

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: **Miha Marek, Alenka Perpar**  
 koordinacija: **Katarina Slukan**  
 fotografije: **Urška Boljkovac**  
 elektronski naslov: **arena.mladilevi@gmail.com**  
 tisk: **Fotokopirnica Zebra Plus d.o.o.**  
 naklada: **200 izvodov**  
 ISSN 1855-5012

# PERPAR FESTIVAL 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

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**

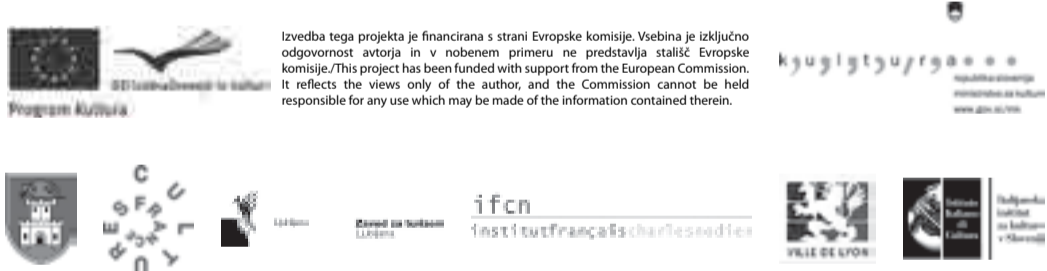
internetni medijski sponzor: **Najdi.si**

medijski sponzorji: **UPC Telemach, Matkurja, Mladina, Radio Študent, UMco**

partnerji festivala:



festival so omogočili:



pokrovitelji in donatorji:



medijski pokrovitelji:



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 Štimatec, Taša Štrukelj, Miha Tešar, Tanja Tolar, Milan Vračar, Urša Novak**



# Z.A.08



Slovensko-finska naveza je kriva veselega petja na ljubljanskih ulicah. V prijetne ritme zavite bodice so znova preglasile brbljanje turistov in ustavile marsikaterega Slovenclja (hvala, Svetlana), da je prisluhnil in se nasmehnil ali pokimal. Tomaž Grom, avtor glasbe, in Marjan Stanič na bobnih sta pospremila dogodek, ki je del mednarodne mreže Complaintschoir, pri nas pa so ga posvojili v KUD Obrat in Bunkerju.



Kaj narediti z votlimi čokoladnimi zajci, ki pa kljub temu še vedno redijo? Z misicami, ki še vedno niso dosegle miru na svetu, slovenskimi nadaljevalkami, pri katerih si ne želiš nadaljevanja, Bajukovo novelo, ki je znižala dohodeke za 450 evrov, zimami, ki niso več to, kar so včasih bile, avtomobili na kolesarskih stezah, lepim stanovanjem v napačnem mestu, s torbicami, v katerih nikoli nič ne najdemo ali Jankovičem, ki ne odgovarja na e-maile? Izpeti jih! Koncept, ki se je v tem času uveljavil tudi v drugih »jamrajočih« državah, temelji na možnosti participacije vnaprej najavljenih

pritoževalcev in naključno mimoidočih, ki dobijo v roke seznam resnih in malo manj resnih tegob. Nepoznavanje melodije zna biti začetna ovira, ki se izniči z "Zakaj tisti, ki fušajo, vedno pojejo najbolj glasno?"

Žal sama forma ne omogoča pretirane improvizacije, ki bi zborček hkrati ohranjala živ in uglasen, ne dopušča pa tudi svobodnega dodajanja lastnih pritožb, ki bi nevarno štrlele na polje ekshibicionizma. Tako se namen shoda uresniči samo napol in v maniri novodobnega pozitivizma. Ja, časi barikad in množičnih protestov so dokončno mimo; vesele pesmice so demokratični način izražanja mnenja in nestrinjanja (tudi) s političnim in socialnim sistemom naše ljube domovine. Če se pa tako sladko sliši ...

Da je danes veliko lažje biti moški, ženske še predobro vemo, najsi gre za ples ali pa katero koli drugo področje. Tokratno predstavo koreografinje Maje Delak ustvari sedem žensk, plesalk, ki pripravljajo revolt na sodobni plesni sceni. Tipični problemi sodobnih plesalk kot so preizkusi na avdiciji, sodelovanje s koreografi, kako biti koreografinja, težki in seveda, kako priti do zaslužka, so bili predstavljeni na ironičen in duhovit način skozi gib in karakterizacijo vlog, ki sta zaokrožila enourni performans. Performerke so se poigravale s »tradicionalnimi« vlogami žensk. Od vzorne bodoče žene do kurbe, device, itd. Vse vloge predstavljajo izrazito karakteriziran in personaliziran material. Plesni revolt izvira iz izrazite želje po ustvarjanju oziroma plesu ob ohranitvi lastne identitete ženstvenosti.

S prvim, uvodnim prizorom šest plesalk s konstantnim poskakovanjem vzbuja občutek



mukotrnega napora in mukotrne vztrajnosti. Publika obstane v intenzivnem pričakovanju »sprostitev napetosti« in s plesalkami zadiha šele po umiritvi in prehodu v naslednji prizor. Vloge so se iz mačističnih, iz uvodnega prizora, spreminjale v čedalje bolj feminične, temu pa je sledila tudi kostumografija. Iz začetnega »uniformiranega poenotenja« se je oblikovalo šest različnih ženskih identitet. Šestim plesalkam se nato na odru pridruži še sedma v vlogi »konsekutivne prevajalke«, pri kateri pa prav tako skozi tok predstave do izraza pride njena ženstvenost.

Odlično strukturirana predstava s subtilnimi, neopaznimi prehodi niza scene eno za drugo, ki se medseboj odlično stapljajo. Pretočnost predstave prekine le vrh, karakterni vmesni vložek, ki podkrepi idejo. Gib v tokratni predstavi Maje Delak ni bil samozadosten, ampak je bil vedno podkrepjen s karakteriziranim materialom. Plesalke nenehno nagovarjajo publiko. Zgodba ne obstaja zgolj zaradi nje same, ampak je izrazito izpovedno naravnana, s poudarjeno »poučno« noto. Glasba tokrat deluje zgolj kot kulisa in, z izjemo enega vložka, predstavi zgolj nemoteče sledi.

V predstavi je bilo omenjenih tudi veliko fobij, med drugim strah pred ženskami. Morda pa ravno zaradi te fobije, z izjemo tehnične ekipe, v predstavi ni bilo nobenega sodelujočega moškega. Za konec so se drage drage poslovile s priredbo državne himne, s katero so se poklonile kolegom iz stroke. Pa naj še kdo reče, da na plesni platformi kolegialnosti ni!

L'Effet de Serge ali po domače Sergejev efekt je simulaker Sergejevega vsakdana, gibajoč se na vmesnem ozemlju med umetnostjo in vsakdanom. Na odru je postavljeno stanovanje z manjkajočo četrto steno, ki se skuša čim bolj približati realnemu: od realnih zidov, delujoče osvetljave in že uporabljene šare do živega grmovja, ki ga vidimo skozi steklena vrata in delujočega avtomobila, ki se dvakrat pripelje iz ozadja. Avtor Philippe Quesne okviri predstavo s prizoroma iz predhodne in naslednje predstave Studia Vivarium, s tem pa postavi tudi dogodek v linijo gledaliških uprizoritev. Iz megle in dramatične osvetljave stopi v hišo v skafandru in preko naglavnega mikrofona razloži okvir ter protokole predstave, ki jim bomo pričali. Nahajamo se v Sergejevem stanovanju, v katerem Sergej lahko počne vsakdanje stvari (gleda TV, igra ping-pong, ...) in nekatere ne preveč vsakdanje stvari (se pokrije s preprogo), ki so prej tipične za odrsko iskanje magije v vsakdanjih stvareh. Znotraj teh koordinat med vsakdanom in umetnostjo se bodo odvijali prizori iz Sergejevega (samskega\_nepotrebno) prebijanja prostega časa, ko je sam, ter prizori obiskov prijateljev, ki jim Sergej kaže svoje kratke, 1 do 3 minutne točke.

Predstava uporablja postopke, ki so neke vmes med mimetičnimi in nemimetičnimi oz. performativnimi. Mimetični postopki, ki se napajajo iz metafizike in hierarhične razporeditve duhovnega in materialnega sveta se v umetnosti trudijo vzpostaviti svet, ki je tak kot realni, a vendarle od njega prepoznavno različen. Pri tem umetnik predrugači realno snov v nekaj, kar bi lahko bilo nosilec posebnega, neke višje resnice. Umetnost po metafiziki



razume vse kot realno, zato se poslužuje družbenih kontekstov in diskurzov ter v primeru gledališča vzame dogodek kot realno dogajanje, tu in zdaj pred gledalci. Predvsem te strategije se na prvi pogled poslužuje L'Effet de Serge. Prizori so grajeni na principu delovanja v skladu s predhodnimi navodili (score) izvajanja določenih nalog (tasks). Performer in prostovoljci, ki prevzamejo vloge Sergejevih prijateljev, delujejo z vsakdanjo prezenco. Ni niti odrske drže, niti projiciranja glasu (dialogi so ponekod komaj slišni, privatni), niti posebne koncentracije v izvajanju. Navkljub vsemu performer igra vlogo Sergeja, ne glede na enako prezenco tako v uvodu kot na koncu med priklonom. Vdor umetniškega kot nečesa nad realnim se zgodi v Sergejevih točkah, kjer gre več ali manj za uporabo raznih vsakdanjih tehnoloških igrač (»prskalica« na avtomobilčku na daljinsko vodenje, prižiganje avtomobilskih luči, laser, petarde) pospremljeno z glasbo, kar daje točkam cinematičen učinek. Poleg tega se predstava kot celota v precejšnji meri poslužuje gledaliških efektov, še posebno odrske megle s katero ustvarja filmsko atmosfero. Res pa je tudi, da so ti efekti zaradi prevladujoče performativne drže predstave vedno očitni. Predstava kot celota se stalno giblje po medprostoru, med performativno simulacijo vsakdana in tripanjem na estetske momente. Tudi pri glavnem liku je prisotna ta dvojnost, po eni strani vsakdanja drža performerja pred nami, po drugi strani pa se Sergej kaže kot intovertiran posebnost, ki kontrolira svoj mali socialni krog. Lahko bi rekel, da so uporabljeni nemimetični postopki, da se z njimi simulira vsakdan mimetičnega umetnika. Postopki, ki so vsakdanji in nič posebnega, prikazujejo človeka, ki se trudi ustvariti nekaj posebnega. Nič ni povsem vsakdanje in nič ni povsem v prepoznavni domeni umetniškega. Ti registri so med sabo zabrisani. Tako tudi lik Sergeja sam lik degradira iz posebnega umetniškega statusa v položaj v aškega posebnost.

Umetnost in vsakdan sta nerazdružljivo prepletena do te mere, da nam ni jasno, ali gledamo vsakdan umetnika ali umetniški prikaz vsakdana. Iz te ambivalence se odpirajo vprašanja o položaju umetnikov in umetnosti v družbi, pravzaprav tudi vprašanje o vsakdanu v družbi. Je umetnik nekdo, ki vzame buržuazno iznajdbo prostega časa in jo raztegne na ves svoj čas? Ali na ta način umetniki, če povzamem Erwina Wurma in njegov projekt Navodila za lenarjenje, s svojo nesocialno produktivnostjo tvorijo luknjo v družbenem tkivu, ki deluje kot skrita rezerva družbe? Po drugi strani, ali sploh še obstaja kak realen vsakdan v družbi, prežeti s medijskimi fantazmami? Sergejeve točke delujejo kot home-made variante velikih filmskih momentov. Problem je ta, da na koncu niti ne veš, ali so družbeni registri načrtno vpleteni v predstavo, ali je to le stranski učinek njene estetike vsakdana? In ali je med Sergejem in performerjem kakšna razlika? Brisanje mej med umetnostjo in vsakdanom je tako popolno, da niti ne moremo razbrati, ali je to storjeno namerno. Gledalci se znajdemo v malce motečem, iritirajočem položaju, ki bi ga še najbolje opisal s pojmom »Čudne doline« (Uncanny Valley). Pojem se uporablja na področju robotike in računalniške animacije za pojav, ko je neka nečloveška pojava (robot ali risani lik) tako podobna človeku, da to sproži odpor. Sicer velja, da bolj ko je nekaj podobno človeku, bolj nam je všeč, dokler ne prispemo do področja »doline«. Ko jo prečkamo proti še večji podobnosti s človekom, se simpatija zopet vrne. Nelagodje lahko razumemo tako, da je nekaj preveč podobno človeku, da bi se še merilo s kriteriji robota ali animacije, po človeških kriterijih pa učinkuje tuje in neprijetno. V tej dolini se nahaja tudi Sergejev efekt. Preveč vsakdanji, da bi še bil umetniški. Kot vsakdanjost pa je čuden.





## POGOVOR Z MILANOM TOMÁŠIKOM

Letošnji festival bo zaključila predstava *Opening night slovaškega kolektiva Les SlovaKs*. *Opening Night* je njihova prva skupna predstava. Toda skupna preteklost, podobne kulturne izkušnje in dolgoletno prijateljstvo dajejo skupini kolektivni fluid, ki se na odru najbolj odrazi v razplesanih, skupnih delih. Vsak zase funkcionira kot posamezniki, vendar je kolektiv tisti, ki zaznamuje oder in nosi sporočilnost predstave. Pogovarjali smo se z Milanom Tomášikom.



Milan Tomášik

**Kaj je kolektiv Les SlovaKs Dance Collective pripeljalo do točke, ko ste se odločili, da boste naredili predstavo *Opening Night*? Je morda k temu prispevalo dejstvo, da se že dolgo poznate in da imate podoben način življenja?**

Poznamo se že od otroštva. Ko smo začeli s procesom, nismo natanko vedeli, kaj bomo delali. Vedeli smo, v katero smer bomo šli, vedeli smo tudi, da bo to fizična oziroma gibalna predstava, toda ideje in koncepta še nismo dokončno razvili. Ko smo začeli s procesom, smo vadili in se ob enem pogovarjali, kaj pravzaprav počnemo. Seveda smo si vzeli veliko časa, eno leto smo porabili do premiere. Čas je za nas zelo pomemben in vzeli smo si ga. Smo kolektiv. Med nami ni nikogar, ki bi odločal v imenu drugih, delujemo demokratično. Med seboj smo si tako izmenjavali predloge, nato pa smo jih preizkusili tudi v praksi, če so le

bili dovolj tehtni. In seveda, zaradi vsega tega je bil proces precej daljši.

**Sta se v procesu nastajanja predstave prepletala miselni in gibalni oziroma fizični proces, ali pa se je pojavila še kakšna tretja možnost?**

Na tej točki je odvisno, kako definiramo miselnost in gibalnost. Mi smo bolj gibalni, fizični, čeprav je prisotna tudi misel. V procesu je šlo vse preko giba, veliko bolj kot preko intelekta. Lahko bi rekel, da smo delali s fizičnim intelektom. Recimo, da smo v studiu; začnemo plesati, se igrati z neko nalogo in na čisto odprto način improvizirati. Ko smo utrujeni ali ko se konča glasba, pa preidemo na pogovor o tem, kaj se je dogajalo, in v tem istem trenutku nastopi tudi misel.

**Omenil si, da se igrate, improvizirate. Kaj tebi in kolektivu pomeni improvizacija?**

Meni se zdi, da je improvizacija res velik izziv. Včasih se mi zdi, da je težje delati improvizacijo na odru kot fiksno koreografijo. Za koreografijo se lahko skriješ, ko improviziraš, pa moraš slediti temu, kar se dogaja tisti trenutek. Včasih je to zelo težko. Odvisno je tudi od tega, kako se počutiš, kakšna je dvorana, kakšni ljudje so prišli na predstavo, kako se počuti kolektiv. Ko sem na primer pred leti plesal v neki predstavi, ki se je ukvarjala izključno z improvizacijo, sem si rekel, da nikoli več ne bom delal improvizacijske predstave. Takrat nisem verjel v improvizacijo. Mislim sem si, da predstava ne more biti dovolj dobra, če improviziraš. Čisto drugače je, če plešeš na ulici ali v studiu, ko se samo igraš. Sedaj, sedem let pozneje, ko delam na predstavi, ki je čista improvizacija, pa je drugače. Vanjo verjamem stoodstotno. Velik del predstave improviziramo, toda postavimo tudi strukturo, kjer fiksiramo nekatere stvari. Kljub temu pa gibov in koreografije ne sestavljamo. Zavedamo se namreč, da ima vsak svoje



