o fizikalnem pojavu, se lahko vprašamo, kdo je ta, ki to sliko gleda, in ali je možno, da resničnost ni taka, kot se kaže. S tem vprašanjem se zaključi prvi teoretični del o nastanku vida in utre pot naslednjemu delu magistrske naloge, psihološki raziskavi očesnega stika.

Znotraj ugotovitev različnih psiholoških raziskav očesnega stika je jasno, da ima pogled med dvema udeležencema močan vpliv na psihološko stanje obeh. Očesni stik porablja precej veliko količino možganske energije in je za človeka prav zaradi intenzivnosti doživetja lahko naporen. Iz raziskav je razvidno, da je v povprečju prijeten pogled dolg le tri sekunde, kaj več je lahko že interpretirano kot neprijetno. Razvidno je tudi, da očesni stik služi kot povezovalni mehanizem med dvema. Na primeru povezovanja starš – otrok je razvidno, da prakticiran neprekinjeni očesni stik povečuje občutke povezanosti med njima. Prav tako je očitno, da je vzburjenost pogojena s količino očesnega stika in da ta močno vpliva na stopnjo vzburjenosti. Če je med dvema prisotna privlačnost, se le-ta z očesnim stikom poveča. Največ informacij o psihološkem stanju človeka razberemo prav iz oči, konkretno gre za podzavestno zaznavanje širjenja in oženja zenice.

V dnevniških zapisih treninga neprekinjenega očesnega stika znotraj procesa ustvarjanja magistrske predstave *I do* je temeljito opisan proces vaj in ugotovitve, ki razkrivajo očesni stik kot praktično sredstvo za poglobitev povezave med soigralcema. Kontinuirano delo na očesnem stiku z igraljskim partnerjem omogoča vzpostavitev globlje povezave in pristnega občutka

povezanosti. Trening očesnega stika v sebi nosi potencial tudi za delo z besedilom, konkretno v dialogu med soigralcema. Globoka povezava, ki jo vzpostavita z neprekinjenim očesnim stikom, omogoča ostrejši posluš za zven izrečenih besed in raziskovanje vpliva izrečenih besed tako na partnerja kot na tistega, ki besedo izreka. Počasnost, koncentracija in povišana stopnja pozornosti so ključni za delo z neprekinjenim očesnim stikom.

V naslednjem poglavju si, izhajajoč iz *Eseja o pogledu* Tatjane Capuder Vidmar, sposojam motiv pogleda iz bivališča v naravo in ga primerjam z igralčevim pogledom na gledalca. V tem delu odpiram vprašanje prostorskega razmerja med igralcem in gledalcem in kako le-ta vpliva na izkušnjo obeh. Capuder Vidmar v svojem besedilu primerja pogled z balkona stanovanjskega bloka na drevo zunaj stavbe in pogled iz hiše na japonski vrt. Eden je dvignjen in gleda navzdol, drugi pa ostaja na isti ravnini z naravo. Enako je mogoče razmišljati o pogledu igralca na publiko. V klasični italijanski škatli, igralci stojijo na dvignjenem odru, gledajoč publiko navzdol, v kakšni sodobnejši postavitvi uprizoritve pa igralci stojijo na isti ravnini z gledalci. Oddaljenost od publike na dvignjenem odru otežuje pristnejšo povezavo med igralcem in gledalcem v primerjavi s postavitvijo, kjer je igralec zelo blizu gledalca in ga dejansko lahko pogleda v oči. Primerjava pogleda na gledalca iz daljave ali z bližine precej vpliva na gledalčevo doživetje in je nekaj, kar lahko igralec zavestno uporablja pri svojem delu.

V pregledu lastnih osebnih izkušenj in drugih umetniških del, ki uporabljajo pogled kot umetniško orodje, je opisanih več različnih primerov, ki lahko služijo kot navdih za umetniško delo. V naboru mojih izkušenj se kaže delo v igralskem poklicu in kako je lahko pogled uporabljen za različne učinke. Lahko je namenjen komičnemu učinku, povezovanju z gledalcem, usmerjanju fokusa, izražanju emocije, razgaljanju gledaliških postopkov, povezovanju med dvema soigralcema idr. V drugem delu, kjer so opisana različna umetniška dela, od filma, instalacije, gledališke predstave do performansa, je razvidno, kako lahko pogled služi kot učinkovito umetniško orodje znotraj drugih umetniških disciplin. V vseh opisanih primerih je razvidno, kako lahko pravilno usmerjen pogled nastopajočega objekta intenzivira gledalčevo izkušnjo doživljanja umetniškega dela. Zbrana so samo dela, ki na nek način neposredno gledajo v gledalca, pa naj bo v živo, skozi video posnetek ali sliko. Vsi pogledi so usmerjeni naravnost v gledalca.

Magistrska naloga se v zadnjem delu ukvarja še z gledalcem in njegovim odnosom do igralca in širše gledališke izkušnje. Gledalec je viden v gledališču, kamor pride tudi potrjevati lastni obstoj. Naloga igralca je poleg njegovega odrskega dela tudi to, da je prisoten v odnosu igralec – gledalec, v katerem drug drugega osmišljata. V gledališču ne gre samo za to, da gledalci gledajo igralce. Gledalci gledajo tudi druge gledalce, igralci poleg soigralcev prav tako gledajo gledalce. V tej izmenjavi pogledov se zgodi gledališka izkušnja, ki presega zgolj obojestransko uživanje ob izvajanju in gledanju umetnosti. Gledališče postane prostor, kjer se potrjuje obstoj gledalca in igralca, kjer se soočata z lastno potrebo po priznanju in kjer v varnem, kulturnem okolju doživljata eksistencialno dinamiko med opazovalcem in opazovanim, med subjektom in objektom, ki jo Sartre razkriva v svoji teoriji pogleda.

Na primeru performansa Marine Abramović *The artist is present* opisujem elementarni odnos med nastopajočim in gledalcem ter v njem iščem inspiracije za globlje razumevanje tega odnosa znotraj gledališke predstave. Količina pozornosti, ki jo Marina Abramović v svojem performansu nameni vsakemu gledalcu posebej, je ogromna. Na nek način želi z gledalcem priti na enakovredno polje moči, kjer bi si bila povsem enaka in bi njuni telesi samo soobstajali v nekem prostoru in bi se ona kot umetnica popolnoma prepustila trenutku med gledalcem in njo samo. To radikalno pozicioniranje v odnosu z gledalcem lahko služi kot vir inspiracije za razmišljanje o odnosu igralca in gledalca v gledališki predstavi. Kaj bi se zgodilo, če bi imel igralec možnost pred predstavo z vsakim od gledalcev vzpostaviti neprekinjen očesni stik in se povezati z njim na ta način, preden bi stopil na oder? Kaj bi se zgodilo, če bi igralec o gledalcu skušal razmišljati na način, kot Marina Abramović razmišlja znotraj svojega performansa? Če igralec razmišlja o gledališki izkušnji, katere del sta oba z gledalcem, kot o dogodku, kjer nastopata oba, in kot da gledalec pride v resnici gledat sebe in ne igralca, to lahko osvobaja igralca primeža lastne nečimrnosti in ambicije. Se dojemanje igralčevega poklica ne spremeni drastično, če si sebe predstavlja kot nekoga, ki gre na oder, da bi gledalec bolje videl sebe in ne zato, da bi bolje videl njega?

Pogled lahko razumemo kot umetniško sredstvo za doseganje željenega učinka. A pogled je mnogo več in predvsem oblikuje skoraj vsako človeško izkušnjo. Kljub temu da lahko manipuliramo, odmerimo in usmerimo pogled po lastni volji, ima pogled svojo voljo. Magistrska naloga se zaključuje s poglavjem, ki utemeljuje, da pogleda ni mogoče odigrati.

Zavestno lahko odločamo, kam in v koga usmerimo pogled, kaj pa se zgodi ob očesnem stiku, pa je nemogoče predvideti in morda celo nesmiselno. Lepota pogleda med dvema je ravno v tem, da se ob očesnem stiku zgodi odnos, ki je nepredvidljiv. Veliko primerov v nalogi opisuje ravno občutek strahu pred nepredvidljivostjo očesnega stika. Za pogled med dvema je torej potreben pogum in izpust nadzora, kajti pogled ima svojo voljo, in vse, kar lahko naredimo, je, da se mu prepustimo.

11 Literatura in viri

- Burnie, David. *Leksikon človeškega telesa*. Mladinska knjiga, 1999.
- Capuder Vidmar, Tatjana. *Esej o pogledu*. Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, 2022.
- Debrinay-Rizos, Manuèle. »Romeo Castellucci.« *Actes Sud*, 2000.
- Ings, Simon. *The Eye, A natural history*. Boomsbury Publishing Plc, 2008.
- Jennet, Christian. »The psychology of eye contact, digested.«
The British Psychological Society
<https://www.bps.org.uk/research-digest/psychology-eye-contact-digested>.
Dostop 28. 11. 2018.
- Jennet, Christian. »Psychologists have identified the length of eye contact that people find most comfortable.« *The British Psychological Society*
<https://www.bps.org.uk/research-digest/psychologists-have-identified-length-eye-contact-people-find-most-comfortable>. Dostop 7. 6. 2016.
- Brito, Janet. »The Psychology Behind Prolonged Eye Contact and Intimacy«
Psych Central
<https://psychcentral.com/relationships/prolonged-eye-contact>. Dostop 12. 7. 2024.
- Kleinke, Chris L. *Gaze and Eye Contact: A Research Review*. Psychological Bulletin,
<https://psycnet.apa.org/record/1986-27160-001>. 1986.
- Novak, Domen. *Dnevnik*, 2024.
- Roselt, Jens. *Fenomenologija gledališča*. Knjižnica MGL, 2014.
- Papalexiou, Eleni. *The Dramaturgies of the Gaze and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Palgrave MacMillan, 2015.
- Sarte, Jean Paul. *Being and Nothnigness*, Washington Square Press, 2021.
- Kret. M. E., Fischer. A. H. Pupil Mimicry Correlates With Trust in In-Group Partners With Dilating Pupils. Asociation for psychologocial science. 2015.
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0956797615588306?journalCode=pssa>.

Kajimura, Shogo in Nomura, Michio. When we cannot speak: Eye contact disrupts resources available to cognitive control processes during verb generation. 2016

Science Direct

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0010027716302360>.

12 Seznam fotografij

Slika [1] Ilustracija delovanja *camere obscurae*. Neznani avtor. Vir: Wikipedia

Slika [2] *On the concept of the face, regarding the Son of God*. Režija: Romeo Castellucci, Societas, 2010. Na fotografiji: Gianni Plazzi. Foto: Klaus Lefebvre

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Pogled kot igralsko orodje* 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: 25.9.2024

Podpis: