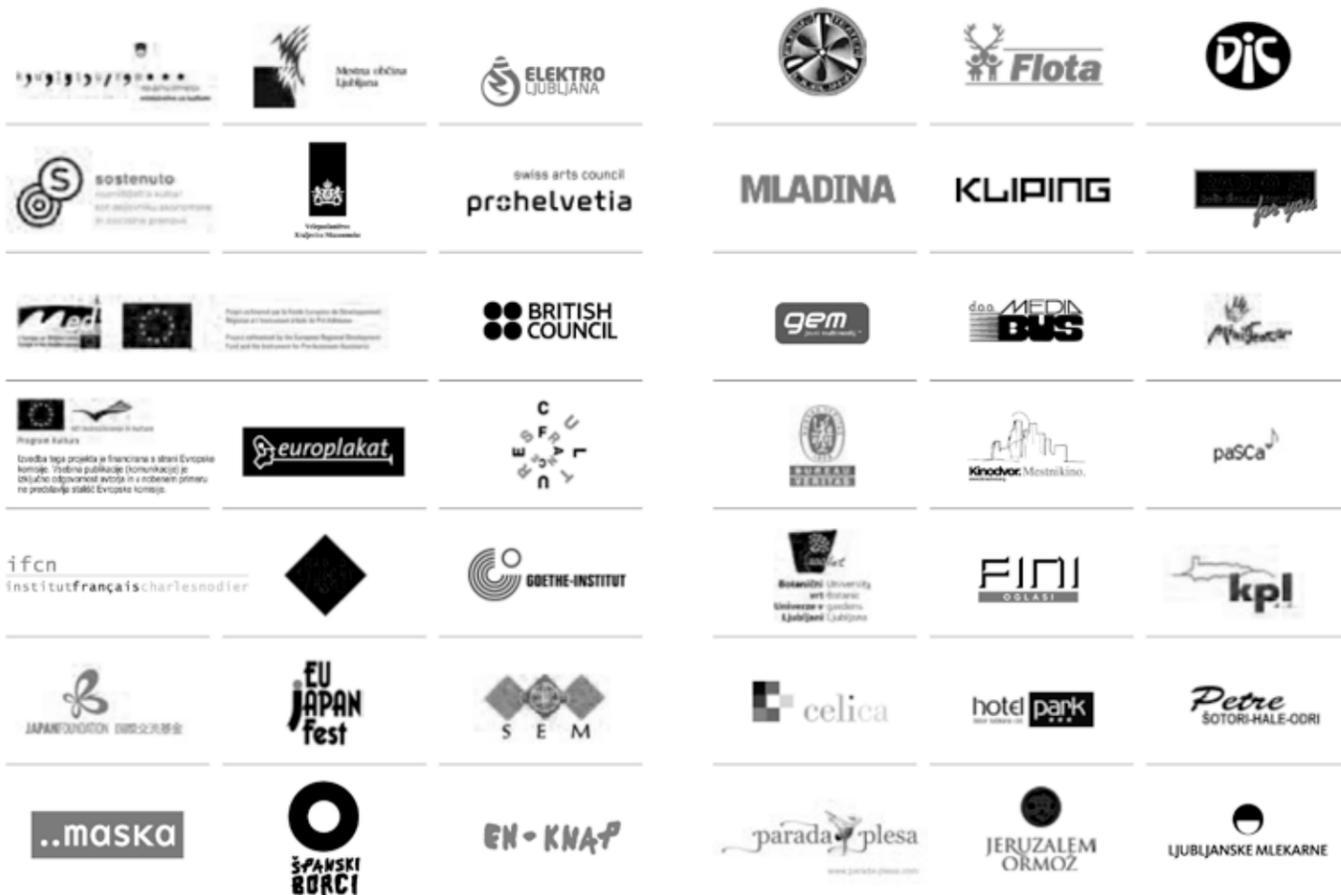


Festival so omogočili: The festival was possible by:



MASKA IN CANKARJEV DOM NAJAVLJATA:
SEMINAR SODOBNIH SCENSKIH UMETNOSTI X.

KAKO MISLITI DISPOZITIVE V SODOBNI UMETNOSTI?

Seminar ponuja model izobraževanja, v katerem se umetniška praksa prepleta s teorijo: odpirajo se diskurzi, vprašanja in pogledi ustvarjalcev, teoretikov, gledalcev sodobnih umetniških praks. V središče postavljamo sodobne scenske umetnosti in jih poskušamo umestiti v presečišče (sodobnih) kulturnih, družbenih in estetskih tokov. Seminaristom pa posredno omogočiti, da odprejo svojo kritično pozornost z različnimi umetniškimi in teoretskimi intervencijami, koncipirajo dogodek po lastni meri, ustvarijo fanzine, kompendij ali poiščejo povsem novo in drugačno produkcijsko enoto. Seminar bo organiziran kot nehierarhični izobraževalni model, v središču katerega je postavljen kolektiv in samoizobraževanje, saj se skozi te poveča horizontalnost produkcije, izmenjava in distribucija znanja.

Ponujamo polje za ustvarjanje konteksta hibridnih, interdisciplinarnih znanj na področju sodobne kulture/umetnosti in temo dispozitiva (kuriranje, produkcija, filozofija, teorija sodobne umetnosti, primeri in prakse ...).

»Dispozitivi imajo za sestavine črte vidnosti, črte izjavljanja, silnice, črte subjektivacije, črte razpoke, črte rež, prelomnice, ki se vse prepletajo in zapletajo, ene druge prinašajo na dan ali jih v tem povzročajo, preko variacij ali celo mutacij ustroja.« (Deleuze)
 Kako se to kaže v predstavah, razstavah, vsakdanjem življenju? Ali je potrebno ustvariti praznino v predstavi, da bi spožili aktivnost gledalca? Kako in kaj vzpostavlja odprta mesta, mesta, ki ponujajo različne možnosti pogleda(ov), vstopa in interpretacije, torej mesta, ki nas »spremenijo«?

Za pridobivanje znanja bomo ustvarili različne »učne« formate, ki segajo od klasičnih (predavanja, delavnice), do bolj kreativnih oblik (raziskovanje, skupinske debate in druge oblike dela, svetovanje in usmerjanje procesa dela s strokovnjaki na omenjenem področju).

Gostujoči predavatelji in voditelji delavnic: Rastko Močnik, Vlado Škafar, Gerald Raunig, Janez Janša,, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Rabih Mroué, Patrick Primavesi, Tomislav Medak, Bojana Kunst, Alice Chauchat idr.

Seminar je namenjen študentom različnih humanističnih in umetniških smeri, že delujočim avtorjem in delavcem v kulturi kot tudi vsem tistim, ki jih žene radovednost in želja po raziskovanju, odkrivanju, skupni delitvi in bogatitvi znanja.

KAKO SE VPIŠETE?

Vpišete se lahko na Maski, Metelkova 6, tel. 01 431 31 22 ali po e-pošti: jasmina.zaloznik@maska.si, kjer boste prejeli tudi vse dodatne informacije.

Vpis bo potekal od 1. do 30. septembra 2010, vsak delavnik med 10. in 13. uro.

Vpisnina znaša 200,00 EUR, za ponovno vpisane slušatelje pa 160,00 EUR. Vpisnino boste poravnali v enem obroku, najkasneje do 30. septembra 2010.

Vpisnina vključuje: udeležbo na seminarjem delu, delavnicah, 1 izvod čitanke z izbranim študijskim gradivom ter 25% popust na vse izdaje Maske.



FESTIVALSKI ČASOPIS MLADIH LEVOV

UREDNIŠTVO REVIIJE IN SPLETNEGA FESTIVALSKEGA ČASOPISA MLADI LEVI

odgovorni urednici: JASMINA ZALOŽNIK, ANITA VOLČANJŠEK
oblikovanje in prelom: PETRA HROVATIN

lektoriranje: KAJA CENCELJ

sodelavci: ALJA GOGALA, JASNA ZAVODNIK, ANDREJA KOPAČ, JASMINA ZALOŽNIK, KAJA CENCELJ, LENA GREGORČIČ, KATJA ČIČIGOJ, PIA BREZAVŠČEK, PETER REZMAN, ZALKA GRABNAR KOGOJ, BARBARA KARTLAND, MIHA MAREK, ROK VEVAR, NIKA LESKOVŠEK, NIKA ARHAR, NINA JAN, SAŠKA RAKEF, SIMONA HAMER, MAJA KALAFATIČ, PETRA HROVATIN, ŠPELA PETRIČ, URŠKA LUČKA NOVAK, ANITA VOLČANJŠEK
IN ZORAN SRDIČ (STRIP)

fotografinja: URŠKA BOLJKOVAC

izdaja: Bunker, Ljubljana, Slomškova 11, 1000 Ljubljana

naklada: 150 izvodov

tisk: Fotokopirnica Kaktus, Ljubljana

PRAZ(NIČ)NOST

Ali urednik z usmerjanjem, dirigiranjem, izborom prispevkov v reviji zavzame mesto nekoga, ki Ve? Tokrat ne! Tokrat je urednik nekdo, ki pregleduje, korigira, se na momente čudi, nasmiha, prikimava, popraska, zazeha, odloži, občasno globoko zavzdihne, mestoma poseže in nato tudi v nasprotju s svojim prepričanjem objavi. Uredništvo je nad urednikom. Kolektiv in demokracija – eksperiment v času, ko ponovno vznikajo razprave o socialnem, socializmu/komunizmu, kolektivnem. Se zdi utopično, nesmiselno ...??? Vsekakor drži, da je (nova) oblika kolektivnega urednikovanja možnost,

potencialnost, da se gradi in ustvarja naprej, ustvarjanja nove diskurze, ki jih tudi sprti preverja. Morda, v nekoliko okrnjeni zasedbi. Ali pa tudi ne. Demokracija kliče po odprtosti za sprejemanje, sprejemanje vseh, tudi Drugih, drugačnih. V časopisu se razgrinja v paleti pogledov, ki odsevajo skozi prispevke, form in oblik, ki se nizajo v štirih številkah Arene, pa tudi na festivalu, kjer Drugi zasede častno mesto. Arena je tukaj zato, da postavi pod vprašaj njegovo upravičenost, tako kot seveda posledično tudi svojo lastno. Arena ne reflektira samo aktualnega dogajanja, temveč ustvarja zgodbe, ki v dialogu spregovorijo kot soočenje raznolikih (celo diametralno nasprotnih) pogledov. Tako tvori množstvo jezikov, diskurzov, ki se na mestih poigravajo in zavajajo bralca s cinizmom in humorjem, na mestih odpirajo vprašanja in uprizarjajo potencialnost za vznik nečesa "novega", "drugačnega".

Arena ponuja prostor za eksperimentiranje, komentiranje, delitev in povzemanje, ki ga večina drugih medijev ne ponuja. S tem ustvari polje, ki je praz(nič)no in odseva vpis v samo pojmovanje festivala kot praznika/praz(nič)nega. Praz(nič)nost urednika, pisca, bralca, kritika..., ki bo letos še zadnjič na preizkušnji v tokratni Areni. Kako naš boste prebirali, kot prazne ali praznične, prepuščam vam, peščici zvestega bralstva ...



Zgodba 1:

Včasih, ko se mi (za)zdi, da ne dohajam več, me zgrabi, da bi kakega – predvsem bolj eksotičnega – nastopajočega pocukala za rokav in se poskušala skupaj z njim pretihotapiti na letalo. Ali vsaj med rekvizite. Pač nekam, samo da se premaknem, ne, odmaknem iz nagažvanega – takšno poleti vidim Ljubljano – epicentra sveta. Da pozabim na vse prihajajoče dogodke, se prefinjeno izognem novemu študijskemu letu ter za zdrav duh in telo (po)skrbim z zgolj jogo (ali kakšno drugo izmed njeježdževskih pogruntavščin) kot vsakodnevno "okupacijo". Da me preprosto ni. Ne obstajam. Ker sama hočem tako.

Zgodba 2:

Kaj pa bi danes počela? Zunaj dež, popoldanske okroglice mize ni na sporedu, včeraj je bil super večer, dve predstavi, po koncu pivo, čvek, tudi zaplešem rada, grem med meni še nepoznane ljudi. Da se le nekaj dogaja. Kaj naj torej počnem na tak – oprostite – posran dan, kot da čakam, da se kazalca milostno pomakneta na osem. No, na pol osmih, takrat – končno – krenem iz stanovanja na ulico; če ne bi šla na predstavo, se tudi luž ne bi tako nesramno izogibala. Ah, lahko bi se že prej spomnila: skakanje po lužah je lahko zabavna telovadba. Ampak zdaj ne morem, ni časa, se prej dobim še na kratkem ženskem pogovoru, potem pa hop v dvorano, pa nekaj napisat (miselno zakrnela res ne bom) in morda na Metelkovo, pa Orto je tudi blizu. Ven, ven!

Nauk:

Lahko gre preprosto za lenitis pri prvi in (trenutno) hiperaktivnost pri drugi zgodbi, oboje je občasno koristno prakticirati, pa četudi s kančkom napora in lastne prisile. Festivali – če si želiš pogledati celoten program – so pač za vzdržljive, naspane, organizirane. Letošnji Mladi levi se počasi poslavljajo, za v bodoče pa skromno predlagam, da vsi Arenovci, prostovoljci in zapriseženi vsakodnevni konzumenti predstav (predlagam še vodenje statistike) po koncu gratis odletimo neznano kam. Kar za eno leto, do avgusta. Da bo potem čim več zgodb o pestrem življenju, pozitivni energiji in stalni pripravljenosti. Mladi levi 2011, pazite se!

ANITA VOLČANJŠEK

ČUTIM, TOREJ SEM

Njegovo ime je Pichet Klunchun.
On je mojster Khona.

To so bile besede, ki so se izpisale na platno kot uvod v *Nijinsky Siam*, še eno predstavo azijskega bloka na letošnjem festivalu. Predstavo, ki je od gledalca zahtevala njegovo absolutno čutno predanost (ter izklop razuma in kritičnega očesa), njegovo srce, za nagrado pa ga preko (bolj ali manj zgolj) estetsko dovršene rekonstrukcije zahodne imitacije vzhodne tradicije odpeljala na Vzhod, kjer duhovnost hodi vštric s telesnostjo. A da bi predstavo lahko dovolj začutili, da bi bili nagrajeni, in se ji prepustili, bi skorajda morali poznati njeno ozadje.

Pichet Klunchun, tajski plesalec in koreograf, je še eden letošnjih povratnikov na Mlade leve, ki se je pred tremi leti tu predstavil v zanimivem duetu z Jérômom Belom. Letos je gostoval z dvema svojima predstavama, *Nijinsky Siam* in *I am a Demon*. Mojster tradicionalnega tajskega plesa khon in priznani plesalec sodobnega plesa v svojih delih ubrano združuje elemente tradicionalne in sodobne plesne prakse. Poznavanje obeh strani plesne govornice mu omogoča bolj svetovljanski vpogled in bolj prožno refleksijo, kar je skušal prikazati tudi v četrtkovi predstavi, v kateri je preinterpretiral solo predstavo ruskega baletnega plesalca Vaslava Nižinskega Danse Siamoise iz leta 1910 (sicer delo znanega koreografa Michela Fokina). Klunchun je našel stare fotografije Nižinskega v kostumu za tradicionalen tajski ples khon, kako posnema tradicionalno plesno držo in kretnje. Nato je, kot pravi sam, stopil v dialog z Nižinskim. Osredotočil se je na njegovo razumevanje tajskega plesa, se torej lotil preučevanja tujega pogleda ter ugotavljal razlike med razumevanjem pri tujcu oz. Tajcu.



Ko je skušal rekonstruirati baletnikovo telesno držo, je namreč ugotovil, da je pravzaprav povsem prilagojena telesu zahodnjaka. Nekateri gibi v tajskem plesu so zelo zahtevni in povsem nenaravni za plesalce na Zahodu, predvsem rok in nog. Tajci denimo nikoli ne stojijo na prstih, temveč obratno – nožne prste obrnejo navzgor. Nižinski pa je v *Dance Siamoise* stal na prstih in namesto klasičnega tajskega razumevanja dvodelnega telesa, torej telo pod in telo nad pasom, svoje telo razčlenil na štiri segmente: predel gležnjev, nato del od gležnjev do pasu, pa od pasu do vratu in na zgornji del - glavo. Res pa je zgornji del telesa po tajsko potisnil navzdol, da je zgornja polovica telesa zahtevala tajsko plesno tehniko in spodnji del zahodnjaško. Klunchun je tako preko preučevanja in raziskovanja ponovno odkril svojo kulturno dediščino in se odločil za novo inverzijo. Ni izbral imitacijo, temveč je rusko obarvan tajski ples skušal umestiti v tajsko plesno pokrajino. Nižinskega je s koreografsko virtuoznostjo, intenzivnimi karakterizacijami in do nebes visokimi poskoki ustvaril nekaj najbolj drznih in provokativnih plesnih predstav prejšnjega stoletja. Tajski plesalec, ki ima podobno feminilen obraz in telo kot ruski baletnik, pa očara s svojimi ekstremno nežnimi, rahlimi in mehkojnimi gibi, ki jih v vsakem gibu gladko kombinira z natezno trdnostjo svojega krepkega telesa. To je potrdil tudi v četrtkovi predstavi. Takoj po uvodnem delu, po projekciji starih črno-belih fotografij Nižinskega in razlagalnih napisov, so se po odru ritmizirano in s senčnimi lutkami (Nang Yai), na katerih je bil upodobljen Nižinski v »tajski držki«, sprehodili trije plesalci in tako se je pred gledalci začela razgrinjati umetnost tajskega plesa, včasih tako hermetična v svoji zakodirani govornici. Predstavili so se Phadung, Sunon, Pichet in vseprisoten Nižinski na fotografiji, tukaj kot četrti plesalec, ki sklone niz štirih likov v plesu khon: moški, ženska, demon in opica. V plesu brez glasbene spremljave, ki je hkrati gledalčeva iniciacija v plesno formo, so drseli skozi popolnoma stilizirane položaje, njihova preciznost, minucioznost je opozarjala na kompleksnost gibov dlani in pozicij rok, trdna in nadzorovana stoja na eni nogi (medtem ko prsti še vedno umetelno posnemajo krivine arabesk) pa na veličastno ravnotežje, ki so ga sposobni tajski plesalci. Intenzivnost se je stopnjevala, ko sta se Sunon in Padung pomerila v dvoboju skokov ter dosegla svoj vrh, ko sta se odstranila in je zastor z Nižinskim dramatično padel. Takrat je na oder stopil sam Pichet Klunchun, oblečen v kostum, za njim pa se je razprostiralo bogato okrašeno ozadje, ki je spominjalo na tajski tempelj. Kot božansko bitje, ujeto v slikarski okvir in ostanke fotografij Nižinskega, je s plesom držalo ogledalo zgodovini plesa in nekakšnemu obrnjenemu orientalizmu. Čeprav ni sicer izpolnil vsa pričakovanja, se nekeje v vsem tem zgodil v lastni tradiciji oz. njenem občudovanju, skorajda pozabil na Nižinskega, je očaral z nadzorom nad telesom in milino, znanjem klasične tajske forme in izjemno živo interpretacijo, s prečiščeno in gibalno dovršeno izpeljavo. Dokazal, da je prilagodljivost njegovih nog lahko enaka ruskemu baletniku, ko je hodil po prstih naprej in nazaj, povsem drugače kot v prvem delu predstave. Nekaj vprašanj je seveda ostalo v zraku, kot npr. zakaj se ni odločil za solo izvedbo svojega dialoga z Nižinskim, zakaj je na določeni točki celo izstopil iz predstave in prepustil mesto soplesalcema in/ali fotografiji? Pa vendar se zdi, da je zaključni zapis, da je pred nami še vedno Pichet Klunchun, hotel pojasniti, da četudi to ni (za nas) popolna imitacija, predvsem ne rekonstrukcija, je ljubezen do samega plesa in spoštovanje do Nižinskega. To, da je ljubezen vodilo njegovega ustvarjanja, je bilo opaziti in predvsem začutiti tudi v sobotni predstavi *I am a Demon*, ki je nastala kot poklon njegovega pokojnemu učitelju tajskega plesa Chaiyotu Khummaneeju. Čutno zgodbo o odnosu med učencem in učiteljem, ki z vsem srcem in duhom predaja modrosti in znanje novi generaciji, je treba gledati skozi tajske oči, še boljše srce. Klunchun se loteva tudi razčlemba svojega lika yaka, torej demona, in išče globlje pomene, ki se skrivajo za značilnimi natančnimi gibi.

Khon je oblika klasičnega tajskega plesa v maskah s štirimi osrednjimi tipi karakterjev, ki so opisani v starodavnem epu o Ramajani. To so phra (moški), nang (ženska), yak (demon) in ling (opica). Vendar Khon ni le ples, temveč je način življenja, ki ima v tajski kulturi, dramati in umetnosti, zgodovini poseben status. Mojster Khona ne more postati kar vsak in tudi tvoj lik ti določi mojster, glede na obliko tvojega telesa in obraza. Vsi mojstri Khona so na Tajskem zelo spoštovane osebe, niso le strokovno podkovani v tej plesni zvrsti, temveč morajo biti tudi najvišji moralni zgled za družbo in so nekako tako nedotakljivi sveti kot budistični menihi. Vsako leto se jim poklonijo v obredni slovesnosti Wai Kru. Zanimivo, ta slovesnost in iniciacijski obredi vedno potekajo v četrtke, saj ta dan na Tajskem velja za t.i. učitelji dan. Predstava *Nijinsky Siam* pa je bila v Ljubljani prikazana ravno na četrtek.

Vaslav Nižinski je leta 1912 v Parizu izzval škandal s svojo drzno erotično interpretacijo baleta po Debussyjevi skladbi *Favorno popoldne*. Zadnji prizor, ki naj bi aludirala na samozadovoljevanje, je sprožil ogorčenje pariškega občinstva, obenem pa se zapisal v zgodovino kot trenutek, ko se je rodil sodobni balet. Nižinski je bil eden največjih plesalcev 20. stoletja, njegove koreografije s futurističnimi smernicami modernega plesa ali denimo z odsekanimi gibi na Stravinskega, so premikale meje tradicionalnega baleta, čeprav je ustvarjal le kratek čas. Bil pa je tudi eden znanih umetnikov s shizofrenijo, kot so John Nash (matematik), Syd Barrett (Pink Floyd), Antonin Artaud (dramatik), Jack Kerouac (pisatelj)...

ORIENTALIZEM KOT PROBLEM ALI TRŽNA NIŠA?

KATJA ČIČIGOJ

»Eksotizmu« kot naravnosti pri izbiranju predstav na Mladih levih (tako glede njihove forme oz. estetike kot glede provenience) je potrebno priznati očitno prednost: četudi se morda včasih zdi, da je bizarnost pomembnejša kot kvaliteta predstav, ima to kot svojo posledico, da k nam pripelje številne stilsno nenavadne projekte iz celega sveta, ki sprožajo temeljna vprašanja o naravi gledališke reprezentacije in pogosto o njeni politično-etični naravi, o problematičnem odnosu do Drugega (kot npr. otvoritvena *Radio Muezzin* Steafana Kaegija).

K tovrstnim projektom lahko prištevamo tudi delo tajskega mojstra khona Picheta Klunchuna: Nijinski Siam. V njem tajski mojster nadaljuje soočanje tradicionalne tajske plesne večine s svojim zahodnim Drugim, ki jo je začel v nizu sodelovanj s sodobnim francoskim koreografom Jérômom Belom. Tokrat ta zahodni Drugi ni več še živeči sodobnik, temveč preminula ikona modernega ruskega baleta Nižinski, ki je pred 100 leti v pariški operi v svoj balet *Les Orientales* vključil tudi »siamski ples«, pri katerem naj bi se v duhu orientalizma navdihoval pri tajskemu khonu. Gre seveda za svojevrstno zahodnjaško apropiacijo, kot poudarja Klunchun. Ta v svojem delu vstopa v dialog z Nižinskijevo apropiacijo, kontekst katere nam oriše na začetku z napismi in fotografijami. Klunchun z dvema soplesalcema skuša najprej s tajskimi senčnimi lutkami Nižinskega pripeljati mojstrov duh na oder, ki na njem ostaja v podobi fotografij ruskega baletnika v orientalskih (mešanici tajskih, indijskih in mongolskih) kostumih. Klunchun s soplesalcema, nato pa tudi sam, skuša rekreirati genezo izgubljenega baleta Nižinskega: prva z demonstracijo korakov iz tajskega khona, ki so morda bili v navdih Nižinskemu (na kar aludira odsotnost glasbe), nato pa (ob spremljavi baletne glasbe) se s prepletanjem elementov khona in modernega baleta skuša približati koreografiji Nižinskega.

Tajski mojster khona, ki kopira (oz. rekonstruira) Ruskega koreografa, ki je svojčas kopiral tajski khon, kot vsaka avtorefleksivna rekonstrukcija sproža produktivna vprašanja o razmerju med originalom in kopijo, med izvirnim »lastnikom« in »plagiatom.« A morda bolj kot te znotrajumetniške teme so zanimive in pereče teme, ki se vrtijo okoli potencialnega orientalizma ter v njem latentnega imperializma v praksah apropiacije folklornih elementov tujih kultur. Utegne se zdeti, da tajski plesalec ruskemu baletniku »vrača udarec« in ponovno napiše zgodovino: kar je poprej v zavesti zahodnjakov obstajalo zgolj v obliki fotografij Nižinskega, bo sedaj neobhodno zvezano z gibi tajskih plesalcev, ki niso zvest posnetek gibov ruskega mojstra. In vendar – koliko so ta vprašanja eksplicitna, koliko pa zgolj posledica interpretacije in kritičnega (da ne rečemo v duhu prejšnje Arene: »angažiranega«) gledanja?

Zdi se namreč, da Klunchuna bolj kot kritičen dialog z Nižinskim (ki bi resda tvegala, da zapade patetičnemu moralizmu in viktimizmu), zanima zgolj raziskava njegove fascinacije s tajskim plesom, kar ustvarja svojevrstni *hommage* tako ruskemu mojstru (ki se na odru z gigantnimi fotografijami in zaključnim prizorom z osvetljenim kostumom kot na nekakšnem oltarju spreminja v ikono, če ne celo v fetiš) – kot tudi *hommage khonu*. Težko vidimo, kako bi ta dvojni *hommage* prispeval k Klunchunovi življenjski misiji približati khon sodobnim (tudi zahodnim) gledalcem in ga narediti bolj razumljivega. Vsak tovrstni poskus, tako kaže, se namreč ob trku z zahodnim, estetsko naravnanim očesom, izide v estetski spektakel, ki zadovoljuje zahodnjaški voajerizem. Morda pa je bila to prav namera tajskega mojstra? S provokacijo folkloristično-turističnega voajerizma demonstrirati njegovo problematičnost? In vendar v predstavi nič (noben dramaturški obrat, trk, zlom v estetsko dovršeni koreografiji in scenografiji) ne kaže na to.

V kolikor predstavi torej pripisujemo zasluge za problematizacijo vprašanj odnosa avtorja do tuje kulture, vprašanj kolonializma in postkolonializma, moramo imeti v mislih, da so ta razprta verjetno mimo namere ustvarjalca, ki pa si lahko legitimno pripiše vse zasluge za vrhunski estetski spektakel za ljubitelje baleta in azijskih plesov. Možna je seveda tudi nasprotna interpretacija. Morda pa khona (pa tudi baleta, če sem povsem iskrena) preprosto ne razumem.

IN-VALID ALI ...?

PIA BREZAVŠČEK

Predstavi *Invalid* Primoža Bezjaka ter *Ali* Mathurina Bolzeja in Hedija Thabeta se na prvi pogled ukvarjata s podobno tematiko, kar je tudi razlog, da sem ju združila pod primerjalnim drobnogledom. Takoj pa, ko želimo te podobnosti zagrabiti, se pojavijo težave, saj sta si, kot bomo videli, predstavi celo bolj kot v temi in sporočilu blizu po minimalnih odrskih sredstvih, po katerih posegata za dosego (vsaka sebi lastnega) učinka. V Bezjakovem primeru glavnina predstave poteka pod enakomerno nevtralno lučjo, dogajanje regulira sam s pomočjo osebnega računalnika in prostovoljcev, ki jih izbira iz publike. V enem prizoru se mu pridruži celo kontrabasist. Bolze in Thabet pa svojo intimnejšo atmosfero čarata z nizko lučjo ob pomoči preprostega stropnega svetila in lesenega stola.

Invalid je odrska eksplikacija (razmeroma) zdravega posameznika, ki želi s pretiravanjem - postopno »amputacijo« okončin – pokazati na gibanje želje po (uspešnem) udejstvovanju v poklicu plesalca, ki zaobrne običajno lestvico vrednot, kjer je ponavadi na samem vrhu zdravje. Performerjevo spreminjanje v vse bolj neobgljenega invalida zmanjšuje njegovo sposobnost izvajanja iste koreografije, ki je zaradi naraščajoče stopnje hendikepa izvedena vedno bolj okrnjeno, to pa zmanjša njegovo vrednost na trgu dela, postaja ne-vreden, in-valid. Vseskozi spremljajoč zdravniški diskurz opozarja na plesalčevo neprestano trgovanje z lastnim zdravjem, ki je največja vrednota in vrednost v njegovem poklicu, hkrati pa je kot plesalec primoran v konstanten hazard z njo. »Aktivno pleše in to vseeno počne«. Bezjakova izjava je skoraj perverzno pretiravanje na meji korektnosti, saj odrski odsev realnih težav s pogačico postane kar samovoljna izguba okončin na odru. Ta akt pretiravanja nazorno ponazorja realno agonijo bolečine in truda, saj se ti v neskjaljeni obliki očitvidno ponovno telesno manifestirata na samem odru. Hkrati pa je odrska amputacija tudi simbol za hendikep pakla, pri katerem je vrednota zdrava paradokso situirana.

Po drugi strani pri duetu *Ali*, čeprav je eden od nastopajočih (Thabet) brez noge, nikakor ne gre za predstavo o invalidnosti, še manj o hendikepu. Kljub temu, da invalidnost realno obstaja, ni v oči bijoča, saj jo popolnoma zasenčijo neverjetne figure, ki jih izvajata plesalca. Pri tem pa manko nikakor ne ostaja skrit ali zakrit – nastopajoča ga eksplicitno izrabljata za ustvarjanje nenavadnih unikatnih učinkov, ki telesi prepletajo v enoten organizem. Neredko izpeljeta popolnoma komične učinke, pri čemer gledalec nikoli nima neprijetnega/nekorektnega občutka, da se smeje hibi. Saj hibe dejansko ni (videti). Uporaba ortopedskih pripomočkov ni zgolj »bergla«, pomagalo v negativnem smislu, ampak proteza, ki omogoča nove načine gibanja, nadgradi zmoglosti, česar se oba performerja poslužujeta enako. Nasprotno kot pri predstavi Primoža Bezjaka gre tu za sestavljanje teles in ne razstavljanje, dodajanje k telesu (s pomočjo telesa drugega, pomagal, fizičnih zmoglosti, spretnosti in nenazadnje iluzij in domišljije), ne pa odvzemanje. Problem »hendikepa« in »invalidnosti« je vselej že odpravljen, »hiba« postane (vsaj odrski) privilegij. Medtem ko se za Bezjaka osrednja tema vrti okoli osebnih izkušenj in travmatičnega odnosa do poškodbe in jo reflektira s pozicije (bolj ali manj) zdravega posameznika, pa je v predstavi *Ali* travma že zdavnaj premagana in se osrednja tema premešča na odnos med odrsko protagonistoma oziroma prerašča v metaforo za nekaj splošnejšega, kar ni nujno povezano s hendikepom. Nastopajoča sta si (vsaj ko se pojavita skupaj) v vsem enaka. Če naredi premet čez bergle najprej Bolze in pristane na dveh nogah, ga naredi tudi Talbet in pristane na eni. Prenašanje teže od enega plesalca do drugega v stilu kontaktne improvizacije nikoli ne zabrede v nestabilnost, tudi pri figurah, kot so obrati ali pa dvigovanje partnerja, ne. Izredna virtuoznost ni sama sebi namen, ampak ustvari krhko ravnotežje, za katerega ni nič



bolj kriv prvi kot drugi protagonist in je popolna metafora vzajemnega enakovrednega prijateljskega odnosa. Šele ko na koncu predstave Bolze obsedi na stolu, Thabet pa se po eni nogi brez bergel prebija z odra, se hendikep prvič pokaže, pri Bolzeju v njegovi imobilnosti in osamljenosti na sredini odra, pri Thabetu pa v nestabilnem gibanju brez opore. Ljudje smo pač drug drugemu bergle, največji hendikep pa je osama.

Predstava Primoža Bezjaka je nastala pod okvirjem *Vie nove* (projekt *Vie negative*, ki naprej razvija nekatere prizore iz Sedmih grehov), zato nekoliko provokativen pristop v celotnem kontekstu ni nenavaden, nikakor pa ga ne moremo reducirati na roganje resnično telesno depriviligiranim. Mejna korektnost je integralni del učinka te predstave. Po drugi strani se predstava *Ali* dotika odnosa med glavnima protagonistoma, ki ima temelj realnem življenju. *Ali* je predstava o prijateljstvu kot odnosu med enakovrednima avtonomnima subjektoma, v kateri postane telesni manko integralen del predstave, ne da bi tam žarel kot odprta rana, ki kliče po sočutju. Njuna metoda pri problemu korektnosti je bila tako ravno preseganje tega sočutja, ki lahko zaduši pogled na sočloveka. Primerjave obeh predstav nisem izvedla z namenom, da bi očrnila eno izmed obeh predstav, saj se mi zdi, da pri tej primerjavi obstaja še posebej velika nevarnost za preveč površinsko zvajanje na pravilno in nepravilno, korektno in nekorektno. Naj bo ta primerjava zgolj moja osebna vaja o vključujoči razliki.

IN-VALIDNOST OSEBNE INVESTICIJE V UMETNOST

NIKA LESKOVŠEK

Osnovna problematika, ki jo v svojem delu zastavlja Primož Bezjak, sicer plesalec in igralec (morda bolje: performer), nakazuje že paradoks v naslovu: plesni solo *Invalid*. Kako torej funkcionira v svojem mediju nekdo, ko nepričakovano izgubi osnovno orodje svojega delovanja. Ali v danem primeru: kako funkcionira plesalec, potem ko ga je izdalo lastno telo.

Predstava nastaja kot vpogled v performerjevo zasebnost, kar posameznikova zdravstvena kartoteka gotovo je, s katero prezentira svoje privatne težave in jih na makro-ravni predstavlja kot širšo problematiko družbe v razčiščevanju (nezaželenega, celo škodljivega, umetniškega) delovanja enega njenih organov v kontekstu celotnega organizma.

Performans je izveden v nizu petih plesnih repetacij, ali bolje, demonstracij različnih stopenj invalidnosti, ki jih spremljajo opisi vzrokov poškodb in poročila zdravniških izvidov s skupimi in suhoparnimi diagnozami indiferentno zapakiranimi v strokovne termine.

V prvi fazi Bezjak izvede plesni fragment s skoraj geometrično koreografijo Gregorja Lučka, svobodno razpetimi gibi in maksimalno izrabo prostora v vseh smereh neba. Nadaljnja usoda pa mu vedno bolj zapira osnovni medij delovanja prav zaradi pristočasnih dejavnosti (pohodništvo, voznja z mopedom, igra odbojke) navadnega smrtnika, s katerimi nabira svoje bojne rane. Razpira pa več vprašanj, povezanih z osebnim odrekanjem umetnika in kontraproduktivnostjo tega »življenjskega stila«. Medtem poročila o njegovi zdravstveni kondiciji kažejo na nadaljevanje »konzervativnega zdravljenja« in priporočajo bandažo, sporočajo nadnapisi. Točno to Bezjak s pomočjo občinstva tudi stori, ko si spodveže ud za udom, a ironično prav tako, da boleče izpostavi vse načete sklepe. V vsaki od nadaljnjih faz repetira isto koreografijo, a vsakič z udom manj.

Bezjak v sodelovanju z Bojanom Jablanovcem ponovljivosti forme ne poskuša niti zamaskirati, a ta tudi ni toliko bistvena, čeprav v svoji predvidljivosti povzema nezaustavljivost poškodb in progresivnost nezavidljivega telesnega stanja v primeru nadaljnega umetniškega izpostavljanja. Prej je pomembna primerjalna analiza, ki jo omogoča sosledje telesa v različnih fazah fizične degradacije (nenazadnje tudi staranja, saj je kratkotrajnost profesionalne kariere plesalcev splošno znana).

Medtem ko se v drugi fazi (ki jo odpleše brez leve noge) pozornost preusmeri na fascinacijo nad gibanjem »drugačnega« telesa (izvablja pa dvojnost grozljivosti in privlačnosti drugačnega, na kateri gradi marsikateri tip novodobnega gledališča), je v naslednji stopnji, kjer »odrezanemu« levemu kolenu doda še desni komolec, že opazna kastracija umetniške integritete. Performerjeva zazrtost nekam na horizont ni več podaljšana v neskončnost s pomočjo giba roke, ampak je radikalno spodrezana s štrcljem in oprana umetniške širine.

Prostor plesalčevega delovanja se - fizičnim omejitvam primerno - oži, klavstrofobično občutje pa podpira odsekana glasba Tomaža Groma na godalu.

V vsaki od naslednjih faz se pozornost gledalca preusmerja stran od umetniških intenc (zgolj) na onesposobljenost telesa, ki mukoma, a trmasto vztraja v svojem početju in pri tem na gledalca učinkuje vedno bolj mučno. Iz plesne predstave pa prestopa v polje body arta.

V toku predstave postaja plesalec vse bolj odvisen od pomoči naključnih gledalcev. Izgublja nadzor nad njenim potekom in lastnim telesom (kar je na primeru plesa, ki konvencionalno predstavlja - umetniško - obvladovanje čez mero natreniranega telesa, še toliko očitnejše). Dokončno neobgljenost v prisilnem jopiču svojega disfunkcionalnega telesa pa groteskno izpostavi v zadnjem prizoru, zdaj že s prevezanimi vsemi štirimi udi, ko ga degradiranega na nivo maskote (in za nameček še ovenčanega s perjanico) dobesedno pita ena izmed gledalk. Z odra ga morajo nato seveda odnesti.

Bezjak v *Invalidu* izpleše boleče učinkovito podobo in-validne osebne investicije v utopične (družbenokritične) umetniške projekte. Da sploh ne začnem razmišljati, kakšne karkovske zagonetke lahko ima takšna zdravstvena kalvarija in kako absurden prizvok ima v umetnosti izraz »poklicna prekvalifikacija«. »On pa še vedno pleše.« (Fascinirana nad predstavo ob teple nečloveški uri in ob sicer mnogo bolj človeških pogojih naprezam svoje kritičsko oko, v upanju, da se mi ponovno ne poveča dioptrija.)

PREDAVANJA ŠE NIKOLI NISO BILA TAKO ZABAVNA

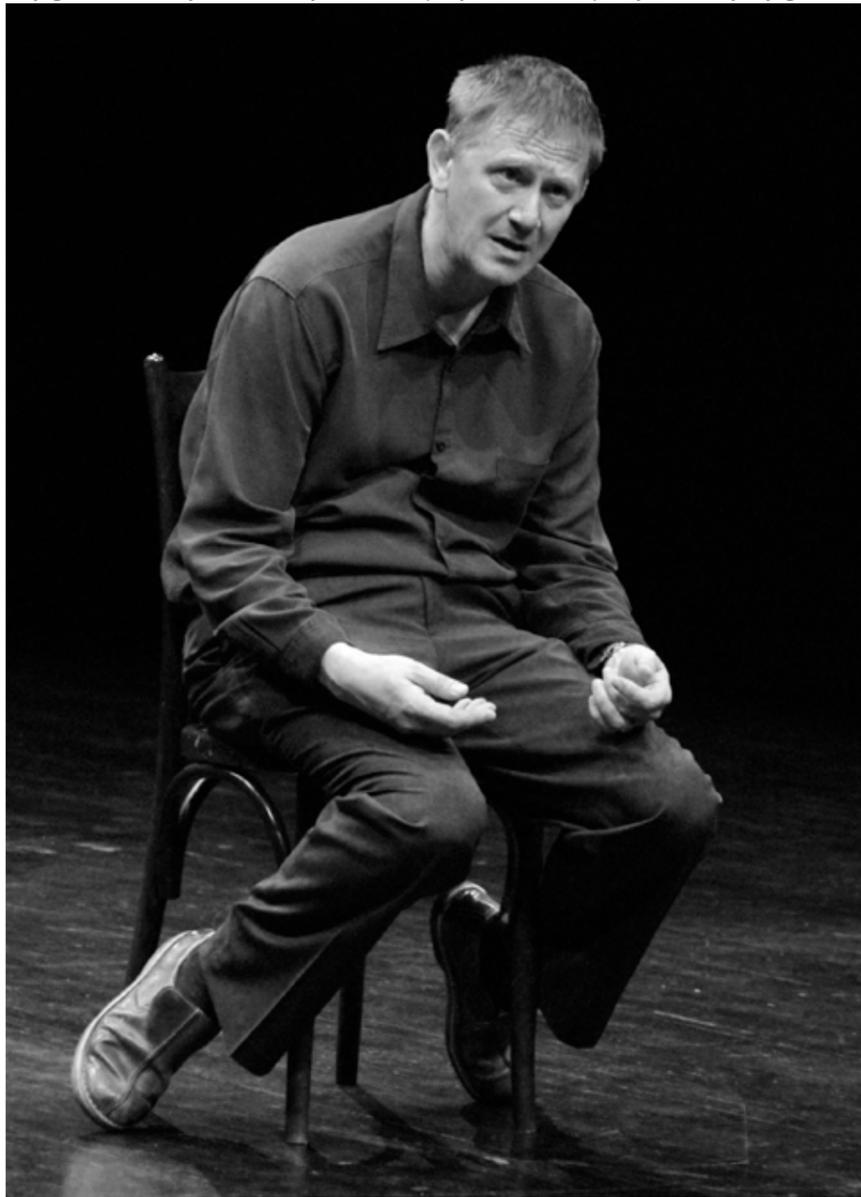
KATJA ČIČIGOJ

»Govoriti o gledališču je povsem nekaj drugega kot delati gledališče.« meni profesor igre na pariški dramski šoli Jacques Lecoq, ustanovni član gledališke skupine *Complicite* in priznani belgijski igralec **Jos Houben**. In vendar se v predstavi-predavanju *The Art of Laughter* sam postavi na laž: z govorjenjem o umetnosti smeha v gledališču ustvari nadvse duhovito predstavo.

»Predstava odprte kode« je oznaka, ki jo sam uporabi zanjo, saj v njej v duhu svobodne izmenjave dobrin (znanja) z občinstvom deli svoje izkušnje o komičnih trikih, ki nasmejijo občinstvo in z njimi zastavlja temeljna vprašanja o naravi smeha. Houben se ne postavlja v vlogo eksperta in vsevednega učitelja, temveč hoče zavestno ohraniti nekaj klovnescne naivnosti ob pristopu k umetnosti smeha. Čeprav v zaključku predstave citira nekaj filozofov in psihologov, ki izvajajo na temo smeha, je to ponovno v funkciji smeha samega in ne razvijanja kakšnega resnega akademskega (filozofskega ali psihološkega ali antropološkega...) diskurza o naravi smeha, o njegovih motivacijah (škodoželjnosti ali empatiji ali...) itd., čeprav je na ozadju njegovih izvajanj moč odpirati refleksijo tudi v te smeri. A Houben zavestno vztraja pri enostavnosti in analizira obči, vsem ljudem skupen vir smeha – človeško telo. V duhu fizičnega gledališča, pantomime in žlahtnega klovnovstva (od koder izhaja avtorjeva večšina), nam tako postreže z nekaj elegantno izvedenimi skeči situacijske komike v slogu Charlieja Chaplina ali celo Woodya Allena (če mu odvzamemo nevrotične plazove intelektualnih šal). Houbnova komika ne potrebuje pol-hermetičnih intelektualizmov, da bi bila žlahtna; kot tudi ne vulgarnih vložkov stand-up komedije (na kar sicer spominja njegova naravnost k nagovoru publike in interakciji), da bi bila razumljiva vsem in učinkovita. Dovolj je prodreti do virov smeha, skritih v vsem skupni človeški naravi – do telesa in njegove družbene kodifikacije.

»Obsesija z vertikalnostjo« našega telesa, kot razkriva Houben, je posledica njegove evolucije, v skladu z njo se tudi oblikuje lestvica vrednot in njihova namišljena prostorska konfiguracija (pomislimo samo, kdo je »na vrhu« države ali kje po verovanju prebivajo vrhovna vsemogočna bitja). Frustracija le-te (skladno s teorijo komedije: smešno je to, kar je nizko) tako povzroča smeh: padanje, izguba ravnotežja, nemoč – akcije, ki so družbeno kodirane kot izguba dignitete, časti. Smeh pa povzroča tudi napačno izvedene družbeno kodirane telesne geste (npr. prijemanje za glavo, ki označuje grozo, ko vidimo poštarja...). A v Houbnovi predstavi, v kateri sicer kokoši in psi enako (ne) razumejo sodobne umetnosti kot ljudje, pa celo različne vrste sira, njihova izgovorjava in impersonifikacija, iz občinstva izvlečejo salve smeha. Kako to, da določene stvari učinkujejo smešno v nekem trenutku, čeprav se videne iz distance to sploh ne zdijo? Kot avtor sam, ki kakor čarovnik razkriva svoje trike, ne da bi s tem zmanjšal njihovo očarljivost, opozarja, ni situacija sama tista, ki sproža smeh: ključna sta kraj in čas, prisotnost so-članov občinstva, ki vsi skupaj »pristanajo na igro« pustiti se nasmejati – ali drugače, smeh funkcionira po mehanizmu *feedback* zanke, ki temelji na živi prisotnosti občinstva. A ta »pristanek« ima zgolj varljivo slovnično strukturo, ki aludira na zavestno odločitev: če se v začetku prestave Houben sprašuje, ali imamo na izbiri smejati se ali ne, s celotno svojo predstavo in reakcijami občinstva dokazuje, da izbire pravzaprav skorajda nimamo.

Houbnovo predavanje-predstava prav z de-mistifikacijo mehanizmov smeha pusti občutek začaranosti; prav z demonstracijo in analizo že nešteto vidnih klovnescnih/burlesknih situacijskih trikov dokazuje njihovo občo vrednost: če so dobro izvedeni (in lucidno komentirani), nedvomno učinkujejo. Med informativnim predavanjem, ki zdaleč ni dolgočasna in briljantna situacijska komedija, ki ni nikoli vulgarna, je Houben ustvaril delo, ki presega oboje, ki je mnogo več kot smešno, a katerega presežna vrednost seže onkraj objektivnih informacij o naravi smeha. Houbnovo umetnost/veščina zato nedvomno zasluži vsak decibel tiste »redke stvari, ki je danes še ročno izdelana« (kot avtor citira zapis v časopisu nekega letalskega prevoznika, ki citira nekega klovna): »bučnega aplavza«.



KAR JE MILO ZA TELO, JE SMEH ZA DUŠO (JIDIŠ PREGOVOR)

ALJA GOGALA, MAJA KALAFATIČ

Jos Houben je v predstavi *The art of laughter* (Umetnost smejanja) gledalcem ponudil hitri tečaj smejanja; izvajanja smeha iz drugih in več načinov, kako nasmejati druge oziroma se nasmejati na svoj račun. Bistvo predstave je lekcija, kako nasmejati občinstvo s humorjem, ki ni na prvo žogo, ampak s tistim prefinjenim, inteligentnim, ki se šele z odstiranjem plasti dotika občinstva. Pravi učitelj smeha je tisti, ki izhaja iz sebe in se z iskrenostjo in analitičnim pristopom dotakne različnih področij življenja, saj je življenje vselej tisto, iz katerega vznikajo humorne situacije. **Alja:** Če se želimo navezati na stil humorja, s katerim se poigrava Jos Houben, lahko uporabimo pregovor neznanega avtorja, ki pravi, *da je smeh orgazem*, do katerega pride, ko se spečata smisel in nesmisel. **Maja:** Avtor se je lotil smeha oziroma umetnosti smejanja s povsem drugega konca, skoraj znanstvenega, ga razčlenil in ga pokazal na praktičnih primerih – življenjskih situacijah iz vsakdanjega življenja, kot so npr. hoja po ulici, pri kateri se spotakneš, situacije zapeljevanja in osvajanja ipd.

Alja: Dotaknil se je razlike in povezave med ljudmi in živalmi ter skozi živalske karakteristike, zvedene na posameznika, uprizoril komične situacije... ali povedano z besedami Maxa Eastmana – *”Psi se smeji, vendar to počnejo z njihovimi repi. Kar človeka postavi na višjo stopnjo evolucije, je to, da se smeji na pravem koncu.”*

Maja: Skozi celotno predavanje Jos Houben poudarja pomen človeška ugleda, ki ga vzdržujemo vertikalno, kar nas ločuje od živali. Predvsem pa mu uspe razdelati načine in vzroke smejanja; konec koncev se smejimo že samo zato, da se smejimo. Sama sem „umirala“ od smeha, ne samo zaradi Josa, ampak tudi zaradi čudaškega in izredno smešnega „smeha“, ki se je valil iz dveh vrst pred mano. Manjkalo ni niti lekcij na lasten račun oziroma citiram: *”Če se ne naučiš smejati težavam, se ne boš imel čemu smejati, ko se postaraš.”* (Edgar Watson Howe)

Alja: Po čem se predstava po tvojem mnenju razlikuje od stand up komedije?

Maja: Houben že na začetku pove, da ne bomo gledali „predstave“. Rekla bi, da je njegovo predavanje/performance veliko bolj duhovito in razdelano v primerjavi s stand up, vsaj kar zadeva stand up v Sloveniji.

Alja: Misliš, da znamo Slovenci izvesti humor iz vsakodnevnih življenjskih situacij?

Maja: Odvisno od situacije in posameznika, splošno gledano ne. Zdi se mi, da smo preveč zamerljivi in zaprti.

Alja: Ja, se strinjam s tabo.

Maja: Skratka, super nasmejan petkov večer!

Alja: Vsekakor! *Kdor se zadnji smeje, se najslajše smeje!*

HAHAHA.... UMETNOST SMEHA ALI KDAJ SE SMEJIMO IN ZAKAJ

NIKA ARHAR

Belgijski režiser in igralec Jos Houben nas v uprizoritvi *The Art of Laughter* popelje skozi os ebno ekspertizo smeha. Pravi, da je z Umetnostjo smeha ponovno prepoznal lastni užitek odrskega izvajanja. Njegov užitek izžareva v igrivi nepretencioznosti, odprtosti v komunikaciji s publiko in očarljivi prezenci, ki jo vzpostavlja na temelju enakosti človeških bitij, tega kar nas povezuje – telesa, s katerim zaznavamo svet okoli sebe in nanj tudi reagiramo. Njegovo telesno, gestikularno in mimično izhodišče seveda ni presenetljivo ob podatku, da Houben počuje igro na šoli Jacquesa Lecoqa, igralca, ki je razvil metodo fizičnega teatra prek študija gibanja in mima. Tudi Houbenov gib in mim sta izvedbeno perfekcionistična, a hkrati preprosta, vsakdanja in prav zaradi tega učinkovito prepoznavna.

In kako nas Houben popelje skozi predstavitev virov človeškega smeha? Ali ga lahko umestimo ob bok monokomedijam, ki v slovenskem prostoru zbuja salve smeha? Popularni *Čefurji raus!*, priljubljeni Zijah A. Sokolovič in številne uspešne komercialne teatre od *Jamskega človeka* do recentnejših komedij znanih televizijskih »fac« (*Zmago Batina* - Bojan Emeršič, *Fotr* - Lado Bizovičar, *Penisov monolog* - Jernej Kuntner, *Od boga poslan* - Matjaž Javšnik, igd. – in googlajte dalje). Od naštetih bi skupaj dobili kvečjemu pašteto, osnovni recept za različne okuse pa je: smeh, ki očitno vedno in povsod privablja številčno in široko publiko (pa kljub temu - ali ravno zato -, da je življenje včasih tako prekleto nesmešno, celo žalostno) in koncept enega igralca (kontrapunkt številčno zasedenemu avditoriju, uspešnost komplementarnosti ali »nasprotja se dopolnjujejo«). In kako od tu naprej? Glede na to, da je vsa pozornost usmerjena v eno samo osebo, je pomembno, kaj in kako bo ta oseba govorila ter počela. Nikakor torej ne gre zanemariti vsebine in forme – izraznosti, prezence, izžarevanja monokomedijanta. Ločnica med poplavo »špasnih« in »inteligentnejšimi« monokomedijami se na tem mestu vzpostavlja z izbiro materiala – situacij in načinov njihove predavitve. Komercialna gledališča recept dopolnijo takole: vsebino napiše tekstopisec, ki zna učinkovito zložiti šale in trike, na katere se lahko odzovejo vsi in takoj. Pri tem se poslužujejo vselej podobnih vzorcev, očitnih in potenciranih stereotipizacij ter poudarjajo karikiranje tipičnih potez. Drugo sestavino se pogosto izbere tako, da publike dejanska oblika prisotnosti igralca na odru ne zmoti pri njeni že vnaprejšnji naklonjenosti. Druge monokomedije (npr. zgoraj omenjeni *Čefurji* in Zijah A. Sokolovič) se s tem ne zadovoljijo; situacije ponujajo kot večplastno razumevanje, namesto karikiranja in pretiravanja v ospredje stopi nevsiljivo in pronicljivejšo opazovanje lastnega in tujih življenj, ki smehu podvrže realnejše zgrade in nezgode nas vseh.

Obstaja torej nekaj monokomedij, ki ustrezajo, vsaj delno, tudi zahtevnejšemu gledalcu. Forma postavlja monokomedijanta pred težak položaj, saj pritisk pričakovanj, da bo s svojim nastopom zabaval in nasmejal publiko lahko poruši spontanost. Prizadevanje lahko pelje v predvidljivost; za vse okuse nekaj ali »ziher je ziher« pozicija vpelje tudi znotraj inteligentnejših predstav nekaj »na prvo žogo« trikov, ki pa lahko, kadar igralec ne nastopi pristno in z dovoljšno mero odprtosti do publike, nasprotno, od pričakovanega ustvarijo distanco med občinstvom in igralcem.

Houben se temu precej uspešno izogiblje. Sprehod skozi »master class« smeha vodi tako mojstrsko, da tudi ob vnaprejšnji napovedi trika ali šale ne pokvari dožemanja tega. Njegova gestikularna in mimična izvedba je namreč koncipirana popolnoma naravno, preprosto in s premišljeno odmerjenimi in izvedenimi minimalističnimi poudarki, ki vzbudijo razliko med banalnostjo in učinkovitostjo. V ozadju lahko prepoznamo strogo oblikovane premike telesa in izraza, ki ne silijo v ospredje s svojim obvladovanjem, ampak omogočajo poglobitev Houbnove eksistence in prisotnosti na odru. Ta omogoča verjetno, prepričljivo predstavljanje izbrane materije in pristno komuniciranje s občinstvom. Delno gledališka lekcija smeha, delno antropološka lekcija o ljudeh redko zapade v poučevalno in razlagalno zabavlaško predstavljanje, kajti ravno z določeno naivnostjo v pristopu, ki temelji na izredni Houbnovi prezentnosti in ne na naučeni snovi (a saj ta »snov« tudi izhaja iz njegove življenjske prezentnosti, ki je priča življenju in ljudem ter s katero ga je pretvoril v material predstave), z odprtostjo do občinstva ter izredno in previdno dozirano telesno in mimično izraznostjo Houben zadrži pravšnjo mero igrivosti v pripovedovanju in prikazovanju. Brez pretiranega karikiranja, s tekoče vodljivo linijo med posameznimi zgodbami in »skeči«, ki jih povezuje telo, njegove pozicije, način gibanja in pomeni (človeška evolucija, povezava vertikalnosti človeškega telesa in njegovega dostojanstva, različni načini hoje, kako se različne misli in občutja izražajo na telesu in izrazu, kaj predstavljajo različni deli telesa, nerodnosti, nesreče in spotiki, vpliv konteksta), premišljenim ritmom med smehom in sprostitvijo, je Houben našel dovolj učinkovito mesto med življenjem in odrom, ki v večini primerov povzroči pričakovano reakcijo publike in dovolj pogosto zapelje tudi publiko, ki ne pada le na poceni trike.

ORGAZEM BREZ RAJCANJA

KATJA ČIČIGOJ

Politični govor za medije je svojevrsten performativen in tek-stualen žanr, ki ohranja določene stalne retorične in vsebinske značilnosti ne glede na ideološko provenienco. Pravzaprav so razlike med govori tako minimalne, da je dovolj, če izložimo konkretno časovno – krajevno -osebne reference (»Who, What, Where, Why and How«), da lahko z raznovrstno kombinacijo odlomkov različnih govorov ustvarjamo vedno nove in nove govore (kot je nedavno tega pokazal tudi eden izmed »plagiatorjev« tujih političnih govorov, svojas na samem vrhu slovenske politike). Vse pa poleg retorične sorodnosti družijo tudi bolj ali manj ista funkcija: ustvarjanje vzdušja strahu, krize in legitimacija domnevno »nu-jnih« posegov (v skrajnosti: vojaških napadov).

Prav to sta v svojem novem performativnem delu, rekonstrukciji političnega govora na novinarski konferenci, storila vizualni umetnik in predavatelj na fakulteti za medijske in kulturne študije Rod Dickinson in pisec Steve Rushton, skupaj s pomočjo dveh igralcev. Postavljeni v okolje novinarske konference (s prostorsko razporeditvijo odra in avditorija) smo bili priča štafeti političnega frazarjenja dveh akterjev, *billboardi* v ozadju, s katerih sta prebirala govore, pa so z natančnimi citati posameznih segmentov razkrivali njihove realne provenience (torej: kdo, kaj, kje, kdaj, zakaj in kako): od Margaret Thatcher, prek Billa Clintona, Baraka Obame, Fidela Castra, Angele Merkel, Janeza Janše, Richarda Nixona, J.F. Kennedyja, Jimmyja Carterja, Nelsona Mandele... Združitev govorov politikov po hladni vojni, ki prihajajo iz tako radikalno različnih in tudi nasprotnih si političnih opcij, v govoru dveh anonimnih govorcev, razlika med številnimi avtorji govorov in dvema akterjema, ki sta jih verbalizirala, deluje kot nekakšna potujitev, ki poudarja fiktivno in performativno naravo tako pričujočega dogodka kot tudi dogodka »resničnega« političnega govora.

»Psevdo-dogodek« je oznaka, ki jo je l. 1962 izumil Daniel Boorstin za tovrstne dogodke, od novinarskih konferenc, do predsedniških soočenj ipd., katerih značilnost je, da niso pravi dogodki na sebi, temveč obstajajo zgolj za to, da bi omogočali medijsko poročanje o njih, kot zapiše Steve Rushton v eseju *They came to see who came* (citat Warhollovega opisa nastanka nekega sorodnega medijskega dogodka). Specifična medijska forma pa je nato tista, ki s svojo medijsko »*feedback* zanko« »ustvarja realnost« (občutek krize, strahu...) in legitimira akcijo (pomislimo samo na medijsko produkcijo prepričanja javnosti v obstoj orožja za množično uničevanje v Iraku).

Odtujitev govorov od njihovega resničnega vira, njihova združitev pod dva nova, anonimna akterja (ki, mimogrede, med »prizori« mehanično kakor lutki menjavata mesta na podijih), njihovo izpisovanje in citiranje na *billboardih* ter očitna prisotnost kamer in fotografov torej poudarjajo fiktivno, medijsko naravo dogodka in njegovo zgolj poljubno navezanost na katerokoli politično opcijo, a to poudarjanje danes deluje že nekoliko redundantno. Dejstva o medijsko-retorični naravi političnih govorov, ki jih demonstrira in poudarja *Closed Circuit* so dejstva, ki so (ne nujno posebno kritični ali izobraženi) javnosti že dolgo znana. Daleč od tega, da bi bil s svojo potujitveno formo provokativen, nam servira to, kar vsi že dolgo vemo in s čimer se vsi (bolj ali manj) strinjamo. Ta splošna resnica niti ni rezultat kake predhodne problematizacije niti začetek kakega novega razpiranja vprašanj, temveč izvisi kot golo (nespremenljivo) dejstvo. Kot taka zgolj spodbujata to, kar Sloterdijk imenuje »cinični um«, torej zavest o problematičnosti stanja stvari brez refleksije o tem, kako to stanje spremeniti. Zaključek kratke performativne rekonstrukcije politične novinarske konference zato bolj kot obotavljajoči zaključni aplavz prikliče dolgočasen obstanek na stolah in pričakovanju neobstoječega nadaljevanja: »Že prav, in kaj potem?«

RAJCANJE BREZ ORGAZMA

SAŠKA RAKEF

Performativno delo Rod-a Dickinsona *Zaprti krog* (*Kdo, kaj, kje, kdaj, zakaj in kako št. 2*) nas postavi v simulirano okolje tiskovne konference. Pred objektivom kamer nam igralca (politik in general) vsak izza svojega govorniškega odra - samozavestno, obvladano, z zavedanjem družbene odgovornosti – v imenu demokracije, solidarnosti, humanosti, kreativnosti, svobode, enakosti, naše odgovornosti pri zagotavljanju boljšega in varnejšega jutri - obrazložita nujnost radikalne akcije v cilju premagovanja krize.

V pol ure trajajočem govoru, dvakrat kratko prekinjenem - igralca med seboj zamenjata pozicijo izza govorniškega odra - še vedno ostaja odprto vprašanje, o kateri krizi je pravzaprav govora in kaj (če sploh kaj) se od nas pričakuje. In morda je ravno ta 'dobro, IN?' – v smislu pričakovanja *poante* - razlog, da nadaljujemo s poslušanjem govora, ki vseskozi sklicujoč se na najvišje družbene vrednote buhti od vsebin do točke, ko vsebine ne vsebuje več – ostane le še niz izpraznjenih besed iztrošenih konceptov. In če med to privzdignjeno besedno diarejo obrnemo glavo, lahko izza svojega hrbta na dveh projekcijskih ekranih spremljamo taisti govor z dodatkom – to je opombo, ki vsebuje avtorja, letnico in priložnost, ob kateri so bile besede izrečene; scenarij *Zaprtega kroga*, ki je nastal v sodelovanju s piscem Stevom Rushtonom je pravzaprav in izključno montaža fragmentov izjav za medije in govorov iz obdobja po hladni vojni do danes, ki - kot zapiše gledališki list - se osredotoča na strategijo številnih vlad – na različnih kontinentih in na obeh straneh ideološkega razcepa – ki uporabljajo podobne izjave, da bi razglasile in vzdrževale krizna stanja in upravičile nasilje.

Luči se prižgejo, aplavz in 'Dobro, IN?'

Kritika. Dobro, IN? Gre za razstavo/demonstracijo političnih diskurzov za narodov blagor. Dobro, IN? Statement. 'Dobro, IN?' Skozi prepoznavanje matrice nas potencialno nasmeje. 'Dobro, IN?'. Ahhhh, naš poskus celostne rekonstrukcije omenjenih kriznih dogodkov nam omogoči malo mentalne gimnastike!

'Dobro, IN?' Pauza. Gremo na kavo.

In ko pijemo kavo in ko življenje teče dalje, se mi v misli prikrade predstava Richarda Nortona Taylorja *Called to Account*, imaginarno sojenje Tonyju Blairu za zločine v Iraku, odigrano leta 2007.

Zgodi se, in vendar kot da se ne zgodi. Ljudska modrost bi rekla - po toči je lahko zvoniti in združenje v vedenju je kot topla odeja v zimski noči mirnega spanca.

Predstava kljub neizpolnjeni obljubi orgazma zadovolji. In pomiri. Kakšna škoda.

ROK VEVAR

Takole bi rekel. Dogodek *Closed Circuit* (*Who, What, Where, When, Why and How #2*) Roda Dickinsona je dekonstrukcija političnega govora kot uprizoritvenega žanra. Zmontirani fragmenti političnih govorov različnih državnikov in držav, različnih političnih sistemov in provenienc se takorekoč gladko zlijevo v en sam govor, ki je časovno uokvirjen v obdobje od leta 1947 do zadnjih let. Govori so prostorsko umeščeni v protokolarni prostor običajnih političnih tiskovk, urejeni za nastop dveh politikov, ki verjetno predstavljata nerazločljivo sodobno politično levico in desnico. Na projekcijskih platnih, iz katerih politika prebirata "govor", je navedena sestava govora: izvajalci, njihova funkcija, situacija in/ali okoliščine, datum in država, vsebina pa se povečini nanaša na retorično formo, retorični nagovor državljanov v situaciji "izrednih razmer", ko se politike sveta srečujejo in enotijo v registru ekskluzivnih pristojnosti suverenov, se pravi: v registru, ko med političnimi sistemi ni nikakršnih razlik, saj so prakse demokratskega odločanja suspendirane. Da bi doumeli, kako gre v resnici za en sam diskurz, ne glede na to ali govori in njihovi govorci prihajajo iz ZDA, Velike Britanije, Francije, Rusije, Kube, Sovjetske zveze ali držav nekdanjega Varšavskega pakta, moramo gledalci svoj pogled odvrniti od političnega nastopa govorcev. Oboje hkrati ni mogoče. Kratko, jasno in lucidno umetniško stališče!

KAKO SEM SNEDLA LEVA

(ALI ARENINO KAZALO ZA GURMANE, KI JIH SEZNAMI DOLGOČASIJU)

začnem z alegorijo.

mladi lev, koža in kita, okronan z naivnim zanosom in poln hormonov stopa proti gruči deklet v poletnih oblekicah, ki ga čakajo pred opečnato trdnjavo. čakajo, da s svojo jekleno šapo podre vrata in za njim stopijo v sveži objem zelenega raja, obljubljenega na koncu prevročega, prelenega in predolgega poletja.

osvežitev je res prišla, vendar tale skupek vtisov ne bo namenjen vremenu.

izziv, ki mi trenutno vozla želodec, je ugotoviti katero značilno aromo naj pripišem letošnjemu festivalskemu dogajanju¹, da bi analitični um lažje pričel s predalčkanjem. morda diši po babičini kuhinji, ki okoli poldneva soparno zbuja spomin na znane jedi in sedativno alkalno plimo po kosilu. v tistem hipu pozvonji; na vratih mozoljast fant, ki dostavi kartonske pakete fusion food-a. prijetno, lahko, neslano in prebavljeno trči v ameriško nosljati »that’s interesting«, v zahodnemu okusu prilagojeno eksotiko.

nekje moram ugrizniti. v tujerodnost predstave *Nijinsky Siam*², ki bi se verjetno bolje počutila na banketu v Cankarjevem domu kot pod kovinskimi tramovi Elektrarne. zlate dame, ne lahko odete deklice, bi s šampanjcem pred prsmi kimale reinkarnaciji karizmatičnega baletnika, ki jih je za 45 evrov popeljal v refinjen svet tajskega tradicionalnega plesa (s klavirsko spremljavo, prosim). *apropos* reinkarnacije in drugih arhetipskih vprašanj – lebdeče glave *Skuggarja*^{3,4} so me napitale z otrobi, namočenimi v vodi. brez rozin ali kakava. ne razumem, kako se je ta art-efekt znašel na meniju.

tu je vonj po statični elektriki, ki jo je pustil closed circuit⁵. težka modra zavesa, izmenično osvetljevana s fleši (pozabili so cvetlični aranžma), je razgalila dušo državljana, prepuščenega hipnozi govornika, ki združuje in rešuje v kriznih časih. govorec, iztrgan iz množice, razgaljen pred vseprisotnim Drugim, si vendar ne bi drznil delovati drugače kot docela v službi slehernika, vsekakor ne pred zaveso (in cvetličnim aranžmajem). politični retorik pod taktirko izročila vodij je v multi-religiozni družbi stalni steber dušebrižništva. impresivna verbalna diareja! najkrajši in najslajši shot festivala.

nomen est omen, in v kaosu se zgodi čarobna skladnost. četrtna skupnost tabor in mestna občina ljubljana sta te dni sinhronizirano s plastičnimi tablicami asignirala detajle mesta. Ljubljana je, nedvomno v sklopu »subtilnega« zagona predvolilne kampanje določene velike ribe, na male mestne funkcionalne objekte (kandelabre, ograje, stebre za pakiranje koles, itd.) pritrdila oglasna sporočila, ki oznanjajo, koliko varčnih žarnic je v uličnih svetilkah in kako je mesto prepređeno s kolesarskimi stezami. kljub temu da sosedsko angažirana razstava »v iskanju zelene četrti« *vrta mimo grede* nima političnih vzgibov in se opredeljuje kot mikro akcija za razmislek o možnosti izboljšanja bivalnih razmer na taboru, deli z omenjeno potezo mestne občine dve skupni lastnosti: zelena je še zmeraj hudo »in« ter nihče od ljudi, s katerimi sem se pogovarjala, ni opazil niti ene tablice teh akcij. sicer pa, pri poletnih nočeh na novih mostovih, oranžnih ograjah na zaključku trnovskih rajanj in neskončnih deviških površin za grafite na obrežjih ljubljance – kdo bo videl mali kos plastike z napisom?

napisi za vse. vsi možni napisi. tujejezične predstave je zaznamoval artefakt branja *nad*napisov, ki so postregli s simultanim prevodom v angleščino in slovenščino. gledalci nevesči selektivne koncentracije smo si v dobri uri trajanja *Hot Pepper, Air Conditioner and The Farewell Party*^{6,7} ter *Nuit Arabe*^{8,9} (ki sta si kot nalašč sledili), docela nakodrali podstrešje. presenetil me je nasprotujoč učinek te dodane lingvalne vrednosti na dojemanje obeh predstav. Arabske noči je oropal virtuozne gestikulacije flamskega performerja, ki je sicer šarmantno krmaril med nacionalnostmi, generacijami in spoli likov, da filmske montaže prizorov ne omenjamo. japonski chelftšci (=shellfish, ha-ha) pa so s pomočjo drvečih stavkov gledalca zastrepili z ujetostjo »izgubljenega s prevodom«. natikali so plastične perle tehnokratske realnosti, male bele, ki so jim sledile večje bele, večje roza, postrani plave, spet male bele... do bridke permutirane kafkovskove absurdnosti. pridevnikov je zmanjkalo, a subtilna duhovitost predstave se mi je vračala še globoko v sledeči teden.

fantomske bolečine amputiranih udov Invalida¹⁰ so v glavah gledalcev ustvarjali različne fikcije. njihova odprtost in fluidnost je bila svež rez v serijo predstav, ki niso ničesar prepustile domišljiji. sveže kot sladoleđ, s katerim je bil za trud nagrajen plesalec Primož Bežjak. sveže kot sladoleđi ljubljanskih mlekar, s katerimi so bili nagrajevani obiskovalci festivala. mljask.

multifunkcionalni gospodinjski aparat *Radio Muezzin*^{11,12,13,14} se je izkazal kot priročen pripomoček za odstranjevanje naftnih madežev, za katerimi se skriva jezdec jihada, ki ne bo odnehal preden bo svet preboden s turni. z njim je Kaegi pripravil s humusom, datlji in etinimi kumaricami obložene turistične plošče arabskih delikates, ki smo jih mimogrede pogoltnili. in šli. kot bi rekel kratkobradi muezzin – oni že vedo. dokler imam klobaso in krompir, mi hudega ne bo.

angažiranost, ki je bila tema tretje arene in prislovični skupni imenovalc performativnih praks, ki jih skušajo mladi levi približati občestvu, se je nepoglobljenemu obiskovalcu letos zlahka izmuznila. politična, aktivistična, radikalna, družbenokritična angažiranost namreč. angažiranosti občinstva, ki se je na predstavi *The Art of Laughter*¹⁵ nekontrolirano krohotalo še preden se je začel Jos Houben dekonstruirano spotikati po odru, ni manjkalo. očitno je publika že pred predstavo pokonzumirala veliko porcijo g. fižola in prišla osmisilit svoje vakumsko vedenje. kot bi rekel Jos, strokovnjak za treniranje obrazne in trebušne muskulature of an audience (=any audience), je bila the audience poosebitev pubertetnega leva iz prvega odstavka.

ostal mi je še napol obgrizeni, a 100 % avtentični ameriški fast food – *Your Bother, Remember?*^{16,17}. ni prav, da kategorično označim vse kar prihaja z onkraj luže za plastiko, a remeki filmskih pokovk pač neusmiljeno kličejo po tem. uživala sem v sproščenem razkazovanju domačih videov (how typical) in se mučila ob poslušanju neopredeljivega naglasa, ki ga je Zachary Oberzan uporabljal večidel predstave. kriptično. menda ni oponašal velikega jeana??

ne vem, zakaj festival ni pustil nobene želje po kuhanju. s polnim želodcem se zavlečem pod drevo, hare hare, in prebavljam.

ŠPELA PETRIČ

1 - Andreja Kopač: »Smo festival z obrazom«. Intervju z Mojco Jug. Arena 1 (2010): str. 3-4

2 - Lena Gregorčič: Orientalizem v vsakdanjem življenju. Arena 3 (2010): str. 11

3 - Maja Kalafatič in Alja Gogala: Postmortalni pogovori. Arena 3 (2010): str. 5

4 - Kaja Cencelj: Premalo, da bo zlezlo pod kožo. Arena 3 (2010): str. 6

5 - Katja Čičigoj: Orgazem brez rajcanja, Saška Rakef: Rajcanje brez orgazma, Rok Vevar, Arena 4 (2010): str. 8

6 - Katja Čičigoj: Neskončni agon med telesom in tekсом – in med soljudmi. Arena 2 (2010): str. 4

7 - Kaja Cencelj: Okada = (glasba + besede). Arena 3 (2010): str. 4

8 - Andreja Kopač: Noč na Zemlji. Arena 2 (2010): str. 10

9 - Kaja Cencelj: Igalc, klavir in tisoč slik. Arena 2 (2010): str. 10

10 - Lena Gregorčič: Danes je vse ekstremno. Intervju s Primožem Bežjakom. Arena 1 (2010): str. 8

11 - Saška Rakef: Samo eno zgodbo lahko povem. Zgodbo muezina. Intervju z Stefanom Kaegijem. Arena 2 (2010): str. 5-6

12 - Katja Čičigoj: Egiptovski muezini – ogrožena vrsta in najnovejša turistična atrakcija. Arena 2 (2010): str. 7

13 - Jasna Zavodnik: Dokumentarec v živo. Arena 2 (2010): str. 8

14 - Jasmina Založnik: Nam je Islam bližji po ogledu predstave Radio Muezzin? Arena 2 (2010): str. 8

15 - Katja Čičigoj: Predavanja še nikoli niso bila tako zabavna, Arena (2010) 4: str. 6, Alja Gogala in Maja Kalafatič, Arena 4 (2010):

Kar je mila za telo, je smeh za dušo, Arena 4 (2010): str. 7, Nika Arhar: Hahaha... umetnost smeha ali kdaj se smejemo in zakaj, Arena 4 (2010): str. 7

16 - Nika Arhar: »You’re a video star.« You’re my star. Arena 2 (2010): str. 9

17 - Lena Gregotčič: Kdo tu zares igra? Arena 2 (2010): str. 9

GLAS DŽUNGLE OZ. DOMAČEGA VRTIČKA: O LEVIH, DIVJIH MAČKAH, JEŽEVCIH IN KAMELAH



komentariji PIE BREZAVŠČEK in KATJE ČIČIGOJ

teze sva si sposodili na
www.levi.najboljsa.com/zanimivosti.htm

KRITIKA NA KRITIKO

Levji mladiči imajo po vsem telesu lisast vzorec, ki jih prikriva pred drugimi plenilci.

P1: Pomen mimikrije v gledališču je bistven.

Odrasli levi imajo komaj opazne lise na nogah in po trebuhu.

P2: Ko nisi več mlad, ne potrebuješ varoval, niti nisi v nevarnosti, preprosto rjoviš in vsi se te bojijo. To pa ni družabno. Kot je poudarila N. L. – zakaj hiteti odrasti?

Levji mladiči imajo srečo, ker imajo vedno veliko vrstnikov za igro.

P3: Od sreče pa je odvisna tudi kvaliteta igre.

K4: Ker hodijo v gledališče. Edini prostor, kjer se v sodobni džungli še ohranja občutek skupnosti, pravijo...

S skupno igro se naučijo boriti, sporazumevati in številnih drugih veščin.

K5: Tudi tajskega plesa, političnega govora, umetnosti smeha...

Ozemlja velikih mačk merijo od nekaj do več kot 1000 km.

P6: Družbeni teritorij je potrebno dobro označiti, da ti kdo ne hodi v zelje.

K7 R6: ...ali skuštra tvoj vrtiček.

K8: Tale Tabor se je pa razkometil!

Levi poskušajo prevrniti ježevca na hrbet, da se ne bi zbodli z ostrimi bodicami.

K9: Težave imajo tudi z Lučkami, ki pečejo, Brrrrr-i, ki zebejo in Tomi, ki... najedajo. Dajmo še mi njih.

P10: Nihče ne prenese zlahka ostrih bodic kritike na lasten račun.

K11 R10: ...še najmanj kritiki sami...

Kadar so levi skupaj v krdelu, drug drugemu mijavkajo, mljaskajo, predejo in stokajo.

K12: Ali ploskajo. Četudi včasih zgolj iz vljudnosti.

P13: Družina je družina.

V nekaterih delih Afrike ljudje pobirajo izbljuvke levje dlake in jih nosijo kot talismane.

K14: 100 ljudi, 100 čudi. Lepo je spoznavati tuje kulture pa to...

Levu pravimo tudi kralj džungle, čeprav tam sploh ne živi.

P15: Kje je moje mesto?

K16: Od zdaj naprej: kralj vrtička. Čeprav se bo moral za ta naslov potegovati s kozo (prihodnje leto pa s kamelo – beri spodaj).

Domače mačke so po barvi in pisanosti kožuha mnogo bolj raznovrstne kot divje mačke.

P17: Še sreča, da ni sezona za krzno. V elitnem gledališču ga je ponavadi prepolno.

K18: Zakaj potem uvažamo toliko divjih mačk iz Azije in Afrike?

Velika mačka živi v naravi približno 12 let in ima v tem času do pet legel mladičev.

K19: Dobro da mi živimo v Umetnosti. Več let življenja in manj (ali nič) mladičev.

Mačke spijo dlje kot večina drugih živali.

K20: In temu primerni so nekateri večerni dogodki. Pravljice za lahko noč.

P21: Enkrat na leto pa se za 10 dni zbudijo in nam ne dajo spat. Gonijo se za kriti(čar)kami.

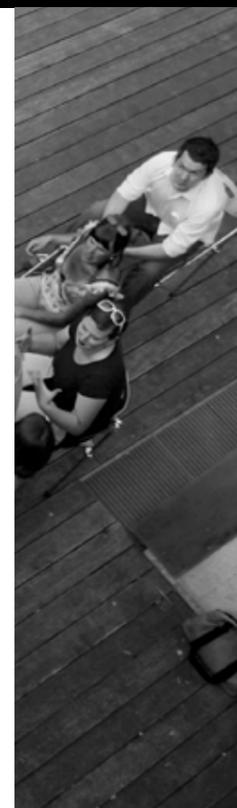
Levi ponavadi prespijo po 20 ur na dan.

K22: V festivalskem času tudi več. Posebno na Tajskem ali Norveškem.

V sušni dobi se levi pomikajo vzdolž suhih rečnih strug v puščavi in iščejo vodo.

P23: Vsi čakamo na deževno dobo dobrega teatra.

K24: Tema za naslednje leto: vodna kriza. Zadnji dan bo »Dan s kamelo« - v iskanju skritih vodnih virov v četrti.



DRAGA SIMONA!

SIMONA HAMER/SIMONA HAMER

Tole pismo ti pišem iz preprostega, sebičnega razloga. V zadnjih dneh sem preživela toliko časa gledajoč druge, da se mi trenutno preprosto ne da (čeprav bi se seveda morala) ukvarjati z nikomer drugim kot s tabo ...

Hm ... glede na to, da te kar dobro poznam, bi rekla, da so tvoji nameni sicer iskreni, ampak da bo šepanje vidno v realizaciji ... Evo - vidiš? Preprosta banalnost kot izguba vseh vžigalnikov ... in ne, nima smisla, da še enkrat postaviš na glavo celo majhnost stanovanja! ... te je prisilila, da si vstala, šla do štedilnika in si – ker si pametna, na daljavo – prižgala cigaret. Saj ne, da ti kot kadilka kaj zamerim ... ampak – a ni težje pisati s cigareto v roki? Ej, veš na kaj sem pomislila? A bi se temu lahko reklo „prijetno s koristnim“? Kadiš in še pretegneš se ... Vsekakor boljše kot grizenje nohtov! Saj ne, da ti jih je še kaj ostalo. Mogoče kakšen na nogi ... Nisem mislila, da moraš zdaj takoj pogledati! Nič? Še dobro ... Boš zdaj nadaljevala s temle pisemcem meni? Ker če boš, ti celo oprostim tvojo očitno laž o sebičnosti tega pisanja; dobro veš, da so edina pisma res namenjena meni, napisana s penkalom ... Ni važno ... Ja kam pa zdaj? Na posteljo ... veš, da te pri šestindvajsetih vse boli od celodnevnega sedenja, pa verjetno tudi ni normalno! In zdaj zvenim kot sitna mama ... super. Ej – a ti povem en vic? Sem se ga včeraj na predstavi spomnila. In tista predstava je bila res fina; sem prav vesela, da sva jo šli gledati! V glavnem: se spomniš konca? Ko reče, da je edino ročno delo danes ploskanje? No, parafraza in nadgradnja: pri tipih je edino ročno delo drkanje, pri ženskah pa ploskanje od navdušenja, ko vidijo, da to znajo tudi sami. Ha, ha, ha ... Kaj zdaj? A boš rekla, da ti ni smešno? Saj vem, na Elektrarninem odru ne bi palilo, ob kakšnem pivu, v kakšni mešani družbi, pa bi bil sigurno hit. Ah, ta umetnost kontekstov ... Daj si ga za vsak slučaj vseeno zapomni ... čeprav ti itak vse takšne stvari takoj pozabiš ... Ej, a si sploh še tukaj? Ker če ne počneš nič pametnega, bi lahko na netu preverila, kako se zloži navaden kos blaga v tiste fantastične tradicionalne tajske hlače, ki jih je imel ta plesalec danes na predstavi. Nujno jih hočem! V temno vijolični ... ti pa zelene - ker točno vem, da so bile tebi tudi čisto hude ... Aaaaa ... a bo kaj? Ker se mi že malo zeha. In jaz imam tudi svoje delo in svoje skrbi, da veš. Recimo kup umazanega perila, da o posodi, prahu in nezalatih rožah sploh ne govorim ... ampak tega ti itak ne bi razumela.

Mačke ne marajo sladkih jedi, ker ne morejo prebavljati sladkorja.

K26: Zakaj je torej zmanjkalo sladoleda?!

Po obilnem obroku lahko levi zdržijo brez hrane več dni.

K27: Pogostitev z otvoritve nas še vedno drži pokonci, menda...

Črevo je razmeroma kratko, zato hrana hitro pride skozi prebavila.

P 28: Umetnost je hranilna.

K29 P30: Mi pa že lep čas stradamo....

... Ampak – če dobro pomislim - se bom s tabo raje ukvarjala v živo!
Ker veš, kaj pravijo za pisanje?
Da se največ pove med vrsticami?
Da se največ itak pove med vrsticami – in s tabo se res nočem igrati tega.
Zmenjeno! Do snidenja, torej ...

Rada te ima,
tvoja Simona

UPAM, DA VESTE, DA NISMO PLAČANI ZA TO, KAR DELAMO.

NINA JAN

Tako se je glasil eden od nagovorov publike v 45 minutni predstavi ob koncu delavnice z Robinom Arthurjem, članom skupine *Forced Entertainment*. Še



vedno kot del *Performing Politics Summer Academy* in mednarodnega poletnega festivala v Hamburgu. Na odru je tako sedelo 18 ljudi, vsak iz drugega konca sveta in popolnoma drugega konteksta. A zanimivo je bilo, da je ta popolnoma drugačen kontekst tokrat deloval popolnoma fenomenalno. Morda je bilo to prvič, da si se v skupini 32 ljudi v resnici lahko navduševal prav nad vsakim, da si lahko debatiral o čemerkoli in ti nikoli ni postalo dolgčas. Predvsem pa se je prilegla odsotnost v umetniški srenji tako prisotnega egotripa, ki je bil v tej dotični skupini eliminiran na 0.

Ko na vlaku na poti domov razmišljam o zadnjih dveh izjemno napornih tednih v Hamburgu... ja, spet je težko opisati kaj več kot le gola, nepomembna dejstva. Razen, da vam lahko povem, kako sem vesela, da sem imela možnost pobližje spoznati zakulisje dela Philippa Quesnea, *Big Art Group* in *Forced Entertainment*. In istočasno spoznala, da mi je svet teorije popolnoma tuj in da svojim sošolcem, kar se tiče Adorna, Heideggerja, Deleuza in drugih, ne sežem niti do gležnjev. Pa tudi, da me to niti ne moti preveč ter da po triurni razpravi o pomenu pojma estetike že precej nestrpno cepetam v kotu predavalnice in čakam na konkretne ukrepe v smislu fizičnega eksperimentiranja z elementi človek/prostor/čas. Nadalje. Krivulje koncentracije, motivacije in socialnosti so bile v prvih dneh vse na maksimumu, nato sta se koncentracija in socialnost kmalu spustili na šibkih 20 odstotkov, medtem ko se je motivacija še vzrajno in trdoglavo borila. Nekje pri sedmem dnevu je kapitulirala še ta, v tem času pa sta se že pobirali prej poraženi krivulji, ki sta strmo drveli proti vrhu. Naj pripomnim, da so mi prvič razložili, da je v Nemčiji splošno sprejeto, da se predavanja raje bere kot predava (zanimivo, za predavanje uporabljajo besedo *Vorlesung*, ki pomeni branje), kar se mi je zdelo popolnoma nedopustno in nepredstavljivo (da ne rečem nepopisno dolgočasno), moji nemški sošolci pa so skoraj omedlevali od navdušenja nad kvaliteto opisane predstavitve.

Poleg tega sem bila presenečena nad razburkanostjo teoretskih razprav, ki so se na čase spreminjale v prave male vojne, kjer se je dejansko zagovarjalo določena osebna stališča, ki so bila daleč od objektivnosti. Kljub temu se ti delovni konflikti nikoli niso spustili na osebno raven in so na nek način le spodbujali delovni duh.

Super je prisostvovati v projektu, kjer so bili vsi sodelujoči stoddostno predani delu, kjer ni bilo vprašanja, ali se zjutraj pride ali ne, ali se šprica katerokoli točko na dnevnem redu. Pa to, da ljudi zanima več in o vsem ter da ne forsirajo imidža vsevednega jaza.

In ko se mirno pozibavam mimo salzburških gričev, na katere me veže toliko lepih in manj lepih spominov, počasi postaja nujno, da zaključim tale izvenkontekstualen esej v slogu skupine *Forced Entertainment* in njihove maratonske predstave *And on the Thousandth Night*, ki smo si jo v slovo s sošolci ogledali včeraj.

Torej.

Once upon a time there was a train slowly rocking towards a land far far away... Stop!