

**kolofon**

urednica: **Alenka Perpar**  
uredništvo: **Kaja Cencelj, Mateja Glavina, Alja Gogala, Samo Gosarič, Simona Hamer, Iztok Ilc, Maja Kalafatič, Andreja Kopač, Miha Marek, Jelena Milovanović, Alenka Perpar, Jasmina Založnik**  
oblikovanje in prelom: **ma.gla**  
lektura in korektura: **Iztok Ilc, Alenka Perpar**  
koordinacija: **Katarina Slukan**  
fotografije: **Urška Boljkovac**  
elektronski naslov: **arena.mladilevi@gmail.com**  
tisk: **Fotokopirnica Zebra Plus d.o.o.**  
naklada: **400 izvodov**

# FESTIVAL LAMLEVA

**mladi levi**

organizator festivala: **BUNKER, zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev**

Slomškova 11,  
SI - 1000 Ljubljana  
tel/fax: +386 1 231 44 92

umetniška direktorica festivala: **Nevenka Koprivšek**  
oblikovalki programa: **Nevenka Koprivšek, Mojca Jug**  
sooblikovalka programa: **Alma Selimović**  
vodstvo prostovoljcev in producentka: **Katarina Slukan**  
izvršne producentke: **Tamara Bračič, Alma Selimović, Maja Vižin**  
odnosi z javnostmi: **Alma Selimović, Tamara Bračič**  
marketing in koordinacija: **Brina Pungerčič**  
pomoč pri organizaciji: **Samo Selimović, Bor Pungerčič, Rok Martinčič**  
celostna podoba: **Tanja Radež**  
fotografija naslovne strani: **Mare Mutič**  
urednica spletne strani: **Maja Mujdrica**  
tehnični direktor: **Igor Remeta**  
tehnični koordinator: **Andrej Petrovčič**  
tehnična ekipa: **Duško Pušica, Tomaž Žnidarčič, Grega Mohorčič, Janko Oven, Simon Bračič, Marko Brumen**

# ARENA

**pokrovitelji**

partnerji festivala: **Elektro Ljubljana d. d., Mestni muzej Ljubljana, Gledališče Glej, Svilanit, Knjigarna Behemot, L'occitane, Terra plana, Almira Sadar, Mladinska knjiga - Knjigarna Konzorcij, Flat, 3 muhe, Slovenske železnice - Železniški muzej, Slovenski etnografski muzej, Barsos- MC, Le Petit café, Mirovni inštitut, Cankarjev dom, En-Knap, Maska, Cafetino**

festival so omogočili: **Program EU - Kultura, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Mestna občina Ljubljana - oddelek za kulturo, Culturesfrance, Zavod za turizem Ljubljana, Francoski inštitut Charles Nodier, mesto Lyon, Italijanski inštitut za kulturo v Sloveniji**

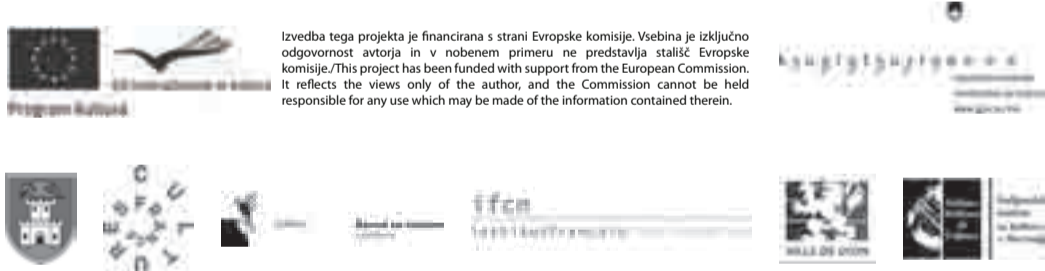
pokrovitelji in donatorji: **AC Kondor, Marand d. o. o., Ljubljanske mlekarne d. d., Panna d. o. o., Europlakat, Kliping, LTH Škofja Loka d.d., Dijaški dom Ivana Cankarja, Bureau Veritas, Studio Christian, Studio 12. Fotokopirnica Zebra, BTC d.d Logistični center**

internetni medijski sponzor: **Najdi.si**  
medijski sponzorji: **UPC Telemach, Matkurja, Mladina, Radio Študent, UMco**

**partnerji festivala:**



**festival so omogočili:**



**pokrovitelji in donatorji:**



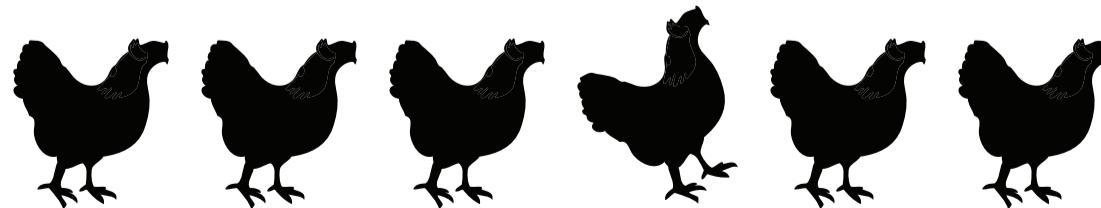
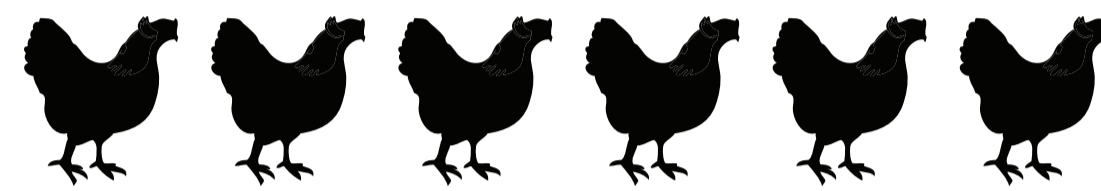
**medijski pokrovitelji:**



**tnx**

Julija Magajna, Mladen Bogič, vsi prostovoljci, vsi darovalci majic, Maja Hawlina, Studio Poper, Andrej Godec; hvala vam!

prostovoljci: **Saša Bach, Ena Bavčič, Pika Brce, Maša Cizej, Mirjana Frank, Lenka Gložančev, Saša Hiti, Katja Hohler, Nina Jan, Liljana Jerinič, Jasmina Jerkovič, Suzana Kajba, Nejc Kobe, Ksenija Krstič, Gordana Lacič, Miha Marek, Jerica Mesec, Nina Pahor, Nina Pernat, Ana Petrovčič, Manja Porle, Mateja Rojec, Nina Jan, Jana Stadelova, Maja Štimec, Taša Štrukelj, Miha Tešar, Tanja Tolar, Milan Vračar, Urša Novak**



# 21. 10. 08

## ETIQUETTE

**Prostitutka:** »I would like to live without talking.«

Dva neznanca se srečata v kavarni; taki pravi, francoski. In se zgodi, ne – bolje rečeno zaigra ... nekaj. In res ni važno, ali je to predstava, roman, film, sanje ali tisto, kar imenujemo življenje.

Etiquette je intimen gledališki eksperiment. Občinstva ni, gledalca sva le Simona in jaz, predstavo si odigrava sama. Etiquette tako prej spominja na družabno igro kot na gledališče, saj je načelna razločitev performerjev in občinstva ukinjena. Obvelja pa druge vrste etiketa: pazljivo je treba slediti navodilom, ki nama jih narekuje glas na posnetku. Scenarij je en sam, vendar je izkušnja za vsakogar drugačna: vse je odvisno od tega, kdo je naš partner. S Simono sva hkrati "boga odra" in igralca, ki utelešata svoja lika: ponavljava, kar nama prišepetavajo, in rokujeva z rekviziti. Najina vloga je tako dvojna, prostor gledališča (simbolično) obenem opazujeva od zunaj in v njem delujeva.

Medtem ko sva se z Miho pustila igrati in gledati, se je zgodilo gledališče. Jaz prostitutka, on filozof; vsak s svojo etiketo. In nekje vmes se prikrade misel, kako bi igrala, če bi šla na kavo kar tako. Je res težje ponavljati tuje besede, se smejeti na ukaz in jokati z nakapano vodo na licih?



Fabula je preprosta, a v svoji naivnosti magična, kot je lahko magičen le kliše. V pariški kavarni se v pogovor zapleteta star filozof in sramežljivo deklet. Ljubezenska zgodba to pač ni. Prej gre za skrivnostno simpatijo, ki je ni mogoče razložiti – kakor je nerazložljiv tudi stik, ki se vzpostavlja med nama, ki igrava. Drugi del predstave je temačnejši. Umetni grič, na katerem se starec in deklet sestane drugič, je grobna gomila: spodaj leži umorjenec. Predstava se

naenkrat navzame okusa po krvi, po skrivnostnem zločinu. Od starosvetne sentimentalnosti preidemo v grozljivko, hrbtno plat romantičnosti. Zločin ženske nad moškim, odigran s patetiko 'horrorja'.

