



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

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

ŽAN KOPRIVNIK

**Gledališče absurda
in avtorski projekt *Dan po***

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Branko Šturbej

Ljubljana, 2019

Ime in priimek: Žan Koprivnik

Naslov magistrskega dela: Gledališče absurda in avtorski projekt *Dan po*

Kraj: Ljubljana

Leto: 2019

Število strani: 65

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

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

Mentor: red. prof. Branko Šturbej

Jezikovni pregled: Mojca Karnet, prof. slovenskega jezika

ZAHVALE

Rad bi se zahvalil svoji družini, ki me podpira, spremlja in navdihuje vsak dan.

Rad bi se zahvalil celotni ekipi *Dan po* za nepozabno gledališko potovanje.

Rad bi se zahvalil svojim mentorjem za vse pogovore in napotke.

Rad bi se zahvalil Matjažu za absurd.

»Priznam: ko od tukaj opazujem, se mi vse zdi občudovanja vredno. Gibanje neba ni nič drugega kot en sam večni koncert. Tukaj so zvezde, ki jih mi z Zemlje nikoli nismo ogledali; in večje so, kot smo kadarkoli slutili. Z zvezdami posute sfere so veliko večje od Zemlje. Zato se mi Zemlja sama zdi tako majhna in s prezirom gledam naš Imperium, zajet v eni sami Točki. Še dolgo bi jo opazoval, če me ne bi prestrelila misel, ki mi je hotela glavo raznesti: »Kako dolgo bo tvoj duh še zvezan z Zemljo?«

Ugledati Svet v Zrnu Peska

In Nebo v Divjem Cvetu

Ujeti Neskončnost v Dlaneh

In Večnost v Enem Hipu.«

Nenad Prokić: La divina commedia

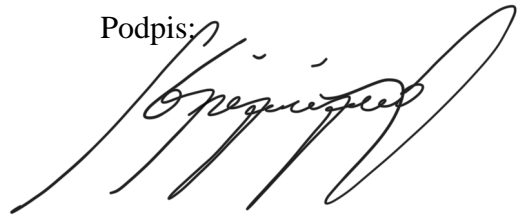
IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Gledališče absurda in avtorski projekt *Dan po* 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: 17.6.2019

Podpis:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'K. Križanec', written in a cursive style.

Povzetek

Magistrsko delo z naslovom »*Gledališče absurda in avtorski projekt Dan po*« raziskuje teoretična ozadja absurdnega gibanja v gledališču 20. stoletja, išče novo pomenskost absurdnega v gledališču ter se sooča z sodobnimi uprizoritvenimi praksami, v katerih lahko prvine absurda še vedno obstajajo. Avtor svoje razmišljanje temelji na avtorski uprizoritvi *Dan po*, magistrski predstavi, v kateri ustvarjalci skozi različne forme prevprašujejo teme poguma, smrti in vere. Magistrsko delo je zasnovano v treh delih; prvi del je teoretični in se ukvarja s temelji absurdnega v gledališču, drugi del prvine absurda primerja z uprizoritvijo *Dan po*, tretji del pa je zaobjet v obliki transkripcije ustvarjalnega dnevnika, skozi katerega avtor predstavi notranje doživljanje procesa z avtorskim pristopom ter raziskuje lastnosti svojega igralskega pristopa.

Ključne besede: gledališče absurda, avtorski projekt, ustvarjalni proces, ustvarjalni dnevnik

Abstract

The Master thesis titled »*The Theatre of the Absurd and the Author Project The Day After*« explores the theoretical backgrounds of the absurd movement in 20th century's theatre and tries to find new applications of absurdist principles in modern theatrical practices. The author bases his written work on the collaborative project *The Day After* in which the participants confronted themselves with the questions of bravery, death, religion and faith through diverse theatrical methods. The Master thesis is divided into three parts, the first being the theoretical with the emphasis on the basic approaches in the Theatre of the Absurd, the second part compares these properties to those present in the project *The Day After*, and the third part is represented by a creative journal, through which the author examines his work, his acting method and obstacles when working on a performance that is completely author-based.

Keywords: Theatre of the Absurd, author-based project, creative process, creative journal

Kazalo vsebine

1	UVOD V ABSURD	7
2	ZGODOVINA ABSURDA	8
2.2	SREDNJI VEK.....	9
2.3	RENEŠANSA	9
2.3.1	<i>Commedia dell'arte</i>	10
2.3.2	<i>Eizabetinsko gledališče</i>	10
2.4	DEVETNAJSTO STOLETJE.....	11
2.4.1	<i>Alfred Jarry: Kralj Ubu</i>	12
2.5	DVAJSETO STOLETJE.....	12
2.5.1	<i>Dada</i>	12
2.5.2	<i>Surrealizem</i>	13
2.5.2.1	Antonin Artaud.....	13
2.5.3	<i>Druga svetovna vojna</i>	16
3	ZGODOVINA FILOZOFIJE ABSURDA	17
3.1	SØREN KIERKEGAARD	17
3.2	ALBERT CAMUS.....	19
3.3	MARTIN ESSLIN	20
4	ZNAČILNOSTI ABSURDNEGA GLEDALIŠČA	22
4.1	STRUKTURA ABSURDNE DRAME IN MOTIVIKA.....	23
4.1.1	<i>Teme in motivi</i>	23
4.2	LASTNOSTI ABSURDNEGA DRAMSKEGA LIKA, DRAMSKE OSEBE TER STIL IGRE	25
4.3	JEZIKOVNA PODOBA	27
4.4	GIBANJE IN MIZANSCENA.....	28
4.5	SCENOGRAFIJA IN KOSTUMOGRAFIJA.....	29
5	AVTORSKI PROJEKT DAN PO	30
5.1	TEME AVTORSKE PREDSTAVE DAN PO	32
5.1.1	<i>Vprašanje vere in poguma</i>	32
5.1.2	<i>Vprašanje obstoja in smrti</i>	33
5.1.3	<i>Vprašanje stila igre in režije</i>	34
5.2	KONCEPT UPRIZORITVE IN DRAMATURŠKA ZASNOVA	35
5.2.1	<i>Legenda o svetem Geneziju</i>	37
5.3	ABSURDNO V AVTORSKI PREDSTAVI <i>DAN PO</i>	37
5.3.1	<i>Primerjava tem in motivov</i>	38
5.3.2	<i>Primerjava rabe jezika</i>	38
5.3.3	<i>Primerjava odrskega gibanja</i>	39
5.3.4	<i>Primerjava prostora in časa ter kostumografije in scenografije</i>	39
5.3.5	<i>Primerjava dramske osebe in igre</i>	40
6	USTVARJALNI DNEVNIK PREDSTAVE DAN PO	41
6.1	DNEVNIŠKI ZAPISI.....	41
7	ZAKLJUČEK	64
8	SEZNAM LITERATURE IN VIROV	65

1 Uvod v absurd

Beseda absurd v svoji slovarski definiciji pomeni nekaj, kar je v nasprotju z logiko ter predstavlja nesmisel. *Gledališki terminološki slovar* definira absurdno gledališče kot »gledališče, prisotno zlasti v 50. in 60. letih 20. stoletja, ki uveljavlja absurde drame ali zanje značilne prvine (naključni potek dogajanja, pasivne dramske osebe, razkroj jezika, realnega prostora in časa)« (Sušec Michieli 23).

To pomeni, da lahko absurdno dramo v mnogo ozirih dojamemo kot nesmiselno dramo, saj predstavlja nasprotje klasični drami, za katero so značilni klasična dramaturgija, kjer je zgradba podvržena strogim pravilom ter se ravna po narativni organizaciji v ekspozicijo, vozelo, razplet in oviro oziroma je dramaturgija vpeta v dramski trikotnik, kjer si zasnova, zaplet, vrh, razplet in raznova sledijo v vrstnem redu. Prisoten je tudi sistem treh enotnosti, enotnost časa, enotnost dogajanja in enotnost kraja. Kadar teh pravil ne upoštevamo in gledališkega dela oziroma njegovih elementov ne moremo enostavno umestiti v dramaturški, odrski in ideološki kontekst, govorimo o absurdnosti v gledališču. Gledališče absurda se lahko imenuje tudi *gledališče poroga*, saj se izogiba vsakršni opredelitvi. Podobni gledališki pojavi so zaznavni skozi celotno zgodovino gledališkega uprizarjanja, orisi so prisotni v commedii dell'arte, farsih, groteskni medijah Shakespeara, delih Apollinairea, Jarrya, Gombrowitza in drugih.

Absurdno dramsko besedilo se je vzpostavilo kot antiteza klasični dramaturgiji in principu ljudskega gledališča. Mnogokrat je značilnost absurdnih besedil v neopredeljenih dramskih osebah, scenografiji, ki se izogiba psihološkemu in gestičnemu mimetizmu ter vsakršni iluziji, mnogokrat so to igre brez zapleta ali pa skozi uprizoritev prehajajo v metateater ter vzpostavljajo diskurz o gledališču. Vsekakor pa je značilnost absurdnega dramskega besedila tragikomičnost, ki nakazuje na človeški nesmisel.

Pojmovanje absurdnega gledališča izhaja iz gledališko-teoretičnega dela Martina Esslina *The Theatre of the Absurd*, a se definirana ideja absurda pojavi že v delu Alberta Camusa *Mit o Sizifu*, ki velja za esencialno delo eksistencializma, ter mnogih filozofskih esejih 18. in 19. stoletja (nav. po Pavis 26–27).

2 Zgodovina absurda

»Dramatika je brušeno ogledalo družbe in časa«

(Poniž 208).

Dejstvo je, da gledališče absurda nikoli ni bilo gibanje skupine umetnikov, ki bi jih združevala skupna prepričanja ali manifesti, saj se posamezni ustvarjalci znotraj gibanja niso niti poznali niti srečevali kot na primer surrealisti, da bi oblikovali značilnosti absurdnega gibanja. Šlo je za pretanjeno opazovalno oko Martina Esslina, ki je v pomembnih dramatikih 20. stoletja zaznal skupno travmo, na podlagi katere so ustvarjali.

Ionesco v svojem delu *Spomini na smrt* pravi:

»Upam, da se avtorji, ki nas kritika označuje za "absurdne", vendarle zelo razlikujemo drug od drugega. Vendar pa mislim, da smo si tudi podobni, ker bi med tako imenovane avtorje absurda zlahka uvrstili tudi nekatere zelo pomembne pisce: Sheakespearja, pa Sofokla in Ajshila, Čehova tudi, Pirandella prav tako, potem O'Neilla in sploh vse avtorje tega sveta, majhne in velike. Absurd je zelo nenatančen pojem. Absurd je morda nerazumevanje nečesa, zakonitosti sveta in se rojeva iz konflikta med mojo lastno voljo in univerzalno voljo; prav tako se rojeva iz konflikta, ki ga imam jaz s samim sabo, med različnimi protislovnimi vzgibi volje in impulzi: hočem obenem živeti in umreti, ali bolje, v sebi hkrati hodim po poti k smrti in po poti k življenju; eros in tanatos; ljubezen in sovraštvo, ljubezen in uničevanje; ta nasprotja v meni so precej pomembna in mi njihova istočasnost kaj lahko zbudi občutenje »absurda«. Kako naj iz tega izpeljem logiko, kako naj zgradim »dialektiko«? Raje kot besedo »absurd« imam izraz »nenavadno« oziroma občutje nenavadnega« (Ionesco 126).

Zdi se, da avtorjem, ki jim pripisujemo, da spadajo v gledališče absurda, velikokrat ta izraz ne ustreza, saj je, kot pravi Ionesco, absurd zelo splošen pojem, ki težka oriše resnično vrednost nekega dramskega dela in tudi uprizoritve. Ko izpostavi dramatike iz globlje preteklosti, nas opomni, da je absurdno v gledališču že od nekdanj prisotno.

2.1 Antika

Ideje absurdnega so se pojavile že v 5. stoletju pr. n. št. ob nastanku grške antične komedije, ki je vsebovala politično satiro z izrazito grotesknimi in opolzkimi elementi. Odličen primer so Aristofanova dela z absurdnimi zasnovami in komičnimi zapleti kot je to v primeru njegovega dela *Žabe* (nav. po Pavis 47).

Načela absurda so gojili tudi v satiri, znotraj katere je bila zvrstno najpomembnejša menipejska satira, parodična zvrst, ki je kritično osvetljevala filozofske in religiozne vrednostne sisteme in jih komično orisala. Značilna je indirektnost, v čemer je razlikuje od formalne satire, posebej jo namreč mešanica alegorije, slikovite pripovedi in satiričnega komentarja. Najvidnejša predstavnika menipejske satire sta Lucij Apulej z romanom *Metamorfoze* ter Petronij z danes le delno ohranjenim romanom *Satirikon* (nav. po Salzmann 39).

2.2 Srednji vek

V srednjem veku se je tradicija absurdnega mišljenja nadaljevala skozi moralitete, ki so srednjeveška dramska dela religioznega navdiha z poučnim namenom, nastale po letu 1400. V moralitetah so vsakdanje osebe s pomočjo alegorij pogosto preizpraševale temo eksistence. V moraliteti je zaplet drugotne narave, dramski liki so izostreni ter predstavljajo abstrakcije alegoričnih personifikacij pregreh in čednosti, po navadi gre za personifikacijo določenega načela ali abstraktne ideje, na primer Boga, hudiča, smrti, greha in drugih. Vznak moralizatorskega vzgiba je dejanje v moraliteti največkrat predstavljeno kot spopad med dobrim in zlim, prisotne so burkaške in norčave prvine, ki so blizu satirični burki. Besedilo je literarno izoblikovano ter razčlenjeno v dialoge, dramsko dejanje pa je v dobršni meri orisano, zato moraliteto pojmuje kot obliko gledališča (nav. po Pavis 458).

2.3 Renesansa

Obdobje prehoda iz srednjega v novi vek imenujemo renesansa, ki v francoščini v dobesednem prevodu pomeni preporod. Na intelektualni razvoj tega časa je močno vplivala prisotnost idej humanizma ter ponovno odkritje klasične grške filozofije, ki je zagovarjala človeka kot edino

merilo stvari. Tako se ponovno znajdemo pred eksistenčnimi vprašanji, ki so jih v gledališču odpirali na različne načine.

2.3.1 Commedia dell'arte

O absurdnih prvinah, ki jih ne moremo umestiti v dramaturški, odrski ali ideološki kontekst, lahko govorimo tudi v gledališki obliki, ki se je pojavila v Italiji in jo imenujemo *commedia dell'arte*. Zanj je značilna spontanost, nenapisano besedilo ter improvizacija, ki izhaja iz skupinske ustvarjalnosti igralcev. Primarno je oblika zastopana v gestični in verbalni obliki ter izhaja iz predloge, ki je samo okvirna. Na osnovi poenostavljenega vzorca nastopajoči improvizirajo ter z upoštevanjem pravil *commedie dell'arte* sočasno ustvarjajo predstavo. Dramaturško so predstave razdeljene na resni in smešni del, v slednjem so nosili groteskne maske (*maschere*), ki so označevale igralca z imenom njegovega lika. Vsak lik je stilno zasnovan in ima samo njemu lastne značilnosti, ki ga opredeljujejo. Novost *commedie dell'arte* je vzpostavitev ženskih igralk, ki jih pred tem v gledališkem uprizorjanju skorajda ni. Poudarek gledališča je na obvladovanju telesa, nadomeščanju dolgih monologov z gestičnimi znaki, koreografirani igri in uporabi maske, ki se poigrava s prvobitno dvojnostjo gledališke uprizoritve: z značilno mešanico pristnega in izumetničenega ter stvarnega in znakovnega, s čimer posega v polje absurda (nav. po Pavis 88).

2.3.2 Eizabetinsko gledališče

Commedia dell'arte je v renesančni maniri oživiljala stare zvrsti ter na ta način igrala vlogo razkrivalca starih gledaliških oblik; predstavljala je katalizator za nov način ustvarjanja. Mogoče je prav ta poživitveni element tako močno vplival na pomembne renesančne dramatike. Styan pravi, da je modus večine absurdnih dram tragikomedija (125), zato nikakor ne moremo mimo tragedij in komedij Williama Shakespearja, skozi katere lahko uberemo, da ni ničesar bolj komičnega od nesreče. Friedrich Dürrenmatt pravi:

»Tragično v gledališču je še vedno mogoče, četudi tragedija v polnem pomenu ne more več obstajati. Tragično lahko dosežemo iz komičnega. Tragično lahko vzpostavimo kot trenutek streznitve, kot brezno, ki se v hipu razpre. Shakespearejeve tragedije so namreč v resnici komedije, iz katerih se rodi tragično« (30–31).

Čeprav se William Shakespeare ni ukvarjal z absurdom, so eksistenčna vprašanja, ki jih odpira v svojih dramah, in način, kako obravnava svoje like, pri čemer za tragične figure izbira predstavnike aristokracije, za komične figure pa ljudi iz nižjega sloja, pomembno gonilo njegovih dramskih oseb. Neredko je osnovni gradnik njegovih tragičnih likov nezmožnost komunikacije s svetom in nezmožnost racionalne presoje, pri čemer je ta notranja diskrepanca med željo in potrebo tista, ki v primeru Hamleta nerazsodno uniči Ofelijo, v primeru kralja Leara pa so ravno njegov notranji boj in posledične nerazsodne odločitve tiste, ki ga privedejo do propada.

2.4 Devetnajsto stoletje

Med leti 1830 in 1890 se je gledališče po Evropi intenzivno širilo in razvijalo, predvsem zaradi industrijske revolucije, vse večje pismenosti prebivalstva in razvoja tehnologije – doživelo je razcvet z mnogo novimi gibanji in poskusi. Na odrih se pojavijo oblike, ki kasneje postanejo orodje absurdnega gledališča. Izpostaviti moramo:

- i. melodramo, ki s svojo parodično obliko in skrajno poudarjenostjo zaobjame meščansko ideologijo novo vzpostavljenega družbenega reda (nav. po Pavis 436–437),
- ii. farso, za katero je značilna uporaba tipičnih likov, groteskni mask, klovnovskih vragolij, mimike, besednih iger in spakovanj (nav. po Pavis 216–217).

V resnejših zvrsteh pričnejo ustvarjati tudi pisci, ki se spogledujejo z idejami eksistencializma, pri čemer moramo omeniti švedskega dramatika Augusta Strindberga, ki je po Esslinovem mnenju predhodnik absurda. Je dramatik, ki je iz fotografskega naturalizma vse bolj jasno prehajal v ekspresionistično reprezentacijo sanj, mor in obsesij v dramah kot so *V Damask*, *Sonata strahov* ter *Sanjska igra* (nav. po Esslin, *Absurd Drama* 16).

2.4.1 Alfred Jarry: *Kralj Ubu*

Drama Alfreda Jarryja *Kralj Ubu* je bila prvič uprizorjena na prehodu v 20. stoletje leta 1896. Delo je pojmovano kot prvi sodobni primer absurdne drame – v umetnosti je *Kralj Ubu* napovedal avantgardne tokove, ki so pometli s tradicionalnimi oblikami (nav. po Esslin, *Absurd Drama* 16–19). Krstna uprizoritev 1. decembra 1896 je s svojimi grotesknimi gledališkimi prizori pohlepa, moči in praznine malomeščanstva razvnela občinstvo ter kritike, saj je zavračala družbene norme in pravila ter razkrivala gnilobo tedanje družbe. Jarry je z neinhibirano in divjo uporabo jezika ter arhetipnim glavnim likom Kraljem Ubujem ustvaril mračno ter groteskno podobo sveta, ki je bila mnogo več kot le družbena satira. Kralj Ubu je namreč podoba živalske narave v človeku, podoba krutosti, brezbržnosti in neusmiljenosti, dojemamo ga lahko zgolj kot absurdno stvaritev – idejno skoncentrirano človeško zlo, ki v resnici ne more obstajati. Jarry je s svojo dramo nevede ustvaril preroško napoved človeka manj kot petdeset let kasneje ob izbruhu druge svetovne vojne, ko so brutalne podobe nasilja postale manj absurde in vse preveč resnične (nav. po Esslin, *The Theatre of the Absurd* 310–314).

2.5 Dvajseto stoletje

Jarryjev *Kralj Ubu* je bil prelomen trenutek za gledališče, skupaj z Apollinaireovim delom *Terezijeve dojke* je postal ključna referenčna točka mnogim umetnikom, predvsem slikarjem, ki so se združevali v avantgardna gibanja. Med pomembnejša štejemo surrealizem, gibanje dada, strukturalizem, kubizem, idr., katerih cilj je bil dekonstrukcija umetnosti (vsaj v smislu dekonstrukcije konvencionalnega malomeščanskega pojmovanja te besede) in vzpostavitev antiumetnosti, v kateri bi podoba zavzela sekundarno funkcijo (nav. po Esslin, *The Theatre* 317).

2.5.1 Dada

Gibanje Dada se je pričelo v Zürichu med prvo svetovno vojno, za razvoj absurda pa je pomembno predvsem zaradi ustanovitve nočnega bara Cabaret Voltaire, kjer so se zbirali različni umetniki, ki so prispevali k večernemu umetniškemu programu s svojo poezijo, skeči in odigranimi predstavi. Dadaisti so večino predstav napisali in uprizarjali sami, zanje pa so bile značilne nesmiselne pesmi v dialoški obliki, podkrepljene z absurdnimi maskami in

kostumi. Mnogo neuspešnih poskusov integracije gibanja dada v gledališče botruje destruktivni, radikalni in nihilistični drži gibanja, ki je nasprotna nujnemu konstruktivnemu sodelovanju v gledališču. Izmed mnogih neuspešnih poskusov velja izpostaviti izjemo, dramatika Tristana Tzaro, katerega delo *Le Cours a Gaz* (angl. *The Gas Heart*) je bilo nekakšen recital, v katerem so like nadomestili deli telesa – uho, vrat, usta, nos in obrv. Delo je bilo sestavljeno iz nelogičnih sekvenc govora, ki je bil urejen v ritmično obliko, kar je kasneje v svojem delu uporabil tudi Eugene Ionesco (nav. po Esslin, *The Theatre of the Absurd* 356).

2.5.2 Surrealizem

Medtem, ko je gibanje dada obstajalo v času vojne, se je surrealizem razvil po letu 1920 v času miru. Dadaisti so se po vojni razkropili po svetu ter gibanje razširili po Nemčiji, kjer je soobstajalo z nemškim ekspresionizmom, na mestu gibanja dada pa se je razvila nova vrsta avantgarde – surrealizem, ki je po definiciji Andréja Bretona gibanje, ki deluje pod vplivom nezavednih duševnih mehanizmov, za katere je značilno prikazovanje nadnaravnega, nedoumljivega in izražanje višje stvarnosti v obliki asociacij. Čepravno znotraj surrealizma ne moremo govoriti o vplivu na dramo absurda, je gibanje rodilo dve pomembni figuri, ki sta oblikovali zgodovino gledališča 20. stoletja ter predstavljali navdih dramatikom absurda, Antonina Artauda ter Rogerja Vitrac. Oba je André Breton izgnal iz svojega kroga, ker sta želela pisati surrealistične drame za uprizoritve v profesionalnih gledališčih.

2.5.2.1 Antonin Artaud

Antonin Artaud je bil francoski dramatik, pesnik, igralec in predvsem teoretik, ki je izhajal iz gibanja surrealizma. Zasnoval je nadomestek malomeščanskemu gledališču ter novo obliko poimenoval z izrazom *gledališče krutosti*. O njem je pisal v gledališkem manifestu z naslovom *Gledališče in njegov dvojniki* (1938). O uporabi termina krutost je zapisal sledeče:

»Zato predlagam gledališče krutosti – Ko sem izgovoril besedo *krutost*, je pri priči – v tej obsedenosti, da očrnimo vse, ki nam je dandanašnja lastna – vsem po vrsti pomenila »kri«. A gledališče krutosti pomeni gledališče, ki je naporno in kruto predvsem zame. In na ravni predstavljanja ne gre za krutost, ki jo lahko zganjamo drug nad drugim tako, da si drug drugemu mrcvarimo telesa in razkosavamo ude ali pa si, kot asirski cesarji, po pošti v vrečah pošiljamo

skrbno odrezana človeška ušesa, nosove in nosnice, ampak z dosti bolj strašno in neogibno krutostjo, ki jo lahko nad nami izvajajo stvari. Nismo svobodni. In gledališče je ustvarjeno zato, da nas nauči najprej tega« (102).

Gledališče krutosti predstavlja idejni projekt uprizoritve, pri kateri se naj bi emotivno šokirani gledalec osvobodil diskurzivne in logične miselnosti ter v intimnem doživljanju odkril občutek katarze ter pridobil novo estetsko in etično izkušnjo. Gledališče krutosti ni v ničemer povezano z neposrednim fizičnim nasiljem nad gledalcem ali igralcem. Kot je zapisal, je krutost beseda, ki opiše potreben napor za spremembo lastnega dožemanja. Antonin Artaud je pri svojem razvijanju novega gledališkega modela navdih iskal predvsem v formah vzhodnjaških gledaliških praks ter v ideji, da si mora gledališče z vsemi sredstvi prizadevati, da podvomi o vseh vidikih stvarnega in zunanjega sveta ter tudi o notranjem svetu na metafizični ravni. Menil je, da je nujno zasnovati gledališče, ki bi ustvarilo kolektivni arhetip in moderno mitologijo. Gledališče se mora vrniti k mitu in magiji in preko čarobnega razkrivati najgloblje konflikte v človeškem dožemanju. Teme, s katerimi se je ukvarjal v svojem delu *Gledališče krutosti*, zaobjemajo elemente, med katerimi velja izpostaviti sledeče (nav. po Artaud 115-122):

i. Predstava

Vsaka predstava bo vsebovala občinstvu dovezetne fizične in stvarne prvine kot so fizični ritem predmetov v crescendo in decrescendu, presenečenja in obrati, črna lepota oblačil, maske, večmetrske lutke, nenadne spremembe svetlobe.

ii. Režija

Režijski jezik bo zasnovan kot izhodišče za celotno gledališko izkušnjo in ne bo namenjen le urejanju besedila na odru.

iii. Odrski jezik

Besedam, ki so izgovorjene, je treba pridati tisti pomen, ki ga imajo v sanjah. Za zapis tega jezika bo treba iznajti nov način transkripcije, ki bo poudarek dal glasbenosti govora in besede. Govorica bo zasnovana v ritmično ubranem ravnovesju, ki ga bo moč obnavljati in repetirati. Pomemben del gledališkega jezika predstavljajo sunkoviti gibi in posrečene drže, spodrsljaji duha in jezika, elementi, v katerih se kaže nemoč govornice.

iv. Glasbila

Glasbila bodo uporabljena kot samostojni predmeti in kot del dekoracije. Ker nova glasbila ne premorejo kakovosti čutne zaznave kot stara glasbila, moramo ponovno začeti uporabljati stara in pozabljena glasbila ali ustvariti nova, takšna, ki bi lahko s pomočjo novih materialov dosegla nov razpon oktav in ustvarjala rezke, neznosne, prebadajoče zvoke.

v. Oblačila

Izogibali se bomo sodobnim oblačilom ter se posvetili rabi davnih oblačil, namenjenih obredom, saj ta ohranjajo razkrivajočo lepoto in videz prav zato, ker so povezana z izročili, ki so jih porodila.

vi. Dvorana

Zapustili bomo sedanje gledališke dvorane in jih nadomestili z enotnim prostorom, ki ne bo imel sten ali pregrad. Sočasno bo postal prizorišče dogajanja in prostor za občinstvo – tako bo med gledalcem in predstavo vzpostavljena neposredna povezava. Prostor bo arhitekturno zasnovan po načelih cerkve ali tibetanskega svetišča. Dogajanje se bo odvijalo po vsej dvorani, tudi na mostiščih, razraščalo se bo, širilo svojo krožnico z nadstropja v nadstropje, po potrebi pa se bo zgostilo v osrednjem delu prostora, ki ne bo oder v pravem pomenu besede, a bo po potrebi omogočal močnejšo čutno zaznavo v danem trenutku.

vii. Igralec in interpretacija

Igralcu je strogo prepovedana vsakršna zasebna pobuda, a je to področje, kjer pravila niso točno določena. Predstava bo v celoti šifrirana, vse na odru bo pokorjeno enotnemu ritmu, in ker bo vsaka oseba do skrajnosti tipizirana, bodo njene kretnje, izraz in oblačila pobjiskavali kot žarki.

Skozi Artaudov manifest je zelo dobro razvidna teoretična podlaga za gibanje absurda, v katerem so zgoraj opisani elementi – inherentna nesmiselnost in šifriranost – vdeti v uprizoritveni sistem absurdnega gledališča. Antonin Artaud je verjel, da domena gledališča ni v psihološkem, temveč v plastičnem in fizičnem. Gledališče bi moralo znati izraziti tisto, česar govor ne more ubesediti. Kot pravi, ključ gledališča ni v supresiji govora na odru, temveč v alteriranju in nadgradnji funkcije govora in predvsem zmanjšanju njegovega pomena.

2.5.3 Druga svetovna vojna

Druga svetovna vojna, ki se je začela 1. septembra 1939 ter končala 2. septembra 1945, je radikalno spremenila svet - če se je bilo po prvi svetovni vojni možno postaviti na noge in ponovno vzpostaviti industrijo, zdravstvo in šolstvo, je bilo leto 1945 povsem drugačno. Nekateri so to leto imenovali »*leto nič*«, saj svet po najhujši in najbolj destruktivni vojni na svetu ni več imel smisla. Uradne številke pričajo o skoraj 60 milijonih mrtvih, od tega je bilo 25 milijonov Sovjetov, 6 milijonov evropskih Judov in nešteto drugih, ki so med in po vojni izgubili svoja življenja, domove in domovino. Tako je razvoj svetovne dramatike po drugi svetovni vojni v duhu Nietzschejeve izjave »Bog je mrtev. Bog ostaja mrtev. In mi smo ga ubili.« izžareval popolno apatijo, v kateri eksistenčno vprašanje »Zakaj obstajati?« nikoli ni nosilo tolikšne teže kot v tistem trenutku. Naenkrat človeške norosti ni bilo več mogoče pripisati božanski volji ali nekemu večjemu. Človek individuum je bil tisti, ki je zakrivil vse to prelivanje krvi in edino on je bil etično odgovoren. Mnogo umetnikov in mislecev se je spraševalo, zakaj ustvarjati, zakaj pisati, zakaj sploh početi karkoli... Ukvarjati so se pričeli z nenavadnim paradoksom 20. stoletja, v katerem je postalo očitno, da bolj ko človeška rasa tehnološko napreduje, bolj je uničevalna. Mnogo dramatikov se je posvetilo nesmislu človeškega obstoja, saj svet ni več premogel zadovoljive racionalne razlage in v tem smislu se je zdel popolnoma absurden. Gledališče povojnega časa je to praznino seveda prenašalo tudi na odre in tako je Martin Esslin, na Madžarskem rojen kritik, leta 1962 skoval termin *gledališče absurda*. Povojnimi predstavami, ki so za razliko od del eksistencialistov zavračale logične zaplete, tradicionalne like ter strukturo tradicionalne drame, je s tem poskusil nadeti skupni označevalec.

3 Zgodovina filozofije absurda

Gledališče absurda je globoko povezano s filozofskim mišljenjem absurdizma, ki zagovarja nesmiselnost iskanja smisla in logične razlage v vesolju, ker ta smisel v resnici ne obstaja oziroma ga človek ni zmožen dojeti. V tem kontekstu beseda absurd ne govori o logičnem nesmislu, ampak o globljem – človeškem nesmislu. Absurd je inherentno povezan z gibanji eksistencializma in nihilizma ter se vzpostavi z danskim filozofom Sørenom Kierkegaardom, ki je že stoletje pred Albertom Camusom pisal o absurdu.

3.1 Søren Kierkegaard

Søren Aabye Kierkegaard, rojen leta 1813, je pomemben predstavnik danske »zlate dobe« intelektualnega in umetniškega razmišljanja. Njegovo delo se naslanja na teologijo, filozofijo, psihologijo, literarno kritiko, posvetno literaturo in fikcijo. Svoje razmišljanje o absurdu je temeljil predvsem na teoloških predpostavkah in vprašanju, kako živeti kot posameznik in dajati poudarek konkretnemu bivanju. Njegovo delo temelji na krščanski etiki, ki jo je združeval z raziskovanjem čustev in občutij posameznika, postavljenega pred izbiro sebstva in božjega dožemanja. Pomembno je prispeval k obnovitvi načel krščanskega razmišljanja, sočasno pa ga stroka imenuje oče eksistencializma.

»Obup je bolezen duha, in je torej lahko trojen:
obupanec ne ve za svoj jaz (kar ni pravi obup);
obupanec noče biti on sam;
obupanec hoče biti on sam.

Človek je duh. A kaj je duh? Duh je jaz (das Selbst). Kaj pa je Jaz? Jaz je razmerje, ki je naravnano samo nase; oziroma tisto v razmerju, da se razmerje naravnava samo nase; jaz ni razmerje, temveč to, da je razmerje naravnano samo nase. Človek je sinteza neskončnega in končnega, časnega in večnega, svobode in nuje, skratka sinteza. sinteza je razmerje med dvojim. S tega vidika človek še ni jaz. V razmerju med dvojim je razmerje tisto »tretje« kot negativna enost; obe prvini sta naravnani na razmerje in /povezani/ v razmerje z razmerjem. Takšno razmerje je na primer, pod določilom duše, razmerje med dušo in telesom. Če pa je razmerje naravnano samo nase, je to razmerje tisto pozitivno tretje, in to je jaz. Tako razmerje, ki je

naravnano samo nase, se je moralo bodisi samo vzpostaviti ali pa ga je vzpostavil nekdo drug. Če je razmerje, ki je naravnano samo nase, vzpostavil nekdo drug, je to razmerje res tisto tretje, vendar je to razmerje, to tretje, hkrati tudi razmerje, ki je naravnano na tistega, ki je vzpostavil celotno razmerje. Takšno izpeljano, vzpostavljeno razmerje je človekov jaz; razmerje, ki je naravnano samo nase in je obenem, ko je naravnano samo nase, naravnano tudi na nekoga drugega« (Kierkegaard 14).

Osrednji problem, s katerim se je ukvarjal, je bilo vprašanje: »Kako jaz, bivajoč subjekt, stopam v odnos z Bogom?« Znotraj tega vprašanja je poudarjal individualizem, pomembnost razumevanja samega sebe ter beg od stereotipizirane identitete. S pomočjo eksistencialističnih načel je skozi premišljevanje posamezniku vračal nadzor nad obstojem in pritiskal na osebnostno neodvisnost posameznika. Abstraktni mislec, ki izključuje filozofijo nemškega idealizma, mora postati subjektiven. S tem Kierkegaard izpostavi človeka in človeško eksistenco. Po Kierkegaardovem mnenju krščanska dogma zaobjema paradokse, ki so lahko žaljivi razumu; meni, da je vera stvar posameznikove subjektivne strasti in da je prav vera tista, ki je osnovna človeku, saj lahko le z vero človek doseže sebstvo. V tej dialektiki se torej skriva ogromno breme lastne odgovornosti, saj temelj lastnega bivanja ni odvisen od božanskega, temveč od lastnih odločitev na Zemlji. Krščanska dogma po drugi strani zagovarja paradokse, ki so nasprotni ideji individualizma. Centralni paradoks vere je v tem, da večni, neskončni Bog istočasno prevzame končno, umrljivo, človeško podobo v obliki Jezusa. Bog je sočasno transcendenca v absolutu in absurdno predstavljen kot človeški bog s kapaciteto ljubezni, učenja in oproščanja. Po Kierkegaardu lahko to tezo razumemo na ravni vere ali pa do te dogme nosimo zamero, saj žali razum. Če se predamo veri, moramo utišati naš razum, da bi lahko verjeli v nekaj večjega od vednosti. Moramo verjeti v obstoj absurdnega. Absurdno po Kierkegaardu ne odpira polja resnice, temveč polje vere – religioznih prepričanj se ne da utemeljiti objektivno, temveč le subjektivno. Njegovi zapisi so kasneje postali temelj eksistencialistov 20. stoletja, ki so se otresli asociativnosti na vero, a vseeno gradili na podlagi Kierkegaardovega razmišljanja o absurdni, ki se skriva v veri. Ta je lahko ponotranjena, predvsem pa je povezana z intuitivnim (nav. po McDonald).

3.2 Albert Camus

Albert Camus, rojen 7. novembra 1913 in umrl 4. januarja 1960, je bil francoski filozof, pisatelj in novinar, najbolj znan po svojih delih *Mit o Sizifu* ter *Uporni človek*, v katerih zanika filozofijo nihilizma ter se ukvarja z vprašanjem eksistence. Za svoje literarno delo je leta 1957 prejel Nobelovo nagrado za literaturo in s tem postal drugi najmlajši prejemnik tega priznanja (nav. po Cruickshank). Teoretiki ga umeščajo med eksistencialiste, a je nasprotoval temu pojmovanju, saj se ni smatral za filozofa, še manj pa za eksistencialista.

/.../ Obstaja en sam zares resen filozofski problem: samomor. Kdor presoja, ali je vredno živeti ali ne, odgovarja na temeljno vprašanje filozofije /.../ (Camus 23).

V uvodnem stavku *Mita o Sizifu* avtor oriše pomembnost vprašanje lastnega obstoja. Pri svojem pisanju se je pogosto ukvarjal z idejo filozofskega samomora, do katerega pride, če človek poznanji svoj vrednostni sistem ter se podredi družbi. Simptom filozofskega samomora je prepoznal predvsem v veri, v katero se posameznik zateka, da bi ubežal pred idejo lastne minljivosti.

Esej temelji na mitu o Sizifu, kralju Korinta, znanem predvsem po svoji zvijačnosti, zaradi katere mu je dvakrat uspelo pretentati Smrt, nakar je bil kaznovan z večnim potiskanjem skale navkreber v globinah Hada, le da bi se zatem skala vsakič znova zakotalila nazaj. Camus je mit zasnoval kot alegorijo, skozi katero je predstavil nesmiselnost življenja in vseprisotni absurd in sočasni izziv, ki ga ta večna kazen predstavlja. Z večno repetitijo je aludiriral na naša dejanja, ki so vzrok naše umrljivosti na videz brez pravega smisla. A v nasprotju z nihilistično miselnostjo obupa je Camus dojemal Sizona kot srečnega, saj je videti srečo v njegovi kazni, ki predstavlja naša življenja, edini način, da zares sprejmemo nesmisel ter znotraj njega najdemo srečo, četudi hipno.

/.../ Puščam Sizona ob vznožju gore! Človek vedno spet najde svoje breme. A Sizon nas uči najvišje zvestobe, ki zanikuje bogove in privzdiguje skale. Tudi on sodi, da je vse dobro. To veselje, ki je poslej brez gospodarja, se mu ne zdi ne jalovo ne ničevo. Vsako zrnce tega kamna, vsak rudninski odkrušek te gore, polne noči, sestavlja svet sam zase. Trud proti vrhovom sam zadostuje, da napolni človeško srce. Sizona si moramo zamišljati srečnega /.../ (Camus 122).

Camus je verjel v inherentne dvojnosti, ki so sestavni del življenja. Dihotomije na ravni sreča–nesreča, tema–svetloba, življenje–smrt so pojmovane kot podstat, na podlagi katere lahko cenimo življenje, saj so dualizmi vpeti v življenje samo. Če mora življenje imeti vrednost, a je nima, kaj je edini logični zaključek – samomor? Z njim bi sicer eliminirali enega izmed elementov absurda, človeško bitje, a problem paradoksa smrti bi še vedno obstajal, s samomorom bi se namreč samo izognili poskusu odgovarjanja na vprašanje obstoja. Zato je edini logični razplet v tem, da se nenehno upiramo nesmislu življenja, da iščemo pomen življenja ter se upremo nihilizmu, ki bi nas prevzel, če bi se prepustili absurdnemu okrog nas.

3.3 Martin Esslin

Martin Julius Esslin, rojen leta 1918, je bil producent, dramatik, pisec in gledališki kritik, ki je skoval termin *gledališče absurda* v svoji istoimenski knjigi *The Theatre of the Absurd*, izdani leta 1962. Skozi pisanje o absurdu je postavil temelje oblikovanja teoretičnih izhodišč gledališča absurda ter kot prvi omogočil vzpostavitev systemskega razmisleka o tem gibanju. Absurdni elementi v sodobnem gledališču so se, v obliki, ki jo je Martin Esslin zaznal in vdel v svoje delo, pričeli pojavljati v Parizu po drugi svetovni vojni. Mnogo dramatikov se ni strinjalo z oznako dramatik absurda, kar je Martin Esslin poudaril tudi v začetku knjige, kjer pravi:

»Poudariti moramo, da dramatik, katerih dela bomo obravnavali, ne tvorijo nobenega samooklicanega ali skupinsko zastavljenega gibanja. Ravno nasprotno, vsak izmed dotičnih pisateljev je individuum, ki se smatra za nepovezanega posameznika, odrezanega od sveta in izoliranega v lastno zasebno sfero. Prav vsak ima svoj pristop k temi in formi, lastne ideje, ozadja in vire. In če imajo jasno vidne, čeprav njim nevidne, skupne lastnosti, je to zato, ker njihovo delo natančno prezrcalja in reflektira kolektivno preokupacijo in anksioznost ter emotivnost in mišljenje mnogih sodobnikov zahodne filozofske misli. Gledališče absurda reprezentira današnjo dobo in skrivljenost pomena bivanja« (Esslin, *The Theatre of the Absurd* 4–5).

Po Esslinovem mnenju je gledališče absurda del bogate in raznolike tradicije, v katerem je morda edina novost nenavadnost načina, s katerim so znani principi in literarni idiomi združeni v gledališko celoto. Bolj kot vse drugo je pomembnost gledališča absurda v tem, da ga je obča

javnost sprejela. Za razliko od surrealizma, ki ni bil zmožen ustvariti surrealistične drame ter načel surrealizma približati sodobnemu gledalcu, je gledališče absurda pričelo nastajati v času, ki je bil tovrstnim gledališkim praksam zaradi izkušnje krute vojne, ki je preoblikovala do tedaj veljavne družbene norme, zelo naklonjen.

Gledališče kot živa umetnost je izgubilo tla pod nogami, saj ni bilo več možno sprejeti starih umetniških struj, ki so izgubile vsakršno veljavnost. V tej ekspresiji obupa, občutka izgube smisla in izginotja kakršnih koli ultimativnih resnic je gledališče absurda paradoksalno postalo simptom človeškega iskanja veri podobnega zaupanja, ki je v bistvu religiozno, a nepovezano s teologijo. Absurdno gledališče je konstituiralo človeka kot nekoga, ki mora preseči atomiziranost družbe, v kateri posameznik postaja mehaniziran, ubogljiv in prikrajšan dostojanstva, ki izhaja iz ozaveščenosti, ter se soočiti z neizbežno realnostjo svojega stanja.

V tem oziru gledališče absurda izpolnjuje dvojni namen in je absurdno v dveh načelih, v prvem poudarja in satirizira življenje nezavedajočega posameznika, ki je podvržen avtomatizmu in mehničnem delovanju, v drugem načelu, ki je pozitivno naravnano, pa se sooča z globljim pomenom absurdnega – absurdnostjo človeške nezmožnosti bivanja v svetu, ki je izropan vsakršne vere, ki bi določala polje znanega. Ko je nemogoče sprejeti popolnoma zaprte sisteme dožemanja, je življenje soočeno s surovostjo, ki deluje na načelu elementarnosti. Ravno zato je lik absurda nekdo, ki je razbremenjen vseh historičnih ali drugih kontekstov in konotacij ter soočen z bazičnimi odločitvami – človek, soočen s časom in čakanjem (*Čakajoč Godota*, Beckett), človek, ki se bori s Smrtjo (*Morilec*, Ionesco), ipd. (nav. po Esslin, *The Theatre of the Absurd* 351–352).

4 Značilnosti absurdnega gledališča

/.../ literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja /.../ (Poniž, 207).

Kot je Poniž napisal, je vsak literarni model inherentno pomanjkljiv, saj vsakemu delu ali avtorju pripenja ter odvzema lastnosti nečesa večjega. Za gledališče absurda je to še posebej pomembno, saj gre za avtorje, ki so ustvarjali v različnih časovnih in prostorskih okvirih. Vseeno pa v gledališču absurda v splošnem obstaja več oblik:

- i. **nihilistični absurd**, znotraj katerega je skoraj nemogoče zaslediti še tako neznamenit podatek o viziji sveta in filozofskih implikacijah besedila in igre (Ionesco, Hildesheimer),
- ii. **absurd kot strukturno načelo**, ki odraža univerzalni kaos, razkroj govornice in odsotnost harmonične podobe človeštva,
- iii. **satirični absurd** (pri formulaciji in pri zapletu), ki na dovolj realističen način poroča o uprizarjanju sveta (Dürrenmatt, Frisch, Grass, Havel) (nav. po Pavis 27).

Gledališče absurda zastopa idejo, da gledališče ni prostor, kjer bi bilo malomeščanskemu občinstvu udobno, ravno nasprotno, dogajanje na odru bi moralo strašiti in v gledalcu vzbujati občutek otroškosti. Ker sta človeška monotonija in neumnost neizmerni, mora gledališče absurda stanje duha prikazati na ravni znaka in simbola, ti pa morajo biti enostavni ter intuitivni, ne logični. Nelogičnost je namreč najbolj čista oblika humorja in najboljše orodje za boj proti klišejem, ki dominirajo v vsakodnevni rabi. Absurdno gibanje zavrača diskurzivne in narativne elemente ter se poskuša s svojim delom osredotočiti na poetsko podobo, ki z odrsko uprizoritvijo konkretizira notranjo realnost zavesti in podzavesti ter razkriva bazični arhetip, na podlagi katerega tako zavest kot podzavest obstajata. Ker gledališče absurda ne temelji na klasičnem gledališču, je prepoznavno v mnogih njemu lastnih značilnostih (nav. po Esslin *Theatre of the Absurd* 343).

4.1 Struktura absurdne drame in motivika

Teoretiki gledališče absurda mnogokrat imenujejo antiteater, ki je splošna oznaka za dramaturgijo in stil igre, ki zanikata vsa načela gledališče iluzije. V resnici ima vsako zgodovinsko obdobje svoje protiigre, pri antiteatru je značilna kritično ironična drža do tradicije, umetnosti, družbe in ostalih uveljavljenih paradigem ter dramsko dejanje, ki se ne ravna po družbeni vzročnosti kot pri Brechtu, temveč po načelu naključnosti (nav. po Pavis 48).

Antidrama se bori proti identifikaciji gledalca z vpletanjem nelogičnosti v dramsko dejanje; delovanje v dramskem dejanju namreč ni namenjeno zgodbi, temveč posredovanju vzorca ali poetske podobe, zato tradicionalne dramske zasnove ni. Pojavljajo se dramski dogodki, ki pa v resnici ne tvorijo zapleta ali zgodbe, temveč samo izražajo avtorjevo notranjo intuicijo. Tako v primeru dramskega dela *Čakajoč Godota* posamezni dogodki ne tvorijo dramskega dogajanja, vendar le izražajo Beckettovo intuicijo, ki skozi besedilo izraža posameznika, v čigar obstoju se nikoli zares nič ne zgodi. Struktura absurdne drame temelji na uporabi alegorije, mitološkega in sanjskega v miselnem procesu, ki se s pomočjo uprizoritve projicira v stvarno odrsko situacijo. Med sanjami in miti obstaja globoka povezava, saj mite pogosto dojemamo kot kolektivne sanjske podobe celotnega človeštva, literatura sanj pa je od nekdanj povezana z alegoričnimi elementi, saj je simbolna raven mišljenja značilna predvsem za sanje.

Absurdna drama je nerealistična ter sledi nelinearnemu poteku dogodkov, znotraj katerega ni moč vzpostaviti dramaturškega loka ali konflikta. Pogosto gre za ciklično dogajanje, kjer se konec vrne na začetek, vzročno-posledično načelo med posameznimi prizori pa ne obstaja ali je celo namerno opuščeno.

4.1.1 Teme in motivi

Teme in motivi so pomembnejši od zunanje oblike, zato je ta podrejena vsebini. Oblika mora predstavljati konvencijo, ki bi bila drugačna od te, prisotne v gledališču realizma. Ker gledališče absurda poskuša predstaviti občutek sebstva in bivanja, ni obremenjeno s podajanjem informacij, predstavljanjem problemov, naracijo usode posameznika, ideološko predispozicijo ali reprezentacijo dogodkov. Osredotoča se na prezentacijo posameznikove osnovne življenjske situacije, v kateri živi. Tako lahko gledališče absurda smatramo za gledališče situacije in ne za

gledališče dogodkov, ki bi si sledili v logičnem zaporedju, zato je uporabljen jezik, ki je zasnovan na konkretnih podobah in ne na argumentu ali diskurzivnosti mišljenja (nav. po Esslin *Theatre of the Absurd* 354).

Teme in motivi, s katerimi se ukvarja gledališče absurda, so:

i. Osebna stiska in krutost človeka

V gledališču absurda zaradi posledic vojne mnogo ustvarjalcev raziskuje polje osebne stiske in krutosti človeka. V času, ko ekonomija hitro napreduje, ko tehnologija doživlja nenehne preboje spreminja način medsebojne komunikacije, se mora posameznik hitro prilagajati, da bi dosegal visoke normative razvijajoče se družbe. Tisti, ki zaostanejo, izgubijo stik z družbo in ostanejo sami brez možnosti identifikacije s svetom, ki brzi mimo njih. Tako izgubijo pomen svojega bivanja in postanejo tema absurdnega gledališča.

ii. Disimilacija družbenih načel in sistema

Zaradi disimilacije oziroma razpada družbenih načel in sistema v celoti je absurdni človek nehal opazovati metamorfno stanje stvari okrog nas. Abnormalnosti, do katerih je prišlo med genocidom, etničnim čiščenjem in preseljevanjem, je sprejel kot nekaj normalnega. Tako so teme bolezní, smrti in lakote pogosto obravnavane kot motivi za gledališko ustvarjanje, pri čemer nimajo sočustvovalnega namena, temveč izražajo posameznikovo indiferenco do sveta, ki je ustvaril hladne in krute ljudi, med katerimi ni ljubezni, le kapitalistično naravnana težnja po materialnem.

iii. Nesmisel človeškega obstoja

Dramske osebe v dramatiki absurda pogosto živijo brezpomenska in nesmiselna življenja, saj v njih ne najdejo esence človeškega obstoja. Čeprav živijo v realnih svetovih, so ti svetovi izpraznjeni pomena. Dramatiki pogosto s pomočjo protagonista izražajo svoje lastno doživljanje sveta, ki intuitivno reflektira dejansko stanje družbe. Poslužujejo se nelogičnih besednih tvorb, oblikujejo svet, ki ne temelji na kakšni logični premisi ter s tem zavračajo njegovo pojmovanje z razumom. Za razliko od Camusa, ki je novo vsebino iskal znotraj starih metod, gledališče absurda poskuša doseči enost med osnovno predpostavko in obliko, v kateri je izražena.

iv. Vprašanje izoliranosti in izolacije v družbi

V družbi, kot jo orišejo absurda dela, ljudje med seboj komunicirajo le na površju in še takrat je ta komunikacija izčiščena in odsotna. Vsak človek je prepuščen samemu sebi in kot posameznik ne more pričakovati pomoči, če je v nevarnosti. Zato se zapira v svoj svet in svojih občutij ne deli z nikomer. To privede do izolirancev v družbi, ki niso zmožni medsebojne povezanosti, ali še huje, jim je za soljudi vseeno. Gledališče absurda to stanje oriše z distanco ter nam omogoči, da uvidimo problematiko, ki je sicer ob sočustvovanju z dramskimi osebami ne bi mogli (nav. po Zhu).

4.2 Lastnosti absurdnega dramskega lika, dramske osebe ter stil igre

Če se identificiramo z dramsko osebo v predstavi, avtomatično sprejmemo njen pogled na svet in z njo sočustvujemo. Bertolt Brecht se je proti identifikaciji boril z uporabo pesmi, nereprezentativnega dekorja, slogani in neprestanim vzpostavljanjem potujitve. Želel je, da občinstvo predstavo in dramske osebe presoja kritično namesto da bi sočustvovalo z njimi, vendar je v splošnem gledalčeva težnja po identifikaciji premočna. Posameznikova osnovna želja je identificirati se z nečim – Bertolt Brecht se s svojimi dobro zasnovanimi dramskimi figuri proti temu ni mogel boriti. Namreč, čim bolj je karakterizacija prefinjena in natančna, tem bolj smo dojemljivi za identifikacijo. Teater absurda je po drugi strani svoje občinstvo konfrontiral z dramskimi osebami, katerih motivi in dejanja so nerazumljivi in nelogični, zato se je z njimi nemogoče poistovetiti. Bolj, ko so skrivnostni v svoji naravi, težje nas odpeljejo v svet, kjer bi gledali na stvari z njihovega očišča. Ko identifikacija ni možna, so nam ti liki in njihovo odrsko življenje naenkrat zdijo komični. Odrsko dogajanje absurda je pogosto komično ravno zaradi pomanjkanja identifikacije, smejimo se predikamentu neke osebe, ki je nesrečna, a se nas ne tiče, ne dotakne. Čeprav je motivika snovno tudi nasilna, žalostna in težka, znotraj načel absurdnega gledališča ta groza izpade komično.

Potujitveni efekt v Brechtovem epskem gledališču je namenjen temu, da v občinstvu aktivira kritičen in razmišljujoč odnos do teme. Gledališče absurda se potujitve loteva globlje, saj v gledalcu aktivira psihološke porive, ga osvobaja skritih strahov in zavrte agresije ter ga s pomočjo dezintegracije podob postavi v aktivni notranji proces integrativnega delovanja v miselnem toku.

Temeljni fokus gledališča absurda je v prenašanju sporočil skozi poetične vzorce. Z odcepitvijo od karakterizacije likov v klasičnem pojmovanju omogoči večji poudarek sporočilnosti. Dramske figure so pogosto psihološko nerazvite, saj ne temeljijo na nobenem psihološkem modelu ali psihološki karakterizaciji. Predzgodba dramske osebe je odsotna, vse to pa botruje k temu, da so osebe v drami absurda formalno razvite, a brez globine. Ne posedujejo notranje motivacije oziroma jo avtorji namerno zavračajo, saj s tem izpostavijo bazično izolacijo, kjer komunikacija ni mogoče, poudarjena je le njihova breznamenskost (nav. po Esslin *Theatre of the Absurd* 361–367).

Čas, prostor in identiteta so pogosto zamegljeni, s čimer je težko določiti, kdo in kaj dramska oseba sploh je. Očitno ostaja to, da so te gledališke tvorbe pogosto v disharmoniji z zunanjim svetom. Gledališče absurda ni zmožno prikazati spora med dvema temperamentoma ali preučevati človeških strasti, ujetih v konflikt, zato v tem oziru ni dramatično. Dramske osebe nimajo potrebe niti nočejo predočiti moralnih lekcij, vodijo jih nerazumljeni motivi in notranji porivi, ki so zunanjemu opazovalcu neznani.

Dramske osebe absurdnega gledališča so zastavljene kot kurioziteti, groteskne osebnosti, ki delujejo neracionalno in nepredvidljivo, s čimer poudarjajo brezupnost položaja, v katerem obstajajo. V klasičnem dramskem delu so osebnostne lastnosti, osebni motivi, želje in načela jasno vidni, v gledališču absurda pa opazujemo ljudi, ki jih je zdrav razum zapustil, logika telesa, jezika, govora in premikanja se ne skladajo z našim svetom. Tako dobi dramska oseba v gledališču absurda posebne lastnosti, ki so nam tuje – ponavljanje nelogičnih jezikovnih struktur, prekinjen tok misli in nekoherenten prehod logike v dialogih, s čimer postanejo dramske osebe simboli, ki so podrejeni poetski podobi predstave, element, s katerim se ne moremo identificirati, temveč ga lahko le zaobjamemo v intuitivno celoto predstave (nav. po Zhu).

4.3 Jezikovna podoba

Klasično dramsko gledališče temelji na jezikovni izraznosti, ki na logičen način orisuje dogajanje, karakterizira dramske osebe in dogajanje postavlja v določen čas in prostor, vse to pa pomeni, da jezik predstavlja dominantno komponento. V gledališču absurda jezik ni enakovreden konstituent, temveč del, ki je morda večkrat celo vplivan kot vplivajoč. Deluje kot ena izmed komponent večdimenzionalne poetične podobe. Tako jezik predstavlja antitezo dogajanju, lahko je zreduciran na ponavljajoč vzorec ali pa povsem zapusti diskurzivno logiko asociacije in postane predmet zvočne slike.

Večina nesmiselnih verzov in proze absurda svojo osvoboditev od logičnega doseže z razširitvijo pojmov in znanega v neke večje konstrukte, gledališče absurda pa udejanja nesmisel s pomočjo satiriziranja in dekonstrukcije klišeja, ki se v jeziku ohranja kot fosilizirani ostanek neke kulture. Gustave Flaubert je sestavil *Slovar splošno priznanih resnic*, v katerega je vnesel prazne fraze in klišejske asociacije, ki se pojavijo v govoru, dialogu, na primer denar – sveta vladar, alkoholizem – vzrok vseh modernih bolezni. Te kulturno priučene vzorce gledališče absurda izrabi za izvabljanje odzivov na podzavestni ravni, saj z drugačno uporabo ali premeščanjem pomenov in vzpostavljenih besednih zvez ter pregovorov preseneča in posega v podzavest posameznika.

V gledališču absurda proces komuniciranja postane reprezentativ družbenega propada jezika; živimo v družbi masovne komunikacije, kjer posamezne skupine ustvarjajo svoj govor, ki postaja specializiran ter žargonski, ta ločnica pa vse bolj onemogoča dialog med posamezniki različnih skupin. Po Esslinovem mnenju mora biti jezik absurdnega gledališča uporabljen skozi svojo pravo funkcijo, ki ni vi zakrivanju vsebine, temveč v ekspresiji avtentične vsebine.

Dialogi absurdne drame so pogosto neurejeni in nelogični, saj ne sledijo logiki razmerja vprašanje–odgovor ali logiki sosledja replik, ki bi ustvarile stvaren pogovor. Jezik ne prevzema orodja komunikacije, temveč izraža razmerja med posamezniki v družbi; izraža izolacijo, nezmožnost, apatijo. Tako je dialog pogosto mehanski, odrezan, miselno prekinjen in nelogičen. Vsebuje nelingvistične vzorce, ki tvorijo jeziku nenaraven ritem. Veliko poudarka v absurdnih predstavah je na dojemanju časa in izrabi tišine, govor namreč vsebuje veliko pavz in zastranitev, ki onemogočajo vzpostavljanje logične tvorbe misli. Z monotonijo ali drugimi

govornimi skrajnostmi kot je na primer hipna sprememba govora iz tihega v glasen, počasnega v hiter, mirnega v kričav, govor postane podaljšek intuicije ter projicirana podoba porušenega notranjega zdravja sodobnega človeka (nav. po Esslin *Theatre of the Absurd* 356–360).

4.4 Gibanje in mizanscena

»Gibanje igralca na odru oziroma mizanscena, ki pomeni razporejanje igralcev po igralnem prostoru, določanje prostorskih odnosov med nastopajočimi dramskimi liki v posameznem prizoru na podlagi dramaturške analize, uprizoritvenega koncepta ter improvizacije« (Sušec Michieli 122) nam na podlagi gibanja telesa, govorice kretenj ter igralčeve igre omogoča analizo vsebine ter razumevanje gledališkega dogajanja. Preučevanje gibanja, na podlagi katerega lahko razbiramo vsebino, po Rudolfu Labanu delimo na (1) korak, (2) kretnje rok in dlani ter (3) izraz obraza.

Ti trije ključni elementi razširijo igralčevo telesno igro na posamezne ključe, ki skupaj z razmislekom o notranjosti subjekta v gibanju tvorijo igralčevo notranje doživljanje. Laban meni, da je /.../ vsaka faza gibanja, vsak najneznatnejši premik teže, vsaka kretnja dela telesa nekaj, kar razkriva katero od potez našega notranjega življenja /.../ (Laban 46). Gibanje na odru je lahko realistično ter neupodarjeno, torej predstavlja zunanjo logiko sveta, lahko pa je izpostavljeno in izraža notranjo logiko doživljanja.

V gledališču absurda sta mizanscena in gibanje pomembna elementa, ki vzpostavljata gestičnost posamezne uprizoritve. Gestus je v uprizoritvi umeščen med dejanje in značaj: kot dejanje prikazuje značaj, ki je inherentno vpet v družbeno prakso; kot značaj pa izraža celoto potez, ki opredeljujejo posameznika. Gestus je mogoče zaznati tako v telesnem vedenju kot v njegovem diskurzu. Absurdno gledališče se mnogokrat zateka v gestičnost, pri čemer daje prednost kretnji ter telesnemu izrazu, ne da bi vnaprej izključevala rabo govora, glasbe in vseh ostalih odrskih sredstev. Izrazne geste absurdnega gledališča tako postanejo enakovredne, jezik, kateremu moč je v gledališču absurda na diskurzivni ravni odvzeta, je prepleten s telesno izraznostjo ter gibom, ki pogosto prehaja v ekstreme v ritmu in hitrosti, se zateka v elemente cirkusa, vaudevilla in akrobatike, je ciklični, ponavljajoč, ritualen in v splošnem nasprotuje logiki ali razumevanju (nav. po Pavis 228).

4.5 Scenografija in kostumografija

Scenografija in kostumografija v gledališču absurda sta pogosto nerealistični, minimalistični in enostavni. Delujeta na ravni znaka, s čimer se ukvarja gledališka semiotika, gledališka teorija, ki razlaga ustvarjanje pomenov z gledališkimi znaki, njihovo učinkovitost glede na občinstvo, razmerje med besedilom in uprizoritvijo. O semiotizaciji v uprizoritvi govorimo takrat, ko določen element predstave postane znak nečesa. Proces semiotizacije poteka, ko v določen označujoč sistem uvedemo znak in določimo njegovo estetsko funkcijo. Kakor hitro se oder razmeji od stvarnega sveta, postane kraj simbolnega dogajanja. Tako gledališče absurda scenografijo in kostumografijo pogosto podvrže procesom ustvarjanja gledaliških znakov, s katerimi ne moremo določiti časa ali prostora, omogoči pa nam neko idejno zasnovo sveta, v katerem se uprizoritev odvija.

Peter Brook v svoji knjigi *Prazen prostor* pravi:

»Poglavitni odnos pri predstavi je odnos med igralcem-igro – gledalci; pri skušnjah med igralcem-igro – režiserjem; časovno prvi pa je odnos med režiserjem-igro – scenografom. Scena in kostumi se včasih oblikujejo med skušnjami, hkrati z vso uprizoritvijo; pogosto pa praktični razlogi (izdelava scene, šivanje kostuma) prisilijo scenografa in kostumografa, da opravita svoje delo že pred prvo vajo« (Brook 124).

Ker gre v procesu ustvarjanja predstave za sprotno razvijanje celote, bi v idealnih pogojih kostumografija in scenografija nastajali skupaj z igralčevo kreacijo in režiserjevim konceptom. A žal so časovne omejitve vselej prisotne, zato se pogosto zgodi, da elementi igre, režije, scenografije in kostumografije ne soupadajo ali pa si celo nasprotujejo. V gledališču absurda so s pomočjo abstrakcije in gledališkega znaka kostumu in sceni odvzeli narativni pomen ter ju postavili v asociativno očišče, s čimer so uprizoritev osvobodili definiranosti v času ali prostoru.

5 Avtorski projekt *Dan po*

»Človek je sočasno črv in hrana za črve. V tem se skriva paradoks: je iz narave in brezupno v njej; je utelešena dvojnost, med zvezami in hkrati v dih jemljejočem, srce utripajočem telesu, ki je nekoč pripadalo ribam, s katerimi še danes deli podobnosti. Njegovo telo je mesnat ovoj, ki mu je tuj – vedno znova nerazumljiv, utripajoč in krvaveč, trohljiv in umrljiv. Človek je dobesedno deljen na dvoje: zaveda se svoje edinstvenosti, zaradi katere izstopa iz narave z mogočno držo, a se istočasno tej naravi pridruži nekaj metrov pod zemljo, da bi tam zgnil iz izginil za vedno. Srhljiva dilema je biti in živeti s tem. Manj razvita bitja so prikrajšana te boleče kontradikcije, saj ne posedujejo simbolne identitete in samozavedanja, ki ji je sorodno. Enostavno sledijo refleksom in instinktu. Če se zaustavijo, se zaustavijo samo fizično; navznoter so prazne in anonimne, njihovi obrazi niti ne posedujejo imen. Živijo v svetu brez časa, utripajo in obstajajo kot da časa ni. Zato je človeku tako enostavno zaklati žival in ustreliti slona. Živali se ne zavejo smrti, ki se odvija okrog njih, naprej skubijo travnike medtem pa okrog njih padajo trupla na tla. Zavedanje smrti je reflektivno in konceptualno in živali so tega olajšane. Živijo in izginejo z isto brezmyselnostjo: nekaj minut strahu, nekaj sekund trpljenja in je konec. Vendar živeti celotni vek, eno celo življenje, z zavedanjem smrti, ki straši v sanjah in tudi v s soncem obsijanih dneh – to je pa nekaj povsem drugega« (Becker 26–27).

Gledališka predstava z naslovom *Dan po* je avtorski projekt, v katerem smo Stane Tomazin, Mia Skrbinac, Miranda Trnjanin, Nina Ramšak, Milan Marković Matthis in Žan Koprivnik prevpraševali teme poguma, smrti, eksistence in pomena lastnega obstoja. Na podlagi pogovorov, improvizacij in avtorskih prizorov smo v obdobju med 2. oktobrom 2018 in 2. januarjem 2019 na rednih vajah ob mentorstvu red. prof. Branka Šturbeja, izr. prof. Jerneja Lorencija in doc. Janeza Janše zasnovali koncept, napisali besedilo predstave ter ustvarjeno gradivo postavili v uprizorljivo celoto, ki je bila premierno uprizorjena 3. januarja 2019 v Novi pošti Slovenskega mladinskega gledališča.

Ustvarjalci predstave

Režija: **Nina Ramšak**

Igrajo: **Miranda Trnjanin, Mia Skrbinac, Stane Tomazin, Žan Koprivnik**

Dramaturgija: **Milan Marković Matthis**

Scenografija: **Dorian Šilec Petek**

Kostumografija: **Ana Janc**

Izbor glasbe in besedilo: **ustvarjalci predstave**

Slikar scenografije: **Luka Uršič**

Oblikovanje svetlobe: **Mojca Sarjaš**

Mentorji

Dramska igra:

red. prof. Branko Šturbej

Gledališka režija:

izr. prof. Jernej Lorenci

doc. Janez Janša

5.1 Teme avtorske predstave *Dan po*

Ker je šlo pri predstavi *Dan po* za ustvarjanje predstave brez uporabe dramske predloge, je bilo najtežje najti okvir, v katerem se bomo gibali. Skozi uvodne pogovore smo izpostavili temo poguma kot osrednjo, na podlagi katere smo zastavili naše delo, a se je ta beseda spotoma asimilirala v mnogo drugih tem, ki smo jih skozi kreativno delo odstrli in se jim posvetili. Tako je *Dan po* postala raziskava, v kateri si je vsak izmed nas lahko privoščil varno iskanje odgovorov na vprašanja, ki so za nas pereča v gledališču ali življenju.

5.1.1 Vprašanje vere in poguma

Eno izmed osnovnih vprašanj predstave obravnava pogum in njegovo povezanost z dejanjem. Pogum pomeni /.../ pripravljenost storiti kaj kljub težavam, nevarnosti /.../(Černelič 725), kar je zanimiva definicija, saj pogum neposredno povezuje z grožnjo oziroma borbo proti nečemu. Pogum nikakor ne more obstajati brez grožnje, kar pomeni, da vsako dejanje poguma zahteva pripravljenost tvegati samega sebe. V skrajnosti pomeni tvegati svoje življenje.

A vseeno pogosto govorimo o pogumnih dejanjih, ki so na videz nerazumljiva, nelogična. V čem se skriva moč poguma in kako razmišljanje o pogumu privedi do dejanja poguma? Skozi predstavo, predvsem njen prvi del, ki govori o zgodbah o pogumu, lahko razberemo, da je za pogum potrebnih več elementov, močno prisotna je socialna umeščenost posameznika in njegova želja po ugajanju, v osnovi pa je pogum povezan z vero. Storim nekaj pogumnega, ker verjamem, da lahko rodi dobro.

Vera je /.../prepričanost o obstoju, možnosti nastopa, uresničitve zlasti česa zaželenega /.../ (prav tam 403), a je hkrati tudi /.../ zavest o obstoju boga in nadnaravnih sil/.../ (prav tam 403). Beseda vera je skrajno nenavadna, saj po eni strani opredeljuje notranje zaupanje, po drugi pa povsem pozunanjeno silo, ki vpliva na človeka. V predstavi smo se ukvarjali z dvojnim pomenom te besede, saj vsakršna vera zahteva golo zaupanje. Kakor je dejal Søren Kierkegaard, je vera nekaj, za kar se odločimo in s čimer zanikamo razlago sveta kot le razumsko. Iz tega sledi, da je vsakršna vera, religiozna ali ontološka, vedno absurda, saj presega možnost diskurzivnega mišljenja, vera ni samo zaupanje, je namreč zaupanje v nemogoče.

5.1.2 Vprašanje obstoja in smrti

Ena izmed najpomembnejših tem, s katero smo se pri projektu ukvarjali, je temeljila na tezi, da pogum terja tveganje lastnega življenja. Kot je Ernest Becker v svoji knjigi *Zanikanje smrti* (angl. *The Denial of Death*) izpostavil, je lastna smrtnost nekaj vseprisotnega, a hkrati pred njo nenehno bežimo. Njena neizbežnost straši človeštvo od nastanka misli, saj relativizira vse naše početje, naš trud in naš boj za iskanje smisla. Dejstvo je, da smo minljivi in v tem identični drug drugemu.

Camus je v svoji filozofiji velik poudarek dajal samomoru, tega lahko razumemo simbolno ali pa tudi ne. V predstavi *Dan po* smo v ideji smrti videli priložnost za podajanje drugačnega razmišljanja. Smrt in pogum sta neločljivo povezana že po definiciji, ki izpostavlja prepuščanje nevarnosti in grožnji. Če pogumu odvzamemo smrt kot končni rezultat, zmanjšamo vrednost poguma na le dogodek brez smisla. Tako smo svoje like v drugem in tretjem delu oblikovali kot dramske osebe, ki storijo nekaj pogumnega, zatem pa pristanejo v zaporu in so obsojene na smrt, s čimer izpolnijo svoj zemeljski namen. V tej nuji po smrti smo našli priložnost za zaplet ter se vprašali, kaj ostane od poguma, če pogumni preživijo? S tem je nastala osnovna situacija drugega dela, ki se s prihodom neznanca s pismom zaobrne v »boj za smrt«, v katerem vsak izmed udeležencev poskuša utemeljiti, zakaj bi ravno on moral biti tisti, ki bo svoje življenje žrtvoval za idejo. Situacija je absurdna in komična, saj je nastavek popolnoma obraten od nekega pričakovanega poteka dogodkov, kje bi se ob prisotnosti smrti živi borili za svoj obstoj.

5.1.3 Vprašanje stila igre in režije

Če se prejšnji razmisleki ukvarjajo z notranjo vsebino, sta igra in režija elementa, ki načelno urejata princip delovanja igralca, režije, kostumografije, scenografije, glasbe in jezikovne podobe. Zanimalo nas je vprašanje navideznosti, pri kateri je prisotna diskrepanca med mislijo in akcijo – tako je to postal uprizoritveni kod, na podlagi katerega smo temeljili igralsko delo in režijski pristop.

Igralski in režijski pristop v uprizoritvi *Dan po* nista koherentna, saj se spreminjata glede na del predstave – lahko bi rekli, da je predstava sestavljena iz treh individualnih predstav, ki v sebi nosijo pomensko isto jedro, a se močno razlikujejo v formi. Ta prehaja od performativnega, brechtovskega, epskega, pa do literarnega, klasičnega gledališča. Igra in režija se konceptu podrejata in služita kot orodje za izražanje pomena. V predstavi smo se ukvarjali s pomenom jezika in logičnosti, z vprašanjem gibanja in odrske mizanscene, z vprašanjem četrte stene, vprašanjem časa in prostora, vprašanjem prisotnosti občinstva in našega odnosa do njega.

Ko razmišljam o sebi kot igralcu ter igralski metodi, ki jo morda nevede razvijam, opažam inklinacijo k absurdnim prvinam gledališča. Zanimajo me dvojnosti, o katerih sem pisal že v prejšnjih poglavjih. Gledališče je zame način izraza nekega notranjega doživljanja sveta, ki bi izven odra mogoče bil nerazumljen ali nemogoč. Je prostor, kjer lahko to večno dvojnost v obstoju in večni smrti gnetem v vidne like, ki jim vselej pridajam nekaj ontološkega. Moja igralska metoda se je morda skozi proces *Dan po* izostrila v tem, da se vse bolj pričujem zavedati, kako pomembna je sproščenost pri ustvarjanju. To je bil moj prvi avtorski projekt, zato me je bilo strah lastne nekreativnosti. A sem skozi celoten proces ugotovil, da sem zmožen ustvarjati zanimive, edinstvene prizore in da lahko v iskreni debati pripomorem tako k razumevanju kot poglobljanju vsebine, s katero se ukvarjamo. Mnogo igralcev pri razmišljanju o svojem delu piše o sebstvu in občutku prisotnosti. Strinjam se, da je čuječnost osnovno načelo vsakega ustvarjanja, saj se vsaka iskrena kreacija zgodi iz trenutka. Ta je zatem analiziran, preučevan do ponovljivosti, a v sebi še zmeraj nosi tisto instinktivno, zaradi česar je v osnovi sploh bil zanimiv.

Če zapišem ključne točke, na katere moram pri delu v gledališču biti pozoren, da ohranjam in razvijam svoj igralski pristop, ugotovim, da so to temeljni principi mojega načina dela.

- i. Poslušaj soigralca in ga podpiraj.
- ii. Ne igray »na pamet«, vse na odru je odziv na nekaj.
- iii. Na odru si zato, da gledalcu predočiš ciljno vsebino.
- iv. Dovolj si delati napake. Čim več napak narediš, bolje boš spoznal svoj lik in sebe.
- v. Črpaj iz svojih izkušenj in jih uporabljaj kot navdih pri svojem delu.
- vi. Če se s čim ne strinjaš, poskusi to pregovoriti.
- vii. Ne razmišljaj, ko si na odru, za to bo čas po vaji.
- viii. Bodi analitičen v svojem delu, vsak dober gledališki trenutek ima svoj mehanizem, preuči ga.
- ix. Igralska tehnika je pomembna, saj omogoča nadzor nad telesom in umom tudi, ko do emocije ne pride.
- x. Oder je občinstvu oddaljen prostor in prenese tudi mejnost. Preuči vložen trud za doseg učinka. Dobri igralci so učinkoviti.
- xi. Prepustiti se moči predstave ne pomeni izgubiti nadzor.
- xii. Vselej si ustvari referenčno polje s čim več gradiva. Med procesom lahko na gradivo vedno pozabiš, težko pa asociacije ustvariš iz nič.
- xiii. Bodi pripravljen na vajah, tako fizično kot psihično. Vsako vajo začni ogret in buden.
- xiv. Vodi ustvarjalni dnevnik, zapiši vse, kar se zgodi v tvojem procesu.

5.2 Koncept uprizoritve in dramaturška zasnova

Pri dojetju sveta v katerem koli trenutku hipno prejmemo nešteto različnih občutij in senzornih zaznav. To minorno občutenje lahko ubesedimo z vzpostavljanjem in umeščanjem elementov v logične strukture, bodisi telesne, jezikovne ali miselne. Da bi percepcijo sveta preobrazili v konceptualizirano podobo, logično misel ali naposled jezik kot izraženec misli, moramo izvesti analogni postopek analize vseh elementov posameznega impulza – gre za interpretacijo pred interpretacijo. Rezultat so ekstrahirane ideje, ki se povežejo v poetsko podobo, ki deluje kot nova stvarnost. Ta je zmeraj rezultat translacije občutij v konceptualno mišljenje in v primeru skupinskega dela terja odprtost, sodelovanje in komunikacijo (pov. po Esslin *Theatre of the Absurd* 356).

To pomeni, da vsak kreativni proces terja sprotno čiščenje in oblikovanje idej, ki postanejo ogrodje za delo. Zunanja struktura je osnovna in omogoča usmerjeno delo. Tako smo se že v začetku omejili na osnovne predispozicije predstave, ki so nam predstavljale idejno shemo, na podlagi katere smo ustvarjali prizore, pisali besedila in iskali uprizoritveni kod.

Dramsko dogajanje predstave smo postavili v tridelno strukturo, ki smo jo razdelili na:

- 1. del** performativno gledališče, v katerem vzpostavljamo direkten odnos z občinstvom ter ga nagovarjamo k akciji,
- 2. del** absurdno gledališče, v katerem v skozi avtorsko dramsko besedilo raziskujemo idejo poguma in smrti in
- 3. del** izrazno gledališče, kjer govor prevzame sekundarno funkcijo, poudarek pa je na boju z lastno nezmožnostjo in soočanju s smrtnostjo tako znotraj lika kot tudi samega sebe. Tretji del deluje kot podaljšek drugega dela, a so zasnovani liki drugega dela opuščeni, nadomesti jih performativni subjekt, ki sem jaz sam. Tako se poveže naracija z emocijo, nastane absurдна dvojnost, v kateri je lik željan smrti, a je smrt nekaj, kar doživljam osebno – kot izvajalec in ne kot lik.

Pri povezovanju treh stilno precej ločenih delov smo se oprli na legendo o Sv. Geneziju, ki je med drugim zavetnik igralcev. Legenda njegovega življenja je za našo predstavo zanimiva, saj govori o principu komedije, ki se rodi iz mimetičnega. Namreč, Genezij je bil igralec, ki je na odru med smešenjem katoliške vere to vero tudi zares prevzel. Tako je uprizarjajoči postal uprizarjani, mimetično se je transformiralo v stvarno in v tem absurdnem nastavku smo tudi mi povzeli dramaturgijo predstave. Na začetku v prvem delu ne vstopamo neposredno v dramske osebe, temveč samo pripovedujemo zgodbe o pogumu, zatem postanemo ti pogumni liki ter v drugem delu uprizarjamo njihovo naracijo z zavedanjem tega, da smo to igralci, ki izvajamo nalogo. Naposled ob prihodu pisma, ki sledi antičnemu načelu nepričakovanega obrata na ravni *deus ex machine*, se ti liki sklopijo z nami, ki te like igramo. Njihova vsebina postane naša vsebina in to končno zavedanje smrti postane dvojno, najhujša nočna mora izvajalca in uresničitev idealne situacije lika, v čigar življenju je dejanje poguma lahko zaključeno edino s

smrtjo. Morda gre za komplicirano osnovno tezo, vendar nam je izredno pripomogla pri urejanje predstave in pri vzpostavljanju notranje koherentnosti uprizarjanega.

5.2.1 Legenda o svetem Geneziju

Nekega dne je Genezij, vodja igralske skupine v Rimu, nastopal pred vladarjem Dioklecijanom. V želji smešiti krščanske verske obrede se je med predstavo norčeval iz vere s prejetjem zakramenta Svetega krsta. Med igranim prizorom je Genezij naenkrat obležal na tleh. Ko sta ga soigralca vprašala, kaj je narobe, je izjavil, da čuti veliko težo na ramenih in da se je hoče otresti. Na oder je povabil igralca, ki sta igrala duhovnika in izganjalca hudiča, ter jima razkril, da je doživel razodetje, v katerem je videl angele. Genezij je prosil igralca duhovnika, naj ga krsti in tako je prevzel krščansko vero. Dioklecijan, razburjen zaradi odigrane predstave, je Genezija priprl in poslal v mučilnice, da bi ga kaznoval, a je ta kljub vsem agonijam vztrajal pri svoji novi veri, zaradi česar so ga naposled tudi obglavili.

Mit o Geneziju je povsem izmišljena zgodba, ki v resnici izhaja iz zgodbe notarja Genezija iz Arlesa, ki je umrl kot mučenik. Skozi čas se je zgodba povsem preoblikovala in Genezij je postal komedijant, ki se je spreobrnil v katoliško vero med igranjem satiričnega dela proti krščanstvu in zaradi tega tudi umrl.

5.3 Absurdno v avtorski predstavi *Dan po*

Na točki, ko smo posamezne avtorske prizore, besedila in ideje pričeli združevati v celoto, je postalo jasno, da je osrednji del predstave, torej drugi del z dramskim besedilom, tisti, skozi katerega se bo najbolj jasno izrazilo vse naše razmišljanje skozi proces. Nenamenoma smo ustvarili predstavo, ki v veliko lastnostih sovпада z načeli gledališča absurda. Ta načela so bolj smernice kot pravila, saj gibanje nikoli ni bilo podvrženo zakonitostim, ki bi posamezne ustvarjalce usmerjale v isti način dela. Vseeno pa se lahko posvetimo določenim elementom predstave *Dan po* ter jih presojava na podlagi teoretičnega pisanja v prvem delu magistrske naloge.

5.3.1 Primerjava tem in motivov

Na podlagi branja o gledališču absurda smo vzpostavili osnovno občutje, ki so ga ustvarjalci gibanja absurda s svojim delom povzemali – zanimalo jih je izražanje nesmisla, razmišljanje o obstoju v ponorelem svetu, pomen jezika in komunikacije. Predstava *Dan po* se s temo nesmisla ukvarja v svoji podstati, a je za razliko od gledališča absurda osnovna tema projekta vprašanje poguma in vere. Če se je gledališče absurda ukvarjalo z družbo na makro ravni in njenim vplivom na posameznika, v našem projektu ta družba nima več tovrstnega pomena, saj smo kot posamezniki izgubili stik s svetom in ljudmi okrog nas. Teme, s katerimi se ukvarjamo v predstavi, so predvsem osebne narave in temeljijo na vprašanju eksistence, ki ni rojeno iz stika z nasiljem ali krutostjo sveta. Naša kriza identitete namreč ne izhaja iz posledic druge svetovne vojne, temveč iz izpraznjenosti in atomiziranosti družbe, v kateri ni več prostora za posameznikov pogum, kjer ni kolektivnega zavedanja, temveč samo konstrukt kolektiva, v katerem smo vsi samo pripadniki z bolj ali manj neodklonskim odnosom do sistema. V tem razmisleku se morda skriva realnost, ki je bolj srhljiva od vojn in fizičnega nasilja. Postali smo izpraznjeni, obremenjeni s tehnologijo in smo pri tem pozabili na sočloveka. Predstava se ukvarja s posameznikovim bojem za nadvlado, pri čemer je sočlovek ne samo nepomemben, temveč celo predstavlja oviro na poti do doseženega cilja. Skozi komično in absurdno lahko na te dramske like gledamo z razdalje in mogoče doživimo katarzo, preko katere bi spoznali, da se v individualnosti in osebni izolaciji skriva najhujše zlo enaindvajstega stoletja.

5.3.2 Primerjava rabe jezika

Vzpostavljanje sekundarnosti pomena jezika je ena ključnih značilnosti gledališča absurda. S pristopi, s katerimi so avtorji jeziku želeli odvzeti pripovedno funkcijo ter ga vzpostaviti kot le enega izmed delov naracije, so jezik razgradili na elemente, ki so izgubili komunikacijski pomen ter so postali del zvočne ali ritmične podobe.

V predstavi *Dan po* je v rabi jezika glavna razlika in netipičnost v primerjavi z absurdom. Jezik uprizoritve je namreč vseskozi koherenten in logičen, njegov razpad bi lahko razbrali edino v režiji govora, kjer s pavzami med govornimi sekvencami, nenavadnimi poudarki in porušenim logičnim smislom dialogov vzpostavljamo čudnost, ki govori o odsotnosti, nerazumevanju in nepomembnosti posameznih ubesedenih misli.

5.3.3 Primerjava odrskega gibanja

Če se poglobimo v lastnosti mizanscene in odrskega gibanja, lahko skozi uprizoritev *Dan po* vidimo načelne podvrženosti absurdnemu. Gibanje telesa v predstavi je namreč neživljenjsko, osnovni gib je izhajal iz razcepitve med mislijo in telesom, pri čemer je telo podvrženo notranjemu krču, ki oblikuje zunanost igralca ter njegovo mizansceno. Gibanje po odru je zasnovano matematično, nikakor v stiku z besedilom ali podtekstom, deluje kot avtonomni del, ki se ne podreja čustvenim stanjem. V tem je tudi komično, saj skozi ponavljajoče vzorce premikov, nenavadno plesnost in togost premikov liki na odru začnejo pripadati nekemu tujemu svetu. Ob tem se opazovalec prične spraševati o psihološkem ozadju giba, a v uprizoritvi postaja jasno, da povezave med psihologijo in fizionomijo ni. Gre torej za povsem absurdno zasnovano gibanje igralca in mizanscene, ki nenehno poudarjata gledališkost opazovanega in vzpostavljata distanco.

5.3.4 Primerjava prostora in časa ter kostumografije in scenografije

Elementi prostora in časa ter kostumografije in scenografije so inherentno povezani ter nakazujejo drug na drugega. V absurdnem gledališču ni veliko poudarka na kostumografiji, scenografiji, času ali prostoru, vsi so namreč idejno izčiščeni in navedeni kot gledališki znak ali pa so povsem nepomembni in se izogibajo poudarjanju ali kakršnem koli umeščanju.

V uprizoritvi *Dan po* je prostor zasnovan različno v različnih delih uprizoritve, s prvega prizorišča, ki je performativni oder brez scenografije, preide v zapor, ki je nakazan s posameznimi elementi, na koncu pa se scenografija razpre v globino odra in s tem razpre svoje stene v tretji del, kjer naj bi odrska razmejitev postala nepomembna. Vseskozi je scenografija samo nakazana, tudi v drugem delu deluje kot škatla v škatli, izven zapora se namreč nahaja oder in gledalec ne ve, ali opazuje uprizoritev v škatli ter zunanji oder ignorira ali pa opazuje osebe, ki so na odru, na katerem je škatla, v kateri so izvajalci. Prostor je sočasno obrnjen navznoter in navzven, je diametralno nasproten samemu sebi, saj obenem omogoča dve povsem različni očišči uprizoritve (izvajalci na odru – liki v svojem svetu).

Čas v predstavi je povsem nedefiniran, ta nedefiniranost je dodatno nakazana s kostumografijo, ki zaobjema različna zgodovinska obdobja: Razsvetljenec (Žan Koprivnik) predstavlja čas 18.

stoletja, Kavboj (Stane Tomazin) predstavlja čas 19. stoletja, Partizanka (Mia Skrbinac) predstavlja čas 2. svetovne vojne, Nevesta (Miranda Trnjanin) pa predstavlja sedanjost. Tako postane čas relativna komponenta, ki izvablja komično diskrepanco v odrskem dojemanju sveta posameznikov.

5.3.5 Primerjava dramske osebe in igre

Kot smo skozi teoretična izhodišča razbrali, so dramski liki v gledališču absurda pogosto nelogične stvaritve, ki se ne podrejajo logiki ali sledijo tipičnemu karakternemu razvoju. V govoru so nekoherentne, v mislih pa postajajo avtorjeva lutka, ki jih premešča po prostoru ter jih ne razvija psihološko. V predstavi *Dan po* lahko govorimo o dramskih osebah in stilu igre na dveh nivojih. Predstava je zasnovana tridelno, pri čemer se igra v prvem delu drastično razlikuje od igre v drugem delu, medtem ko tretji del predstavlja kombinacijo tako prvega kot drugega.

Prvi del je povsem performativen, ne moremo govoriti o razvoju likov, karakterizaciji ali stilu igre. Gre namreč za frontalno osebnoizpovedno gledališče pripovedovanja zgodb, kjer smo izhajali iz nas samih in četudi na koncu na odru zaobjamemo neko enotno dramsko idejo, težko pojmujeemo prvi del kot dramski. Povsem drugače je v drugem delu, kjer izvajalci prevzamemo funkcijo dramskih likov. Ti liki so orisani predvsem skozi govor in kostum ter niso psihološko razviti. Njihova dejanja in gibi niso izvajani na podlagi notranjih intenc, temveč na dramaturgiji, ki izvajalca postavlja na oder, kjer sočasno uprizarja zgodbo ter postaja lik, ki je uprizarjan. Nastavki v dramski igri so stilno zaznamovani in komični, pogosto gre za igro, ki je absurdna in mejna. Pri tem smo morali biti izredno pozorni na zahtevnost žanra, ki zelo hitro zdrsnje v »glumatanje«. Temu smo se izognili z razvijanjem sveta z jasno določenimi pravili, ki so smiselna samo nam nastopajočim, navzven pa ta pravila niso imela smisla. Tako smo se omejili v svet, ki je bil za nas logičen, podrejen zakonitostim, na podlagi katerih smo presojali, kako daleč lahko gremo v poudarjenosti igre, v pretiravanju, ne da bi pri tem zašli v polje smešenja, ki bi uprizaritvi odvzelo kvaliteto absurdnega.

6 Ustvarjalni dnevnik predstave *Dan po*

Ko sem razmišljal o tem, kako na najbolj iskren način prikazati svoje delo pri ustvarjanju predstave *Dan po*, sem sprva pomislil na analizo besedila predstave, ki bi mu s komentarjem pridal dodano vrednost, a sem se hitro zavedel, da ne bi z analiziranjem napisanega besedila dosegel ničesar novega. Vsaka uprizoritev namreč na neki točki preseže besedilo in vsakršno razmišljanje o besedilu kot osnovi uprizoritve bi podvajalo in celo netočno navajalo nekaj, kar je v živosti organizma gledališča možno samo videti v živo. Tako sem se odločil za prepis svojega ustvarjalnega dnevnika, ki sem ga vodil med procesom nastajanja predstave *Dan po*. Šele po prepisanem dnevniku mi je postalo jasno, kako veliko časa med vajami porabim za zapisovanje vsega, kar se mi med vajami zgodi. Ogromno pomembnega gradiva in nastavkov za prizore je nastalo ravno med temi zapisi, ki prehajajo od osebnih razmišljanj do analiz besedila, prizorov in pogovorov, ki smo jih imeli.

Ustvarjalni dnevnik je nekaj, kar pišem pri vsakem gledališkem procesu. Včasih so ti zapisi zbrani v namenskem zvezku, včasih so del vezanega besedila, ki ga med vajami popišem do onemoglosti. A pomembno je, da ti zapisi predstavljajo sidra, so opomniki pri delu, ko razvijam svoj lik, ter me opominjajo me na vsa izhodišča, ki so pomembna za končni izdelek.

6.1 Dnevniški zapisi

Prvi zapis | 2. oktober 2018

Na prvi vaji smo se dobili Nina Ramšak, Mia Skrbina, Miranda Trnjanin ter jaz. Staneta Tomazina nekaj časa ne bo, saj je trenutno pred premiero v svojem matičnem gledališču. Govorili smo o tem, kaj nas v gledališču zanima in vsi štirje smo se našli v temi poguma ter v vprašanju, ki je odprlo široko debato: »Kaj pomeni biti pogumen? Kje v pogumu lahko govorimo o veri in zaupanju in ali ni pogum ravno pomanjkanje vere ter sočasen obstoj zaupanja?« V tem absurdnem pridemo do silogizma, da je pogum predvsem individualen. Kot primer nečesa, kar Nino zanima v gledališču, je podala mit o svetem Geneziju, ki je z igro proizvedel resnico. A ni ravno to želja vsakega izmed nas, da bi s svojim gledališkim delovanjem proizvedli resnico, učinek? Na neki točki življenja vsakdo globoko verjame, da je lastni obstoj za ta svet pomemben in ključen. Kako tragikomičen mora biti trenutek zavedanja,

ko ugotovimo, da smo le zvezdni prah, del nečesa večjega, minljivi in nepomembni. Za primer smo vzeli Jezusa na križu, ki do skrajnega konca verjame v božjo odrešitev in šele pred smrtjo izjavi: »Moj bog, moj bog, zakaj si me zapustil?« V tistem trenutku se Jezus zave, da je bil izdan in da je bilo njegovo življenje lažno. Nekaj komičnega je v tem spoznanju, pri katerem se mu je porušil ves svet, ker je zmotno verjel v neko absolutno idejo sebe, kjer bi živel tuzemsko življenje kot mesija, nato pa bi bil v zadnjem trenutku odrešen z Božje strani.

Drugi zapis | 3. oktober 2018

Pogum je povezan s strahom. Zanima me, kaj lahko kot človek storim, ko se zamaje občutek reda? Včasih se mi zdi, da je moj svet zaobjet z velikim mehurčkom, skozi katerega je skoraj nemogoči iti. Izven tega mehurčka se skriva pravo življenje. The Truman Show se mi prikaže kot asociacija.

Strah je gonilo sveta, strah nas vznemiri in prebudi, saj je v njem nekaj mejnega – kot v sovraštvu in globoki ljubezni. V tem procesu me zanimata pogum in strah oziroma soočanje s svojimi strahovi. Ne zaradi terapevtske vrednosti, ampak predvsem zaradi inherentne povezanosti med pogumom in strahom. Strah me hromi in oddaljuje od pogumnih dejanj.

Tretji zapis | 5. oktober 2018

S skupnim pogovorom smo zasnovali najosnovnejši okvir predstave. Ta bo tridelen in v vsakem delu se bomo ukvarjali s premikanjem gledalčevega očišča:

i. Govoriti o pogumu ali kako pregovoriti občinstvo

Kaj pomeni biti pogumen in katere zgodbe o pogumu nosimo v sebi? V prvem delu bo poudarek na govoru ter nemimetičnem, neiluzionističnem, performativnem gledališču, ki se spogleduje s političnim gledališčem. Zanima nas, do kakšne mere je lahko gledališče izčiščeno vseh simbolov in pomagal, na kak način lahko deluje »statično« gledališče, ki temelji na govorjeni besedi. Občinstvo bi radi vzpodbudili k neki odločitvi ter jim dali občutek moči.

ii. Prehod v komedijo ali izvajanje akcije

Živeti za cilj. Kot oseba sem pogumen v teoriji, vselej pa manjka dejanje, odločitev storiti nekaj nepovratnega. Pri dejanjih poguma se ne zavedamo posledic oziroma te nosijo manj teže od samega dejanja. Poudarek drugega dela predstave bi bil na spremembi koda, iz izključno performativnega pristopa bi prešli v prizore udejanjanja prej verbaliziranih intenc. Pojavi se tekmovalnost med posamezniki in želja po zmagi, vsak najbolje ve, kako biti pogumen in kaj pogum v resnici sploh je. Ta del bi bil tako imenovani odigrani del. Nina je izpostavila Rolanda Schimmelpfenninga in njegovo dramsko delo *Prej/Potem*, kjer se preigravajo situacije, ki v splošnem zagovarjajo isto vzdušje, a med seboj niso zares povezane.

iii. Uprizarjanje padca ali vsak pogum v sebi nosi možno posledico propada

Tretji del se bo ukvarjal z vprašanjem eksistence. Je pogum, ki terja propad, vreden tveganja? Kaj v tem razmišljanju pomeni brezno in ali lahko zares spremenimo stvari samo takrat, ko v to brezno vstopimo? Vprašanje padca hitro postane vprašanje perspektive – smrt je lahko nekomu breme, drugemu pa olajšanje. Je pogum kdaj varno dejanje ali je pogumno dejanje vedno nevarno? Kdaj storimo nekaj pogumnega, četudi se zavedamo, da je lahko končni izid usoden ali pa doseženi cilj sploh ne privede do novega smisla?

Skozi uvodne pogovore smo prišli do ključnih tem, ki so vprašanje poguma, vprašanje osebne distance, vprašanje varnosti, vprašanje soočenja in puščanja ob strani.

Četrty zapis | 9. oktober 2018

Nisem protagonist svojega življenja. Zdi se mi, da že vse življenje razmišljam o tem in da se je vse, kar sem doživel do zdaj, pripravljalo na ta trenutek. Gledali smo kratek intervju z Jimom Carreyem, ki je v zadnjih letih postal izredno pronicljiv in luciden v svojih besedah. V intervjuju je rekel, da je kot igralec igral mnogo likov in da so bili vsi liki površinski kljub natančni dograjenosti. Zatem se je vprašal, v kolikšni meri je površinski tudi osnovni lik Jima Carreya, osebnosti, ki jo vsakodnevno igra. Na nek način je izjavil, da smo bitja odločitev in ne bitja prirojenih načel. Karkoli naredimo, naredimo iz odločitve, zavedne ali nezavedne. Človek je lahko načelno pošten, pa to ne pomeni nič, če živi nepošteno. Torej če podobno razmišljam o pogumu, naši osnovni temi, bi lahko rekel, da je pogum povezan z zaletavostjo in nepremišljenostjo. Predvsem pa z dejanjem.

Peti zapis | 11. oktober 2018

Nina nas je vprašala, na kaj smo najbolj ponosni v življenju. Kakšno težko vprašanje. Najprej pomislim na to, da nisem ponosen na dogodek, ampak na neko odločitev. Ponosen sem na to, da si zadnja leta pustim biti krhek. Vse življenje sem imel občutek, da pravice do krhkosti nimam. Skozi leto psihodrame pri Tomiju Janežiču sem spoznal, da je zame pogum spregovoriti, da je zame pogumno postaviti se zase. Še vedno se znajdem v situacijah, kjer bi navzven moral delovati, pa samo obnemim, medtem ko se notri v meni odvijajo razni prizori. Kar se tiče poguma in dejanj, sem ponosen na tisti večer, ko sem s prijateljem popival in ga je nekdo sklatil na tla, da bi ga pretepel, jaz pa, povsem trd od panike, nisem zmrznil, temveč sem človeka odrinil in prijatelju pomagal na varno. Ponosen sem nase, ker se zadnja leta upam prepustiti povsem novim in tujim izkušnjam. Dejanja poguma mi vlivajo samozavest, a vprašanje je, če bi tako bilo tudi v primeru, da bi takrat nekdo pretepel še mene ali pa če bi se mi zgodilo kaj slabega v neki drugi situaciji? Kako razumem pogum, ki terja najslabše in se ne izide kot bi si želel?

Šesti zapis | 14. oktober 2018

Včasih se morajo ena vrata zapreti, da se lahko druga odprejo. Skozi akademijo sem se naučil veliko stvari. Na akademijo sem prišel kot neizkušen ter naiven mladenič. Brez pravega zavedanja, kaj pomeni biti igralec, kaj pomeni živeti življenje, v katerem je pri vsaki kreaciji vse odvisno od globine mojega notranjega doživljanja, izkustva in življenja. Mogoče je bilo iti na sprejemne izpite pogumno, vsekakor pa je bilo nepremišljeno – vseeno pa sem sledil intuiciji in skočil v vodo. Morda se v tem skriva pogumno dejanje? Slediti intuiciji. Poslušati samega sebe.

Spomnim se diplomske produkcije Hiše Bernarde Albe. Takrat sem se začel prvič globoko zavedati, v čem je veličina našega poklica. Ni v velikosti vloge, ampak prostoru, ki ga v srcu naredim zanjo. V tistem času sem se tudi osebno počutil, kot da sem na robu. Sprašujem se, kaj je tisto, kar me je gnalo naprej? Če padem v brezno, zakaj vstanem? Je preživetje stvar človeške narave? Je to naravni gon? Kako lahko igralec deli svojo izkušnjo in komunicira z gledalčevim nagonom in nezavednim? Na vaji smo se pogovarjali o naših izkušnjah padca ter o pomenu iskrenosti v gledališču.

Sedmi zapis | 15. oktober 2018

V vsem dobrem in zanimivem obstaja neka paradoksalnost. Človek je sam po sebi paradoksalen, ob rojstvu privekamo na svet in potem živimo kot da smo najpomembnejša stvaritev vesolja. A smrt nam neprestano trka na vrata in si nas lahko vzame v katerem koli trenutku. Kot je paradoksalno življenje samo, je paradoks tudi pojem ljubezni, kjer vedno obstaja možnost ali ostati ali oditi, vedno se borita želja in potreba. V ljubezni se razkrije ego, prisotnost ega je lahko projekcija strahu ali pa nezavedno zavedanje o nezdržljivosti. Mejna je. Navdaja nas z največjim užitek in najhujšo grozo, kot vožnja z zabaviščnim parkom je. Nina pravi, da podobno čuti, ko vidi dobro predstavo, ima občutek, da je nekaj preživela. Hlepimo po občutku zadovoljstva, po tem, da smo zadovoljeni, da se lahko potrepeljamo po rami in si rečemo: »Bravo, nekaj si doživel.« Kako prodati doživetje v gledališču? Delali smo prizore o prodajanju poguma. Razmišljam, kako lahko prodam pogum in prepričam ljudi. Obstajata dve možnosti, s pozitivno afirmacijo ali z izkustvom.

Po navadi v gledališču dobimo tekste in začnemo z bralnimi vajami, tokrat se prvič lotevam avtorskega projekta, pri katerem bo vse nastalo iz našega sprotnega dela. Razburljivo je sploh pomisliti na tovrstno simbiozo med posamezniki znotraj ekipe.

Osmi zapis | 19. oktober 2018

Pogovarjali smo se o tem, kaj nas utemeljuje in prešli na temo občutka osebne varnosti. Moja cona ugodja »*comfort zone*« je vsekakor to, da se ne izpostavljam v skupini ljudi. Ne maram govoriti o svojih strasteh in hobijih, ker imam občutek, da ljudje ne razumejo, zakaj obnavljam starine ali fotografiram na steklo s tehniko iz leta 1851. Ne maram govoriti o filmih in na sploh ne maram pogovorov, kjer se ogromno referencira; takrat imam občutek, da sam ne počnem dovolj v tej smeri. Vsekakor moje cone ugodja delujejo kot obrambni mehanizmi, ki mi omogočajo lažje življenje. Kljub temu pa se z nekaterimi aspekti ugodja ne morem ne strinjati. Osebno se počutim distanciranega od vprašanja begunstva, vojne, osebno ne čutim krivde za to, da sem rojen, kjer sem rojen. Vprašam se, kam usmeriti svoj privilegij in ali se moram odkupiti, ker živim v privilegirani manjšini? Vselej obstaja kolektivni občutek nenehne krivde. Že sociološko nam je zgodovina podrejenosti in vladavine vere dajala vedeti, da smo krivi za

obstoj, da moramo moliti in se spokoriti. Mia je dobro rekla, da ji že to, da živi, predstavlja »*comfort zone*«.

»*Comfort zone*«, ki ga spoštujem, je upoštevanje točnosti in urnikov, takrat imam namreč občutek nadzora nad stvarmi. Kakor da so te zunanje omejitve nekaj, kaj postavlja okvir moji norosti. Na podoben način se lotevam gradnje likov v gledališču. S postavljanjem zunanjih okvirov, čim več okviri, se znajdem v majhni škatlici, ki jo potem napolnim z vsebino. Vselej je v gledališču pomembna odločitev. V tej začetni fazi procesa nimamo pojma, kakšno predstavo bomo ustvarili, pogovori so plodoviti in gredo v pravo smer. Počasi začnemo govoriti v istem jeziku in danes smo izpostavili nezmožnost soočenja z lastno jezo in agresijo, ta beg pred lastno živaljo, ki je skupen vsem štirim.

Deveti zapis | 20. oktober 2018

Miranda meni, da je človek izgubljen, ko poseduje popolno svobodo. Kar človeka omejuje, ga najbolj sprosti. Popolnoma se strinjam s tem. Če bi obstajali v območju popolne svobode, ne bi bilo lociranega nasprotnika, popolna svoboda bi predstavljala praznino (*void*), kjer ni oprijemljivosti. Tako obstajajo zunanji pritiski družbe, etične norme, vzgoja, vse to nas oblikuje v ljudi z zunanjim smislom; je sploh moč ločiti med lastno željo in željo, ki se je oblikovala kot odraz želja družbe? Živimo v svetu, kjer je vprašanje eksistence ključno vprašanje, a namesto da bi ponotranjili ta vprašanja v notranji razmislek, smo eksistenco pozunanjili na neke faktorje, ki rešujejo problematiko eksistence na ohlapnih načelih družbene odgovornosti, svobode. Dejstvo je, da kot družba še nikoli nismo bili tako inertni - vsak posameznik si želi spremembe, a do nje kot da ne znamo priti. V resnici hlepimo po navodilih in ukazih. Ko smo enkrat svobodni, dobimo možnost rešiti svet, a se zavemo, da se sveta ne da rešiti. In s tem ubijemo ideal svobode. Tako se naenkrat znajdemo v neki osebni krizi, kjer hočemo, pa ne znamo, kjer bi, pa ne vemo, kaj. Iz tega sledi Miina ugotovitev, da moramo sami sebi postaviti okvirje, sicer lahko v resnični situaciji pride do kaosa. Če obrnemo pogled in pomislimo na to z druge perspektive, je okvir nujen tudi zato, ker je nekaj lepega v tem, da ta okvir podremo. Morda je smisel dobrega gledališča v tem, da se postavlja v dobro razjasnjen okvir in potem ta okvir ruši. Na podoben način snujemo dramaturgijo te predstave. Postaviti okvir, v katerem gledalec misli, da razume, potem pa ta okvir obrniti navznoter in s povsem diametralno nasprotnim principom nadaljevati v drugem delu.

Deseti zapis | 22. oktober 2018

Danes smo kazali prizore prodaje poguma. Odločil sem se za prodajo poguma, kjer gledalcem predstavim, kaj se lahko zgodi, če nismo pogumni, če zamudimo priložnost, ko bi lahko bili pogumni.

»Hvala, ker ste se odločili, da mi prisluhnete. Danes sem tu, da vam povem kratko zgodbo. Nisem prišel, da bi karkoli koga prepričeval, samo rad bi z vami delil en trenutek mojega življenja, ki bo mogoče komu spremenil dan. Je v redu, če vam povem zgodbo o nekom, ki mi je zelo blizu? Še nikoli nisem nikomur razlagal o tem, ampak se mi zdi, da je danes pravi dan za to. Torej. Božidar. To je en čudovit gospod, ki me je spremljal v mojem otroštvu. Bil je izjemen človek, a hkrati povsem navaden. Imel je uspešno kariero, bil je srečno poročen, s Titom je v zlatih časih potoval na Galebu ter videl ves svet in ko je bil star 60 let, se je upokojil in svoj življenjski ritem upočasnil. Čez leta je njegova žena umrla, otroci so se odselili in tako je ostal sam. Ko sem ga pred smrtjo vprašal, kaj je ključna beseda njegovega življenja, mi je rekel: »Obžalovanje.« Božidar je obžaloval. Nekdo, ki je imel vse v življenju, ni imel nečesa, kar si je zmeraj želel. Nikoli ne bomo vedeli, kaj to je. Kaj je na svoji poti pozabil in česa ni uresničil? A vi hočete obžalovati? Miranda? Stane? Mia? Nina? A naredimo nekaj in spremenimo tok dogajanja? Prosim, vstanite, pridite z menoj in se zavrtimo v krogu. A imamo želje? Imamo. A hočemo spremeniti svet? Hočemo. A nas je strah prihodnosti? Ja. A nočemo obžalovati? Ne. A hočemo biti srečni? Ja. A hočemo imeti dom? A hočemo imeti kariero? A hočemo biti dobri ljudje? Dajmo. Kričimo, Hočem, zmorem, bom! Hočem zmorem bom. Vrtimo se in prepustimo se.«

Hecen prizor. Ko smo govorili o njem, je postalo jasno, da sem uporabil enostavna orodja, ki so kljub svoji naivnosti delovala, včasih je zelo enostavno usmeriti um gledalca, kamor hočem in na učinkovit način se da ustvariti bližino ter jo izkoristiti v svoj namen. Moč se skriva v množici in v družbenem pritisku, ki ga nenehno izvajamo okrog sebe. Udeleženci prizora so rekli, da sem bil izredno agresiven v svoji želji in da niso niti imeli občutka izbire, morali so vstati in se prepustiti. Ko sem samega sebe pomanjšal v nekoga, ki pripoveduje zgodbo o nečem večjem, sem se jim zdel vreden zaupanja. Na identičen način danes manipulirajo vsi voditelji novodobnih gibanj, ki s slogani »V skupnosti je moč, Skupaj bomo zmogli« vprežejo človeško željo po pripadnosti. Enostavno se je skriti v množico in biti del množice. Sprašujem se, kakšen

pogum je potreben, da se iz te množice izstopi? Je individualna misel v množici dobrodošla ali predstavlja tveganje za obstoj tega nečesa večjega? Kako ta misel individualizma vpliva na naš prvi prizor, v katerem bomo govorili zgodbe o pogumu?

Miranda je svoj prizor o pogumu temeljila na angleškem aforizmu »*fake it till you make it*«. Depolitizirala je osebno mišljenje in ga nadomestila s pozunanjenim subjektom, ki mu je edino pomembno doseči cilj. Na nek način je vzpostavila tezo, da je osebno mnenje pogosto stvar okoliščin. Če lahko spremenimo nek pogled, mnenje, zakaj ne bi enostavno spremenili samih sebe? Mia je svoj prizor zasnovala povsem drugače. Pogum je prodajala kot nekdo prodaja vzmetnico. Njen prizor je bil izjemno humoren, saj je imela besedilo napisano na telefonu in je na ključnih točkah, ko je besedilo pozabila, gledala v telefon in zatem nadaljevala. Četudi po nesreči, je ravno s tem pogledom v telefon konstituirala prizor in lik, ki je na suveren način s suverenimi besedami predstavljal pogum, a mu je ves čas panika zajemala obraz in ves njegov obstoj. Spomnil sem se na sv. Genezija, ki je z uprizarjanjem in farsičnim pogledom na vero postal vera sama.

Enajsti zapis | 23. oktober 2018

Govorili smo o uporniku Stefanu Filipoviću, ki je bil fotografiran pred smrtjo in tudi takrat goreče zagovarjal svoja načela. V njegovih očeh je videti blaznost, ko suvereno zagovarja položaj suicidalnosti in z njo povezan pogum. To so mejne reke, večje od ocena. Vsake toliko se spomnim na Danteja in zdi se mi, da ta proces z Nino postaja podoben temu, kar sem želel doseči z Božansko komedijo.

Skozi raziskovanje poguma prihajamo to točke, kjer smo ugotovili, da je vselej prisoten tudi adrenalin, ki omogoča telesu in umu, da gresta do konca. Vsakič, ko gremo do konca, se nam poveča kapaciteta, poglobimo se. Meja je sprva fizična, a njen obseg seže vsakič dlje in se premakne vsakič močnejše. A vsak vrh, na katerega priplezamo, terja tudi sestop z gore. Kako se takrat počutimo? Govorili smo o šoku, ki je mnogokrat povezan s pogumom, o preživitvenem nagonu. O tem, da obstaja prostor uma, kjer cilj ni več viden in kjer dejanje postane cilj oziroma dejanje cilj nadomesti. Takrat delovanje telesa prevzame neka sila, ki je sicer nedostopna. Kaj točno se zgodi, ko se notranji red poruši, ko smisel propade? Globlje, ko si, manj smisla imajo stvari. Pogovarjali smo se o odvisnosti, o izgubljenosti v puščavi, o podobah vztrajanja v eno

smer, ko ni vidnega cilja. Kaj v resnici pomeni pustiti vse za seboj? Kaj pomeni igrati se z usodo (Cărtărescu in prizor s pištolo), kjer je tveganje povezano s sanjami in je tveganje tisto, ki daje občutek živosti? Skozi predstavo bi radi dosegli kolektivni občutek, da smo preživeli, vsi skupaj, tako občinstvo kot mi, ki smo vpeti v proces. Premikanje mej je sprva zmeraj fizično, vse se začne s telesom, ki mu um sledi. Osnovni pogoj za pravi pogum je pripravljenost tvegati sebe v vseh oblikah.

Dvanajsti zapis | 26. oktober 2018

Tudi takrat, ko se zdi, da govorimo o ničemer, nekako čutim, da se vse nekje kopiči. Komaj čakam, da gremo na oder. Danes smo govorili o prevpraševanju logičnih konceptov življenja in preizpraševanju samega preizpraševanja. To nekako postaja osnovno vodilo naših pogovorov, kako na nek način nekaj obravnavati in nato prizmo popolnoma zaobrniti. Vsako načelo drži samo iz enega očišča. Vera je tista, ki nas opredeli; na kaj se oprijeti, ko »*I am the one*« postane očitna floskula in ni več oprijemljivega sidrišča, kamor bi vpeli svoja načela. Bivanjsko vprašanje je ključno, saj preko njega spoznamo, da nismo edini, nismo center sveta. A dihotomija je ravno v tem, da kljub temu, da svet vselej gre naprej, se jaz še vedno borim zase in za svoj obstoj. Moja žrtev morda ne pomeni nič in če to drži, zakaj bi se sploh žrtvoval? V čem je smisel lastne žrtve, če bosta moj boj in delo pozabljena? Lahko dovolim, da del mene ali pa jaz v celoti umrem, četudi to morda ničesar ne spremeni? Nina nas je postavila pred vprašanje, kaj nam pomeni »izpustiti vajeti iz rok – *to let go?*«

Trinajsti zapis | 2. november 2018

Vse večkrat se zgodi, da pogovor za mizo speljemo v improvizacijo na odru. Začeli smo s kratkimi prizori, kjer preizkušamo, kaj vse pomeni pogum. Mnogokrat nam nepomembne malenkosti vzbudijo občutek strahu in panike, nelogični strahovi, ki se drugih na primer sploh ne dotaknejo ali pa jih sploh ne zaznajo. Ponovno smo se lotili prvega dela predstave. Sedaj vemo, da je v tem delu pomembno vzpostaviti občutek »moraš nekaj narediti«, stilno mora prvi del koketirati s političnim teatrom, prisotna mora biti naivna sproščenost, kjer ni nič zares nevarno Pomembno je pridobiti gledalce na svojo stran; ko jim bomo prišli pod kožo, bomo dosegli željeno. Pomembno vprašanje prvega dela je: »Zakaj ne spremeniš svojega življenja?«

Štirinajsti zapis | 3. november 2018

Ubil sem nekaj v sebi. Rodil sem se kot starec.

Petnajsti zapis | 5. november 2018

Nina je predlagala, da napišem monolog o tem, kako bedasto je počutiti se srečen. Večkrat sem med pogovori izjavil, da četudi je veliko stvari, ki jih počnem, zgrešenih, se vseeno dojemam za srečnega človeka. Monolog o moji osebni sreči je lahko zelo razkrivajoč, sem si v tistem trenutku mislil. Nisem imel časa za pripravo, stopil sem na oder in z idejo tega, kar bom povedal, začel. Začel sem govoriti, da sem srečen in da imam vse, kar si želim. Vmes med stavki so mi misli odtavale v prizore, ki me onesrečujejo, ampak sem jih poskusil skriti, ker sem zagovarjal idejo srečnega človeka. A mi ni uspelo, ker je ob vse močnejših vzklkih sreče vse jasneje postajalo, da je zadaj nekaj globoko nesrečnega. Po koncu prizora je vladala tišina. Vsi so bili mnenja, da je bil pravkar videni prizor nekaj najbolj srhljivega in žalostnega, kar so kdaj videli. Miranda je rekla, da se ji je zdelo, kot da bi v sobo vstopil tisti mrtvi Božidar, ki je imel vse, a si je želel nekaj povsem drugega. Nina je rekla, da je bilo naravnost groteskno. Kako bizaren občutek, ko izgovorjeno deluje povsem drugače kot je mišljeno. Mogoče je ta pristop uporaben za našo predstavo, saj sledi nekem toku misli eksistencialne krize, v kateri se sploh ne zavedamo, kaj smo in kaj mislimo, da smo. Diskrepanca med obema je srhljiva, a gledališko zelo učinkovita.

Šestnajsti zapis | 8. november 2018

Vsak izmed nas skozi vaje oblikuje neko glino, ki postaja podobna nekemu nedefiniranemu liku. Vse bolj se počutim kot ta Božidar, ki ima vse, a ga nekaj straši. Morda je gledališče ventil za del mene, ki se v življenju ne izrazi prepogosto. Narediti moram tih prizor.

Sedemnajsti zapis | 12. november 2018

Naredil sem tih prizor. Stopil sem pred svoje kolege in jih samo opazoval. Brez intence. Brez želje po učinkovanju. Vmes je Stane spil vodo in se opravičil, pa sem samo pokimal z glavo in v mislih dejal, da je v redu. Vse je v redu. Ničesar nočem od vas. Ničesar nočem. Samo sem. Takšen sem. Nič ti ne ponujam, nič ne jemljem. Samo pogled. Vsakega posebej sem samo opazoval in se pogledom tudi prepustil. Trajalo je verjetno deset minut. Počasi sem stopil proti klavirju. Nenehno sem samo opazoval in bil opazovan. Povabil sem jih do klavirja. Vse je

trajalo zelo počasi in dolgo. Povabil sem jih do klavirja, da nekaj zaigramo skupaj. Počasi so se prsti ujeli in igrali smo. Nato sem dal vedeti, da je konec. Posedli so se. In jaz sem še vedno bil pogled. To je bil moj prizor tišine. Odziva, kakršen je bil, nisem pričakoval. Vsi trije so rekli, da je v meni nekaj tako močnega, skoraj zloveščega, rekli so: »V tebi je neшто đavolja.« Bil sem ogledalo, so rekli. Moje oči sploh niso obstajale, ampak so presevale ves svet in vse, kar si nekdo predstavlja. Nekaj dni so mi te besede ostale v trebuhu. Že nekajkrat so mi ljudje to rekli, sploh ko sem počel kreativne stvari v gledališču. Nenavadno sem se počutil, ko sem jih takrat opazoval. S tem, ko sem se popolnoma prepustil, sem se počutil izjemno močnega, kakor da nadziram ves svet. Biti ogledalo svetu.

