

LETNIK I / 1  
NOVEMBER 1991  
150 SLT

# MASKA

DVOMESEČNIK

*Gledališče prvo dvigne zaveso nad prihodnostjo*



G L E D A L I Š Č E P L E S O P E R A

ISKRENO SE ZAHVALJUJEMO REPUBLIŠKEMU SEKRETARIATU ZA KULTURO,  
VSEM SLOVENSKIM GLEDALIŠČEM, MESTNEMU SEKRETARIATU ZA DRUŽBENE  
DEJAVNOSTI - ENOTA KULTURA, DIANI KOLOINI, MIRU DERLINKU, NADI VODUŠEK,  
TOVARNI CELULOZE IN PAPIRJA GORIČANE, DARKU POKORNJU, NATAŠI KONC, DRAGANU  
ŽIVADINOVU, CANKARJEVEMU DOMU,  
DELUXU, CENTRU ZA KULTURO  
MIRU IN NENASILJA, PETRU BOŽIČU.

IZDAJO TE ŠTEVILKE SO OMOGOČILI TUDI



PRIMORSKO DRAMSKO GLEDALIŠČE NOVA GORICA

## Zapis žive zavesti

Ob pripravljanju nove konceptualne zasnove revije, so se na uredništvu začeli zbirati ljudje, ki ustvarjajo na različnih umetniških področjih. Ob tem smo zaznali težnjo po združevanju najrazličnejših energij in razmišljanj, kar nas je še utrdilo v prepričanju, da je koncept, kot ga boste lahko razbrali iz prve številke, nujen v tem času in prostoru.

Samo razmišljanje o gledališču 20. stoletja mora sintetizirati vsa območja umetnosti, zato tudi "MASKA" stremi k širjenju tega vedenja, morala pa bo šele vzpostaviti teoretični jezik, ki bi lahko problematiziral tako širok razpon gledališke govornice. Za nujno se je izkazalo tudi združevanje teorije in prakse, ki naj se vzajemno osmišljata, ker bo le tako revija lahko predstavljala zapis žive zavesti in zagotavljala vitalnost duha. Umetnost razumemo kot poziv k ustvarjanju, ki je obenem poziv k ustvarjanju življenja.

Gledališče prvo dvigne zaveso nad prihodnostjo.

UREDNIŠTVO

2	22	40	48	53
INTERVJU	PET LET PO	VPRAŠANJA	PORTRETI	RECENZIJE
Emil Hrvatin	KRSTU	POSTMODERNE	Tanja Zgonc,	KNJIG
5	36	44	Livija Pandur,	56
PREDSTAVE	FESTIVALI	KONSTRUKTORJI	Dalibor Laginja	INFORMACIJE
18	Eurokaz,	MODERNE	50	
NAPOVEDI	Mittelfest,	MISLI	GLEDALIŠKI	
18, 40, 44	Theater der	Adolphe Appia	SPOMIN	
KOLUMNIST	Welt,		Marija Vera	

# EMIL HRVATIN

Na koncu previzionističnega obdobja

EMIL HRVATIN je eden zadnjih nagrajencev Festivala jugoslovanskega alternativnega gledališča v Titogradu, kjer je leta 1990 dobil dve glavni nagradi, za režijo in najboljšo predstavo. KANON je njegova prva in do zdaj edina predstava, pomembna zato, ker je "lansiran manifest" oziroma "režijska knjiga", ki nakazuje, kaj naj bi delal v devetdesetih letih. KANON je primer low low budget gledališke produkcije, ki jo EMIL HRVATIN imenuje previzija, lansirana v atomsko zaklonišče na Gerbičevi (Klub B-51) februarja 1990. Predstava je strukturirana trodelno - na subjektivni, objektivni in absolutni prostor, ki predstavljajo temeljne nastavke za tri samostojne predstave, na koncu združene v enotno ("revizionistično poenotenje v organsko Idejo").

Intervju je bil opravljen pred njegovim odhodom na študijsko potovanje v Belgijo, kar je logična konsekvence njegovega večletnega intenzivnega raziskovanja fenomena belgijskega gledališča, še zlasti Jana Fabra. Študij sociologije na ljubljanski Univerzi je zaključil ravno z diplomskim delom o gledališču Jana Fabra in je tudi tisti teoretik, ki je največ prispeval k recepciji njegovega gledališča v ex-YU. Njegovi teksti so znani bralcem vseh pomembnih kulturnih revij (Quorum, Rival, Problemi, Oko, Maske, Likovne besede, Start itd.).

EMIL HRVATIN je leta 1990 v Gentu (Belgija) objavil spremno študijo k monografiji Fabrove predstave DAS GLAS IM KOPF WIRD VOM GLAS (THE DANCE SECTION), kjer so poleg Hrvatinovega teksta natisnjene Fabrove risbe in fotografije Helmuta Newtona. Prispeval je tudi esej v zborniku LA DANSE, L'ART DU XXe SIECLE? izdanem v Lausannu. Trenutno je študent ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, kar seveda ne pomeni slovesa od gledališke teorije oziroma, kakor sam pravi v enem od prejšnjih intervjujev: "Polje 'čiste' teorije je prav tako artistično kot režija sama in se mu posvečam z isto strastjo kot 'praktični' režiji. Enostavno povedano, ko se ukvarjaš z režijo, puščaš teorijo ob strani in prav tako, ko teoretiziraš, se ne pustiš ujeti v past lasne prakse. Zato se ne imam za kritika, osebo, ki reflektira določeno gledališko prakso, temveč ko pišem o predstavah, iščem predvsem to, kar govorijo o mediju, v katerem se dogajajo (gledališče, ples, opera)." Samo po sebi se je zato ponudilo vprašanje odnosa teorije in prakse.

FOTO MARKO RADOVAN

*Slovenski gledališki publiki ste bolj znani kot gledališki teoretik in kritik, kot režiser pa ste se javnosti predstavili s predstavo KANON. Kako usklajujete teorijo in režijo? Ali režirate svojo teorijo?*

Razcep med teorijo in režijo, ki ga sugerira vaše vprašanje, poskušam še bolj poglobiti, vendar ne v nekem banalnem smislu delitve na "teorijo" in "prakso". Teorija gledališča je pojmovno mišljenje gledališča; režija je ustvarjanje oblike in govorice gledališča; moramo jo razlikovati od mizanscene, ki je urejanje "zatečenega" kaosa gledaliških elementov in sintetiziranje umetniških polj, ki vstopajo v teater. Mizanscena je realizacija globalne Ideje, operativna uresničitev neke hipotetične gledališke forme. Deluje lahko po diktatu teksta, režije ali neke tretje globalne Ideje predstave. Tisto, čemur se kolokvialno reče obrt, ni režija, ampak mizanscena. Če vaše vprašanje meri na usklajevanje "čistega" in "praktičnega uma", potem gre gotovo za odnos med teorijo in mizansceno, ki pa dejansko nimata veliko skupnega in ju tudi ne skušam usklajevati.

*Vendar, ali ne pomeni vaša opredelitev režije njeno redukcijo na konceptualno umetnost, oziroma mar s tem ne preferirate le določeno, formalistično usmeritev gledališča?*

Ko so bile enkrat izpovedane temeljne zgodbe - miti zahodne civilizacije, je pravzaprav šele nastala umetnost, ki se ukvarja z načinom oblikovanja teh zgodb in njihovih zgodovinskih derivatov. Režija kot nova umetnost, umetnost dvajsetega stoletja (tukaj govorim v navezavi na filmsko režijo), torej kot eminentno modernistična umetnost, stopa v polje pretresa dotedanjih umetniških oblik. Ker režije pred tem ni bilo in ker je nastala v časovnem okolju odkrivanja/proizvajanja novih oblik, je režija že od vsega začetka ustvarjanje oblike predstave/gledališča. Z režiserjem gledališče od žanrov prehaja k formam. Režija je konceptualna umetnost, ker se ukvarja s temeljnimi pojmi gledališča - oblika, govorica, prostor/čas. Ali mi lahko navedete primer "formalističnega" gledališča?

*No, denimo KANON.*

In kaj naj bi bilo "formalističnega" v KANONU?

*Katerikoli element predstave vzamemo, vsi so podani v hladni racionalistični formi, kjer ni prostora ne za zgodbo, ne za igro.*

O, to pa ni res. Abstraktne umetnosti imajo svojo "zgodbo" v Ideji medija v katerem se izražajo. Igralka reducirana na glas, gibalci reducirani na skulpturne položaje, operni pevci reducirani na govor - to je zgodba gledališkega aparata, samoumevno delujočega stroja, nad katerim se nadgrajuje blišč (in beda) posnemovalne umetnosti.



FOTO JANI ŠTRAVS

*Mogoče bo vprašanje bolj jasno, če KANONU dodamo predstavo, ki ji je KANON posvečen, KRST POD TRIGLAVOM. Zakaj je predstava posvečena "ustvarjalcem predstave KRST POD TRIGLAVOM Gledališča sester Scipion Nasice?"*

Posvetitev je osebna stvar in jo sprejmeš ali zavrneš... KRST POD TRIGLAVOM je imel učinek bing banga - pospravil je določene gledališke oblike v datoteke zgodovine, odkoder te nikoli več ne bi smele nazorno zaživeti. Instaliral je gledališko metafiziko, izhajajočo iz utopičnih projektov zgodovine gledališča dvajsetega stoletja. Nemogoče je ujeti formo KRSTA, ker gre za formo form, vendar je mogoče prepoznati metafizično razsežnost te forme form. Ta razsežnost je bila v refleksiji predstave spregledana - ostala sta, na eni strani nacionalna mitologija, na drugi pa fascinacija s tehnologijo in vizualnostjo. KANON nima nič skupnega ne z enim ne z drugim in hoče izvleči KRST iz razvodnenosti v populizmu omenjenih dveh bližnjic. Metafizična razsežnost, ki jo KRST POD TRIGLAVOM fundamentalno povzema, je težnja po abstraktnem gledališču, gledališču opredmetenem v Ideji (in ne le Ideji opredmeteni v gledališču). KANON je manifest in se s posvetitvijo hkrati distancira od KRSTA, ki je izigral samega sebe.

*Posvetimo se KANONU: predstava je bila igrana v končni in neskončni varianti, pri slednji so bili gledalci na osnovi zrebanja pošiljani v posamezne prostore, tako, da je bil gledalec lahko večkrat izžreban za isti prostor; posamezni deli predstave so se ponavljali tolikokrat, dokler še zadnji zainteresirani gledalec ni videl vseh treh prostorov. Vendar ne glede na ta zunanji obred - je čas ključni element KANONA?*

Obe časovni kategoriji, končnost in neskončnost, sta vpisani v strukturo predstave. Ženska, ki nenehno govori, je reducirana na glas, organ, ki postane porok njene eksistence. Dokler govori, obstaja. Barthes v študiji o Racinu zapiše, da je tragičnega junaka konec takrat, ko neha govoriti ali ko odide z odra. V tem smislu je Ženska... tragičen junak - mora govoriti, da bi lahko preživela. Pri Fratresih je neskončnost njihovo bistvo: so kolektivna entiteta, ki jo neskončna hoja opredeljuje na zunaj in na znotraj - za nas so prepoznavni le po tem, da nenehno hodijo, ker pa se medsebojno ne poznajo, jih kot skupnost (in kot posameznike) ohranja nevprijetnost nenehne hoje. Tako Žensko..., kakor tudi Fratrese opredeljuje trajanje kot abstraktna gledališka kategorija, čas zreduciran na golo trajanje. V tretjem prizoru, Prostoru objektivnega, kjer se dogaja Igranje šaha z modelom, je trajanje konkretizirano (gre za šahovsko

partijo v kateri ostaneta na plošči le kralja) - kot takšno je sicer možno, vendar absurdno. Konkretizirana je tudi celostna podoba tega prostora, saj je za razliko od ostalih dveh (subjektivnega in absolutnega), Prostor objektivnega neodvisen od umetnikove želje. V njem je zgodovinsko trajanje opredmeteno na posameznih reperjih, orientacijskih točkah v nepregledni neskončnosti trajanja.

*Pregrade, ki jih uporabljate v predstavi postavijo gledalca v pozicijo voyeurja. Največja stopnja erotičnosti ni v popolnem razgaljanju, ampak, če parafraziramo Barthesa, ravno v ustvarjanju "odprtine", ki kaže le delček golote (npr. razprta srajca, koža med rokavom in rokavico). Ali ste tudi vi igrali na to karto?*

Seveda. Želja, da se nevidno naredi vidno (da gledalci vidijo "živo" Žensko, ki nenehno govori in ne le njenega - čeprav dvojnega - zrcalnega odseva), se pri gledalcih spreminja v razburjenost in strast. Pregrada je materializacija reza, ki ga med univerzumom gledališča in simbolnim univerzumom gledalca vzpostavlja "gledališče treh sten". Gledalec na realizacijo fiktivne četrte stene ne pristaja; hoče biti priča, skratka, nekdo, ki ima neposreden vpogled v stvar. Pregrada ga ne ločuje, narobe, žene ga v prostor gledališča. Dogajalo se nam je, da so gledalci sami

odkrivali dodatne luknje v steni le, da bi lahko videli ali je tam zadaj realna ženska, nekatere ponovitve pa so bile na robu prekinutve, ker so gledalci skorajda zrušili steno.

*Gledalec ima v vaši predstavi posebno pozicijo tudi s tem, da je izbran, saj je predstava z omejevanjem števila gledalcev na 21 izrazi elitistična. Ali boste s takšnim trendom nadaljevali?*

Število gledalcev (3x7) izhaja iz prostorske zasnove, ki vodi gledalčev pogled. Gledalčeva izkušnja naj bi bila strogo osredotočena na dogajanje v prostoru. Drugi razlog je osamitev gledalca: v Prostoru objektivnega vsi gledajo isto sliko, poslušajo pa različne tekste. Gledalec mora priti v osebni stik s predstavo, začutiti, da je narejena prav zanj in da ni le del amorfne konzumne množice. V neskončnih variantah se je to tudi fizično dogajalo, saj je na koncu ostajal po en gledalec v prostoru - gledališče za enega je bila igra slučaja in ne načrtno selekcioniranje publike.

*Po tem kar pravite, mora biti vaš gledalec nekaj posebnega. Ali je res, da mora biti gledalec KANONA najprej teoretik in šele potem gledalec?*

Res je samo to, da nič ni res. V gledališču opredmetenem v Ideji, gledalec misli misel režiserja, misli gledališče kot Idejo. Razmerje med gledalcem in režiserjem, razmerje med tistim, ki lahko le gleda in tistim, ki je neviden, je platonsko. KANON ni predstava v smislu zastopanja ("realnosti" v gledališču), ampak predstavljanja, čiste prezence, ki pri gledalcu priključuje ali odpira predstave. Če so gledalčeve predstave asociacijske in abstraktne, pa čutne, to še ne pomeni, da bi gledalec KANONA moral biti teoretik - v trenutku, ko pristane na gledanje KANONA, postane metafizik.

*KANON ima podnaslov previzija. Previzija česa?*

Iz vsakega izmed prostorov, subjektivnega, objektivnega in absolutnega, bo nastala po ena predstava subjektivnega, objektivnega in absolutnega časa v dveh variantah. KANON se poslavlja od svoje previzionistične faze, v kateri je deloval kot troedina in ikonična podoba Ideje. Manifest je razpad te navidezne kompatibilnosti nezdržljivih univerzumov. Padec v usodno norost gledališke prakse bo ena stran naslednjih treh dihotomij - prva od njih bo Ženska, ki nenehno govori v Pentagon in Poligon varianti - njej nasproti pa bo stala metafizična plazma zunajdimenzionalnega doživljanja. Ko bo izčrpano solistično življenje subjektivnega, objektivnega in absolutnega časa v dihotomnih vizijah, se bo zgodilo revizionistično poenotenje v organski Ideji.

Pripravila ALDO MILOHNIČ in MAJA BREZNIK

Potem, ko je postavitev Peera Gynta v sedemdesetih letih padla v vodo - od nje je ostal le slab prevod Janka Modra -, so to Ibsenovo "dramsko pesnitev" zdaj končno postavili v ljubljanski Drami.

Eden od razlogov je zagotovo želja gledališč po postavljanju velikih tekstov, ne glede na njihovo uprizorljivost, saj so zveneča imena avtorjev, še bolj pa teksti, ob katerih avtorja sploh ni potrebno omenjati, vaba za gledalce in hkrati alibi za pretiravanje in samopovečevanje ustvarjalcev.

Drugi razlog je gotovo ta, da je Peer Gynt na prvi pogled besedilo, ki je kot nalašč za teater devetdesetih, če se že odloči, da bo govoril tudi ali predvsem s predlogo. Tekst je namreč sanjsko - blodno potovanje junaka, ki se že na začetku odloča med materjo na strehi in toplo punco pod roko, odloči se za slednjo, to pa ga popelje na fantastično potovanje v mitološke in eksotične svetove, v srečanje s smrtjo in ubijanjem za preživetje, v svet norosti in kapitala; zgodba je torej že kar od začetka sestavljena iz posameznih fantastičnih prizorov, ki niso trdno pripeti na realnost in katerih status je nejasen in skrivnosten. Ravno v tem je kleč vsake fantastike: ponuja nam svetove, za katere ne vemo, ali so sanjski, materializirane fantazme in fantazije, blodnje, ki se prebijajo ven, fiktivne strukturno mogoče svetove, in podobno; tudi Gyntovsko zgodbo lahko samo pogojno razumemo kot iztaknitev iz časa in razcapane, blatne realnosti, v bleščeči svet denarja, žensk, videzov, mask in laži, ki prekrivajo junakovo praznino in odsotnost njegove osebnosti.

## PEER GYNT

In to dela Ibsenov tekst sodoben; na eni strani imamo osvobodjene prizore, ki kar kričijo po različnih režijskih pristopih, ki bi raziskovali in komentirali avtonomnost in nerealnost teh fiktivnih svetov, s tem pa tudi po pastišu in uporabi iz tradicije prepoznavnih vzorcev, na drugi strani pa je ta gyntovski "jaz", pomešan s trolovsko zahtevo "bodi sam sebi dovolj", zelo blizu shizoidnemu subjektu s konca stoletja, ki svojo osebnost gradi iz instant sporočil množične kulture, napaberkovanih citatov in prevzetih vedenjskih vzorcev.

Res pa je, da strašno oviro vsakršni sodobni postavitvi predstavlja razvlečeno in premalo dramatično besedilo - ki kljub imenitnemu prevodu Milana Jesiha, ki je spet enkrat dokazal svojo jezikovno briljantost, izjemen smisel za dialoge in za verz, kjer je ta potreben, ki ne omogoča gladke uprizoritve: mogoče se ga da prebirati celo polamo zimo v kakšni zameteni brunarici in zraven kaj malega dosanjati, za poslušanje v močno, vendar še premalo skrajšani varianti, pa ni.

Ljubljanskega Peera Gynta je režiral makedonski gost Slobodan Unkovski, ki je veliko delal po svetu, ta komad na primer pred dvema letoma v Ameriki. Zadeve se je lotil s preveč zvestobe in pietete do teksta; kljub temu, da je v besedilu poudaril vse ironične nastavke, pa režija ni bila ironična, razen v nekaterih prizorih, na primer pri troljih, ki jih - divjake in sfižence - postavi deklamirani v zbor, ali pri karikiranju predsodkov o narodnem značaju pri mednarodnih trgovcih, ki Peeru izmaknejo ladjo. Unkovski je blizu gledališču podob, njegova režija je precizna, sterilna; scenografija Mete Hočevar je - za razliko od



FOTO MIHA ČELAR

kostumografije - skromna in asketska; kljub polemiki takšne scenografije s spektakelskim razkošjem, ki smo ga pri naslovih svetovnih klasikov v zadnjih letih vajeni, pa pripomore h končnemu učinku predstave - dolgočasju, ki je posledica razvlečenosti, prevelike zvestobe (nefunkcionalnemu) tekstu in padajočega ritma.

MATEJ BOGATAJ





FOTO OCTAVIO INTURBE

Še preden zapusti oder, zadnja igralka (plesalka) ponavlja zgodnico o tem, kako skuhamo kavo. Pripovedovanje je pravzaprav namenjeno Carlu Veranu, osemindesetletnemu pesniku, polnemu starostne modrosti, ki je kot prvi vzrok sprožil zamisel o predstavi. In on je, se pač zgodi, pozabil kako se streže temu vsakdanjemu opravilcu, zato zgodnica zapolnjuje prav njegovo spominsko luknjo. Čas, ki v nekem trenutku izgubi svoj "logično-pravilen", torej vnaprej domenjeni ritem in potek, čas, ki kar naenkrat preskakuje, če na primer kot g. Verano pričujemo pozabljeni stvari in se jih moramo, zato, da bi za zunanji svet vse zopet steklo kot-je-potrebno, naučiti znova, je tudi tisti čas, trenutek ali pa kar časovni modus, ki je lasten Vandekeybusovi koreografski strategiji, njegovi koreografski pred-izdelavi.

To pomeni, da pri plesu sami prostorski obliki, prostorsko vidni telesnosti (M. Bernard) vedno predhodi nek težko določljiv časovni moment, ki ga je še najbolje opisal Paul Valery rekoč, da trenutek rodi obliko in oblika naredi trenutek viden. Ko plesalci dajejo svoje gibanje v-videnje, izpričujejo s tem vsaj dve stvari, namreč svojo zapisanost v negotovi podobi časa ter uporabo prostora, ki jim je na voljo, a vedno na povsem specifičen, individualen način. Ti "videni trenutki" pa se v Vedno enako zlagano nakopičijo in razpršijo preko stroge, zgolj koreografske postavitve. Tudi predmeti, ki pri Vandekeybusu vedno služijo spraševanju o tem, kakšen odnos ima moja energija s predmetom, ki se mi postavlja

nasproti, da z njim nekaj storim, postanejo konstitutivni principi bolj gledališke kot plesne predstave. In to se je moralo Vandekeybusu, da ne bi postal svoj lastni epigon, tudi nujno zgoditi. V Prinašalkah slabih novic smo bili priča energičnemu, agresivnemu fizičnemu jeziku, kjer je gibanje odgovarjalo na vsako posamezno situacijsko strukturo, v kateri so se znašli plesalci in kjer je šlo za poudarjanje večnega plesnega izigravanja zemeljske gravitacije: plesalčevo dejanje se, če zaostriamo, ni nanašalo na zunanje reference, temveč na njegovo lastno telo, njegovo lastno telesnost. Občutki trajanja posameznih plesnih sekvenc, dogajanje ter gmota energije, ki so jo ta proizvedla, pa je sklepalo

harmonično "logično-potekajočo" ter narativno zelo ritmično predstavo. Kljub temu, da so različni tipi sodobnih uprizoritvenih umetnosti proizvedli pravo zmešnjavo pojmov kot so gledališče giba, plesno gledališče ali fizično gledališče, pa smo lahko Prinašalka, brez zadrege, da bomo udarili povsem mimo, postavili v enega ali kar v vse tri opise. Vedno enako zlagano pa je zopet zabrisalo že tako nejasne meje, saj po eni strani ne moremo govoriti niti o bistveni vlogi plesalca (tudi Vandekeybus sam ne izbira ljudi glede na njihovo plesno izobrazbo ali pa te pri njih sploh ni), niti koreografa ali plesa samega, po drugi strani pa seveda niti ne o običajni gledališki predstavi. Princip puzzlov, zloženke ali krpanke (iz česar je konec koncev, a tudi ne nazadnje, sestavljena scena), zgrajen iz različnih umetniških postopkov, kaže vsaj še na kakšen "psevdo performance", ki pa to zopet ni, saj je vkleščten v tradicionalno italijansko škatlo. In čeprav je montažiranje eden bistvenih modernističnih postopkov, se v predstavi pojavlja bolj kot "citat", ki je uporabljen za povsem drugačne pomenske nivoje.

Video, ki je na samem začetku sinhrono projiciran na več platen, a se na vsakem od njih odvija drugačen vsebinski posnetek, čeprav govoreč o eni in isti stvari (oziroma osebi), opozarja najbrž na mnogotero sporočilnost, na brezobzirnost do gledalčeve enopomenske izkušnje - in prav ta divjost v sporočilnosti se vleče skozi vso predstavo, ki pa zopet, da ne bo pomote, ne pretendira k nikakršni trdni narativni strukturi, temveč le podaja različno kombinirane načine "pesniških podob" ali drugače - emotivnih, intelektualnih in intuitivnih ekspresij. Niti za hip ne postane naša naloga loviti se in lomiti s pomeni besed, zvokov ali gibov, ki kljub temu (ali prav zaradi tega) ves čas poskušajo osvoboditi abstraktna (telesna) čustva. Pri tem se pojavi nek konstantni vektor,

še posebej prisoten prav v Prinašalkah, ki odpira drugačne vrednosti in kvalitete čustvene intenzivnosti, tako na eni kot na drugi strani odra. V Vedno enako zlagano je to podprto z zelo Maximalistično! gesto - namreč, smo priča čistim zvočnim materialom in tako igralčevim kot gledalčevim fizičnim soočanjem z zvokom: "mikrofonski" kontakt s plesalkino nogo, žago, ki reže les, sprehajalno palico; glas, ki ob fizičnih pritiskih na dihalne mišice sproža ekspresivno dihanje ali pa govorjeni besedi poda zanjo popolnoma neobičajen ritem. Tudi vizualna "zavesa", scena v zraku, obrne dogajalni prostor tako, da se obrne tudi običajno dojetje; glasba, ki nastaja iz načinov gibanja človeškega telesa v določenih situacijah, vandekeybusovski "trade mark", prepoznavni plesni stil, ki daje občutek, kot bi to lahko vsak počel, v resnici pa je to silno težko, dalje, odštekani, humorni, small talk pasusi, čokoladni bombončki, sanjske, viseče vešče (kure?), ki preletavajo zrak in stotina ženskih oblačilc, producirajo občutek, kot da ni nič čisto zares, da se vse kar dogaja in gre mimo, da prepoznavanje/prevajanje sploh ni pomembno, da je množica simbolov enostavno simplificirana do nerazpoznavnosti. Ja, in potem so seveda tu še jajca: najprej Kolumbova, katerih enostavna in domiselna razrešitev je

FOTO MIHA ČELAR



prepuščena naši domišljiji. Potem tista jajca, ki žensko postavijo v tako dvoumen (viseči) položaj, še posebej, ko se na vso moč upira, da bi jih moški zlegli pod njo ali nekaj takega podtaknili njej sami. Pa jajca, ki služijo kot fakirjevo ležišče, za katerega se, seveda z mojstrovno pomočjo, vedno zdi, da je čisto udobno in nenevarno, pa jajca kot žonglerske žogice, kjer se poraja videz, da je še edina dilema, ki preostane: ali bo kura ali petelin. Ali je bilo prej jajce ali kokoš pa tako ali tako že dolgo ni več pomembno. Ni kaj, Vandekeybus je dokaz, da Evropa obstaja. Da ni ničesar, kar bi bilo posebej izpostavljeno, kar bi zahtevalo borbo na nož. Da osnovno Brookovo vprašanje gledališča, kaj je tisto, kar pomaga gibanju energij, da se nekaj sploh zgodi, postaja vse bolj intuitivna zadeva posameznika, s tem pa se zabrisujejo tudi meje prehoda iz resničnosti v prostor na sceni. Publika, ki ji oder odpira emocije in akterji, ki jim to počne resnični svet, hkrati postajajo oni sami in nekdo drug. Vandekeybus ne problematizira bistvenih sestavin, modusov gledaliških, plesnih uprizoritev niti akterjev samih, temveč življenjsko izkušnjo, ki umetnost proizvede. Je ta vedno enako zlagana, je to vedno enako zlagan vsakdan? Ni nujno, vedno lahko sprejemamo kolikor želimo, ni hierarhij, "zaresnost" ni in je. Komunikativnost, ki jo proizvaja razdrobljena kopica duhovitih prizorov in zgodbic v Vedno enako zlagano pretendiraknaši osebni odprtosti. Je tipičen produkt evropskega duha, za katerega se ob koncu tisočletja zdi, da se kar naprej igra, pa tudi posmehuje svoji vsakokratni možni referenci. To pa, seveda nikakor ni nujno slabo. Lahko je tudi komično. In prav to je zadnji stavek predstave, preden se zasliši aplavz. Pa še veste, kako se skuha kava? Veste? Škoda!

ŽENJA LEILER

FOTO WOLFGANG KIRCHNER



VEDNO ENAKO ZLAGANO

## NOORDUNG?

Zadnja predstava Dragana Živadinova je prelomna vsaj iz enega razloga in ta razlog je Dragan Živadinov sam.

Zakaj lahko torej ob predstavi "NOORDUNG" eksplicitno govorimo o Draganu Živadinovu kot avtorju - režiserju? To je njegova prva gledališka predstava, ki jo gledam in vidim ne kot predstavo in igro NSK z eksplicitno retro ideologijo z vso "estetsko" ropotarnico, pač pa je v njej že razvidna specifična "osebna" mitologija avtorja. Vprašanje: ali je to retro ideologija, ki je dobila svoje telo ali pa je to telo, ki je prevzelo svojo držo kot držo retro umetnosti? - pa ostaja še naprej odprto. Namreč, koliko ta drži sploh še "drži" ali koliko je sploh še konsistentna in ne zgolj samovoljna.

Očitno gre za režiserja kot avtorja s telesom (ali ni bila gladovna stavka pravzaprav nekakšna predstava o vzdržljivosti telesa?) in to je tisti, ki nas popelje v svojo predstavo, ki tudi sam čisto neposredno vstopi v svojo predstavo s tem, ko stopi na oder. Torej režiser ne govori "svojega" jezika "posredno" skozi predstavo/igro (igralce in gibalce), zdaj celo neposredno "spregovori"

s svojim jezikom in s svojim telesom. Režiser postane telo in ne samo idejni gospodar predstave. Razkrije nam tisto oziroma tistega, ki vedno stoji zadaj in kot "črka zakona" kontrolira situacijo zunaj gledalčevega pogleda: vleče oziroma vzpostavi "nevidne niti, spletene med gledališkimi akterji. Kaj s tem pridobi? Gledališki "akt gledanja" postane čisto na koncu predstave tudi "Živadinov akt", ko ga vidimo razgaljenega do "golega" in s tem, ko nam na koncu pokaže še svoje telo, samo še potrdi kdo je centralna figura ali junak predstave. Režiserju jezik predstave očitno ne zadošča, da bi se "dosegel in izrekel": tudi s tem ko "sebe" (svoje telo in glas) doda predstavi, pravzaprav ničesar ne doda, ker doda zgolj svojo pomanjkljivost in nezadostnost v čisti obliki.

V predstavi se zopet (kot skozi vse predstave Scipionov ali Rdečega Pilota) kaže neka posebna obsedenost z zgodovinskimi simboli avantgarde. Obrabljeni

"Maljevičev križ" je s svojo pomnožitvijo prignan do konca, tako da površina kabine za gledalca postane ena sama prepletena struktura križev in je "vsa" iz križev. Seveda ali lahko križ v "rubikonu" sploh še vidimo kot Maljevičev križ, kot znak z vsem svojim simbolnim in zgodovinskim pomenom - in ali ni to bolj neka Escherjeva logično-optična struktura, pravzaprav samo površina? Ko "ponavljaš" Maljevičev križ je gotovo, da ne rišeš križa z isto simbolno težo in enakim pomenskim nabojem, ker je ponovitev možna le, če ni razlike, toda hkrati brez razlike ni možna (pravzaprav se pri slikah Irwinov zgodi enako: gledaš križe, ki ti v prvi vrsti sporočajo to, da niso (suprematistični)). Tudi tekst "Zmaga nad Soncem" je samo okvir, podlaga in je samo "prva beseda" predstave.

Tekst je namreč očitno avtorsko obdelan (sestavljeno in zmontirano) iz "vseh štirih vetrov" in vprašanje je, kaj naj tekst skozi svojo modifikacijo sploh pomeni. Tako si predstava še bolj podredi samovoljno izbrane vire (o citatih se ne da govoriti), in s tem, ko jih ne citira dobesedno, ampak prekrojeno (zmaličeno), z njimi manipulira. Spomnimo se: bolj ko je citat dobeseden, večja je distanca do motiva. Tretja stvar je vztrajna obsedenost s futurizmom, z mašinizmom in z gibanjem. Predstava s svojo "mehanično optiko" (optično mehaniko?) v bistvu neprestano in obsesivno riše svoj zaprti krog, ki je seveda začetek in konec predstave hkrati. Razmetana in neuskaljena odkritja predstave temeljijo prav na tej skupni ideji krožnega gibanja, ki nam skozi svoj "futurizem" in "tehnicizem" v prvi vrsti sporočata, da je predstava na sledi scientizma, ker verjame, da znanost

približuje prvi sceni. Neprestano smo na mestu, na istem kraju svoje krožnice, ki je središče scene, ker je ta vsa organizirana okoli te mrtve in negibne točke: ta ničelna točka označuje scenografijo predstave kot perspektivni stroj. Središčna geometralna točka je namreč pojmovana kot kraj, kjer se združujejo svetlobne niti in s tem določajo in predstavljajo gledalca kot "organ vida", kot vidca. Zato nas strojni mehanizem predstave samo pogojno pomika po svoji poti in če nas kam, potem edino proti koncu zgodbe, predstave. Tekst ni govorjen v "živo", igralca sicer ob koncu predstave spregovorita, vendar bolj zato, da nas spomnita, da sta praktično celo predstavo molčala. Tekst je torej "mrtev", vendar v tej predstavi vseeno bolj neposredno prisoten kot v Krstu: je nekakšna zvočno/tekstovna "mešanica" (shranjena na traku), ki je hkrati beseda in glasba predstave. Ta "mešanica" nam govori o tem, da spoznavni objekt predstave ni tekst z njegovimi pomenskimi učinki, pač pa nekaj drugega. Kljub temu, da je beseda predstave izgnana z odra oziroma natančneje: predstavljena na trak, prav play back diktira in kot "časovnik" (ura) vodi dogajanje na odru in v predstavi. Torej, igralci so vodeni z natančnim in brezhibnim "urnikom" traku, vendar tako, da ga ves čas poskušajo ujeti ("ujamejo" pa ga šele takrat, ko ga zgrešijo, ko se ta izključi).

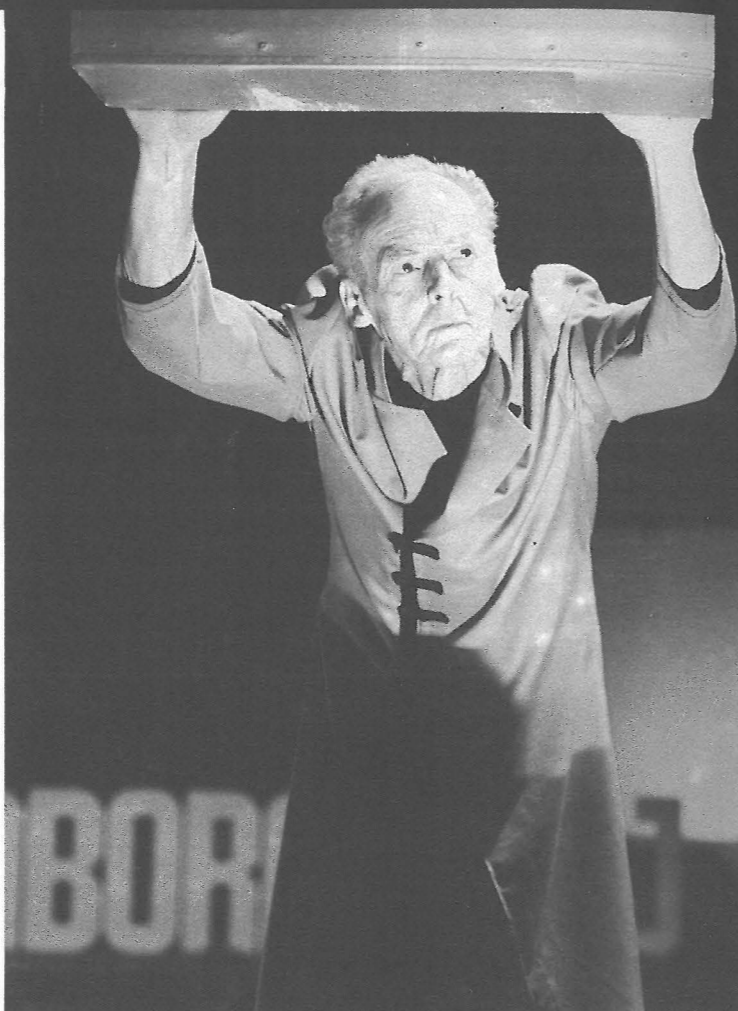
Zato pravzaprav glasbe (tako kot teksta) sploh ni, ker je ta močno "miksana", zlepljena z besedo. To mešanje besede in zvoka je takšno, da producira nerazločnost obojega in nerazumljivost teksta. Gostota besed in neprestano kroženje/prepletanje teksta z glasbo in teksta s tekstom, nas sčasoma privede onstran pomena. Tam potem beremo

FOTO GORAN BERTOK

neberljivo in ostanemo "brez pomena, a polni smisla". Nič nam ne pomaga ključ branja ali dešifriranja: tok besed je takšen, da ne omogoča anticipacije in jasnega pomena. Struktura je gosta in prekrivanje (prikrivanje?) je prav tukaj na traku (predstave) najbolj na delu. Ta gostota v zvočnosti predstave je tudi mnogo gostejša kot sama igra igre, ali materialnost scenografije. Igra namreč ni v neprestani giblivosti in njena "dramaturgija" se na trenutke odvija prav počasi (kot v breztežnem stanju) - počasi in lahko. Če se tekst nalaga in nalaga, se slike predstave ne uspevajo dovolj hitro razporejati in pomikati po poti diktirajočega "zvočnega teksta". Sicer se "slike" skušajo podvajati, množiti, vendar je učinek tega gibanja okoren in hkrati se zdi, izbirane naključno in brez trdne osnove. In v tem "vsebinskem" razcepu "besede in slike" se najbolj kaže, da predstava ni skonstruirana konsistentno in da se vrti v prazno.

ALEN OŽBOLT

FOTO JOŽE SUHADOLNIK



# NOORDUNG

## DAS KOSMOKINETISCHE KABINETT

pomeni bodočnost - in obratno: da je bodočnost v znanosti.

Medtem ko se kinetična komora za gledalce premika od enega prizorišča k drugemu, se hkrati odmika od prejšnjega. Neprestano je na "sceni" to posledično dogajanje, ki ima svoje notranje pravilo v gibanju, ki je hkrati prihajanje in odhajanje, oddaljevanje in približevanje. Ko odhajamo iz vidnega polja ene scene, nas prav to oddaljevanje hkrati









## OPERA IN BALET SNG

## DRAMALIEDER

Dramskemu igralcu bi bilo treba že izza akademije sem priporočati vsaj po eno pevsko predstavo letno: tako bi samozavesti nikoli več ne zamenjal za iluzijo o dokončnem vedenju. Če se nam namreč po odrih valijo množice mladenk in mladeničev, ki dajejo videz, da nimajo pojma, o čem govorijo, je edina rešitev - pogoj za očitno selekcijo - vztrajna pevka vzgoja. Pri petju se namreč takoj-takoj pokaže, kdo je zlit z besedilom in kdo ne: nota ni točna, če ni tudi beseda. In obratno. Kako preprosta rešitev za šolsko torturo; kar detektor laži bi si jo drznil poimenovati.

Sicer pa mi povejte, koliko dramskih igralcev na Slovenskem ima organ, material, šolan glas oziroma kolikšna je njihova želja, da bi to dosegli? Bržda bi moral retorično vprašanje - z upoštevanjem redkih moških izjem - prestaviti v ženski spol, preden si vam sploh upam razkazati prste obeh rok. No torej - katera danes še neguje zlahtno podjetje, kakršno je zmojstrila Duša Počkajeva? Če se omejim na nedavna empirična dognanja, med takšne zagotovo sodi Katja Levstikova - ima dovolj mladostnih popevkarskih branj, zanesljivo frazo, ritmiziran dih, bogato kulturo dikcije (tudi v tujščini) in prav nagajivo spekulativno intonacijo, kakršno si igralka z dolgoletno prakso pač sme in mora privoščiti. Njena prenovljena predstava Čar ljubezni, torej večer šansonov Jacquesa Brela (v režiji Damirja Zlatarja-Freya), je lep praznik samodiscipline in spretnosti hoje po emotivnem grebenu: le oglejte si decentno gestikulacijo, ki Levstikove ne zapusti niti sredi harmonske evforije, le prislunhite, kakšna šola niansiranega prilagajanja govornim točkam mlajšega kolega (Matija Rozman namreč nevarno igra pesnika) prihaja iz pevkine duše. Silester Stingl nas na predstavi znova prepriča o tem, kako krivično zapostavljen pianist je (bil).

MIHA ZADNIKAR



FOTO JANI ŠTRAVS MANKURT

## EMA KUGLER

## MANKURT

Iz poltreme pozabljenega, a intenzivno modernega prostora se dvigajo prikazni, fantomi razbesnjeno vznemirjene domišljije. Hlad stehinizirane robotike in vročičnost poudarjene erotičnosti, strogost geometrijsko začrtanih linij in rokokojško razcvetene oblike teh bitij, ki jih ustvarja in določa obleka: vzpon iz ječe teme in pozabe, boj za preživetje, nenadno erotično srečanje in spopad do ponovne teme. Legenda nerealnih podob Eme Kugler. Mankurt - naslov povzet po imenu sužnje iz romana Činkiza Ajtmatova Dan, daljši od življenja, je samo asociacija, nikakor vsebina ali program. V prostoru, ki z železnimi konstrukcijami deluje nezgrešljivo industrijsko, obenem pa fantazmagorično zapreden v

zapršenost na pol pozabljene preteklosti, z melanholijo visokih zastekljenih oken, skozi katera pronica svetloba nočnega mesta, in strašljivostjo prepadnih lukenj, se prebudijo bitja iz sanj: pol-živali-pol-ljudje, ki jih v njihovi organski čutimo nekje v temi drobovja, obenem pa visoko tehnizirana bitja, ki spominjajo na SF prihode iz vesolja. Podobe pravadne prihodnosti. Kontrast med prvinsko organskim in stehiniziranim, ki sta spojena z medsebojnim prežemanjem, ne zgolj z združenostjo, s paradoksalno istostjo, je izvir izjemnega emocionalnega naboja oblikovanja Eme Kugler. Njene kreacije niso zgolj obleke, temveč kostumi, ki ustvarjajo bitja iz domišljije, ki pregnetejo človeško telo v neko drugo življenje. Skorajda skulpture, ki pa nujno potrebujejo človeško telo: ne telo-lutko, s katerim bi dobile volumen, temveč telo v gibanju, telo kot živ organizem, ki mu obleka izoblikuje formo in tudi podeli aib.

ki ga potisne v življenje, katerega način, izraz in tudi pomen določa sama. Zato se Ema Kugler oklepa svojih požrtvovalnih sodelavcev iz Plesnega teatra in Gledališča Ane Monro, brez katerih bi njene stvaritve ostale neuporabne mrtev material (ni treba posebej poudarjati, da njenih tovrstnih kreacij ni mogoče obleči dobesedno nikjer v realnem življenju in da ostajajo zvesto in nepreklicno zavezane fikciji). Zakaj se Ema Kugler ne more zadovoljiti s tem, da bi svoje obleke enostavno postavila na ogled? Zakaj za predstavitev ne more (in ne sme) izbrati forme modne revije, ko je povsem jasno, da bi bile na revijski pisti, dobro osvetljeni in pregledni, njene obleke najbolj vidne? Ker to seveda niso obleke, ki bi se zmogle kazati v sijaju svoje lepote (in treba je poudariti, da so njene kreacije, ob vsej grozi, ki jo vzbujajo, izredno lepe, vrhunsko estetske). Ker so podobe, ki zahtevajo, same iščejo adekvaten prostor. Ker so

kreirane kot živa bitja, ki ne sodijo kamorkoli, ampak oživijo zgolj v svojem svetu. Če je dvakrat doslej poiskala povsem izjemen prostor (postojnsko Črno jamo in tokrat opuščeno termoelektrarno v Ljubljani), to ni bilo zgolj zaradi želje po ekskluzivnosti, ampak zaradi nujne po oživitvi svojega sveta, v katerem obleke oživijo v svoji zgodbi.

Ta interakcija oblačilnega oblikovanja in izbranega prostora z docela nujno dimenzijo gibanja (na meji med plesom in igro), ustvarja enkratni dogodek (pri tem ne mislim samo na to, da Ema Kugler svojih projektov že praviloma ne ponavlja, da ne pozna reprize, ampak bolj na fenomen doživetja v času, tukaj in zdaj, ki ni lasten modi ali likovnim umetnostim, temveč glasbi in gledališki predstavi. Treba je priznati, da prav v tem smislu projektu Mankurt nekaj manjka. Čeprav ni želel biti gledališka predstava, je intenzivnost nakopičenih elementov naravnost klicala po režijskem oblikovanju. Ne po zgodbi ali izpeljanem pomenu (to je bilo pravzaprav že prisotno), ampak po izoblikovanem poteku, ki bi tisto, kar je že bilo oblikovano, izpeljal v celovito doživetje - konec koncev tudi v daljšem časovnem razmahu, ki bi omogočil, da bi se že prisotno do kraja izpelo. (Če pri tem niti ne omenimo, da je bilo premalo pozornosti posvečeno možnosti, da bi vsak pogled gledalca spremljal celoto.) Da se to ni zgodilo, lahko obžalujemo tudi zato, ker projekt Mankurt potencialno v sebi nosi intenzivnost doživetja, kakršni je v katerikoli umetniški produkciji v slovenskem prostoru ta hip težko najti par.

Projekt Eme Kugler, ki se ne zadovoljuje zgolj z oblikovanjem oblek, čeprav obleka ostaja nesporno jedro predstavljenega, njena oblikovalka pa edini pravi avtor celote, je v prostoru umetniške produkcije povsem izjemen. Prav zaradi te izjemnosti ima Ema Kugler nesrečo - in tudi posebno prednost, da namreč ne pripada nobeni t.i. panogi: medse je ne morejo prišteti niti modni oblikovalci, niti likovniki, niti gledališčniki. Ostaja izven vsega kot produktiven izziv, obenem pa potisnjena ob stran, ekskluzivna in marginalna.

DIANA KOLOINI

## EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE GLEJ

## HEJ SALVADOR

"Baby-boom goes to war" na svoj način. V prekomerno mehaniziranem svetu, ritmiziranem s korakom marša in izpolnjenim s totalno destrukcijo, imenovano tudi higiena sveta, modno-glasbena miniatura "Hej Salvador" dviga svoj glas za pravico do človečnosti, umetnosti in ustvarjanja.



FOTO MIHA ČELAR HEJ, SALVADOR

## LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA

## STVARJENJE

Režija: Uroš Trefalt  
Dramaturgija: Metka Zobec  
Igrajo: Lučka Drolc, Robert Waltl, Irena Zubalič  
To niso lutke, pa tudi dramsko gledališče ne. To je skupek enostavnih zgodbic z idejo, da iz vsakega "ničja", iz vsake stvari na tem svetu vedno nekaj nastane. Roke niso več tisto, kar nam ponavadi visi s telesa, ampak se spremenijo v ploskajoče in gibajoče se male igralce, celo noge zadobijo popolnoma nov pomen. Obraz lahko govori več kot besede same. Prijazni gagi so otrokom všeč, verjetno zato, ker so tako zelo

Principi "izrojene umetnosti" cirkusantskega tipa ta namen najboljše izpolnjujejo. O dogodku, ki se je zgodil v Gleju 19. oktobra 1991, ne moremo govoriti kot o predstavi v klasičnem pomenu te besede, ker se podreja dikatu namenskosti, t.j. elementom, ki naj bi jih predstava "promovirala". Prvi je glasba Boruta Kržišnika s plošče Currents of Time, izdane letos pri založbi Recommended Records v Londonu, ki je diktirala gibanje modelov v oblekah Andraža

Vogrinčiča, ovešenih z nakitom Lare Bohinc. Kar se tiče deleža Matjaža Pograjca, mu principi "izrojene umetnosti" niso tuji, čeprav so v Romeu in Juliji, predvsem pa v Pesnikih brez žepov bolj artikulirani, je tu ustvaril še en svet z roba pameti, zavil v MTV-jevsko "pakungo". Nenapihnjen, a dragocen dogodek, zato lahko Matjaža, Boruta, Laro in Mateja samo prosimo, naj vztrajajo.

JANI DINTER

enostavni, pristni in prvinski. Kako malo je potrebno, da lahko nastane teater, bi rekli. Pa vendar ne tako malo. Kajti iz idejnega sveta izvabiti tisto, kar je temeljnega v njem, je hudičev posel. Dostikrat govorimo o tem, da je neka stvar nerazumljena, pa se potem potolažimo z ugotovitvijo, da vendarle nekaj pomeni, že zato, ker smo se z njo poistovetili, jo občutili. Pri tej predstavi se v prvi vrsti poistovetimo s tistim, kar smo prinesli iz otroštva. Z oblikami, barvami, zvokom. Poistovetimo se s časom, ko še nismo znali govoriti in je bil krik, zvoček, glasek, mimika, gib - edini in vsem skupni jezik. Uroš Trefalt uporablja preprosta, vendar učinkovita sredstva, scenografija je lična in praktična, kostumi udobni in nevtralni, rekviziti pa posrečeni predmeti

prinešeni iz najbližje otroške sobe. Besedila ni, igralci zapojejo eno samo preprosto pesmico. Zato pa igrajo s svojimi glasovi, zvoki, preprostimi instrumenti, gibom. Najboljša je domiselna "zgodbica" v stilu senčnega gledališča. Zgodbice so me malce spominjale na risanke, katerih sredstvo je izogibanje filozofiranju in zapletanju in ki nas želijo s pomočjo svojih domislic predvsem razveseliti in sprostiti. Ne morem govoriti o velikih igralskih kreacijah, ker zanje v tej predstavi sploh ni mesta. Igralec je v tovrstni predstavi lahko le prijazen gospod ali gospa, s katero se gremo igrati in čas tridesetih minut, kolikor traja predstava, za vedno ostane v nas kot zlahten vetrni domišljije.

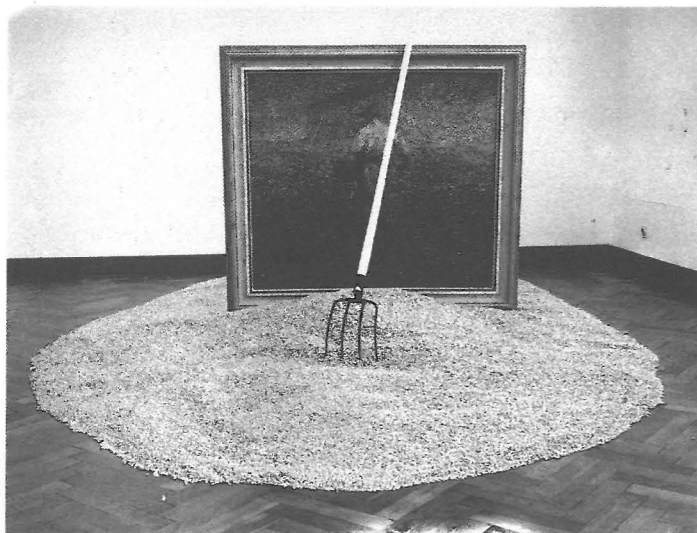
MODERNA GALERIJA  
LJUBLJANASLOVENSKE ATENE  
1991 - 1907*"Premikajoč se skozi slovensko  
umetnost kot sejalec."*

43 umetnikov iz Slovenije, Jugoslavije  
intujine je z lastnim ustvarjalnim slogom  
in tehniko, po motivu slike SEJALEC  
Ivana Groharja iz leta 1907, izzvalo  
umetnost, kritiko in javnost na razstavi  
Slovenske Atene 1991 - 1907, ki je bila  
predstavljena v Moderni galeriji Ljubljana  
v oktobru in novembru 1991.

Mirsad Begić, Milivoj Bijelić, Bogdan  
Borčić, Radomir Damjan Damjanović,  
Vlasta Delimar, Deluxe, Braco  
Dimitrijević, Srečo Dragan, Milan Erič,  
Jeanne Finley & John H. Muse, Dušan  
Fišer, Bojan Gorenc, Graditelj, Ivan  
Grohar, Marina Gržinić & Aina Šmid,  
Herman Gvardjančič, Jusuf  
Hadžifežović, Zdenko Huzjan, IRWIN,  
Jadran, Željko Kipke, Janez Knez,  
Aleksij Kobal, Adrian Kovacs, Marko  
Kovačič, Ivan Kožarić, Laibach Kunst,  
Laibach Kunst, IRWIN, 1933/34 - '39,  
Vlado Martek, Živko Marušič, Tadej  
Pogačar, Jože Slak, Zora Stančič, David  
Stein, Igor Stepančič, Ilija Šoškić, Tugo  
Sušnik, Jože Tisnikar, Raša Todosijević,  
"Veš slikar svoj dolg", Boris Zaplatil,  
Krištof Zupet - so umetniki, ki so se  
predstavili na razstavi.

