

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

**MATEJ ZEMLJIČ**

**Igralski užitek**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2020

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

Dramska igra  
Umetniška beseda

**MATEJ ZEMLJIČ**

**Igralski užitek**

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Ljubljana, 2020

**Ime in priimek:** Matej Zemljič

**Naslov /magistrskega dela:** Igralski užitek

**Kraj:** Ljubljana

**Leto:** 2020

**Število strani:** 99

**Naziv visokošolske ustanove:** Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

**Program in smer študija:** Dramska igra

**Mentor:** red. prof. Aleš Valič

**Jezikovni pregled:** Martin Vrtačnik, univ. dipl. slov.

## **Naslov magistrskega dela: Igralski užitek**

**Povzetek:** V pisni obliki magistrskega dela pišem o igralskem užitku na osnovi svojih izkušenj. Ob dnevniških zapisih o dosedanji igralski poti raziskujem, kaj mi pomeni igralski užitek, kdaj v procesu ustvarjanja uživam in od česa je sploh odvisno, da začutim igralski užitek.

V prvem poglavju magistrskega dela pišem o otroštvu in svoji prvi izkušnji z igro, tj. izkušnja s snemanja mladinskega filma, pri čemer sem neizmerno užival v igri. V poglavjih o gimnazijskem obdobju opisujem, kako me je gledališče zasvojilo in kako sem v šolski imprologi v igranju začutil svobodo; pišem pa tudi o Studiu bratov Vajevec, v katerem sem se uril v igralski metodi, in o igranju v Šentjakobskem gledališču. Opisani so tudi spomini na užitek ob pripravah na sprejemne izpite na AGRFT ter analizirani vzponi in padci med študijem, ko sem kot mladi igralec občutil krč in zato nisem čutil igralskega užitka. V nadaljevanju se posvetim tudi ustvarjanju izven AGRFT in prvim izkušnjam na trgu dela. Opisujem procese, v katerih sem v igri neizmerno užival, in procese, v katerih užitka kljub močnemu trudu nisem čutil. Poskušam razvozlati, kaj so vzroki za občutenje igralskega užitka in kaj vzroki, da užitka ni mogoče čutiti.

V posebnem poglavju obravnavam tudi področje umetniške besede. To je povezano s praktičnim delom magistrskega dela, v katerem sem se ukvarjal z interpretacijo povesti *Zgodba o Šimnu Sirotniku* Ivana Cankarja.

Rdeča nit poglavij je zaznavanje igralskega užitka, ki ni nikoli samoumeven, je pa vedno izmuzljiv.

**Ključne besede: užitek, igralec, svoboda, kriza, proces**

Title of the thesis: Joy of Acting

Abstract: In the written part of my master's thesis, I write about the joy of acting based on my own experience. By examining my journal entries about my path as an actor so far, I contemplate the meaning of joy in acting, which part of the creative process I enjoy and what experiencing this joy depends on.

In the first chapter of the master's thesis, I write about my childhood and the first experience with performing that I enjoyed immensely, which was the filming of a youth film. In the chapters covering my high school period, I discuss how I became captivated by theatre and how the school Improvisation League made me feel free. I write about the Brothers Vajevc Actors Studio, where I trained their acting technique, and about performing in the Šentjakob Theatre. I also write about the memories of the joy I felt during the preparations for the Academy of Theatre, Radio, Film and Television entry exams and analyse the ups and downs I encountered during my studies, when I had doubts as a young actor and could not find joy in acting. I go on to discuss my work outside the Academy and my first experience in the labour market. I describe the processes I enjoyed enormously and processes which, despite great effort, I had difficulties to enjoy. I try to unravel the causes for finding and not finding joy in acting.

I deal with the field of artistic word in a separate chapter. It is connected with the empirical part of the master's thesis that discusses the interpretation of Ivan Cankar's *The Story of Šimen Sirotnik* (*Zgodba o Šimnu Sirotniku*).

The silver thread through the chapters is the perception of joy in acting, which can never be taken for granted, but can always elude us.

**Keywords: joy, actor, freedom, crisis, process**

## KAZALO VSEBINE

1	UVOD.....	6
2	OTROŠTVO.....	9
3	SVŠGL .....	13
4	ŠILA .....	16
5	STUDIO BRATOV VAJEVEC .....	20
	5.1 Relaksacija .....	21
	5.2 Zbranost .....	22
	5.3 Čutni spomin.....	23
	5.4 Čustveni spomin.....	25
	5.5 Privatni moment.....	28
6	ŠENTJAKOBSKO GLEDALIŠČE.....	31
7	SPREJEMNI IZPITI.....	34
8	AGRFT .....	41
9	POSLEDICE.....	49
	9.1 Uspešnost filma.....	55
	9.2 Film ali serija .....	56
	9.3 Gledališče ali film .....	57
10	KRIZE .....	61
11	PREDSTAVA, KI GRE NAROBE.....	67
12	UŽITEK V INSTITUCIJI .....	72
13	UŽITEK V SVOBODI.....	79
14	UMETNIŠKA BESEDA.....	81
	14.1 Razlika med igro in umetniško besedo .....	83
	14.2 Cankar .....	86
	14.3 Šimen .....	88
15	ZAKLJUČEK.....	94
16	LITERATURA IN VIRI.....	97

# 1 Uvod

Marsikateri igralec se počuti najsrečnejšega takrat, ko v igranju uživa. Toda, kako doseči igralski užitek in kaj sploh označuje ta izraz? *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (Užitek) besedo užitek v splošnem pomenu opredeljuje kot:

- **občutek telesnega, duševnega ugodja:** čutiti, imeti užitek ob čem; vzbujati užitek; drhteti od užitka; z užitkom gledati kaj / estetski, spolni, športni, telesni užitek / hoja mi je v velik užitek / ekspr. užitek neskajljenega miru
- // **kar vzbuja, povzroča tak občutek:** odpovedati se kakemu užitku; ekspr. hlastati za užitki; ekspr. zemeljski užitki; cigarete, pijača in drugi užitki / delo, igranje mu je užitek; vožnja je postala užitek
- // v povedni rabi, z nedoločnikom **izraža ugodje ob dejanju, kot ga izraža nedoločnik:** užitek je hoditi skozi pomladni gozd; poslušati njeno petje je užitek<sup>1</sup>

V omenjenem slovarju je užitek v glavni razlagi opredeljen kot občutek telesnega in duševnega ugodja.

Valère Novarina (105) v knjigi *Govorjeno telo* zapiše: »Igralec pride samo zato, da bi lahko odšel; drvi v pogubo, vsak večer pride in se ves scela zgubi, se izčrpa, se oropa vsega, se pokonča.«

V tem zgubljanju, o katerem govori Novarina, se skriva igralski užitek, v tem, da se igralec v igri prepusti, ko ne misli na druge stvari, temveč se scela preda situaciji, ki jo mora zaigrati. Gre za blagodejen občutek, ki igralce po koncu predstave, kljub utrujenemu telesu, napolni ter jim osmišlja početje in poklic.

Občutek bi lahko primerjal z dobro opravljenim treningom, po katerem se kljub izčrpanosti človek počuti precej bolje kot pred treningom. Podobno kot pri treningu se tudi med igranjem v telesu sproščajo snovi, ki sprožajo občutek sreče v možganih. To so štiri različne vrste kemičnih snovi, ki spodbujajo predele v možganih, v katerih se izločajo dopamin, serotonin, oksitocin in endorfini. Ti zadnji zmanjšujejo občutek bolečine, ki je pri igri močno prisoten.

---

<sup>1</sup> *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja, [www.fran.si](http://www.fran.si), dostop 10. 6. 2020.

Kolikokrat se je igralcem že zgodilo, da so se na odru npr. udarili in so bolečino začutili šele v zaodrju.

O tem govori tudi Milena Zupančič v knjigi *Kot bi luna padla na zemljo*:

»Naj te boli karkoli, zelo boli, ampak tisti dve uri, ko si na odru, bolečina mine. Lahko te ubija zob, boli te, da bi znorel, ampak ko stopiš na oder, tisti hip, ko stopiš izza firnka v to drugo veselje, bolečina mine in te dve uri, tri, kolikor traja predstava, pusti pri miru. Pozornost, adrenalin sta namenjena vlogi. Se je zgodilo, da me je med predstavo za odrom čakal zdravnik, mi potem, ko sem odigrala prizor, dal injekcijo, in sem šla nazaj na oder.« (Golob 32–33)

Igralčev užitek nedvomno občutijo tudi gledalci.

»Občinstva nikdar ni zares zanimala psihologija oseb, res nikoli, in tudi zgodba ne ... resnično veselje gledalca je v tem, da v teatru vidi, kako *žival govori*.« (Novarina 131)

»V gledališče ne gremo zato, da bi še enkrat znova videli isto ponavljajočo se sliko sveta, pomnoženo s tristo triintridesetim znanim dramskim položajem, temveč – kako naj to rečem? ... pridemo zato, da bi prisostvovali v besedah, v mesu in v resnici in pomagali nekemu, ki skuša v komičnem žrtvenem dejanju ponovno izplesati veliko notranjo figuro, ki je brez koraka, brez glasbe, brez njega ne bi bilo, veliki ples tišine, presenečenja, glasbe, odtegovanja.« (prav tam 91)

Igralski užitek ni samoumeven. Ne glede na leta in izkušnje mora igralec vložiti zelo veliko truda v ustvarjalni proces, da na odru lahko uživa. Angleški igralec Simon Callow (186) v knjigi *Biti igralec* pravi: »Trenutek, ko lahko rečeš »Eureka!«, je trenutek navdušenja; to je tistih veličastnih 5 odstotkov navdiha. Ostalih 95 odstotkov je znoj, ki je samo še obrtniško delo.«

Prav zaradi te neulovljivosti se mi je zdelo vredno raziskati, kaj je skrivnost igralskegažitka in kakšne pogoje potrebuje igralec, da lahko začne uživati v igri.

V magistrskem delu se sprehodim skozi svoje življenje, skozi svojo dozrajšnjo igralsko pot, ki me je – čeprav sem star šele 24 let – že marsičesa naučila. Ob pregledu različnih obdobij (otročstvo, gimnazijsko in študijsko obdobje) ter ob delu v gledališču in pred kamero

poskušam ugotoviti oz. razvozlati, kaj mi pomeni igralski užitek, kako se počutim, ko v igri (ne) uživam ter katere tehnike mi pomagajo, da užitek lažje občutim.

## 2 Otroštvo

Kot otrok sem bil zelo introvertiran, sramežljiv in zadržan. Strah me je bilo navezovati stike in sklepati nova prijateljstva, zato sem bil vedno potisnjen v ozadje. Spominjam se, kako smo v vrtcu za starše pripravljali otroško predstavo, v kateri sem igral duhca. Ob tem spominu podoživljam, kakšen adrenalin sem čutil, ko smo se pripravljali, ter kakšen užitek je bil igrati in nastopati pred ljudmi. Že takrat sem v igri začutil prostor svobode, v katerem se lahko izživim in ljudem najlažje pokažem, kdo sem. Začutil sem, da si lahko v igri dovolim biti vse tisto, česar si v resničnem življenju ne upam, ter da preko igre lahko izživim vse svoje strahove, dvome, sanje in upe. Tako sem se že v otroštvu pri igranju počutil večjega otroka, kot sem dejansko bil.

Ko se zdaj spominjam svojega otroštva, se mi zdi, da sem prehitro odrasel. Ko smo doma dobili obiske, sem se vedno raje družil z odraslimi, namesto da bi se igral s svojimi vrstniki. Raje sem se poskušal vključevati v pogovore odraslih in debatirati o življenju. Zdaj pa vse

neizživeto otroško igranje realiziram v svojem poklicu, v katerem lahko izživim vso igrivost, ki sem jo kot otrok zatiral.

»Da biti igralec ne pomeni toliko ljubezni do nastopanja, kolikor pomeni imeti neznansko željo po izstopanju in izginjanju. Biti igralec pomeni imeti dar ne za ponarejanje človečnjakov, temveč za nenehno slačenje človeških oblačil; pomeni imeti izrazit nagib k temu, da si nič, se prerajati iz dihanja, vznikati iz mesa, vstajati iz posmrtnih ostankov, prikrajšati svet za samega sebe, pokazati živalim, kako se govori. Louis de Funes je rekel: »Pravi igralec, ko igra, k ničemur ne stremi tako silno kot k temu, da ga ne bi bilo.« (Novarina 91)

Že v vrtcu me je igra tako zasvojila, da sem razmišljal samo še o igranju. Sprva sem hotel postati cirkusant in s cirkusom potovati po svetu. Obiskoval sem vse cirkuse, ki so tedaj prihajali v Ljubljano, in bog ne daj, da katerega od njih ne bi obiskal.

Kmalu je navdušenje za cirkus zamenjalo navdušenje za gledališče. Vsako leto sem komaj čakal december, ko me je oče peljal v Šentjakobsko gledališče, kjer je njegova služba organizirala obdarovanje dedka Mraza. Bolj kot dobrega moža in darila sem se veselil otroške predstave. Očaran sem bil nad vsemi igralci, vedno bolj sem si želel tudi sam stati na odru.

»Milijoni tebi podobnih so hrepeneli po istem, hrepeneli so po gibanju, po letenju, hrepeneli so, da bi se spojili z bistvom nekega drugega bitja. In ker nekateri niso vedeli, da pravzaprav želijo živeti v domišljiji, so govorili staršem: ›Hočem postati igralec; hočem na oder.« (Craig 22)

Starša sta mi razložila, da je za poklic igralca treba študirati na igralski akademiji v Ljubljani, na katero se vsako leto prijavi veliko nadobudnih in talentiranih kandidatov, sprejmejo pa jih le peščico. Kljub spodbujanju sta mi dala jasno vedeti, da gre za zelo zahteven poklic: zelo težko je postati študent AGRFT, kaj šele od igrilstva živeti.

Z malo bolj trezno glavo sem začel iskati druge poti. V nekem obdobju sem razmišljal o učiteljskem poklicu, a sem se hitro nehal slepiti: resnično sem si želel postati le igralec, nič drugega.

V osnovni šoli sem postal član dramskega krožka, zato so me učiteljice slovenščine pogosto spodbujale k vodenju šolskih in občinskih prireditev, pri čemer sem se počasi uril v nastopanju, moja samozavest pa se je povečevala.

Zavidal sem vsem otrokom, ki so nastopali v slovenskih filmih in nanizankah. Spraševal sem se, kako jim je uspelo in kje so izvedeli za avdicijo. Kakšno avdicijo sem tudi sam odkril in se je udeležil, a vedno neuspešno. V sedmem razredu pa sem na vratih osnovne šole zagledal plakat, ki je vabil na avdicijo za mladinski film *Gremo mi po svoje*. Takoj sem prosil mamo, naj me prijavi. Že po prvem krogu avdicije sem začutil, da sem režiserju Mihi

Hočvarju všeč, po približno enem tednu pa sem bil obveščen, da sem bil sprejet v drugi krog avdicije. Ker produkcija ni prejela dovolj finančnih sredstev, so snemanje preložili. Čez eno leto so me ustvarjalci filma obvestili, da me želijo znova videti. Še zdaj se spomin, kako mi je režiser povedal, da sem dobil vlogo – uresničile so se mi otroške sanje. Ko pa sem izvedel še, da ima glavno vlogo v filmu Jurij Zrnec, so se mi zašibila kolena. Spoznal bom svojega največjega vzornika in imel bom celo priložnost zaigrati z njim, sem bil navdušen.

Jurij Zrnec je bil moj največji otroški idol. Odraščal sem s serijo *Naša mala klinika*, v kateri je igral doktorja Muca, ter oddajo *As tu tud not padu*, ki jo je vodil z Ladom Bizovičarjem. Na pamet sem poznal vse njegove skeče. Nekatero sem znal tudi zaigrati, in samo čakal sem, kdaj bomo doma dobili kakšne obiske, da jim pripravim predstavo.

Še zdaj se spomnim prve bralne vaje, ko sem Zrneca prvič videl v živo. Ko je stopil skozi vrata, sem obnemel. Nisem mogel verjeti, da ga vidim tako od blizu. Poleg tega se je usedel zraven mene. Povsem prevzet sem bil, kar sem med bralno vajo komaj prikrival.

Na snemanje filma imam zelo lepe spomine. Snemali smo v Bovcu, kjer smo bili tudi nastanjeni. Očaran sem bil, da lahko prisostvujem nastajanju filma in da lahko v živo vidim ves ustroj in način dela. Spomnim se, kako so se nekateri pogovarjali o honorarjih; nekaterim igralcem se ni zdelo prav, če je kdo od njih dobil več denarja. Meni denar ni pomenil prav nič. Tudi zastoj bi delal, samo da lahko snemam, sem si rekel. Veliko soigralcev mojih let se je po nekaj tednih snemanja naveličalo. Minila sta jih ponavljanje in čakanje, kar pa je sestavni del snemanja.

Ko so med čakanjem drugi soigralci v senci pod šotorom igrali družabne igre, sem se jaz sprehajal med snemalno ekipo, se navduševal nad vso filmsko opremo in radovedno spraševal filmske ustvarjalce o njihovi funkciji in delu, ki ga opravljajo. Vsak snemalni dan sem hotel ohraniti v spominu, zato sem ves čas fotografiral, te fotografije pa še danes zelo rad pogledam.

Prvič sem na lastni koži občutil, da igralski poklic vseeno ni tako sanjski, kot sem si predstavljal. Videl sem, da zahteva veliko koncentracije in čakanja, igralec pa velikokrat dela v specifičnih razmerah. A kljub vsem tem pomanjkljivostim je bil užitek do igre še vedno močnejši. Lahko rečem, da je bila po koncu snemanja moja želja po igranju še večja.

Še danes se Jana Zupančič, ki je prav tako igrala v tem filmu, večkrat pošali ter oponaša mojo takratno radovednost in vedoželjnost. Lahko rečem, da je bilo tisto poletje, ko smo snemali ta film, eno najlepših.

Premiera in promocija filma sta bili čez eno leto. Z ožjo ekipo igralcev, tudi Jurijem Zrnecem, smo gostovali po vsej Sloveniji. Po projekcijah smo sodelovali na pogovorih, se fotografirali, delili avtogramе, gostili so nas tudi v televizijskih in radijskih oddajah. Film je postal velika uspešnica: do leta 2017 je bil celo najbolj gledan slovenski film, v kinematografih si ga je ogledalo kar 208.721 gledalcev.

V devetem razredu osnovne šole so me začele zanimati predstave za odraslo občinstvo. Če sem sprva obiskoval Šentjakobsko gledališče in Lutkovno gledališče Ljubljana, sem kasneje

začel hoditi tudi v ljubljansko Dramo in MGL. Spomnim se svojega prvega obiska MGL, gledališča, v katerem sem trenutno zaposlen. Bilo je leta 2010. Z mamom sva šla gledat mjuzikel *Pomladno prebujenje*. Že kakih dvajset minut pred predstavo sva sedela na svojih sedežih na sredini druge vrste in čakala, da se predstava začne. Spomnim se, kako magično se mi je zdelo vse skupaj: oder, reflektorji, mikrofoni, band, ki se je v globini odra že ogreval. Dvorana se je počasi polnila, jaz pa sem postajal vedno bolj vznemirjen. Z velikimi očmi sem občudoval magijo gledališča ter igralce in igralko. Veliko sem jih poznal s televizije in počutil sem se privilegiranega, da jih zdaj gledam v živo, tako blizu, iz druge vrste. Po koncu predstave sem počakal, da je večina gledalcev že zapustila dvorano in odšla po svoje plašče, takrat pa sem zelo subtilno, kot da grem tudi sam iz dvorane, stopil do odra in se narahlo usedel nanj, kot da čakam v vrsti in dajem prednost starejšim. Z roko sem se dotaknil odra in občudoval te deske, na katerih sem upal, da bom lahko kdaj igral. Zazrl sem se po že skoraj prazni dvorani in si predstavljal, kako je stati na tem odru.

### 3 SVŠGL

V višjih razredih osnovne šole sem bil že trdno odločen, da bom igralec in da bom naredil vse, da se lahko vpišem na AGRFT. Najprej pa je bilo treba dokončati srednjo šolo, kar mi je bilo neznansko mučno. Zanimala me je samo igra – nič drugega.

V devetem razredu osnovne šole sem odkril, da bo na eni od ljubljanskih srednjih šol tudi dramskogledališka smer. Šlo je za Srednjo vzgojiteljsko šolo in gimnazijo Ljubljana, del katere je poleg srednje vzgojiteljske šole in splošne gimnazije tudi umetniška gimnazija. Del te je že bila smer sodobni ples, leta 2010 pa se ji je pridružila še dramskogledališka smer (po vzoru umetniške gimnazije dramskogledališke smeri v Novi Gorici). Kocka je padla: šel sem na informativni dan in bil očaran nad učnimi predmeti, kot so Umetnost govora, Dramskogledališka delavnica, Umetnost giba, Impro, Zgodovina in teorija drame in gledališča, Video in film, inštrument ...

Na informativnem dnevu je bilo veliko učencev navdušenih nad novo smerjo, zato sem sklepal, da bo omejitev za vpis kar visoka. Zadnje mesece v osnovni šoli sem se zato posebej pridno učil, saj je bilo le 14 prostih mest (šlo je za kombiniran oddelek s smerjo sodobni ples). Za las mi je uspelo zbrati dovolj točk in moje sanje so se začele uresničevati. Sprva sem gimnazijo dojemal kot AGRFT v malem. Čeprav smo imeli več strokovnih predmetov, je bil to gimnazijski program, ki se konča s splošno maturo. Predmetnik je bil zelo obsežen, zato smo imeli manj ur splošnih predmetov (geografijo smo imeli samo v prvem letniku, kemija in filozofija pa se nista izvajali).

Kako privilegiranega sem se počutil, da sem hodil na to šolo. Očaran sem bil, da lahko brezplačno med poukom prejeman znanje o umetnosti. Kot otrok sem se veselil vsakega četrtka, ko je bila na urniku dramskogledališka delavnica – moj najljubši predmet, ki ga je poučevala Barbara Krajnc. Učila nas je po metodi Leeja Strasberga, s katero sem poglobil znanje o igri. Krajnčeva nam je razložila, da lahko igralec s pravilno in racionalno uporabo igralskih orodij vsak večer igra profesionalno – ne glede na to, kako se počuti. Naučila nas je tudi, da je igra reagiranje na imaginarne stimulanse.

Sprejemal sem vse znanje, ki so mi ga posredovali profesorji: poleg Barbare Krajnc so nas poučevali še razredničarka Mojca Dimec, Barbara Žefran, Jure Novak, Andreja Kopač, Kaja Lorenci, Sinja Ožbolt, Dušan Teropšič in drugi. Kako rad sem obiskoval vse ure in razširjal

znanje. Včasih bi rad ta žar, ki me je navdajal pri pouku, priklical nazaj, saj se mi danes določene stvari zdijo že precej samoumevne.

Tako močno sem hlepel po vseh nalogah, ki so nam jih dajali profesorji strokovnih predmetov, da sem večino prostega časa raje bral poezijo in študiral dramske tekste, namesto da bi se učil matematiko. Zaradi entuziazma in strasti do gledališča sem manj energije vlagal v učenje druge snovi. Večino predmetov sem opravljal z levo roko in se jim nisem posvetil, kot bi se jim moral. Ves svoj čas, v šoli in izven nje, sem namenil le gledališču.

V razredu smo imeli vsako leto abonma v enem izmed gledališč, a meni je bilo to premalo. Samoiniciativno sem bil v gledališču skoraj vsak večer in tako spremljal skoraj celotno ljubljansko gledališko in plesno področje. Profesorica Andreja Kopač me je zelo navdušila tudi nad neinstitucionalnimi gledališči, tako sem začel gledališče pojmovati scela. Lahko bi rekel, da sem s pomočjo profesorjev, ki so bili močno vpeti tudi v sodobni ples, poklic igralca začel dojemati širše. Pri predmetu Umetnost govora smo se veliko pogovarjali o posameznih uprizoritvah: vsak posameznik je lahko v diskurzu razvili svoj pogled na umetnost. Zelo dobro so nas seznanili tudi s slovensko in svetovno zgodovino ter teorijo gledališča in filma.

Najbolj vznemirljive pa so bile produkcije, ki smo jih zaradi velikega števila nastopajočih dijakov igrali na velikih odrih: v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma, Španskih boricah ali Stari mestni elektrarni. Ker je dramskogledališko smer obiskovalo veliko dijakov, nismo imeli priložnosti, da bi vsak razvijal svojo vlogo, temveč smo se večinoma ukvarjali z ansambelsko igro. S takšnim načinom dela sem se veliko naučil o skupinski igri: kako s soigralci biti skupaj, drug drugega podpirati in s skupnimi močmi graditi celoto. Sprva je iz nas govoril ego in je vsak hotel imeti svojo vlogo, kasneje pa sem ugotovil, da je ansambelska igra temelj, ki mi bo v igrilstvu zelo koristil.

Ansambelska igra me je naučila dobre soigre. Zdaj se vedno vprašam, kaj moram svojemu soigralcu ponuditi, da bo lažje igral. Poskušam misliti tako, da bom dober šele takrat, ko bom imel dobrega soigralca.

Večina profesorjev, ki je poučevala splošne predmete, je nam, dijakom, pri ocenjevanju popuščala. Najbrž zato, ker smo jim bili simpatični, predvsem pa zato, ker smo se jim smilili, saj smo bili že tako ali tako preobremenjeni zaradi velikega števila šolskih ur in produkcije, kot smo jim večkrat potarnali. Vse to smo včasih izkoriščali in nemalokrat prestavljali datume

preverjanja znanja in izostajali od pouka, zato se nisem toliko učil, kot bi se dejansko moral. Večino prostega časa sem posvetil gledališču. Ker sem tudi med poukom pogrešal gledališče, sem poleg obiskovanja gledališč ves prosti čas preživel v Šentjakobskem gledališču in Studiu bratov Vajevec ter se učil igralske metode. Posledično nisem imel toliko časa za učenje in sem pri večini predmetov »plonkal«. Pri večini predmetov sploh nisem imel zvezka, saj sem večino šolskih ur prespal.

Lahko rečem, da sem bil v razredu najbolj zagrizen in obseden z gledališčem. Nekateri te želje niso imeli in so se prijavi na ta program zgolj zaradi radovednosti in veselja do igre. Kar nekaj pa se nas je vpisalo na študij dramske igre na AGRFT, med njimi Timotej Novaković, Gal Oblak in Nika Manevski.

Pri strokovnih predmetih sem dobil veliko znanja, ki sem ga na AGRFT še izpopolnil in poglobil. Pogoji, ki smo jih imeli, se ne morejo primerjati z AGRFT: imeli smo gledališko učilnico z manjšim odrom, kasneje pa je šola zgradila še veliko gledališko-plesno dvorano z velikim odrom in dvorano s 150 sedeži.

To dvorano smo krstili z našo zadnjo in meni najljubšo produkcijo z naslovom *Svet v človeku*, v kateri smo vsi štirje letniki dramskogledališke smeri naredili učni šov po vzoru Brechtovih učnih komadov. Za material smo vzeli štiri dramska besedila, ki so bila tisto leto na maturi pri slovenščini: *Hamlet*, *Kralj na Betajnovi*, *Fiziki* in *Veliki briljantni valček*. Vsak letnik je dobil eno dramo. Nismo uprizarjali celotnih dram, ampak smo pripravili svojevrsten uprizoritveni komentar. Naš razred je uprizoril *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, dobil sem vlogo Simona Vebra, ki sem se ga lotil zelo poglobljeno: lik duševno zboli in začne govoriti poljsko, kar mi je predstavljalo velik izziv. Takratni profesor Jure Novak mi je zato predstavil dramaturginjo Darjo Dominkuš, ki mi je pomagala z izgovarjavo poljščine.

»Poklic zahteva stalno delo s telesom, umom in domišljijo. Če želiš interpretirati življenje, ga moraš neprestano opazovati, čutiti do njega globoko razumevanje in ga na široko preučevati. Biti moraš tudi sposoben odpreti nenavadne in neodkrite dele svoje osebnosti ter prodreti globoko v življenje drugih.« (Callow 266)

## 4 Šila

V prvem letniku gimnazije smo imeli predmet Impro, pri katerem smo spoznavali različne improvizacijske discipline. Zaradi navdušenja nad improvizacijo se nas je kar nekaj sošolcev odločilo izpopolniti usvojeno znanje, zato smo se vključili v Šolsko impro ligo (v nadaljevanju Šila).

V začetku devetdesetih let je gledališče Ane Monro pripravilo predstavo *Variete*, ki je temeljila na improvizaciji. Gledalce je takšen tip gledališča tako navdušil, da je gledališče Ane Monro odigralo več kot 100 ponovitev in leta 1993 ustanovilo Impro ligo – tekmovanje impro skupin, ki je navdušilo tudi najstnike. Leta 1997 je bila za srednješolce ustanovljena še Šila.

Skupine Šile se običajno oblikujejo v srednjih šolah, zato ima vsaka šola eno ali dve skupini, v vsaki pa je od pet do deset dijakov. V Šilo se vsako leto vključi okoli 350 srednješolk in srednješolcev iz vse Slovenije. Vsako skupino vodi usposobljen mentor, ki je izkušen improvizator. Skupine se na vajah, ki potekajo predvidoma enkrat tedensko po dve šolski uri, učijo in spoznavajo nove discipline ter se urijo v improviziranju. Na tekmah, ki so strukturirane kot turnir, se vsaka skupina ob zadostnem številu zmag uvrsti v četrtfinale, nato v polfinale, na koncu pa se najboljši skupini pomerita v finalu. Finalni tekmi sta vedno dve, razlika točk pa se iz prve tekme prenese v drugo. Delegat(ka) pred tekmo izžreba tri sklope disciplin, ekipi pa si nato iz teh sklopov izbereta discipline, ki jih nato odigrata. Od četrtfinala naprej se discipline določa neposredno. Moderator pred tekmo predstavi obe ekipi, vsaka pa se gledalcem predstavi s t. i. introm (gre za vnaprej pripravljeno točko). Nato se odigra discipline. Občinstvo pred vsako disciplino da predloge, moderator izbere najboljše. Predstavitvi disciplin sledi ocenjevanje. Gledalci z aplavzom ocenijo prizor od ena do pet, moderator pa izračuna povprečje. Nato svoje ocene, ki so razkrite ob koncu tekme, da je vzdušje bolj napeto, sporočita še sodnika, ki imata kriterije pripravljene vnaprej (odvisno od določene discipline). Proces se ponovi šestkrat. Na koncu ekipi v prijateljskem vzdušju odigrata še skupno disciplino, medtem pa sodnika seštejeta točke. Skupina, ki jih zbere več, zmaga.

Vsaka skupina Šila si izbere ime. V prvem letniku sem si izmislil, da je v našem razredu tudi namišljena sošolka Pia Finžgar, ki pa je zaradi neznanega razloga še nikoli nismo videli. Ko

je pri vsaki uri dežurni dijak profesorjem javljal odsotnost sošolcev, je omenil tudi Pio Finžgar. Dnevnik je bil poln zaznambov o njenih zaostankih, zato je nekatere profesorje že precej skrbelo zanjo. Čeprav je razredničarka na dva tedna na razredni uri njene izostanke brisala, so jih nekateri profesorji še naprej vztrajno beležili, kasneje nas je veselje do te šale minilo. Takrat je bila Pia Finžgar že tako popularna, da smo se poimenovali kar po njej – Finžgarjevi! Z ekipo smo na vajah in tekmah odlično sodelovali. Nekaj nas je bilo z dramske in nekaj s plesne smeri, kar je bila naša prednost. Mi smo se od njih učili, kako se bolj zavedati svojega telesa, oni pa od nas, kako bolje izraziti karakterizacijo likov. Vsako leto smo se prebili do četrtfinala, zadnje leto pa smo prišli celo v polfinale in zasedli tretje mesto, sam pa sem prejel nagrado za najboljšega improvizatorja.

Nekdo je rekel, da je bila Šila nekaj najboljšega, kar se mu je zgodilo kot dijaku, tudi meni je Šila dala zelo veliko: dobil sem občutek za lahkoto, lasten ustvarjali izraz, svobodo pri izražanju, postal sem bolj samozavesten in tako še bolj izostril občutek za skupinsko igro.

»Mojster impro gledališča Keith Johnstone pravi: »Improvizator mora biti kot človek, ki hodi vzvratno. Vidi, kje je bil, prihodnost pa ga ne zanima. Zgodba ga lahko popelje kamorkoli, a še vedno jo mora, *uravnotežiti* in ji dati obliko tako, da se spomni prigrad, ki so se že odvile, in jih ponovno vplesti.« (cf.: Johnstone, Keith, op. cit., 116) (Dixon 24)

Pravzaprav gre pri improvizaciji za zaupanje sebi in soigralcem. Ugotovil sem, da je treba pozornost od sebe preusmeriti na soigralca, kar je zelo podobno kot pri dramski igri. Randy Dixon (prav tam 17), umetniški vodja seattleske skupine Unexpected Productions, je v knjigi *Biti prisoten* improvizacijo primerjal s športom.

»Pri smučanju na vrhu hriba najprej zaobjamemo vse vidne ovire, kot so drevesa, skale, itn., ko pa se spustimo po hribu navzdol, se kar naenkrat pojavi neverjetno zaporedje spontanih dejanj, ki naše telo prisilijo v neprestano spreminjajoče se in prilagajajoče se stanje. Potem naredimo napako, pademo ali zgrešimo zavoj. Do napake pogosto pride zato, ker preveč razmišljamo ali ker poskušamo situacijo obdržati pod nadzorom. /.../ Navada, da imamo vse kar naprej pod nadzorom, nam v vsakdanjem življenju lahko daje občutek varnosti. Toda na odru jo moramo zamenjati z aktivnim udejstvovanjem.«

Tudi mene je nekajkrat pred nastopom premagal strah. Mislil sem si: Kaj, če se osmešim, kaj, če ne bom smešen, kaj, če se ničesar ne bom spomnil? Nekaj časa sem potreboval, da sem ugotovil, da se mi ničesar tudi ni treba spomniti oz. da se niti ne smem; da bom najboljši

takrat, ko bom na oder prišel brez vsake ideje. Prazen, a hkrati ogret, odprt za nove ideje in željan igranja. Samo pridi na oder in samega sebe preseneti, sem si rekel.

»Napake« pogosto označimo za napake, ker niso bile načrtno ustvarjene, vendar v resnici ne gre za napake, ampak za spontane pobude.« (Dixon 18–19)

»Toda če hočemo priti do rezultata, moramo zaupati v spontanost, in mogoče moramo prav s spontanostjo priti do zaupanja, da nam ne bo spodletelo.« (prav tam 18)

Ko sem začel zaupati v spontanost, se mi je odprl nov svet, poln adrenalina pred vsako improvizacijo, tistega dobrega, vznemirljivega adrenalina, ki te dela lahkotnega in te dvigne kakšen meter od tal. Ko na neki način odkriješ svoj nadjaz.

»Gledališka improvizacija mora vedno napredovati v neznano prihodnost.« (prav tam 11)

Lahko bi rekel, da sem v Šili odkril, kaj pomeni uživanje v igri in da je igra pravzaprav igranje, je poseben občutek, ko stopiš na oder, pred občinstvo, v povsem neznan svet, ki je tako vznemirljiv, da se počutiš, kot da si nad oblaki, kot v kakšnem breztežnostnem prostoru. Enostavno se prepustiš. Ne veš, kaj se bo v treh ali štirih minutah, kolikor ponavadi trajajo posamezne discipline, zgodilo. Zelo težko opišem, kakšno svobodo sem čutil, ko sem igral v Šili, in kakšno moč sem čutil, ko se ti gledalci smeji in ti ploskajo. V igranju sem začutil lahkoto. Kot da bi surfal na valovih, občutek, kot da bi ujel val in se mu poln adrenalina prepustil, da me nese, obenem pa se ves čas zavedal prostora, časa, gledalcev in predvsem soigralcev.

Gre za božanski občutek, po katerem zdaj vedno hrepenim kot igralec, zato ga hočem znova in znova občutiti. Zdi se mi, da se v tem občutku skriva bistvo igre. Baza. Ko igram tako lahkotno, brez sile. Mehko. In ko začutim, da sem z gledalci na isti valovni dolžini, da drug drugega hranimo. Jaz njih s smehom, oni pa posledično z zaupanjem vame ter energijo, ki mi daje moč, da se utrgam z vrvi. Takrat iz mene privre igralska norost. Bolj ko se je občinstvo odzivalo oz. smejalo, boljši sem postajal in več sem si upal. Prav spomnim se, da sem si med izvajanjem ene od improvizacij rekel: »No, Matej, zdaj pa še mene zanima, kaj boš naredil.« Nor občutek.

Ugotovil sem, da je dobro biti v takšnem valu norosti še vedno sekundo ali dve pred občinstvom. Občinstvo moram imeti v oblasti, ne obratno. Vedeti moram, kdaj bo smeh toliko pojenjal, da lahko plasiram novo šalo. Podrobneje o tem pišem v nadaljevanju.

Ta občutek, ki mu sam pravim igralska norost, sem kasneje le redko začutil, npr. v predstavi *Predstava, ki gre narobe* ter v drugem letniku AGRFT v produkciji *Molièremobil*. Produkcijo smo igrali tudi na Festivalu Borštnikovo srečanje v Mariboru; takrat sem sredi prizora pozabil svoj tekst. V navalu igralske norosti me sploh ni zgrabila panika. Obrnil sem se proti občinstvu in rekel: »Jebiga, tako je, če po pol leta ne igraš predstave.« Gledalci so sprva mislili, da je to del predstave, nato pa bruhnili v smeh. V tistih nekaj sekundah smeha sem se zbral, se spet spomnil svojega besedila in s soigralcem nadaljeval tam, kjer sem prekinil igro. Najbolj očarljivo pri tem pa je, da sem samega sebe presenetil in se vsega zavedal šele takrat, ko se je občinstvo začelo smeјati. Vse znanje, ki sem ga dobil v Šili, lahko zelo dobro uporabljam tudi v dramski igri.

Zelo redko na odru med predstavami tako uživam, kot sem pri Šili; predvsem zato, ker tam ni bilo nobenih omejitev. Omejen sem bil samo s časom, prostorom, ki so ti ga določili, in morda še z odnosom s soigralcem. Sicer pa sem imel vso svobodo.

Zakaj to svobodo dojemam tako zelo drugače kot svobodo v gledališču? Vedno si govorim, da je oder prostor svobode, vendar zakaj to svobodo zelo redko začutim na vajah in na predstavah? Zakaj se na vajah tako bojim delati napake in se iz njih učiti? Boris Ostan je med študijem velikokrat rekel, da si moramo upati delati napake, kajti šele takrat bomo lahko ugotovili, kaj je prav oz. kaj funkcionira. Pri Šili so bile ravno te napake najbolj duhovite in največ si se lahko naučil prav iz njih. Včasih je iz nečesa, kar se je sprva zdela »napaka«, nastal odličen prizor.

Italijanska igralka Franca Rame v knjigi *Režija in igra* pravi: »Gledalec, ki ne razvije svoje domišljije, ne bo sposoben obdržati gledalčeve pozornosti.« (Feral 452)

Hvala ti, Šila, da sem lahko naredil v sebi preboj, si upal biti na odru spontan in v tem uživati.

## 5 Studio bratov Vajevec

Kot sem že omenil, smo se na umetniški gimnaziji pri predmetu Dramskogledališka delavnica učili po metodi, ki temelji na delu Leeja Strasberga. Tako sem se seznanil z več orodji, s katerimi lahko oblikujem vlogo in sem v vsaki vlogi lahko popolnoma drugačen. Predvsem pa mi je ta metoda dala bazo, temeljno znanje o dramski igri, ki mi pomaga biti v igri avtentičen.

Lee Strasberg je izhajal iz sistema Stanislavskega in dognanj Vahtangova. Stanislavski je zagovarjal, da mora igralec vlogo doživljati in da doživljanja lika ne more nadomestiti z znaki, ampak z doživljanjem samim, ki ga mora igralec oblikovati v sebi s pomočjo podoživljanja.

Od Barbare Krajnc sem izvedel, da je v Ljubljani igralski Studio bratov Vajevec (v nadaljevanju Studio), ki se še bolj poglobljeno ukvarja s to metodo, kot smo se v gimnaziji. Po prvem obisku me je način dela v Studiu tako prevzel, da sem ga začel redno obiskovati.

Omenjeni igralski Studio sta ustanovila brata Janez in Andrej Vajevec leta 1980. Njun namen je bil igralcem zagotoviti prostor, v katerem bi lahko eksperimentirali in preizkušali svoje igralske veščine brez pritiskov institucije, režiserja, producenta, denarja in kariere.

Janez Vajevec je slovenski igralec, ki je diplomiral na AGRFT. Zanimal ga je pristop k dramski in filmski igri, kakršen je bil uveljavljen v Actors Studiu. Pisal je Elii Kazanu in se leta 1970 z njim sestal v New Yorku. Kazan mu je predlagal, naj se pridruži Inštitutu Leeja Strasberga. Janez Vajevec je med letoma 1970 in 1979 na omenjenem inštitutu študiral pri več mojstrih, kot so Dominique De Fazio, Geraldine Baron, Ed Mitchel, Ben Piazza in Al Morgenson, ter tudi pri Leeju Strasbergu osebno v njegovem Master Classu. Leta 1979 se je igralske metode začel učiti tudi njegov brat Andrej Vajevec (poučevali so ga že omenjena De Fazio in Geraldine Baron ter tudi Marco De Marlo, Hedy Sontag in drugih).

Štiriurne vaje v Studiu potekajo enkrat tedensko, celotna delavnica pa je zasnovana po Strasbergovem modelu: ura relaksacije, ura vaj čutnega spomina in dve uri dela na sceni.

## 5.1 Relaksacija

Relaksacija je temelj, na katerem temelji celotna metoda. Stanislavski je napetost označil za igralčevo »poklicno bolezen«. Tudi Strasberg je verjel, da je napetost igralčev največji sovražnik. »Napetost« je za igralca uporaba tistih mišic, misli in energije, ki niso potrebne za izvajanje igralčeve naloge na odru. Naloga pa je igralčeva pozornost na osebo ali predmet, na katerega se igralec želi osredotočiti.

Strasberg je to vajo razvil, da bi igralec prepoznal nezaželeno napetost v mišicah, še posebej v vratu, ki je zadnje počivališče skrite napetosti, in na obrazu, kjer se manifestira duševna napetost.

Potek vaje: sedemo na stol z naslonjalom in najdemo udoben položaj, v katerem bi lahko zaspali, če bi bilo to potrebno. Ko najdemo tak položaj, začnemo raziskovati omenjeno napetost. Da bi bil med vajo razum čim manj vpleten, ves čas krožimo z glavo in spuščamo dolg glas a.

Običajna praksa v Studiu in na dramskogledališki delavnici je bila, da najprej dvignemo eno roko nad glavo in začnemo raziskovati napetost v prsih, palcu in zapestju s premikanjem mišic na teh področjih. Medtem um posamezne mišice sprašuje, kje čutijo napetost. Ko je um določil napetost, mora mišica popustiti.

Ta proces se nadaljuje v vseh mišicah v roki, rami, vratu, trebuhu, prsih, bokih, zgornjem in spodnjem delu nog, gležnjih in prstih. Posebej pa se je treba posvetiti obrazu. Obraznim mišicam, obrvem, prostoru med obrvmi, da se sprostijo zaskrbljeni izraz, in čeljusti, ki je lahko zelo zakrčena. Na obrazu se lahko leta zadržujejo neizrečene misli, besede in čustva, ki so ustvarila običajne vzorce napetosti.

Gre preprosto za raziskovanje. Premikanje ustnic, šobljenje, raztegovanje. Premikanje jezika, ven noter, podaljševanje čeljusti v vsako smer. Igralec si med raziskovanjem ne sme dovoliti, da se napetost vrne na območja, ki so že bila sproščena.

Med izvajanjem vaje lahko igralec zazna nenavadne in neprijetne občutke. Takrat se napetost znova manifestira v vsem telesu, še posebej v vratu in grlu, posledica tega pa je zadušljiv

občutek v glasilkah. Takrat igralec pomaga sprostiti napetost tako, da izrazi dolg, vztrajen glas ahhhh ali kratek staccato hah!, ki pomagata sprostiti tako napetost kot čustva.

S to vajo, ki ponavadi traja eno uro, igralec razvije šesti čut za prepoznavanje napetosti v svojem telesu, kar je še posebej koristno pri delu na odru. Ko igralec zaradi takšnega ali drugačnega razloga na odru začuti napetost, ugotovi, kje je, in jo sprosti.

V Studiu je nekdo vprašal, zakaj namesto Relaksacije ne uporabljamo meditacije ali joge, ki tudi pomagata doseči visoko stopnjo sprostitve. Vajevec je pojasnil, da uporaba omenjenih načinov sprostitve na odru ni praktična: ko igralec na odru začuti napetost, se ne more ustaviti sredi prizora in začeti meditirati, sprostitvev in zakrčenost lahko sprosti samo z rednimi vajami Relaksacije, ki pomagajo prepoznati napetost in jo sprostiti na način, ki občinstvu ni viden. Z napetostjo na odru težko igramo, lahko celo blokira doživljanje igralčevih čustev. S to vajo se igralec uči razvijati in krepiti moč koncentracije, kajti za koncentracijo moramo biti sproščeni, za pravilno sprostitvev pa moramo biti skoncentrirani.

»Pozornost, koncentracija je bistvo igralskega ustvarjanja. Tudi če igralec gradi svojo vlogo samo tehnično, razumsko, ne more brez koncentracije. In koncentracija je tudi bistvo vživetja pri čustveni, intuitivni igri.« (Bibič 245–246)

Bistveno je, da je igralec suveren v svoji vlogi in da ve, kaj igra, šele takrat lahko začne uporabljati vajo Relaksacija.

## 5.2 Zbranost

Ko smo po eni uri končali z Relaksacijo, je bila na vrsti vaja za doseganje zbranosti, ki traja od 10 do 15 minut. Sede na stolu zapremo oči in se poskušamo čim bolj umiriti ter se zavedati vseh svojih čutov.

Začnemo z zavedanjem prostora. Poskušamo se miže orientirati, kje smo: kje je vhod v prostor, kdo so ljudje okoli mene, koliko ljudi je v prostoru ... Potem se začnemo zavedati sluha: poskušamo slišati in razločiti pet zvokov v prostoru in tri zvoke zunaj njega. Vključimo zavedanje tipa: z rokami poskušamo začutiti različne materiale (stol, obleke, kožo, tla ...). Na koncu se zavedamo še okusa in vonja.

Nato razpremo roke in poskušamo združiti zavedanja vseh čutov naenkrat. Počasi spustimo dolg glas a in roke zelo počasi položimo na srce. Nato odpremo oči.

Po koncu vaje naj bi bili pripravljeni stopiti na oder. S tema dvema vajama smo v točki nič: to pomeni, da smo kar se da »nevtralni«, hkrati pa zbrani.

Barbara Krajnc nam je velikokrat priporočala, da obe vaji začnemo prakticirati pred predstavami ali nastopi: da se umirimo, sestavimo, odvržemo vse, kar se nam je čez dan naložilo dobrega in slabega, da bi to čim manj vplivalo na naš nastop. In v takšnem občutku po Strasbergu lahko začnemo oblikovati vlogo.

### 5.3 Čutni spomin

Čutni spomin je eden izmed načinov, kako oblikovati vlogo. Pri tej vaji gre za spominjanje s petimi čutili senzoričnih vtisov, ki jih posamezni organizem doživlja v vsakdanjem življenju. Ti vtisi so shranjeni v podzavesti. Igralec se lahko nauči priklicati te senzorične vtise iz podzavesti, tako da se osredotoči na dražljaje, povezane z njimi.

Če smo dovolj lačni in razmišljamo o svoji najljubši hrani, obstaja velika verjetnost, da se nam bodo pocedile sline. To je dober primer, da se naša čutila spominjajo okusa hrane in se na to odzivajo z aktiviranjem slinskih žlez.

Vaja čutnega spomina uči naša čutila, da se na odru odzovemo tako, kot bi se v življenju. Osredotočanju na dražljaje, ki so povezani s senzorično izkušnjo, sledi ustrezen odziv. Če igralec verjame, da je to, kar počne na odru, resnično, bo v to po vsej verjetnosti verjelo tudi občinstvo. Redno izvajanje vaje igralcu pomaga biti prepričljiv in krepiti zmožnost koncentracije. Strasberg je razvil kar nekaj vaj čutnega spomina, ki so jih njegovi nasledniki začeli kombinirati oz. sestavljati.

Prva vaja, ki sem jo v spoznal v Studiu, je bila vaja Šalca. Vaja poteka tako, da si zamislimo imaginarno skodelico, ki jo dobro poznamo. Nato začnemo raziskovati skodelico z enim od svojih petih čutil. Najlažje je, da začnemo z vidom. Ko oči skodelico »vidijo«, nam naš um odgovori na vsako podrobnost o vizualnih vidikih skodelice: kako visoka je, kakšen premer ima, kakšne barve je, iz kakšnega materiala je, kakšen je ročaj skodelice, so na skodelici vidni odsevi luči v sobi, kakšni so ... Ko smo izčrpali vsako možno vprašanje, se osredotočimo na

dotik in ga raziščemo na enako izčrpen način. Skodelico poskušamo prijeti v roko, začutiti njeno težo, toploto ali hlad itn. Tako naredimo še s pomočjo drugih čutil in si zastavljamo enaka vprašanja. Pri okusu poskušamo »piti« iz skodelice in začutiti tekočino. Bistveno je, da ne hitimo.

Ko to storimo, moramo znova ustvariti skodelico, ne da bi jo dejansko imeli. Vaja je uspešna, če skodelico kave ali čaja dejansko »vidimo«, »otipamo«, »okušamo«, »vonjamo« in »slišimo« takšno, kot da bi bila resnično pred nami. Vaja ni pantomima, ampak senzorično raziskovanje.

Stremimo k temu, da se naša koncentracija stoddstotno osredotoči na to, kar počnemo. Za igralce je koncentracija zelo pomembna. Prav s takšnimi vajami lahko krepimo možnost koncentracije.

Poleg vaje Šalca obstajajo tudi druge vaje za čutni spomin, kot so Limona, Vroč/mrzel tuš, Prijeten/neprijeten veter, Savna itn. Gre za zelo podoben pristop kot pri Šalci, le da pri teh vajah prenesemo občutek na celotno telo oz. na želeni del telesa.

S kombinacijami vaj za čutni spomin lahko oblikujemo vlogo. Tako lahko sestavimo okus limone z občutkom vročega tuša. Občutenje nas vizualno in čustveno spremeni.

Vajevec je vedno priporočal, da prihajamo v Studio s konkretnim materialom, s tekstom, s katerim se trenutno ukvarjamo in ga poskušamo raziskovati med vajami čutnega spomina. Na ta način igralec občuti, kako različni čutni spomini vplivajo na njegovo interpretacijo in katere kombinacije vaj mu pri vlogi najbolj koristijo.

»Občutenja ni mogoče pokazati ali posnemati tako kot pri plesu, saj je njegovo bistvo izkušnja. Človek se nauči, kaj je občutek, ne pa, kakšen je; občutek pa je srčika igranja. Čustveni, intuitivni, telesni, intelektualni občutek; trenutni in trajni; neposredni in posredni, omejeni in prosti, močni in šibki.« (Callow 46)

## 5.4 Čustveni spomin

Igralci moramo na odru ali pred kamero velikokrat zaigrati težka čustvena stanja. »Tehnik«, kako bom tak prizor odigral, se lotevamo zelo različno. Veliko igralcev v takšnih primerih uporablja vajo Čustveni spomin.

Lee Strasberg je igralcu priporočil, da za vajo čustvenega spomina uporablja spomine, stare najmanj sedem let, da ne bi tvegala psiholoških travm. Sedem let je doba, ko naj bi bili dogodki, ki so se nam v življenju zgodili, že predelani.

Ko igralec najde primerno situacijo iz svojega življenja, ki jo bo poskušal podoživeti v liku, ki ga uprizarja, mora najprej narediti enourno Relaksacijo in se nato posvetiti vodenju mentorja.

Zelo pomembno je, da se vajo izvaja pod nadzorom usposobljenega mentorja, kajti včasih se lahko zgodijo nenavadni odzivi, kot so napadi tesnobe in hiperventilacija, kot nam je razložil Vajevec.

»Učinek je pogosto prav nenavaden: dekleta, ki imajo sicer glas kot Miki miška, nenadoma tulijo kot voli; stoiki bruhnejo v histeričen jok; zagrenjenci se krohotajo do solz. Moj sostanovalec je podoživel svoj izgon iz samostanske šole. Ko ga je prevzel spomin, je padel s stola in se začel plaziti po tleh. Z nohti je kopal v les, iz globin trebuha pa se mu je oglašalo srhljivo renčanje. Odplazil se je za klavir, lovil sapo, iz oči so mu švigali bliski. Učiteljica je bila vidno prestrašena, mi pa tudi.« (Callow 40)

Po enourni Relaksaciji igralec začne s Čutnim spominom, ki mu pomaga priklicati dogodek. Pomembno je, da se igralec ne trudi slediti čustvu, ampak se poskuša prepustiti in vso svojo pozornost posvetiti senzoričnim vidikom dejanskega spomina. Poskuša se spomniti in videti, kje se je izbrani dogodek zgodil, kakšen je bil prostor, ali je bil dan ali noč, kateri del dneva je bil, kaj je imel takrat oblečeno ... Čute mu z vprašanji pomaga vzbuditi tudi mentor, kajti zelo pomembno je, da igralec vključi vse čute. Dogodek naj poskuša »videti«, »slišati«, »vonjati« in »okušati«.

Velikokrat se zgodi, da igralec ne podoživi čustva, povezanega z določenim dogodkom. Tako se lahko na dogodek, ki je bil v otroštvu zelo travmatičen, odzove s histeričnim smehom.

Lahko se zgodi, da bo kakšen igralec za prizor, v katerem se mora histerično smejeti, uporabil dogodek, ki je bil takrat zanj zelo tragičen.

Igralcem se dogaja, da se kljub uspešni vaji v Studiu kasneje na predstavi emocija ne zgodi. Vajevec poudarja, da je to zato, ker je igralec *hotel*, da se to zgodi. Stremel je k rezultatu, kar je napaka. Treba je samo ustvariti senzorične dražljaje.

Z vsakim podoživljanjem določenega dogodka naj bi igralec potreboval manj časa. S prakso lahko igralec že v desetih sekundah začne doživljati emocijo.

Po pogovoru z igralskimi kolegi iz Mestnega gledališča ljubljanskega sem ugotovil, da nekateri igralci za težke emocionalne prizore ne potrebujejo vaje Čustvenega spomina in da imajo že sami razvito takšno sposobnost, da lahko kadar koli priključijo katero koli čustvo. Strasberg je zatrjeval, da je takšnih igralcev zelo malo. Pravi pa tudi, da nekaterim, kljub velikemu trudu in vajam, ni nikoli uspelo aplicirati te vaje na igro.

Sam nisem še nikoli prakticiral te vaje in bi si jo neizmerno želel. Na AGRFT te metode nismo uporabljali. Če povem po pravici, me je vsakič zelo strah, ko moram zaigrati emocionalno sceno, saj nikoli ne vem, ali mi bo emocija uspela.

Največjo težavo imam z jokom. Po nekaj letih praktičnega dela v Studiu sem ugotovil, da najbolj deluje, če se pred prizorom, v katerem naj bi jokal, poskušam čim bolj sprostiti in prepustiti, da name vpliva situacija sama. Ponavadi solze pritečejo, se mi je pa že nekajkrat zgodilo, da solz ni bilo od nikoder. Takrat me je zgrabila panika, posledično sem se zakrčil, zato je emocija še težje prišla iz mene.

Pred kamero pogosto uporabljam umetne solze. Največ izkušenj z njimi imam s snemanja serije *Najini mostovi*, kjer zaradi hitrega načina dela nimam časa za globoka vživljanja. Maskerke mi nekaj sekund pred začetkom snemanja na spodnjo veko namažejo mentol – in solze pritečejo.

Milena Zupančič je v nekem intervjuju dejala, da v prizorih, v katerih se mora na odru zjokati, s široko odprtimi očmi pogleda v reflektor. Sprva se mi je to zdelo neprofesionalno (češ da to ni prava igra), danes pa celo do umetnih solz nimam nobenih predsodkov. Menim, da prave

igre ni, kajti igra je poustvarjanje realnosti. Pomembno je samo to, da nam gledalci verjamejo. Na kakšen način določen igralec pride do emocije, je njegova stvar.

Velikokrat se zgodi, da mora igralec začeti jokati sredi prizora, bodisi na odru bodisi pred kamero, nima pa časa za predpripravo. Sprožitev emocije se mora zgoditi pred očmi gledalca. Osebnost mi je emocijo veliko lažje priklicati na odru kot pred kamero. Na odru si dve ali tri ure kot igralec ves čas v vlogi in te do solz lahko pripelje že situacija sama. Pred kamero pa so okoliščine specifične. Ker se film snema nekontinuirano in je veliko ponavljanja, se lahko zgodi, da igralec emocionalno sceno snema več ur in jo mora vsakič znova avtentično ponoviti.

Takšno izkušnjo sem imel pri filmu *Posledice*. V enem izmed prizorov sem moral zaigrati, kako moj lik pogleda na telefon in na svojem Facebooku opazi, da je nekdo objavil posnetek z zabave, na kateri se poljublja z moškim. V brezizhodnem položaju pokliče svojo mamo in pričakuje, da ga bo potolažila, ona pa ga šokirano vpraša, ali je to, kar je videla na spletu, res, ali je šlo le za potegavščino. Lik se odloči, da bo mami priznal svojo spolno usmerjenost, mama pa se mu odreče in prekine pogovor.

Režiser je hotel, da prizor zaigram kar se da čustveno, a nikakor patetično. Zdaj bi mi prišla prav izkušnja metode, sem si rekel. Prizora me je bilo zelo strah. Največ pritiska sem si ustvaril sam, malo pa tudi režiser, ki mi je govoril, da je to eden najpomembnejših prizorov filma in da mora biti izpeljan »v nulo«.

Prizor je bil zahteven tudi za direktorja fotografije in ostrilca slike, kajti šlo je za kader-sekvenco. To pomeni, da je režiser želel ves prizor posneti v enem kadru. Obenem pa je bil prizor posnet z roke, kar pomeni, da se je kamera ves čas gibala. Ta informacija me je sprva šokirala, hkrati pa sem se zavedal, da bo vsaka napetost v meni le oteževala emocijo. Vedel sem, da bom z znanjem in dosedanjimi izkušnjami prizor lahko ponovil samo trikrat ali štirikrat, potem pa mi bo emocionalnega naboja zmanjkalo. Ekipo sem prosil, da prizor pred snemanjem tehnično čim bolj izpilimo, režiserja pa sem prosil, naj prizor ustavi, če mu do trenutka, ko bi se moral začeti jokati, ne bo všeč, da ne bi po nepotrebem izgubljal solz.

Mnogi igralski kolegi menijo, da je pri emocionalnih prizorih prvi ali drugi poskus ponavadi najboljši, ker je najbolj organski, nato pa energijski naboj počasi plahni. Tako je bilo tudi v mojem primeru. V prvem poskusu mi je emocija uspela in presenetil sem tudi samega sebe.

Solza je stekla ravno ob pravem času. Spomin se, kakšen užitek sem čutil med igranjem. »Ja! Uspelo ti je, Matej,« sem si rekel. V istem hipu sem se med igranjem spomnil na režiserjev napotek, da prizor nikakor ne sme biti patetičen. Takoj sem si solzo obrisal in igral naprej. Nisem se hotel sončiti na njej. Spomnil sem se na Vajevčeve besede, da kot igralci nikoli ne smemo slediti čustvu. Namerno nisem dodatno pritiskal na emocijo, da bi začel jokati. V tistem trenutku sem predvidel, da bom boljši in bolj tragičen, če bodo čustva prisotna, a zadržana. Manj je več, sem si rekel.

Kot gledalec ne gledam rad igralcev, ki na odru igrajo žrtev in ki se smilijo samim sebi. Veliko raje gledam igralce, ki se kljub brezizhodni situaciji, ki jo kot lik doživljajo, borijo naprej. Takrat gledalec veliko bolj sočustvuje z likom.

Po prvem poskusu mi je odleglo in menil sem, da je prizor uspel. Režiser mi je pritrdil, nato pa je direktor fotografije rekel, da je med prizorom izgubil ostrino slike. Prizor smo morali ponoviti; v drugem poskusu mi ni niti približno uspelo zaigrati tako dobro. Ponovili smo še tretjič in četrtič. Vsak poskus je bil drugačen, sam pa sem bil še vedno najbolj zadovoljen s prvim poskusom in zato precej razočaran, nesrečen zaradi neostre slike. Seveda nisem krivil nikogar, tako pač je. Najbolj žalostno pa je, da se pri montiranju filma najbolj upošteva tehnično dovršenost prizora. Igralci smo vedno v drugem planu. Presenečen sem bil, ker se pri tem filmu to ni zgodilo: režiser je v montaži na mojo veliko srečo izbral prvi posnetek, kar je vplivalo na celotno kakovost filma.

Ko bom imel več časa, nameravam poskusiti vajo Čustveni spomin v praksi. Upam, da bo pri igri koristila.

## 5.5 Privatni moment

Vaja Privatni moment mi je tako na odru kot pred kamero pomagala doseči sproščenost. Pri tej vaji sem spoznal, kako igrati, da ne igraš, kako biti čim bolj naraven in kako lažje pozabiti na občinstvo in kamero. Vajo Privatni moment je razvil Strasberg, temelji pa na razmišljanjih Stanislavskega.

»Če se hočemo odtegniti od gledališke dvorane, nas mora pritegniti tisto, kar je na odru.«  
(Stanislavski 143)

Ko igralec stoji na odru, je na očeh javnosti. To, kar počne na odru, pa bi se moralo zdeti javnosti zasebno.

Igralec si pri tej vaji poskuša predstavljati, da je v prostoru, ki ga dobro pozna in v katerem je lahko najbolj sproščen; prostor, v katerem je lahko sam in ga nihče ne gleda. V tem primeru sem si vedno izbral svojo sobo. Ko izvajamo to vajo, si čutno ustvarimo isto sobo in se osredotočimo, da jo poustvarimo na odru, nato pa začnemo z vajo Privatni moment.

Izberem si neko dejanje/opravilo, ki je tako zasebno, da si ga ne bi upal deliti z drugimi. Če bi nekdo prišel v ta prostor, bi takoj prenehal s tem dejanjem, ker ne bi hotel, da me drugi vidijo pri tem: petje pod tušem, masturbacija, britje, plesanje, vrtanje po nosu ...

Strasberg je poudarjal razliko med »zasebnim« in »osebno«. Osebno je nekaj, kar posameznik počne in ne bi nehal početi, kljub temu da bi nekdo nepričakovano vstopil v njegov prostor, saj lahko osebno deli z drugimi. Zasebno pa je tisto, česar posameznik ne bi želel deliti z drugimi in bi npr. z nekim opraviлом prenehal, če bi nekdo vstopil v sobo. Ta vaja igralcem pomaga pri potlačenem izražanju, meni Vajevec.

Vesel sem, da sem kot gimnazijec odkril Studio bratov Vajevec. Takrat sem bil z metodo obseden in sem mislil, da je to edina prava resnica. Pred vsako predstavo sem redno izvajal relaksacijo in zbranost ter svoje vloge gradil le po tej metodi.

Po vpisu na AGRFT sem prenehal obiskovati Studio. Najprej zaradi pomanjkanja časa, predvsem pa zato, ker sem opažal, da v Studio nekateri posamezniki prihajajo na neke vrste terapijo. Obenem sem v Studiu opazil odklonilen odnos do pristopa k igri na AGRFT, kar je bil glavni razlog, da sem Studio zapustil.

»Različne šole, metode in razni sistemi lahko dajejo prednost določenim tehnikam pred drugimi, toda pot, ki jo kažejo, ni edina. Steze vadbe so številne, nanje se mora vsak interpret podati sam v skladu s svojo naravo in potrebami.« (Feral 32)

Na AGRFT sem nato spoznal, da bom najboljši igralec takrat, ko si bom sam naredil svojo metodo. Težko bi rekel, da igram po metodi Leeja Strasberga, mi je pa ta metoda dala veliko znanja, ki ga uporabljam in ga bom tudi v prihodnje.

Med pisanjem poglavja o Studiu bratov Vajevec in Strasbergovi metodi se je v meni prebudilo ogromno stvari, ki sem jih v nekaj letih pozabil, zdaj pa sem jih ponovno obudil. Predvsem pa sem ozavestil vajo Relaksacija, v prihodnje pa bi preizkusil tudi vajo Čustveni spomin. Ob gledanju serije *Najini mostovi* sem opazil, da imam med igranjem velikokrat nemirno levo ali desno nogo, včasih tudi roko. Zanimivo je, da sem to opazil šele po pisanju tega poglavja. Na snemanju sem se začel še bolj zavedati svojega telesa in ga poskušal pred vsakim prizorom čim bolj sprostiti. Z redno prakso sproščam zaznano napetost tudi med igranjem. Z ozaveščenostjo Relaksacije opažam, da zdaj veliko lažje sprožim emocije. V prizoru, v katerem sem se moral zjokati, se nisem osredotočal na Čustveni spomin, ker ga (še) ne znam uporabljati, zato sem zaupal svojemu telesu. V mislih sem šel skozi celotno telo in zaznane napetosti čim bolj sprostil. V takšnem stanju so solze pritekale kar same od sebe. Tudi v drugih prizorih opažam, kako sem v izrazu bolj čist, saj z Relaksacijo odstranjujem vso nepotrebno navlako.

»Če bi me kak mlad igralec vprašal, kakšno metodo bi mu priporočal, bi mu rekel: ›Samo prepričati je treba gledalca. To je vsa metoda. Prepričati!« (Bibič 247)

## 6 Šentjakobsko gledališče

Milena Zupančič v knjigi *Kot bi luna padla na zemljo* pravi: »Ljubiteljstvo ima svoj šarm in svojo posebnost, ampak na žalost je mnogim nekdo vtepel v glavo, da se morajo kosati s profesionalnimi gledališči, kar je nemogoče in trapasto, pa še prav nobene potrebe ni po tem.« (Golob 77–78)

Kot najstnik sem z željo po igranju v pismih različnim gledališčem spraševal, ali potrebujejo v kakšni predstavi otroka oz. ali bodo imeli kakšno avdicijo. V redkih odgovorih mi je bilo sporočeno, da v predstavah trenutno ne potrebujejo otrok. V petem razredu osnovne šole pa sem se udeležil obdarovanja dedka Mraza, ki ga je v Šentjakobskem gledališču pripravilo vodstvo podjetja, v katerem je bil zaposlen moj oče. Dogodek je bil namenjen le otrokom do določene starosti, zato sem se zbal, da v Šentjakobsko gledališče prihajam zadnjič. Eno izmed hostes sem zato prosil, da mi razkaže zaodrje. Kašno vznemirjenje sem doživljal, ko sem se sprehajal za kulisami, videl garderobe, maskirnico in fundus kostumov. Hostesa mi je povedala, da se po dopolnjenem 15. letu starosti lahko pridružim njihovemu igralskemu ansamblu – če prej seveda pridem na avdicijo. Na to informacijo nisem pozabil, ves čas sem jo nosil s seboj.

Ko sem dopolnil 15 let, sem pisal gledališču in dobil odgovor, da trenutno ne iščejo novih članov. Dve leti kasneje pa sem na Facebooku zasledil, da Šentjakobsko gledališče organizira avdicijo. Kandidati so morali pripraviti triminutni nastop, izbirali pa so lahko med monologom, prozo ali poezijo. Odločil sem se, da bom recitiral pesem Frana Milčinskega - *Ježka Mračna nedelja*, ki sem sem se jo ravno tisti čas učil za izpit pri predmetu Umetnost govora na umetniški gimnaziji.

Na izpitu sem si nastop zamislil tako, da imam v roki pomarančo in jo med interpretiranjem pesmi počasi stiskam, da se iz nje cedi sok. Takšno točko sem izvedel tudi na avdiciji (član komisije je bil tudi Gašper Tič). Čez dva dneva sem izvedel, da sem avdicijo uspešno opravil. Šentjakobsko gledališče je začelo postajati moja druga družina.

Čez en mesec sem bil povabljen k sodelovanju v mladinski predstavi z naslovom *Klepnet.com* v režiji Miša Mičiča. Tekst je nastal po motivih filma *Chatroom*. Zgodba je govorila o šestih najstnikih, ki svoj prosti čas preživljajo na priljubljenem spletnem portalu Klepnet.com. Predstava se sprašuje, kakšno moč nam lahko da anonimnost na spletu in kako se

predstavljamo drugim, ko smo skriti na drugi strani ekrana. Jaz sem igral Aleksa, za katerega sem se odločil, da ga bom poskušal delati po Strasbergovi metodi, s katero sem se podrobneje seznanjal v Studiu.

Predstava je temeljila na realistični igri. Igrali smo jo na način, da vsak lik sedi pred svojo tipkovnico (kot da gleda v ekran), obrnjen proti dvorani, in se pogovarja s soigralci. Tako sem lahko dodobra izkoristil vajo Privatni moment, ker sem celo predstavo sedel na mestu in igral, da sem v svoji sobi. Kljub temu da je šlo za mojo prvo predstavo v Šentjakobskem gledališču, sem bil na odru neizmerno sproščen, kar bi pripisal vpeljavi Strasbergove metode. Dobro se mi je zdelo, da sem lahko v Studio prihajal s konkretnim materialom te predstave. Lik sem snoval tudi z uporabo vaj Čutnega spomina.

Tematika predstave je bila primerna za osnovno- in srednješolce, zato smo jo veliko igrali prav zanje. Veliko smo imeli tudi gostovanj po vsej Sloveniji, med drugim smo se udeležili festivala mladinske kulture Vizije v Novi Gorici.

V predstavi sta igrala tudi moja sošolca z AGRFT: Eva Stražar in Urban Kuntarič. Mario Dragojević (prav tako moj sošolec) pa je pri predstavi sodeloval kot scenograf in kostumograf.

V naslednji sezoni pa sem igral glavno vlogo v mjuziklu *Uskana vas* v režiji Marka Plantana. Gre za licenčni mjuzikel z off-Broadwaya z originalnim naslovom *Urinetown*. Predstava kritizira pravni sistem, birokracijo, kapitalizem in družbeno neodgovornost, hkrati pa je tudi parodija na sam broadwayski mjuzikel in na mjuzikle *Les Miserables*, *The Cradle Will Rock* in *The Threepenny Opera*. Predstava je bila zaradi glasbenikov in avtorskih pravic za Šentjakobsko gledališče zelo draga, zato smo jo igrali samo eno sezono. Med uprizoritvenim procesom sem dobil veliko pevskega znanja pod vodstvom dirigenta Simona Dvoršaka in kar nekaj igralskih izkušenj. Takrat sem tudi na lastni koži izkusil, da je mjuzikel eden najzahtevnejših gledaliških žanrov, ker združuje igro, petje in ples.

Kako ponosen sem bil, da sem postal član Šentjakobskega gledališča. Čeprav je to amatersko gledališče, je njegov ustroj zelo podoben institucionalnim gledališčem v Sloveniji, kar lahko pripišem tudi tradiciji, kajti Šentjakobsko gledališče je najstarejše ljubiteljsko repertoarno gledališče v Sloveniji in celo v Evropi.

Veliko mladih pride v to gledališče z velikim žarom do ustvarjanja in druženja, tudi sam sem bil tak. Večina jih pride za nekaj let, nekateri pa ostanejo tam vse življenje. Kar nekaj slovenskih profesionalnih igralcev je tam začelo svojo pot: Stane Sever, Fran Milčinski - Ježek, Mira Danilova, Ančka Levar, Rudi Kosmač, Bine Matoh, Saša Pavček, Dragica Potočnjak, Nataša Barbara Gračner, Maja Martina Merljak, Jurij Zrnec ...

Šentjakobsko gledališče mi je dalo prostor, da sem lahko začel razvijati svoj talent, izkušnje, da sem lahko odigral tudi 30 ponovitev iste uprizoritve, kar je celo v institucionalnih gledališčih redkost. Obenem pa sem stkal kar nekaj prijateljskih vezi, predvsem z Evo Stražar, Urbanom Kuntaričem in Mariem Dragojevičem, s katerimi smo na AGRFT postali celo kolegi.

## 7 Sprejemni izpiti

Ena izmed velikih prelomnic v mojem življenju so bili nedvomno sprejemni izpiti na AGRFT. Še danes se jih zelo živo spomnim. (Dobro, to zveni, kot da sem igralec tik pred upokojitvijo.)

Spomnim se ogromnega žara, ki sem ga imel, in veselja do igre. S tem žarom sem, se mi zdi, prepričal komisijo. Ko se spominjam sprejemnega izpita, ugotavljam, da sploh nisem bil prestrašen tako kot drugi, ki opisujejo to izkušnjo. Sprejemnih izpitov sem se lotil s pogumom in veseljem. Komaj sem čakal, da bom lahko svoj material pokazal komisiji, ljudem, ki sem jih takrat spoštoval in jih kot umetnike zelo spoštujem še danes. Prav v čast mi je bilo, da me bodo lahko gledali najboljši slovenski igralci in režiserji.

Spomnim se, kako je bila večina kandidatov prestrašena. Nekateri so ves čas polglasno ponavljali svoje tekste in živčno hodili gor in dol po prostoru, drugi so ves čas gledali v eno točko s slušalkami v ušesih in se niso dali motiti. Tretji pa so samo živčno spraševali vsakega kandidata, ki je ravno prišel iz Velike gledališke dvorane, v kateri so potekali sprejemni izpiti, kako mu je šlo in kaj vse je moral narediti. Seveda sem tudi sam imel tremo, a bila je pozitivna trema – trema, ki je dobra, ker nastopi zato, ker ti ni vseeno, saj ti stvar veliko pomeni.

Ker so mi sprejemni izpiti pomenili zelo veliko, sem se nanje pripravljaj skoraj eno leto. Že zelo zgodaj sem začel prebirati dramske tekste in iskati primerne monologe, kar mi je bilo v posebno veselje. Večkrat sem hodil v knjižnico na oddelek z dramskimi teksti, da bi našel monologe, ki so mi blizu. Kar nekaj dram mi je postalo tako zanimivih, da sem jih v celoti prebral kar med policami. Po več obiskih knjižnice sem poznal že skoraj vso dramatiko, zato sem počasi oblikoval seznam monologov. V ožjem izboru sem imel monolog Leoneja iz drame *Gospoda Glembajevi*, Hajmona iz *Antigone*, Jana iz *Divjadi*, Andreja iz *Treh sester* ter Borisa iz *Za naše mlade dame*. Ko sem jih prebral doma, z izborom nisem bil tako zadovoljen kot v knjižnici. Pravzaprav nisem bil zadovoljen s sabo in s svojo interpretacijo. Veliko sem se spraševal, katere svoje dobre strani lahko pokažem ob interpretiranju posameznega monologa.

Na sprejemne izpite sem hotel biti pripravljen 120-odstotno, zato sem se ves nestrpen udeležil informativnih dnevov že v drugem letniku gimnazije, pa tudi v tretjem in v četrtem. Sicer ob

ponovnih obiskih AGRFT nisem izvedel nič novega, me je pa vznemirjenje in samo občudovanje hodnikov omenjene akademije in Velike gledališke dvorane tako navduševalo in navdajalo z močnim hrepenenjem, da sem si še močneje želel postati študent AGRFT. Poklical sem več ljudi, ki so že bili na sprejemnih izpitih, in jih spraševal, kako potekajo ti izpiti in kaj komisija pričakuje od kandidatov. Pred tem sem slišal veliko anekdot, kako so bili sprejemni izpiti strah in trepet vsakega igralca. Znameniti so tudi spletni forumi, na katerih ljudje pišejo o bizarnih anekdotah s sprejemnih izpitov. Nekateri komentarji so me malo prestrašili, zlasti tisti, v katerih so posamezniki pisali o tem, da je komisija do kandidatov nesramna in da naj bi se nad njimi izživljala.

Informacije sem želel dobiti iz prve roke, in sicer od nekoga, ki je pred kratkim uspešno opravil sprejemne izpite. Dobil sem se z Blažem Dolencem, ki sem ga spoznal v Šentjakobskem gledališču. Kot študenta prvega letnika dramske igre sem ga zelo podrobno izprašal o vsaki malenkosti, Blaž pa mi je pripovedoval, kako poteka prvi in nato drugi krog, kakšne improvizacije lahko pričakujem, kako poteka zdravniški pregled, na kaj vse je komisija pozorna pri določenih nalogah itd. Pogovor me je zelo pomiril, hkrati pa so mi podrobne informacije pomagale, da sem se psihično in fizično bolje pripravil. Omenil mi je tudi, da morajo kandidati, ki so sprejeti v drugi krog, pogosto odigrati prizor iz drame *Vladimir Matjaža Zupančiča*. Dramo sem seveda že poznal, a sem si jo v knjižnici vseeno še enkrat izposodil. Z Urbanom Kuntaričem in Evo Stražar, ki sta se prav tako pripravljala na sprejemne izpite, smo tekst prebirali skupaj in ga večkrat tudi preigravali, da smo ga na koncu znali že skoraj na pamet.

Nekaj mesecev pred sprejemnimi izpiti sem si s svojega ožjega seznama oblikoval program in ga začel redno vaditi. Predpisano je bilo, da mora vsak kandidat pripraviti tri monologe, dve pesmi in eno prozno besedilo. Izbral sem si Janov monolog iz drame *Divjad* Nejca Gazvode in Borisov monolog iz drame *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, nisem pa si mogel izbrati tretjega monologa, saj se mi noben s seznama ni zdel povsem ustrezen oz. sem čutil, da z njim lahko pokažem premalo, sam pa sem želel več. Sem si pa že izbral pesem *Soldaška* Franceta Prešerna in pesem *Cigareta* Frana Milčinskega - Ježka ter odlomek iz romana *K svetilniku* Virginie Woolf.

Doma sem zelo težko vadil. Družina se je velikokrat šalila in oponašala moje besede, ki so se slišale iz moje sobe. Včasih pa so hoteli celo gledati in poslušati, kako vadim. Odšel sem v

Šentjakobsko gledališče in vprašal, ali mi lahko odstopijo prostor na Vodnikovem trgu. Dobil sem ključke in tam vadil nekajkrat na teden. Veselil sem se vsake vaje, saj sem se v dobrih delovnih pogojih počutil zelo ustvarjalnega. Včasih sta se mi pridružila tudi Eva in Urban. Kmalu smo začeli vaditi skupaj in čez čas smo drug drugemu pokazali svoj material: izrazili smo svoja mnenja, pomisleke, si dali napotke ... Predvsem pa smo si zelo zaupali.

Sprejemni izpiti so se približevali, sam pa še vedno nisem našel tretjega monologa. Na eni izmed vaj sem Evi rekel, da če ga ne bom našel, ga bom napisal kar sam. Eva me je pri tem takoj podprla, jaz pa sem v šali nadaljeval, da bi bil ves monolog sestavljen samo iz črke a, z raziskovanjem tega vokala pa bi lahko ustvaril svoj performans. Eva je bila nad tem takoj navdušena in predlog, ki je bil sprva le šala, mi je postajal vse bolj všeč. Tako se je začelo moje vznemirljivo raziskovanje. Kar videl sem, kako bo to en drzen, gibalno-emotivni performans.

Najprej sem si začel zapisovati, kaj vse je lahko glas a:

- oglašanje Indijancev,
- zvok čiščenja stekel,
- orgazem,
- Tarzan,
- krik, ko te peljejo sežgat v peč,
- petje operne arije Kraljice noči iz Mozartove opere *Čarobna piščal*,
- riganje,
- zehanje,
- pasje dihanje,
- levje rjojenje,
- navijanje,
- zvok formule,
- streljajo me s pištolo,
- zagon traktorja ...

Nato sem začel razmišljati, kako bi bil vsak glas a na odru najboljše izveden. Počasi se je začelo sestavljanje kompozicije. Nastalo je kar nekaj verzij, dokončno pa sta mi pomagala izbrati prav Urban in Eva. Na koncu je bil monolog sestavljen iz kakšnih 15 različnih a-jev in



aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aa  
aaaaaaa.

Dva tedna pred sprejemnimi izpiti sem svoj material predstavil tudi svojim prijateljem in profesorjem na gimnaziji, ker sem želel zbrati različna mnenja in pripombe, ki so mi pomagali nastop izpopolniti, predvsem pa sem se želel znebiti stresa. Odločil sem se, da bom stres razporedil med vse predhodne nastope, v katerih sem postajal vedno bolj samozavesten. Zadnje dni sem že komaj čakal na sprejemne izpite. Velikokrat se pošalim, da moji sprejemni izpiti niso bili »premiera«, ampak že kakšna šesta ponovitev. Podobno je v gledališču, ko si v svoji vlogi že uigran in lahko začneš na odru samo še uživati.

Prišel je dan d. Kandidati smo morali biti na AGRFT že ob osmih zjutraj, na vrsto pa sem prišel šele okrog 15. ure. Nervoznost se je stopnjevala predvsem zaradi čakanja. Z Evo sva bila na vrsti v istem dnevu, čas pa sva si krajšala v kavarni Čokl na Krekovem trgu, kjer sva se počutila najbolj sproščeno, saj sva se tam družila že takrat, ko sva bila del ansambla Šentjakobskega gledališča.

Prvi krog sprejemnih izpitov se je zame končal v desetih minutah. Ko sem prišel v Veliko gledališko dvorano, me je trinajstčlanska komisija prijazno pozdravila in vprašala, s čim bi začel. »A lahko izbiram?« sem presenečeno vprašal. »Ja,« je prijazno odgovoril Branko Šturbej. Predstavil sem svoj monolog in dobil dober odziv. Nato so mi rekli, naj povem monolog iz *Divjadi*, vendar so me opozorili, da me bodo nekje na sredini ustavili. Vito Taufer

je hotel slišati še pesem *Cigareta*, nato sem odpel še delček pesmi po lastni izbiri (*Čez šušarski most*).

Imel sem kar dober, a skromen občutek, da se lahko uvrstim v drugi krog, Eva pa je bila bolj skeptična, češ da ni pokazala vsega, kar si je želela. Popoldne je v Ljubljano prišel še Urban in skupaj smo na oglasni deski AGRFT pregledali rezultate. Uspelo je vsem trem. Naslednji dan smo se morali ob osmi uri zbrati na AGRFT, dobili smo položnico in napotke glede zdravniškega pregleda. Strumno smo se odpravili na pošto poravnat znesek ter nato k zobozdravniku, logopedu in otorinolaringologu. Po pregledu je sledil jezikovni preizkus: izžrebaty je bilo treba naključno besedilo, ga prebrati in obnoviti vsebino. Nato sem moral še nekaj izbranih besed onaglasiti. Pri tem delu preizkusa sem bil zelo nesproščen. Ne vem, zakaj sem imel tremo. Še zdaj krivim nenavaden odlomek iz *Živalske farne*, ki ga nisem znal dobro obnoviti. Ko sem stopil iz učilnice, sem se ustrašil, da sem pogorel in da bo ta preizkus odločilen, da sprejemnega izpita ne bom opravil.

Sledil je pevski preizkus, pri katerem se prav tako nisem odrezal najbolje. Najprej sem moral zapeti neko ljudsko pesem, nato pa jo izvesti še v terci, kar mi nikakor ni šlo. Na vrsti je bila še improvizacija jazza oz. bluesa in ponavljanje različnih melodij, ki so se mi zdele zelo zapletene in jih nisem znal povsem ritmično in melodično ustrezno izvesti. Ves poklapan in sprijaznjen z usodo, da se vidimo na sprejemnih izpiti naslednje leto, sem odšel domov. Eva in Urban sta me tolažila, da pevski preizkus predstavlja le manjši del sprejemnih izpitov, zato naj se glede tega ne obremenjujem.

Čez dva dneva je sledil intenzivnejši, odločilni drugi krog. Ob devetih zjutraj se je začel enourni gibalni preizkus, na katerem sem se še kar dobro odrezal, nato pa so sledile različne skupinske improvizacije. Nato je vsak kandidat spet nastopil posamezno, sam sem moral ponovno izvesti monolog z glasom a. Po nastopu me je Vito Taufer vprašal, zakaj sem za razliko od preostalih kandidatov tako pogumen. Sramežljivo sem odgovoril, da v resnici nisem pogumen, ampak me pogumnega dela prav igra.

Popoldne so nas razdelili v pare. Vsak par je moral v nekaj urah pripraviti prizor iz že omenjenega *Vladimirja*. Ko so drugi pari predstavili svoj prizor, so za nalogo dobili še dodatne improvizacije, jaz in moja soigralka pa ne. Zaskrbelo me je, obenem pa sem si mislil, da sva v pripravljenem prizoru verjetno pokazala dovolj. S tem se je moj sprejemni izpit končal. Na rezultate, ki smo jih zaradi varstva osebnih podatkov prejeli po e-pošti, pa sem

moral počakati do večera. Vsako minuto sem prek telefona dostopal do svoje e-pošte in ob 22.05 sem končno prejel sporočilo, v katerem je pisalo, da sem sprejemne izpite opravil uspešno. Čutil sem neizmerno veselje in privilegij, da sem del tiste peščice kandidatov, ki ji je uspelo.

Mislil, da sem komisijo prepričal predvsem s svojim monologom. Med študijem mi je Branko Šturbej rekel, da nikoli v življenju ne bo pozabil mojega sprejemnega izpita in monologa a. Boris Ostan pa me je vprašal, ali sem ta monolog res sestavil sam, dejal je, da mu zdaj, ko sem sprejet, lahko zaupam, kdo mi ga je pomagal narediti. Ni mi verjel, da sem ga sestavil sam.

Šele med pisanjem tega poglavja sem pomislil, da je name morda vplivalo besedilo *Grenki sadeži pravice* Milana Jesiha.<sup>2</sup> To dramo smo v četrtem letniku gimnazije podrobneje obravnavali, saj je bila del gradiva za maturo pri Zgodovini in teoriji drame in gledališča (ta predmet je na umetniški gimnaziji namreč obvezen maturitetni predmet). Če se *Grenki sadeži pravice* sprašujejo, kaj vse je lahko jezik, sem se jaz v svojem monologu a spraševal, kaj vse je lahko glas a, in to spletel v zelo podoben konglomerat kot Jesih.

---

<sup>2</sup> Drama, ki jo je Jesih napisal leta 1978, je sestavljena iz 58 prizorov, v katerih štirje liki odigrajo 140 različnih vlog. Prizori med seboj niso ločeni, temveč zabrisano prehajajo iz enega v drugega. Konec prizora lahko pomeni začetek novega. V prizorih gre za delčke pogovorov, vzetih iz konteksta, prostor in čas pa se iz prizora v prizor menjata. V Grenkih sadežih pravice gre za konglomerat stanj, ki so polne norosti, igrivosti, humorja, groteske in absurda. Pravzaprav gre za ludizem, igro z besedami.

## 8 AGRFT

Jeseni bom začel študirati igro. Za vse življenje sem opravil z matematiko, fiziko, biologijo in drugimi dolgočasnimi vedami. Zdaj se bom lahko posvetil samo igranju. Sanje, ki sem jih sanjal več kot deset let, so se mi uresničile. Igranje, ki je bilo do zdaj moj hobi, bo po študiju postalo moja služba. Kakšen privilegij, da bom lahko v življenju počel tisto, kar me najbolj veseli, za to pa bom prejemal tudi plačilo. S kakšno strastjo bom hodil na vsa predavanja in kaj vse se bom lahko naučil. Kot študent AGRFT bom lahko gledališče obiskoval brezplačno, ne bo mi treba kupovati abonmaja ali več tednov vnaprej kupovati vstopnic za najboljše sedeže. Postal bom AGRFT-jevec. Učil se bom umetnosti od strokovno usposobljenih profesorjev, ki sem jih pred tem občudoval iz parterja. In tukaj, na AGRFT se bom naučil vse potrebne obrti, ki jo bom v prihodnje potreboval na svoji poklicni poti.

To so bile moje misli pred vstopom na AGRFT. Seveda je šlo za idealizacijo. Čeprav sem se že pred študijem zavedal tudi temnih plati igralskega poklica, si nisem predstavljal, da je igralski poklic včasih tako zelo stresen in frustrirajoč – predvsem takrat, ko izgubiš igralski užitek. In jaz sem ga izgubil že takoj ob vstopu na AGRFT. Nemudoma je izginila vsa moja igralska samozavest, izginil je ves pogum, ki je bil tako močno prisoten še na sprejemnih izpitih, in izginila je vsa igrivost.

Zavedam se, da nisem edini, ki se mu je to zgodilo. Milena Zupančič v knjigi *Kot bi luna padla na zemljo* pravi, da se to dogaja večini igralcev: »Prvo leto študija je naporno. Nenadoma in nepričakovano se znajdeš na ničli, celo nižje. Težave imaš s samozavestjo, nenehno se sprašuješ, ali si res pravi.« (Golob 103)

Pred študijem se nisem spraševal, ali igram prav. Preprosto sem samo igral, pri tem užival in se v igranju neizmerno zabaval.

Milena Zupančič pravi:

»Ko se znajdeš na Akademiji, poln teh čustev, ki kar bobnijo v tebi, je prva stvar, ki jo moraš storiti, tem čustvom pošteno pristrichi krila, povsem do golega jih moraš oskubiti in se naučiti tehnike. Naučiti se moraš, kako misliti vlogo, in ko to približno zaslučiš, lahko nanjo spet pripneš čustva, ki pa so takrat že oblikovana. Zato pa je lepo gledati amaterje, ker je vse, kar počnejo, tako zelo zares, iz srca, iz duše« (prav tam 97).

Ob sprejemu na študij na AGRFT sem samega sebe zablokiral. Takrat nisem vedel, zakaj se je to zgodilo. Krča sem se sicer zavedal, a ga nisem znal odpraviti. Šele proti koncu študija mi je postalo jasno. Zablokiral sem se, ker sem se zavestno odločil, da moram na AGRFT vstopiti kot nepopisan list. Vse znanje, ki sem ga dobil na umetniški gimnaziji, v Šili, Šentjakobskem gledališču in v Studiu bratov Vajevac, moram zdaj pozabiti, sem si rekel. Mislil sem si, da me bo to znanje samo oviralo in da moram začeti od začetka, saj bom le tako med študijem postal pravi igralec. Menil sem, da je bilo vse prejšnje početje samo igračkanje amaterskega igralca, na AGRFT pa se bom naučil pravega, profesionalnega igranja.

Vse skupaj sem si otežil tudi sam. Ko smo v prvem letniku pripravljali kakšen prizor, sem prve dni zelo užival, dobro mi je šlo, svojo vlogo sem že imel nastavljeno in skoraj narejeno, potem pa se mi je nekaj v glavi premaknilo. Rekel sem si, da igra ne more biti tako enostavna, kot jo dojemam, in da zagotovo nekaj delam narobe. Igra je vendar resna stvar, vanjo se moram poglobiti, sem si govoril. Kar seveda drži. Zagotovo te AGRFT nauči obrti in te izoblikuje kot igralca. A problem pri meni je bil, da sem začel dvomiti o svojem talentu. Izgubil sem vso svojo igralsko norost, drznost, strast do igranja. Postal sem popolnoma prazen, kot da ne bi znal več igrati. To se mi je v nekem trenutku zdelo celo prav, češ, saj ne znam igrati, saj sem šele v prvem letniku. Me bodo že mentorji naučili, kako je treba, sem si mislil. Izgubil sem tudi vso samoiniciativo. Bal sem se, da bo kaj narobe. Da to, kar mislim, ni prav. Prestrašeno sem čakal, da mi mentorji pokažejo, kako je treba pravilno igrati. Posnemal sem igro svojega mentorja Borisa Ostana in začel igrati kot on.

Če smo se v prvem letniku ukvarjali z realizmom, izhajajoč iz prizorov, ki smo jih napisali sami, samo se v drugem letniku začeli ukvarjati z dramskimi besedili. Mentorja sta se odločila, da se spopademo z antiko, natančneje s Sofoklejem: Dorian Šilec Petek režiral *Antigono*, Jan Krmelj pa *Kralja Ojdipa*, v tej igri sem igral naslovno vlogo.

V celotnem procesu sem se počutil zelo frustriranega: najprej zaradi pritiska pred kultno glavno vlogo, ki sem si ga ustvaril sam, potem pa tudi zato, ker sem si v glavi hotel stvari zakomplicirati. Nisem izhajal iz sebe, ampak sem si ustvaril vizualno podobo lika, namesto da bi ga doživljal. Pozabil sem na vse znanje o delu Stanislavskega in Strasberga, ki sem ga več let usvajal na umetniški gimnaziji in v Studiu bratov Vajevac.

Ves semester sem se obremenjeval s tem, da temu liku nisem kos, da ne znam igrati štiridesetletnega moškega. Preprosto ga nisem spustil skozi sebe, skozi Mateja. Nisem si ga prilagodil sebi.

Nezaupanje vase je vedno bolj raslo in na vajah nisem mogel dati skoraj nič od sebe. Na vajah, na katerih mentorja Boris Ostan in Vito Taufer nista bila prisotna, se mi je še nekako uspelo sprostiti in raziskovati, ko pa sta stopila v prostor, pa sem se zakrčil in se bal nadaljnjega raziskovanja. Bal sem se, da bo vse, kar bom naredil, neprimerno, da ne bo prav. Sploh ne vem, kako naj to opišem. Pravzaprav sem čakal, da mi mentorja povesta, kako je treba kakšno stvar odigrati. Vsako kritiko, ki je bila seveda mišljena konstruktivno, sem jemal kot napad. Čutil sem, da s tem kritizirata mene kot igralca. Mentorja sta mi poskušala pomagati, dajala sta mi napotke, jaz pa se sploh nisem mogel otresti vseh pritiskov, ki sem si jih ustvaril. Vse, kar sem na odru poskušal, se mi je zdelo slabo. Med prizorom sem razmišljal, kaj si o moji igri mislita mentorja in kako bi bilo ustrezneje igrati.

Ko smo se bližali premieri, mi je Ostan hotel čim bolj pomagati. Dobronamerno mi je razlagal situacijo lika tako, da mi je kakšne stvari zelo nazorno pokazal in zaigral. Jaz pa vsega tega nisem ponotranjil, ampak sem začel samo slepo slediti njegovim melodijam in gestam. Vedno bolj sem postajal mali Ostan.

Spomin se premiere. Bilo je grozljivo. Pred začetkom predstave, ko je občinstvo vstopalo v Veliko gledališko dvorano, sem v poltemi že sedel na odru. Ko se je občinstvo posedalo, me je postajalo bolj in bolj strah. Nisem bil prepričan sam vase, nisem si verjel. Minuto pred začetkom me je zgrabila panika. Pozabil sem, kako moram začeti predstavo. Nisem pozabil teksta, pozabil sem, kako moram igrati. V glavi so se mi začeli mešati vsi Ostanovi napotki, kdaj naj naredim pavzo, kako naj uporabljam roke itd. Glavni problem, ki sem ga lahko ozavestil šele po študiju, je bil, da sem se ves semester ukvarjal z vprašanjem »kako« namesto s »kaj«.

Celotno predstavo sem igral na pamet. Večkrat sem se zalotil, da ne vem, kaj igram in zakaj stojim na odru. Predvsem pa nisem stvari ponotranjil in začutil lika v enem kosu. Igral sem po koščkih, ki se mi zaradi različnih napotkov in premikov, ki so bili vnaprej določeni, niso mogli sestaviti preprosto zato, ker melodije in geste, ki sem jih uporabljal, niso bile moje.

Produkcije sem igral s tako muko, da sem med vsako komaj čakal, da se konča. Ker smo imeli kar nekaj ponovitev, sem vsak večer poskušal igrati drugače in se trudil vlogo Ojdipa čim bolj približati sebi.

Na tretji ponovitvi sem se odločil, da bom predstavo odigral zase. Rekel sem si, da bom poskušal čim bolj igrati s svojim notranjim občutkom. Da si bom vzel svoj čas in poskušal čim manj igrati na pamet. Po predstavi sem bil zadovoljen. Začutil sem, da sem bil veliko bolj v stiku s samim sabo, dokler ni prišel v garderobo Boris Ostan, ki je sklical sestanek. Rekel je, da je bila predstava grozljiva predvsem zaradi mene, ker sem govoril tako počasi in razvlečeno, da to preprosto ni bilo gledljivo. Ni mogel razumeti, kaj se je z mano dogajalo med predstavo. Po njegovem mnenju je bila to najslabša ponovitev, s čimer se nisem mogel strinjati; takrat poleg vseh svojih problemov nisem imel še občutka za to. Mogoče je bila res najslabša, ampak v meni se je takrat nekaj zgodilo. Lahko bi rekel, da sem se tisti večer na odru počutil najbolje od vseh ponovitev, ki smo jih imeli. Kljub temu da sem bil mogoče na tisti ponovitvi za gledalce najslabši, sem takrat zase dosegel največ: na odru sem se spet začel poslušati in slediti svojim impulzom.

Pri naslednjih produkcijah se mi je pojavljal vzorec, ki sem ga ozavestil šele zdaj. Težave sem imel pri vsaki drugi produkciji. S tem mislim na nesproščenost in zakrčenost.

Naslednja produkcija je bila *Molièremobil*, tj. kolaž Molièrovih prizorov. Vsak si je izbral najljubše prizore, v njih zasedel sebe in/ali svoje sošolce. Ker nisem želel, da bi se mi ponovila izkušnja igranja Ojdipa, sem se zavestno odločil, da bom v tej produkciji na odru užival. Ko sem skoraj v celoti prebral Molièrov opus, sem si izbral nekaj najljubših prizorov, na produkciji pa smo predstavili dva. To sta bila prizora iz *Scapinovich zvijač*. V obeh prizorih sem igral Scapina, v enem je z mano igral Dominik, v drugem Mario. Prav pri tej produkciji mi je igralsvo spet priraslo k srcu, znova sem v igranju našel igrivost in užitek. Občutek, ki sem ga imel na odru, lahko primerjam z občutki, ki sem jih imel med tekmovanjem v Šili. Začutil sem svobodo, energijo, ki jo dobiš, ko nasmeješ gledalce. Spet se je prebudil stari Matej.

Ugotovil sem, da se ne smem toliko ozirati na druge, se spraševati, komu bom všeč in komu ne. Preprosto sem igral na način, ki se mi je zdel najprimernejši. Zavestno sem nehal tako dosledno slediti mentorjevim napotkom. Ustvaril sem si nekakšen filter in do sebe spustil samo tiste napotke, za katere sem menil, da mi bodo pomagali, in s katerimi sem se resnično

strinjal. Zdelo se mi je, da sem na konju in da sem se znebil vseh strahov, zato sem postajal tudi vse bolj samoiniciativen. S prepričanostjo vase sem na vaje prihajal s predlogi in se boril za svoj prav.

Krč se je znova pojavil v naslednji produkciji, v zimskem semestru tretjega letnika. Z Živo, Mariem in Uršo smo igrali *Murlin Murlo* Nikolaja Koljade, režiral je Dorian. Ponovil se mi je podoben občutek kot pri Ojdipu. Nisem se mogel sprostiti in tudi na predstavah nisem užival. Igral sem vlogo, ki mi ni bila blizu, skozi proces je nekako nisem mogel začutiti. Kmalu mi je z nasveti začel pomagati Ostan in zgodila se je podobna situacija kot pri Ojdipu: znova sem začel posnemati svojega mentorja, namesto da bi našel lasten izraz.

V poletnem semestru smo se ukvarjali s Shakespearom, igral sem Macbetha, režiral je Dorian. V procesu sem spet užival, pomembna pa je bila zavestna odločitev, da nočem podobne izkušnje, kot sem jo imel že v produkcijah *Kralj Ojdip* in *Murlin Murlo*.

Na začetku procesa mi je Ostan zelo pomagal, predvsem glede verza. V zadnjih dveh tednih vaj pa sem se odločil, da ga ne bom več toliko poslušal, prisluhnil pa sem svojemu notranjemu občutku: vlogo sem naredil po svoje. Iz prejšnjih izkušenj sem se naučil, da se nisem mogel na odru sprostiti ravno zaradi prevelike vpletenosti mentorja. Ugotovil sem, da mi v začetku procesa nasveti in napotki mentorjev zelo koristijo ter da mi pomagajo razumeti vlogo in se poglobiti vanjo. V zadnjih dveh tednih pa potrebujem prostor, da vlogo naredim tako, kot jo sam najboljše čutim.

V četrtem letniku sem se poskušal čim bolj oddaljiti od mentorjev in obe diplomski predstavi delati samostojno. V zimskem semestru smo pripravljali avtorski projekt *Se mi vsaj ni treba poljubljati* v režiji Dorian Šilca Petka, v poletnem pa *Idomeneja* Rolanda Schimmelpfenniga v režiji Jana Krmelja. Ostan in Kica, ki je v četrtem letniku nadomestil Tauferja, sta nam dala veliko svobode, predvsem pa sta nam zaupala. Prav to zaupanje se mi zdi zelo pomembno za igralsko samozavest. Če nekdo verjame vame, tudi sam bolj verjamem vase. Pogoje, da se na odru dobro počutim, si moram ustvariti sam.

Če primerjam delo vseh produkcij, lahko ugotovim, da sem igralski užitek občutil takrat, ko sem bil sproščen, čim manj obremenjen s končnim rezultatom in mnenjem drugih, in ko sem si izboril svoj prostor. Za to pa igralec potrebuje samozavest in občutek, da zmore in da zna. Delujem namreč tako, da mi avtoriteta, npr. mentor na AGRFT, lahko zelo hitro omaja

prepričanje vase. Podobno se mi je dogajalo tudi v gledališču, podrobneje o tem pišem v nadaljevanju.

Polde Bibič (271) v knjigi *Igralec* pravi: »Na Petrovaradinski trdnjavi so pedagogi-režiserji vneto dokazovali, da igralec ne more biti učitelj dramske igre. Igralec namreč s svojim zgledom in svojo igralsko močjo pripravi učenca do tega, da ga začne posnemati.«

»Vzgajati igralca pomeni pomagati mlademu človeku k ustvarjalnosti. Tega ni mogoče doseči z dresuro, ko pedagog nasilno zahteva, da učenec posnema učitelja. Vzgojitelj mora znati zatajiti svoje lastno umetniško prepričanje, da lahko goji nežno kal učenčeve samovolje ustvarjalnosti.«  
(prav tam 270)

Pri produkcijah *Kralj Ojdip* in *Murlin Murlo* lahko za krč krivim predvsem sebe. Proces sta me naučila, kako pomembno je, da si naredim vlogo tako, da se v njej najboljše počutim. Samo tako sem lahko v njej suveren in samo s suverenostjo lahko prepričam gledalce: le z vero vase ti lahko verjamejo tudi gledalci.

Včasih razmišljam, ali bi bilo bolje, da Ostan ne bi preveč pritiskal name oz. da bi mi moral pustiti več svobode. Velikokrat potrebujem nekoliko več časa za dosego rezultata, Ostan pa je bil velikokrat neučakan, s svojimi napotki je bil vedno dva koraka pred mano. Ker ga pri tem nikakor nisem mogel dohitevati, sem ga začel posnemati. Vsekakor vem, da mi je hotel samo dobro.

Zelo težko se strinjam z nekdanjimi študenti igre, ki pravijo, da je AGRFT varno zavetje, v katerem se štiri leta kališ, da si potem pripravljene na trg dela.

Pri študiju me je zelo motilo, da se je pri vsaki produkciji stremelo le k rezultatu. Tudi to je bil eden izmed razlogov, da sem se počutil stresno.

Vse naše produkcije so bile odprte za javnost. Vedeli smo, da nas bodo prišli gledat umetniški vodje slovenskih gledališč, zato sem bil v procesih, pri katerih mi ni šlo najboljše (*Kralj Ojdip* in *Murlin Murlo*), pod velikim pritiskom. Mislil sem si, da bo od mojega slabega nastopa odvisna moja nadaljnja poklicna pot. Le kako naj bi v takšnih pogojih dela AGRFT pojmoval kot prostor varnega gnezda, kjer si lahko dovolim delati napake.

Zavedam se, da nas morajo že med študijem spremljati tudi direktorji gledališč, saj nas le na tak način lahko spoznajo in nam kasneje ponudijo delo. Vseeno pa menim, da bi produkcije prvega in drugega letnika lahko bile zaprte za javnost. Tako bi bil študij lahko manj stresen.

Menim, da bi med študijem lahko spoznal več različnih načinov igre, kar bi lahko dosegli s krajšimi oz. razpolovljenimi semestri (namesto 8 bi lahko imeli 16 semestrov). V enem dvomesečnem semestru bi se lahko intenzivneje posvečali le eni tematiki, npr. commedii del'arte, fizičnemu gledališču, pantomimi, realizmu, antiki, Shakespearu, mjuziklu itd. Na ta način bi lahko v štirih letih spoznali več načinov igre. Takšen način dela sicer ne bi bil tako poglobljen, kot je zdaj, ko se npr. s Shakespearom ukvarjamo ves semester (približno štiri mesece), bi se pa študenti lahko seznanili z več tematikami in kot bodoči akademsko izobraženi igralci dobili več raznolikega znanja.

Menim tudi, da bi lahko dobil več izkušenj, če bi po dveh letih zamenjal oba mentorja. Boris Ostan in Vito Taufer sta me veliko naučila, čeprav sem imel med študijem številne krize, ocenjujem pa, da po dveh letih študija od mentorjev težko dobiš še kaj več. Nova mentorja bi nam predstavila več različnih pogledov na igro, gledališče in umetnost nasploh. Na nezavedni ravni študent vedno posnema mentorja in njegov način igre, kar je razumljivo, saj ga posluša, se od njega uči, in četudi študent noče biti tak kot mentor, mu na neki način postaja podoben. Že njegovi napotki izhajajo iz njegovega dožemanja igre in gledališča. Nazadnje je vedno tako, da si igralec po študiju sam ustvari neko »metodo«, po kateri dela, in če bi sam dobil znanje od več ljudi, bi to lahko bila dragocenejša izkušnja.

Med študijem se tudi veliko vadi in zelo malo naredi. Naša generacija je imela veliko število vaj. Dramsko igro smo velikokrat podaljševali, vadili smo tudi ob sobotah in nedeljah, celo ob praznikih. Skratka, skoraj ves prosti čas smo posvetili študiju. Ob nasprotovanju in upor, da je vaj preveč, smo od profesorjev dobili odgovor, da je igrilstvo tak način dela, ki zahteva veliko časa in odrekanj. Mentorji so nam dali vedeti, da moramo biti hvaležni za to, da smo bili sprejeti na AGRFT. Zagotovo sem hvaležen, najbolj na svetu sem hvaležen, svojega študija ne bi zamenjal za nič na svetu, ampak: zakaj je treba toliko časa vreči stran, zakaj niso vaje bolj učinkovite? Zavedam se, da morajo študenti sami priti do ugotovitev, za to pa potrebujejo sprva več časa, posledično pa tudi več vaj.

Predvsem so me živcirale celodnevne vaje, ki so trajale osem ur ali več, od tega pa so bile učinkovite mogoče le štiri ure. Celodnevne vaje so ponavadi potekale od 10. do 14. ure, sledil

je odmor za kosilo, drugi del vaj pa je potekal od 16. do 20. ure. Ob 10. uri smo se počasi zbrali na kavi, ob 11. uri smo odšli proti AGRFT, kjer je trajalo kar nekaj časa, da smo se vsi preoblekli, pripravili rekvizite, scenografijo in odšli še enkrat na stranišče. Ura je bila že 11.30 in mi še vedo nismo začeli vaditi. Ko smo končno začeli, je dobri uri dela sledil 20-minutni odmor, ki je trajal pol ure, in tako smo do 14. ure vadili manj kot dve uri. Po kosilu je bilo še slabše, ker sta energija in koncentracija že popuščali, zato smo velikokrat vajo zaključili že kakšno uro prej. Po celem dnevu sem bil tako utrujen, da sem bil ob 21. uri že v postelji. Ustrezneje bi bilo, da bi intenzivno vadili od 10. do 14. ure, odšli domov in si v prostem popoldnevu nabrali energijo za naslednji dan. Kdor bi hotel klepetati na kavi, bi se lahko dobil uro prej, ne pa v času, ki je bil namenjen vajam. To je ena izmed stvari, ki mi je šla med študijskim procesom zelo na živce.

Pred študijem sem si predstavljal, da se bom na AGRFT naučil, kako se igra, da se bom naučil vse potrebne obrti in da bom dobil vse potrebno znanje, ki ga igralec potrebuje na svoji igralski poti. Kakšna utopična misel! Šele med študijem sem odkril, da se bom učil vse življenje in da mi AGRFT daje samo podlago oz. odskočno desko, s katere se lahko lažje odrinem in zaplavam v igralski svet, bodisi na oder bodisi pred kamero. Na živce si grem in ne razumem, zakaj nisem vsega predhodno pridobljenega znanja obdržal, ga med študijem povezal z novim znanjem in si sam ustvaril svojih lastnih pogojev za delo in igranje.

Ob produkcijah sem se naučil, da se igralskega užitka ne da naučiti, temveč ga mora preprosto začutiti vsak igralec sam. Začuti pa ga lahko samo s sproščenostjo in neobremenjenostjo z mnenjem drugih.

Ruski gledališki režiser Anatolij Vasilijev je v knjigi *Režija in igra* zapisal:

»Ljudje pravijo, da se ukvarjajo s stvarmi zato, ker jih imajo radi: »Rad imam gledališče. Rad imam slikarstvo. Radi imam glasbo.« To je edini razlog, zaradi katerega se, na primer, hočejo ukvarjati z gledališčem. Ko jih končno porinemo na oder, dojamejo, kako zelo težko je biti umetnik, drugega pa ne znajo delati. Že na začetku si je treba odgovoriti na preprosto vprašanje: »Ali sem se pripravljen žrtvovati in biti tam, pa ne zato, da bi užival ali da bi mi ploskali?« Če je igralec pripravljen na žrtvovanje, se mora zavedati, da bo lahko začel igrati šele po sedmih letih. Če se je pripravljen podati v to avanturo, lahko začne. V drugem letniku svojega študija še ne bo znal igrati. V tretjem bo komajda začel spoznavati igro; v petem bo naredil svoje prve korake in šele v sedmem letniku bo začel igrati. Takrat bomo lahko rekli: »Pa daj!« (Feral 249)

## 9 Posledice

Predmet filmske igre je na AGRFT zelo skop. To na neki način razumem, saj je bistvo študija *dramska* igra. Opažam, da je zadnja leta v Sloveniji snemanj vedno več, kar posledično pomeni tudi vedno več igre pred kamero. Pred leti so se začele snemati dnevne televizijske nadaljevanke, vedno več je serij različnih žanrov in formatov, vse več je tudi filmov, zato bi bilo dobro, da bi AGRFT glede na razmere na trgu poskrbel za študente in jim ponudil vsaj osnovna orodja filmske igre. Na žalost tega nisem dobil in tudi vse prejšnje generacije v zgodovini AGRFT, kakor sem slišal od gledaliških kolegov, tega niso bile deležne. Ne vem, kako je zdaj, ampak upam, da se bo to popravilo.

Največ o filmski igri sem se naučil pri filmu *Posledice*, v katerem sem igral glavno vlogo. V začetku tretjega letnika me je režiser Darko Štante povabil k sodelovanju pri snemanju svojega prvenca. Pred tem sem že igral v eni izmed njegovih vaj, ki jih je moral opraviti kot študent magistrskega programa filmske režije na AGRFT. Že takrat sem mu bil všeč in omenil mi je, da bi z veseljem posnel z mano celovečerni film, ki ga pripravlja. Jeseni me je ponovno poklical in začeli smo vaditi. Poleg mene je poklical tudi Leo Cok, Timona Šturbeja, Urbana Kuntariča, Lovra Zafreda in Gašperja Markuna. Vnaprej nas je opozoril, da bomo sodelovali, v procesu pa se bo odločil, kdo bo igral katero vlogo. Obenem je organiziral tudi javno avdicijo, prek katere je iskal predvsem talentirane naturščike.

Film *Posledice* govori o sedemnajstletnem Andreju, ki zaradi neprimerne in nasilnega vedenja pristane v vzgojnem zavodu. Tam spozna Željka, neformalnega vodjo tamkajšnjih gojencev. Z njim in z drugimi gojenci se predaja skupnim zabavam, drogam, alkoholu, nasilnim in kriminalnim akcijam, ki mu vzbujajo občutke pripadnosti, varnosti in sprejetosti. Ko Željko odkrije Andrejevo skrivnost, ga začne izkoriščati. Tako se mora Andrej odločiti, ali slediti Željku in njegovemu divjemu življenju ali ostati zvest samemu sebi.

Kot igralec sem največ izkušenj dobil prav v več kot polletnem procesu ustvarjanja tega filma. Precej nenavadno je, da je ta proces trajal tako dolgo. Vaj je pred snemanjem filma ponavadi precej manj kot v gledališču, kjer se dva meseca vadi od 10. do 14. ure, v tednih pred premiero tudi od 19. do 22. ure. Kakor mi je znano, v procesu nastajanja slovenskega filma ni toliko vaj, kaj šele v takem časovnem obdobju (predvsem zaradi časovne stiske, v kateri smo ponavadi igralci). Večina igralcev, ki nastopa tudi v slovenskih filmih, je primarno

zaposlena v gledališčih, kjer je delo organizirano po urniku vnaprej določenih vaj in predstav, delo je lahko razporejeno tudi prek celega dneva; ob redkih premorih pa lahko igralec najde tudi čas za snemanje filma.

Pred snemanjem filma se na vajah za mizo bere, pogovarja, razčlenjuje in analizira, prizor pa se nato postavi na samem prizorišču snemanja. Takšen način dela je bil pri snemanju filma *Gremo mi po svoje*, kjer sem imel dve, tri vaje, kar je skupaj trajalo le nekaj ur, večino dela pa smo opravili šele na setu.

Milena Zupančič pravi:

»Delo pri filmu in tisto pri gledališki predstavi se v marsičem razlikujeta. Ne spomnim se, da bi pri kateremkoli filmu imela vaje. Nobenih skupinskih branj scenarija. Mogoče smo se pri Cvetju zbrali, ampak če smo se, ker mi je to malo ušlo iz spomina, je šlo spet za to, da se pomaga tistim, ki niso bili domači z gorenjščino. Takih vaj, kot so v teatru, pa takrat ni bilo. Priprave pri filmu so bile vedno osredotočene na tehnične zadeve – na kostume, lasulje, maske ipd., vse je skrbelo samo to, da bo pred začetkom snemanja s tehniko vse ›fiksno fertik«. Pri zadnjem filmu *Srečen za umret* pa smo imeli tri ali štiri skupne vaje.« (Golob 291)

Pri filmu *Posledice* se je režiser Darko Štante odločil za zelo dolg in poglobljen študij. Želel si je, da bi bili igralci pred kamero kar se da avtentični. Pri tako mladih in neizkušenih igralcih, kot smo bili mi, pa je bilo za to potrebno veliko več časa in vaj, kot pri bolj izkušenih igralcih.

Vaje smo začeli z improvizacijami, vsak je igral skoraj vse vloge. Po več kot dveh mesecih je režiser sestavil zasedbo; izvedel sem, da bom igral glavno vlogo. Novice sem bil zelo vesel, hkrati pa me je postalo neznansko strah, ali bom lahko kos tej težki nalogi. Vloga mi je bila zelo tuja in se med improvizacijami nisem upal niti spogledovati z njo. Bal sem se, ali bom lahko na filmu, v katerem mora biti vse še toliko bolj prepričljivo kot v gledališču, lahko ustvaril lik nasilnega problematičnega fanta, polnega agresije. Darko me je pomiril in rekel, da verjame vame in da mi popolnoma zaupa. Na vajah je ustvarjal varno okolje, v katerem smo si vsi dovolili delati napake in eksperimentirati. Štante je v nas iskal agresijo, brutalnost in surovost, ki nam bi pomagala pri grajenju likov. S takšnim načinom dela sem se kot igralec začel odpirati.

Štante je po poklicu nočni vzgojitelj v vzgojnem zavodu. Na vaje je velikokrat prihajal neposredno iz službe. S svežimi in razburljivimi prigodami mladoletnih prestopnikov nam je širil referenčni prostor in odpiral marginalni svet, kot ga živijo in čutijo gojenci. Sam takega sveta sploh nisem poznal. Omogočil nam je tudi obisk Prevzgojnega doma Radeče, v katerem smo lahko v živo začutili utrip doma in se z gojenci tudi spoznali.

Počasi se je na vajah pletla tudi močna povezanost med nami, kar je bilo za film zelo pomembno. Režiser nam je predlagal, da si pogledamo več referenčnih filmov: *Divjak (The Wild One)*, Laszlo Benedek, 1953), *Upornik brez razloga (Rebel without a Cause)*, Nicholas Ray, 1955), *Sovraštvo (La Haine)*, Mathieu Kassovitz, 1995), *Mulci (Kids)*, Larry Clark, 1995) itd.

Zelo zanimivo se mi je zdelo, da je režiser vaje snemal. Na koncu vsake vaje smo posnetke pogledali in tudi sami ocenili, ali si verjamemo ali ne. Skratka, lahko smo se samoanalizirali. Sprva smo imeli s tem veliko težav, saj se igralci na splošno zelo težko gledamo, a smo ta strah in sram kmalu premagali. S takšnim načinom dela sem dobil občutek za igro pred kamero, kajti na vseh vajah smo igrali za kamero, kar je glavna razlika glede na igranje za občinstvo, ki sedi v dvorani. Nekako se moraš s kamero spoprijateljiti, se z njo povezati, jo začutiti, se nanjo odpirati in vedeti, koliko emocije prenese. Veliko je odvisno tudi od plana, s katerim te kamera snema. Na snemanju sem vedno vprašal, s kakšnim planom bomo snemali. Tako sem lažje prilagajal izraz in odmerjal svoja čustva. Videl sem, kako malo je potrebno za igro pred kamero. Pomembna je zelo izčiščena misel, ki jo mora imeti igralec v zavesti. Zelo hitro sem si izostril občutek za detajle, za mikrodzive in emocije, ki so vidni samo na kameri, v gledališču pa ne bi bili primerni oz. bi bil takšen način izraza morda premajhen.

Vsak igralec je moral napisati tudi svoj življenjepis lika. Sprva sem to početje zelo podcenjeval, kmalu pa sem ugotovil, da se mi je s prenosom informacij in misli na papir odprlo veliko novih stvari. Razburkal sem domišljijo in začel še bolj poglobljeno razmišljati o svojem liku. Uporabil sem metodo Ivane Chubbuck, ki nam jo je v tretjem letniku predstavil Ostan pri procesu produkcije *Murlin Murlo*.

Chubbuckova predlaga, da si je za osmislitev lika treba določiti 9 lastnosti, to so: družbenoekonomske razmere, zgodovina travmatičnih dogodkov osebe, geografska lokacija rojstva in odraščanja, časovno ozadje, zgodovina poklicne poti, sanje lika, likov način

delovanja, kako lik vidi samega sebe, kako drugi vidijo njega in na splošno še nekaj informacij o liku.

Režiser Mile Korun (177) pravi:

»V tem smislu mora biti igralec maksimalno informativen, nabit z informacijami, ki jih mora, seveda gledalčevemu pričakovanju in njegovi zmožnosti in sposobnosti sprejemanja primerno, oddajati. Zato je pomembno, da je tudi režiser svoje vloge. Igralec z nepopolnimi, dvomljivimi, nenatančnimi ali celo napačnimi informacijami je neuporaben. Sploh ni igralec.«

Veliko smo se ukvarjali tudi z jezikom. Odločili smo se, da bomo zaradi čim večje prepričljivosti jezik znižali in govorili v svojem idiolektu. Timon Šturbej je govoril štajersko, drugi pa v osrednjeslovenskem govoru. Poskušali smo se približati jeziku, ki ga govorijo prestopniki. Pri tem nam je najbolj pomagal režiser. Prestopniki uporabljajo tudi svoj žargon in za veliko besed sem slišal prvič. Pomembna sta bila tudi ritem in tempo govora. Med procesom se nismo ukvarjali toliko s samim tekstom, ampak bolj z vsebino, uporabljali smo svoje besede. Teden dni pred snemanjem pa smo z ožjo ekipo odšli na intenzivne priprave na Veliko planino, kjer smo spisali celoten tekst in še enkrat pregovorili celoten scenarij. Pomembne prizore pa smo vadili tudi v prostoru.

Pred snemanjem sem si vse scene razdelil po filmskem dogajanju in si napisal fiktivne dneve, kateri dan se določena scena dogaja in koliko časa preteče od enega prizora do drugega. Ta pregled je bil zame nujen, ker z vplivom okolja in družbe se moj lik iz prizora v prizor spreminja.

Pri svoji vlogi sem se zavestno odločil, da bom skozi potek zgodbe spreminjal način govora. Tako Andrej na začetku govori v nekakšni obliki osrednjeslovenskega govora, kasneje pa skoraj neopazno dodaja specifične govorne poudarke, ki so značilni za narode nekdanje Jugoslavije, ki sicer govorijo slovensko, a posamezne besede govorijo na svoj način. Npr. kar nekaj prestopnikov z državami nekdanje Jugoslavije nima nič skupnega, a namerno kopira način govora z omenjenega območja.

Lahko rečem, da smo bili na snemanje maksimalno pripravljene. Na voljo smo imeli samo 25 snemalnih dni, vendar nam je zaradi tako dobre predpriprave vse uspelo posneti po snemalnem planu.

»Dramske osebe ne moreš igrati, če ne ljubiš občutka, da SI ta oseba. Hitlerja ne moreš ljubiti, lahko pa se kopaš v užitku, ko ga doživljaš v sebi.« (Callow 191)

Andrej je bila do zdaj edina vloga, ki sem jo tako močno začutil, da sem jo neprestano nosil v sebi več kot mesec dni. Po koncu snemanja se mi je včasih zgodilo, da nisem več ločil med sabo in Andrejem. Malo zaradi strahu, da lika ne bi zgubil in ga ne bi znal spet priklicati, predvsem pa zaradi natrpanega urnika snemanja. V filmu igram v čisto vseh prizorih, zato na snemanju nisem imel niti priložnosti, da bi počival in izstopil iz lika.

Ker smo snemali poleti, sem ves svoj čas namenil samo filmu. Sploh si ne morem predstavljati, da bi lahko zvečer odigral še predstavo. Snemanje je zahtevalo od mene toliko psihofizične koncentracije, da sem bil po vsakem snemalnem dnevu povsem izžet. Seveda je k temu pripomogla tudi poletna vročina, veliko pa tudi iz dneva v dan stoddstotna dvanajsturna koncentracija.

Da sem bil čim bolj v liku Andreja, sem hotel biti tudi čim bolj izoliran od zunanjega sveta.

Vsako jutro me je pred vrati doma čakal šofer, me peljal na snemanje in po snemanju takoj domov. Približno uro sem namenil pripravi za naslednji dan: ponovil sem tekst, še enkrat preučil situacije, pregledal točne emocije, ki jih moram naslednji dan pokazati v posamezni sceni, in ves izmučen legel v posteljo.

Na snemanju sem se počutil zelo samozavestnega. Vedel sem, da mi režiser povsem zaupa. Na koncu sva bila že tako povezana, da sem ga sredi napotka ustavil, saj sem točno vedel, kaj hoče od mene.

Tudi vzdušje na snemanju je bilo enkratno. Ekipo so sestavljali mladi nadobudni ustvarjalci, za katere je bil film prav tako prvenec. Poleg igralcev in režiserja je bil to prvenec tudi za direktorja fotografije Roka Nagodeta, scenografko Špelo Kropušek, kostumografko Ino Ferlan in maskerko Anito Ferčak. Vsi smo čutili do filma veliko odgovornost in tudi nekaj strahu, a smo si pomagali in drug drugega podpirali.

Nikoli ne bom pozabil, kako lepo sta zame skrbela asistenta režije Katarina Morano in Domen Martinčič. Vedno sta vprašala, ali sem pripravljen, ali grem že lahko snemat ali pa potrebujem še nekaj minut za predpripravo. Nekdo bi rekel, da je to normalno, saj je to vendar funkcija

asistentov režije (skrbeti za igralce). V teh nekaj letih sem bil kasneje na kar nekaj filmskih setih, ampak tako lepega in profesionalnega odnosa, kot sta ga imela onadva, nisem doživel.

Velikokrat se pri slovenskih filmih gleda predvsem na to, da bo film dobro posnet, zato igralcem velikokrat zmanjka časa za pripravo. Praksa je taka, da je popolnoma razumljivo, da potrebuje lučkar pet minut za korekcijo luči, tonski mojster pet minut, da popravi igralcem mikrofone, asistenti kamere, da zamenjajo baterije, scenografi, da pripravijo set, kostumografi in maskerji za korekcije ... Igralec pa mora biti ves čas v pripravljenosti. Redko se nas vpraša, ali tudi mi potrebujemo pet minut za pripravo.

Zelo težko se je skoncentrirati na prizor, če moraš pred začetkom snemanja pol ure stati na mestu, kjer okoli tebe postavljajo kamero in luči, preverjajo ton itd. To čakanje na mestu igralca zelo izčrpa, zato to nalogo v tujini opravi stand-in, tj. človek, ki je igralcu podoben po fizionomiji in namesto njega opravi tehnično izvedbo, medtem pa se lahko igralec v miru pripravi na svoj prizor.

Podobno meni tudi Milena Zupančič: »Ne gre za nobeno kaprico glavnih igralcev. To opravilo je namreč zelo naporno, in če ti tega ni treba narediti, se prihraniš za takrat, ko gre zares.« (Golob 292)

Na snemanju filma *Posledice* je celotna ekipa, tudi režiser, na prvo mesto postavljala igralce. Vedno sta nam Katarina Morano in Domen Martinčič zagotovila, da smo si igralci za predpripravo posameznega prizora lahko vzeli toliko časa, kolikor smo ga potrebovali. Pri zahtevnih scenah s težkimi emotivnimi stanji sem prosil za dvajset minut – in sem jih tudi dobil. Pred tem smo prizor dobro tehnično vadili z vsemi sektorji, nato je sledila moja osamitev, in ko sem bil pripravljen, smo snemali. Kaj takega je na snemanjih ponavadi redkost. Veliko režiserjev nima posluha in občutka za igralce, največkrat pa je problem časovna stiska.

Spoznal sem, kako pomembno je na snemanju varčevati energijo in ohranjati mirno kri. Naučil sem se, kako se ob vsem kaosu, ki se dogaja okoli mene, izoliram in skoncentriram na vlogo.

## 9.1 Uspešnost filma

Če bi mi kdo pred snemanjem rekel, da bo film doživel svetovno premiero na *Toronto International Film Festivalu*, enem najuglednejših svetovnih filmskih festivalov, mu ne bi verjel.

Sprva je bil projekt zastavljen precej gverilsko. Najprej je bilo mišljeno, da bo film posnet v produkciji AGRFT, kot Štantetov magistrski film. Nato je bil scenarij prijavljen na Filmski sklad RS, bil je sprejet in finančno podprt, zato se je AGRFT moral umakniti iz projekta. Produkcijaska hiša *Temporama* nam je sporočila, da bodo honorarji bolj simbolični, ker denarja ni veliko. Film smo snemali izključno zaradi veselja in vedeli smo, da nihče ne bo veliko zaslužil. Ko smo film posneli in je material prišel v montažo, sem slišal prve pohvale, da se obeta odličen film in da sem dobro opravil svoje delo.

Ko je bil film v zadnji fazi montaže, sem na terasi AGRFT na Trubarjevi srečal profesorja Mirana Zupaniča. Rekel mi je, da si je pogledal skoraj končno verzijo montaže, in mi iz srca čestital za vlogo. Zupanič je bil med drugim Štantetov mentor in je bil že med procesom nastajanja filma vpet v dogajanje. S Štantetom sta redno analizirala posnetke naših vaj. Povedal mi je, da je bil sprva malo v dvomih, da bi jaz igral glavno vlogo, češ da nimam v sebi dovolj agresije in da se mu zdim prelep za to vlogo. Po videnem pa je rekel, da vzame vse besede nazaj, saj sem ga neizmerno presenetil. In nikoli ne bom pozabil njegovih besed: »Matej, ta film bo kulten, boš videl.«

Uradna premiera filma je bila 7. septembra 2018 na mednarodnem filmskem festivalu TIFF v Torontu. Gre za enega največjih filmskih festivalov na svetu. Ker gre za prestižen festival, se posledično poveča tudi zanimanje za vse filme, ki so uvrščeni v program festivala. Tako so o *Posledicah* pisale največje svetovne kritiške publikacije (*Variety*, *Screen Daily* in *Hollywood Reporter*), ki so objavile pohvalne kritike, kar je še dodatno povečalo zanimanje za film. Kasneje je bil film prikazan na več različnih svetovnih filmskih festivalih, distribuirali so ga v ZDA, Kanadi, Veliki Britaniji, Franciji, Nemčiji in Tajvanu. Kar nekaj držav pa je film izdalo tudi na DVD-ju, za predvajanje ga je odkupil tudi HBO Europe.

Film je doma in v tujini prejel več nagrad. Na Slovenskem filmskem festivalu v Portorožu smo dobili nagrado za najboljši film po izboru filmskih kritikov Slovenije, za najboljši film po izboru občinstva, Darko Štante je dobil vesno za najboljšo režijo, Timon za najboljšo

stransko moško vlogo in jaz za najboljšo glavno moško vlogo. Kmalu zatem pa sem dobil na festivalu FEST v Beogradu tudi mednarodno nagrado za najboljšega igralca v kategoriji evropskega filma. Vesel sem tudi vsakodnevnih sporočil oboževalcev filma, ki jih dobivam na socialnih omrežjih, in vsakič znova sem presenečen, kam vse je film prodrl, saj mi ljudje pišejo skoraj z vsega sveta.

## 9.2 Film ali serija

Lani sem bil povabljen k snemanju televizijske serije dnevnega formata z naslovom *Najini mostovi*. Kar nekaj časa sem okleval, ali bi povabilo sprejel, na koncu pa sem se le odločil za snemanje, česar ne obžalujem. Med snemanjem sem dobil veliko dragocenih izkušenj pri delu pred kamero. Gre za posebno, redko priložnost.

Veliko izkušenj sem dobil že med snemanjem filmov *Posledice* in *Zgodovina ljubezni*, vendar gre pri seriji za popolnoma drugačno izkušnjo in popolnoma drugačen način dela. Najlažje to ponazorim s količino časa, ki je namenjen snemanju: pet minut filma se snema en dan, pri seriji pa se v enem dnevu posname pol epizode, kar pomeni od 20 do 25 minut. Torej imamo za snemanje ene sekvence na voljo le pol ure, zato je treba na snemanje prihajati dobro pripravljen, z dobro naučenim besedilom, saj časa za veliko ponovitev ni, vse se dogaja zelo hitro. Tudi predhodnih vaj ni. Na setu se pred vsako sekvenco z režiserjem pregovori tekst in se ga po potrebi prilagodi, sledita tehnična vaja in snemanje. Za razliko od filma se to serijo snema z dvema kamerama: najprej se posname totale oz. t. i. široke kadre, nato še bližnje. Postopek se ponovi dvakrat ali trikrat, nato začnemo pripravljati novo sekvenco. S takšnim načinom dela sem kot igralec postal hitrejši in bolj odziven.

Ker sem se s takšnim formatom srečal prvič, sem si vlogo zastavil tako, da je bila v nekaterih pogledih karakterno podobna meni. V primerjavi s *Posledicami*, kjer sva si bila z likom zelo različna, si pri *Najinih mostovih* nisem upal veliko eksperimentirati predvsem zato, ker nisem bil več tako hitrega načina dela. Ker sem v procesu dela ta žanr že usvojil, predvidevam, da bi si v naslednjih projektih takšnega formata upal lik zastaviti bolj večplastno. Menim, da si pri takšnem načinu dela kot igralec zelo težko odličen, kar zadeva končni izdelek. Predvsem zaradi tako hitrega načina dela.

Tudi montažerji pri seriji nimajo časa, da bi pogledali ves posneti material, ampak začnejo montirati tisti kader, ki ga je na snemanju izbral režiser. Razlog je poleg že omenjene časovne

stiske tudi velika količina posnetega materiala, ki ga je treba zmontirati. Velikokrat se zgodi, da si kot igralec bolje odigral posamezen prizor v kakšnem drugem kadru, režiser pa zaradi tehnične izvedbe kamere izbere kak tretji kader. Tega pri filmu ni: pogleda se ves material in na koncu je lahko prizor sestavljen iz različnih kadrov.

Drug vidik je, da je pri formatu serije veliko besedila, ki opisuje dogajanje posameznega lika in poroča o dogajanju drugih. Gledalci, ki serije ne spremljajo vsak dan, lahko na ta način znova hitro spet sledijo zgodbi. Za igralce pa je takšen scenarij zelo nevhvaležen, ker vse stvari poročamo, namesto da bi te stvari zaigrali. V filmu se o teh stvareh ne bi govorilo oz. poročalo, temveč bi se jih odigralo brez besed: s pogledi, fizičnimi akcijami itd.

Pri seriji ni tako kot pri filmu, kjer ima igralec na sebi mikrofona in lahko govori tišje, kar poveča njegovo naravnost, ampak ima pri snemanju serije mikrofona samo v eksterierih, v interierjih pa mikroman lovi igralčev glas na ambientalni mikrofona. Tudi nadsinhronizacij ni (snemanje slabše razumljivih delov besedila v studiu), pri filmu pa so redna praksa. V ZDA je celo tako, da igralci po snemanju filma v sinhronizacijskem studiu posnamejo vse svoje replike še enkrat, tako ima film kot končni izdelek res čist in dober zvok. To je razlog, da v filmih ameriške produkcije igralci pri govoru skoraj ne odpirajo ust, videti so naravno in povsem so razumljivi. Takšna praksa v Sloveniji ni uveljavljena, običajno se posname samo slabo slišne replike.

### 9.3 Gledališče ali film

Ne bi se mogel strinjati z ljudmi, ki pravijo, da ni razlike med gledališko in filmsko igro. Zakaj so potem nekateri igralci na filmu genialni in v gledališču negledljivi in obratno?

James Naremore (115) pravi: »Pogosto trdijo, da je specifično filmska oblika igre večinoma v govoru in gesti precej manj bahava od odrske igre – bolj v slogu studijske avdicije Naomi Watts v filmu *Mulholland Drive*«. V. I. Pudovkin, ki je napisal eno prvih razprav na to temo (Pudovkin, 1949), je trdil, da so filmi idealni nosilci za tisto, čemur je Stanislavski rekel »brezgibni trenutek« – prizori, ki jih zaznamuje »skrajna skopost kretnje, pogosto dobesedna nepremičnost« (prav tam 115).

Igralec mora na filmu uporabljati drugačne pristope, prilagojene za kamero.

»Pri filmu do izraza pride ameriški rek »less is more« oz. »manj je več«. Kot je npr. v Karlovyh Varyih na velikem platnu premik očesa igralca za samo eno kotno sekundo ena velika stvar, ki deluje, diha in govori. Razlika je torej v razliki fizičnega dela.« (Horvat)

Kar me pri filmu oz. igri pred kamero najbolj zanima, je to, kako s čim manj sredstvi pokazati čim več. Zanima me minimalizem in igranje z detajli – mikroskopska in podtalna igra. Koliko je potrebno, da gledalec prebere, kaj se z mano oz. likom dogaja.

Igralec Vlado Novak, ki je posnel preko štirideset filmov, je v enem izmed intervjujev dejal: »Še danes mi kamera pravi: »Glej, Vlado, delaj, kar hočeš, samo ne mi lagat. Ker tega ne maram. Ne glumit. In pazi na detajl. Ker ljubim detajl. Veliko pove o človeku.« (Lorenci)

Igra pred kamero me intrigira, ker sem lahko v igri veliko bolj intimen kot v gledališču, veliko manj lahko pokažem in veliko bolj se lahko igram z detajli.

»Pri igralcu je osupljiva njegova odsotnost, ne prezenca.« (Novarina 93)

Res pa je tudi, da imamo igralci pred kamero oz. na filmu veliko manj moči in vpliva na sam izdelek kot v gledališču. Brez dobrega režiserja je igralec na filmu zelo težko odličen. Lahko je korekten, ampak neke presežke pa brez dobrega vodstva težko doseže.

»Med snemanjem nikoli ne veš, kakšen bo končni izdelek. Montaža in dodana muzika naredita svoje, in zato pravim, da igralci ne smejo biti preveč oholi, ker je pri filmu režiser tisti, ki naredi ali pa uniči vlogo« (Golob 272).

Pri filmu ima velik vpliv na igralca tudi montažer. Od njega je odvisno zelo veliko.

Montažerka in predavateljica Dominique Villain (9) pravi: »Montažo bi najprej označila za postopek, ki pripada zadnji fazi izdelave filmov, postprodukciji. Montaža slike, montaža zvoka, mešanje ter laboratorijska dela tvorijo tisto, kar imenujemo zaključna dela. Za Alaina Resnaisa je to »konec, ki mu ni konca.«

Montažer lahko naredi igralca dobrega ali slabega. Najlažje je, če ima montažer igralca rad. To pomeni, da pozna igralčeve kvalitete in jih išče v posnetem materialu. Že nekaj sekund predolgega kadra igralca lahko pokvari.

Sprva sem hotel biti pred kamero čim bolj pravilen. Najbolj me je skrbelo, da ne bom pozabil teksta in da bom zaigral tako, kot smo se dogovorili z režiserjem. Kasneje pa sem ugotovil, da bolj ko bom sproščen, boljši bom. Bolje da se zmotim v tekstu, kot da sem pred kamero nesproščen. Pred kamero se da napake vedno popraviti bodisi s še enim poskusom bodisi kasneje v montaži, sproščenosti pa se ne da popraviti.

Kmalu sem si pred kamero začel dovoliti delati napake, v njih sem začel videti kvalitete, saj me delajo avtentičnega. Vsako napako sem začel izkoriščati sebi v prid in jo v liku poskušal rešiti ali uporabiti v prizoru. V mislih imam napake, ko se igralcu npr. sredi prizora nepričakovano polije kozarec vode, ko pisalo, s katerim mora nekaj napisati, ne dela, ko se spotakne ob stol ...

Meryl Streep je v enem od intervjujev dejala, da pred začetkom snemanja prizora noče vedeti, ali se odpirajo vrata navznoter ali navzven, saj hoče to izvedeti kot lik med samim snemanjem.

Trenutki, ki so nepričakovani in igralca pred kamero presenetijo, so najdragocenejši detajli. Pogosto se v montaži prav išče take trenutke, ki dajo prizoru neko življenjskost, igralec pa postane najbolj avtentičen, saj je takrat presenetil še samega sebe. Neka nepredvidljivost lahko postane na kameri tako živa, da dvigne energetske raven prizora. Takšno nepredvidljivost je v liku najtežje zaigrati, zato sem vedno vesel, ko se nepredvidljivost v prizoru zgodi sama od sebe, to pa izkoristim v korist lika.

Podobno velja tudi za delo v gledališču, le da si tam te svobode še ne znam vzeti. Sproščenosti, ki jo čutim pred kamero, sem največ dobil z vsakodnevnim snemanjem serije *Najini mostovi*, pri čemer mi je igra pred kamero prišla v kri.

Lahko bi rekel, da veliko bolj razumem filmsko kot gledališko igro. Pred kamero imam občutek, da znam igrati in da vem, kaj počnem, v gledališču pa sem poln dvomov, skrbi, stresa in vprašanj, ali igram prav. Velikokrat me v gledališču ohromi tudi očaranost nad starejšimi igralci. Že na prvi vaji me njihova interpretacija tako navduši, da se prestrašeno zakrčim, češ da česa takega jaz do premiere ne bom nikoli dosegel.

Tega strahu do starejših igralcev pred kamero nimam. Z manjvrednostnim kompleksom in strahospoštovanjem se na snemanju ne ukvarjam, z lahkoto se jim postavim ob bok.

Kvečjemu sem samo še bolj vesel, če dobim priložnost igrati z odličnimi starejšimi igralci, ki mi lahko zaradi svojega talenta in izkušenj samo še več ponudijo, posledično tudi sam dam lahko več od sebe. Zanimivo je, da tako menim le o delu pri filmu. Zavedam se, da velja zelo podobno tudi v gledališču, a tega v praksi še ne znam prenesti na oder. Dolgo časa sem razmišljal, zakaj je tako, in na koncu ugotovil, da je glavni problem pomanjkanje obrtniškega znanja.

Timon Šturbej je v intervjuju za ADEPT citiral Gašperja Tiča, ki mu je nekoč rekel: »Mladi nimate pojma o obrti. Najprej se morate naučiti obrti, potem ste šele lahko resnično vrhunski.« (Percan Koradin, Mramor 170)

Imel je prav. Na AGRFT se s samo obrtjo nismo veliko ukvarjali. Ravno zaradi te naravnosti, po kateri gledališka igra vse bolj stremi, se obrt zanemarja, ne posveča se ji dovolj pozornosti. Opažam, da bi dober gledališki igralec lahko postal šele ob kombinaciji obrtniškega znanja in naravnosti. Ker sem naravnost že dobil pri snemanju pred kamero in jo nekako znam aplicirati tudi na oder, se znanja obrti zdaj učim od starejših igralskih kolegov. Pogosto jih opazujem pri gradnji njihove vloge. Zavedam pa se, da bi mi zelo koristilo tudi delo s primernim režiserjem. Eden izmed njih je nedvomno Januzs Kica, ki se v svojih režijah ves čas giblje med klasiko in sodobnostjo.

## 10 Krize

Vsak igralec se dobro počuti, ko je za svoje delo pohvaljen. V sezoni 2018/2019 sem prejel kar tri nagrade, od tega celo eno mednarodno. Vse te nagrade so mi vlile kar nekaj samozavesti in me malo pomirile, da delam dobro in da grem v pravo smer. Zavedam se, da mi nobena nagrada ne bo pomagala pri nadaljnjih projektih. Vsak študij je treba začeti od začetka in vsakič znova je treba iskati, se poglobljati v tekst in vlogo. Lahko pa nagrada poboža igralski ego, predvsem pa kritiško pisanje o presežkih. Zaradi filma *Posledice* sem prejel več pohval in lagal bi, če bi rekel, da mi niso prijale. Ob nagradah in pohvalah pozabim na vse muke, ki so bile prisotne pri procesu, zazdi se mi, da je ves trud poplačan. Zavedam se, da bo takšnih projektov, kot so bile *Posledice*, v celotni igralski karieri zelo malo. Verjetno jih bom lahko preštel na prste ene roke, saj je v igralskem poklicu veliko odvisno od sreče, predvsem da si v pravem trenutku na pravem mestu.

Veliko ljudi mi je po premieri *Posledic* reklo, da v prihodnje od mene pričakujejo še več, da naj vzdržujem to raven igre in da naj svoje delo še izboljšam. Teh besed sem se zelo ustrašil, saj ni vse odvisno od mene.

Eno leto po distribuciji filma sem se zelo bal povabil za nova snemanja, ker sem se ustrašil morebitnega neuspeha. Bal sem se, da mi ne bo uspelo biti boljši, kot sem bil v *Posledicah*. Celo tako daleč je šlo, da sem že dobil vlogo, a sem jo zavrnil, ker sem vedel, da s takšnim scenarijem in režiserjem lahko padem stopničko nižje. V glavi mi je dolgo odzvanjalo, da si toliko dober, kolikor je vreden tvoj zadnji projekt.

O tem piše tudi Simon Callow (63) v knjigi *Biti igralec*: »Zato je tak uspeh lahko zelo nevaren. Pričakovali bojo, da ga ponoviš, spet in spet, potem pa te nenadoma do konca življenja nočejo več videti niti takega niti drugačnega. Pozabijo te in lahko začneš od začetka.«

Velik problem, ki ga opažam pri slovenskem filmu, je tudi ta, da veliko mladih z nekaj filmi navduši. Naenkrat te uporabijo povsod, nato se te naveličajo in ne snemaš nikdar več. Ni vse odvisno od mene, pač pa od več dejavnikov. Podobno kot v gledališču gre tudi pri filmu za proces, ki pa ravno pri snemanju velikokrat umanjka. To je razlog, da ne moreš začeti povsem od začetka. Režiser te vzame že z delno etiketo in preddoločenostjo. V izhodišču mora biti

dobra predloga, scenarij oz. tekst, dober režiser, dobri soigralci, brez katerih ne moreš nič. Konec koncev te dobrega naredijo prav oni. In tudi to ni zadosten ključ za uspeh.

Sam najraje delam s takšnimi režiserji, ki mi pustijo dihati, ki mi dajo veliko ustvarjalne svobode, obenem pa me znajo dobro usmerjati, da lahko v sebi odkrijem nove svetove. Predvsem pa morajo imeti potrpljenje, kajti včasih potrebujem malo več časa, da dosežem želeni rezultat.

»Izvrsten režiser je zame tisti, ki opazi notranjo težavo ali, še bolje, ki zna na vajah ustvariti tako vzdušje, da notranje težave z lahkoto splavajo na površje.« (Callow 126)

Strinjam se z Ano Urbanc, ki pravi:

»Dober režiser je zame tisti, ki me začara, ki mi meče kosti, ki jim morda na začetku nisem kos, ki mi odstre vrata v neznane svetove, a mi pusti, da jih sama odprem in vstopim. Tak, ki mi pusti, da ga vsaj malo začaram tudi jaz, da tudi on ni isti kot na začetku ustvarjalnega procesa.« (Pelko, *Ana Urbanc* 190)

Če vidim, da mi režiser ne zaupa oz. da je nestrpen, izgubim zaupanje vase, se prestrašim in me zvije krč. V tem krču zelo težko delam, kaj šele, da sem ustvarjalen. Podoben krč sem začutil v dveh procesih: pri procesu predstave *Mercadet ali Poslovni človek* v režiji Janeza Pipana in pri procesu predstave *Volpone* v režiji Diega de Bree.

V oba študija sem že vstopil s strahom pred režiserjema, in sicer predvsem zaradi anekdot, ki sem jih slišal od starejših kolegov. Že na bralnih vajah sem jima začel ugajati in pridno slediti njunim navodilom. Pri tem pa sem pozabil nase in na svoj občutek za igro. Pustil sem se jima podrediti in tako sta mi začela predpisovati melodijo govora, geste in premike po odru. Počutil sem se, da ne znam igrati. Vsaka vaja mi je bila zelo stresna in z velikim odporom sem hodil v gledališče. Doma sploh nisem mogel razmišljati, kako bi jaz naredil vlogo, ker sem imel v glavi preveč njunih napotkov: kdaj moram z glasom dol, kje moram narediti pavzo, katera beseda mora biti poudarjena itd. Soigralca sploh nisem poslušal, ker sem istočasno že razmišljal, kako moram povedati svojo repliko, da bo režiser zadovoljen. Bližali smo se premieri, jaz pa sem bil z vsako vajo v večjem krču. Z vsakim napotkom sem bil samo še bolj zmeden in nisem vedel, kaj sploh počnem na odru: koga igram, kaj je moj lik? V glavi sem imel tisoč in en nasprotujoči si napotek.

Zadnje dni pred premiero sem se hotel otresti režiserja in narediti vlogo po svoje. Zavestno sem se odločil, da bom na odru užival, ampak ni šlo. Takoj ko sem stopil na oder, sem postal paraliziran. Vse replike sem govoril na pamet. Replike sploh niso bile moje, ampak režiserjeve. Slišal sem se, da govorim tako, kot sta mi naročila onadva. Na obeh premierah sem strašansko trpel in težko opišem, kakšen sram sem čutil, ko sem stal na odru. Nisem užival niti eno sekundo, samo čakal sem konec vsakega prizora, da se bom lahko skrila v zaodrije. Nisem se mogel sprostiti. Na prvih ponovitvah se mi je dogajalo, da sem samo čakal, kdaj bosta prekinila predstavo, skočila na oder in mi pokazala, kako bi moral igrati v določenem prizoru.

Moj položaj zelo podobno opiše Simon Callow (58) v knjigi *Biti igralec*:

»Igralec, ki igra na določen način zato, ker mu je tako ukazal režiser, pravzaprav sploh ni na odru, temveč v preteklosti. Misli mu nenehno uhajajo nazaj na vaje, saj si obupano prizadeva spomniti se: »Kaj je rekel, da moram storiti zdaj? Ojoj, prepričan sem, da tole ne bo prav,« in tako dalje. Predstava ne more rasti, igralčeva napetost blokira vsako resno izrazno vibracijo, saj se je med igralca in gledalca vrnila nepomembna oseba – režiser. *Lastnik* predstave mora biti igralec, režiser pa mu mora to omogočiti.«

Zavedal sem se, da bom moral nekaj narediti. Odigrati bom moral 25 abonmajskih predstav. Brez užitka in v takšnem krču tega ne bom zmogel, sem si rekel. Vem, da sta mi hotela režiserja samo dobro, ampak mene je takšen način dela oklestil in zakrčil.

Vsak dan, ko je bila zvečer na sporedu ena od teh dveh predstav, sem se počutil, kot da imam zvečer premiero. Dejansko je zame tudi bila, saj sem si vsakič rekel, da bom danes poskusil igrati malo drugače z upanjem, da bom končno našel v igri užitek.

Užitka pri predstavi *Mercadet ali Poslovni človek* nisem mogel najti do zadnje, tj. 25. odigrane predstave. Režiserjeve melodije in predpisane umetne geste rok so mi ostale in se jih z močnim trudom nisem mogel otresti. Kakšno olajšanje sem začutil po zadnji ponovitvi. In kako vesel sem bil, ko sem izvedel, da je šla scenografija v razrez.

Pri predstavi *Volpone* pa sem se procesa lotil drugače. Iz ponovitve v ponovitev sem spreminjal svoj lik in po deseti ponovitvi začel uživati, razen v prvem prizoru, v katerem še vedno čutim močan krč. Poskusil sem že vse mogoče: da se nekaj minut pred nastopom

fizično ogrejem, da se ne ogrejem, da pridem popolnoma prazen, da pred prizorom sproščeno klepetam s kolegi, da se do nastopa ne pogovarjam z nikomer, da sem izoliran v garderobi, da si spremenim frizuro, da si dodam element v kostumu, da si snamem uro, da najdem fizični tik itd. Nič od tega mi ni pomagalo. Vsakič je bilo seveda malo drugače, ampak krč je bil še vedno prisoten. Razlog je morda to, da sva ta prizor z režiserjem iz vaje v vajo povsem spreminjala, zato se v tem prizoru vseh njegovih napotkov ne znam otresti.

Kakšen sram sem občutil na poklonu po koncu obeh predstav. Nisem si upal pogledati gledalcem v oči. Zdelo se mi je, da si aplavza ne zaslužim. Vsakič sem upal na čim krajši aplavz, da lahko čim prej pobegnem v garderobo, se preoblečem in odidem domov. Hvala bogu, da pri obeh predstavah nisem imel velike vloge, ker bi mi bilo drugače vse še toliko bolj mučno.

Simon Callow (126) opisuje podobno izkušnjo z režiserjem Johnom Dexterjem, igral je Orlanda:

»Želja, da ga ne *vznejevoljim*, je bila močnejša od želje, da bi dobro igral ali ga celo zadovoljil, kar bi bilo vsaj pozitivno. /.../ Nikoli pa z Orlandom nisem vzpostavil ustvarjalnega sitka. Moja predstava je bila Johnova, ni bila moja. Od prvega do zadnjega dne sem čutil njegovo srđito prisotnost. Še nekaj mesecev po premieri, ko je prišel gledat igro, sem se tako zelo zavedal njegove prisotnosti, da sem, medtem ko sem stopal proti robu odra, da bi spregovoril uvodne besede, premišljeval: Ojoj, kam je že rekel, da se moram postaviti, katero noto moram zadeti? Pri priči sem pozabil besedilo. »Kot se spominjam, Adam –( česa? kot se spominjam česa? česa se spominjam?) »Besede!« V prvih dveh sekundah igre sem se profesionalno osramotil pred 1200 gledalci. Tako se zgodi, če igraš, kot hočejo drugi.«

Kako se otresti tega krča in začeti na odru spet uživati? To je vprašanje, ki si ga zastavljam vsakodnevno, odgovora pa še nisem dobil.

V obeh omenjenih procesih sem razmišljal, da bi prenehal z igralskim poklicem in se začel ukvarjati s čim drugim. Po pogovorih s starejšimi igralskimi kolegi sem ugotovil, da se takšne krize večkrat pojavijo, ne glede na leta in izkušnje.

Odločil sem se, da bom v nove projekte poskušal vstopati čim manj obremenjen: odprt za režiserjevo vizijo in z občutkom za lahkoto. Samo z lahkoto se lahko ustvarja. S tem ne

mislim, da k stvari pristopiš z levo roko. Nasprotno. Zelo zavzeto, zagnano, a hkrati brez pritiska drugih mnenj in pričakovanj. Predvsem pa brez lastnega pritiska.

Pomembna se mi zdi tudi vera v projekt. Po že nekaj izkušnjah v institucionalnih gledališčih opažam, da je veliko igralcev, ki že na prvo bralno vajo pridejo s slabo energijo. Razlogi so različni: odpor do teksta, režiserja, vloge, ki so jo dobili, ali splošna apatija, ki se je v več letih naselila v njih. Ti ljudje kmalu celotno ekipo nalezejo z dvomom, s čimer se zmanjšuje ustvarjalnost, ljudje podzavestno začnejo vlagati manj truda v proces, kot bi ga sicer, in pojavi se vdanost v usodo, da predstava tako ali tako ne bo dobra. Tudi sem sem se večkrat zalotil pri širjenju takšne energije. Nikoli ne bom pozabil procesa diplomske produkcije *Se mi vsaj ni treba poljubljati*.

Režiser Dorian Šilec Petek se je v četrtem letniku odločil, da bomo za diplomsko produkcijo delali avtorski projekt iz celotnega opusa Howarda Barkerja. Izhajali smo iz dram *Ljubezena dobrega moža*, *Evropejci*, *Uršula* in *Nepredvidljive posledice*. Teksti so bili zgolj izhodišče, zanimal pa nas je predvsem odnos do smrti in posmrtnega. Po kakšnem mesecu smo se začeli spraševati, kam peljejo ves ta material in improvizacije, ki smo jih izvajali. Nam igralcem se je vse zdelo zelo nepovezano. Sprva smo Dorianu dali priložnost in mu zaupali, dokler nismo ugotovili, da ne ve, kaj točno dela. Med ekipo se je začel razširjati dvom, ki je sprožil veliko slabe energije in napetosti med nami. Nezačudenost smo kmalu izrazili in Dorian je zaradi našega pritika postajal vse manj prepričan vase. Na pomoč nam je priskočil Boris Ostan in skupaj smo poskušali ustvariti nov koncept uprizoritve. Trudili smo se brez uspeha, vsaka vaja je bila kot nov začetek, začel sem se dolgočasiti in počasi izgubljam vero v projekt. Bližali smo se premieri, igralci pa smo bili vedno bolj izgubljeni. Nihče ni vedel, kaj igra in kaj hočemo s predstavo sporočiti. Ker je šlo za avtorski projekt, se igralci nismo mogli oprijeti niti teksta. Vsi smo bili že pošteno siti drug drugega. Zaradi bolezni Žive Selan smo morali produkcijo prestaviti za en teden, in prav v tem tednu se je na eni izmed vaj nekaj zgodilo: našli smo kod in prizori so se začeli sestavljati. Od Barkerja na koncu ni ostalo skoraj nič, a kljub temu je nastala odlična produkcija. Nad uspehom smo bili vsi močno začudeni. Zaradi navdušenja gledalcev smo imeli tudi kar nekaj ponovitev, sprejeti pa smo bili celo na mednarodni festival *Istropolitana Project '18* v Bratislavo, kjer smo dobili dve nagradi: nagrado za najboljši avtorski pristop, Dorian pa je prejel nagrado za najboljšo režijo. Proces te produkcije je bila dobra lekcija, ki me je naučila, kako pomembno se je truditi do konca

procesa. Gledališče je tako močno, da se ga ne da razumeti. Ko misliš, da si že pogorel in da ne vidiš več izhoda, se lahko na eni vaji vse sestavi, a še sam ne veš, kako.

»Cyril Cusack je menda rekel, da se igralec na začetku vsakega projekta počuti, kot bi šlo za njegov prvi projekt, na koncu vsakega pa, kot bi šlo za zadnjega. Zatrdno pa *vem*, da je bistvenega pomena prebiti se skozi neuspehe, ne ob njih zamahniti z roko ali krivdo zavračati na druge. Vsak neuspeh je *tvoj* neuspeh, vsak neuspeh pa uničuje moč gledališča, kot nas je opozarjal Christopher Fettes.« (Callow 58)

## 11 Predstava, ki gre narobe

Po koncu četrtega letnika sem bil povabljen k ustvarjanju uprizoritve *Predstava, ki gre narobe* v režiji Jureta Ivanušiča. V tem procesu sem resnično užival in lahko rečem, da sem po dolgem času spet občutil igralski užitek.

*Predstava, ki gre narobe* je predstava licenčnega tipa z izvirnim naslovom *The Play That Goes Wrong* avtorjev Henryja Lewisa, Jonathana Sayerja in Henryja Shieldsa. Leta 2012 so jo začeli igrati na West Endu in tri leta kasneje še na Broadwayu, kmalu zatem so jo igrali po vsem svetu. Leta 2015 je predstava dobila nagrado Laurence Oliver za najboljšo novo komedijo, leta 2017 pa prestižno nagrado tony za najboljšo scenografijo.

Zgodba govori o tem, kako se dramsko društvo strojne fakultete odloči uprizoriti kriminalko v slogu Agathe Christie z naslovom *Umor v dvorcu Haversham*. Ker so vsi nevešči gledališkega posla, gre na premieri vse narobe: igralci so nervozni, pozabljajo besedilo, prepozno ali prehitro vstopajo na oder, rekviziti jim padajo iz rok, razpadati začne scenografija, glavna igralka se onesvesti ... Kljub temu se trudijo predstavo odigrati do konca.

Mesec dni pred začetkom vaj sem dobil v branje slovenski prevod besedila, ki me je navdušil. Očaran sem bil nad odličnimi komičnimi situacijami, dobro zastavljenimi liki in zgoščenostjo humorja. Šel sem na splet in si pogledal vse dostopne odlomke predstave z West Enda. Bil je avgust, časa sem imel na pretek, kupil sem letalsko karto do Londona in čez štiri dni sem že sedel v dvorani gledališča Duchess Theater, kjer sem si predstavo ogledal v živo. Kakšno vznemirjenje sem čutil, ko sem čakal na začetek predstave. Tekst sem do ogleda predstave prebral še dvakrat, dobro sem poznal vse situacije, zato sem se ogleda lotil predvsem študijsko.

Fasciniralo me je tudi občinstvo, ki je popolnoma drugačno od slovenskega. Veliko bolj je odprto in neposredno, kar sem ocenil na podlagi huronskega smeha. Presenetilo me je, da je v gledališčih na West Endu med predstavami dovoljeno uživati hrano in pijačo. Med predstavo so se gledalci ves čas glasno pogovarjali in včasih se mi je zazdelo, kot da smo na nogometni tekmi. Včasih je kdo tudi glasno komentiral predstavo in se poskušal celo pogovarjati z igralci na odru. Sprva sem mislil, da me bo to motilo pri gledanju, ampak pri tej predstavi mi je takšno vzdušje še bolj popestrilo dogajanje na odru.

Komedija je bila narejena z matematično natančnostjo. Igralci so bili izjemni in zelo uigrani. Jasno, saj predstavo igrajo že več let po osemkrat na teden. Vsak dan, razen nedelje, dvakrat tedensko pa kar po dve predstavi na dan.

Iskreno lahko povem, da se še pri nobeni predstavi nisem tako pošteno nasmejal kot na tej. Kljub temu da sem poznal tekst, da sem vedel za vse situacije in pripetljaje, ki se bodo zgodili, sem se vseeno dve uri neprestano smejal. K temu je nekoliko pripomoglo hvaležno občinstvo, ki si ga v Sloveniji lahko samo želimo. Včasih sem se celo bolj smejal smeihu gledalca kot šali na odru. Večino zaslug za ves smeh pa ima seveda predstava in tudi odlična izvedba igralcev. Gre za zelo dobro napisan tekst z zgoščenim humorjem: ko se zgodi ena šala, se že dogaja druga.

Predvsem pa mi je bilo fascinantno videti, kako se je predstava razlikovala od samega teksta. Igralci, ki predstavo igrajo vsakodnevno že več let zapored, so vsako šalo še dodatno razvili in jo potencirali glede na smeh občinstva.

Ob ogledu predstave sem ugotovil, kaj vse se da razviti iz že tako dobro napisanega teksta. Hvaležen sem bil za priložnost, ki sem jo dobil, in odločil sem se, da jo čim bolj izkoristim. V študij predstave sem vstopil z velikim navdihom in zagonom, da bomo našo različico naredili prav tako dobro.

Vaje so se začele sredi septembra. Ekipo so sestavljali že omenjeni režiser Jure Ivanušič in soigralci Robert Korošec, Mario Dragojević, Sara Gorše, Luka Cimprič, Dominik Vodopivec, Klara Kastelec in Oskar Kranjc. Poleg teksta smo dobili tudi tehnično knjigo, v kateri so bili predpisani kostumi, scenografija, glasba, rekviziti in celo premiki po odru za vsakega igralca posebej. Na začetku smo to preizpraševali in poskušali preseči te smernice, kmalu pa smo ugotovili, da je forma tako zavezana »receptu«, da se jo je na odru najbolje povsem oprijeti. Drugega nam skorajda ni preostalo, kajti če smo stali drugače, kot je bilo napisano, stena na določeni točki ni mogla pasti na tla. Ali pa je moral določen igralec na točno določenem mestu stati ves prizor, da je na koncu nanj padel določen predmet, saj je bilo to bistvo celotnega prizora.

Sprva sem se spraševal, koliko ustvarjalnosti dopušča priprava licenčne predstave in ali potem nisem na odru samo izvajalec že narejene predstave. Ugotovil sem, da seveda sem do neke mere samo izvajalec, ampak saj sem navsezadnje to tudi pri drugih projektih, v katerih ti

režiser predpiše premike. Tako kot pri ustvarjanju drugih predstav smo si tudi pri tem projektu vzeli umetniško svobodo, ki je bila pomembna za našo ustvarjalnost. Znotraj »recepta«, kot ga sam imenujem, smo še vedno oblikovali svoje like, predvidenim šalam smo dodajali svoje, kakšno smo tudi priredili ali pa jo po potrebi ovrgli.

Ker za vaje nismo dobili honorarja in smo bili plačani samo od odigranih predstav, smo si vsi želeli čim več ponovitev, s čimer bi tudi več zaslužili. Na vajah smo bili vsi povsem skoncentrirani, imeli smo isti cilj: narediti dobro predstavo. Zanimivo je, kako denar vse poveže skupaj in vpliva na stopnjo ustvarjalnosti. Takega ekipnega duha nisem doživel v nobeni instituciji.

Kar nekaj igralskih kolegov me je takrat spraševalo, kako mi je delati komercialni projekt. Do komercialnih projektov nimam nobenih predsodkov, da so le v ekipi ustvarjalci, v katerih vidim potencial, da lahko naredimo nekaj dobrega.

»V 21. stoletju ne moremo govoriti o visoki institucionalni kulturi in popkulturi. Meje so zabrisane. Če je nekaj pop, še ne pomeni, da ne more biti vrhunsko narejeno. Ni teh ločnic niti jih nočem priznavati.« (Živčec)

K procesu sem pristopil zelo študiously in nič manj resno kot v institucionalnem gledališču. Na vse vaje sem prihajal kar se da pripravljen. Vse predpisane stvari sem jemal zgolj kot osnovo, bazo, iz katere sem izhajal. Svoj lik sem gradil po svoje. Nekatere elemente sem vzela od igralca, ki sem ga videl v Londonu na West Endu, največ navdiha pa sem črpal iz komičnih likov ameriškega igralca Jima Carreyja. Očitno je to opazila tudi komisija na Dnevih komedije, kjer sem leta 2019 za to vlogo prejel nagrado žlahtni komedijant.

V obrazložitvi so zapisali:

»Matej Zemljič je v vlogi Maksa spektakularno smešen – naj bo to zaradi izjemne natančnosti podajanja komičnih poudarkov, ki je pri tako mladem igralcu resnično impresivna, naj bo to zaradi skoraj »Jim Carreyjevske« gestikulacije in okončinskega opletanja ali pa zaradi čudovito bizarne dikcije, ki še dodatno začinijo že tako zelo dobro izdelan lik. Matej Zemljič vsak trenutek na odru ve, kako pričakovanja gledalca hkrati izpolniti, hkrati pa postaviti na glavo. V tej vlogi resnično ni šlo prav nič narobe.« (Nagrajenci 28. festivala Dnevi komedije)

Za nagrado se moram zahvaliti predvsem svojim soigralcem. Menim, da komedije ni brez dobre soigre. Res je tudi, da sem se doma zelo veliko pripravljaj na vsako vajo. Študiral sem različne principe komike in razmišljal, kako najbolje izkoristiti potencial vsake svoje in soigralčeve replike. Veliko so mi pomagale tudi domislice, ki sem jih videl na West Endu, kakšne sem še nadgradil, kar nekaj pa sem jih izumil tudi sam. Ukvarjal sem se tudi s tem, koliko časa ena šala lahko ostane smešna, kako jo podaljševati in hkrati ne posiljevati gledalcev. Moj lik je bil že v originalu zastavljen kot strojnik, ki z nastopanjem nima izkušenj, pravzaprav na odru stoji prvič. Za vsak smeh občinstva se začne zahvaljevati s priklanjanjem.

Na vajah sem določene stvari zelo težko vadil, saj so bile odvisne od odziva občinstva. Skupaj s producentom smo se odločili, da deset dni pred premiero dvorano napolnimo s testnim občinstvom. Šele takrat sem videl, katere stvari delujejo in katere ne.

»V igralčevem odnosu do občinstva je vedno prisoten določen nadzor. Včasih hočejo gledalci izsiliti drugačeno predstavo, kot jim jo skušaš dati. Če se jim posreči, dobijo manj kot sicer.«  
(Callow 114)

Na ponovitvah smo doživljali zelo različne odzive: na eni predstavi se je občinstvo določeni šali smejalo, na drugi ne. Že v zelo zgodnji fazi študija sem se tega zavedal, zato sem sestavil več različnih izvedb, v posamezni predstavi pa nato uporabim tisto izvedbo, ki občinstvu ugaja, to pa preverim na podlagi smeha. Če se občinstvo neki šali smeji, šalo na odru podaljšujem in razvijam, dokler čutim, da imam občinstvo v oblasti.

Milena Zupančič pravi: »V bulvarju sicer ne boš našel ne vem kakšnih vsebin, sem pa v njem odkrila užitek igranja, nastopanja, večšine sodelovanja s publiko.« (Golob 140–141)

Ob večjem številu ponovitev sem dobil občutek za gledalce. Naučil sem se, kako jih ujeti in začarati, kako jih imeti v oblasti, jih držati in nato izpustiti. Gre za božanski občutek, ko lahko manipuliraš s polno dvorano ljudi, ki samo čakajo, da jih nasmeješ. Bolj ko je bilo občinstvo sproščeno in več ko je bilo smeha, bolj smo bili pogumni tudi igralci. Več smo si upali, dodajali smo gage in včasih še sami sebe presenetili.

»Energijo, ki prihaja od občinstva, igralec uporablja pri svoji igri.« (Čehov 40)

Proces mi je bil v neizmeren užitek, še bolj sem vzljubil komedijo. Mnogo ljudi zelo podcenjuje ta žanr in se ne zaveda, koliko matematike in preciznosti je potrebne, da nastane dobra komedija. Menim, da je največ odvisno od režiserja, ki mora principe komedije dobro poznati. Tako kot igralci mora tudi režiser imeti zelo dober občutek za prostor in čas. Velikokrat gre za sekundno natančnost. Prehitro ali prepozno plasiranje replike lahko uniči ali pa precej zmanjša potencial šale.

»Ne sanja se jim ne o delu igralca. O njegovih mukah. O naporu, odrekanih. Tačas ko na odru frli kot iskra na kresom pisani harlekin, tisti, ki se zabavajo na njegov račun, ne slišijo razbijanja njegovega srca, ne vidijo potu, ki mu teče po hrbtu, ne čutijo napora, ki ga stiska za vrat. Ne marajo čutiti. Gledalec hoče igre, lahkotne, razposajene ...« (Bibič 12)

Zelo rad igram to predstavo. Z ekipo se odlično razumemo, na odru se zelo zabavamo. Število ponovitev mi je dalo to lahkotnost, po kateri hrepenim tudi v drugih predstavah, a je ne dosežem pogosto. Čeprav smo odigrali že kar nekaj ponovitev, še vedno pred vsako predstavo ponovim tekst in miselno preigram vse situacije; fizične scene, ki od mene zahtevajo veliko hitrosti in natančnosti, pa vsakič znova preigram tudi na odru. S predstavo veliko gostujemo, odri se med seboj zelo razlikujejo, zato sem pred to predstavo v gledališču najraje vsaj dve uri prej, da novo dvorano dobro spoznam in da si po potrebi kakšno stvar tudi prilagodim.

Hvaležen sem za to izkušnjo, ki me je kot igralca zelo obogatila. Spet se je v meni prebudila igralska norost, ki sem jo imel že v Šili in ki sem jo na AGRFT izgubil.

»Odkriti moraš način, kako prižgati notranjo žarnico, ki ti obsije predstavo, tudi če za to ni nobenega neposrednega razloga. V sebi moraš odkriti jezero radosti in se naučiti po želji črpati iz njega. Ta odznotraj osvetljeni, plešoči duh je nepogrešljiv, zlasti ko igraš v komediji. To je pravzaprav tisto, za kar ljudje odštejejo denar pri blagajni.« (Callow 235)

## 12 Užitek v instituciji

»Pravo delo se začne šele, ko končaš Akademijo, in šele takrat se pokaže, kakšen je tvoj domet. Hudič tega poklica je tudi ta, da te, tudi če si najboljši, čaka ogromno hudih trenutkov. Če si pa povprečen, da ne rečem podpovprečen, je pa pred teboj tako hudo življenje, da bi človek najraje rekel vsakomur, ki se tega loti: ›Samo beži stran!« (Golob 120)

Tako kot pravi Milena Zupančič, je ne glede na igralski uspeh vsakega posameznika, igralski poklic vseeno precej krut. Po končanem študiju smo igralci prepuščeni trgu dela. Ker so slovenska gledališča zasnovana po principu ansambla, se nekateri igralci, ki dobijo to priložnost, lahko zaposlijo v gledališču, večina jih ostane na svobodi. Tudi zaposlitev ti dandanes ne zagotavlja varnosti. Praviloma gledališča mlade zaposlujejo za določen čas in nas lahko po enem letu ali dveh odpustijo. Ponavadi to nima opraviti z nezadovoljstvom umetniškega vodje nad samim igralcem, temveč gre bolj za pomanjkanje prostih delovnih mest.

»Pravzaprav za mladega igralca ni toliko bistveno, kje igra. Šteje to, da lahko delaš, da se učiš od soigralcev, da spoznavaš režiserje in nove tehnike. Pomembno je delo in ne to, kateremu teatru pripadaš in kakšen status imaš.« (Ipavec)

»Igralec *rad* dela in *mora* delati; če ne dela, ne čuti, da je igralec.« (Callow 163)

»Prednost zaposlitve v gledališču je v tem, da si eksistenčno varen, kar pa ni nujno dobro – mnogokrat namreč prav ta občutek varnosti človeka malce poleni. Po drugi strani delo zunaj institucije od igralca terja veliko večji angažma, kar pomeni, da je igralec pri delu bolj inovativen: barva sceno, šiva kostume, si sam naredi rekvizit ... Običajno se ekipa potruzi, da je predstava dobra zaradi tega, da se lahko velikokrat igra in da se lahko s tem zasluži.« (Ipavec)

S »svobodo« umetniki poimenujemo trg dela, na katerem delujejo umetniki, ki niso zaposleni v gledališču. Večina svobodnjakov je samozaposlena v kulturi ali pa ustvarja kot samostojni podjetnik. K delu v institucijah pristopajo pogodbeno, na povabilo režiserja in umetniškega vodje. Pomembno je poudariti, da nekateri igralci redne zaposlitve kljub talentu in močni želji nikoli ne dobijo. Kar nekaj igralcev pa je veliko raje na svobodi, kot da bi bili zaposleni v instituciji. Res je, da si igralci na svobodi lahko sami izbirajo projekte, a v praksi je to

redkost. Velikokrat morajo sprejeti vsako ponujeno priložnost, saj nikoli ne vedo, kaj jih čaka jutri.

Igralka Maruša Majer je od leta 2018 članica ljubljanske Drame, pred tem pa je dolga leta uspešno delovala kot svobodnjakinja:

»Jaz nisem nič izbirala, vzela sem vse, če sem le imela čas. Tako da prav velike razlike vendarle ni, še več, zdi se mi celo, da imam zdaj več svobode, saj lahko delam eno zadevo naenkrat in za to prejmem plačo. Res si ne bi več želela, da hodim na štiri vaje dnevno. Zdaj lahko kaj dodatnega delam, ko se sama odločim, ko imam čas, ni mi pa nujno treba.« (Vesenjak)

»Seveda imajo tudi institucionalna gledališča svoje težave, a je neinstitutionalna scena v neprimerljivo bolj katastrofalnem stanju. Kje vse smo vadili! Po gostilnah, kletih, podstrešjih. V tem ni nobene svobode. Če nimaš prostora in miru, ne moreš ustvarjati.« (Lešničar)

»In, da ne bo pomote, tudi znotraj institucije se lahko popolnoma izčrpaš, tudi ta namreč sledi noremu neoliberalističnemu sistemu. Mi, ki smo prišli na trg dela na vrhuncu finančne krize, smo posvojili to paniko, da ne bomo imeli dela. Zdi se mi, da se moramo naučiti reči »ne« temu neizprosному tempu in da ta ne pomeni nič osebnega, ta zavrnitev, človek mora poskrbeti zase, da bi lahko tudi komu drugemu kaj dal.« (Vesenjak)

Tudi sam sem imel na AGRFT veliko strahu, ali bom po končanem študiju dobil delo. Do zdaj se res ne smem pritoževati, saj so klici vedno prihajali. Že v tretjem letniku sem začel redno sodelovati z Mestnim gledališčem ljubljanskim, kjer so mi leta 2018, nekaj mesecev po koncu četrtega letnika, ponudili zaposlitev. Sicer za določen čas, a vseeno sem takrat občutil veliko olajšanje. Nekako sem se sprostil, saj sem vedel, da sem vsaj za eno leto, za kolikor smo sprva podpisali pogodbo, finančno priskrbljen. Nisem več gledal na koledar in sešteval, koliko bom določen mesec zaslužil z odigranimi predstavami, kot sem to počel pred zaposlitvijo, temveč sem se posvetil samo še ustvarjanju. Na vajah sem postal tudi bolj svoboden, porodilo se mi je več idej, postajal sem bolj ustvarjalen, ker me ni bilo več tako strah, da bi se moral v predstavi dokazovati in trepetati, ali bom ljudem všeč in ali me bodo poklicali v naslednji projekt. Seveda se je treba truditi tudi v redni službi, a vseeno veš, da imaš po določeni predstavi že zagotovljene naslednje projekte. Stres se mi je malo razporedil, saj sem vedel, da imam veliko priložnosti, da se pokažem in dokažem. Ni bilo vse usmerjeno samo v tisto eno in edino predstavo.

Lani sem si zvil gleženj. Poškodba sicer ni bila tako huda, da bi moral na bolniško, a vseeno sem vedel, da če bi moral iti, bi to možnost imel. Možnost bolniške je ena izmed velikih prednosti redno zaposlenega igralca. Šele po poškodbi, ko sem bil dva tedna skoraj priklenjen na bergle, sem se zavedal, kako pomembno je, da je igralec zdrav. Igralčevo telo je njegovo najpomembnejše orodje in brez njega ga ni. Hujša poškodba ali bolezen lahko igralcu prekine poklicno pot. Poškodba me je marsičesa naučila, zato k delu na vajah pristopam previdneje.

»V času krize je »na svobodi« bolj malo prednosti, saj kot igralec izjemno težko dobiš delo, še posebej, če nisi komercialno zanimiv. Stalna zaposlitev v gledališču mlademu igralcu zagotavlja kontinuiran razvoj in priložnosti – po zakonu mora vsak član gledališkega ansambla igrati v treh predstavah. A ta prednost je hkrati lahko tudi slabost oziroma past: v nacionalnih gledališčih so na repertoarju namreč predvsem klasične predstave; če si veliko zaseden, pa nimaš niti možnosti, da bi poskusil kaj drugačnega, niti te informacije ne pridejo do tebe. To je ta začaran krog, v katerem je težko vzdržati, saj lahko zaideš v ritem, ki te lahko v igralskem smislu tudi pokoplje.« (Ipavec)

»Sama sem najdlje igrala v Drami, kjer sem bila zaposlena večkrat. Večkrat sem tudi dala odpoved, prvič po treh ali štirih dneh, zato ker sem vedela, da bom imela najmanj prvih deset let le manjše vloge. Včasih namreč ni bilo možnosti, da bi mlad igralec dobil glavno vlogo. Danes pa imajo tudi mladi igralci z akademije glavne vloge, česar seveda ne kritiziram, želim povedati le, da včasih takšnih možnosti ni bilo.« (Lednik)

Zadnje čase je kar nekaj mladih igralcev, ki so bili zaposleni v večjih gledaliških hišah, dalo odpoved in odšlo na svobodo. Večina se je za ta korak odločila, ker se v instituciji niso počutili realizirane.

Jurij Drevenšek je v intervjuju za *Večer* dejal: »V MGL in SNG Maribor sem imel vse pogoje, ki sem si jih želel. Stvari, ki so me zanimale, pa so bile zunaj tega. In ni jih bilo mogoče združevati, ne da bi bilo nefer do službe in kolegov, ki bi bili talci mojega urnika.« (Živčec)

Nik Škrlec pravi:

»Del problema vidim v velikih kolektivih. Zdi se mi, da je bila naloga institucije včasih ta, da je delegirala delo in določala vloge, danes pa bi morala biti njena glavna naloga omogočanje ustvarjalnega dela. Hierarhija v ustvarjalnosti počasi izginja. Mislim, da naše razumevanje

ustvarjalnih okolij še ni dovoljšnje. Vsaka institucija potrebuje čas za raziskovanje, pogovor, refleksijo, samoiniciativo kolektiva, in to so zame elementi ustvarjalnega dela, ne le enajst odkljukanih predstav. Paradoksalno se mi zdi, da se najboljši rezultati zgodijo takrat, ko ne stremiš po rezultatih.« (Mramor, *Nik Škrlec* 163)

Opažam, da zdajšnje generacije mladih igralcev ni več tako strah dati odpoved ali zavrniti določen projekt, v katerega ne verjamejo. Veliko več nam pomeni, da delamo tisto, v čemer vidimo potencial, da lahko dosežemo igralski užitek.

Sara Dirnbek pravi: »Če kdaj kaj zavrnem in razlog za to ni časovna stiska, je to vedno zato, ker na intuitivni ravni začutim, da bi me ustvarjanje bolj obremenjevalo kot osvobajalo, ne zato, ker nekaj je ali pa ni komercialno.« (*Žeželj Sara Dirnbek* 46)

Tudi sam sem že večkrat zavrnil projekt. Velikokrat zaradi časovne stiske, saj so se mi projekti prekrivali, nekajkrat pa tudi zaradi podobnih razlogov, o katerih govori Sara Dirnbek. Zavrniti projekt ni lahka naloga. Predvsem zato, ker ga moraš znati zavrniti. Veliko režiserjev je zelo zamerljivih in jemljejo to na zelo osebni ravni. Veliko možnosti je, da te nekateri zato ne bodo nikoli več poklicali. Preden sem bil zaposlen, sem dobival kar veliko ponudb, vesel sem bil, da sem lahko izbiral, kaj bi delal raje. Zavedam pa se, da bodo morda prišli časi, ko bom hlepel po klicu in v sili razmer pristal na delo, ki ga ne bi opravljal, a ga bom zaradi eksistencialnih razmer prisiljen.

»Verjetno se bodo vsi začudili, a danes je položaj mladih igralcev mnogo boljši, kot je bil nekoč. Vedno je težko biti mlad igralec, saj se moraš uveljaviti in misliti na to, da boš sprejet. To je sicer danes isto kot je bilo nekoč, a ko sem bila sama mlada igralka, so bile možnosti neskončno manjše, kot jih imajo igralci danes. Akademijo je tedaj zaključevalo približno isto število igralcev kot danes, obstajali pa so Drama, Mestno in Mladinsko gledališče, nato sta se pojavila Glej in Pekarna, ki sta predstavljala naše nočno zastonjarsko delo. Danes pa je gledališč še in še. Na televiziji je bil dolgo le prvi program, nato še drugi, tudi filmov, za katere danes pravijo, da jih je bilo več kot danes, je bilo manj. Tako da imajo igralci danes veliko več možnosti.« (Lednik)

Kot sem že omenil, se trenutno počutim veliko bolj svobodnega v instituciji, kot bi se na svobodi. Finančna varnost mi zelo veliko pomeni, in šele ko se ne ukvarjam s financami, lahko zares ustvarjam.

Igralčeva poklicna pot v instituciji je odvisna tudi od umetniškega vodje, ki igralcem daje vloge in nove priložnosti. Umetniški vodja med drugim skrbi za igralčev razvoj, igralcu ponuja tiste vloge, ob katerih lahko raste in se razvija. Praksa pa je lahko tudi drugačna, opazne so razlike, saj nekateri igralci dobivajo veliko več priložnosti kot drugi. Mladi igralec bo različne priložnosti za delo lažje dobil v manjših ansambelskih gledališčih, posledično pa se bo poklicno hitreje razvijal kot v večjih ansamblih.

Za igralca je pomembno dvoje: kaj in s kom igra. Igralec za dobro igro potrebuje dobre soigralce. Večje možnosti za to pa so prav v večjih ansamblih, kjer se lahko oblikujejo različne ekipe.

Vsi igralci, še posebej pa mladi, si želimo čim več igrati, hlepimo po dobrih in velikih vlogah. Moram priznati, da bi si šele zdaj upal igrati v gledališču kakšno večjo vlogo. Še pred enim letom sem bil bolj prestrašen, k delu sem pristopal s strahospoštovanjem, učiti sem se hotel bolj z opazovanjem kot z igranjem. Veliko raje sem igral manjše vloge in v procesu občudoval starejše igralce, kako se oni lotevajo oblikovanja vloge. Zagotovo pa si ne bi upal igrati velike vloge v uprizoritvi, katere režiser npr. ne zna delati z igralci.

Zelo se strinjam z mnenjem Petje Labovića:

»Zdi se mi, da veliko institucij dela napako – mladim se naredi medvedja usluga, češ »pokrivaj velike vloge«, dobivajo pa glavne vloge z režiserji v predstavah, ki absolutno nič ne komunicirajo s sodobnim časom. Potem pa režiser ne razume sodobnega jezika in duha, ne ve, kaj z energijo, vaje je drugega načina dela in projekt ni uspešen.« (Mramor *Petja Labović* 107)

Trdim, da je veliko bolje, da prva leta mladi igralci igramo manjše vloge, šele kasneje pa se počasi začnemo usmerjati k večjim. Pomembo se mi zdi, da nismo neučakani: igra je maraton oz. tek na dolge proge. Zelo pomembno pa je, da nam po nekaj letih umetniški vodja začne zaupati in nam ponudi tudi večje vloge. Če nam jih ne, je to lahko za igralca zelo frustrirajoče, zato povsem razumem tiste igralce, ki so po nekaj letih dela v instituciji odšli na svobodo, kjer se zdaj počutijo veliko srečnejše in tudi umetniško (bolj ali manj) realizirane. Igralci rastemo z delom, samo z dobrimi priložnostmi lahko napredujemo.

»Nekateri režiserji žal ne prepoznajo, kako zelo velik razpon imajo lahko igralci. Če je nekdo rojen komedijant, še ne pomeni, da njegov talent ne seže tudi drugam.« (Golob 63)

Že Stanislavski je menil, da ni majhnih in velikih vlog, ampak samo mali in veliki igralci. Obstaja veliko odličnih igralcev, ki vse življenje igrajo samo stranske vloge. Velikokrat se vprašam, zakaj. Menim, da gre za začaran krog: umetniški vodja zaradi takšnih in drugačnih razlogov igralcu ne omogoča razvoja, posledično mu režiserji ne dajo glavne vloge, češ da je a priori stranski igralec.

»Glavne vloge igra vedno peščica igralcev. Večina jih počasi nazaduje, namesto da bi neprestano nazadovala, dokler jih ne izvržejo skozi zadnja vrata kot smeti.« (Callow 149)

Tragično, a resnično. Ob začetku študija večina bodočih igralcev misli, da bo v življenju igrala samo glavne vloge, že po nekaj letih pa spozna, kakšna je realnost. Uspeh ni odvisen samo od talenta, ampak tudi od sreče, če pa si zaposlen v instituciji, pa delno tudi od umetniškega vodje, ki lahko iz mladega igralca naredi dobrega igralca, če mu le ponudi prave priložnosti. Lahko se zgodi tudi obratno: igralčev talent lahko brez pravih ponujenih priložnosti hitro zakrni.

»Tako je leta 1961 Željko Kozinc omiljeno zapisal moje malce zagrenjeno razmišljanje o temnih plateh igralstva – da je igralec kot prostitutka, prodaja svojo ljubezen, in od sreče je odvisno, ali je počestnica, ki mora sprejeti zadnjega od zadnjih, ali je boljše cipa v hotelu ali celo kurtizana, za katero se potegujejo visoki gospodje ...« (Bibič 70)

Ne moremo biti vsi igralci prvaki, samo peščica jih zaseda to mesto, ki ga igralec lahko doseže z večletnim igralskim stažem in ustreznimi nagradami. To, da igralec dobi nagrado, ni odvisno samo od dobro odigrane vloge. Igralec mora imeti tudi srečo, da je posamezna uprizoritev kakovostna v celoti in zato npr. uvrščena v program festivala, šele na festivalu pa komisija med vso konkurenco lahko v posameznem igralcu prepozna potencial in ga nagradi. Večina odličnih igralcev na svoji poklicni poti nikoli ne dobi nagrade za svoje delo, pa čeprav odigra nešteto odličnih vlog.

Milena Zupančič pravi: »Nenadoma nisem več smela delati napak, ki so bile dovoljene drugim iz moje generacije. In to je težko, ker ne moreš biti kar naprej izumitelj.« (Golob 150)

Bolj ko je igralec uspešen, več ljudje od njega pričakujejo, zato se težko obdrži med najboljšimi. Konec koncev smo igralci ustvarjalci, zato imamo pravico, da nam določen projekt ne uspe. Ker pa je igralski poklic način življenja, lahko igralec vsako ustvarjalno krizo

občuti tudi v svojem osebni življenju. Opažam, da je v institucionalnem gledališču veliko igralcev nesrečnih. Večina jih ni zadovoljna z vlogami, ki so jim ponujene, z ustanovo, v kateri so zaposleni, z režiserji, s katerimi ustvarjajo ...

Vendar pa je sreča relativen pojem. Zelo težko na splošno odgovorim, kaj je za posameznega igralca idealno stanje in pod kakšnimi pogoji se počuti najbolj izpopolnjenega. Odgovorov je toliko, kolikor je igralcev.

### 13 Užitek v svobodi

Rad imam režiserje, ki znajo delati z igralci in ki so privrženci poglobljenega procesa. To so režiserji, ki mi v procesu pomagajo polniti referenčni bazen ter me z igralsko svobodo znajo dobro usmerjati in pripeljati do cilja. Podobne izkušnje sem doživel z Darkom Štantetom pri filmu *Posledice* in Barbaro Hieng Samobor v uprizoritvi *Orlando*.

Zelo si želim sodelovati z Januzsem Kico, Matejo Koležnik in Nino Rajić Kranjac, ki pravi:

»Mislim, da ni nič lepšega kot vaja, na kateri se vse strune uglasijo. Štartamo iz nič, in korak po korak skozi igralce in njihove prezenze, ki se počasi ogrevajo in pojavljajo, transformirajo, se zgodi neko dejanje, začnemo prepoznavati, kaj se dogaja, in počasi nastaja zgodba, ki jo lahko vsak preobrne v kateremkoli trenutku v katerokoli smer.« (Mramor *Nina Rajić* 139)

Ko pravim, da si želim od režiserja čim več svobode, imam v mislih omejeno svobodo. Neke omejitve vseeno moram imeti, navsezadnje celo hlepim po njih.

Zanimiva mi je primerjava dveh študijev, ki sem jih imel v gledališki sezoni 2019/2020. Prva je bila uprizoritev *Volpone* v režiji Diega de Bree, druga pa 2020 v režiji Ivica Buljana. Gre za povsem drugačna načina študija. Če sem pri *Volponeju* čutil prevelik režiserjev nadzor in sem ves čas hrepenel po igralski svobodi, sem pri 2020 to svobodo preklinjal.

Z Buljanom smo delali predstavo po motivih treh knjig Yuvala Noaha Hararija: *Sapiens*, *Homo Deus* in *21 nasvetov za 21. stoletje*. Ker teksta nismo imeli, smo ves material morali na vajah igralci oblikovati sami. Z žrebom je vsak dobil svoje poglavje posamezne knjige, iz katere je moral izluščiti vsebino in jo na svoj način uprizoriti; sam ali s soigralci. Na vaje smo morali prihajati z opravljenimi domačimi nalogami, režiserju in ekipi smo predstavljali svoje performanse. Pri procesu sem se počutil zelo frustriranega, saj so me vse te naloge bolj obremenjevale kot pa razbremenjevale, še posebej takrat, ko kakšen dan nisem imel navdiha. Ponoči so me velikokrat tlačile more, včasih sem čutil tudi manjše tesnobe, zbujal sem se sredi noči in pilil svoj prizor, ki sem ga moral predstaviti na dopoldanski vaji. Vsa ta svoboda, po kateri sem pri de Brei tako hlepel, se mi je pri Buljanu zamerila – preprosto sem občutil preveč svobode. Kar nekaj časa sem potreboval, da sem se navadil na tak način dela, pravzaprav sem se (na žalost) na tak način navadil šele kak teden pred premiero. Takrat pa sem uvidel, da na vajah nihče od mene ni pričakoval izdelkov, ampak zgolj idejo, material, ki

je lahko režiserju zanimiv ali pa ne. Predvsem me je bilo strah dajati svoje ideje, še posebej pred tako genialnimi igralškimi kolegi.

Vsak režiser je svet zase. Simon Calow pravi: »Vaj je toliko vrst, kolikor je režiserjev.« (Callow 185)

Nazadnje je vsak nov študij svet zase. Pomembno se mi zdi, da nov proces študija začnem čim manj obremenjen in čim bolj odprt za režiserjevo vizijo. Ravno zaradi te odprtosti sem se pri de Brei kot igralec zakrčil. Izgubil sem samega sebe in začel slediti samo še njemu. V prihodnje in ob novih izkušnjah bom poskušal najti kompromis, da bova zadovoljna tako režiser kot jaz. Najlažje je takrat, ko gre za prilagajanje, zavedam pa se, da ni vedno tako in da se moramo igralci velikokrat podrediti režiserju in njegovemu načinu dela.

## 14 Umetniška beseda

V nadaljevanju razmišljam o umetniški besedi, ki jo povežem s praktičnim delom svoje magistrske naloge.

»Igralec in učitelj umetniške besede Tone Kuntner opredeli umetniško besedo kot študijski predmet, ki študente uči interpretirati umetniške tekste v vezani in nevezani besedi in ki se ukvarja s poustvarjanjem ustvarjenega, z oživljanjem zapisane besede v prepričljivo živo umetniško govorico.« (Podbevšek 54)

Odgovor na vprašanje, zakaj sem si za magisterij izbral smer Umetniška beseda, je povezan z igralskim užitkom. Zdi se mi, da sem med študijem najmanj znanja usvojil ravno na področju umetniške besede, zato se glede le-te nisem počutil suverenega. Zdelo se mi je koristno, da za magisterij izberem tisto smer, na področju katere se bom lahko največ naučil. Umetniška beseda je bila odlična priložnost, da se z njo končno spoprijateljim in začnem v njej uživati.

Katarina Podbevšek (prav tam 34) zapiše: »Kdor se ukvarja z umetniško besedo, mora spremeniti odnos do besede, ne sme je gledati samo z razumom, temveč z domišljijo in čustvi.«

Še pred kakšnim letom me je bilo strah brati na glas pred ljudmi, kaj šele interpretirati prozo ali poezijo, saj sem se svojega glasu sramoval. To je najbrž razlog, da se nikoli nisem mogel potopiti v umetniško besedo, saj sem se je loteval preveč površinsko. Kot pravi Katarina Podbevšek, je razum premalo, besedilo je treba začutiti tako, kot igralec začuti svojo vlogo. Besedila najverjetneje nisem začutil zato, ker sem se veliko časa ukvarjal s tem, kako moj glas ob interpretiranju vsebine zveni, namesto da bi se osredotočil na vsebino samo.

Pri magistrskem študiju sem se odločil, da se bom posvetil besedi in svojim strahovom pred njo. Primož Vitez (11) v knjigi *Spisi o govoru* pravi: »Kdor namreč razmišlja o govoru, razmišlja o sebi.« Govor je poleg telesa igralčevo najpomembnejše orodje, zato ga mora igralec znati čim bolj uporabljati. Novarina pravi:

»Beseda je orodje in orožje, v bistvu je podaljšek telesa. Besede so zato, da se z njimi bojujemo, sploh v dramskih tekstih. Vse, kar komuniciramo znotraj dramskih tekstov, deluje na najmanj treh ravneh: eno izrekamo, drugo buta in pulzira v glavi ter ostane tam za vedno skrito, tretje se

kaže fizično – to je utripajoče telo. Vse te ravni delujejo druga na drugo ter oblikujejo vseeno nove kombinacije.« (Levičar)

Novarina v svoji knjigi odpira tudi polje gledalca. »V gledališče prihajamo gledat miselno izgorevanje; gledamo, kako dih zažiga besede. Vsa drama je v dihanju. Dihalno srce igralca je ognjišče, stroj za obračanje, za sprevračanje, za vstajenje skozi dih. Gledalec je prišel samo zato, da bi videl to žgalno daritev.« (Novarina 132)

Ni večjega užitka, kot na odru občudovati dobrega igralca, ki gledalca s svojimi besedami zapelje in začara.

»Kaj razume gledalec? Gledalec ničesar ne razume, *gledalec sliši igralca, kako vidi tekst*. Prisluškuje igralcu, ki oživlja mrtve črke. Posluša besede v prostoru in dramo v misli.« (prav tam 143)

Zanimivo je tudi razmišljanje Katarine Podbevšek, ki pravi, da bi se umetniška beseda morala imenovati umetnostna govorna interpretacija.

»Prilastek *umetniška* je na nek način neprecizen, saj gre za kvalitativno oznako. Vse, kar nastane na področju umetnosti, ni nujno tudi umetniško. Točnejša bi bila besedna zveza *umetnostna govorna interpretacija*, saj je govorna interpretacija del igralske umetnosti.« (Podbevšek 32)

Zdi se mi, da se mladi igralci ne posvečamo več toliko umetniški besedi kot starejši igralci, kar se opazi tudi pri delu na odru. Veliko težav imamo z jasnim in glasnim govorom, ki seže do zadnje vrste. Gledališki lektorji me velikokrat opozarjajo, da sem na odru pretih in da moram še posebej paziti na ta vidik govora. Pogosto sem pretiho govoril predvsem zato, ker nisem popolnoma ponotranjil vsebine besedila, ki sem ga moral na odru interpretirati oz. igrati.

»Igralec mora obvladati obrtniško znanje (glasnost, intenzivnost, glas, tehniko govora itd.), da lahko pride do poslušalcev. Hkrati pa mora biti oseben, iskren, poseben, torej ostati mora zvest sam sebi.« (prav tam 35)

Praktični del magisterija pri Umetniški besedi je profesor Aleš Valič zastavil zelo svobodno. Vsak študent si je lahko izbral tisto, kar ga je najbolj zanimalo. Sprva sem razmišljal, da bi se ukvarjal s poezijo, ker se mi zdi, da smo jo na dodiplomskem študiju najmanj obravnavali, kmalu pa sem se navdušil nad prozo. Mislil sem si, da bom svoj govor izpopolnil tako, da se poglobim v pripoved. Za izhodišče sem si želel vzeti kakšno zgodbo. V sodobnem gledališču namreč nastaja veliko predstav pripovednega tipa, zato se mi je zdelo koristno izuriti se v umetniški besedi.

»Govor se daruje, ne izmenjuje. V človeškem govoru je nekakšen ples, neke vrste darovanje; je dar govora, prenosljiv s človeka na človeka. Kdor nam resnično govori, kdor nas nagovori, ta nas morda res nekoliko informira o sebi in svetu, a v nevidnem središču njegovega govora je predvsem neverjetno začudenje nad darom in nad besedami. V pravem govoru je vselej nekaj, kar se nemo daje, nekaj, kar je morda sama skrivnost govora. Ljudje govorijo v vprašalnih oblikah, si postavljajo vprašanja: samo stroji se informirajo in komunicirajo v popolnosti. Pravi govor vselej ohranja nekaj skritega. Vsaka izgovorjena resnica je obenem tudi laž: sporočilo, ki ga stroj odda drugemu stroju. Kar koli rečeš, če nočeš zveneti mehansko, v svojem govoru zmeraj nekaj zamolčiš. Kakor da pravo ime stvari ne sme biti izgovorjeno.« (Novarina 82)

#### 14.1 Razlika med igro in umetniško besedo

Umetniški besedi sem dal priložnost, da mi priraste k srcu. Razmišljal sem, zakaj mi ni tako blizu, saj je vendar zelo podobna dramski igri.

Podobno razmišlja tudi režiser Mile Korun: »Faze nastajanja govorne interpretacije so precej podobne fazam nastajanja igralske vloge. Režiser Mile Korun ugotavlja, da so pri celovitem pristopu do vloge pomembne tri stopnje, ki se dogajajo kot proces: analiza, doživljanje in prezentacija.« (Podbevšek 18)

Tako kot v dramsko vlogo se je tudi v umetniško besedo treba poglobiti, kot sem že citiral Podbevškovo. Korun ob omembi analize meri na razumsko razčlenitev umetniškega besedila, z doživljanjem na duhovni vstop v besedilo s primernimi čustvi in razpoloženji, s prezentacijo pa zlitje prvih dveh stopenj in predajo materiala občinstvu.

Podbevškova v svoji knjigi takole navaja misli Aleša Valiča: »Igra in umetniška beseda sta imeli podoben razvoj. Nekoč sta bili obe patetično razčustvovani, danes patosa in psihologiziranja ni več.« (prav tam 53)

Pri umetniški besedi se prav tako kot pri dramski igri stremi k naravnosti in življenjskosti. A določene razlike vseeno obstajajo. Razlika je predvsem v mizansceni, ki je pri umetniški besedi skoraj ni. Tako kot pravi Podbevškova: »Igra(nje) je dogajanje samo, govorno interpretiranje pa je z interpretovim doživljanjem osvetljeno poročanje o tem dogajanju.« (prav tam 285)

Podbevškova v knjigi *Govorna interpretacija literarnih besedil* kot bistveno razliko med dramsko igro in umetniško besedo navaja transformacijo: v dramski igri smo igralci v liku, pri umetniški besedi pa govorimo kot mi sami, v svojem imenu, s svojim stališčem skozi avtorja. Interpretacija je zato odvisna od odnosa do vsebine posameznega igralca in od njegovih odločitev.

»Pri umetniškem govoru je v ospredju beseda, ki »več ne posreduje, temveč prikazuje /.../ črkovna sestavina (je) v resnici zvočni organizem«, ki ima magično moč (Šaričeva 1955: 41).« (prav tam 34)

Čeprav pri umetniški besedi nismo vpleteni v lik, jo moramo čutiti in doživljati na enak način, pravi Podbevškova. V praksi to naredim tako, da se pri umetniški besedi na neki način čustva dogajajo »zunaj mene«. Predstavljam si, da jih imam pred sabo in jih oblikujem. Vseeno jih čutim, nastavek za čustvo je isti, kot bi ga uporabil pri dramski igri, samo da čustvo pri umetniški besedi »omehčam« oz. »zlajšam« (a ne v moči doživljanja, ta mora ostati ista kot bi bila pri dramski igri, temveč v lahkotnosti). Emocije se ne dogajajo meni kot liku, temveč osebam, o katerih pripovedujem. Emocije torej iz sebe »prestavim« na like v pripovedi.

»Igralčeva resnica ni nikoli nevtralna, je plod njegovega minulega in v slutnji prihajajočega življenja, potrjena z njegovim trenutnim energijskim stanjem. Ve, da skozi izrečeno pesem svetli sebe prav tako kot pesnika, pa vendarle ne izreče besede – jaz. Njegova usta govorijo tuje besede, ki jih je v sebi prepoznal, doživel kot svoje. Brez tega doživetja bi bil njegov glas nem, pesem prazna in poslušalec oglušel zaradi njene plehnate ploskosti.« (Pavček 157)

»Kadar se pogovarjamo med seboj, ne usmerjamo pozornosti toliko na to, kako kdo kaj pove, temveč kaj pove, to je na miselno čustveno vsebino, ki jo sprejemamo ali dojemamo. Pri umetniškem govoru pa je naša naloga, da izpostavimo vse bistveno v glasovni obliki, govornjeno v estetski glasovni formi in z jasno miselno in čustveno podlago. Beseda sama več ne pojasnjuje, ampak že prikazuje.« (Novak 66)

Užitek v govorjenju se kaže zelo podobno kot pri igri. Užitek nastopi šele takrat, ko igralec besedilo usvoji, ko usvoji vsebino, čustvena stanja in svoj lasten odnos do besedila.

Edino izrazno sredstvo pri umetniški besedi sta glas in beseda. Lahko bi rekel, da je zato umetniška beseda zahtevnejša kot dramska igra. Za učinek in pomen mora biti misel še toliko bolj jasna kot pri dramski igri. Igralec je pri umetniški besedi precej bolj razgaljen: vsa interpretacija je odvisna od njegovih odločitev in od njegovega namena. Pri dramski igri mu pri njegovi vlogi pomaga celotna ekipa, pri umetniški besedi pa je za vse sam, druge pomoči načeloma nima. To je razlog, da mora imeti igralec pri umetniški besedi veliko večji nadzor nad celoto.

Podobno pravi tudi Aleš Valič, ki ga citira Podbevškova:

»Valič ugotavlja, da umetniška beseda v javnosti ni zelo cenjen del igralskega ustvarjanja, čeprav je zahtevnost zaradi individualnega pripravljanja in izvajanja večja kot pri predstavi. Vendar ko igralec obvlada interpretacijo, je pri umetniški besedi veliko bolj svoboden kot pri igranju v predstavi.« (Podbevšek 35)

V primerjavi z igro pa imajo večjo svobodo tudi gledalci, saj jih pri umetniški besedi ne omejujejo drugi, vidni znaki.

Za dobro izvedbo umetniške besede se mora igralec v besedilo dobro poglobiti.

Rudi Kosmač, ki je bil med drugim tudi profesor umetniške besede na AGRFT, pravi:

»Zvočno zaporedje asonanc in aliteracij, zvočne in ritmične prvine jezika predstavljajo svet, v katerega je treba vstopiti. Naše delo je jezikovna magija. Se pravi: odkriti moč zvokov, ki se grmadijo v besedah, in jim poiskati tisto skrivno pomensko globino in moč, ki v poslušalcu budi fantazijo in ga prisili, da vstopi v pesnikov svet; oblikovati pesniški jezik, odkrivati pesnikove miselne in čustvene kombinacije, interpretacijo pa prežeti z lastnimi odsevi in impulzi.« (Ratej 65)

Da bi občutili užitek, je treba tako pri igri kot tudi v umetniški besedi najti individualni izraz. Tako kot si je treba približati vlogo sebi in si dovoliti, da spregovori skozi tebe, enako je treba pristopati tudi pri umetniški besedi. V interpretaciji se mora čutiti interpretov odnos do besedila. Tudi prozo ali poezijo namreč oblikujemo tako, kot jo sami najbolje čutimo.

»Odkriti moramo arhetipe posamezne umetnine, se pravi, odkriti moramo njene skrivnosti, njene globine. Tu nam pomaga poleg razuma umetniška intuicija. Prodor v irealno, fantazija, ki se začneja tam, kjer se konča normalno. Skrivnostnost, zaprt in otežkočen pristop do jezika in metafore so tiste značilnosti, ki pesništvo rešujejo pred znanstvenim. In prav zato nismo znanstveniki, pač pa umetniki, ki s svojo fantazijo odkrivamo literarno umetnino in jo prežeto z lastno ustvarjalno močjo posredujemo poslušalcu. Naš namen pa je umetniško oblikovati besedno umetnost, se pravi, z glasom, čustvom, mislijo prenesti besedo v poslušalčevo uho tako, da bo kar najbolj verna pesnikovemu sporočilu.« (prav tam 65–6)

## 14.2 Cankar

Leta 2018, ko sem se vpisal na magistrski študij, smo Slovenci obeleževali 100-letnico Cankarjeve smrti. Kamor koli sem pogledal, povsod se je bralo Cankarja. Zaradi lastnega zanimanja sem ga začel prebirati tudi sam. Prvič sem se s Cankarjevimi besedili seznanil v osnovni šoli, natančneje pri obveznem domačem branju. Takrat mi je bil, tako kot mnogim osnovnošolcem, precej nerazumljiv.

Marcel Štefančič (33) v knjigi *Ivan Cankar* pravi: »Pa vendar Cankar velja za težkega, zateženega, groznega – in Slovenci bežijo pred njim. Je res zatežen? Absolutno – totalno. Vendar mojstrsko! Njegova zateženost je vedno mojstrovina zateženosti. Ne ustavi se. Ne taktizira. Ko zateži, res zateži.«

Mnenje o Cankarju sem spremenil v gimnaziji, ko sem se pri predmetu Zgodovina in teorija drame in gledališča poglobil v njegov dramski opus. Takrat mi je kot dramatik zelo prirasel k srcu. Z njegovo prozo pa sem se na bolj poglobljen način seznanil šele pred dvema letoma. Navdušile so me njegove kratke zgodbe, ki sem jih z veseljem prebiral.

»Če kdo, potem je bil prav Cankar literarni zapeljivec, ki je delal vse, da bi pritegnil pozornost, da bi bralca zgrabil in uročil, da bi ga torej osvojil, podkupil in kupil, zato so tudi njegovi prvi, začetni, uvodni, vstopni, uvajalni stavki v novele, novelice in črtice tako atraktivni in tako zapeljivi. Stavki, ki uvajajo njegove novele, novelice in črtice, zvenijo kot reklamni slogani za te novele, novelice in črtice.« (prav tam 31)

Med branjem Cankarjevih besedil sem dobil idejo, da bi za praktični del magisterija pripravil eno od njegovih zgodb.

Zlatko Režonja (116) v knjigi *Cankarjevo življenje in delo* zapiše:

»Danes so Cankarjeve besede in misli ravno tako aktualne, lepe in sveže, kot so bile v njegovem času. Kajti za klasike in klasične knjige velja, da nikoli ne nehajo govoriti tistega, kar imajo povedati. Znotraj njih oziroma ob njihovem branju, če nekoliko poenostavimo misel I. Calvina, se nam odpirajo časi in prostori, ki so drugačni od minljivega časa in prostora. In v tem je vrednost, vznemirljivost in presežnost (časa) Cankarjevega dela.«

Pri Cankarju me še posebej navdušuje njegov občutek za jezik, ki je tako univerzalen, da ga je v pisateljskem smislu nemogoče posnemati.

»V miselnem, motivnem in slogovnem pomenu predstavlja nov tip umetniške proze, ustvarjalno vpete v literarne tokove svojega časa (naturalizem, dekadenca, simbolizem, nova romantika). Ob bogati vsebini, ki sega od družbenokritičnih, nacionalnih do individualno etičnih, duhovnoizpovednih in eksistenčnih tem, je izkoristil neslutene estetske možnosti slovenskega jezika in ustvaril ritmično bogat jezik v značilnem impresionistično-poetičnem slogu. Čeprav je bil predvsem izpovedovalec samega sebe, svojega doživljanja čustev in misli, je ustvaril vrsto del, ki so odigrala pomembno vlogo pri družbeni, politični in kulturni preobrazbi slovenskega naroda.« (prav tam 116)

S satiro z naslovom *Zgodba o Šimnu Sirotniku* sem se seznanil že v tretjem letniku študija pri predmetu Umetniška beseda pod vodstvom profesorice Saše Pavček. Profesorica je zgodbo razdelila na osem delov, vsak študent je dobil svoj odlomek, ki je bil eden izmed sestavnih delov izpita. Že takrat me je zgodba zelo navdušila, neizmerno sem užival v učnem procesu, zelo rad sem prisluhnil tudi odlomkom svojih sošolcev. Začel sem razmišljati o tem, da bi na magistrskem študiju obravnaval zgodbo v celoti.