Osemnajsti zapis | 13. november 2018

Stane je danes naredil prizor z naslovom Stane je fajn. Govoril je o tem, kako vsi na svetu pojmujejo Staneta kot nekoga, ki je zmeraj dobro, z njim nikoli nič ni narobe, on je nekdo, ki ne potrebuje pogovora in pomoči, Stane zelo rad vidi, da se mu vsi nenehno smeji. Kakšna diskrepanca, tam gledam nekoga, ki ga muči dejstvo, da ga nihče ne obravnava resno in jaz se prizoru smejim. Stane ima neverjeten občutek za humor. Predvsem zato, ker vse počne skrajno resno in ves čas hoče ubežati pred smešnim, na vse pretege se trudi delati resne prizore, ki pa so smešni ravno v tem, kako resno so narejeni. V tem so genialni. Me zanima, kakšen prizor bi naredil, če bi mu rekel, naj naredi komičen prizor. Verjetno sploh ne bi bil smešen. Komično se skriva v dvojnosti – narediti eno, govoriti drugo. Ta razlika med dvema svetovoma razkriva, kako polno napak je naše dožemanje.

Devetnajsti zapis | 16. november 2018

Kdo so vzorniki, ki lahko predstavljajo pogum? Nina hoče čim bolj nenavadne in bedaste vzornike. Spomnim se na Mr. Beana, a ne znam pojasniti, zakaj je nekaj herojskega v njem. Mogoče v tem, kako iskreno dožema svet. Zame je očitno pogum bolj stališče kot dejanje. Mogoče se ljudem v publiko lahko približamo ne z veliki in nedostopnimi zgodbami, ampak z vsakdanjimi zmagami, ki jih vsak izmed nas jemlje za samoumevne, a so v resnici majhna dejanja poguma. Začeti je treba z malim, da lahko uvidimo tisto večje. Preveč samokritični smo in nismo vajeni videti svojih dobrih plati, kaj šele govoriti o njih. Jaz sem od nekdaj čutil, da bom razočaral vse okrog sebe, nenehno se mi pojavlja ta občutek.

Dvajseti zapis | 17. november 2018

Če hočem dobro delati, moram povoziti samega sebe.

Enaindvajseti zapis | 21. november 2018

Zakaj je ganljivost v gledališču tako problematična? Hitro jo dojamemo kot patetiko, za katero se nam zdi, da se nas ne sme dotakniti, saj smo »preinteligentni zanjo«. Kako ravnati z ganljivostjo v gledališču – kdaj se me ganljiv prizor dotakne, ne da bi pri tem čutil željo po komentiranju? Ugotovili smo, da je lastnost sodobnega človeka potreba po vzpostavljanju komentarja, ciničnih pripomb na lasten obstoj. Mogoče je prišlo do tega po drugi svetovni vojni, ko sta cinizem in nerazumevanje sveta globoko vstopila v naše bivanje. Moramo se otresti cinizma. Distanca je možna samo, ko ne komentiram. V življenju je nujnost distance stvar osebne odločitve.

Dvaindvajseti zapis | 22. november 2018

Ni pomembna objektivna kvaliteta zgodbe, temveč osebno vrednotenje pomena neke zgodbe. Osnovni nastavek vsakega gledališkega dela deluje na ravni igralskega glagola, četudi poglobljenega in nevidnega. V vsakem trenutku moram vedeti, kaj hočem, kaj počnem, igralski glagol je osnova. Zgodba, ki je pripeta temu igralskemu glagolu, pa je vprašanje načina. Vprašanje časa je tudi pomembno. Stvari lahko izgovorim v stavku ali v življenju.

Mislimo si, da je vesolje tiho in nemo, a je to samo zato, ker so besede in glasba, ki ju izreka vesolje, razpotegnjene čez več tisoč življenj. In potem se vprašam, katero besedo vesolje izgovarja trenutno za čas mojega kratkega življenja? Lahko si samo predstavljam, kaj mi vesolje sporoča. Ponoči lahko pogledam v nebo med zvezde in poskusim prisluhniti tem večnim besedam, ki zvenijo kot tišina sama. Moj čas ni enak času vesolja in moja smrt bo trenutek, ko bom z vesoljem pričel govoriti to tisoč let dolgo besedo in pogovarjala se bova vso večnost, ki bo trajala manj kot eno samo popoldne na Zemlji. Zavedanje časa je povezano s spomini. Kaj se zgodi, če izbrišem svoje spomine, kaj sem jaz brez svoje preteklosti?

VESOLJE JE OKO
V CENTRU MOJA DUŠA
V DUŠI VESOLJE

V ZVEZDAH GLEDAMO
VEČNOSTI V DUŠO
SEBI V BISTVO

NAŠ OBSTOJ JE
KONCENTRIČEN
V KROŽENJU VEČEN

Triindvajseti zapis | 23. november 2018

Bil sem hraber, a danes nisem več. Kot otrok sem bil zmožen komunikacije s komerkoli, danes tega ne zmorem več. Kot otroka me je manj skrbelo za posledice, enostavno sem nekaj storil. Kolikokrat sem padel kot otrok in kolikokrat padem, ko odrastem? Ves čas se držimo pokonci in ko pademo na tla, je prisoten sram. Kako lahko odrasel človek pade po tleh? Zdi se mi, da so trenutki popolnega nepoguma tisti, ki so me naučili, da moram nekaj spremeniti. Zgodba o ukradeni torbici in jaz, ko bežim po ulici pred tatom. Zgodba o srni, ko sem mislil, da ji pomagam s tem, da jo po poplavi hranim, a sem jo samo strašil.

Štiriindvajseti zapis | 27. november 2018

Milan Marković se nam je pridružil. Govorili smo o radikalni prisotnosti. Vedno potrebujemo alibi, da si upravičimo, zakaj se ukvarjamo z gledališčem. Vselej iščemo vzrok, zakaj moramo uprizoriti nek tekst ali postaviti neko predstavo. Iščemo zunanje vzroke za nekaj, kar je v resnici umetnikova intimna potreba. Ne ukvarjam se z gledališčem, da bi z njim spremenil svet ali da bi svet naučil česa, gledališče delam iz notranje potrebe po izrazu, kot slikar, ki naslika platno ali kot skladatelj, ko uglasbi novo delo. Preveč se obremenjujemo z »Zakaj je to potrebno?« Z radikalno prisotnostjo se temu izognemo, radikalna prisotnost je ultimativni zato. Ker tako pač čutim.

Petindvajseti zapis | 27. november 2018

Rad imam koncepte, v njih se počutim svobodnega, ker počasi pričujem razumevati svet, ki ga na vajah ustvarjamo. Prvi del predstave začnemo kot skupina, a se znotraj skupine ta identifikacija počasi prekinja, postaja jasno, da vsak izmed nas verjame v individualno resnico in vsak si misli »*I am the One*«. To bo kasneje dalo moč drugemu delu, v katerem bo postalo jasno, da ni nihče izmed nas glavni junak svoje zgodbe. Prvi del mora zagovarjati skupnost in vzpostavljati občutek varnosti. Vsem je jasno, da nekaj moramo narediti, tu govorimo o zgodbah svobode, o družvenih krivicah, o uporu, o vsem, kar se mora in lahko zgodi.

Drugi del se zgodi s čistim rezom, gremo v dramsko situacijo, v nekaj izredno pozunanjenega in nasprotnega od prvega dela. Bolj ko se bo prvi del bral zagovorniško, politično in ideološko, bolj bo prehod v drugi (igrani) del učinkovit. Ne zanima nas politično v gledališču, v tem se strinjamo, zanimajo nas le različne forme in zmožnost njihovega komuniciranja in prepletanja. Hkrati pa se je zabavno igrati z občinstvom, ki po prvi minuti predstave misli, da bo priča nečemu znanemu. Dobro je presenetiti. Tako bo drugi del zasnovan kot dramska situacija z jasno izrisanimi liki, ki bodo črpali svoj vir iz naših dosedanjih prizorov, mi bomo podlaga za kreacijo, ampak povsem drugačni kot v prvem delu, kjer je smisel v tem, da se nas bere kot kolektiv s skupno agendo. Tako v prvem kot drugem delu je pomembno, da je med nami prisotna tekmovalnost. Nato pride tretji del, v katerem se moramo soočiti z dejstvom, da nismo junaki svojih zgodb. Tretji del je del padca in propada. Ep zagovarja pripovedni princip, tragedija ta princip uprizarja, komedija pa v svoji naravi združuje nezdržljive elemente. Komedija ni nujno smešna, pomen komedije je v razkrivanju človeške prave narave. Komedija je inherentno absurdna.

Šestindvajseti zapis | 28. november 2018

Pogum je velikokrat povezan z večnim spominom. Pogum za ime, pogum za spomin.

Sedemindvajseti zapis | 2. december 2018

Skupaj z improvizacijami in vsemi prizori, ki so nastali, počasi nastaja tekst za drugi del. Vsak izmed štirih likov zagovarja njemu lastno hipotezo o življenju. Dramska situacija se časovno začne po izvedenem pogumnem dejanju. Prostor dogajanja je zapor in osnovi zaplet teksta bo vprašanje tega, kdo bo na koncu usmrčen. Kdo bo zapisan v večnost s svojim pogumom in kdo

bo padel v pozabo? Zapor predstavlja metaforo za nekaj, kar omejuje. Zapor je logični sistem, ki nas drži pokonci, ko vemo, da vse propada - predstavlja varnost in nespremenljivost. Je metafora za nekaj, kar zapira, lahko je znanje, ki blokira, ljubezen, ki zapira v okove, neuresničene sanje, ki strašijo, ker bodo ostale neuresničene. Scenografija mora prostor zapirati, trenutno ostaja odprto vprašanje četrte stene ter odnosa do občinstva, ki je v prvem delu tako razprt in performativen.

Osemindvajseti zapis | 4. december 2018

Kako najbolj logično pripovedovati te zgodbe, da z njimi povemo vsebino in tudi idejo? Morajo inspirirati, prestrašiti, skratka postati morajo mejne in enostavne. Vsak naj bi imel nekaj zgodb o izkušnjah, fantazijah, junakih in obžalovanju. Na koncu mora vsaka zgodba postaviti višjo stopničko do skorajšnje evforije, želeli bi, da občinstvo privedemo do točke, kjer bodo sami želeli nekaj storiti. In ravno v tistem trenutku se bo vse spremenilo in bomo šli od začetka v igrano situacijo. Kakšen preobrat.

Devetindvajseti zapis | 05. december 2018

Tretji del je del padca. Je predvsem asociativen in nenarativen, ne sledi zgodbi, ampak intuiciji. Tu so prizori notranjega odziva na padec. Polni seksualnosti in samomorilnosti. Gre za mešanico likov, zgodb, izkušenj, simbolov, cilj je občinstvo popeljati na nek vlakec smrti, kjer je vsaka sledeča stvar nepričakovana, dramaturgija je kaotična in nekoherentna. Nina pravi, da je tretji del »whatever« - ampak tisti »dobri whatever«, ki deluje takrat, ko nečesa morda ne razumem, a vseeno čutim, da mora biti ravno tako. Mislim, da govori o intuiciji in skoraj neki sanjski dramaturgiji, kjer se gledalec ne more ničesar zares oprijeti.

Trideseti zapis | 6. december 2018

Že nekaj dni berem in se ukvarjam s pesmijo Marka Pavčka. Nina pravi, da je pesem kot en velik nič, v katerem se skriva gledališko. Ko je nekdo priča nič in praznini, je priča nečemu nečemu, kar spodkopava vse, kar je pred tem imelo smisel.

Enaintrideseti zapis | 7. december 2018

Sprejemam strah in se podajam v globine. Danes sem naredil prizor s plesom, v katerem sem se ustrašil samega sebe. Šlo je za naključne velike gibe, ki so bili ponavljajoči in so me utrujali.

Ko sem obležal na tleh v misli, da ne zmorem več, sem vstal in ponovil in ponovil in ponovil. Na koncu fizično nisem več mogel vstati, moje telo je odmrlo ležalo na tleh. Trenutek strahu je bil že zdavnaj mimo in z bolečino sem odplaval v čisto telesnost, kot da duše ni bilo več. Potreboval sem več kot dve uri, da sem lahko normalno zadihal, bledlo se mi je prve pol ure. Obstajal je strah in obstajala je odločitev ta strah ignorirati. Strah včasih varuje telo pred poškodbo. Včasih pa nas varuje pred idejo, da bi se sploh kam premaknil. V pomanjkanju strahu se rodi intuicija, ta pa je večkrat točnejša od diskurzivnosti.

Dvaintrideseti zapis | 8. december 2018

Danes smo raziskovali smrt. Moj prizor je bil enostaven in predvsem povezan z občutji, ki me zadnjih nekaj dni pestijo. Ves čas imam občutek, da bom vsak čas umrl. Kakor da ne bom preživel tega tedna. Danes je bilo najhuje, zjutraj sem se zbudil prepričan, da je to moj zadnji dan, šel sem na vajo in to zaupal ekipi. Naredil sem prizor iz tega. Povedal sem, da imam ves dan tesnoben občutek končnosti in da pričakujem, da se mi bo ob koncu dneva nekaj zgodilo. Da potem razmišljam o tem, kako bo izgledalo, ko bom umiral. Na zvočnik sem dal predvajati EKG srca, ki pojenja in umira do tistega neulovljivega končnega piska, ki noče nehati. Ko je ta zvok prodril v moja ušesa, več sploh nisem bil v istem prostoru, moje oči so bile občutno steklene in samo spomnim se, da sem se z Nino ujel v nek večni pogled. V pogovoru je Nina rekla, da so bile moje oči prazne in da ko je pogledala v njih, se je počutila kot da vstopa v mojo dušo. Tesnoba vaja je bila. Zvečer začuda nisem umrl, zato sedaj pišem ta dnevnik. Mogoče me jutri ne bo več. In nihče ne bo vedel, kaj se mi je zgodilo razen moji štirje, ki sem jim zaupal, kje sem. Rad jih imam, dobro delamo in kupe zemlje premikamo. Verjamem v to, kar bo nastalo, četudi trenutno nima oblike.

Triintrideseti zapis | 9. december 2018

Iz vseh idej in prizorov ter improvizacij Milan sestavlja koherentno celoto in končni tekst, naše monologe in ideje oblikuje v celovito besedilo. Medtem pa mi še vedno raziskujemo prizore in se lotevamo zdaj prvega, zdaj tretjega dela. Danes smo delali prizore na glasbo. Miranda je pripovedovala o nekem večeru, ko je s prijateljem pijančevala, med pripovedjo pa jo je glasba v ozadju prizora prehitevala in postajala vse glasnejša, dokler je ni preglasila. Srhljiv prizor, v katerem je glasba predstavljala prihajajočo smrt, Mirandine besede pa poskus držanja vode nad gladino trenutek pred utopitvijo. Konec jo je požrl ne glede na njen boj. Na koncu je ostala

samo glasba in Miranda, ki je nemo gledala v praznino. Kako mora biti nekomu, ki bo vsak hip umrl, pa tega noče?

Štiriintrideseti zapis | 11. december 2018

Zdi se mi, da bolj ko se poglobljamo, manj pišem, vse bolj postajam tisti prostor, s katerim se ukvarjamo in ne zanima me toliko logičnost kot samo še zaznavnost. Danes smo začeli brati tekste za drugi del. Notri je kup monologov in vprašanj, težko se je posvetiti nečemu tako trenutno tujemu, tekst v borbi z vsem, kar smo počeli do sedaj. Kako uprizarjati? Strah me je tega vmesnega dela.

Petintrideseti zapis | 12. december 2018

Danes smo se lotili branja teksta za drugi del; naše ideje in motivi, ki smo jih preigravali, so postali tekst. Vsak izmed nas zagovarja eno idejo sveta, Stane zagovarja dobroto do sočloveka, Mia zagovarja idejo revolucije, Miranda zagovarja zemeljsko ljubezen in jaz zagovarjam idejo teoretičnega pristopa k reševanju problema. Danes smo tekst poskusili prebrati na različne načine.

Sedemintrideseti zapis | 13. december 2018

Ta tekst je brezno brez dna. Z njim lahko storimo karkoli, a hkrati ne vemo, kako se ga lotiti, sploh sedaj, ko ga imamo pred seboj. Vmes smo ves čas govorili, kako bo tekst takšen in takšen, v resnici pa stvar terja ogromno razmisleka. Že res, da izvira iz nas in da je nastal z nami, ampak vseeno, sedaj je tu neka koherentna celota, ki jo je treba uprizoriti in sočasno paziti na prvi in tretji del ter umeščenost tega vmesnega. Danes smo poskusili brati na različne načine:

1. kot da smo igralci in samo uprizarjamo replike,
2. kot da je vsak izmed nas dobil svojo verzijo teksta in naše replike ne soupadajo,
3. kot da ne vemo, v kakšnem prostoru in času se nahajamo,
4. kot da smo igralci in ne vemo, kaj je situacija in jo skupaj odkrivamo,
5. kot da smo igralci in ne vemo, kaj je situacija, a to skrivamo pred drugimi,
6. kot da govorimo besede po avtomatizmu, a se za nazaj ne moremo spomnit, zakaj tako mislimo,
7. kot da smo liki in se pretvarjamo, da vemo, kaj je situacija, pred drugim skrivamo lastno nevednost,

8. kot da vemo, da smo v zaporu in nas grabi panika,
9. kot da vemo, da smo v zaporu in nas grabi panika, ampak to skrivamo pred drugimi, ker ostali delujejo tako sproščeni,
10. kot da ne vemo, kje smo in skupaj odkrivamo prostor,
11. kot da vemo, kje smo, ne vemo pa, kaj smo storili, da smo tu pristali.

Idej je ogromno, vsaka izmed teh idej nosi v sebi možnost tega dvojnega, o čemer smo govorili. Iščemo uprizoritveni konflikt, s katerih bi poudarili gledališkost.

Poskušali smo z različnimi branji, nekatere stvari delujejo magično, pri nekaterih takoj vidimo, da ne doprinesejo ničesar. Ne vemo, kako definirati like na ravni stila in kakšna je povezava med prvim ter drugim delom predstave. Milan je danes govoril o dešifriranju prostora in o tem, kdo vzpostavlja dramaturgijo. Liki se dramaturgiji izogibajo, prostor in čas sta definirana, a splošna. Gledalec bo predstavo spremljal s priokusom prvega dela in izpostavili smo, da lahko zelo hitro predstava deluje cinično, sploh s tako različnimi uprizoritvenimi kodi se lahko gleda kot cinično opazko na politično gledališče ali pa s tretjim delom kot cinično pripombo na določen stil igre. Pa to res noče biti, nikomur ni v interesu blatenje kakršne koli uprizoritvene prakse, radi bi samo preko različnih načinov ujeli tisto neulovljivo.

Osemintrideseti zapis | 15. december 2018

Zmeden sem glede vsega. Danes smo delali prizore sprejemanja in odpuščanja. V pripravi na prizor sem si zapisal »Sprejemem svoje telo, svoje mane si odpustim, ker sem lahko samo takšen in nikakor drugačen. Odpustiti pomeni sprejeti, sprejeti ne pomeni nujno odpustiti.«

V vsem, kar delamo, se berejo dvojnosti. Tako lepo je to videti. Vsak prizor je tako lep in grd hkrati. Nina je rekla, da smo mi štirje identični tujci, vsak posamezno enak, skupaj pa popolnoma različni. To se vidi v vsem, kar počnemo.