Razstava je ob najvidnejših imenih  
avantgardnih in neoavantgardnih smeri  
povojne jugoslovanske umetnosti ter  
nove umetniške prakse vključevala tudi  
projekte kopiranja, določene z vrsto  
specifičnih razlik in zapleteno  
problematiko avtorstva ali neavtorstva.  
Torej projekti kopiranja, ki so javnosti  
znani samo z naslovom razstave in/ali  
projekta Laibach Kunst, IRWIN, 1933/  
34 - '39 podpisani z imeni znanih, a že  
(?) umrlih slikarjev, s psevdonimi itn.  
Genealogija razstave pa nas vrača v  
leto 1985, ko decembra 1985 skupina  
IRWIN pošlje Poslanico, vabilo k  
sodelovanju pri razstavi SLOVENSKE  
ATENE številnim ustvarjalcem,  
Moderna galerija v Ljubljani pa se leta  
1990 odloči ta koncept obnoviti,  
dopolniti in razstavo realizirati.

Projekt Slovenske Atene je navkljub  
"diktatu motiva" pravzaprav zadnja  
velika razstava umetnosti osemsetih  
let (nekdanje) Jugoslavije. Razstava je  
namreč več kot samo "odgovor" na

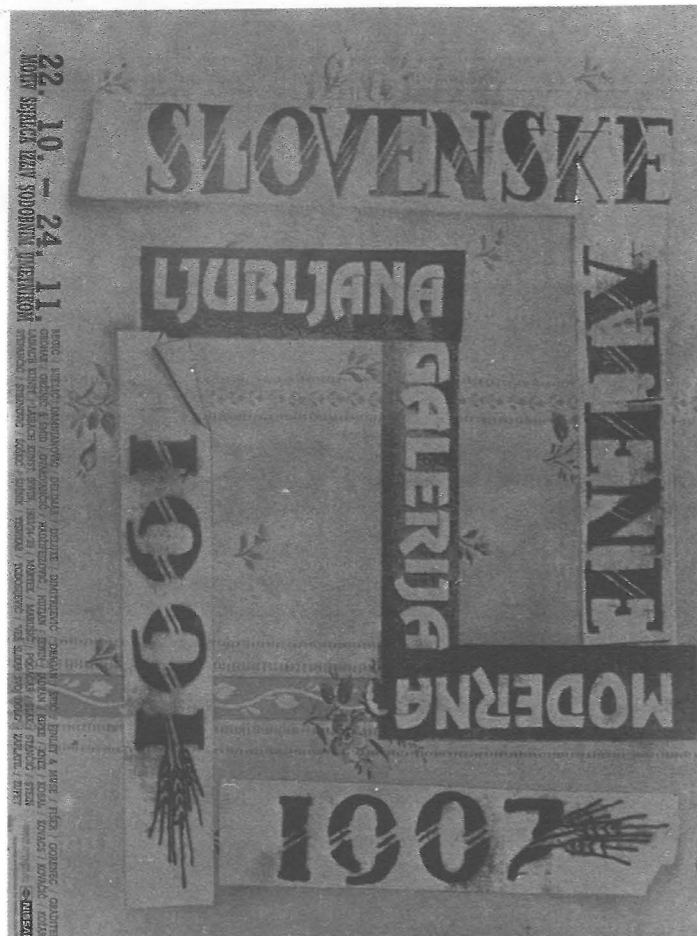


BRACO DIMITRIJEVIĆ

zastavljeno temo, je tankočuten pregled  
slogov in tehnik, umetniških preokupacij  
in dilem, ki ga je sodobna likovna in  
vizualna umetnost postavila pred likovne  
umetnike tega prostora, in ki so se temu  
odzvali na specifičen, samosvoj način,  
onkraj vsiljenih ideoloških in drugih

umetniških vzorcev.

Razstava SLOVENSKE ATENE 1991 -  
1907 kot poskus na eni sami razstavi  
zaobseči celotno obdobje slovenskega  
modernizma in teženj tistega, kar morda  
lahko tukaj in zdaj definiramo kot  
postmodernizem? Razstava



SLOVENSKE ATENE kot hkraten  
poskus vzpostavitve kontinuitete in  
diskontinuitete z evropskim kulturnim  
prostorom, ga interpretirati in zaokrožiti  
neko dogajanje na področju likovne  
umetnosti in vizualne produkcije tega  
stoletja.

Razstava posega na izjemno občutljivo,  
aktualno in provokativno praktično in  
teoretično-kritično področje, ki omahuje  
med originalom in kopijo, ki reciklira in  
reinterpretira. SLOVENSKE ATENE  
govorijo o problemih slovenske in  
evropske modernistične izkušnje in  
njene postmodernistične dekonstrukcije  
danes.

Groharjev SEJALEC, mitična slika  
slovenske nove umetnosti dvajsetega  
stoletja je bila zato predstavljena samo  
v okviru projekta TRIPTYCHOS POST  
HISTORICUS bosansko/angleškega  
svetovno znanega umetnika Braca  
Dimitrijevića. Ob vilah Semenarne  
Ljubljana in koruzi je tako Groharjev  
original! (kajti razstava vključuje tudi  
čmobelokopijo Groharjeve slike), onkraj  
vsakega historicizma zastavlja vrsto  
vprašanj, ki se tičejo specifičnosti  
slovenske modernistične izkušnje in  
njene razgraditve skozi (mednarodno)  
avtorsko likovno/vizualno upodobitev in  
teoretično/kritično interpretacijo.

Lahko rečemo, da je razstava uporabila  
sredstva in oblike sodobne umetnosti  
(recikliranje, prevzemanje itn.), da bi  
lahko izrazila, prikazala "brutalnost  
sodobne zgodovine". Saj prav  
recikliranje, prevzemanje, brisanje sodi  
v arsenal tehnik dosedanjih socializmov.  
V zgodovini likovne umetnosti ne  
zasledimo razstave, pri kateri bi umetniki  
na povabilo nekega kulturnega prostora  
upodobili isti motiv v različnih slogih in  
tehnikah. Razstavo SLOVENSKE  
ATENE tudi zato lahko štejemo za  
prelomen likovni in kritično/teoretični  
prispevek na Slovenskem o umetnosti  
21. stoletja, saj zastavlja vrsto vprašanj  
npr. o identiteti umetniškega dela,  
njegovi (de)nacionalni fizionomiji itd.  
Sintagma "premikajoč se skozi  
slovensko umetnost kot sejalec",  
podnaslov razstave, tako riše estetske,  
filozofske in "politične" koordinate  
nekega novega umetniškega in  
kulturnega režima, ki izhaja iz  
produkcijskih in operativnih načel v  
umetnosti in kulturi, o katerih menimo,  
da so drugačni od dosedanjih.

MARINA GRŽINIČ

MGL  
MESTNO GLEDALIŠČE  
LJUBLJANSKO

V sezoni 1991/92 bomo uprizorili:

NA VELIKEM ODRU

E. Kishon: BIL JE ŠKRJANEC - komedija

V. Ravnjak: TUGOMER ALI TISTI, KI MERI ŽALOST - spektakel

C. Goldoni: PAHLJAČA - komedija

J.W. Goethe: STELLA - ljubezenska žaloigra

M. Pix: NEDOLŽNA LJUBICA - komedija

L. Pirandello: KAJ JE RESNICA? - satira

NA MALI SCENI

A.S. Puškin: MOZART IN SALIERI - mala tragedija

Vabimo vas,  
da postanete naš stalni obiskovalec z željo,  
da se boste v našem gledališču počutili prijetno

Informacije in rezervacije po telefonu 210-852 ali 214-167.



**DRAMA**  
SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI



John Millington Synge  
**SVETNIŠKI VRELEC**  
Režija: Georgij Paro  
Premiera: 8. november 1991

John Millington Synge, eden od utemeljiteljev sodobne irske drame, je zaslovel po vsem svetu z igro Vražji fant z zahodne strani.

V Drami tokrat pripravljamo slovensko prazvedbo Syngove manj znane igre Svetniški vrelec. Igra na humoren način obnavlja srednjeveško moraliteto o slepcu, ki sprevidi, da je bil prej v svoji slepoti srečnejši in tudi svobodnejši.

SNG Drama Maribor bo sodelovala na gledališkem festivalu Münnheim 20. novembra s "Faustom" in 22. novembra s "Hamletom".



Johann Strauss  
**NETOPIR**  
Režija: Zvone Šedlbauer  
Dirigent: Igor Švara

Carlo Goldoni  
**PAHLJAČA**  
Režija: Katja Pegan

Ko se bliža 200. letnica smrti največjega italijanskega mojstra komedije 18. stoletja, Goldonija, ki je reformiral ljudsko commedio dell'arte, po evropskih odrih oživljajo njegove največje uspešnice. V naši igri predstavlja glavni predmet zapleta navadna pahljača, ki sproži povsem nepredvidljiv potek dogajanja. Kaj vse se lahko pripeti, če pahljača po nesrečnem naključju zaide v nepravde roke, opisuje Goldoni v vrtoglavem nizu nadvse duhovitih prizorov - ves ta labirint prepletenih ljubezenskih niti pa se seveda srečno razreši.



**POHUJŠANJE PO CANKARJU**  
Adaptacija: Martin Kušej, Ivo Svetina, Mateja Bizjak  
Režija: Martin Kušej  
Premiera: 26. oktobra 1991

Ponovno branje Cankarjeve "trodejanske farse" je sprožilo radikalen dvom v farsičnost te - takorekoč najbolj evropske - Cankarjeve igre iz leta 1907. Dvom v farsičnost - ne le danes in tu, v deželi nove (mlade) demokracije - je vodil s seboj metodologijo razgradnje in ponovnega sintetiziranja te vagabundske igre, kar je hkrati pomenilo tudi preinterpretacijo pojma "šentflorjanstva" in njegovih nosilcev - Šentflorjancev. Tako Pohujšanje po Cankarju - kar je le novo (in bolj pravo) ime za Pohujšanje v dolini šentflorjanski - noče več smešiti in zasramovati Slovencev iz leta 1991, ampak skuša uprizoriti tragičnost metafizične ideje o vrhovni vladavini srca, ki naj bi odrešila šentflorjansko drhal njene zagovednosti. Narod je mehanizem, stroj, ne pa poezija, hrepenenje in sanje.

Peter Weiss  
**NOČ GOSTOV**  
Režija: Vito Taufer  
Prevod: Veno Taufer

Weissova Noč Gostov, ta postkatastrofična pravljica o nasilju in človeški zaslepljenosti z vsakovrstnimi "zakladi", za katere se končno izkaže, da niso nič drugega kot "puhla repa", je doživela svojo krstno uprizoritev leta 1985 v Gleju - v režiji Vita Tauferja in s skorajda isto igralsko zasedbo kot v letošnji sezoni v SMG.

Danes, na začetku 90. let, je sporočilo Weissove noči, v katero vdrejo nepovabljeni gosti, kristalno čisto: kriv je tisti, ki se pusti maltretirati in terorizirati, zato je tudi (upravičeno) kaznovan, četudi nam pri take vrste "pravičnosti" v oči navrejo solze besa. "Puhla repa", ki se je kazala kot zaklad, zaradi katerega so tekli potoki nedolžne krvi, pa je samo "zgodovinska" pravica utopičnih "pravičnikov", ki se jim svet kaže kot sovražen in tuj!

**PRIMORSKO DRAMSKO GLEDALIŠČE NOVA GORICA**

Georges Feydeau  
**POSKRBI ZA AMELIJO**  
Režija: Boris Kopal

lahkoto sintetizirali njihovo udeleženo v nekakšni skupni vojni - v bitki za pozornost gledalca. V vojni proti inertnosti njegovih čutil. V formalnem jeziku gledališča se je zavzemanje za pozornost gledalca najprej odrazilo na materialni ravni, t.j. v specifičnem pojmovanju prostora. Prostor kot scene, avditorija in arhitekture, ki predstavlja materialno mejo gledališča z ekvivalentom okvirja pri sliki ali izbiri tonske lestvice v glasbi. Vse od avantgard do postmodernizma, se je v gledališču odvijal proces, ki bi ga lahko označili kot osredotočenost na razporeditev meja gledališkega prostora. Gledalec je v fizičnih mejah gledališča takoj ko vstopi v radij gledališke stavbe. V tradicionalnem gledališču je čas od vstopa v gledališče do dviga zavese določen s konvencionalnim zaporedjem, v katerem institucija predstavi sebe v svojih podedovanih odnosih in svojem redu. Čas od vstopa v stavbo, do začetka predstave je namenjen kupovanju gledalčeve duše. Ta čas je ideološki prostor in

Lahkotna, kot urni mehanizem precizna bulvarka "največjega francoskega komediografa po Moliereu". Neobremenjena, čista mojstrovina o lahkotni Parižanki, njenem zaročencu, kipred odhodom na vojaške vaje zaupa svojo drago prijatelju v varstvo, in številnih drugih "krepstnežih". Igrivo komedijo bo režiral Tržačan Boris Kopal, ki je že večkrat gostoval v našem gledališču - prvič ravno z režijo uspešnice feydeaujskega tipa Hrup za odrom (1985).

**Slovensko ljudsko gledališče Celje**

Peter Shaffer  
**ČRNA KOMEDIJA**  
Režija: Vinko Möderndorfer  
Premiera: 22. novembra 1991

ČRNA KOMEDIJA znanega angleškega dramatika Petra Shafferja (Equus, Amadeus, Leticija in luštrek) temelji na genialni gledališki domislici: na prizorišču zmanjka električnega toka, vendar gledalci celotno dogajanje vidimo, čeprav se igralci "pretvarjajo", da se premikajo v temi. Ta Shafferjeva inverzija svetlobe in teme povzroča nešteto komičnih situacij, omogoča pa tudi svojevrstno razkrinkanje figur: v temi namreč maske padejo in odnosi

med figurami postanejo na nek način bolj surovi. To je globlja plast Shafferjeve komedije, na površju pa gre za briljantno odrsko koreografijo v skorajda feydeaujskem tempu. Komedijo režira Vinko Möderndorfer.



Janez Trdina - Miran Herzog  
**KRESNA NOČ**  
Režija: Miran Herzog  
Likovna zasnova: Daniel Demšar  
Glasba: Julijan Strajnar  
Premiera: predvidoma 22. november 1991

"V Bajkah in povestih je Trdina svoboden in stvarjajoč umetnik. Iz snovi, in če mu je bila dana v še tako celotni in popolni obliki, je ustvaril nov umotvor, ki je čisto njegova last... Tradicija narodova mu je bila le snov, ki jo je porabil in obdelal po svoje..." Mirana Herzoga, oblikovalca odrske podobe Trdinove bajke, je zanimala tako njena mitsko pravljicična dimenzija

kot njena političnost, s katero si je avtor nakopal jezo vplivnih sodobnikov.

S "Kresno nočjo" LGL in Herzog zaključujeta "slovensko trilogijo", ki jo je začela "Kozlovska sodba v Višnji gori" (1981) in nadaljeval "Martin Krpan" (1984). Predstava je namenjena gledalcem od 10. leta starosti dalje.

Marie Kubatova - Matjaž Loboda  
**O NEJEŠČEM PRINCU IN CMERAVI PRINCESI**  
Režija: Matjaž Loboda  
Likovna zasnova: Daniel Demšar  
Glasba: Jani Golob  
Premiera: sredina decembra 1991

Predstava želi pokriti tisto programsko področje, na katerem je že vrsto let čutili vedno večji primanjkljaj. Gre za majhno, tehnično nezahtevno, zabavno in komunikativno lutkovno igro namanjeno najmlajšim gledalcem, ki pa je obenem dovolj prilagodljiva, da zapolnjuje tako majhne, improvizirane kot tudi gledališko "bogatejša" scenske prostore. Predstava je namenjena otrokom med 4. in 8. letom starosti.

**K O L U M E N**

## EDA ČUFER ledališče dobi konformizma čutil I.

Leta 1936 je bil napisan esej z naslovom "UMETNIŠKO DELO V DOBI TEHNIČNE REPRODUKCIJE", s katerim se neprikrito spogleduje tudi naslov tega teksta. V njem so na zgoščen način razgrnjeni vsi ključni aspekti tako formalne kot družbene problematike umetnosti v 20. stoletju. Progresivni karakter tehnik reproduciranja vodi v razkranje aure enkratnosti in v umetniški produkciji aktualizira reproducirano. Film je medij sinteze reprodukcijskih tehnik, in kot tak, globalna metafora, ki verificira civilizacijsko stopnjo v kateri živimo zadnjih sto let.

Tradicionalni umetniški mediji so se že cela stoletja prisiljeni soočati z dejstvom, da je potencialni tisti, ki mu je njihova umetnost namenjena nekdo, ki se prebuja ob avtomatski radijski uri, ki pije kavo 2 do 3 metre oddaljen od zvočnikov svojega HI-FI, ki gre dvakrat na teden v kino ali pa celo vsak večer po trak v videoteko, ki opravlja od 30 do 90 odstotkov svojega socialnega in

poslovnega življenja preko telefona, ki trpa svoj življenjski prostor z dnevniki, tedniki, mesečniki, zadnjimi izdajami knjig ter kupi fotokopij in zaslji, ko se na ekranu televizije pokaže elektronski sneg, ali ugasne svoj osebni računalnik. Regulacija bližine in intenzivnosti, ter vklopljivosti in izklopljivosti senzacije, so modusi za uravnavanje krhkega osebnega ravnovesja, po katerih hlepijo čutila sodobnega človeka.

Kaj takšnemu človeku predstavlja nepremakljiv, pogojnemu refleksu njegove čutnosti neprilagodljiv, njegovemu očesu preveč oddaljen prostorskočasovni kontinuum gledališča? Poznam veliko ljudi, ki kategorično odbijajo, da bi se hodili v gledališče dolgočasit. Tisti, ki veliko dajo na informiranost, hodijo v gledališče gledat, če je kaj novega na družbeni sceni. Poznam nekaj ljudi, ki jih veže na gledališče nekakšna strast. To so bolj ali manj posamezniki, ki sami ustvarjajo ali pa si zelo želijo ustvarjati gledališče.