Martin Kilvady

prednosti in to tudi upoštevamo ter se s tem igramo. Ker se poznamo že toliko časa in imamo veliko skupnih izkušenj, prepoznavamo nekatere prizore in linije, iz katerih nato nastaja koreografija. Priznam, da ne maram besede improvizacija, ker si ljudje potem pod to besedo predstavljajo vse mogoče. Bojim se te besede. Ni mi všeč, da bi se predstava *Opening Night* od Les SlovaKs Dance Collective kategorizirala kot improvizacija, ker to ni Steve Paxton. V tistem času so bili koncepti čisto drugačni, način interpretiranja improvizacije je potekal na drugi ravni. Mi

hočemo neko zgodbo povedati preko emocij, fizičnosti, glasbe, preko različnih stvari. Zame to ni čisto samo improvizacija.

**Zelo ste si različni, tako po gibu kot po prezenci in nastopu na odru. Kako posamezniki znotraj kolektiva dojemajo telo? Kako velika so razhajanja med vami? Ali pa se morda dojemanje telesa nekako sklene v celoto? Kako ti dojemajo svoje telo, medtem ko skupaj plešete na odru?**

Čeprav smo si različni, smo si tudi zelo podobni. Razlogov je veliko. Skupno odraščanje, šolanje, vsi tudi prihajamo iz iste dežele ... veliko je stvari. Če malo pomislim, potem bi rekel, da sta si Minjo in Peter še najbolj podobna, sebe pa bi označil za najbolj odstopajočega. Že dejstvo, da živim tukaj, v Sloveniji, ostali štirje pa v Bruslju, nekaj pove. Podobno je tudi na odru. Zavedam se, da sem se sam odločil, da pridem v Slovenijo. Prav tako se tudi na odru sam odločam, kako se bom gibal, čeprav sem z ostalimi vedno v nekem razmerju. Vsak izmed nas ima nek določen potencial, nek svoj občutek, svojo fizičnost, izobrazbo in neko svojo zgodovino znotraj sebe. To je vidno tudi na odru. Do tega gojimo neko zaupanje. Medsebojno se odločamo o svoji svobodi in omejitvah. Ni vedno prednost biti drugačen, včasih je tudi naporno. Zaradi te medsebojne konstelacije je zame vsaka predstava velik izziv, prav tako pa tudi za vse ostale. Predstava, s katero se trenutno ukvarjam, se mi zdi med najtežjimi do sedaj in zato jo zelo cenim, gojim veliko zaupanje. Da se razumemo, nočem se zapletati v nekakšne definicije. Samo razmišljam naglas. Način, kako dojemam sebe znotraj neke predstave, se spreminja; odvisno od posamezne predstave. Težko se je umestiti, čeprav bi bilo to morda zanimivo za bralca.

**Na odru izvajate nenadne preobrazbe telesnega stanja, prevzimate razne oblike, od živali do fanta, ki se zabava. Pri različnih načinih razumevanja telesnih stanj verjetno ne gre samo za neko primarnost in fizičnost.**

Če smo povezani, se lahko zgodi karkoli, toda vse deluje, ne glede na to, ali izvajamo počasen material ali dela vsak v svojem kotu. Zelo je pomembno, da smo povezani in da predstava od zunaj funkcionira kot koreografija. Če nismo povezani, je zelo težko nadaljevati. Ko plešemo, hkrati delamo tudi koreografijo. To je naša naloga. Ni dovolj, da se na odru poigravamo, dobro počutimo, da delimo ... Naš skupni izziv je vedeti, da obenem delamo koreografijo. Ni vse samo v plesu. Koreografija je to, kar vidiš od zunaj, kar daje zgodbo. Hočeš nočeš pripovedujemo zgodbo, in prav to je izziv, včasih nam uspe in včasih ne. Ponavadi ljudje ne opazijo da nam ni uspelo, a mi se tega zavedamo. Po predstavi se vedno pogovorimo in jo analiziramo. Včasih je predstava zelo koreografska, kot da bi jo fiksirali, včasih je zelo plesna, hkrati pa šibka s koreografskega vidika, ne deluje ... Nismo dovolj povezani, dramaturgija, timing, ritem, vse skupaj se ne sestavi v celostno koreografijo. Ples je vedno prisoten, če se maksimalno potrudimo, je ples vedno dober. S koreografijo ni tako enostavno. Ni odvisna samo od nas, temveč tudi od naše podzavesti in gledalcev. Pomembna je komunikacija v živo.

**Koreografija skratka ni nekaj, kar sestavite vnaprej, ampak jo sestavljate sproti.**

Koreografija vključuje razumevanje dogajanja, je zmožnost brati predstavo. Ko plešemo, moramo paziti, da je zmeraj prisotna dramaturgija, da vsak trenutek vemo, kje smo. Če je predstava dolga 55 minut in se je v 28. minuti zgodil kvintet, trio, solo, in vemo, kaj se je zgodilo, kdo je plesal s kom, kje v prostoru smo bili, ali smo bili preveč aktivni, kakšna je bila glasba itd., gremo naprej z zavestjo o vsem preteklem. Zame koreografija pomeni, da hkrati poslušam in plešem, da se zavedam, kaj se dogaja.

**V vsakem trenutku predstave so torej zavedaš, kaj je za tabo, in hkrati puščaš odprto možnost za vnaprej.**

Natanko tako. Moraš biti povsem odprt, fleksibilnost najbolj pomaga. Vsak nov dogodek moraš sprejeti in mu slediti, četudi si misliš, da se ne bi smel zgoditi. Če pomisliš: 'Tega ne občutim,' si obtičal, izgubiš se v sedanjem času prav zaradi obžalovanja preteklosti. Sprejeti moraš, kar se je zgodilo, moraš se prepustiti.



Peter Jaško

**Obtičiš, ker pomisliš? Gre potemtakem prej za 'tok telesa' kot za 'pot misli'?**

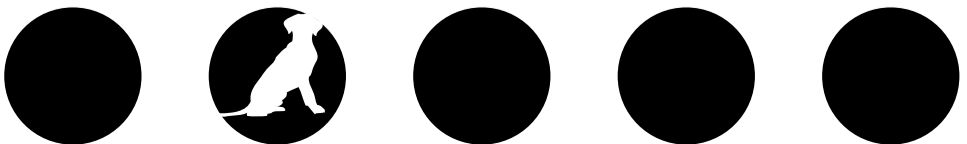
Seveda, takoj ko začutiš, ko začneš reflektirati, se moraš odločiti. In stvar deluje samo, če se odločiš takoj. Če vidiš in slediš! Če začneš razmišljati, si obtičal. Začneš rokovati z zgodovino, čeprav preteklega ne moreš spremeniti, to lahko sicer ponoviš, a takšno odločitev sprejemem le zdaj. Zdaj je zelo pomemben.

**Je nastopanje za vaš kolektiv pomembno?**

Zelo. Mi potrebujemo publiko. To je smisel predstave. Oni se odzivajo, mi se odzivamo, mi čutimo ljudi in oni čutijo nas.

**Med nastajanjem predstave je bilo verjetno zelo težko delati v studiu, brez publike. Je vaš ustvarjalni proces zato vključeval delavnice, prikaze dela v nastajanju itd.? Vam je to dajalo feedback, ki vas je vodil čez proces?**

Z vsem tem smo se ukvarjali med več kot enoletnim procesom nastajanja predstave, ko smo se še učili. Imeli smo veliko 'showingov' in delavnic, kjer smo te vidike obravnavali, tudi v Ljubljani, na Dunaju, v Bruslju, pred premiero. Vse to smo počeli pred predstavo, zdaj tega ne počnemo več. Zdaj samo nastopamo in se s tem učimo, izkušnje pridobivamo tako, da nastopamo. Vsaka predstava v živo, na odru, je tudi že vaja, s tem dobivamo izkušnje s pravo publiko.





**Bonanza** je najmanjši kraj v državi Colorado. Gre za pet naseljenih hiš ob vznožju Skalnega gorovja, ki so pozimi prekrite s snegom, poleti pa gorska struga teče naravnost skozi vas. In če opazujemo dovolj dolgo, lahko vidimo palčke, je zapisano ob projektu *Bonanza*, ki ga je skupina Berlin zasnovala kot kolažiran filmski portret zapuščenega rudarskega mesta z nekdanj 6000 prebivalci, 36 saloni, sedmimi plesnimi dvoranami in velikim številom prostitutk pod skupnim motom: *Get in, get rich*. Naselbina danes šteje sedem stalnih prebivalcev, ki se v svojem brezčasnem prostem času najraje ukvarjajo eden z drugim; z obrekovanji in obtoževanji. Glavni akterji so: tožeči par Ed in Gail, bela čarovnica Mary, Richard, duhovnik v mestu Pueblo, Darva in Shikiah, samozvani metafizični svetovalci, in gozdar Mark.

In če je *Bonanza* mišljena kot zahodnjaško natančno portretiran in stiliziran svet v malem, gremo lahko korak naprej in rečemo, da je *Bonanza* tudi odsev diskrepance neke rase, ki je do sedaj poveljevala svetu, in diskrepance sistema, ki ga je ta rasa sama sebi ustvarila, drugim pa vsilila. Gre za belo raso izvoženih angleško govorečih ljudi srednjih do poznih let, ki so v iskanju zaslužka nekdanj zasedli tudi Bonanzo. *Vstopi in obogati*. A rudno bogastvo je usahnilo in v nekdanjem leglu rudarske zabave danes živ(otar)i sedem ljudi, ki jim ni prav niti, če poletje prinese kakšnega tujca. In potem je tu še misteriozni *Pueblo*, 300 kilometrov oddaljeno sosednje mesto, prebivalci katerega naj bi ogrožali *Bonanzo*, zaradi česar je bilo treba sestaviti svet in izvoliti župana, oziroma županjo. Še tako majhen kraj si mora očitno nasproti postaviti pomembnega drugega, kar (z neskritim užitek) med sabo počnejo tudi njegovi prebivalci. Na začetku prikazana idilična vasica se tako proti koncu kaže kakor past, kot prostovoljni zapor, Sibirija po ameriško. Po svoji strukturi se ne loči več veliko od ljudožerskih skupnosti, le da se ti med sabo ne gredo postopkov demokracije, ki se v primeru *Bonanze* razgrinjajo v vsej svoji bolesteri vsebini.

*Take me down to the Paradise city where the grass is green and the girls are pretty ... Why don't you please take me home yeah yeah ...* prepeva ameriška skupina *Pištola in vrtnice*. Sanje o hišici v cvetju in travi okoli nje, o hišici v preriji po vzoru prvih ameriških žajfastih nadaljevank, so verjetno vse od takrat druga plat kovanca ameriškega sna, ki ga nezno tempo velemest spodbija na vsakem koraku. Seveda je sestop iz sistema mogoč (*because it's a free country, baby*), vendar takšen sistem po drugi strani producira čudaške skupnosti in posamezne osebkke, ki so kljub temu, da živijo v naravi, v biti nesposobni živeti v sožitju eden z drugim. *Bonanza*, ki je hkrati tudi naslov ameriške televizijske serije, ki jo je mreža NBC predvajala med letoma 1959 in 1973, tako bolj kot karkoli drugega uteleša predvsem propad, propad ameriškega sna in propad ključnega ameriškega izvoznega artikla, sistema demokracije. In nenazadnje, propad neke populacije, ki ne živi v favelah med smetmi, ampak na idiličnem kraju pod obronki Skalnega gorovja. *Paradise lost*.

## DON'T BELIEVE ANYTHING YOU HEAR AND ONLY A HALF OF WHAT YOU SEE.

Ob iskanju bogastva (in ob pozabljanju, da to ne prinese nujno sreče) so rudarji dolga leta garali, se sovražili in ljubili prostitutke brez cerkve, v kateri bi se sprali svojih grehov. Danes, ko v Bonanzi živi sedem stalnih prebivalcev, mesto ne opravičuje več svojega zgodovinskega imena (pogovorno izraz pomeni zlata žila), še manj pa je blizu *bonaci*, popolnoma mirnemu morju ob brezvetrju. Mesto si ime deli tudi s popularno, kar dvajset let (1959–1973) trajajočo televizijsko vestern serijo. Ob vseh teh pomenih je vonj smodnika skoraj neizbežen ...

Dokumentaristično instalacijska forma, ki jo skupina Berlin uporablja za portretiranje mest in ljudi živčih v njih (sicer pa; kaj je mesto, če ne ljudje?), je do zdaj potovala v Jeruzalem, Iqaluit, Moskvo in že do omenjene skupine hiš, ki si domišlja, da je mesto.

Nad petimi zasloni visi v zraku ogromna maketa mesta s hišami glavnih junakov in gasilskim domom, centrom političnega dogajanja. Simpatičen poizkus, ki skozi predstavo (oz. projekcijo) nikakor ne upraviči svojega obstoja, nas zmede že na začetku. Odpiranje in takojšnje zapiranje vrat edine javne stavbe pusti gledalca prostorsko nedefiniranega. Kljub intenci vstopa v zgodbo in življenje, ki ju seveda lahko spremljaš samo kot oko kamere, gesta ni dovolj jasna, da bi presegla golo presenečenje in prešla v kakršno koli simbolično raven. Tudi osvetlitev makete, ki iz začetne funkcionalne in prostorske umestitve preide v časovno in estetsko definiranje in pojasnjevanje zgodbe, ni dovolj razdelana in niti najmanj dramaturško logična. Tovrstna naključnost sicer ni pretirano moteč faktor, je pa konceptualno v svoji neutemeljenosti nesmiselna. Ostaja vprašanje o nameri avtorjev, ali so maketo dodali zgolj zaradi želje pred pobegom iz filma v (recimo temu) instalacijo?

Tudi peterna projekcija mestoma izgubi svoj dramaturški lok, a se zaradi nekaterih posrečenih načinov kadriranja in navezovanja za to odkupi. Zaslone tako predstavljajo: hiše znotraj katerih se dogajajo zgodbe, osebe znotraj svojega sveta in njihov javni manevrski prostor, poligon zgodovine in razglednice neokrnjene narave. Zalomi pa se pri časovni umestitvi dogajanja, ki tudi ni dovolj premišljena. Začetna sinhronost in logični kontrapunkti se s klišejskim bliskom zlomijo in (čeprav nemoteče) obvisijo v nedorečenosti.

Čeprav te dokumentaristična forma že na samem začetku opozori na svojo subjektivnost (*Don't believe anything you hear and only a half of what you see*), se avtorji ne postavijo na nobeno stran od akterjev, niti ne ponudijo gledalcu dovolj materiala, da bi si lahko ustvaril čvrste sodbe o tem, kdo je the *good guy* in kdo je the *bad guy*. Skozi smeh tako počasi pronica tudi vse kar je sartrovskega. Krizni sestanek mestnega sveta, ki se na priporočilo odvetnikov odvija za zaprtimi vrati gasilskega doma, tako jasno izriše podobo mikro sveta, ki je v svoji človeški škodoželjnosti makro maketa Zemlje.

**Preizkušate in uporabljate svojstvene metode, tako v predstavah kakor tudi pri poučevanju. Poimenovali ste jih tudi 'vodnjak'. Je to ena od poti, kako izoblikovati lastno metodo?**

Metode se spreminjajo. Proces smo začeli pred dvema letoma. Najprej smo se pogovarjali o tem, kaj počnemo v dvorani. Začeli smo z definiranjem principov, da bi se lažje znašli. Še posebno na začetku, recimo za prvih pet do deset predstav. Principi so nam pomagali v situacijah, ko ni jasno, kaj



Milan Herich

storiti. Princip je kot pomagalo, ki ga potegneš iz žepa, da bi si razjasnil, kaj moraš storiti. Zdaj smo igrali že več kot dvajset predstav, tako da nosi ta 'žep' že celo zgodovino izkušenj pri nastopanju. Principi so principi določene predstave, ki pa se nadgrajujejo in širijo. Bazični principi so vedno samodejno prisotni, o njih ne razmišljamo več. Včasih kak princip tudi pozabimo, potem pa se ga spet spomnimo in znova delamo na njem. Zanimivo je, da se včasih tako precizno osredotočimo na kako stvar, da pozabimo nekaj čisto osnovnega. Ko pred predstavo vadimo, si zato vedno povemo, kakšen cilj imamo tisti dan.

**Vam dosti pomeni tudi feedback, ki ga dobite drug od drugega?**

Ljudje so večinoma navdušeni. Ni veliko takih predstav. Poskušamo biti odprti in dati vse, zato je to tudi najzahtevnejša predstava dosedaj. Ker je ljudem predstava res všeč in da se ne bi zato povzdigovali v zvezde, je pomembno, da si sami povemo, kaj si mislimo o njej. Ker se dobro poznamo, si lahko nudimo nek realen feedback. Naš menedžer je doslej videl vse predstave razen ene in nam vedno



Anton Lachky

nudi povratno informacijo. Interni feedback je pomemben, ker od ljudi, ki pridejo na predstavo, denimo od družine, prijateljev ... ne dobiš negativnega mnenja, morda teden kasneje v Delu. Ponavadi se ljudje, ki jim predstava ni všeč, ne pogovorijo s tabo, tako da si deležen le prijaznih besed, kar ni dovolj za konkreten feedback.

**Glede na kontekst bi rekla, da Opening Night ni konceptualna predstava. Kako bi predstavo naredil konceptualno, če bi to lahko storil?**

Naredil bi drugo predstavo. Mogoče bi spremenil zasedbo. Ne vem. Dejstvo je, da je dobe razmejevanja med konceptualno in kakršnokoli že druge vrste umetnostjo konec. Da preživi v današnjem času, mora biti umetnost oboje. Mogoče še nimamo definicije, kaj naj bi to bilo. Imamo definicijo izpred desetih let. Zdaj smo v tranziciji, ali pa se ta vsaj že začinja. Obstajati mora koncept, to je nepogrešljivo, a samo koncept ne zadostuje, kot je zadostoval pred desetimi leti. Vprašanje bi moralo biti drugačno. Morali bi poiskati nove besede, nove definicije za opredeljevanje novih stvari. Lahko bi rekel, da naša predstava, glede na reakcije ljudi, je nekaj novega in nekako neoprijemljivega. Čeprav je zelo vizualna in temelji na gibanju, ni samo fizična predstava. Naslednja predstava kolektiva, *Following night* (delovni naslov), bo to pokazala.

Ko smo prvič plesali v Bruslju, so nam rekli, da je to neke vrste 'nov tradicionalni ples'. Ta kombinacija nima smisla, a vendar ima smisel. Zdi se mi, da je nekaj na tem.

**Zanimivo bi bilo imeti nomadsko publiko, ki bi sledila vašim predstavam ...**

To bi bil za nas največji izziv.



Na odru Stare elektrarne so nas presenetili s posebno scensko ureditvijo. Velikanska gmota je zavzela skoraj vso platformo. Že drugič, po Gob Squadu, so nas letos Mladi levi presenetili z ekrani in nekako v spomin na lansko leto tudi tokrat prinesli s seboj maketo. Ponovno je šlo za portret malega mesta in njegovih malih dram, toda tokrat v prav posebni režiji scenske postavitve, ki je svojevrstno usmerjala pozornost publike, s tem pa tudi ustvarjala nove dimenzije portretiranja malih ljudi.

Navkljub megalomanskosti kocke s petimi ekrani v ospredju, na kateri je kot streha postavljena maketa, se gledalec prvenstveno usmeri k malim zaslonom in ne na celotno scensko platformo. Zgodba oziroma pripoved, ki jo posredujejo ekrani, dobesedno posrka vso pozornost. Dinamika prizorov na malih zaslonih iz navidezne dokumentarnosti preko montaže ustvari pravi film, film, narejen po resničnih dogodkih, z vso teatralnostjo, ki sodi zraven. Preko različnih vložkov, od glasbene spremljave do posebnih efektov znotraj filma in s samo zgradbo zgodbe dobimo dramo človeških zdrah zakotnega mesta Bonanze.



Film se začne z uvodom, nato nadaljuje z opisi in portreti sedmih stalnih prebivalcev skozi njihove monologe. Ti sinhrono, vsak preko svojega ekrana, gradijo neko zgodbo oziroma jo pripovedujejo. Svojo lastno zgodbo, zgodbo svojega vsakdana, ko zaradi dolgočasje in odročnosti iz malenkosti naredijo šov teater. V začetku nas obmetavajo z metafizičnimi dodatki ter življenjskimi nasveti, kar nas nekako vpelje v dogajanje. V svojih pripovedih se dotaknejo celo nekega obrobnega dogodka, ki se je pripetil v njihovi Bonanzi. Prihod dveh avtomobilskih tatov jim je povzročil kar največje razburjenje. Brez zadržka govorijo o svojih in tujih značilnostih ter napakah, o nadutosti, o ljubosumju, podtikanjih, vsakdo ve vse o vsem. Vsi se hočejo izogniti opravljanju, toda natanko to počnejo. Nato pa pride do občinskega srečanja in velika drama se začne, z vrhuncem in koncem, s pravdami na sodišču zaradi mestnega denarja in položaja v mestni upravi. Uh, kako to na nekaj spominja. Zaradi izredno dobre montaže napetost kar narašča in na trenutke lahko gledalec izgubi nit prepleta zgodbic. Simptomatičnost majhnih krajev in njihova zatohlost sta izvrstno prikazani v vsej paleti preko filma o skoraj opustelem rudarskem »mini« mestecu Bonanzi. Že takoj na začetku nas film opozori, da ne smemo ničemur verjeti. Življenja prebivalcev Bonanze se tako zaradi napihnenosti njihovih zdrah spremenijo v pravi vestern.



Maketa nastopi v zadnji instanci kot nekakšna pika na i. Ko se dogajanje na ekranih zaključuje, se gledalčeva pozornost počasi preusmerja na samo maketo malega kraja, kjer se, v skladu z dogajanjem na ekranu, menjavata dan in noč. Kaj je ta pika na i? Kakšno vlogo ima takšna scenska postavitve in ne drugačna? Zakaj se pred nas ne postavi samo malih zaslonov? Ko se filmčki odrtijo do konca, še vedno ne potihne posneto ptičje petje iz zvočnikov. Udarnost režije filma na petih zaslonih v kontrastu z maketo in ptičjim čivkanjem daje sceni ironičen prizvok. Morda bi lahko prišli do zaključka, da se maketa in čivkanje prav tako nanašata na samo vsebino, pripoved, na samo zgodbo malega kraja, kot nekakšen ironičen komentar. Maketo lahko jemljemo kot karikaturo in posnetek človeške majhnosti skupaj s ptičjim petjem, ki te spremlja, še ko odhajaš iz dvorane, kot pretirana idealizacija človeškega bivanja – lep »cuker« na torti že znanih človeških dram. Kako absurdna je človeška narava in kako malenkostno patetična je v svojem *perpetuum mobile*. Bonanze ni potrebno iskati v Ameriki, imamo jo pred nosom. Majhnost in zatohlost, drobnjakarsko napihovanje malih razprtij, opravljanje, vtikanje v zadeve sosedov, povečevanje, čiščenje manjvrednostnih kompleksov itd. lahko najdete tudi za prvim ovinkom v naši prelepi deželici ali pa tudi kjerkoli drugod. Obsedenost z malenkostno človeško dramo vsakdana spravlja ljudi tudi pred dva ekrana resničnostnega šova, svojega in tujega ogledala. Če malo bolj premislimo, ni nič čudnega, da stopnje gledanosti resničnostnih šovov tako visoko kotirajo. Realizem vsakdanjosti je dovolj dramatičen za nas velike palčke.

V soboto smo z Gob Squadom spoznavali Ljubljano, včeraj pa so nam člani kolektiva Berlin predstavili Bonanzo, mesto, ki mu ni manjšega. Bonanza namreč šteje borih sedem prebivalcev, a že ti naj bi tvorili pravcati *mikrokozmos*. Projekt *Bonanza* lahko razumemo kot poskus, da bi s podrobno študijo konkretnega dosegli univerzalna spoznanja. Težava pri preučevanju socialnih odnosov je namreč mnogokrat prav njihova kompleksnost. Toda če sta prostor in populacija karseda omejena, kot v Bonanzi, hkrati pa gre za skupnost, ki je ne povezujejo sorodstvene vezi, je preplet medosebnih odnosov mnogo lažje dojeti. Kakor sta pri Platonu struktura duše in struktura države enaki – duša je država v malem –, tako mikrostruktura Bonanze predstavlja reduciran model večjih skupnosti. Bonanza, kljub majhnosti avtentično mesto, tako Berlinovcem služi kot poligon za sociološko opazovanje; Bonanza je simbol vseh mest sveta.

Prizorišče predstave je dvodelno. Spodaj je razvrščenih pet majhnih platen. Nad platni se razprostira maketa mesteca, ki pa se žal izkaže za precej odvečno, saj nima prave vloge v pripovedi. Vsako platno je posvečeno enemu od petih bonanških gospodinjstev. Posnetki, ki so predvajani sočasno, so domiselno usklajeni, da prikazujejo eno skupno zgodbo. Gledalčeva pozornost se seli z enega platna na drugega, pač k osebi, ki pripoveduje. Vsak od sedmih prebivalcev, kakor tudi nekateri "tujci", dobi besedo.

Dramaturško je film precej razdrobljen. Možnosti za razmestitev posnetega materiala je bilo gotovo veliko, a to je prej slabost kot prednost, vsaj kolikor gre pri Bonanzi za neke vrste dokumentarec. Kljub temu da si gledalci iz nanizanih anekdot sami ustvarimo impresijo celote, predstava posebno proti koncu zaradi pomanjkanja rdeče niti trpi za monotonostjo.

Vsak Bonančan ima svoje razloge, da kljub konfliktom in (ironično) pomanjkanju zasebnosti ostaja v opustelem mestu. Nekateri so tu zaradi miru, drugi zato, ker ne poznajo drugačnega življenja. Kam naj bi se vendar odpravili? In res, je mar kje drugače? Bonančani so morda lucidnejši od nas, ki jih pomilujemo. Je pa še druga, temnejša plat – politika. Zaradi volilnih zdrah in tožarjenja Bonanzi grozi, da bo izgubila status polnopravnega mesta. Ta grenkobna poanta, ki dokumentarec zaključuje, nam sporoča marsikaj o človeku kot politični živali.

Če je bil glavni cilj berlinovcev pokazati, da so mehanizmi, ki določajo dinamiko burnih bonanških odnosov, isti kot v katerikoli drugi družbeni sredini, pa se zdi, da občinstvo tega vtisa ni imelo. Skupnost Bonančanov je s svojimi idiosinkrazijami pri njem pogosto naletela na nekakšen prizanesljiv posmeh, njihove pripovedi so redno sprožale hahljanje in smeh. Češ, bedni ljudje! Toda *Bonanza* je več kot le žalostno zabavna zgodba o peščici čudaških Američanov, ki živijo nekje bogu za hrbtom. Ob njihovih pogosto ganljivih izpovedih se zavemo, da so kljub vsemu samo ljudje, da morajo pač nekako živeti, in da v tej nuji niso tako zelo drugačni od nas. Vsakdo mora gojiti svoja čudaštva, da sploh lahko obstane, kjerkoli že ... Dokler bom čutil, da spadam v Bonanzo, bom tu ostal, pravi eden od njih; pogum, ki ga lahko samo občudujemo.