Posvetili smo se okviru drugega dela ter govorili o vzrokih, zakaj se znajdemo v zaporu. Očitno je postalo, da kakršna koli psihološka gradnja lika odpade, saj je irelevantna. Namreč prvi del predstave deluje kot frontalni katalog zgodb, drugi del pa je skupinska situacija, kjer se vsi skupaj preselimo v to, o čemer govorimo v prvem delu, v junake nekega časa. To vseeno ne

pomeni, da so stvari samo pozunanjene, vsaka odločitev mora biti notranje podprta, sploh v tovrstni stilizaciji, saj se sprehajamo po robu sprejemljivega. Sočasno se tudi strinjamo, da čeravno zagovarjamo štiri življenjska načela, moramo biti enakovredni, vsi na enak način izgubljeni in vsi z isto intenco. Mirandin lik je najbolj mesen in najlažje se ga zagovarja, a to ne sme biti razlog, da Miranda izstopa iz našega sveta na kakršen koli način.

Devetintrideseti zapis | 16. december 2018

Vsak izmed nas skozi uvodni monolog predstavi svojo vizijo sveta. V monologu kot enoti se pojavi odklonskost, tam se prvič vidi, da nismo enaki in da ima vsak svoj cilj. Moj monolog je strukturiran okoli ideje, da nočem razmišljati o smrti, ki pride, a jo vseeno sprejemam vase, kakor neumljiva se že zdi. Skozi monolog lahko zaznam strukturo lika, gre za nekoga, ki verjame v svoj prav, ki svoje izkustvo podpre s teorijo in je zmožen nase gledati z distance. A v tem položaju ga je to presenetilo, ker je z distance vselej pozabil nase, sedaj pa skoraj da prvič zares občuti nekaj. Deluje mi kot nekdo, ki je živel lagodno življenje, nek filozof, ki živi v vati. Ničesar mu ni treba, pred monologom v tekstu veliko govori o svoji mami. Hitro si predstavljam nekoga, ki je skozi življenje enostavno pozabil na svoje telo, ki se je sčasoma ukrivilo, tu ni zdravega duha v zdravem telesu, telo je sekundarne narave in njemu tuje. Želel bi si, da je to telo jasno označeno, zdi se mi, da je to človek, ki ne krili z rokami, ki pozablja na svoje telo v preobremenjenosti s svojimi globokimi misli. Je tudi strasten, ko pade v miselno debato s samim seboj, odplava in tudi v najhujši situaciji najde moč za afekt, veselje ob razmišljanju. Je človek, ki ga miselni problemi neizmerno veselijo in zdi se mi, da pri sojetnikih, ki jih sicer prezira, ceni, kadar ujamejo tok misli, jih posluša in uživa v njihovem razpredanju. Počasi si ga lahko predstavljam. To je nekdo neprilagojen, nekdo, ki v množici štrli ven, četudi bi vsi bili isto oblečeni. Nikoli ni imel prijateljev, nikoli se ni z nikomer zares pogovarjal izven debatnega krožka in nikoli ni bil ljubljen. Tragičen je v svojem obstoju, ker je on iskreno tak, se ne pretvarja, da je kaj drugega.

Pismo je ključna točka predstave. V prvem delu drugega dela zagovarjamo svoja stališča kot bodoči mrtveci, a po pismu postane jasno, da bo lahko umrl samo en. To pomeni, da se vsak začne boriti za svojo smrt, svojo slavo, svoj pogum. Trenutno se v tej novi situaciji nikakor ne znajdemo zaradi vpisane paradoksalnosti. Kako se boriti za to, da bom jaz umrl, če pa vsi živimo v želji po večnosti? Kako prepričati ostale, da je moja smrt nujna? Notranji glagol je želja po

herojstvu, želja obstati. Heroj bo samo tisti, ki bo do konca izvršil dejanje poguma, ostali bodo izginili v večnost. Ta sprememba v dramaturgiji terja razmislek, globoko je povezana s tretjim delom in mislim, da je razdelava notranje intence sledeča: »Moj lik, jaz, v drugem delu moram umreti, saj edino s smrtjo izpolnim svoje poslanstvo. Zame je smrt edini logični zaključek moje herojske zgodbe in kakor paradoksalno zveni, je ostati živ tista praznina in padec. Če ne umrem, propade moj sistem vrednot, vse, za kar sem se boril, postane sekundarno, saj ni bilo izvršeno do konca.« Ta metamoment prihoda pisma in posledične spremembe toka zgodba je zelo pomemben, saj se skozenj ruši sama situacija, sama kocka, ki jo mečemo, se obrne navznoter in navzven.

Štirideseti zapis | 17. december 2018

Naše delo s tekstom postaja podobno mitu Svetega Genezija, mi kot liki sproti zagovarjamo ideje in te ideje tudi postajamo, ker je to edina možnost obstoja. Nekako smo se odločili, da pozabimo na paniko ter vse tiste ideje o tem, ali smo igralci ali liki, ker smo pretirano zakomplicirali nekaj zelo enostavnega. Štirje popolnoma različni liki s popolnoma različnimi idejami in tudi časom obstajanja se najdejo v prostoru, ki ga prekine intervencija od zunaj in zaostri situacijo. Štirje liki se borijo za svoj obstoj in ta obstoj se lahko konča samo s smrtjo, sicer nima smisla. To je absurd v svojem najglobljem.

Enainštirideseti zapis | 18. december 2018

Skozi drugi del me nekaj jemlje zase. Kot da sem v Matrici in naivno verjamem, da nadziram samega sebe. Dramaturgija predstave bo govorila o tem, da drug drugemu definiramo okvir lastne zgodbe. Prisotna je neka primarna tekmovalnost. Komično je to, da samega sebe pojmujem povsem drugače kot me vidijo drugi. Deluje kot komedija zmešnjav. Pri postavljanju teksta na oder se zelo borimo s prostorom. Ni problem sam zapor ali ideja zapora, ampak očitna nesmiselnost kakšnega koli premika. Vse bi se lahko odvijalo na enem mestu, sede, brez napora. Bilo bi naravno. Ampak to je gledališče, ki zahteva neko vrsto dinamike, enostavno si ne moremo privoščiti, da bi sedeli kot smo v prvem delu. To pomeni, da je mizanscena statična, lesena in očitno nenaravna, a se trudi biti naravna in sproščena. Všeč mi je, ker je gledališka, nenehno opozarja na to, da smo v gledališki dvorani. Tudi stilno je naša igra zelo na meji, absurdna je. Ukvarjali smo se z vprašanjem pogleda in frontalnosti igre. Po eni strani smo zaprta celica s četrto steno, po drugi pa so monologi odprti v prostor, v občinstvo. Diskrepanca med

enim in drugim se lahko bere razume, kot da govorim monolog občinstvu ali pa samemu sebi oziroma steni, v katero buljim.

Dvainštirideseti zapis | 20. december 2018

Nina je razdelila fotografije in slike, na podlagi katerih smo naredili prizore za tretji del. Moja slika je bila kombinacija treh fotografij, ki so bile zrezane skupaj v celoto. Prva asociacija, ki sem jo dobil, je bila distorzija. Moj prizor je bil o človeku, ki govori nelogične tvorbe, ki sam postaja nelogičen. Sprva sem z lučjo ustvarjal obrazne figure, grimase, ki so se spreminjale, izginjale. Nato sem z lepilnim trakom oblepil obraz in vse bolj ta trak vezal okoli sebe, dokler ni moj obraz postal podoben temu na fotografiji, kolaž obrazov in spominov, kjer stvari dobijo neko čudno presevnost, kjer niso več točno takšne kot so v resnici. Moje telo je bilo podvrženo razpadanju, moj govor je podobno kot telo razpadal v nelogične celote, skozi katere sem hotel povedati zgodbo. Učinek je bil zanimiv, saj je postala odsotnost razumevanja nekaj, kar je kljub nepomenskosti nosilo pomene in vsak izmed gledalcev je videl neko situacijo, pripel moje prazne glasove in razcepljen obraz na neke znane slike. S tem prizorom sem se poslovil od koncepta sebe, lahko sem povsem drugačen, moje telo in moj glas sta le lupini mojega obstoja, ta ni definiran z vidnim, ampak z nečim globljim. Uprizarjamo površje, spodaj se pa skrivajo meseci dela, prizori, improvizacije, pogovori, prepiri, vse botruje k nečemu, kar je na koncu poenostavljena verzija neke ideje.

Triinštirideseti zapis | 21. december 2018

V drugem delu poskušamo vzpostavljati četrto steno v uprizoritvi, a smo četrto steno porušili že na začetku predstave. Mogoče se ukvarjamo z nepomembnim, menim, da bi enostavno morali igrati točno definirano situacijo ter se kot igralci več ne bi smeli ukvarjati s tem, kako nas nekdo v nekem trenutku zazna, opazi. Če ne bomo igrali konteksta, ki ga predstavlja scenografija z zaporom, bomo naredili ogromno napako. Hitro pride do tega - takoj, ko igramo izven situacije, se ujamemo v nek brezprostor, kjer vse postane irelevantno. Četudi je predstava absurdna in se vse bolj oblikuje kot taka, nam mora situacija biti povsem jasna in enostavno berljiva. Kod mora biti ponotranjen. Absurd se po mojem mnenju zgodi v stiku predstava–gledalec in ne v stiku igralec–material. Če igram absurdno in se »zavedam« absurda, potem »glumatam«. Z živim notranjim svetom, v katerem je nor svet, ki ga uprizarjam, enostaven in se ga da pojasniti, je možno dobiti absurd in komično.

Štiriinštirideseti zapis | 23. december 2018

Nekaj je narobe v ideji. Ne vem, kako igrati nekaj, se delati, da smo nekaj drugega in hkrati delovati v iskrenem namenu. Nina ves čas pričakuje, da razmišljamo o učinku na gledalca, ampak mislim, da to ni prav. Do neke mere se moramo vsi ukvarjati s konceptom, ampak na neki točki mora to postati nepomembno, naša naloga je, da si definiramo ta svet, ki ga ustvarjamo in da iz njega ekstrahiramo ključne stične točke, da vemo, kaj sploh počnemo. Resnico je treba zgraditi, predvsem takrat, ko je okolje absurdno in nelogično. Če mi ne bomo razumeli, kako naj pričakujemo, da bo kdorkoli, ki bo to gledal? Pa ne govorim o razumevanju v narativnem smislu, ampak predvsem o intuitivnem razumevanju. Meni kot igralcu mora na odru biti jasno, kaj počnem in moram samemu sebi verjeti, da obstaja svet, v katerem moj lik lahko deluje. Lahko je igra stilizirana in tudi mejna, a mora biti podprta z živim notranjim doživetjem in predvsem jasno intenco. Čudnost je del sistema uprizoritve in čudnost se vzpostavlja na več načinov.

Petinštirideseti zapis | 24. december 2018

Poenostavljamo. Utopili smo se v konceptu, ideje moramo izčistiti, sicer se bomo izgubili. Ves tekst je samo platforma za nekaj povsem drugega in sočasno je tekst edina prisotna stvar. S kostumografinjo smo se danes dobili in uredili kostume. Kot vse ostalo ima tudi to nek svoj smisel. Stane, ki zagovarja ljubezen, je topli kavboj, Mia z željo po revoluciji je partizanka, Miranda, ki živi tuzemsko ljubezen, je nevesta in jaz sem filozof razsvetljenec, ki bi se ga dalo brati kot pripadnika buržuazije, ki mu je govornjena beseda logično orodje za boj. Scena je prispela, zreducirana je na znake, ograja predstavlja zapor, rdeča barva pa je intuitivna izbira. Nato postelja. Dva stola. In seveda stranišče. Zadnja stranica je razpre v zaodrje s pomočjo škripecev. Naivno in čudovito izgleda.

Šestinštirideseti zapis | 27. december 2018

Tretjega dela v osnovni obliki ne bo. Odločili smo se, da bi z vsemi prizori lahko uničili moč prvega in drugega dela. Tako bo tretji del kratek in pomenljiv. Žal mi je teh prizorov, trenutno se mi zdi, da bi vseeno doprinesli k celoti in da bo predstava brez izrazitega tretjega dela obstala nekje v zraku. Vseeno pa nimam pojma, kako vse prizore, ki smo jih prinašali na vajo, sklopiti v neko celoto, ki bo komunicirala s prvim in drugim delom. Govorili smo, da bomo te prizore izkoristili za novo predstavo, novo sodelovanje. Na koncu pa, četudi teh prizorov ne bo nikoli

več nikjer, so vdelani v naše delo in se reflektirajo v celotni predstavi. Včasih je treba nekaj odstraniti, da celota lažje zadira.

Sedeminštirideseti zapis | 04. januar 2019

Včeraj je bila premiera predstave. Zadnje dni smo delali kot nori in urejali podrobnosti. Skozi ves proces smo bili enakovredni in z istim interesom narediti nekaj dobrega prisotni v vseh fazah dela. Skozi proces sem spoznal pomen kolektiva, kako je delovna skupina najpomembnejši aspekt pri kreativnem delu. Nihče ni sam, vse v gledališču je vedno v soodvisnosti od soigralcev, režiserjev, celotne ekipe. Morda lahko kot igralec kreiram dele svoje vloge sam, a osnovni oris moje gledališke vloge vedno oblikujejo soigralci. V tem je tudi pomen komunikacije in iskrenega dela. Vsi moramo vedeti drug za drugega, kaj počnemo, kaj so naši porivi, zakaj smo na odru in zakaj je naše delovanje takšno, kakršno je. V gledališču je prepogosto proces zastavljen parcialno, kjer se prizori postavljajo vsak zase in igralec nima dobrega vpogleda v celoto. Kar je bilo pri *Dnevu po* drugače, je bila predvsem inkluzivnost in skupno ustvarjanje, pri čemer smo si pomagali, se podpirali, konstruktivno presojali in tudi kritično ocenjevali posamezne prizore, monologe, sklope. Tako smo z vzajemno iskrenostjo skupaj ustvarili predstavo, za katero se morda vidi, da ni plod ene same vizije, temveč večih idej. Menim, da so vrste gledališča, s katerimi smo se spopadli, izjemno težavne, saj politično, performativno vse prehitro postane samemu sebi namen, absurdno pa hitro zdrzne v intelektualistično ali prisiljeno. Najpomembnejša lekcija našega procesa je bila v organskosti. Ko so odrske situacije realistične, stvarne, skoraj življenjske, ne razmišljamo o organskosti, razmišljamo o psihologiji, notranjih vzgibih, odnosih. Ko pa imamo opravka z nečim, kar je v osnovi tako performativno in postdramsko kot je *Dan po*, pa postane vprašanje organskosti osnovno sredstvo presojanja. Svet, ki ga te izumetničene tvorbe ustvarjajo, zahteva ogromno dela in pozornosti na čudni dvojnosti, v kateri sta forma in funkcija obratno sorazmerni. Igralec se mora v vsaki situaciji znajti in poiskati notranjo organskost, notranji sistem pravil, ki mu lahko pojasnijo njegovo delovanje. V absurdnem in performativnem mora ta notranji sistem biti vzpostavljen na novo, saj ga ne moremo prevzeti iz vsakdanjega vzorca. Tako lahko ugotovim, da sta absurd in performativnost kot odrska principa izredno zahtevna in tudi nevarna. Vsak igralčev avtomatizem se bere kot napaka in kar je najbolj nenavadno, vsaka napaka je v tem kaosu izrazito opazna, kot da se v svetu brez logike najslabše obnese, ko logike očitno ni.

7 Zaključek

V procesih ustvarjanja predstav največkrat ni časa za resne razmisleke ali za poglobljene analize po premierah. Vpeti smo v sistem, kjer prehajamo iz ene predstave v drugo in le poredkoma se zgodi, da se lahko za trenutek zaustavimo in posvetimo neki minuli kreaciji ter jo preučimo. Šele sedaj, po premieri predstave, po odigranih predstavah in napisani nalogi o predstavi pričujem dojemati, koliko materiala se skriva v posameznem delu, koliko truda je vložena v končni izdelek in kako pomemben je pri tem kolektiv. Predstava *Dan po* je en izmed projektov, ki si jih bom za vedno zapomnil, saj sem skozi proces o sebi odkril veliko novega, se soočil z razburljivi temami ter pričel razmišljati o svoji igralski metodi, ki skozi delo postaja vse bolj izrazita in meni lastna. Mnogokrat se vprašam, kaj definira posameznega igralca? Zakaj smo si tako različni v načinu dela, dojemanju besedila in odrski prezenci? Zanimajo me mehanizmi delovanja v igralskem ustroju. Skozi razmišljanje o absurdu sem spoznal, kako pomembno je okolje za vsako ustvarjanje. Vsaka kreacija je odvisna od prostora in časa, v katerem nastaja. Igralec nikoli ni sam – vselej deluje, se odziva v odnosu do okolice in v tem je tudi čar igralske umetnosti – izmed vseh je najbolj živa in najbolj minljiva. Njen zapis prehaja v literaturo, izgubi pa se vse ostalo, česar ni moč zapisati.

Gledališče se nenehno spreminja, danes hipermoderna predstava bo že čez deset let le arhivski posnetek nekega časa. Kaj v tem oziru pomeni iskati svoj igralski princip dela, kaj pomeni slediti neki metodi? Vsekakor igralski princip vključuje odprtost za dojemanje sveta, poučenost o svetu, v katerem se nahajamo in tudi tistem, v katerega skozi igro vstopamo, pomeni zaznavanje vsega okrog sebe in pri meni osebno nenehno dvomljenje o vsem. Slediti igralski metodi v svojem bistvu pomeni slediti sebi in iskati organskost v igri. Vse je dvojno, vse ima več prizem kot si jih sploh lahko predstavljamo. Morda mi je zato absurdno tako vznemirljivo.

Absurd je vseprisoten, dvojnosti bivanja in smrti nas strašijo od nastanka misli. Vse, kar na tem svetu storimo, bo nekega dne postalo artefakt, izčiščen znak za nekaj, pri čemer bo mogoče neki lastnini pripeto naše ime, nekemu besedilu naša domišljija, neki gledališki kreaciji naša norost. A vseeno bodo to le znaki, izpraznjeni in kot površje ledene gore, pri čemer se bo vse ostalo, kar me definira kot mene, porazgubilo. Na koncu ostanem brez glasu, brez misli, brez besed, brez diha. Postanem zemlja. In izginem. Absurdno.

8 Seznam literature in virov

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994.
- Becker, Ernest. *The Denial of Death*. New York: The Free Press, A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1973.
- Brook, Peter. *Prazen prostor*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1971.
- Camus, Albert. *Mit o Siziifu: Esej o absurdnem*. Ljubljana: Cankarjeva založba v Ljubljani, 1980.
- Cruickshank, John. *Britannica*. 25. februar 2019. [splet]. Dostop 3. marec 2019.
<<https://www.britannica.com/biography/Albert-Camus>>.
- Černelič, Ivanka...et al. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS, 1991.
- Dürrenmatt, Friedrich. *The Marriage of MR Mississippi: A Play; and Problems of the Theatre: An Essay*. New York: Grove Press Inc., 1964.
- Esslin, Martin. „Introduction.“ *Absurd Drama*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. 7–23.
—. *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre Methuen, 1974.
- Ionesco, Eugene. *Spomini na smrt: Izbrani eseji*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2001.
- Kierkegaard, Søren. *Bolezen za smrt: krščanska psihološka razprava za spodbudo in prebujo*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Laban, Rudolf. *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 2002.
- McDonald, William. *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Winter 2018. [splet]. Dostop 17. februar 2019.
<<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/kierkegaard/>>.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1997.
- Poniž, Denis. „Dramatika.“ Pogačnik, Jože. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- Salzmann, Paul. „Narrative Contexts for Bacon's New Atlantis.“ Price, Bronwen. *Francis Bacon's the New Atlantis: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 39.
- Styan, John Louis. *Modern drama in theory and practice. Vol. 2, Symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Sušec Michieli, Barbara. *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Zhu, Jiang. „Analysis on the Artistic Features and Themes of the Theater of the Absurd.“ 2013, 3 izd.: 1462–1466.