Potem je tu še znana in že velikokrat opisana kategorija ljudi, ki hodijo v gledališče po inertiji in so v osnovi brez čutnega kontakta in brez zavestnega odnosa do tega medija. Vse kar se konča v človekovi zavesti, mišljenju in jazu, gre skozi nezavedni filter čutil. Gledališče je medij, ki v svoji potencialnosti angažira čutno totaliteto človeka, in kot tak, prav tako potencialno, inicira v gledalcu ustvarjalno mišljenje, zavest, in samozavedanje. Doživeti in šele potem razumeti problem človeka in sveta v njegovi materialni in spiritualni dinamiki, v njegovih fizičnih in metafizičnih koordinatah, je bila tendenca, okoli katere so krožile vse gledališke koncepcije, ki so zabeležile revolucionarno spremembo čutnosti v času intenzivnih priprav na življenje v okvirih tehnološkega sveta. Če simultano prebiramo tekste Appie, Craiga, Marinettija, Prampolinija, Meyerholda, Artauda, Brechta, Grotowskega, Brooka itn., bomo kljub konceptualni in teoretski raznorodnosti točk gledanja, z

**K O L U M E N**

na predstavo, ga posadijo na voziček za prevoz bolnih, ranjenih ali mrtvih in ga odpeljejo v prostor, kjer naj bi se odigral dogodek. Dejstvo, da se večina gledalcev lahko izmuzne tej mučni operaciji, je moteče samo toliko, kolikor eksplicitno kaže na časovno ekonomijo. Če bi z vozičkom vozili v dvorano vsakega posebej, bi namreč vhod trajal dlje od same predstave. Po vstopu v pravokotno oblikovan prostor, je gledalcu, četudi je prišel do svojega stojišča peš, jasno, da bodo naslednje uro ali dve, medtem ko se bo njegovo truplo operiralo ali seciralo, nad njegovo glavo odvijali prizori Pekla, Vic in Nebes.

KAPITAL avtorja Dragana Živadinova temelji na tradiciji in konvenciji senzorne obravnave gledalca, ki sega od Hinkemanna, Marije Nablocke, Fiata do Zenita. Gre za variacijo temeljnih in prepoznavnih elementov, kot so popolna individualizacija gledalca, ki ga na poti do avditorija spremlja kar sam avtor. Ta individualizacija

in s tem uvajajo novo temo, ki bo predmet obravnave v drugem delu tega teksta.

V Hrvatinovem KANONU gledalca v ozkem hodniku nekega zaklonišča pričaka bobnen z 21 kroglicami, ki so označeni s črkami O, S in A. Po žrebanju so gledalci diferencirani v tri različne prostore - t.j. postavljeni pred tri četrte stene treh scenskih prostorov, v katerih so odprtine v višini oči. Odprtine imajo obliko geometrijskih likov, od katerih vsak lik ustreza določeni črki s kroglico. Do vseh teh podatkov seveda gledalec prihaja sukcesivno. Potem ko se zaključí sekvence v prvem prostoru, se žrebanje ponovi in gledalec, če tega že ni storil prej, ugotovi v čem je trik. Lahko se mu namreč zgodi, da nikoli ne bo videl cele predstave, saj naključje odloča o tem, ali bo vsakokrat izžrebal kroglico z drugačno črko, kar je vstopnica za naslednjo sobo.

BRIGADE LEPOTE ugrabijo vsakega desetega gledalca, ki pride

OPREMA ZA GLEDALIŠKO IN STUDIJSKO  
RAZSVETLJAVO

- regulatorji razsvetljave z ročnim ali mikroročunalniškim krmiljenjem
  - standardni gledališki in studijski reflektorji
  - scenski projektorji
  - disko oprema
  - akustična oprema
- specialna svetila in elektronske naprave po naročilu
  - žarnice
  - barvne filter folije
  - barvna filter stekla
- specialni scenski materiali in elementi po naročilu



## K O L U M E N

je uprizorjena kot nasilno iztgravanje gledalca iz njegovega prejšnjega civilnega konteksta. Drugi ponavljajoči se element je zakrivanje oči na poti do avditorija. KAPITAL sintetizira večino znanih postopkov iz prejšnjih predstav s tem, da jih postavi v za to predstavo specifično simbolno in metaforično raven.

Pri vseh treh projektih opazimo nekaj formalnih elementov, ki jih povezujejo v skupno fenomenološko raven. Omejeno število gledalcev, ki jih sprejme predstava (21-80-19), signalizira realno stanje povpraševanja po gledališču v tehnološki dobi. Ta elitna skupina ljudi ni izbrana po nacionalnem, sindikalnem ali pedagoškem ključu, temveč predstavlja individualizirano publiko, ki jo družijo predhodno pridobljeno nadnacionalno kodirano estetsko znanje in potreba po specifičnih oblikah socialnega komuniciranja. Avtorska kontrola ideološko-političnih meja prostora se v teh predstavah ne izraža samo skozi neupoštevanje običajnih

ritualov, ki spremljajo publiko ob vstopu v gledališče, temveč tudi nefiksiranost, fleksibilnost odra, avditorija ter celotnega uprizoritvenega prostora, v odnosu do arhitekture. Vsi ti elementi so del same arhitekture, ki se kot virus naseli v arhitekturo

zaklonišča, Cankarjevega doma ali Javnih skladišč. Nprekinjenost arhitekturnega in uprizoritvenega prostora implicira dramaturško obravnavo prostora kot celote, prostora ki govori posebi in za sebe, še preden se v njem odigra nek višji dramaturški red. Obravnavani



## MALOPRODAJA

Tromostovje tel.: 322 396  
Pasaža nebotičnika  
Cankarjeva 4 tel.: 210 635  
Nazorjeva 1 tel.: 210 356  
Prušnikova 53 tel.: 51 107  
Rojčeva 22 tel.: 445 975  
Titova 3 tel.: 215 175  
Titova 38 tel.: 315 197  
Trg MDB 7 tel.: 221 158  
Tugomerjeva 2 tel.: 555 940  
Wolfova 10 tel.: 214 384  
Kiosk Zaloška 2 tel.: 311 522  
Klinični center  
Zaloška 7 tel.: 314 266  
int. 29 66

## VELEPRODAJA

rezano cvetje  
semena in čebulnice  
galanterija

## VRTNARIJA

lončnice  
urejanje notr. prostorov

LJUBLJANA - Sestro  
POT V PODGORJE 27  
61261 DOBRUNJE  
TEL.: 061-485 711 485 617  
FAX: 061-485 493

CVETLIČARNE V LJUBLJANI

projekti izkoriščajo osnovni privilegij prostora, t.j. njegovo konkretnost tako, kot je tradicionalni dramaturški kanon razumel funkcijo ekspozicije. Kot hitro in učinkovito uvajanje gledalca v prikazovani svet. Kot prvi, temeljni akord osnovne dramaturške teme, znotraj katerega je ritual uvajanja gledalca v predstavo uvodna, sintetična variacija njenih osnovnih motivov.

Teme, ki si jih za svoje uprizorjanje izbira sodobno gledališče, so preizkusni element, s katerim z lahkoto ugotovimo, koliko so avtorjeva formalna in tehnična sredstva usklajena z vsebinami, ki jih obravnava. Temi KANONA in KAPITALA sta radikalen primer, saj prvi za predmet uprizoritve izbere kar tezo iz splošne teorije in ontologije recepcije, medtem ko se KAPITAL ukvarja z recepcijskimi mutacijami, ki se odvijajo pri izpostavljenosti vplivom senzacij tehnološkega realno-futurističnega sveta.

S kakšnimi sredstvi in kako uspešno je ta tematski izbor uprizorjen, je osrednje vprašanje prihodnjega teksta.  
(se nadaljuje)

## D R A M A



REPERTOAR ZA SEZONO 1991-92

## VELIKI ODER

Henrik Ibsen

P E E R G Y N T

REŽISER: SLOBODAN UNKOVSKI

John Millington Synge

SVETNIŠKI VRELEC

REŽISER: GEORGIJ PARO

Gregor Strniša

S A M O R O G

REŽISERKA: META HOČEVAR

William Shakespeare

TIMON ATENSKI

REŽISER: VITO TAUFER

Jakob Michael Reinhold Lenz

DOMAČI UČITELJ

ALI PREDNOSTI

PRIVATNE VZGOJE

REŽISER: JANEZ PIPAN

IZVEN ABONMAJA

Ariano Vilar Suassuna

IGRA O USMILJENJU

M A R I J I N E M

REŽISER: ŽARKO PETAN

26. DECEMBER 1986



K A R D I N A L

# P E T L E T P O K R S T U U V O D N I K

Morda je ta trenutek še prezgodaj ali že prepozno govoriti o dogodku KRST POD TRIGLAVOM, pa vendar je nujno vzpeti se na goro, ker nam samo to dejanje omogoča zaobjeti nov horizont tega časa. Pogled zgodovine slovenskega gledališča se je zagledal vanj in se hkrati poskuša oddaljiti od njega, toda aktualiteta tega dogodka je ravno v tem, da ji dopušča misliti o sebi, ko govori o njem.

Dogodek KRST POD TRIGLAVOM ni le slep privid, temveč je to, kar ga konstituira za več kot je in ga vzpostavlja kot fenomen, njegov duh. Tisto, kar je v umetniških delih neločljivo od njihove pojavnosti, ne pa tudi identično z njo samo, tisto nefaktno v njihovi fakticiteti, je njihov duh. To je tisto, kar se izmika efemernosti gledališkega dogodka. Nekatera umetniška dela se hočejo izgubiti v času, da ne bi v neznosni antinomiji z nujnostjo objektivizacije postala svoja lastna žrtev. Dogodek KRST POD TRIGLAVOM je bil prav tako podvržen gledališki minljivosti, toda vrednost duhovnosti predstave je rasla zavoljo izdelanosti in obširnosti koncepta, katerega konstrukti so: intermedialnost, biomehanika, citatnost, obnovo gledališča, manifestativnost, nova govorica gledališča, nacionalna herojska mitologija, medijska prodornost... Ob naštevanju smo se ujeli v past, ki nam je bila nastavljena, ker se takoj ko skušamo prodrati v kompleksni organizem predstave in razkriti spletko uganke, zapletemo v še večjo uganko. In če si prizadevamo razgaltati mitologijo predstave, jo v še večji meri izpostavimo, ker so estetske slike KRSTA POD TRIGLAVOM emancipirane od mitskih s tem, da se podrejajo svoji lastni realnosti. Lastno vsem umetniškim delom je, da nekaj govorijo in v istem trenutku to prikrivajo, kar postavlja skrivnostni karakter umetnosti v območje jezika.

Jezik predstave je skozi totaliteto umetniškega dela privrel na dan s tako močjo, da si ni bilo več mogoče zatiskati oči pred dejstvom, da je antimitičnost gledališka govorica tega stoletja, zato je vpeljava te neizbrisno vpisana v prostor slovenskega

gledališča. Pritoževati se nad tem, pomeni postavljati tradicijo kot zdravilo, pomeni beg pred vitalnostjo duha in hkrati nasprotovanje njeni lastni biti. Napačna je razlaga, da je KRST POD TRIGLAVOM opravil s tradicijo, ker je bil skozi svoj akt usmerjen k spremembi znotraj same kategorije tradicije. Etimološki izvor besede tradicija izhaja iz "traderé" - prenašati dalje, kar pomeni, da z vsakim prenosom dalje skozi kategorijo časa in miljeja evoluirata tudi sam pojem tradicije. Poseganje v historično dimenzijo bi moralo odkriti tisto, kar je v njej ostalo še nerešenege, kajti le skozi ta princip se lahko novo veže na preteklost.

Zmagoslavje želje po novem gledališču v KRSTU POD TRIGLAVOM je lahko porodila samo ljubezen do gledališča, ki je glavni gibalca novih tendenc slovenskega teatra. Težnja k obnovi gledališča je oblikovala dva prepoznavna principa. Prvi je fenomen dinozavrstva, ki je inspiriran le z zunanjo spektakularnostjo in poraja gledališke mašinerije brez globlje vrednosti duha. Te predstave manipulirajo z vizualno atraktivnostjo, ki pogled postreka vase, namesto da bi ga vračala. KRST POD TRIGLAVOM je botroval tudi legitimnim naslednikom ustvarjalcev predstave, ki z isto močjo duhovnosti ustvarjajo gledališče.

V tematskem bloku PET LET GLEDALIŠČA PO KRSTU smo skušali zbrati prispevke, ki naj bi odgovorili na vse te odprte probleme. K sodelovanju smo povabili pisce iz Slovenije, Anglije, Italije, Hrvaške in Srbije. Kljub kaotičnemu vojnemu času so se odzvali le avtorji iz Hrvaške in Srbije, katerih distanciran pogled na slovenski teater in dobro poznavanje tega tvori tematski blok te številke. In zakaj je ta izdaja brez sodelovanja slovenskih piscev? Vsekakor je tema, kijo poskuša izpostaviti tematski blok, ključen problem, na katerega bodo morali slovenski teoretiki prejeti slej odgovoriti.

Uredništvo

# ST POD TRIGLAVOM

Tekst 1986:

era Krsta pod Triglavom, kije februarja 1986. leta, se je šilanamesto s tradicionalnim n za igrance, s polaganjem svega venca z nacionalno inico na "veliki oder rjevega doma". Gledališki akel GSSN ne temelji na jenem dramskem tekstu, se izražaz jezikom vizualnih kaj. Tako se ustvarja sistem ih znakov, v katerem oblike, ter gibanje mas in površin, (glasba Laibacha govori z etofonskih trakov) in luči jo pomen. S tem se nujno suje in pri tem dopisuje nov ep. Krst pri Savici postaja od Triglavom.

a pokristjanjevanja prenela timna drama Črtomira in mile, poudarjen je njenški nivo, vedno ista tragična umetnika, vprašanje žrtve in sa. e o izgubljanju nacionalno-identitete se pripoveduje otraj, z jezikom svetovne omodernistične, predvsem gardne umetnosti. S tem se, le vi pogled, na paradoksalen eksorcira manjvednostni eks in brišejo meje evropske ionalne, globalne in lokalne e, ki je na enak način izražen / dejstvu, da se ime Nova uska Umetnost izgovarja v nemškem jeziku.

obju modernizma so bile vse ne kulture, umetnosti številnih narodov (ki jih, teristično, pri nas imenujemo narodi"! ) pojmovane kot manjvredne, kot derivati atških dogajanj v velikih h (Rim, Benetke, Pariz, nen...), obju postmodernizma se s embo konteksta spremeni omen in vrednotenje; trdi se, o bile te kulture vedno moderne" in da so zato danes mbne in aktualne. Nacionalne primeru - slovenske) kulture o ne definira s pomočjo nekvalitete ali karakteristike, a npr. temperament ali duh a, pač pa z metodo njenega tuiranja, z eklekticizmom, z om iz zunanjih, že izdelanih cev.

Komentar 1991:

## KRST POD TRIGLAVOM

- VPLIVI

gosto se postavlja vprašanje činovega šinjela" - ali je vse ar se je intrigantnega dogajalo načem" gledališču izšlo izpod ali ne? isoki standardi, ki jih je vilo GSSN obsesivno in atično pritisnjajo nelenadruge lišnike - od **Tauferja** in rija" **Pandurja** do **Vzhodnega ga teatra Matjaža Fariča** in sa "tragično resnobe" **Repnika**; od "pretanjenega tika in solidnega praktika" a **Hrvatina** preko cioznega **Brezovca** do stega **Bakala**, nogometase ažstroja s trenerjem

Šeparovičem in eklekticizma "osiješke šole" **Milana Živkovića**, temveč tudi na samega Živadinova?

Vsi so se organizirali v skupine, si izmišljali institucije, izdelovali pamflete in manifeste, se igrali z ikonami in artefakti, kosili po zgodovini umetnosti, referirali, citirali, kolažirali... insistirali na gibu, plesu, intermedialnosti. Skratka, vse se je isknilo od eklekticizma, niti ena recenzija ni mogla zaobiti "retro", "post" in "trans". Želite vedeti ali je za vse to kriv (ali zaslužen) Živadinov? No, je in ni.

**2.** Osnovni problem, tako za Živadinova v kasnejših fazah (Rdeči Pilot, Noordung) kot za njegove naslednike je, da je bila ta prva faza - GSSN - s triumfalnim Krstom pod Triglavom tako dobra, uspešna in ne le za naše razmere, nova in presenetljiva. Še več, odlično je korespondirala z (osovraženim) Zeitgeistom. Uspeh je Sestre postavil pred skušnjava. Treba se je bilo "samoukiniti" (in ostati dosleden) in treba je bilo delati naprej.

Nujno je bilo tudi "eksporirati" Krst pod Triglavom, ki jih je s svojim uspehom, veličino, monumentalnostjo... obremenjeval. Kot nam je znano iz "tajnega življenja Sester", je prišlo tudi do "idejnih razhajanj". Morda je problem ali podrujni strani, magična sestavina uspeha, tisto, iz česar sonarejene sanje, v tem da je bil Krst pod Triglavom resnično kolektivno delo, ki se je dolgo rojevalo, sanjalo tako poljubljanskih kavarnah kot pod tankovskim oklepom. Ko se je vse nele razkrito, ampak tudi resnično spremenilo v "novi Draganov projekt", je močan element zarotniške magije izginil, tako da je bilo moč npr. Dramski observatorij Zenit glede na predstave GSSN, najbolj opisati kot "pojav T.S. Eliota v ljubljanskem Pratru"! Da, modernistična ideologija "Auteurja" tudi v smrtnem krču zadaja zlobne udarce.

**3.** Verjetno je v tem tudi problem vseh drugih gledaliških skupin, predstav in projektov - to so že od začetka žaje, fantazije in sanje enega človeka - Režiserja.

Kakorkoli že zatrjujejo da niso, prejeli so in prevzeli, nekateri celo razvijali estetiko, retoriko... Krsta, vendar pa osnovnega elementa niso dloumeli in zato iz vseh teh naslednikov, epigonov, učencev... ni izšlo nič posebej novega in resnično zanimivega. Njihove predstave si lahko pogledamo, nekateri izmed njih celo pohvalimo, vendar se nas v njih nič ne dotika, nič nas ne vznemirja.

Pravijo, da je ideologija novega presežena. No, to ne rešuje problema. Nenavadno je, da se mnogi "sopotniki" ostro branijo primerjanja z GSSN oziroma z Rdečim Pilotom, ki sta sama promovirala idejo identifikacije s tujimi stili kot osnovo "retro-principa" (tisti, ki misli misel Natalije Gončarove, je Natalija

skupine, videz Umetnikov, njihova frizura in obleka, način medijske prezentacije, teksti in manifesti, intervjuji, ki jih dajo... pa tudi celoten kontekst, družbena, umetniška in zgodovinska situacija. Jugoslavija je bila, čeprav v formalno blažji obliki kot ZSSR, utemeljena na komunističnem konceptu politične države, Države utemeljene na Ideji (socializem, samoupravljanje, bratstvo in enotnost, neuvršenost...), nasproti deželam "zahodne demokracije" utemeljenim na frivolnem "svobodnem trgu".

**Laibach** so govorili, kako nanjihovih koncertih ne more biti govora o subverzivni dejavnosti in da je publika v bistvu pod nadzorom Laibacha - vladinega orkestra. Vendar je bila takšna igra mogoča samo, kadar je resnično obstajala možnost reakcije "zavednih državljanov" in represivnih organov Države.

**Vesna Kesić** l. 1987 ob "Fiatu" pravi, da bi bilo moč govoriti tudi o "smrti avangardističnega subjekta". V drugi polovici dvajsetega stoletja prihaja do pretvorbe avangarde v "stilno formacijo" in pretapljanja stilih pomenov v "trende" (to, kar **Eagleton** imenuje kot "črno šalo ali ironično izpolnitev teženj zgodovinskih avangard"). Tako je torej v svetu, kjer se umetnost promovira s tržnimi mehanizmi in kjer ti isti mehanizmi svobodnega trga radostno in s pripravljeno sfo govtajo vse umetniške inovacije, provokacije, skandale...

lahko tako kot pravi Yi jing, vendar je šlo iz določenih razlogov drugace. Občutek, da je bila usoda prerokovana, da pa je šlo nekaj narobe. Morali bi poslušati "modrega človeka"!

Bolj kot "velika politika", so Krst pod Triglavom, NSK in GSSN govorili o obnovi nacionalne kulture in nacionalne umetnosti "na monumentalen in spektakularen način" in jo s tem pripravili. NSK je izrekal, uporabljal, oblikoval, pa tudi izdajal Zeitgeist, na drugih družbenih in političnih silnicah pa je bilo, da to pot uresničijo.

Tako imenovani "liberalni intelektualci" triumfirajo - vedeli smo, da je vse to politična provokacija, da "nekdo stoji za njimi", da so "zavestno sprejeli in izpolnili določeno politično naročilo" - zdaj pa se kaže, kot da so bile to politične sile, ki so težile k samostojni Slovenski državi - slovenski nacionalisti, družba okrog Noverevije, Mladina, Demos, Janša, Kučan..., vendar situacija ni tako enostavna. Kaže tudi, da so prekleti tisti, ki doživijo, da se njihove sanje uresničijo. In to je prekletstvo Laibacha, NSK in GSSN. Kajti, takšna umetnost je bila mogoča samo v tisti, morda totalitarni, vsekakor pa tudi utopični Jugoslaviji. Tam je umetnost šene kaj pomenila in bila "poziv, ki obvezuje k fanatizmu!"

Na primeru **NSK**, **Laibacha**, **Irwinov in GSSN/Rdečega Pilota** smo pokazali kako zdaj tekst kritičnega prebiranja ne predstavlja posebno, zaprto delo temveč celotna dejavnost tako predstavakot plošča in slika, pa tudi organizacija

/državni/ modernizem brez avangarde (pozabljene, prezrte, zavržene), so morali naši "retrogardisti" odigrati tudi vlogo "avantgarde". Tako se zdaj izkazuje, da *Krst pod Triglavom* **Gledališča sester Scipion Nasice** s svojim celotnim obstojem in usodo pripoveduje isto tragično zgodbo usode Avangarde, odnosa Umetnosti in Države, "Gospodarja" in "Hlapca".

Ponovno je nek Janša "šel skozi" in bil nek Živadinov žrtvovan! Spet se je namreč pokazalo, da mlada demokratska oblast "nima namena graditi zvezdarne" za "zmago nad Soncem"! Tradicionalne sfere visoke kulture so prve, ki zavračajo "avangardne" pojave in se nagibajo k trditvam, da je "umetnost ideologija".

En režiser pa je v resnici dobil gledališče za svoje hiperdizajnirane in malce ničimmespektakle, vendar je bil to salerievski Pandur (kar se v hrvaščini lahko bere dobesedno kot "polica"). Kajti Državi je vedno potrebna neproblematična, nepolitična Umetnost - na to evidentno kaže spopad Živadinova s kulturnim ministrom Capudrom v začetku 1991. leta.

No, in oni so to tudi vedeli, ali pa vsaj slutili, kajti Vladimir Stojasavljevič v tekstu "Treiskava občutkov" (Republika 10-11-12, 1985) piše: "Kako, da nas nostalgija, se vprašamo v gledališču, s katero smo si želeli ustvariti korenine, lahko pripelje v slepo ulico... Naša predbodročnost se v tem trenutku kaže v predstavah GSSN".

Slovenska družbeno-politična stvarnost je bila ravno zahvaljujoč umetnostni teoriji, v prednosti pred ostalimi Yu realitetami, kajti Žižek & co., NSK in ostali pojavi t.i. ljubljanske alternativne scene so ovajali funkcijo simbolov in travm v kolektivni, vedno potencialno totalitarni zavesti. Definirali karakter in kvaliteto kulture. In zato gre tam (rekapitulacija, obnova nacionalne države) mimo z manj bolečine. No, tako kot tudi v Berlinu - po Zidu ni več umetnosti.

Bomo tudi zdaj s polno močjo slišali in občutili "krik statičnega totalitarizma"? In šele ko si bo znova, čez nekaj desetlet, umetnost morda ponovno osvojila takšno politično vlogo, prevzela obveznost "dejanskega oblikovanja družbene sfere", se bomo lahko spet nadejali česa tako močnega kot je bil Krst pod Triglavom.

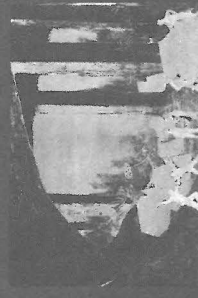
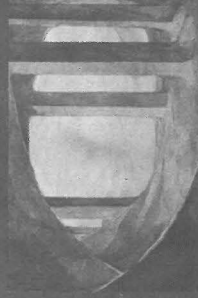
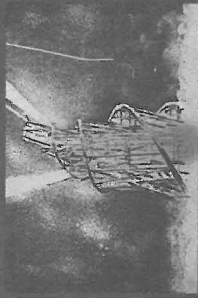
Tu vidimo še en razlog slabosti Živadinovih epigonov. Ukvarjali so se z Gledališčem, samo z Gledališčem. To pa ni dovolj. Da, estetizaciji politike, karakteristični tudi za totalitarne politične sisteme (kar smo bojda presegli) in za totalitarizem tržnega sistema kasnega kapitalizma (ki k nam šele prihaja), se je moč zoperstaviti samo s stalnim poudarjanjem političnega, ideološkega karakterja vsake umetnosti, vsake proizvodnje-potrošnje /ker tu ni več razlike/.

In še sprašujete, če je Živadinov kriv za vse? Bodimo resni. On samo igra vlogo Umetnika, Režiserja. Pravi režiser je Kapital. In Zgodovina njegov dramaturg.

Prevedla Aleksandra Rekar

Ker smo imeli v Jugoslaviji

zaradi organizacije likovnega umetniškega tržišča, Irwini najbolje znaidejo.



sem ogolele ikone svojega kraljevske dete... je 1918. leta tem pismu Aleksandru Bendu Kazimir Maljevič. S tem ko si avantgardo za poslednji ični Stil moderne civilizacije, išče sester Scipion Nasice i Maljevičovo ideje force in z om v belo prebija tisti njegov ni abadžur barvnih omejitev. rispedo Maljevičevega križa,

nov, višje, ne več ducirajoče, brezpredmetne osti, do božanstva sistema in o organizaciji, nauka, ki rja gibanje in delitev v redmetne forme, gibanja k ogiji in metafiziki; z večim križem slikarstvo eni obraz lastne Zgodovine ostavi potkritično revidiranih netnosti vse do kubizma, zma... "Krst" Dragana inova je ikona drugega teatra, rem steklenica mleka ni in ne biti simbol mleka, v katerem puščanjem obzorjastvarnosti, etju, živem na sceni, avlja prenos in realnost; je osna nujnost, ki varuje bit iške umetnosti, njeno lepoto, anje, čutnost in magijo. ni dramski tekst "Krst pod vom", izpeljan iz Prešemove ve "Krst pri Savici", je silovito je dramske besede na njeno inicialno dramatičnost, anjedramskega vpreddverje

intenzivirata vibranti lok likovnosti Irwinov, ki se giblje od uvodne slike, grandiozne makete Tatjinovega "Spomenika III. internacionali", preko "Ledenege morja"

Friedricha Casparja in kompozicij Vasilija Kandinskega, do suprematističnih simbolov križa in kroga Kazimira Maljeviča, izpopolnjenima s trikotnikom, ki je simbol duha. Izpovedno lepoto in ontološko vrednost predstave ustvarjajo retrocitati gledališke umetnosti, strast teatra v teatru, spomin na teater po drobcih:

vendarle realizirana Apiina scenografija za "Walküre", Hugo Ball v "Cabaret Voltaire", triadni balet Oskarja Schlemmerja, geometrizirana stilizacija giba Jana Fabra, svojevrstni "Tank" Ferdia Delaka in posvetilo Djagllovu, ob vseprisotnem duhu Natalije Gončarove: "Tisti, ki misli misel Natalije Gončarove - je Natalija Gončarova." "Krst pod Triglavom" ponuja razmetane slike in sistem slik in pri tem z nevsakdanjo imaginacijo izničuje pomen scenske realnosti. Kajti vertikalni presek predstave predstavlja Logos, zrasel iz poetske slike, ki je zaradi oglušujočih resonanc konteksta izgubila funkcijo objekta. Ta Logos se upira izločanju izvorne vrednosti vsake izmed dvainšestdesetih

skega, predstavnega, se pravi Liskega. Prešeren ostaja pred tavo, kot njen "mitski temelj", atični predtekst. Vendar tudi kst. V dialog med Kardinalom gomilo, žalostinko in srd nad nje, "ko je begal po mesnih nah" medtem ko "črna roka je jim", agon vnaša Črtomirjeva a:

**MIR:** "Klic mora biti moč; zora zveneti, mora biti slšan. ki žene človeškega duha po

aprej zgor je brezpredmetni duh."

redmetni duh, sila, ki žene sovega duha po svobodni poti j in navzgor, je predmet in kt "Krst" pod Triglavom". S rtomir legitimno izgubi auro tega protagonista. anjšan" na pedeni, tako kot stali liki znotraj predstave, je ora v svetu lastnih artefaktov, ga prerasi. Kajti, komentarji atičnega krščenja in ščevanja duha, morajo biti čeni v prostor avtentične ovine tega duha - v Umetnost. st pod Triglavom" je niz astnih retrocitatov celotne nosti. "V stanju upadanja," je Artaud, "v stanju upadanja, v em se danes nahajamo, je iziko treba skozi kožo vnašati nove." Zato ima ikonografija itatov, ki izpolnjuje realni in izični prostor scene, močan fizičen pečat. Spomin je iven; v njem je prisotna nost imaginacije sanj. sivnost glasbe Laibacha in nantnost scenske svetlobe

I Z R E Ž I J S K E K N J I G E

## KANDINSKI VASILIJ VASILJEVIČ

1866-1944

slikar, profesor na Bauhausu, eden od ustanoviteljev skupine "Modri jezdec". V najzgodnejšem razvoju šel skozi vplive impresionizma in fauvizma;

njegovo abstraktno delo iz prvega obdobja je zaznamovano z lirskimi razpoloženji, skozi katera se prebijajo dramatični akcenti. V nadaljnem razvoju uporabljal geometrijske elemente, ki vzpostavljajo dinamične odnose čudtžne lepote in točnosti. Glavna teoretska dela: "O duhovnem v umetnosti", "Pogledi v preteklost", "Točka, linija, os" in druga.

## MALJEVIČ KAZIMIR SEVERINOVič

1878-1935

Maljevičev kvadrat na beli površini je pomenil vrhunec suprematističnega cinizma in socialne "deplasanosti", ki jo je abstraktna umetnost lahko pričakovala v vse preveč konkretni stvarnosti nove Rusije iz 1917. leta.

Pa vendar sta bili, začuda in zahvaljujoč globoko nadrealistični obarvanosti tega celotnega zgodovinskega obdobja, maljevičevska geometrija, kot tudi neprozorna ornamentika

## DELAK FERDO

1905-1968

režiser, režiral v mnogih jugoslovanskih gledališčih. Dramatiziral Cankarjevega "Hlapca Jerneja". Pisal in prevajal eseje in članke o gledališki umetnosti. Leta 1927 ob aktivnem sodelovanju A. Černigoja v Ljubljani izdaja časopis "Tank". Ustanovitelj "Delavskega odra", avantgardnega proletarskega gledališča.

## FABRE JAN

1928

režiser in slikar, izrazil predstavnik teatske poetike "molčanja in plesa". Avtor gledaliških projektov: "Teater, pisan za K", "To je teater, kakršnega je bilo moč pričakovati in predvideti", "Moč gledališke norosti"... Likovne projekte razstavlja po Evropi. Dobitnik

Velike nagrade BITEF-a XVIII.

## FRIEDERICH CASPAR DAVID

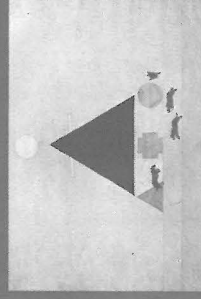
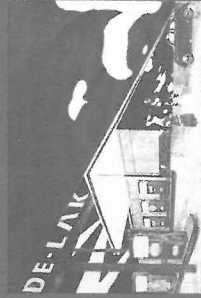
1774-1840

nemški slikar in bakrorezec, Quistorphov učenec. Najizrazitejši predstavnik nemške likovne romantike, ki se je razvila vzporedno s književnostjo. Od leta 1780 dalje tesno povezan s krogom romantičnih književnikov okrog Kleista, Teckaina in Novalisa. Njegove slike se pogosto navdihujejo pri literaturi, kot na primer "Grob Arminia", ki je inspirirana s Kleistovo dramo.

## GONČAROVA NATALIJA SERGEJEVNA

1881-1962

Ena od akterjev "ruskega umetniškega eksperimenta". Slikar energičnega in samostojnega raziskovalnega postopka, s ciljem oživljanja nacionalne tradicije, vendar tudi antiakademskega tolmačenja tekočih evropskih stilov. Ukvarjal se je s scenografijo in kostumografijo baleta in sodelovala z baletno skupino Djagiljeva.



plesalec je realiziral geometrijske zakonprostorastem, daje prenašal kubistične oblike na človekovo podobo, funkcionalne zakonetelesa in njegovega giba in jim podelil simbole oblik metafizičnega izraza.

## TATJIN VLADIMIR

1865-1956

ustanovitelj ruskega konstruktivizma. Leta 1913 obiskal Berlin in Pariz. Videl slike v Picassovem ateljeju, nanj so posebej vplivale konstrukcije, v katerih je Picasso proučeval implikacije kolaža v skulpturi. Povrnitvi v Rusijo ustvaril vrstoreliefov, skonstruiranih iz lesa, kovine in lepenke, s površinami, prekritimi z mavcem, emajlom in razbitim steklom. Ti reliefi so bili ene prvih popolnih abstrakcij, predhodniki dadaističnih skulptur Kurta Schwittersa. Prvi Tatjinovi abstraktni reliefi so izginili in edino pričevanje o njih je nekaj povprečno reproduciranih ilustracij. Vendar pa celote - nastale so med 1913 in 1916 - kažejo, da je Tatjinova osnovna preokupacija prostor: svobodne, brez čvrste osnove, utelešajo idejo leta. Tatjinov interes za gradbeništvo in arhitekturo, je svoj najbolj ambiciozen rezultat dosegel v modelu za "Spomenik III. internacionali". Če bi bil projekt realiziran v svojih realnih dimenzijah, bi bil visok približno 395 m in bi predstavljal največjo

skulpturno formo, kar si jih je človek kdajkoli zamislil.

/Retrocitrano po: "Istorija moderne umetnosti", H.H. Arnason "Ruski umetniški eksperiment", Camila Grey: "Istorija pozorišta", Cesare Molinario: "Pozorište surovosti", Antonin Artaud; "Posli, sumnje, snovi", Miroslav Križ, Bora Čosić; "Splav meduze", Branko Vučević/

Teater Dragana Živadinova je oblikovan gib, linija, površina, telo, magija statičnih in dinamičnih form, ki razmenjujejo silastne vrtooglavice, dosežejo identiteto v strukturi, fakturi, konstrukciji in - Sistemu! Sistem je načelo, načelo pa vedno povzroči posledice, tisto "odločujoče stališče", katerega radius vpliva je duhovnost, je duhovnost duhovnosti.

Med 1914. in 1919. letom, ko je razvil novo izkušnjo suprematističnega slikarstva, je Maljevič tolmačil brezpredmetnost kot čisto slikarstvo barv. Med 1983. in 1986. letom je teater Dragana Živadinova vzpostavil čisti teater scene, filozofski monizem, ki je prerasel v sofizem, sofizem pa je vprašanje posamične modrosti. Po Draganu Živadinovu je scena postala vrsta vrednostnih odnosov, ki ne morejo imeti naslednikov. Maljevičevega križa v eshatološkem smislu ne more nihče več naslikati, križ je proizvedel "Krst", "Krst" - križec!

Prevedla Aleksandra Rekar

# EKRŠČEVANJE OVENSKEGA GLEDALIŠČA

ovina umetniških oblik nasuči, razmeroma lahko opaziti tisto, v kateri se določena oblika ira kot izraz spremembe politike in umetniških teženj. P, da se je z Manetovim kom v travi začel sloizem. Naučili so nas, da je baret "Voltaire" v Zürich nastal zem. Da o nadrealističnem estu in kongresu sovjetskih / v Harkovu, kot izhodišču ističnega realizma sploh ne rimo. Vendar, ali je ta iščna točka relevantna za ovanje določenega niškega fenomena v njegovem su do tiste situacije, iz katere je kot tudi v odnosu do vsega a, kar bo iz njega izšlo, to je o vprašanje.

ni težko do kraja afirmativno ortiti na vprašanje, ki definiira to: ali se predstavo Krst Triglavom, ki jo je Gledališče Scipion Nasice uprizorilo, če pomim ne vara, na Prešernov 286. leta v Cankarjevem domu pljani, začenja novo slovensko išče? Lahko je reči: da, to je m nova umetniška oblika, po slika nacionalnega gledališča e niti podobna tisti od prej. ar pa enako dobro vemo, da ta a ni padla z neba, niti jeni ljubi sadil z božanskim navdihom v Dragana Živadinova in vih sodelavcev, ampak ima korenine, in tako kot izhodišče talahko prepoznamo v Corotu,

na tudi geneza te predstave a izhodišča, pa tudi nasprotna ravno v odnosu nanje, ki jo različno ne le od dotodanje iske prakse, pač pa tudi od v, pokaterih se je ravnalorjeno nje.

od Triglavom v kontekstu dela na Živadinova in ljudi, ki jih al okrog sebe, ni prišel kot z jasnega. Gre za finalno lacio nekoga projekta, ki je že taj trajal tri leta, in izkušnje blijene pri dveh manjših, ar ne manj opaženih stavah, obenem pa tudi onrirano najboljše, kar je nov doslej ustvaril (z mpridržkom do Dramskega atorija Zenit, ki ga osebn ojam ob bok tej predstavi in z m pridržkom do njegovega vejšega projekta, ki ga nisem videti). Že vsamem nastajanju, rogardiističnem dogodku mann, je bilo začetno, vendar liko vprašanje, če tudi ovano, njeno dogajanje.

e tice izhodišč, bi veljalo iti predvsem odnos tega ena, ki ga sami njegovi rjalci označujejo kot radnega, do vsega tistega, kar ele v slovenskem, pač pa tudi goslovanskih kulturnih orih do tedaj označevalo kot gardno, še posebej v trenutku nja Gledališča sester Scipion e, do prevladujočega pojava itičnega teatra. Čeprav zveni oksalno, je Gledališče sester

Scipion Nasice neposreden, vendar modificiran, izvleček najplodnejših segmentov teatra tega tipa. Pri tem predvsem mislim na gledališko prakso Slovenskega mladinskega gledališča v sedemdesetih letih, še posebej na predstave Ljubiše Rističa, D u š a n a Jovanoviča in Janeza Pipana, iz katerih se je pravzaprav tudi rodila ta gledališka konvencija, z vsemi svojimi maloštevilnimi, a pomen-sko dobrimi in številnimi slabimi posledicami, in ki obenem - še posebej Rističeva Misa in A-minor - pomenijo najdragocne-nejše dosežke t.i. političnega teatra v celotnem jugoslovanskem gledališkem prostoru.

V sklopu številnih avantgardnih stremiljenj šestdesetih let, politični teater nastaja kot neposrtačen odgovor na zadušeni upor iz oseminšestdesetega. To velikopolično gledališče je imelo bolj kot prava revolucija, svoje nedvoumne teatarske

konotacije. Številni njegovi protagonisti zapuščajo politične tribune in prehajajo ali pa vračajo v gledališče čuteč, sedas tem relativno svobodnim medijem, za razliko od državnih daleč strožje nadziranih filmov ali televizije, lahko artikulirajo svet proti kateremu so se dvignili, od degradacije socialistične ideje do razcveta potrošniške družbe. Ravno zato je njihova teatarska forma odprta - vendar se ravna po brechtovskih načelih - in direktna, njihov scenski govor pa neposruden v svojih prizadevanjih za osveščenje publike, na katero se obrača.

Umetniška, antropološka in eshatološka analiza političnega mišljenja v t.i. političnem gledališču tvorijo rezultat. Obrat, ki ga izvedejo Živadinov in njegovi sodelavci je v tem, da je pri njih politično mišljenje metoda, na kateri gradijo svoje teatarske postopke. Če se izrazimo ilustrativno: odnos ustvarjalca političnega gledališča in načina življenja pri Živadinovu je približno podoben razlikam v borbi politične levice; njene legalizirane politične forme so uporabljale vse mogoče javne forume in oblike delovanja, njene radikalnejše sile, ki niso verjele v uspeh takšnega boja, pa so obrupno pretrgale odnose ne le z ostalimi političnimi silami, temveč tudi s silami levice, prehajale so v ilegalo in začenjale subverzivno bitko z vsemi mogočimi sredstvi, tako političnimi kot tudi, morda še bolj, s sredstvi oboroženega boja in terorja. V tem pogledu je klasičen odnos med predvojnimi socialisti in komunisti. Rezultat tega je bil, da

smo namesto odprtega teatra kot umetniško močno politično tribune, s katere posredovanjem bi se konstituirala in prenesla resnica o svetu, dobili že od samega začetka projekta Gledališče sester Scipion Nasice, pervertirani teater zaprttega tipa, ki ravno takšne pervertirane metode uporablja tudi v svojem javnem občevanju, z mnogimi do tedaj znanimi, vendar ne javno posebej prakticiranimi parateatskimi oblikami, ki se prežemajo ali stapljajo z realnim življenjem.

Med ustvarjalci političnega gledališča je še vedno obstajalo neko upanje, da bodo s svojim delovanjem spremenili svet. Vtoliko se je to delovanje posluževalo vseh mogočih institucionalnih in izveninstitucionalnih teatskih oblik. Svinčeno obdobje osemdesetih let, v katerih se krepi politični pritisk na vse oblike kulturnega delovanja, sistem pa z degradacijo in avtodestrukcijo vse bolj neskrito kaže svojo totalitarno naravo, je obenem tudi obdobje degradacije t.i. političnega gledališča, manj z zunanjim pritiskom in bolj s popolnoma umetniško nesmiselnim znotraj samega sebe, v proklamiranosti politike kot edinega vrednega in relevantnega cilja vsakega teatskega diskurza. Ravno ta neznosna konvencionalnost, pod katere klobuk se je tlačilo vse mogoče, je rodila spontan odpor proti takšnemu načinu gledališkega mišljenja, spodbujajoč nove gledališke ustvarjalce, naj se ponovno vrnejo k "čistim",

ali intencionalno naložena, pa njihovo osnovno gibanje.

Pravzaprav Živadinov svoj teater ureja na način totalitarne države. Namesto državnega nasilja proklamira estetsko nasilje nad svojimi "podaniki". Njegovo gledališče je povsod in nikjer, vendar ima za legitimno, da v danem trenutku zasede katerokoli teatsko insitucijo. Najbolj obsesivna misel manifestu, napisanega h Krstu pod Triglavom je replika Petru Brooku: "Gledališče ni prazen prostor. Gledališče je Država." Iz tega sledi tudi druga pomembna značilnost Živadinovega teatskega mišljenja: apokrifnost. Obstoječi stvarnostine prinaša zrcala. Zoperstavlja ji paralelen, na identičen način, na sili in moči strukturiran svet, ki svojo moč črpa iz pogleda nazaj (retrogradnost) namesto njihovo avangardne, izobujanja umetniških oblik, ki s svojo močjo in izraznostjo tvorijo svet, ki je močnejši od obstoječega, ki ga ravno s tem anulira.

Apokrifnost seveda ni nikakršno Živadinovo odkritje. Skorajda bi lahko dejal, da je takomita zarazne oblike postmodernih teatskih mišljenj. Morda ravno zato tudi ni slučajno, da se mi dozdeva, da se Krst pod Triglavom v mnogih svojih postopkih ustvarjalno navezuje na Rističevu Miso in A-minor, ustvarjajoč močan člen slovenske gledališke izraznosti med najpomembnejšo predstavo stila sedemdesetih ter najrazkošnejšo predstavo osemdesetih let. Neglede na to, v kolikšni meri sta si bili tako

# "KRST POD TRIGLAVOM"

Gledališča sester Scipion Nasice - izhodišča in vplivi

umetniškimi gledališkimi oblikam, pri Živadinovu in njegovih istomišljenjstih pa je porodila idejo, da je na totalitarizem družbenega vedenja moč učinkovito odgovoriti le z umetniškimi totalitarizmom, enako kot so odgovorili romantični junaki Londonove Železne pete, prispevajoč se družbenemu okolju vse do p o p o l n e s p r e m e m b e identitete.

Prvi refleksi Živadinovega teatra je bil, da je nastajal v popolni ilegali, zavestno obkrožen s skrivnostnostjo in v zarotniški povezavi z gledalci. Iz stanovanj in drugih skritih prostorov so, z izkustvom najbolj okorelih boljšeikov, jurisali na gledališče kot institucijo. Lahko bi celo dejali, da je bil Krst pod Triglavom v Cankarjevem domu najbrž njihov juriš na Zimski dvorec. Pri tem je bilo perverzno to, da se je ta juriš zgodil s polno naklonjenostjo obleganih. Pervertiranost na mestu odprtosti ostaja odlika vseh Živadinovih projektov, totalitarna zavest, zakatero ne vemo, ali jih je prirojena

ali intencionalno naložena, pa njihovo osnovno gibanje.

Gledališča sester Scipion Nasice z neverjetno močjo in prodornostjo, s čudežno akumulirano energijo. Krst pod Triglavom je bil absolutni vrhunec tega prizadevanja. Istočasno je imponirala moč zvoka in fascinantnost inscenacije, ki se je čudežno spreminjala v žive, pulzirajoče slike, kot tudi strogo nadzorovana igraliska energija, ki je bila dorasla temu gigantskemu scenskemu zamahu in ga oživljala.

S tem prihajamo tudi do tretje bistvene značilnosti Živadinovega teatra, ki morda tudi najmočnejše vpliva na tokove slovenskega gledališča: močna sinteza vseh umetniških izraznih možnosti v popolno dizajniranem scenskem razporedu, ki ne zahteva le paralelnega obstoja različnih scenskih diskurzov, pač pa tudi njihovo sovživljanje in amalgamiranje. Slika in gib, zvok in pes zvrtnični v enotnem zamahu. Obenem nejevera, da lahko beseda prek scene posreduje karkoli relevantnega. Kakorkoli že je bil Živadinov v svojih manifestih in drugih pismenih nastopih, s pomočjo katerih je komuniciral z javnostjo zgovoren, takomalo mu je do besedena sceni: inicialna kapsula Krsta pod Triglavom je dramska slika iz nekaj replik, ki se v predstavi skorajda izgubi. Neposredno vplivanje na gledalčeva čutila, bolj kot na njegov razum, to je neposredni učinek takšnega načina mišljenja.

Gledališče sester Scipion Nasice se je z izjemno imaginacijo samosvoje vključilo v nova teatska gibanja







I R W I N

esetih let in jim dalo izviren os. Enakovredno komu-ti s svetom ni pomenilo ga univerzalizma. zhalo in nacionalno sta se v edališkem gibanju spajala v družljivo celoto kljub nosti, ki so jo povzročala a imena, uporabljane cev že oguljenih gizranih ikonografij in ega obujanja v bojni klic ter o vzporedno postavljanje starodavnih simbolov ob ejša umetniška gibanja tega stoteletja, kot so npr. natizem ali konstruktivizem. od Triglavom je najboljši te sinteze. V njegovi srži je a rana slovenske nacionalne einterpretiranje mita o čevanju v pervertirani ega procesa, pri katerem itako udeleženci kot žrtve in

celotnim nalaganjem plasti mistifikacij, kot tudi iz načina, na katerega obravnava publiko v svojih predstavah, neprestanega preverjanja in spreminjanja odnosa prostor-čas v scenskih zamislih, poigravanju z ideološkimi stereotipi, ritualnimi obrazy, črepinjami umetniške prakse in z njihovimi fascinantnimi spajanj v nove kontekste. No, njegov ludizem je drugačne vrste. Svetu se predaja do konca, vanj kot nekakšen vložek postavlja tudi svoje življenje, ponujajoč tudi krvno preizkušnjo kot dokaz trdnosti in obstojnosti svojih umetniških načel: mar nista njegovo osvoboditev od vojaške obveznosti in gladovni štrajk, usmerjen proti kulturnemu ministru, najboljši dokaz za to? Trdnost in resničnost umetniške prakse se potrjujeja tudi z njegovim lastnim življenjem.

nacionalna značilnost, ki dela nov teater za tako specifično navnega znatrajslovenskega škega prostora, je njegovo anje svojvrstnemu ludizmu, arakterističnemu tudi za sko dramatiko in teater. opomb o tem sempodal v njigi Nova drama, Sterjino e, Novi Sad 1988). Ludizem nova je razviden tako iz tiste katero je svoje gledališče il z manifesti, protesti, ranjem obsežnih svetovnih ov, proklamiranjem velikih sloških podvigov (njegovo nje k Noordungu je ejša tovrstna ekshibicija), nimi pojavljanji v javnosti, s

naporih: Živadinova želja po zoperstavljanju svetu s pomočjo nadčloveške moči, ograjevanje od banalnosti potrošništva in mediokritetstva z ezoteriko, eksorcizmom, poosebljanjem, prodiranjem v mislične globine biti, bistva in življenja, priča tako o kruti, jekleni disciplini, ki jojenaložil sebi in vsem svojim sodelavcem kot tudi o globoki človeški ranljivosti, v kateri se najbolj boleče naznanja pomanjkljiva ravnodušnost sveta.

Iz teh nekaj naznak je upam, moč razbrati kako mnogotera je pomembnost predstave Krst pod Triglavom. Ta zagotovo ostaja eden teatskih znakov svojega časa. Enako nedvoumno je, da je njena močna in monumentalna izvornost bistveno vplivala na pojav, ki bi ga, ravno v njeno čast, poimenoval za prekrščevanje slovenskega

Ludizem Živadinova je očitno nietzschejanskega izvora. Celotno njegovo delovanje priča o volji do moči. In s tem se vključuje v žive tokoveslovenske kulturne tradicije. V njej je bilo nietzschejanstvo daleč bolj prisotno kot v ostalih južnoslovanskih kulturah. Vendar pojav Živadinova kot obujevalca tega filozofskega, a tudi ideološkega koncepta, v tem času negovori samo o njegovi volji, da bi to mišljenje reinkarniral, pač pa tudi o času, ki to zahteva. Hrepenenje po tem, da bi senormalna človeška mera okrepila do ekstremnih abnormálnih meril, se pojavlja v obdobjih, ko je subjekt šibek, ranljiv, obkolojen s pomanjkljivostmi, ogrožen v svojih eksistencialnih in duhovnih

rojevanje plesnega gledališča kot prenosnika eminentno dramskih pomenov...

Vendar to ne pomeni, da predstavo pojmujejo za prelomno v tem smislu, da od nje naprej lahko govorimo o novem slovenskem teatru. Kajti vzporedno s poetiko Živadinova se pojavijo cela skupina mladih režiserjev, ki vsak na svoj način delujejo obnoviteljsko in različno odgovarjajo na tista ista vprašanja, ki jih je sebi zastavjal Živadinov: avtentične odgovore radikalno in večplastno formulira Vito Taufer, nekoliko kasneje pa tudi Tomaž Pandur, v svojih osebnih poetikah, ki očitno izhajata iz iste občutenjske strukture. Verjetno so nekatere od kvalitete takšnega gledališča, morda pa tudi časa, ki jih je soočil z istimi vprašanji, vplivale tudi na prakso starejših režiserskih generacij v novem obdobju, tako da pride do srečnega naključja povratne komunikacije: ne verjamem, da bi brez umetniškega izkustva in pedagoškega vpliva npr. Mileta Koruna ali Dušana Jovanoviča, prišlo do tega kopernikanskega obrata v teatskem mišljenju mladih, pa vendar je čudovito danes videti, kako se starosta slovenske režije Mile Korun v predstavi Vprašaj in zakaj Daneta Zajca (Lutkovno gledališče Ljubljana), preizkuša v gledališču, katerega načela so nedvoumno formulirali mladi in ki je zanosen spoj plesa, glasbe, pesmi in besede. O Živadinovih naslednikih ne bi mogel veliko povedati. Videl sem samo nekatere njihove predstave, te pa se zvajajo na jalovo epigonstvo. Živadinov je vplival tudi izven slovenskega kulturnega prostora,

takov Zagrebuna primer opažamo pojav zanimive mlade skupine Montažstroj pod vodstvom Boruta Šeparoviča, ki se brez dvoma giblje po poteh Živadinova, znotraj parametrov lastne poetike.

Kar se tiče preizkušanja novih scenskih možnosti in formuliranja lastnosti, je šla najdlje predstava, ki je v svojem programu odkrito zapisala, da je posvečena Krstu pod Triglavom in ustvarjalni pustolovščini Gledališča sester Scipion Nasice: Kanon Emila Hrvatina je brez dvoma samosvoje raziskovalno podjetje. Ob njem pa se pojavljajo tudi novi mladi, pripravljeni ločiti se od popkovic in iti po svojih poteh: Eros Ars Sistem Bojane Kunst in Igorja Štromajerja s svojo zreduciranostjo spominja na tisto redukcijo, ki jo je svojčas preizkušal Dušan Jovanovič z Jožico Avbelj v Spomeniku G; ali in kako bo ta poetika vzcvetela, prekinila s silovito monumentalnostjo Živadinova, pa bomo še videli, medtem ko Betontanč s specifičnim humorjem otrok, izgubljenih v vrtincu razburkane vsakdanjosti s svojim plesnim teatom Živadinovu že odkrito kliče: adijo! Živadinov pravzaprav ostaja to, kar je bil žena začetku: velik, ločen in osamljen pojav, do razpočenosti razpet med lastna protislovja in umetniška trganja, ki jih je do sedaj uspeval prevladati z izjemnimi teatskimi sintezami. Zaželimo mu še naprej veliko sreče na tej prometejski steni!