»Cankar je počel natanko to: publiko je zadovoljil navkljub njej sami. Dal ji je več in boljše, kot je hotela. Ko bereš njegova dela, imaš itak občutek, da svet obstaja le zato, da bi lahko postal njegova literatura.« (Štefančič 540)

Ivan Cankar je Šimna napisal kot parodijo na *Hlapca Jerneja in njegovo pravico* in hkrati kot polemiko z bralci, ki *Hlapcu Jerneju* niso bili naklonjeni.

### 14.3 Šimen

*Zgodbo o Šimnu Sirotniku* sem si med drugim izbral zato, ker gre za spregledano Cankarjevo delo, ki je celo poznavalcem Cankarjevega dela nepoznano.

Zgodba govori o kovaču Šimnu, ki je pri petdesetih letih zaradi težkega garanja v proizvodnji postal betežen starec. Gospodar ga je odpustil in Šimen je postal revež. Vse, kar si je želel, je, da v miru umre. Najemnine za svoje bivališče ni mogel več plačevati, zato si je svoj prostor poskušal najti na cesti. Ljudem to ni bilo všeč, zato so ga poslali k sodniku, ta pa ga je napotil v rodno vas. Ker se Šimen ni spomnil, kje se je rodil, so pristojni pogledali v papirje in ga poslali v Prisojnico. Tam ga niso bili prav nič veseli, zelo hitro so ugotovili, da hiša, v kateri naj bi se Šimen rodil, ne stoji v Prisojnici, ampak v Osojnici. Osojniški župan pa je trdil ravno obratno. Ker se niso mogli dogovoriti, v katero občino spada, so ga posadili na golo kamenje, ki je ostalo od porušene rojstne hiše, ter čakali na odgovor oblasti. Tako dolgo so se prepirali, da je Šimen umrl. Prepir se z njegovo smrtjo ni končal: zastavilo se je vprašanje, kdo ga bo pokopal in v kateri občini. Po nauku obeh duhovnikov se je krajanom vzbudilo navidezno krščansko usmiljenje, zato so ga hoteli pokopati oboji. Vendar pa je Šimen ponoči izginili in krajanom se je začel prikazovati njegov duh. Sirotnik je strašil, dokler nista obe vasi na svoje stroške Šimnu postavili kapelico. Devet let po njegovi smrti je oblast v pismu oznanila, naj za Šimna skrbi prisojniška občina, ne osojniška. Nihče ni vedel, kaj bi s pismom in kaj pomeni, ker sta bila oba župana že v grobu.<sup>3</sup>

Proces sem začel s črtanjem besedila, za kar sem se odločil iz dveh razlogov:

- satira je zelo obsežna, glasno branje zgodbe traja več kot eno uro, sam pa sem si želel zgodbo skrajšati vsaj na 40 minut branja;
- ocenil sem, da ima zgodba veliko opisov, sam pa sem želel dogajanje zgostiti, da bi postalo pripovedovanje bolj zanimivo.

---

<sup>3</sup> Cankar je zgodbo napisal leta 1911, izšla pa je pri Moharjevi založbi v zbirki *Troje povesti*, skupaj z zgodbama *Krčmar Elija* in *Zgodba o dveh mladih ljudeh*. Leta 1960 je bila *Zgodba o Šimnu Sirotniku* posneta kot radijska igra v studiih današnjega Radia Slovenija: zgodbo je priredil literarni kritik Mitja Mejak, režiral je Mirč Kragelj, v naslovni vlogi je nastopil Stane Sever, Prisojniški župan je bil Stane Potokar, Osojniški župan Franci Presetnik, Prisojniški birič Jurij Souček, Osojniški birič Nace Simončič ter Pisar Jože Zupan. Sicer pa je povest uprizorilo več dramskih skupin, zadnja produkcija je nastala leta 2014 v Kulturnem društvu sv. Mihaela v Grosuplju.

Ko sem opravil prvo črtanje, sem videl, da nisem sčrtal skoraj nič. Če povem po pravici, me je bilo črtanja besedila zelo strah, imel sem slabo vest, ko sem vlekel črte prek Cankarjevih besed. Mislil sem si, da se to ne spodobi. Kdo pa sem jaz, da lahko črtam največjega slovenskega pisatelja, sem si mislil.

Spomnil sem se, da nam je Saša Pavček med študijem večkrat govorila, kako pomembno je, da zna igralec delati črte, pa naj gre pri tem za črtanje celotnega besedila ali pa za črtanje v okviru posamezne vloge. Gre za to, da si kot igralec tudi sam sebi dramaturg. Z večkratnim prebiranjem sem počasi ugotavljal, katere dele besedila je treba črtati, da bo pripoved bolj zgoščena. Želel sem se izogniti razlagalnim in opisovalnim povedim, zlasti opisom narave in detajlov. Čeprav je ravno v tem Cankarjeva kvaliteta, pa so mi omenjene povedi upočasnjevale ritem in ovirale mojo pot do cilja, tj. kako želim zgodbo interpretirati.

Milena Zupančič pravi: »Pri krstnih predstavah se moraš držati teksta, ne moreš kar tako, po svoje. Kot igralec nosiš veliko odgovornost, kako boš vlogo, ki je dotlej le napisana, prvič predstavil.« (Golob 144)

Na tem mestu se z njo težje strinjam. Režiserji so v sodobnem gledališču vse manj zvesti avtorju, pa naj gre za krstno uprizoritev ali ne. Opažam, da tudi igralci zadnje čase ne čutijo tako velike zavezanosti besedilom. Uprizoritve so večinoma zasnovane tako, da je tekst samo osnova, končna uprizoritev pa je lahko precej drugačna. Nastaja veliko avtorskih projektov, pri katerih je tekst zgolj inspiracija. Veliko je tudi aktualizacij, priredb in komentarjev, kar je povsem ustrezno, saj menim, da mora avtor pustiti svobodo režiserju in njegovi viziji.

Pri filmu in na snemanju serij nimam težav s črtanjem besedila. Mislim, da se pri filmu od igralca celo pričakuje, da si prilagodi tekst tako, da ga lahko govori na čim bolj enostaven način. Ponavadi se jezik preoblikuje iz knjižne oblike v pogovorno, tudi mašila se lahko uporablja, nekateri režiserji celo spodbujajo igralca, da govori v svojem dialektu. Razlog za to je tudi dejstvo, da se pred kamero največkrat prikazuje realnost in je zato jezik treba nižati in ga oblikovati za realen govor. Jeziku se več pozornosti namenja v gledališču, kjer je pogosto treba poenotiti način govora vseh igralcev v posamezni uprizoritvi. Za to skrbijo lektorji, ki pa pri filmu in seriji na žalost niso prisotni prav pogosto.

Zanimivo mi je, kako npr. pri scenarijih serije *Najini mostovi* nimam težav s črtanjem in spreminjanjem svojega teksta, v gledališču pa imam pri projektih nekakšen strah in tekst

dojemam kot nekaj svetega, zato niti pomislim ne, da bi ga črtal. Tudi če besedilo črta režiser, začutim neko bolečino, postane mi žal za določene replike, ki so se mi zdele tako dobre, nato pa jih kar naenkrat ni več.

Po črtanju sem se začel ukvarjati z vsebino. Novarina (140) pravi: »Treba je loviti, ugotavljati, kako tekst *teče*, kako tečejo *periode*, kako teče *smisel* – kako teče reka: izdolbsti, iz inteligentne praznine, njegovo energijo, njegov potek, njegovo silo.«

»Pot do rojstva besede je dolga in nič je ne more skrajšati, do nje ne vodijo nestrpni, hitri zavoji – prehitevanje in počez, ni brezžičnih povezav, peš je treba na pot do src, ki čakajo na naravni zven besede. Samo to in nič drugega. Kako preprosto!« (Pavček 154)

Tudi v mojem primeru je bila »pot do rojstva besede« dolga. Ker sem se hotel v material čim bolj poglobiti (vendarle gre za magistrsko nalogo), sem si vzel več časa. Ščrtano besedilo sem pretipkal, pri tem pa sem se ga začel učiti na pamet. Cankarjev slog pisanja je ritmizirana proza s posebno melodijo. Ravno zaradi takšnega načina pisanja sem se celotno zgodbo, ki je na koncu obsegala devet strani, presenetljivo hitro naučil na pamet.

Naj omenim eno izmed anekdot o Cankarju: ko so ga ljudje obiskali na Rožniku, jim je rekel, naj odprejo predal, potegnejo iz njega njegov najnovejši rokopis, mu povejo stran in on jim je celo stran zrecitiral na pamet.

»Ko je Cankar pisal, je sanjal o filmu. Njegova literatura je bila film dežele, ki ni imela kinematografije – in ki jo je film navdajal s strahom, tesnobo in grozo. Da je ta literatura gorela, ne preseneča. Bila je preveč filmska.« (Štefančič 198)

Tako kot pravi Štefančič, je Cankar pisal zelo slikovito. Ravno zaradi te slikovitosti sem se besedilo zelo hitro naučil, obenem pa je bilo tudi prijetno za govorjenje. Sprva sem mislil, da mi bo to, da sem se besedilo že v zgodnji fazi naučil na pamet, koristilo, vendar se nekaterih melodij in ritma govora kasneje nisem mogel znebiti. Prav to mi je onemogočalo, da bi se v tekst bolj poglobil.

O tem govori tudi Callow (107) v knjigi *Biti igravec*: »Če se naučiš besede, si spelješ tirnice, ki jim moraš slediti. Tako se zelo težko dokoplješ do misli in vzgibov, iz katerih besede izvirajo.«

Moral sem stopiti korak nazaj in iti od misli do misli. Tako kot pravi Novarina (94): »Vse besede ne kot stavki nekoga, ki čveka, temveč kot negativ misli. Ko resnični igralec govori, je vse, kar izreče, hkrati zanikano. Govoreči igralec zanikuje. Na oder prinese svoje meso kot negativ besed.«

V prvi fazi sem tekst govoril po tihem oz. v mislih, šele kasneje sem mentorju predstavil svoj material. Še zdaj se spomnim, kako grozno sem se počutil, ko sem se zaslišal prvič. Kar je ob tihem branju »delovalo«, se je ob glasnem govorjenju pokazalo v drugačni luči. Sam sebi sem se zdel banalen in nič ni bilo tako, kot sem si sprva predstavljal.

Boris. A. Novak (54) pravi:

»Dandanašnja literarna besedila večinoma beremo v knjigah po tihem in ne na glas, vendar je za uživanje lepote pesmi še zmeraj pomembno doživeti tudi njeno zvočnost. Zato tudi takrat, ko pesmi beremo doma, na kavču, naše notranje uho poslušča pesem, kakor da bi nam jo kdo od znotraj recitiral. Ta notranji glas je ostanek časov, ko je bila pesem v prvi vrsti zvočna tvorba.«

Začel sem vaditi na glas, se poslušati, nekajkrat sem se tudi posnel. Šele ob posnetku sem spoznal, kateri deli interpretacije so dobri in kateri ne ter kaj je še vedno preveč papirnato. Našel sem tudi nove možnosti za črtanje.

Bojana Kunst (71) v eseju *Telo in govor* pravi:

»Tako kot se premikamo le, če »hojo razumemo kot nadzorovano padanje«, tako dobi govor pomen le, če ga razumemo kot nadzorovano dihanje. /.../ Zapeljivec in igralec prav dobro veta, da se premeščanje telesa v govoru, govor med nadzorovanimi pomeni in »spontanimi« trepetljaji telesa lahko zgodi le, če subjekt, ki govori, tudi sliši samega sebe govoriti.«

»Natančno v tem je tudi užitek vidnosti in slišnosti telesa v razmerju do poslušalca, kar pa zelo dobro izrablja še en profesionalni govorec – politik. Še več, v tem je tudi vir fascinacije z omamnim učinkom moči govora, ki gre včasih tako daleč, da govorec (govor diktatorja) postane vokalni ansambel, ki izgubi samo telo. Ostane samo še indikativna materialnost govora brez telesa, kjer se pomen tvori le v neposrednosti. Govor torej, ki – grozljivo – ni nič drugega kot to, kar se sliši.« (prav tam 71)

Stojan Pelko (*Rojstvo misli* 161) pravi:

»Četudi je govor od vseh še najbolj zavezan jeziku kot slinastemu fiziološkemu objektu, je obenem kolikor se le da, daleč od sleherne materialne oprijemljivosti. Ne moremo ga prijati, lahko ga pa damo, kot ljubezen ali kot besedo: je te donne al parole. Ko mislimo, da ›držimo govor«, so nam besede že ušle – in govor z njim. In nič ga ne more povrniti nazaj. Govor je v resnici jezik, ki je prišel do besede in postal govorica.«

»Je kot otrok, ki mora govoriti z ušesi, ker tudi v resnici govorimo z ušesi: ušesa pri govoru opravijo svoje delo, ušesa so inteligentna. Igralec se mora postaviti v otroštvo govorečega človeka. Vsak dan znova se mora odpreti in podoživeti dan, ko se je naučil govoriti. Nosi vseskozi s sabo otroštvo govora! ... Zakaj pravi glasovi so vidni, ne slišni: vidimo, kako izstopijo iz nas. Igralec, ki govori, samega sebe sliši od zunaj: vidi, kako mu je izstopilo telo in da ga nekaj drugega ali nekdo drugi nosi pred njim. Govori samo še besede, ki se dogajajo v nikogaršnji glavi. To je človek žival, ko je prvokrat zaslišal besede zunaj sebe. Ne prvi, ki je kadar koli spregovoril, ampak prvi, ki je zaslišal, kako je jezik padel od drugod. Je edina žival, ki ni v sami sebi. Prvo bitje na svetu, ki ga ne vsebuje njegovo telo, slabo postavljeno bitje, prva žival na svetu, ki ni od tu. In ki govori iz protesta proti prostoru.« (Novarina 104)

Čez čas sem besedilo usvojil, v pripovedovanju sem postajal vse bolj suveren. Za izpit sem si, tako kot pri vlogi v dramski igri, naredil poligon in se samo spustil po njem ter v pripovedovanju užival. S poligonom mislim na to, da kot pripovedovalec vem, kaj govorim, kaj želim doseči s pripovedjo, da imam razdelane miselne preskoke, razčlenjeno dramaturgijo itd. Šele takrat sem se lahko začel igrati. Ko sem imel stvari pod nadzorom in v oblasti, sem se posledično počutil v besedi suverenega in močnega. In šele takrat sem si znal vzeti tudi čas.

»Če je tišina zgovorna, potem je zmaga na igralčevi strani; a če je s spako svojega glasu izdal besedo, jo ponemari, zmaličil, pretepel, potem je tišina mučna in gluha. Butasto obnemi v prazen posmeh. Kajti beseda v glasu ne mara potvorjenosti in nemoči. Ne mara strahu pred njo!« (Pavček 156)

S pomočjo različnih vaj sem ugotovil, da je pri umetniški besedi – mogoče še celo bolj kot pri igri – pomemben notranji mir. Ugotovil sem, da bolj ko bom pripravljen ter prepričan vase in v material, ki ga bom interpretiral, bolj mu bom lahko zaupal, da spregovori skozi mene tukaj in zdaj.

»In ravno ta naravni zven, prepričljivi ton podanega, nas muči, vznemirja naša govoreča telesa, preizkuša našo nikoli dovolj raziskano dušo. Če smo preveč zavzeti s samim zvenom, se nam bo

smisel, paradoksalno, izmuznil, na plano bodo zasikali trnki našega hotenja iz ambicije, zvenenje naših možganov bo prekrilo utrip srca.« (prav tam 154)

Najbolje bom interpretiral takrat, ko se ne bom ukvarjal s tem, kako bom stvar povedal, ampak kaj bom povedal. Predvsem pa mi je bila pomembna živost, ki je obenem tako zelo vznemirljiva, saj s tem lahko človek preseneča tudi samega sebe. Če vem, kaj moram povedati, lahko to povem na tisoč in en način. In ta svoboda, da se presenetim in včasih zapeljem kakšno misel malo drugače, mi vlije še več igralskega užitka. Ravno ta užitek mi vlije še več poguma, zato so moje misli še bolj odločne, bolj fokusirane in jasne.

»Beseda je moč! Beseda je močna in vredna našega zaupanja, samo močan glas prepričanja, da je res taka, jo sme širiti dalje, med ljudi, med njihovo krhko spraševanje, med njihovo dvomečo šibkost, da jih napolni z novim vedenjem in lepoto.« (prav tam 156)

»Včasih si je treba privoščiti smel sprehod po gozdu besedila, opustiti nagnjenje k perfekciji, si upati kaj ponemariti, sprostiti, razvleči ali skrčiti. To sicer zveni preprosto, a za tem mora stati človek, ki ima vedenje in svojo lastno držo. Človek, ki je prehodil dolgo pot uglasovanja sebe z besedo, sebe s tujcem na papirju, in ko se mu je že vse zdelo neskončno, sizifovo garanje – takrat na obodu obupa tiči zajec, ki navihano nagovarja k predaji. Prepustitvi čutom in čustvom, opustitvi strogega načrta. Posluh glasu v sebi, ki nas nagovarja k dajanju ljudem. Razdajanju svojih strasti, svojega ognja, svoje vitalne energije. Moč misli naj podre zavore sramu, strahu, naj glas svobodo zapeljuje, osvaja gledalca.« (prav tam 155)

Prav tako sem ugotovil, da bom dobro interpretiral umetniško besedo samo takrat, ko bom govoril besede tako, kot bi se rojevale ta hip. Za to pa sta potrebna čas in poglobljanje v material, kar je zelo podobno dramski igri. Pri procesu ustvarjanja Cankarjevega Šimna sem se naučil, kako pomembni so analiza, predpriprava ter neskončni poskusi in vaje, pa tudi moje osebno stališče do povedanega. Svoboda in užitek v govoru se začneta šele takrat, ko so stvari usvojene in ko veš, kaj in kako boš interpretiral. Šele takrat se začne umetniška beseda.

»Igralec se potopi v pisca in z njim na ustnicah izgovarja, raziskuje, razkriva, kakor bi tudi sam vse odkrival prvič, kakor bi prvokrat odgrinjal belo postelj besedi, ki bi jo prvič podržal na jeziku in potem prvič izgovoril. Jo pospremil k publiki, da jo tudi sama kot prvič odkrije in kot prvič zasliši. Kot novo vsebino, kot novo spoznanje o moči besede.« (prav tam 158)

## 15 Zaključek

Ob koncu svoje magistrske naloge se sprašujem, kaj sem odkril. Težko bi rekel, da kaj novega, sem pa analiziral svojo dozdajšnjo igralsko pot in se seznanil s svojimi vzorci, strahovi, željami in upi pri svojem delu. Počutim se lažjega, ker sem lahko ubesedil toliko različnih občutkov. Naučil sem se, da moram v igri uživati in se igrati – pa če v posameznih projektih ustvarim presežke ali ne. Počutiti se moram kot otrok, ki je v svoji igri ves čas strasten, celovit in brez zavor.

Dober igralec bom postal šele takrat, ko se bom učil iz svojih napak. Če s katerim od prihodnjih projektov ne bom zadovoljen, ga ne bom smel kar pozabiti, ampak bom poskušal razvozlati, kaj točno mi je pri procesu manjkalo, kaj mi je povzročalo težave in kako lahko vse to v prihodnje obrnem v svoj prid.

Pri delu se lahko veliko naučim tudi z metodo opazovanja drugih, obenem pa se z drugimi ne smem primerjati. Vsak igralec potrebuje svoj čas, da doseže rezultat: nekaterim to uspe že na prvi vaji, drugim šele na kakšni od ponovitev. Pomembno je le, da rastem in si vedno znova postavljam dosegljive cilje.

V nekaterih preteklih procesih sem se naučil, da ne smem le ugajati. Strinjam se z Markom Mandićem, ki je dejal, da bo vedno 50 odstotkov ljudi, ki te marajo in 50 odstotkov, ki te ne:

»To izvira iz navodila, ki nam ga je dala ena od profesorice z inštituta Leeja Strasberga, Dedra Whiley. Rekla je, da če imaš kos torte in se skoncentriraš na tistih 50 odstotkov ljudi, ki te ne marajo, in jim nočeš dati te torte, ker jih sovražiš, ker te ne marajo, stiskaš to torto k sebi, jo boš uničil in se še posvinjal z njo. Torej je veliko bolje, če torto z največjim užitek pojesh pred vsemi temi ljudmi. Tisti, ki te imajo radi, bodo veseli zate, onim drugim pa nisi privoščil užitka, da bi te videli, kako si se posvinjal z njo.« (Golob)

Igralec je pri svojem delu dober takrat, ko se ne ukvarja s sabo in ko se prepusti, da se stvari zgodijo. Seveda si mora na vajah postaviti poligon, na predstavah pa se po tem poligonu samo spustiti in se prilagajati spremembam in oviram. To je začetek igralskega užitka.

Igra je iskanje, kopanje po sebi, vlogi in tekstu. Benjamin Krnetić pravi: »In to se sklada s ključno stvarjo, ki jo je ponavljal Jernej in ki se mi danes pogosto vrača, namreč to, da nisem

igralec kar tako, vsak dan, na začetku procesa; svojo igralsko vlogo si moram skozi proces priboriti, skozi proces lahko šele postanem igralec.« (Žeželj *Benjamin Krnetić* 96)

Robert Wilson v knjigi *Režija in igra* mladim igralcem svetuje: »Najpomembnejše je, da delajo vztrajno in se zavedajo, da se devet desetih časa nič ne dogaja. In nenadoma bo nekaj prebilo. Ni treba izgubiti poguma, če se to ne zgodi. Treba je delati naprej. Če dovolj dolgo in dovolj intenzivno delamo, na koncu nekaj najdemo.« (Feral 261)

Vsi začetki so težki. Ne glede na leta in izkušnje. Simon Callow (183) v knjigi *Biti igralec* opisuje neprestan strah pred prvo bralno vajo:

»Prvih nekaj strani nihče ne sliši. Vsak si skuša preračunati, kako dolgo bo trajalo, preden bo sam na vrsti. Nekateri goljufajo in si besedilo odprejo kar na strani, na kateri se prvič oglasijo. Drugi sami pri sebi ponavljajo svoje prve besede in tudi ne poslušajo branja ostalih. Počasi pa se pozornost le preusmerja igri. Prvi smeh običajno sledi po kakih desetih minutah branja: led prebijeta kak hudomušen igralec ali dramska oseba. Prvo branje je muka za presenetljivo število dobrih igralcev. Skozi cele odlomke grejo kot v megli. Nekateri pa so prav izvrstni in že na začetku osupnejo z možnostmi, ki jih ponuja določena vloga, ki se ti je prej zdela dolgočasna ali nejasna.«

Stres se med procesom lahko samo še stopnjuje. To opisuje Polde Bibič (45) v knjigi *Igralec*:

»Doma igralca že poznajo. Na lepem dobim vročino, v želodcu me stiska, glava boli, hripav postajam. »Najbrž imam gripo,« pravim. Odgovor pa je: »Bodi brez skrbi, prihodnji teden imaš premiero.« /.../ Starejši igralec mi pravi: »Upokojil se bom. Ne zdržim več. Pred premiero sem tako živčen, da živim samo od pomirjevalnih tablet.«

Mislil sem, da se to dogaja samo mladim igralcem in da se skozi leta, ko si pridobimo izkušnje, počasi naučimo živeti s stresom. Na tak način življenja se bom moral navaditi in se z njim sprijazniti. Še vedno pa mi je fascinantno, ko po nekaj ponovitvah začnem na odru uživati in se spraševati, zakaj sem si na vajah povzročal toliko stresa, če je vendar vse tako zelo enostavno. Na iskanje užitka smo igralci obsojeni vse življenje.

Zdi se mi zelo pomembno, da po poklicni poti stopam korak za korakom in da ne prehitevam samega sebe. Igralstvo je tek na dolge proge, zato nočem razmišljati o tem, kje bom čez deset

let. Vsakemu projektu posebej se želim posvetiti s srcem in užitkom. Tak način koncentracije in predanosti delu prinaša, vsaj upam tako, tudi osebni napredek.

Vedno znova moram verjeti, da bo gledališče tako igralcu kot tudi gledalcu uspelo ponuditi pozitivno vsebino v kakršni koli obliki že. Gledališče ima tako moč, da ga racionalno ne morem doumeti, niti ga ne morem artikulirati, za uresničitev dobrih projektov pa je vanj treba verjeti.

Počasi in z užitkom.

## 16 Literatura in viri

1. Bibič, Polde. *Igralec*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
2. Callow, Simon. *Biti igralec*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1999.
3. Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995.
4. Čehov, Mihail. *Igralska umetnost*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1999.
5. Dixon, Randy. *Biti prisoten: spontano pripovedovanje zgodb in umetnosti improvizacije*. Ljubljana: KUD France Prešeren Trnovo, 2011.
6. Feral, Josette. *Režija in igra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008.
7. Golob, Tadej. »Marko Mandić velja za slačifanta ljubljanske Drame.« *Metropolitan*, 2013 <https://www.metropolitan.si/scena/intervju-marko-mandic/>. Dostop 10. jun. 2020.
8. Golob, Tadej. *Kot bi luna padla na zemljo*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
9. Horvat, Egon. »Intervju z Aljošo Kovačičem, igralcem novega celovečernega filma IZHOD/EXIT.« *Celje.info*, 2013 <https://www.celje.info/zabava/intervju-z-aljosov-kovacicem-igralcem-novega-celovecernega-filma-izhodexit/>. Dostop 10. jun. 2020.
10. Ipavec, Maksimiljana. »Pogled na minulo gledališko leto z mladimi igralci primorskih gledališč.« *Primorske novice*, 2011 <http://www.primorske.si/2011/01/20/pogled-na-minulo-gledalisko-leto-z-mladimi-igralci>. Dostop 10. jun. 2020.
11. Korun, Mile. *Biti z igro: razmišljanja o gledališču, o igri in uprizarjanju, o gledalcu in predstavi, o režiserju in igralcu in še o čem*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
12. Kunst, Bojana. »Telo in govor.« *Spisi o govoru*. Ur. Primož Vitez. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2008, str. 63–72.
13. Lednik, Ana Marija. »Milena Zupančič: »Prekarnost je ena večjih rak ran sodobne družbe.«« *Skozi oči prekariata*, 2017 <https://www.spehnakruhu.com/art/milena-zupancic>. Dostop 10. jun. 2020.
14. Lešničar, Tina. »Strah, ki te žene naprej.« *Delo.si*, 2019 <https://www.delo.si/kultura/oder/strah-ki-te-zene-naprej-146276.html>. Dostop 10. jun. 2020.
15. Levičar, Irena. »Marko Mandić: Pestovati je treba svobodo in pogum.« *Vina*, 2013 <http://www.viva.si/Intervju/10961/Marko-Mandić-Pestovati-je-treba-svobodo-in-pogum>. Dostop 10. jun. 2020.

16. Lorenci, Glorija. »(Intervju) Vlado Novak: Ego, pojdi zdaj malo spančkat.« *Večer*, 2019 <https://www.vecer.com/intervju-vlado-novak-ego-pojdi-zdaj-malo-spanckat-10094445>. Dostop 10. jun. 2020.
17. Mramor, Filip. »Nik Škrlec, igravec.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 160–163.
18. Mramor, Filip. »Nina Rajić, režiserka.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 136–139.
19. Mramor, Filip. »Petja Labović, igravec.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 106–109.
20. Nagrajenci 28. festivala Dnevi komedije. *Sigledal: portal slovenskega gledališča*, 2019 <https://veza.sigledal.org/prispevki/nagrajenci-28-festivala-dnevi-komedije>. Dostop 10. jun. 2020.
21. Naremore, James. *On Kubrick*. London: BFI, 2007.
22. Novak, Boris A. »Govorni izvir poezije.« *Spisi o govoru*. Ur. Primož Vitez. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2008, str. 49–61.
23. Novak, Jernej. »Rudi Kosmač.« *Osebnosti slovenskega gledališča*. Ur. Mateja Ratej. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2019, str. 53–68.
24. Novarina, Valere. *Govorjeno telo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2010.
25. Pavček, Saša. *Na odru zvečer*. Ljubljana: Miš, 2005.
26. Pelko, Maša. »Ana Urbanc, igralka.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 188–191.
27. Pelko, Stojan. »Rojstvo misli iz govora filma.« *Spisi o govoru*. Ur. Primož Vitez. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2008, str. 161–172.
28. Percan Koradin, Ivana in Mramor, Filip. »Timon Šturbej, igravec.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 168–171.
29. Podbevšek, Katarina. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006.
30. Režonja, Zlatko. *Cankarjevo življenje in delo*. Ljubljana: Karantanija, 2004.
31. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I: igravec in njegovo delo* (1. ponatis). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2011.
32. Štefančič, Marcel. *Ivan Cankar: eseji o največjem*. Ljubljana: UMco, 2018.
33. Užitek. *Fran*, 2020 <http://fran.si/iskanje?View=1&Query=užitek>. Dostop 10. jun. 2020.
34. Vesenjāk, Alenka. »Maruša Majer za STA: Človek mora poskrbeti zase, da bi lahko tudi komu drugemu kaj dal.« *STA misli*, 2019 <https://misli.sta.si/2599556/marusa-majer-za>

sta-clovek-mora-poskrbeti-zase-da-bi-lahko-tudi-komu-drugemu-kaj-dal. Dostop 10. jun. 2020.

35. Villain, Dominique. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2000.
36. Vitez, Primož. »Predgovor.« *Spisi o govoru*. Ur. Primož Vitez. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2008, str. 7–12.
37. Žeželj, Tery. »Benjamin Krnetić, igralec.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 96–99.
38. Žeželj, Tery. »Sara Dirnbek, igralka.« *Adept: revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev* letn. V, št. 2, 2018/2019, str. 44–47.
39. Živčec, Denis. »(Intervju) Jurij Drevenšek: "Lahko bi si dovolili biti še bolj blesavi".« *Večer*, 2020 <https://www.vecer.com/intervju-jurij-drevensek-lahko-bi-si-dovolili-biti-sebolj-blesavi-10119216>. Dostop 10. jun. 2020.

## **IZJAVA O AVTORSTVU**

### **magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo IGRALSKI UŽITEK rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: