

Če me ne razumeš, me ni

Nataša Barbara Gračner

Uvod

Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se študenti Dramske igre seznanjajo z orodji, ki so jim v pomoč pri ustvarjanju in oblikovanju njihovih stvaritev, naj gre za vloge v gledališču ali filmu, za sinhronizacije animiranih filmov, snemanje radijskih iger, recitiranje poezije in še bi lahko naštevala. Polje njihovega poklicnega udejstvovanja je široko in zato je ključnega pomena, da se na Akademiji seznanijo z vsemi pomagali, ki jim bodo koristila na njihovi ustvarjalni poti. Igralska obrtna orodja se večinoma dotikajo ozaveščanja telesa in govora. Ozaveščanja kot spoznanja in zavedanja, kako v določenem trenutku delujemo na okolico in kako z miselnim procesom lahko sežemo onkraj obče izkušnje. Na govornem področju študentom Dramske igre na Akademiji ponujamo več predmetov, s pomočjo katerih lahko izbrusijo govorni talent. Pri predmetu Jezik in govor se med drugim teoretsko seznanjajo s fonetiko, osnovami sociolingvistike, analizo govornega idiolekta in pravorečjem. Pri predmetu Odrski govor praktično preizkušajo sproščanje mišičevja celotnega govornega inštrumenta, se spoznavajo s pravilno glasovno artikulacijo, vadijo zavestno uporabo diha, različnih govornih leg in stavčnih intonacij, pri predmetu Tehnika govora pa ob artikulacijskih vajah spoznavajo slovenski samoglasniški in soglasniški sistem in razlike med slovenskim pravorečjem ter odrsko realizacijo jezikovne ravni. Pri predmetu Umetniška beseda se čez vse naštetu razlije še interpretativni ton, ki pokaže posebnosti umetnostnega jezika in govora v primerjavi z neumetnostnim.

Kot mentorica pri predmetu Dramska igra poskušam študentom približati upodabljanje dramskih likov na način, ki temelji na govoru. Na govoru, ki je osnovan na besedi in predstavlja celotno pojavno obliko igralčevega habitusa, zatorej je tudi pristopov za ukvarjanje z njim nešteto. Ta zapis je le eno od razmišljanj o tej temi.

Igralčev govor

Igralec govori scela. Preko govornega inštrumenta govori njegova telesna prezenca, notranja moč in njegova pretočnost, ki mu ponuja polja raziskovanj nekje onstran. Igralec govori svojo zgodbo. Za govor uporablja različna izrazna sredstva, ki njegovo stvaritev približajo naslovníku, za katerega si želi, da bi ga razumel, da bi vstopil v njegovo zgodbo in se s pomočjo identifikacijskega momenta z njim združil. Načinov uporabe teh

izraznih sredstev pa je veliko, saj je človek neraziskano bitje, polno spoznanj in občutenj. Morda sta najbolj poglobljena raziskovalca igralčevega dela Konstantin Stanislavski (1983) in njegov učenec Mihail Čehov (1999), ki opozarjata na neločljivost igralčevega telesnega izraza in njegove psihološke strukture. Telo izdaja vse psihološke geste, saj jih nezavedno preslikava v nam vidno obliko. Tako je njuna vzročno-posledičnost tisto, na kar med delovnim procesom študente vedno opozarjamo. Nekateri režiserji preko telesne dejavnosti v igralcu vzbudijo vročičnost čustev (npr. Ivica Buljan), nekateri s predstavitevijo telesnega centra v njem sprožijo telesne in psihološke geste (npr. Mateja Koležnik), spet drugi hočejo, da igralci že pred prvo aranžirko znajo tekst na pamet in tako miselni proces lahko usmerijo drugam (npr. Vito Taufer). Kolikor je režijskih in igralskih poetik, toliko je metod, ki raziskujejo igralski poklic. Z zanimanjem poskušam slediti različnostim, ki plastijo moje delo, in morda transformacija v lik zato zaživi še močnejše. Če pa vendarle moram ubesediti svoj pogled na igro, ugotavljam, da so mi podaljšane bralne vaje bližje kakor takojšnje raziskovanje odrskih situacij.

Beseda

Besedilo dramskega lika napiše nekdo drug (avtor), igralec pa se posodi kot medij, prek katerega bo besedilo zaživel. Tako se med bralnimi vajami dramsko besedilo počasi spreminja v uprizoritveno, ki se od dramskega lahko močno razlikuje. Režijski koncept narekuje pogled, ki mu igralec skuša slediti, in tako nastaja zgodba, ki kasneje rezultira v predstavo. Predstavo, ki je zgodba številnih igralčevih podpisov. V njej se zrcali igralčev odnos do teme, o kateri predstava govori, odnos do lika, ki ga upodablja, in odnos lika do igralca, po katerem novorojena oseba zaživi samostojno življenje. S poglobljenim in analitičnim raziskovanjem besedila se igralec s to osebo počasi seznanja, in če ji že posodi svojo bit, potem mora za vsem izrečenim ali udejanjenim tudi stati. Neizprosno stremi k spojitvi dveh, velikokrat tudi popolnoma nasprotujočih si oseb (sebe in tistega, ki se mu ponuja za njegov obstoj), kar je unikum igralskega poklica ter od igralca zahteva stabilnost in osebnostno moč. A kljub temu je dober igralec med delovnim procesom velikokrat prestrašen. Njegovo upodabljanje gre po poti samoizpraševanj, ki razgaljajo njegovo mehko sredico, in zdrsi, žal, niso redki. Tej nevarnosti se sama poskušam izogniti z dolgotrajnim brskanjem po besedilu in premetavanjem besed, ki tvorijo nove smiselne enote in odpirajo večje interpretativne možnosti. Tako lahko kasneje samozavestneje stopim na oder. Če verjamem temu, kar izrekam, pomeni, da tudi mislim in čutim tako, da si verjamem. In verjetnost je pri igri najpomembnejša komponenta, s katero prepričamo ali ne. Ko pa verjamem v to, kar izrekam, se temu samodejno priključi še govornica telesa. Vsaj pri meni je tako, obratno ne znam. Drugače delujem umetelno in nikakor ne prepričljivo. Ko pa se poigram z besedami, njihovim pomenom, smislom izgovorjenega,

načinom govora, se v meni budi drug človek, ki kasneje popolnoma samodejno shodi in zaživi. Prek govorne podobe nastaja celostna podoba lika, ki ga upodabljam. Tako na bralnih vajah pikolovsko srkam besedo za besedo in sem za režiserje, ki želijo hitreje v prostor, prav gotovo naporna.

Ljudje uporabljamo besede kot samoumevno sredstvo za sporazumevanje. Ko na Akademiji študentom predočimo, da ima beseda svoje življenje in da lahko igralec z interpretacijo to življenje tudi drugače osmisli, so sprva presenečeni. Nekaj enoznačnega postane bolj oprijemljivo in tega se ustrašijo. Ugotovitev, da lahko beseda zazveni povsem drugače, če je izgovorjena v drugem ritmu, z drugačno intonacijo ali barvo glasu, vsekakor zbujata strahospoštovanje, po drugi strani pa igralcu ponuja neizmeren poligon za raznolikost izvedbe.

Ivo Andrić pravi, da se z nobeno rečjo ne ukvarja toliko kakor z besedami, pa tudi o nobeni reči ne premišljuje poredkeje in manj. Če pa se vendarle prepusti mislim o zvenenju, obliki in nastanku besed, ga te odpeljejo skozi temne gozdove in žejne puščave:

Tu se nagledam vseh mogočih čudes in s tega lova se redno vračam ubit, motne glave in praznih rok. Pozneje potrebujem kar nekaj časa in napora, da vzpostavim pravi odnos do razkropljenih besed in da iz njih napravim tisto, kar bi želel, naj bi bile, ubogljiv pripomoček za izražanje vsega, kar mora biti povedano in kar se nam nikoli niti približno ne bo posrečilo povedati. (Andrić 1985: 83)

Ob tem citatu ugotovimo, da se umetnik z analitičnim pogledom na sredstva, s katerimi ustvarja svojo umetnino, od nje oddalji. In tako je tudi v našem poklicu. Kljub vsemu pa sem trdno prepričana, da je obrtno znanje, ki ga študenti lahko dobijo na Akademiji, ključnega pomena za njihov razvoj, saj igralec le s pomočjo obrti svojo svojskost lahko upravlja tako virtuozno, da gledalci postanejo marionete njegove čezmernosti. Le prikriti jo je treba, da gledalca razoroži z navidezno preprostostjo.

Smisel

Kako zanimiva beseda je smisel. Ko jo izpišem, jo opazujem in v njej vidim besedo misel, črka s pred njo pa mi ni všeč. Kot da ji jemlje moč. Pa vendar je smisel bistveni del človekove uravnoteženosti. In osmišljanje besed igralcu omogoči, da z interpretacijo napiše lastno uprizoritevno besedilo. Dober igralec je ustvarjalno bitje, ki s svojim talentom, znanjem in obrtno spretnostjo lahko besedi poveča ali odvzame smisel. Prek njegove stvaritve gledalec vstopa v zgodbo in jo pooseblja ali ji sledi kako drugače. Vsekakor mislim, da je igralec osnovni medij, prek katerega se bere gledališka umetnost. Zatorej je smisel besede, ki jo izgovori, prapočelo za vstop v zgodbo in prepričljivost njegove interpretacije vrh gledalčevega doživljanja. Da izgovorjena beseda nosi smisel, potrebuje

prostor in primerno jakost, prostor kot okvir, v katerem lahko zablesti, in jakost kot komponento, ki izrečenemu pomaga vzpostaviti smisel.

Razumljivost

Stanislavski opozarja na plastičnost, barvitost in muzikalnost odrskega jezika. V *Sistemu* opisuje vaje, s pomočjo katerih se igralec nauči izgovarjati besede tako, »da bodo že same po sebi neodvisno od razumsko-logičnega pomena umetnine prežete z nenavadno lepoto, močjo in prepričljivostjo. Nianse govora določa skrivnost metruma in ritma in govor se tako v močnem toku izliva v bogastvo odtenkov, zvokov in intonacij.« (Čehov 1999: 7) Kaj pomeni biti razumljiv? Razumljiv igralec je igralec, s katerim lahko potuješ. Vznemiri te, da prisedeš in se prepustiš njegovi pokrajini občutenj. Govorna modulacija, stavčna intonacija, pravilno naglaševanje in uporaba premolkov, barva glasu, ritem, prehajanje med registri in jakost govorjenja – prav vsa prozodična sredstva igralcu omogočajo, da preliči gledalca, da mu sledi. Prepričana sem namreč, da preprostost izvedbe, ko gledalci presenečeno ugotavljajo, da igralec sploh ne igra, govori o garaškem delu in nadarjenosti izvajalca, ki podaja svojo vlogo z dobro uporabljenim obrtnim znanjem o ozaveščenem govoru in telesnem izrazu. Če besedilo razumljivo artikuliraš, pa še ne pomeni, da razumljivo igraš. Nasprotno. Študente opozarjam, da je treba tekst na lektorskih vajah interpretirati in ne le artikulirati, saj je odrska izreka jezik življenja, in kot tak je jezik vedno vpet v vsebino, ki obarva govorno izvedbo. Dobra govorna artikulacija je osebna higiena vsakega igralca in o njej naj med poklicnim udejstvovanjem ne bi razpredali. Je obvezna in tudi v nižjem pogovornem jeziku ali pri šepetu ne sme umanjhati. Vse, kar je govorjeno na odru, mora biti slišno in razumljivo. Razumljivost igralčevega govora se zrcali v odnosu s soigralci, odnosu s prostorom, v katerem se predstava odvija, v odnosu z rekviziti in predvsem v tistem odnosu z gledalcem. Ko te komponente zaživijo, resničnost izgine. Ostane magija trenutka, ki včasih izzveni tudi v večnost. Takrat razumljivost preide onkraj in vse povedano in zapisano se spremeni v umetnost. Umetnost pa zahteva gabarite teoretskih in praktičnih znanj, ki naj se mehko zabrišejo, da vzpostavimo občutek breztežnosti in neodvisnosti. Takrat je mogočna in vredna, da se ji priklonimo.

Premolk

Premolk namenoma uvrščam v to poglavje, saj ne obstaja, če ni besede. In namenoma ne uporabljam izraza premor, saj čutim, da beseda premolk vsebuje večjo dramatičnost. V sebi ima nekaj zamolčanega, torej nosi vsebino tistega, kar ravnokar poteka. Premor pa mi odzvanja kot izklop, v katerem se oddaljimo od teme, s katero trenutno sobivamo in

se vanjo kasneje lahko znova vklopimo. Pomen besede nosi smisel izgovorjenega in besedo z glavniino pomena igralec izpostavi na različne načine. Eden od teh je prav gotovo načrtovani premolk, saj tišina govori močneje kakor zvok. Vedno. Tišina nosi smiselno krono življenja. V tišini zaslišimo svoj obstoj in z njo zapremo poglavje bivanja. Umirimo notranje tipalke in se ustavimo. Ivo Andrić pravi, da

ko pisatelj gleda svet okoli sebe in vse njegove pomanjkljivosti in protislovja in poskuša vse to opisati, mu ni treba, da bi se obnašal kot živčni pianist, ki pri vsakem močnejšem udarcu opleta z glavo in zavija z očmi. Pravzaprav mora biti miren in naj piše tako, da začno njegovi bralci od razburjenosti in začudenja opletati z glavo. Ni treba, da bi moral človek prav vsak dan kaj reči. Niti sam pri sebi ne. Mogoče so bile naše bohotne misli v teh dneh take, da se niso dale izraziti z besedami in ne zapisati s črkami. Pa kaj potem, naj govorijo beline! (Andrić 1985: 78)

Tišina nosi zgoščeno koncentracijo trenutka. Zato je nujno, da se gledalci pred začetkom predstave umirijo, da muzeji in galerije odzvanjajo le z umetninami in da gozd zadiši po večnosti. Tišina je blagoslov umetnosti, lahko pa je tudi njena smrt. Igralec brez občutka za ritem jo lahko »povozi«, čeprav jo pravilno čuti. Premolki na odru so izjemno rahločutno tkanje, saj njihova dolžina lahko izniči ritem predstave. Zanje mora obstajati razlog in biti morajo polni. Polni stanja, v katerem je igralec tisti hip. Ko začutimo, da se je kolesje zgodbe neupravičeno ustavilo in predstava v praznem teku čaka na nadaljevanje, izgubimo moč in magičnost odra izgine. Herta Müller premolk imenuje »zaloputnjenje rečenega« – fantastična formulacija, ki mi sporoča, da odrska tišina zahteva vsebino. Med študijskim procesom že v prvem letniku poskušam vzpostaviti temeljni nadzor in koncentracijo študentov zgolj na zavedanje o lastnem obstoju, ki se kaže tukaj in zdaj. Misel lahko izrečejo ali zamolčijo in jo s tem predajo tistemu, ki jo zasliši. Poslušalec oz. gledalec razume in se odzove s tišino, gesto ali besedo. Tako nastane dialog med igralcem in igralcem ali gledalcem in igralcem, dialog, ki tvori bistvo gledališke umetnosti.

Odziv

Vsak igralec si želi biti opažen, slišan in razumljen. Rad bi, da bi se gledalec z njim strinjal ali polemiziral, skratka da bi z njim vzpostavil dialog. Past, ki mu jo nastavlja taka nečimrnost, pa je za igralca nevarna, saj v zanosu egocentrizma pozabi na soigralce in igra le sam s seboj. Na predavanjih velikokrat rečem, da je igralec, ki solira, lahko dober, nikoli pa ne bo velik igralec. Največji med njimi so vedno mojstri soigre. V osnovi je igralčev govor dialoško obarvan in prvina dialoga je deljenje in sprejemanje, za kar

potrebujemo pogum in zaupanje. Srečevanje pa je čas, ki ga namenimo sočloveku, čas, ko smo resnično prisotni in se resnično predajamo. Zgodba je sestavljena iz srečavanj oziroma odnosov, odnos pa zahteva interakcijo med občutji in stanji. Zahteva drugega, prek katerega se vzpostavi prvi. In prvi je lahko kaj hitro drugi. Prav zaradi takšnega pingponga so odrske izvedbe zgodb lahko verodostojne, in dober igralec je vedno v odnosu s soigralcem, zgodbo in gledalcem. Torej odnos rodi odziv. Pogovor je dvogovor, ni izjava. Izjava je enostranski govor. Herta Müller je še ostrejša, saj pravi, da je izjava pogovor brez vsebine. V izjavah »vsakdo izmed navzočih o sebi govori v stavkih, na katere je skrčil celotno svojo osebo. Izjave so zmaličenje osebe. Ker izjava lahko stoji le ob drugi izjavi, v pogovoru obstaja le rekanje. Ali pa vprašanje in rekanje. Ne obstaja odgovor. Ne obstaja pogovor.« (2011: 55) Tako lahko rečemo, da je igra odziv. Ne le odnos, ampak odziv. Odnos razbiramo skozi odziv, saj ga lahko vzpostavimo le prek njega. Toda odziv je lahko krhko trpek v izrečenem, udejanjenem ali zgolj miselnem procesu in nam ponuja svobodno izbiro pri odločitvi, kako se bomo na odnos odzvali. Tako dobi igralec moč, da izkoristi različne odzive na situacijo, v kateri se nahaja. In ker nam je odnos z nekom bližji kot odnos z nečim, je toliko bolj nenavadno razmišljanje Herte Müller, ki govori o pomembnosti predmetov, ki nas obdajajo: »Mi živimo s predmeti, kot da bi nas oni potrebovali in ne mi njih. V njih iščemo vsebine. To se najbolj očitno pokaže, ko ljudje, kot lastniki teh predmetov, umrejo. Predmeti, ki preživijo mrtve, se zdijo zapuščeni. Manjka jim oseba, ki so ji pripadali.« (2011: 79) In če tako razmišljam o predmetih, ima rekvizit večjo vrednost, kot sem mislila. Za vsako stvar, s katero igralci igrajo, mora obstajati razlog, da jo uporabijo. Med igralcem in rekvizitom se namreč vzpostavi odnos, ki govori zgodbo. Zelo hitro namreč opazimo, če igralec drži v rokah nekaj samo zato, da ne krili nenadzorovano okrog sebe. Igralec je vpet v odnos z vsem, kar ga obdaja. Njegovo telo, um in čustva se odzivajo in ga določajo kot čuteče in misleče bitje, ki se venomer bojuje s svetom in posledično tudi s samim seboj. Tukaj je začetek in konec vsake napisane dramske osebe ali zgodbe, je začetek in konec našega življenja.

Ker je pričujoči članek nastal kot prispevek za simpozij o poučevanju govora, sem se seveda osredotočila predvsem nanj. Na kratko bom opisala svoje delo na govornem področju pri zadnji vlogi, ki sem jo ustvarila v SNG Drama Ljubljana, vlogi Emmi v predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo* v režiji Sebastijana Horvata. Premiera je bila 15. marca 2019 v Fassbinderplacu Železniškega muzeja.

Govorna analiza vloge Emmi v predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo*

Lik, ki ga igram, je šestdesetletna čistilka Emmi, ki živi osamljeno življenje, odtujeno od svojih otrok, vpeto v vsakodnevni delovni ritual. Je prijazna, preprosta in spodobna starejša ženska, ki spozna veliko mlajšega gastarbajterja Alija, v katerega se zaljubi. Emmi

govori nižji pogovorni jezik. Krajši stavki pričajo o njenem preprostem značaju in neprecenoznosti njenih misli. To ne pomeni, da gospa ni razmišljujoča, s takšnim načinom sporočam le umeščenost v okolje, ki mu pripada. Torej govorim o njenem stvarnem in duhovnem svetu, v katerega je z življenjskimi izkušnjami vpeta. Smisel njenih besed je enoznačen, a kljub temu Emmi čuti, da je za tem nekaj več. To enostavno ubeseduje s tekstom, ki ji je na voljo. Barva njenega glasu je temna, žametna in globoka. S tem izražam njeno starost in izkušnje, ki so vpete v čas njenega obstoja. Register kot relativni tonski položaj stavčne intonacije je altovski. Prostor je ambientalen in dobro akustičen, zato je njen govor lahko tišji, saj jo tako milim in vzpostavljam kot prijetno in nežno osebo. Govor je upočasnen. Zato začutimo njen notranji mir in izkušnje, ki so ji jih prinesla leta. Odziva se umirjeno, s pogostimi premolki, preden spregovori. Premolki so kratki, a vendar vzpostavljajo občutek, da gospa posluša tistega, s katerim je v dialogu. Tako vidimo njen spoštljivi odnos do sogovornika. Odziv na okolico je z govorom elementarno določen, interpretacija pa ponuja polje svobode, s katero lahko prepričam gledalce, da mi verjamejo. Z vzpostavitvijo takšnega načina govora se prikrađe tudi telesni izraz. Emmi hodi počasi s kratkimi koraki, sramežljiv pogled večkrat upre v tla in pleteno jopico si s čudnim tikom popravlja v zeleni položaj. Njeno telo je mehko, nežno, staro in drobno. Hodi počasi, in ko jo prevzame čustvo, mu sledi. Tako v trenutku, ko spozna, da po dolgih letih spet ljubi, v njej lahko zaslutimo mladost. Takrat se glasovni register zviša in telo prebudi.

Tako nekako se v ustvarjalnem procesu počasi izrisuje oseba, ki jo je Fassbinder zapisal pred davnimi leti, v predstavi pod taktirko Sebastijana Horvata pa v moji podobi za občinstvo tudi zaživi. Podobno kot se sama lotim ustvarjanja vloge, skušam svoje metode predočiti študentom igre in jim tako pomagati, da vzpostavijo ustrezen odnos do dela, za katerega so se odločili.

Viri in literatura

- ANDRIĆ, Ivo, 1985: *Znamenje ob poti (izbrane misli)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ČEHOV, Mihail, 1999: *Igralska umetnost*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 129).
- FASSBINDER, Rainer Werner, 2019: *Ali: Strah ti pojé dušo*. Priredba Milan Marković Matthis. Režija Sebastijan Horvat. Predstava SNG Drama Ljubljana, premiera 15. marec 2019.
- MÜLLER, Herta, 2011: *Vrag tiči v zrcalu (eseji)*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- STANISLAVSKI, Konstantin, 1983: *Sistem IV*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 90).
- TOMŠE, Dušan (ur.), 1983: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 92).