Kako hitro se pustimo zavesti? Kako zelo želimo čutiti, da nam je manipulacija besed in koščkov nečesa, kar se očitno spogleduje s patetiko, lahko zelo dobro izhodišče in morda celo zadoščenje tega dne? Varnost, ki jo ponuja igra s svojstvenimi (sicer tebi kot akterju ne docela znanimi) pravili, je osvobajujoča. Veš, da se bo konec, kakršen koli že, zgodil čez pol ure, da lahko vsak trenutek odkorakaš rekoč: »Ah, ti umetniki, to ni zame ...« ali: »S tem se pa že ne morem identificirati.«

Sem pričakovala malo več razgaljanja, drznosti, ekscesov – skratka tistega, kar želim od gledališča: sebe in premikanje, spoznavanje in razumevanje svojih meja?

Kdo sem jaz in kdo je ta, ki mi sedi nasproti? Kaj misli njegova glava, medtem ko govori, kako se počuti njegovo telo, ko je voden k dotikanju mojega? Koliko svobode ostane domišljiji in zakaj njena omejenost prinese določeno osvoboditev od razmišljanj, ki se tičejo vseh po in prej?

Etiquette je študija o gledališkem mediju. Že situacija služi kot metagledališki komentar: gledališče je izoliran prostor, v katerem veljajo posebna pravila; kdor v ta prostor vstopi, se jim mora podrediti. A hkrati je meja med gledališko situacijo in vsakdanjim življenjem zabrisana, kavarniški prizor je odigran v pravi kavarni (vendarle pa se predstava praviloma dogaja incognito). Tekst predstave obuja tudi problem mišljenja in govorice. Ali lahko mislimo, ne da bi govorili? Ali sploh lahko povemo to, kar mislimo? Vnaprej posneti dialog pa ima še drugačen učinek. Ko ponavljamo za trakom, se počutimo čudno domače. V kolikšni meri je potemtakem naš govor tudi sicer plod avtomatizmov? Ko vede igramo, tako drug o drugem morda izvemo več kot običajno. Med ad hoc igralcema se preko vnaprej danega scenarija vzpostavi nenavaden, morda nelagoden stik. In za to tudi gre: za iskanje načina komunikacije, ki bi presejal spontanost vsakdanje govorice: gledališče.

Če poslušam vreščeco Noro, ki skuša zapustiti Torvalda, krvavo zgodbo o nekem hribu in neki smrti, če občutim ščemenje ob srečanju popolnih neznancev v kavarni in v vsej tej zmešnjavi aktivno sodelujem, bi se morda res lahko zazdelo, da mehaničnost postopka vodi do reciklaže besed, gest, gibov, osebnostnih značilnosti in morda celo čustev. Kontekst predstave, ki se dela, da to ni, pa skoraj zanika tovrsten sklep. Javni prostor, kot je kavarna, je še kako prostor igre, prostor etiket. In konec koncev: kaj pa smo ljudje drugega kot recikliran konglomerat vsega, kar je bilo in kar je?

## AKROBAT (NEMIRA)

Prva predstava festivala je ponavadi tista, ki odpira vrata in določi nastavitve. Prva predstava Mladih levov je bila *Fenêtres* francoskega akrobata *Mathurina Bolzea*. Ker sem se premierni uprizoritvi ognila, ne morem ničesar reči o vzdušju ob otvoritvi in zabavi zatem, lahko pa povem, da je bila dvorana tudi ob drugi ponovitvi nabito polna, kar je dober znak.

Tako kakor se lahko čez dan z daljincem v roki sprehajamo od enega do drugega pekinškega olimpijskega prizorišča in opazujemo TV voditelje, kako se po sili učijo kitajsko, tako se lahko zvečer sprehodimo do Mladih levov. Prvi lev, ki ga je ekipa Bunkerja spustila v Arenu, je predstavnik sodobnega francoskega cirkusa, ki je svojo sestavo predstavil kot kombinacijo skokov in obskočnega dogajanja na veliki prožni ponjavi oziroma trampolinu, ki je sicer (od olimpijskih iger v Sydneyu leta 2000) tudi olimpijska disciplina.

Skakalec *Mathurin Bolze*, imenovan tudi akrobat mirnosti, čigar medij je trampolin, naj bi po opisu sodeč v akrobatskem gibu našel večji mir kot v statičnem stanju, medtem ko naj bi predstava *Fenêtres*, opisana kot gibalna meditacija v zamejenem prostoru, gledalca osupnila predvsem s prefinjenostjo giba. Vendar predstava konotira vse prej kot to. V kontekstu sporočanja se še najbolj približa romantičnemu vsebinskemu izhodišču, zgodbi o mladem plemiču, ki se iz upora do staršev preseli v hišico na drevesu. V *Fenêtres* se tako med zemljo in zrakom giblje nekakšen osamel Mali princ, ki se ob tem poigrava z različnimi zamislimi, idejami in tudi identitetami. Dobesedno poigrava, vendar mu jih ne uspeva zaigrati ali preigrati. Predstava tako v fabrovskem metaforičnem slogu *Moji gibi so osamljeni kot ulični psi* v sebi nosi klico nedokončanosti, v kateri se akrobatov mir prej odraža kot nemir – kot nujnost neprestanega gibanja, kar velika prožna ponjava v svojem bistvu omogoča, in kar *Mathurin* s pridom izkorišča. Slednjemu po tej plati ne moremo oporekati mojstrstva pri izrabi giba ter prostora, nenavadno pa je, da predstava na simbolni ravni deluje precej podobno svojemu dobesednemu izhodišču, umiku na drevo ... In naenkrat namesto mirnega, uravnoveženega akrobata, ki se skozi življenje premika z mehкими gibi in prožnimi koraki, pred sabo uzremo skrivnega akrobata nemira; navzven umirjenega, navznoter napol jeznega mladeniča, na meji med neučakano in fatalistično fazo, ki se mora neprestano gibati, ki se hrani s presežki, in ki v miru ne more pokaditi niti cigarete na strehi ... Pred sabo uzremo devetnajstletnika, ki je prvič prišel na olimpijske igre, na videz hladnega, a sicer jeznega, ker ni zadovoljen s prikazom svojega prvega olimpijskega finala. Dobro se namreč zaveda, da bodo naslednje igre šele čez štiri leta in zoprno mu je, da bo moral nanje tako dolgo čakati. Pred sabo uzremo talentiranega mladeniča, ki se bo moral v svojem uporu za dober rezultat najprej spustiti z drevesa na tla. Ampak nekje tudi njega čaka nagrada, če bo le znal priti do nje, in čaka ga – v miru.

P.S. Oprostite mi, ker sem sfalila vsebino, ampak res ne razumem francosko.

## kritika

## SVOBODA V OMEJENOSTI

Zgodba o mladem plemiču, ki se upre svojim staršem in naposled odloči, da bo preostanek svojega življenja preživel na drevesu, navdihne performerja, da ustvari svojo lastno zgodbo v zaprtem prostoru, kjer s pretanjenim občutkom za gib dogajanje postaja pretočno ter se izgublja občutek za omejitve, ki jih postavlja prostor, v katerem se nahajamo. Najsi bo ta prostor arena ali pa, kot tokrat, dnevna soba, je vsebinska značilnost cirkusa, poleg akrobacije, tisti nadnaravni občutek skoraj magičnega dogajanja.

Predstava je odgovor na to, kako med štirimi stenami ustvariti občutek svobode. Izguba »tal pod nogami« performerju dovoljuje difuzno premikanje po prostoru, »lebdenje« v zraku, hojo po stenah. Omejen prostor, kjer akterja pravzaprav nič ne omejuje oziroma ovira. Trampolin omogoča, da gravitacija za gibalca izgubi pomen, s tem pa lahko ta vzpostavi kontakt s stvarmi, deli pohištva, ki scenografsko niso umeščeni na svoje »tradicionalno« mesto.

Prostor, kjer se odvija performerjevo življenje, je razsvetljevala luč, s katero se performer poigrava ravno tako kot z ostalimi elementi svojega stanovanja. Zdi se, da je tako kljub morebitni nesmiselnosti bivanja med štirimi stenami prav vsak element, s katerim performer ustvari kontakt, pomensko nenadomestljiv.

Na trenutke se Bolze le zazre skozi okno in pogleda v »zunani svet«, k nam, pa vendar se takoj nato spet vrne k iskanju smisla, v svoj svet, ograjeni prostor svoje sobe, znotraj katere noben element ni v vlogi tistega, kar predstavlja običajno.

Performer se publiko ne ustvarja kontakta, a nam vendar dovoljuje vpogled v doživljanje svojega sveta. Tako v svoji igri ni popolnoma sam. Kot v cirkuški areni ga spremljajo oči gledalcev, ki čakajo na njegovo naslednjo potezo. Gledalci smo tako tokrat bili ne le opazovalci predstave, ampak »cirkuške arene«, kjer naš pogled spremlja tudi izbrane »sogledalce« .

Zaprta prostor kot platforma za iskanje svoje svobode predstavlja dihotomijo, s katero se tokrat poigrava performer, in intimo, v katero posegamo gledalci. Svobodo torej lahko najdeš tudi v tem, da si dovoliš živeti življenje na način, ki si ga izbereš, ne glede na poglede, ki te pri tem spremljajo.

Če smo vajeni, da je cirkus nekaj, kar nas zgolj fascinira, kjer nas na vsak način mora nekaj presenetiti in kjer pasivno čakamo na vsako naslednjo točko ali premik, zgolj spremljamo, smo tokrat doživljali in razmišljali o svojih občutenjih svobode. Presenečenje pa je bila fluidnost sama po sebi in gibanje, ki se je tudi na trampolinu zdelo neverjetno umirjeno. Če je zabavati gledalce v cirkusu, kot smo ga vajeni, relativno enostavno, je ustvarjati občutek popolne svobode v zaprtem trodimenzionalnem prostoru, kjer te kot v areni opazuje množica dogajanja željnih obrazov, toliko težje.

## Mathurin Bolze: GIBANJE JE MEDITACIJA

**Mathurin Bolze** je sodobni francoski cirkusant, ki v akrobatskem gibu najde večji mir kot v statičnem stanju. Šolal se je na Beetchouc, šoli za cirkuško umetnost v Grenoblu, nato na cirkuški šoli Rosny-sous-Bois v predmestju Pariza, kjer je začel sodelovati s koreografom Françoisom Verretom. Kmalu se je pridružil še Josephu Nadju in kolektivu *Anomalie* ter s predstavo *Le Cri du Caméléon* tri leta gostoval po Evropi. S prvo solo predstavo *Fenêtres* (Okna, 2002) je v svoje delo vpeljal nov element – trampolin – in razvil svojevrsten umetniški jezik. V njegovem unikatnem stilu se združujejo večletne izkušnje dela na področju uprizoritvene umetnosti in znanstvenega raziskovanja breztežnostnega prostora.

**Francija vas že dobro pozna, navdušili ste tudi druge evropske države, v Slovenijo pa ste prišli šele sedaj. Zakaj ste za premierno predstavo pred slovensko publiko izbrali svoj prvi solo *Okna* in ne denimo zadnjega *Tangente*?**

Pravzaprav je Nevenka Koprivšek že pred štirimi leti za gostovanje na Mladih levih izbrala to predstavo. A ker se nikakor nismo uspeli časovno uskladiti, sem tu šele danes. Medtem sem za dve leti *Fenêtres* prenehal izvajati, ravno letos pa se je ponudila priložnost za turnejo te predstave. Dve sem imel v Franciji, dve v Ljubljani, septembra pa grem v Torino. Nato bom predstavo opustil, dokler me spet ne prime, da bi jo igral. Pripravljaj bom tudi novo kreacijo za naslednje leto, ki bo uro in pol dolg spektakel.

**Vaša predstava je pravi spektakel, v kateri igra glavno vlogo trampolin. Zakaj? Ker se z njim lahko dotaknete neba, sanje postanejo resničnost, igra in življenje pa si lahko privoščita enakovredno sobivanje?**

Pred šestimi leti nas je tik pred eno od predstav našega dela *Barake* zapustil sodelavec, zato sem se moral na hitro znajti. Spomnil sem se na trampolin in zdelo se mi je, da bodo z njim tla *bona fide*, s svojimi zakoni, ki oblikujejo svet, ki ga ne gradita več samo dve dimenziji. Z njim sem lahko zaživel v tridimenzionalnem prostoru, kjer zid postane tla, kjer se spremenijo perspektive in gravitacija nima tako izrednega pomena.

**Kaj je osnova vaše dramaturgije?**

Literarni teksti so glavni vir moje inspiracije. Okoli njih fizično delam, poskušam stvari, ampak pogosto ne morem trdi, da so dejansko predstavljeni v končnem izdelku. Sicer niti ne želim, da se to posebej poudarja. Pomembnejša mi je rdeča nit teksta oziroma njegova osnovna nit.

**Vzamete tekst, ki vam je všeč, in ga prilagodite?**

Moje delo je osnovano tudi na tekstu, na adaptacijah več tekstov, a ti morajo biti takšni, da jih lahko prilagodim svoji tehniki. Za *Fenêtres* sem uporabil zgodbo filozofskega fantazijskega romana *Il barone rampante* italijanskega avtorja Itala Calvina. Glavni junak Cosimo je mlad plemič, ki se upre avtoriteti staršev, spleza na drevo in v krošnjah ostane do konca svojega življenja. Zgodbo sem nato priredil, a osnovna tematika je ostala ista. Tu je posameznik, s svojo upornostjo in sposobnostjo prilaganja vsakdanjemu življenju.

**Poleg tega je v svojem omejenem svetu tudi osamljen.**

Seveda, tu je tudi osamljenost, zaprtost in ujetost v prostor. Njegov dom je tudi njegov zapor. Čustva so ostala. To je življenje.

**Vendarle je s trampolinom življenje zaznamovano z neko ne-gravitacijo in drugačno gravitacijo. V tem gibajočem se univerzumu se zdi, kot da se ne gibljete, temveč plešete, slikate s telesom, odvezani vseh zemeljskih strahov.**

Tudi v tem svetu je prisotno neko nasilje, strah, tudi tu lahko pride do poškodbe.

**Je to preizkus morale gravitacije? Se morda tam zgoraj počutite nad ostalimi?**

Ne, Cosimo ni nad ljudmi, je le drugje. Njegova drža, ko gleda na občinstvo z vrha kolibe, ne vsebuje prezira. Nisem želel takšne identifikacije z junakom.

**V vaših predstavah dominira scenografija. Predstavlja vaše ideje, teme, ki jih želite pokazati?**

Scenografija je tista začetna točka, odskočna deska. Hiša je okvir, je bivanjski prostor za zgodbo. Del tega prostora pa je trampolin, ki ni orodje, niti ne sredstvo, ampak njegov naraven del, ki razvije predstavo v spektakel.

**In okna?**

Okna so zame sinonim za odprtost. Ponujajo pogled v svet, kjer enostavne geste, denimo piti vodo iz kozarca ali usesti se na stol, dobijo povsem novo dimenzijo. Skozi okna vidimo še globlje, voajersko opazujemo tudi intimno življenje osamljenega moškega, njegovo veselje in muke. Njegova koliba ustvarja prostor izkušnje. V njej so tudi bolj skrite stvari, obenem pa lahko vidimo še okna na drugi strani. Zato del občinstva sedi tik ob oknih na drugi strani hiške in je še bliže. Intimnost in povezanost sta še večji, prav tako popolnost prostora.

**In kje so njegove meje?**

Tudi spektakel ima svoj »hors champ«, tisto, kar se ne vidi, kar je zunaj prestave. To je zame meja.

**Reciklirate?**

Seveda uporabim že uporabljene ideje. A temu bi jaz rekel ponovno ustvarjanje, ne reciklaža. Denimo element kozarca z vodo je nekaj, kar sem že nekje videl in nato priredil za trampolin.

**Kako se je spremenilo vaše delo od sodelovanja v cirkuškem kolektivu *Anomalie*?**

Cirkus mi je ponudil toliko različnih izraznih sredstev. Tu sem našel ples, nato še trampolin. Morda največji vpliv pri mojem delu je imel koreograf Verret, s katerim sem začel sodelovati pred dvanajstimi leti, tik preden sem se pridružil kolektivu. Povsem novo poglavje je bilo tudi sodelovanje s Kitsou Duboisom in raziskovanje breztežnostnih pogojev. A skozi vsa leta je moje delo šlo in še gre v eni smeri – preizpraševanje našega odnosa do sveta in ojačanje človeške sposobnosti upiranja.

## REANIMACIJA NEŽIVEGA

Miet Warlop pravzaprav ne bi smelo biti na odru. Biti bi morala nevidna, saj ima le vlogo delavke. Vendar je njeno delovanje nepogrešljivo. Miet Warlop je utelešenje sile, edino dinamično bitje med nami vsemi. Animacija predmetov, ki malo po malem izoblikujejo končno sliko (lahko bi rekli: tableau), temelji na njenem pazljivem, učinkovitem, poslovnem hladnem, a le navidez brezinteresnem delu. Naloga Miet Warlop je sestavljati: množica stolov in kup oblačil je vse, kar potrebuje. Naredila bo ljudi. Skoraj. Oblečeni stoli pač niso ljudje, čeprav so jim v mnogočem zelo podobni in nas zato spravljajo v smeh. Stoli v kočljivih položajih? Pohotni stoli, stoli, ki se onegavijo, ki prosjačijo, ki debatirajo, ki se objemajo okrog ramen in se tolažijo? V tem so vsekakor podobni nam. Le živi niso. A to ni bistveno. Živi namreč niso, ker ne živijo v času. Miet Warlop jih sestavlja v mehurčku brezčasa; razsvetljeni in presenetljivo ogoleli, telovadnici podobni prostor Stare elektrarne ji služi za igro s časom in ljudmi. Ko čas ne teče več, lahko človeka predstavlja karkoli, stol je le ena možnost.

Res, lahko se sprašujemo: če bi stoli predstavljali ljudi, kako bi lahko iz sledečih si položajev sestavili zgodbo, kaj bi se med temi namišljenimi ljudmi dogajalo, kdo je bil s kom, kdo je koga prizadel, kdo je umrl in kdo ostal živ. A čemu ves hermenevtični napor? Razvozlanje fabule ne bi služilo ničemur, ni nam treba neprestano misliti na to, kaj bi bilo, če bi bilo življenje. Tokrat k sreči na odru ni življenja, samo njegova travestija.

Pohištvo je tako v mnogočem bolj podobno človeku, kot je ta podoben sam sebi. Kako lahko se identificiramo z otožnostjo stolov! S svojo togostjo in brezupno okorelimi udi so nam pretresljivo podobni.

Videti je sicer drugače. Človek nima obstanka, beži kot senca. Stol pa venomer le stoji, je statičen kot le kaj. Ničesar ne počenja, samo je. Je pasiven, dopušča, da nezaknovano rokujemo z njim. Lahko ga oblačimo in slačimo, postavljamo v mnogotere odnose z drugimi stoli. Popolna trpnost: kot človek. Česa vsega ne moremo početi z ljudmi! Ali jih ne moremo postavljati v premnoge položaje, kakor se nam le zljubi? Toda statične so lahko le nežive stvari. Človek je torej statičen, kolikor ga ugledamo kot nekaj neživega, kot stol. Svet stolov je idealni svet, v kolikor lahko v gledališču sploh še sanjarimo o človeških idealih. V Propoziciji 1 je ideal izgrajen. Skoraj. Nekdo namreč še živi, nekdo deluje. Ustaviti bi se morala le še Miet Warlop. Toda tisti ali tista, ki skrbi za to, da svet stoji (na lastnih nogah), ne more nikoli obstati. Miet Warlop se na koncu usede, performans je končan. Toda konec ni zares konec. Konca nismo pričakovali, nismo ga hoteli. Stoli čakajo, na voljo je še nešteto položajev. Celo večnost jih še lahko oblači in slači, kdor le ima čas: otrok, ki se igra z oblačili, kraljestvo otroka, ki ve, kaj hoče.

## IZGUBLJENA NEDOLŽNOST ARANŽERJA

»**P**okrov od tube (dve stvari) je zato pokrov, ker je v od-nosu do tube. Ista stvar v odnosu do kape pa ni pokrov, ampak je znak od kape. Zato je znak, ker je v odnosu do kape. Niti v prvem niti v drugem položaju pa se nista spremenili vsebina in oblika stvari, stvar je bila ista na tubi in kapi. Vendar je med prvim in drugim položajem stvari še nek drug položaj, v katerem stvar ni v odnosu do nobene posamezne stvari. /.../ Zato v takšnem položaju ni ne pokrov in ne znak, ampak je stvar takšna kot je, npr. na nek način oblikovana pločevina.«

Geister, Iztok (I.G. Plamen): 'Teorija pomena', v: *Tribuna*, št. 22, Ljubljana 1965-66

Citat ohojevske analize, kako se pomen vpisuje v predmete, lahko služi za načrtovanje teritorija predstave **Proposition 1: reanimation** avtorice in performerke Miet Warlop. Predstava se vrši v realnem, enakomerno osvetljenem prostoru, ki ni režiran z gledališko redukcijo (white box, black box). Performerka pred nami predmete brez odrske prezenze, z mirnim ritmom in vso pozornostjo aranžerja postavlja in prestavlja. Z eliminacijo vseh elementov, ki bi dogajanju lahko dajali avro posebnega, umetniškega dogodka, se lahko gledalci in nastopajoča prepustimo drobni igri postavljanja in premeščanja pomenov. Ta se vrši med na poseben način postavljenimi predmeti, nami, ki iz njih razbiramo različne v njihov položaj položene pomene, in performerko, ki te pomene pred nami režira: jih postavlja, premešča ali podira. Glavni akterji dogajanja so obleke, na začetku lično zložene v kupe na robu odra, nato pa jih skozi celotni tok predstave Miet Warlop postavlja v različne situacije, pri čemer si pomaga s stoli, ki služijo kot improvizirane manekenske lutke. Na obleke lahko gledamo kot na celovit sistem pomenjanja, povezan z družbenim statusom: moške in ženske, drage in poceni, otroške in odrasle itd. Z režiranjem oblek v očitne ali manj očitne družbene situacije Warlop vzbuja v gledalcu iz njih njihove družbene pomene, tako, da vzamemo obleko kot nadomestek ali znak za osebo v družbeni situaciji. Počasni ritem postavljanja in prestavljanja scen nam gledalcem pušča čas in prostor, v katerem se lahko prepustimo razbiranju situacij med »osebami«. Postavitev se pogosto začne z enostavnim odnosom, potem pa se situacija nadgrajuje ali subvertira z igro detajlov: *Zakaj ima možak roko v žepu druge osebe? Zakaj je ta isti možak predtem imel hlače na gležnjih in roke v mednožju?* Najbolj pride ta igra do izraza pri spolnih namigih, najbrž zato, ker spolnost še vedno bolj kot v javni diskurz sodi v register namigovanja in jih zato prej preberemo. Kar deluje kot gledalčevo prosto prepuščanje pomenskim asociacijam, pa ima svojo skrito stran v aranžerjevi diskretni, a močni kontroli. Predmeti niso pred nami kar tako v svoji predmetnosti, ali da bi zbujali katerekoli asociacije, nasprotno, gre za zelo preišljeno režiranje gledalčevega toka asociacij. Kvaliteto predstave vidim v tem, da je ta režijski prijem venomer na očeh, lahko ga razberemo, hkrati pa nam stalno kroji pogled. V sklepu predstave to postane očitno, ko začne performerka oblečene stole premetavati, zlagati stol na stol in se na koncu na stol usede. S tem ko stole uporablja kot stole, prelomi našo investicijo, da v stolih in oblekah prepoznavamo ljudi, na kateri je predstava gradila od začetka. Prelom, ki deluje šokantno, ko stol/človek dela prevale po prostoru, nam predmete prikaže spet kot vsakdanje uporabne stvari (in ne nosilce pomenov). A seveda, če se vrnemo na začetni citat, sta obe modalnosti, ki jih aranžerka tu uporablja, načina, na katera mi ljudje gledamo predmete: po uporabnosti in po pomenu. Predmet sam zase pa je nekje pred in po aranžerskem posegu, skrit v očitni priučujočnosti.

## Marko Jastrevski, Garbage epic SMETKA, SMETKA, SMETKICA

Horizont pričakovanja je nadvse zoprna stvar! Ko si enkrat v glavi ustvariš sliko, je konec z realnostjo, in ko te ta dejansko zadane, je soočenje še toliko bolj intenzivno. Ponavadi se sveže stvari še nekaj časa oblikujejo in izogibajo ustaljeni formi, se nenehno spreminjajo in iščejo nove načine... Pa še vpliv slabega dne ali pač čudnega položaja lune. Moj slab dan, ali slab dan nastopajočega? Ne vem...

Marko vstopa na oder in samo opazuje občinstvo. Njegova prezenca je v tem trenutku močna, a nevsiljiva. Gibati se začne zelo subtilno in počasi. Postopoma začne graditi slike in bolj tekoče prehajati iz ene forme v drugo... Gibalčevo pot prestreže na tleh zložena vrečka za smeti. Nedoločno vsebino vrečke si performer nalepi na prsni koš in se ob glasbenem vložku začne gibati v nedokončanih sekvencah, z občutkom ujetosti, napovedi, nedorečenosti. Po prostoru je zloženih več rumenih vrečk za smeti. Gibalec si je utiral pot med njimi, a so bili prehodi slabo izpeljani in tako je že tako predvidljiv potek performansa postal še ohlapnejši. Vsaka vrečka je skrivala »presenečenje« in potiskala gibalca dalje. Vsako uporabljeno vrečko je stlačil v žep in pričakovano na koncu vse vrgel v koš. Toliko v kratkem in grobem, da pričaram potek dogajanja.

Glasbeni vložki so podprli določene akcije, a je zato vsakič po koncu glasbe in premiku prišlo do padca napetosti. Dokaj neprepičljiva in zmedena prezenca performerja pa je pustila za sabo nekaj megle, nejasnega. Dajal mi je občutek nelagodja, negotovosti, toda ne takrat, ko je delal z gibom. Zdi se, da njegovo telo deluje pred umom in je samo po sebi inteligentno v gibu in pomenu.

Pogrešala sem več svobode znotraj strukture in s tem več odstopanja od začrtanega in predvidenega. Najboljši trenutki se zame vedno zgodijo v slučajnem, navkljub načrtovanemu – v odnosu performerja do časa, prostora ali rekvizita. Tokrat gibalca ni uspelo vpeljati elementa spontanosti ali nepredvidljivosti. Svojo zgodbo vseskozi napoveduje, a kot je ne bi želel. Edini nepričakovani dogodek v miniaturni so trije končni poskoki v spotlight... Ne vem zakaj! Sami po sebi so skoki zelo nezanimivi, neorganski in povprečni, a so vsaj presenetljivi.

Zelo kmalu po začetku sem izgubila zanimanje za dogajanje na odru. Enostavno me ni prepričalo o svojem smislu. Slaba prostorska kompozicija, ponavljanja, ki niso vedno delovala, ter neprepičljiva prezenca in, če sem že tako daleč, tudi kostum, niso dali česa, kar bi bilo intrigantno. Vse je ostalo samo pri gibu, pa še ta se ni razvil.

Mogoče pa sem to »odo smetem« razumela čisto narobe, ali pa je bil vzrok samo slab dan, luna, poletje... Vsekakor pa prvenec mladega Marka Jastrevskega napoveduje obetavnega gibalca in performerja.

## kritika

## UJETO V ČASU?

Predstava v duhu nemih filmov je zaznamovana z močno izraznostjo dveh različnih časov, ki se prepletata v istem prostoru. Liki iz filma prehajajo v realni prostor in nazaj. Intenziteta obrazne mimike sovпада z dramatičnostjo animacije v ozadju. Eno ne gre brez drugega. Le skupen preplet nas popelje v čas nemih filmov, ko je bila potreba po močni izraznosti velika, saj je ta nadomeščala neizgovorjeno.

Kolektiv 1927 se v predstavi *Between the devil and the deep blue sea* poigrava s preskoki. Venomer so med tem in onim. Najsi gre za vsebinski prehod med dobrim in zlim, nebesi in peklu ali pa med animacijo na platnu in uprizoritvijo performerja v realnosti. Glasbeni preskok se je venomer dogajal z zvokom projekcije na platnu in z živo glasbo v izvedbi pianistke, ki je s svojo intenzivnostjo prav tako odigrala opazno vlogo v predstavi.



Morda sta bili ravno zaradi te dihotomije v glavni vlogi postavljeni hudobni dvojčici, ki sta se z našim razmišljanjem poigravali tako na platnu kot na odru. In vse, kar sta pravzaprav hoteli, je bila – igra. K njej sta nas nenehno pozivali. Predstava se poigrava tudi z vraževerjem, ki je bilo za davno leto 1927 značilno. Mačka zagotovo mora imeti devet življenj, hudič enostavno mora obstajati in ustvarjalnost je, ko razmišljamo o davnini, zagotovo neomejena. Sploh če se lahko poigravamo z večnimi realnostmi, kar nam

omogočajo medijska animacija, igra na odru in glasba v živo.

Ne gre zgolj za preplet vizualnih trikov. Gre za preplet različnih okolij, ko ne veš natanko, v katerem času se nahajaš. Vendar nas zgodba popelje v realnost, ko se v njej znajde gledalec iz občinstva. Predstava je v celoti začinjena s tipičnim angleškim humorjem, ovitim v črnino.

Skozi humor nas vračajo k starim normam in tradiciji. Predstava ima rahel pridih kvazi poučnega filma, ki nas usmerja na pravo pot in vodi k ustaljenemu ravnanju. »Pojdi v cerkev«, »Ne skreni s poti«, »Ubogaj«, ... Ironično obarvana navodila bi nas potemtakem morala usmerjati na plovbi našega življenja. Kakršnokoli že to je. Intenzivna dramatičnost predstave, ki jo ustvarja nenehni preplet realnosti in prehodi iz ene realnosti v drugo, je pripomogla k stopnjevanju napetosti, ki pa je bila venomer obarvana s humorjem.

Pa vendar. Kaj če je hudič kdo od nas? Morda pa res, Sartre je tako ali tako rekel, da smo ljudje drug drugemu pekel ...

## 1927, MORBIDNO, BIZARNO IN...BRITANSKO ZABAVNO

V torek zvečer so nas Mladi levi mamljivo vabili na »hudičevo dobro predstavo« britanskega kolektiva 1927. Njihov road movie bi nas moral v eni uri pripeljati od hudiča do globoke modrine morja, a na koncu se je zdelo, da nismo prišli daleč. Prikovani na sedeže v Stari elektrarni smo se složno čudili lepoti »nemi film = predstava« in se zabavali ob mrcvarjenju britanske družbe, a tam tudi ostali. Dokler ni bil v dvorani zaseden še zadnji prosti sedež, je oranžnolasa Lillian elegantno pritiskala po tipkah klavirja, na katerem sta počivala skodelica čaja in kolaček. Zazdelo se je, da bi bilo bolj prikladno sestiti za mizo v zatemnjenem temno rdečem žametnem prostoru, s tankimi cigaretami v ustnikih, kozarci sladkega portovca ali šerija na črnem prtju. V kabaretskem duhu smo torej odrinili na potovanje povesti bledečih Esme in Suzanne. A pravi *esprit* kolektiva 1927 je pravzaprav animator Paul, ki je nemi film spojil z animacijami in gotsko estetiko. Brezizrazni igralki pa sta ga po britansko začinili s srhljivim deadpan humorjem. Predstava je bila popolna kompozicija občinstvu ljubih stvari – nemi filmi, kabaret tridesetih let prejšnjega stoletja, pravljíčnost bratov Grimm, videti je bilo tudi note filma *Nosferatu: fantom noči* ali filmov Davida Lyncha. Na osnovno formo nemega filma sta se tako učinkovito lepili glasba v živo in vizualizacije, da se je porodila nova homogena, povsem naravna zmes. Ta je imela kljub reciklažnem kolažu že vidnega tudi lasten, izviren in samosvoj karakter. Gradil ga je črno-bel film, prepleten s srhljivo estetiko diabolíčnih pravljíčnih zgodb, ki jih je brezhibno pripovedoval hladnokrvni ženski duo. Film in animacija sta se inteligentno povezovala z glasbo v živo, performansom in pripovedovanjem. Predstava je bila nadaljevanka in v

vsakem delu so si prizori sledili kot slike iz čudežne dežele hudobnih dvojčic, kjer vladajo parodija, sarkazem in ironija. Bledolični in brezizrazni sestri sta se znebili svoje družine in podnajemnika – Francoza, za katerega ni bilo videti, da bi znal govoriti angleško ali tudi francosko. Med občinstvom sta si izbrali novo babico, ki se je z njima »igrala« igrice, ki ponavadi botrujejo dolgoletnim psihoterapijam. A groza je bila tu poetično komična. Črni humor je učinkoval grozljivo, morbidno, cinično. Mimika je bila

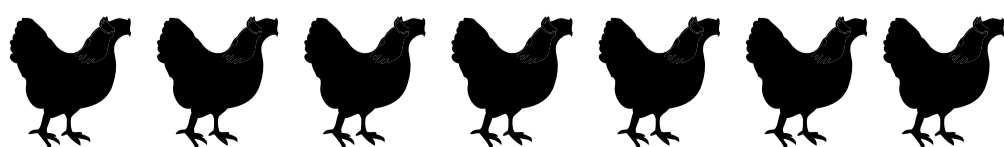


močno izrazna in gibi intenzivno dramatični, da so zmogli nadoknaditi besede. Vendar predstava ni bila nasilna, surova, groba grozljivka, kjer bi si bilo treba zatiskati oči. Omeščali so jo film, fotografija ali grafika, ki so bili projicirani na platno za sestrama in njunim strašljivim bolščanjem. Vizualna podoba je bila močna, včasih je katero od sester tudi posrkala vase, obe sta izginjali v platno in za njim, se spet pojavili na odru ali na platnu, občinstvo pa je mirno plulo med globokimi modrimi valovi klavirja. Paul je spretno upravljal z vizualno in geometrijsko informacijo, si pomagal z dvodimenzionalno podobo, z risbo, videom, staro fotografijo. Uporabljal je estetiko nemega filma, predvsem dekoracijo z vinjetami, ki so še poudarile interakcijo nastopajočih z animacijami. Norčije so bile krute, a resnične. Površno bi se lahko celo sklepalo, da gre za sarkastično socialno satiro. Tu so bili ingverjevčki (možilji iz ingverjevega krušnega testa) s pištolami, nesrečne mačke, škodoželjne sosede in tu je bil hudič. Vendar predstava ni iskala globljega pomena, bila je le fantastičen surrealistični korak iz vsakdanjega življenja. Poudarek je bil na strukturi in formi, zato jim odpustimo, da so tudi tako brezhibna koreografija in popolno časovno usklajevanje, res detajlna sinhronizacija, tu in tam izgubili svoj ritem. Spektaklu je manjkala prava zgodba, njena narativnost ni bila konsistentna, prav tako bi to lahko trdili za dramatičnost. Malce bolj razgibana predstava, več animacij in dogajanja bi morda utišalo tudi presedanje gledalcev v dvorani. Vendar delo skupine 1927 diši po uspehu. Predstava zna zabavati širše množice, lahko bo postala priljubljena med mladimi in starimi, čeprav je verjetno preveč pop za zahtevne gledališke gledalce. Tem jo ponujam kot prijetno in bizarno razvedrilo z otroki, še najbolje ob deževnih nedeljskih popoldnevih. Z ironijo in sadističnem smislom za humor se bo priljubila vsem ljubiteljem stripov, nemih filmov in vizualnih gagov. **Between the Devil and the deep blue sea je res hudičevo dobra zabava, a za teater se mora potopiti še nekoliko globlje.**

Fraza *Between the Devil and the deep blue sea*:

- težavna situacija, ko je treba izbrati med dvema pogubnima alternativama oziroma neželenima situacijama.
- navtične reference izvora: devil je (bil) del ladje na težko dosegljivem mestu.
- ujetost v težavah, saj je na eni strani hudič, na drugi pa neugoden padec v globino morja.

Obstajajo celo razlage, ki izvor vidijo v Homerjevi Odiseji. V Mesinski ožini med Sicilijo in Kalabrijo je bil Odisej ujet med pošastma Scilo in Karibdo.



# Camille Boitel: HOČEM TRENUTEK

Camille Boitel, upravljaec predmetov, akrobat, glasbenik in plesalec, je študiral na pariški cirkuški šoli Annie Fratellini. Po študiju je s skupino Jamesa Thierréeja, vnuka velikega Charlieja Chaplina, štiri leta gostoval po Evropi. Nato je prišel solo projekt *L'Homme d'Hus*, predstava, ki je že pred petimi leti prepričala občinstvo Mladih levov. Akrobat srca je s svojo nežnostjo ganil mnoge, tudi sam festival, ki je umetnika gostil še na svoji rezidenci. Ko se je letos ponovno vrnil v Ljubljano, je napovedal: »Hodil bom po ulicah in prosil ljudi za stole, mize in obleke, predmete, ki jih ne potrebujejo več. Predmete, ki jih lahko nesem in uporabim. Potem jih bom očistil in uredil ter delal z njimi kot s partnerji. V Ljubljano prihajam s svojo premaknjenostjo, krizo in lenobo. S svojo nespečnostjo in paniko, amnezijo in neuravnovešenostjo.« Pogovor ni intervju, le nekajminutni klepet na sončnem dvorišču pred gledališčem Glej.



**V Sloveniji ste že četrtič, tretjič tudi s svojo predstavo. Slišala sem, da vam intervjuji niso najbolj pogodu, še manj tik po kosilu. Bi morda pristali na krajši pogovor?**

Saj ne, da jih ne maram, res pa nisem ravno njihov ljubitelj. Trenutno me preganja tudi čas, ki ga ni ravno veliko, da bi lahko sam pripravil vse potrebno za predstavo, kakršno hočem imeti. Še dobro, da je tu Bor (Pungerčič, op.a.), ki mi pomaga pri izpeljavi mojih zamisli. Mimogrede, fino majico imate na sebi.

**Hvala. To je ena izmed »recikliranih majic« Tanje Radež. Ste tudi vi dobili kakšno?**

Še ne, si jo moram še izbrati. Ta ideja, da nosiš majico, ki ima svojo zgodbo in je pripadala nekemu drugemu, mi je res všeč.

**Na podobnem principu temelji tudi vaša predstava *L'Homme Immédiat* ...**

V tej predstavi odrski prostor oblikuje reciklirana navlaka. Predmeti na odru so dobesedno potegnjeni iz koša za smeti. Kasneje malce prenovljeni dobijo novo, drugo življenje. Vsak popravljen stol, zakrpana blazina, drugo razdrapano pohištvo ali odvržen material dobi svoje mesto. Predstava je nastala v gledališču Merlan v Marseillu, v sodelovanju z gledališčem Velo Théâtre iz Apta, to je mesto blizu Avignona v Provansi, ter vašim festivalom Mladi levi. Vendar sem za Mlade leve prvič pripravil solo izvedbo predstave. Drugače smo v sestavi namreč štirje, pomagata pa nam še dva tehnika.

**Bo »slovenska« scenografija tokrat določala dogajalno ogrodje predstave?**

Izdelava scenografije je esencialen proces predstave, saj vsak objekt, vsak del predmeta na odru na novo zaživi v relaciji z občinstvom. Pred občinstvom se spoji njegova prejšnja in nova zgodba. Predmeti so resnični, imajo svoje življenje in mi živimo skupaj z njimi. Zaradi sobivanja z ljudmi pripovedujejo tudi o krhkosti, čutnem, duševnem in mentalnem človeškega.

**Je iskanje odpadnih predmetov za predstavo skrbno načrtovano ali se prepustite občutku?**

Pravzaprav točno nekaj vmes. Sicer iščem določene predmete, a za stvar se odločim šele, ko jo vidim. V Ljubljani so mi pomagali tudi prostovoljci festivala in skupaj smo po mestu iskali tiste prave smeti. Tako sem nabral vrsto malih in velikih predmetov, oblek, vsega, kar so ljudje zavrgli in ne potrebujejo več. Nato sem jih očistil in uredil, da so postali moji partnerji.

**Kot soproga, ljubimka?**

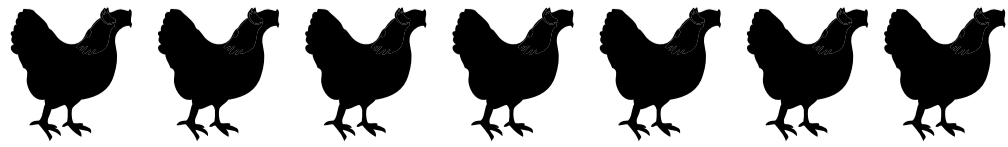
Niti ne. Seveda jih imam rad in mi jih bo, ko končam predstavo, težko pustiti tu, a verjetno gre bolj za vzpostavitev odnosa do stvari. Ti objekti z menoj sodelujejo v predstavi, so del predstave, kot katerikoli drug igralec. S starimi, znošenimi, iztrošenimi, a zelo resničnimi predmeti hočem ustvariti pravi prostor bivanja. Odru hočem vdihniti življenje.

**Zato reciklirate?**

Rad predelam objekte, tudi misli. Vzamem en odstavek knjige, ki mi je všeč, izsek iz filma, del neke skladbe, ga morda malo priredim in nato vpletem v svojo predstavo. Njihovo novo življenje je lahko povsem drugačno, čeprav s seboj nosijo sledi prejšnje eksistence.

**Na odru ustvari nov mozaik.**

S ceste potegnem življenje, vzamem delčke in jih na novo sestavim, ustvarim novo bivanje. Tako uporabim tudi svoje telo in dele telesa, ki govorijo v svojem jeziku. Predmeti vaše cirkuške arene so kot esencialni in funkcionalni telesni organi. Vsaka stvar na odru, četudi najmanjša in najmanj pomembna, je esencialen del telesa moje predstave.



**Kot tudi vaše telo.**

Moje ustvarjanje je fizično in se izraža skozi različne tehnike, kot so akrobacija, pantomima in ples. Osebe in objekti so udi, ki pripovedujejo svoje zgodbe in jih predstava zaokrožuje v celoto.

**Adaptacija literarne predloge kot vaša predstava *L'Homme d'Hus*, narejena po biblijski zgodbi o Jobu?**

Vse je sestavljeno, vse je zmes, ki ustvari portret moškega, postavljenega pred nemogoče naloge in iščočega odgovore. Moškega, ki je zasidran v bistvo življenja. Obdajajo ga živi predmeti, ki vzbujajo občutke, upam, da tudi pri občinstvu.

**Potemtakem predmeti vnesejo zgodbo v predstavo?**

Tudi. A bolj kot to hočem v predstavi ustvariti »l'immediat«, takojšnjost, neposrednost, trenutnost. Povezati prostor in čas. A zanimivo, pri tej predstavi je bil čas nenehno pomemben faktor, silno me je priganjal in delo je bilo veliko težje.

**Vas zato daje nespečnost?**

No, danes sem kar dobro spal. Celo neke zanimive sanje sem imel. O neki ženski, ki ... no, bolje, da o tem ne teoretizirava.

**A vendar pravite, da ste sem že prišli s svojo krizo ...**

Imam močno senzibilen odnos do sveta. Rad imam čudne, nenavadne, drugačne stvari in ljudi, tako duševno bolne, pohabljenice, berače, odpadnike družbe ... Saj poznate besedno igro, ki me zaznamuje, Boitel in »boiteux« (šepavec, op.a.). To spominja na »amour« (ljubezen) in »mur« (zid). Posebno afiniteto čutim do ljudi, ki so s svojo težavo postavljeni pred zid in jim vseeno uspe, da se izvlečejo.

**Hiba postane prednost. Manj ko je možnosti, boljša je končna izbira.**

Ti »izmečki« to znajo, zmorejo in lahko. Postavljeni ob zid prej najdejo pravo pot. Tudi pohabljeni, odvrženi in zavrženi predmeti funkcionirajo, pogosto najdejo toliko bolj pravo mesto.

**Kot ste bili vi postavljeni ob zid, ko vas je preganjal čas pri pripravi scenografije?**

Lahko bi rekli, da sem tudi jaz naletel na zid tu v Sloveniji. Celotno sceno smo morali zbrati v pičlih štirih dneh, kar me je utesnjevalo. To je skrajšalo proces ustvarjanja scenografije, ki pa zato ni nujno slabši. Nasprotno, lahko še boljše zajame življenje.

**Sedaj verjetno že zelo dobro poznate Slovenijo.**

Kar dobro jo že poznam, da. Prostor mi je simpatičen in tudi ljudje so zanimivi. Veliko sem jih spoznal pred dvema letoma, ko sem bil tu teden dni na rezidenci in predstavljal prav to predstavo v nastajanju.

**Ste kdaj živeli tudi na cesti?**

Otroštvo sem sicer preživel v avtodomu, s katerim je naša družina potovala po Franciji, a to še ne pomeni, da smo bili na cesti. Zdi pa se mi intrigantno, da bi poskusil za nekaj dni živeti kot berač, čeprav je to verjetno preveč naporno zame.

**Tudi vaša sestra Raphaëlle je plesalka in akrobatka, ostali člani družine skrbijo za kostume in zvok.**

Boiteli smo vagabundi in cirkusanti.

**In kam na potep po slovenski predstavi *L'Homme Immédiat*? Se boste iz urbanega okolja preselili v naravo?**

Na to še nisem pomislil, verjetno bi nabral povsem drugačne stvari, a na koncu vseeno izdelal podoben bivanjski prostor. Takoj po predstavi odletim v Vilno, v Litvo, kjer bomo štirje pripravili enako, a »litvansko« predstavo.

**Maska in Cankarjev dom vas vabita k vpisu na seminar Refleksije sodobne umetnosti: Seminar sodobnih scenskih umetnosti, ki bo v študijskem letu 2008/2009 potekal pod naslovom Zgodovina sodobnosti: Sodobne scenske umetnosti in uprizorjanje zgodovine.**

Seminar, ki poteka že osmo leto zapored, bo sestavljen kot sklop internih predavanj, štirih delavnic in serije javnih predavanj. Tokratni seminar je namenjen zgodovinenju scenske umetnosti in je del Maskine platforme za teoretsko in umetniško raziskavo zgodovine sodobnih scenskih umetnosti ARTHIV. Vpis bo potekal **do 20. oktobra 2008 vsak delavnik med 10. in 13. uro** na telefon 031 885 508 (Jasmina Založnik) ali na naslov: [jasmina.zaloznik@gmail.com](mailto:jasmina.zaloznik@gmail.com). Za podrobnosti glejte [www.maska.si](http://www.maska.si), kjer bo od 5. septembra dalje na voljo tudi natančen program.

## Camille Boitel: VSAKDANJI JAZ

Ni šlo za simpatičnost, lahkotnost, cirkusantstvo ali srčnost in dramatičnost, kot bi morda nekateri radi videli ali vnaprej pričakovali od Boitelove tematske zastavitve v *L'homme immédiat*. Vseskozi smo soočeni z neko izrazito resnostjo in nenehno tematizirano. Premišljena večpomenskost preko sklopa posameznih elementov zarisuje pot celotnemu prikazu.

Prvo dejanje: zaletavanje v predmete. Izguba ravnotežja in odbijanje od predmetov sta bila presnavljajoče neironična. Predmeti so s svojo prisotnostjo trgovali s protagonistom, še predno se je ta umiril. Zaletavanje in odbijanje je »izpljunilo« osebke iz dvorane in ga ponovno vrglo v prostor sobe Gleja in odrske sobe.

Če se malo distanciramo in pogledamo na samo izvedbo, je »hecna« stvar to zaletavanje namreč, kot popotnica za vse naprej; Boitela ne obvladujejo nametane stvari v prostoru, temveč ima Boitel neverjeten nadzor nad vsakim milimetrom prostora, do zadnjega detajla ležečega valja. Ne samo gibalno obvladovanje, temveč je vidno tudi funkcionalno obvladovanje namembnosti nekega predmeta, nekega robu, kar daje moč prostoru. Nadzor se ne prikazuje, nadzor je tehnika v samem Boitelovem izvajanju ter postavljanju predstave, ki je zakrpana. Nadzor telesa, mimike prikazovanja, funkcionalnosti obdajajočih predmetov dajejo moč in karizmo tako predstavi kot tudi samemu Boitelu. Prava barvitost obvladovanja tehnik.



In če smo že pri barvitosti, tudi slikovita pokrajina nametanih predmetov, od pisalne mize, nočne omarice, stola itd., pa tja do smučke, je tista postavitev, ki še iz narejenega, navidezno nametane kupa odsluženih predmetov iz zadnjega dejanja naredi tako premišljeno slikovit in barvit prizor, da je prav lep pejsaž krame.

Naravnost in nemaniplativnost, kljub temu da bi lahko bila ta s strani nastopajočega izvedljiva.

Posedovanje moči možnosti, nezaigranost centripetalne sile, ki je udarna že s svojim potencialom, ne pa s svojo destruktivnostjo in reaktualizacijo. Ne naravnost v neki preproščini, temveč naravnost v izvedbi.

Deli si ne sledijo nujno premočrtno, najprej zaletavanje oziroma odbijanje pika; nato moški, ženska, proizvajanje zvokov, glas, tesnoba in operacijske funkcije itd., toda vsi elementi se stapljajo bolj ali manj; včasih se sicer porazgubi nit, toda moč v kontinuiteti predstava ohrani. Po začetnem izseku z odbijanjem od predmetov in spotikanjem obnje nastopi prizor protagonista v sobi, enkrat asociirano na žensko in enkrat na bolj moško vlogo, nato z vso njuno patetičnostjo v odmiku od glavnega toka predstave, kot neka opomba, dva različna glasova, ki naredita pravi zarez v predstavitev.

Bi lahko bila predstava narejena boljše, seveda. Bilo je nekaj spodrslijave, toda na nek način so ti celo nujni, da ni duhamorne, že znane kliničnosti. Zakaj bi to zahtevali? Na nekaterih delih je velika moč perfekcionizma, na drugih, nekje na tretji četrtini predstave celo načrtno prekinjanje poteka z ekscesnimi dodatki znotraj »sobe«, ki črtajo neko klasičnost in namigujejo ali ustvarjajo večplastnost. Bilo je tudi nekaj pravih spodrslijave, a so delovali lepo razbremenilno, ker zakaj pa bi moralo biti vse popolno, ko smo v nenehni presnavljanjih.

Nobene lahkote, a tako naravno in zaradi tega fluidno. Razumsko senzitivni prizori tesnobe znotraj »osebka« govori, da prezenca ni niti pohoštvo, s katerim se dosti operira, temveč sam protagonist s svojimi travmami.

In kaj so te travme? Človeka zadeva in kreira omejevanje okolice, ki ga duši že samo s svojo prisotnostjo. Ko ga niti ne omejuje okolica, temveč tesnoba in omejitve znotraj njega samega. Perfektna igra, naravnost in moč odlikujeta performerja. Pri tem ne gre za neko negativno tesnobo, temveč tisto vsakdanjo, ko se hočeš osvoboditi nečesa, kar hočeš dati ven, iz sebe, ali ko si len in te muči prisotnost oddaljenega predmeta, pa uporabiš predmet x kot nek podaljšek.

Odlika Boitelove igre, ki se meša z golo performativnostjo, je v sledi receptivnosti in tankočutnosti za človeške vzgibe, ki jih z neverjetno prezenco postavi pred nas. Neizčrpanost same predstave, saj se je scenski in operativni material nabiral pred kratkim, pobiranje odsluženih predmetov in njihova uporaba v novem okolju (oder Gleja, protagonistova soba), daje predstavi tudi nek rahel pridih improvizacije, ki vse bolj teži k izničenju le-te. Težko je pripisati tej predstavi enoznačno stilsko oznako, saj gre v večini za prave reze in opazne miniature tako enega kot drugega. Morda bi predstava *L'homme immédiat* nekoga lahko asociirala na nekatere polpretekle konceptualne različice, ki smo jih videli v našem lokalnem prostoru, ker so uporabljeni podobni predmeti, toda to bi bila zmota. *L'homme immédiat* se ne igra s formami, pa tudi če, na momente, to služi le kot močno orodje za prikaz zelenega, ki igra na osebno noto.

Prezenca zgodbe je v protagonistu, stari predmeti pa imajo drugoten pomen, toda navkljub svoji drugotnosti je pomembnost za to drugotnost velika. Protagonist sam je obseden sam s seboj in s tistim, kar ga obdaja, je glavni operater s kramo »v svoji sobi«, vse je ovira, ampak on obožuje to fluidnost dogajanja, pa naj bo še tako mučno, ko se zarezuje vanj, ga boli. Obožuje in se mu zdi nad vse žmohtno – žlahtne travme in Jaz.

## ZEMLJEVID 'PODSTREŠNE SOBE'

Zemljevid vsakdanosti 'podstrešne sobe' francoskega gibalca Mathurina Bolzea je osmisli svojo bit in funkcionalnost, ko je bil pred nami udejanjen. Z vsemi razsežnostmi namenskosti prostora in preciznostjo zamejenosti le-tega si je gibajoči individuum začrtal meje svoje 'alfa' sobe, svojega bivanja, svojega prostora, svojega časa, svojega gibanja, svojega jezika ... 'svojega podstrešja'.

Njegovo 'podstrešje' imenujem 'alfa' soba prav zaradi tega, ker njegovo telo znotraj le-te prevzema meditativno stanje, ki ga vztrajno kultivira v času gledanja. Pogled, ki ga dajemo, zazna sproščenost gibalca, ki z motivi vsakdanosti 'opremi' gibanje telesa v prostoru. Plesalec z gibalno obliko izraža iz vsakdanosti posplošene forme. Po prostoru se giblje zelo sproščeno in vsakdanje, recimo zelo subtilno in premišljeno sleče suknič, v katerem je prišel na oder, medtem ko se njegovo telo v krožnih gibih odbija od trampolina, ki so tla njegove sobe. Ustvarja ritem repetitivnega giba, kar spomni na rutino vsakdanjika, po drugi strani pa z načinom izvajanja gibov vodi do fiktivnega in imaginarnega razumevanja njegovega telesnega stanja. Valovanje, pretočnost, ritmičnost nog, neuporabljanje rok, akcija odrija-lebdenja-doskoka, nepretrgano in zaporedno ponavljanje le-tega, objekti v funkcionalnosti, zvok prostora, zvok giba ... nizanje situacij, ki si repetitivno sledijo in se akumulirajo.

Na oder pribije mejnike svojega prostora. Na svoje telo pa izkleše gibe pretočnosti, lahkotnosti, sproščenosti, ki na nek način 'predručajijo' meje telesnega zapisa v individuumu vsakdana. Tako kot so mejniki prevzemali vlogo grških xoana kipcev – le-ti so postavljali meje s premeščanjem sebe, prevzemali so vlogo nosilcev meje (po Certeauju) –, tako tudi Mathurin Bolze kot mejnik nosi s seboj meje svoje telesnosti. Prestavlja meje fluidnosti giba, pripelje do perfektnosti izrabe fizičnih zakonov telesa v odnosu do prostora, kakor tudi zvočnosti prostora. Pot svojega telesa osmisli v odnosu s stvarmi, ki so v njegovi 'podstrešni sobi' ... sedi na stolu – odboj – spet sedi na stolu – odboj – prižge luč, ko gleda skozi okno – odboj – zalije rožo – se umije – odboj – na poti do obešalnika udari po čineli – odboj – hodi po leseni steni – odboj – izgine – sedi na stolu, ki visi z lesene stene – odboj ... Z bogato analizo prostorski vzpostavi svoj jezik komuniciranja s prostorom in objekti v prostoru.

Pot telesa je razmejena med različne višinske nivoje prostora, ki telo vodi od odbojnih tal do konstrukcijsko multifunkcionalnih sten in vsakdanjih objektov. Postopoma nalaga višinske nivoje. Na najnižjem nivoju se igra s formami različnih materialov, od papirja do tkanine. Na najvišji točki železne konstrukcije zemljevida pa je tako sproščen, da si prižge cigareto in ob predvajanju glasbe iz malega kasetofona popeva. Vmesni prostor prepleta s prostorskimi igrami, kamor vključuje objekte. Na trenutke dobi občutek, da si priča raziskovalnemu procesu ... Kaj se zgodi, ko s steklenico skačeš po trampolinu, kaj se zgodi, če skačeš s steklenico in kozarcem ter obenem z njima žongliraš ... kaj se zgodi z vodo v kozarcu, ko skačeš po trampolinu itn. ... Zgodijo se trenutki, ki med potjo gor in dol obstanejo.

Odnosu s predmeti dodaja zvok, ki ojača stike telesa z njimi. Zvok slišimo iz zvočnikov v obliki raznih šumov, šepetov, tudi glasba na trenutke dopolnjuje šume. Zvoki, ki se porajajo ob stiku telesa s raznimi objekti, so tisti, ki ustvarjajo ritem. Najbolj pomenski zvok je bil škripanje trampolina ob odriju, če ga z glasnostjo ni izrinil kak drug zvok in prevzel pozornosti. Z lučmi upravlja gibalec sam in tako ustvarja ambient prostora. Večkrat brez posebnega navora mimogrede ugasne ali prižge raznolike luči (neonske luči, lesteneč, namizna lučka ...). Včasih ga dopolni tehnik, ki se skriva za steno sobe, vendar se to zgodi skoraj neopazno. V svoji 'podstrešni sobi' je še vedno 'sam svoj mojster', ki ima vse pod nadzorom.

Edino, kar je zmotilo pretočnost gibanja in gledanja, so poskusi 'kvazi-neuspešnosti izvedbe gibov'; ko gibalec poskuša nadzorovati prelom pretočnosti telesa z 'kvazi' padcem, mu to spodleti, ker ne opusti perfekcionističnega nadzora v izvedbi vsakega momenta giba, in zato ne verjamemo njegovim 'umetnim igralskim vložkom', npr. ko poskuša 'zgrešiti' mizo in pade na tla. Koncept pretočnosti izvedbe gibov je prekinjen s pretirano mimetičnostjo in poudarjanjem posebnosti 'kvazi-neuspešnosti izvedbe gibov', ki pretrga vsakdanje in sproščeno. Vsakdanje stanje telesa nadomesti z umetno ustvarjenimi situacijami, ki se ne povežejo s celoto.

Analiza giba in prostorski je pri prestavi Fenêtres nujna, ker pripelje do točke, ko je ključna za razumevanje telesnega 'stanja' gibalca fizičnega teatra. Gibalec v predstavi se ukvarja z udejanjanjem pomenskosti pojma dimenzije prostora, kakor tudi z orientacijo telesa znotraj koordinatnega sistema 'svoje podstrešne sobe', ki nastopa kot skupek vektorjev, ki sledijo svoji smeri. Svoj zemljevid izriše do tam, kamor segajo njegove meje, kakršne koli že.