Prevedla Aleksandra Rekar

nir Stojšavljević

## POD TRIGLAVOM

ja predstava Sester Scipion. Je konec ene utopije in k nove. Tega konca ne velja et simboлично. To je bil en konec večletnega iskega projekta in zavesten k spominjanju, brez vsake gije ali sentimentalnosti, se mi je to morda zazdelo 1986. leta. Danes se zastavlja anje, v kolikšni meri je ta zava vplivala na novo isče, na novo senzibilnost na kje vse in na katerih obstaja vsaj odsev tega akovanega gledališkega a?

a je to vprašanje odveč. Ta stava po svoji naravi ni varjala določene formalne sti, določene posebne liške poti. Bila je svojevrstna inska knjiga vseh gledaliških od začetka stoletja do trenutka ga izvajanja. V njenih prizorih li opazni trenutki velikih liskih duhov, ki so s svojimi tvami zaznamovali razvoj te zacijske umetnosti, ki se je od maj borila predvsem s ankljivostmi človeškega nizma preko katerega se tudi xdujejo gledališke ideje oziroma

izzovejo v gledalcih senzibilnost z namenom, da bi ti nekaj spoznali. Oživljanje vrhuncev iz obdobja Revolucije in predočanje neuresničenih scenografij, na primer, ni bila odlika predstave Dragana Živadinova, Mirana Mohorja in Ede Čufer, ki bi bila zaman. To je bilo memorialno prebujenje v življenje in obujanje iz

pozabe ravno tistih del, ki v ozadju stranpoti celotnega gledališča predstavljajo kažipote duhovnosti ali pa je celo moč reči, da je bilo to poustvarjanje tistega duha, ki se ne bori za eksistenco, za preživljanje, ampak je to življenje v umetnosti samo posebi, preprosto življenje. Se je potem mogoče odpraviti na lov za sledmi v tujih življenjih, če je bil ta retrogardizem obnova gledališča? Ali pa je uspeh te obnove celo nedvoumen?

## Č R T O M I R - B O G O M I L A

Verjamem, da je v kasneje nastalih delih novih naraščajev na formalni ravni mogoče prepoznati kak znak ali kako domislilo iz Scipionskih predstav. Ostaja pa dvom, kako velika je bila zahteva teh drugih, kasnejših gledališčinikov. Prepoznavanje "tehnik" te velike predstave v nekaterih formah, ki so požgečkale celo javnost in teoretike,



P R E D L O V O M

semi ne zdi zadostno. Kajti paradoks je ravno v tem, da so retrogardistični dogodki neskrito uporabljali tuje tehnike, tako da se je na začetku zdelo, da gre za kolažiranje, tisto kolažiranje, ki je vedno legitimno nastajanju nove umetnosti. Manifestativnost in ponavljanje pozabljenih oblik bi se komu lahko zdela podobna današnjemu mešanju stilov in obdobji. Vendar pa KRST POD TRIGLAVOM ni bil goli rezultat samostojnih duš, ampak zapletena panorama duha. Še danes nas zmede ta namera po provokaciji temeljnih nacionalnih čustev in njen nadnacionalni rezultat.

Ko so si vzeli za predlogo kulturni Prešernov nacionalni spev, mladi niso izpraševali svoje lastne svobode, svojega notranjega pejsa za svobode, če hočete. Od samega začetka, lahko bi trdili da od prvega impulza, so zasledovali vseobče in duhovne ravni ter razodevanje tega speva v svojem okolju, predočujočs predstavo zveze s podobnimi zasledovanji močnih umetniških posameznikov. Te posameznike z dokončanimi umetniškimi življenjepisi so odkrivali v preteklosti. Kolektivizem, ki ga mislo zagovarjali samo zaradi metode, je vstopal v vsako poro predstave. Verjamem, da bi kakšna anketa znotraj

ki so ga Scipioni uvedli v svoje predstave, ni problem estetske kategorije, ampak veliko pomembnejše spopadanje zlastimi odsevi v resničnosti, nikakor pa iskanje njenega zrcaljenja. Oponašanje konflikta in njegovo resnično soočanje s prepoznavanjem gledalcev, se ni moglo odvijati na nek dobeseden način, kot ga je ponudilo gledališče meščanskega tipa, iz katerega nedrjise gledališče, kljub nekaterim poskusom, v tem podnebjju še ni izvleklo.

Kolektiv Scipionov se ni bori za uresničenje nove receptivnosti pri publiki. Zavestno so proučevali občutljivostni prag človeka, ki so mu mediji ta isti prag spravili v

nered. V predstavah kot stopnjah projekta v času; obstoj tega gledališča je bil predvsem časovno determiniran, so s treh perspektiv proučili načine sprejemanja gledališkega dogodka. V tejskorajda znanstveni metodi je bila globina dimenzija zgodovine, širina je označevala bitko z vsemi čutili, višina pa je nosila idejnost same predstave. Scipioni torej v naključnem obiskovalcu, sedečem v njihovih gledališčih, niso provocirali spomina na film, slikarstvo ali karkoli podobnega pač pa so računali s temi izkušnjami, ki so jim omogočale različnost od form, sprejetih na ekranu ali v slikarstvu. Človek, ki so mu slikarji desetletja bombardirali očesni živec, zahtevajoč, naj iz tega draženja

lne skupnosti ponudila tvejšo odgovorena vprašanje živih, kot pa primerjanje lnih predstav s Scipionskimi mi. Za silo se da ugotoviti odnos zavednega in ednega in celo podzavestnega ticijah psihoanalitične kritike e. Verjame, da bo kdo, ki je problemih bolje podkovan, za dne to raziskal. Tudi na tem očju bi veljalo poiskati odmeve Scipionskih predstav, njihovo ktnost in konkretnost.

a raziskovanja prenašanja lnih odkli po moji sodbi ne bi veliko pokazala niti veliko videla. Bolj določeni kot eči nasledniki retrogardistov akor ne morejo gibati na isti Predstave, ki spominjajo na one, npr. MONTAŽSTROJ-a v ebu), ne spominjajo na vnost, s katero je bilo največ vka pri oblikovanju gardističnih dogodkov. Morda vo, bi zatrdil, da kolektivizem projektov ne izvira iz encialnih vzrokov, pač pa gre odno trik montažo lastnih tijn zahtev razvajene publike. i verjame, v dušenje ambicij ndividualna posvečenja, čenja prek kolektiva, potem je onovljivo. Problem dvojnika,

spozna določen smisel umetnosti in svojega življenja, je človek, ki ima že brez intervencije v posesti "drugačen pogled". In to "drugačno" je vkalkulirano v predstavo. S tem si je v svojih prostorih dala opraviti tudi dramaturgija, na t način pasegradi tudi prizor kot odnos energij, pa tudi vizualizacija je pred temi očmi z motnjami, enako pomembna. Ustvarjali so total, novi gledališčniki pa svoj problem fokusirajo v eno izmed možnih področij, kar ni zanemarljivo oziroma nepomembno. Scipioni so se povzpeli nad specializacijo, novi otroci paseusmerjajo v raziskovanje določene ga zadanega cilja oziroma forme, ki so si jo mladi ljudje prisvojili. Rock, na primer ali rap oziroma karkoli enako usmerjenega.

Križa gledališča brez katarze, ni bila namera nobenega od članov kolektiva v obdobju nekaj manj kot štirih let. Ti niso prizivali krize, s katero so diagnosticirali lom v njegovem cvetu. Kljub temu, da se zdi, kot da manifesti govorijo o tem. Med manifestom in predstavo je obstajal viden razkorak. Vsak manifest je šifrirano, tajno nakazoval temo in skupno temo. Prva je bila del trenutnega retrogardnega dogodka, druga pa centralna tema v času, v skupnem življenju samega kolektiva. Trikotnik, označen s tremi stebri družbe, religijo, politiko in umetnostjo, se je tako v času tudi zasukal in s tem dosegel ujemanje tem projektov samo z eno od svojih oznak in potiskal, nikakor pa eliminiral drugi dve oznaki. KRST

PODTRIGLAVOM je tako označen s politiko ter s srečanjem politike in ostalih dveh odlik, umetnosti in religije. Tega prežemanja predstave se nikakor ne da s primerjanjem prenesti na nova gledališča in na nove forme. Scipioni so za svojo najpomembnejšo dimenzijo šteli čas. Mešanje diskurzivnega in intuitivnega jedločalo igralnost teh predstav. Družbenost predstav pa je določala vpliv na skupnost.

Lz tega sledi, kot da ne bi bil nobenih sanjarij, domišljije ali podobnega. Nasprotno, njihova sanjarija, kolektivna sanjarija, je pogosto enotila kontradikcije, s katerimi so razpolagali. Prešernov spev je z romantiko in naslavljanjem emocij, v njihovih rokah dobil širše pomene, k njih morda sploh nikoli ni vseboval. Poznanost njegovih verzov je omogočala oblaganje vsake replike z močnimi slikami ki so, čudežno, jasne, vznemirjale gledalstvo, obenem pa ga tudi opominjale, saj so prinašale paralele, s katerimi se pritegnitev enega celega naroda v zgodovino Evrope, izenačuje z zgodovino duhovnosti te iste Evrope. Nobenega projekta ne poznam, ki bi se danes ukvarjal s tem. Vse, kar sem srečeval po odrh, koketira s sliko kot poenostavljenim komunikacijskim kodom. Ples, tako kot slika, komunicira direktno in je razumljiv vsakemu državljanu Evrope; to je cilj in domet današnjih nelegitimnih naslednikov

Scipionov. Ti skušajo biti komunikativni, jasni, sprejemljivi. So znotraj marketinških zahtev, redkokdaj znotraj sveta posebnih idej. Pa čeprav nerazumljivih. Stem se prečka meja, s tem se vsekakor gostuje in pridobiva simpatije, ne pa tudi duhovnosti, brez katere so tudi močnejša kulturna okolja, močnejša po materialnem deležu, od slovenskega ali kakega drugega v teh podnebjih. Vsekakor nočem dejati, da je to slabo, niti nočem s tem razkrinkavati slabosti teh projektov. Želim morda samo opozoriti na njihovo kratkovidnost in zvezanost z lastno odložitvijo. Morda je tudi za same avtorje pravo vprašanje, zakaj so Scipioni neponovljivi?

Odgovor je morda preenostaven, da bi ga vsi sprejeli, pa vendar. Utopija je neponovljiva. Premeščanje lastne eksistence je omejen proces; ko ga z lastno odločitvijo še dodatno omejimo, praga te omejitve ni več mogoče prestopiti. S samoukinitvijo sem sam dovršil eksistenco, ne samo estetično in potem lahko se odločim le za ponoven lov za nekim drugim jaz, ne pa za obnavljanje posamičnih - na katere sespomnim - svojih delov.

Prevedla Aleksandra Rekar



**EUROKAZ**  
Festival novog kazališta,  
ZAGREB  
19.6. - 2.7.1991

**Saburo Teshigawara / Karas  
DAH - DAH - SKO - DAH - DAH**

*Teshigawara ali o zahodno-  
vzhodni plesni kupčiji*

**Koreografija, scenografija:**

Saburo Teshigawara,  
Hideyo Tanaka

**Plesalci:**

Saburo Teshigawara, Kei Miyata,  
Shun Ito, Koichi Ienaga, Mikako  
Nakamura, Kyoko Morimoto  
*Eurokaz, 23/24.6.1991*

Če je res, kot pravi Bertrand Russell, da je to kar vidimo, "vedno v preteklosti in nikdar zares v sedanjosti" (in sicer zato, ker je svetloba za pogled konstitutivni element, katerega hitrosti kljub vsemu ne moremo obravnavati zunaj časovne dimenzije), potem se, vsaj teoretično, če že ne praktično, utegne zrušiti plesna umetnina sodobnega japonskega koreografa Saburo Teshigaware. "Disident butoh plesa" ter "najsilovitejši in najrazvpitejši koreograf na Japonskem", kot so ga poimenovali organizatorji zagrebškega Eurokaza, je namreč prepričan, da je "plesanje sedanjost, prihaja in odhaja v vsakem hipu". Večna sedanjost, to je moje pojmovanje časa... pojmovanje lepote". In ta trenutnost, ki mu jo dobrohotno prepuščamo - kajti sicer grozi propad ne le smisla Saburo-Časa, temveč celo Saburo-Lepote - Teshigawaro po drugi strani vleče nazaj v modernistično miselnost.

Če je sploh kdaj bil butoh plesalec - to sicer sam zanika (pravi namreč, da je začel kot klasični plesalec) in meni, da se je butoh ples izčrpal zavoljo ponavljanja - je Teshigawara danes popolnoma zahodnjaško naravnani plesalec. Seveda, nič nenavadnega, če vemo, da je japonska kultura v dobršni meri "uvožena" iz Kitajske in deloma iz Indije. Ta tendenca sprejemanja tujih vplivov je razvidna tudi danes, še zlasti v sodobnem japonskem gledališču. Dai San Erotica je denimo, tipično zahodnjaško "gledališče upora" iz študentskih



šestdesetih, Yome No Yumisha nekakšno musicalsko pop-gledališče, SCOT (Suzuki Company of Toga) pa nekakšno "eksperimentalno" gledališče, če omenimo le nekatere bolj znane skupine. No in Kabuki kažeta seveda drugo, tradicionalno, okorno plat, ki ima vlogo mittelevropskih "Volkstheatrov", narodnih gledališč. Zanimivo pa je, da tako No kot Kabuki izhajata iz plesa, kar jima je

zagotovilo neiluzionistični karakter. V Teshigawarinem "cesarstvu označevalcev", povedano z Barthesovimi besedami, "komunicira celotno telo", ki deluje "brez hysterije in brez narcisizma". "Stvar videti, ne pa spoznati" - sintagma, v kateri je strnjeno pojmovanje umetnosti v očeh ruskih formalistov (Šklovski), sovpada z novim formalizmom a la Wilson in z "vizualističnim" gledališčem nasploh. Zanimivo je,

da Teshigawara, podobno kot Wilson, Lovers, Fabre in še marsikateri sodobni režiser, izhaja iz likovnih umetnosti. Z minimalistično uporabo svetlobe Teshigawara riše sence, svojo "večno sodobnost" in se s tem navezuje na tradicijo eksperimentiranja s svetlobo v plesnem gledališču, ki je od Loie Fuller in Alwina Nikolaisa vedno bolj prisotna. Njegov oddaljeni, distancirani pogled je, kot sam pravi, pogled "duha ločenega od telesa". In če bi Teshigawaro vprašali, kje je meja med njegovim slikarstvom in gledališčem, bi bilo kot da bi Japonca - ki pravzaprav ko piše, hkrati tudi riše - vprašali, kje je meja med slikarstvom in pisanjem.

Zakaj se v njegovi predstavi DAH-DAH-SKO-DAH-DAH pojavljajo akvariji z ribami in zakaj plesalci "upodabljajo" ribe, ki se premetavajo na suhem? Zdi se, da je to v zvezi z njegovo fetišizacijo zraka, ki naj bi z vdihavanjem / izdihavanjem proizvajal točno določen občutek. In ker se tega občutka v "vsakdanjem življenju" sploh ne zavedamo, Teshigawara zafiksira to "nadrobno, ki spreminja običajna sorazmerja" (Šklovski) tako, da zrak, ki ga vdihavamo med gledanjem agonije davečih se "rib", res čutimo. In čeprav prihaja iz "cesarstva znakov", je Teshigawara, ne glede na simbolne ekscese, kot sta recimo že omenjene "daveče se ribe" in realistično kostumirani maček, vendarle reprezentant koncepta "prednosti energije pred smislom" (Michel Bernard), ali pa "umetnosti porabe" (Laurence Louppe). Energetske investicije, ki v največji meri sestavljajo kapital zagrebške predstave, bi bilo mogoče razlagati pod pritiskom Teshigawarinega ultimata v smislu, da mora vsak plesalec izdelati stil, ki ustreza njegovi generaciji. Tisti pač, ki ima z besedami Paula Valerija (Filozofija plesa) "preveč energije za svoje potrebe".

ALDO MILOHNIĆ

**Athanon Danza:  
REBIS**

*Gledališki zakon  
termodinamike*

Koncepcija, koreografija,  
interpretacija:  
**Alvaro Restrepo**  
Eurokaz, 28/29.6.1991

Alvaro Restrepo je Kolumbijec, ki že vrsto let dela v New Yorku in je sodeloval z Martho Graham, Merceom Cunninghamom ter drugimi svetovno (pri)znanimi imeni. Njegova skupina Athanon Danza, katere ustanovitelj in edini stalni član je, je v bistvu nekakšno zelo ohlapno "kreativno jedro". Njegova zagrebška predstava Rebis je samo del širše celote, in sicer ritualne poeme "Le verger des huets" v spomin Federica Garcie Lorca.

Restrepo, ki nag in rdeče-črno obarvan izvaja 45 minutni ritualni ples, je očitno v veliki meri pod vplivom japonskega butoh plesa. Ko na zemljeni podlagi z nekakšno mokasto snovjo riše, enega v drugega, krog, pravokotnik in trikotnik, si pomaga s svetlobo žarometov. Se pravi, Restrepo dobesedno "riše s svetlobo", virtualizira umetnino, ki je strukturirana iz suprematističnih simbolov. "Moko" zajema iz rdeče posode, rebisa, ki naj bi bil/bila androgino bitje.

V predstavi je slišati eno samo, ponavljajočo se besedo - "calor". Beseda naj bi pomenila "vročina, toplota", vendar ravno zaradi repetitive fonološke struktura tvori večpomenskost: "ca - lor - ca - LOR - CA...". Tako se po zakonih Restrepo-termodinamike toplota sprevrže v poezijo. Vendar je vsak možni izbruh optimizma preprečen s plesalčevo regresijo na raven štirinoštva - njegova opičja drža in hoja na koncu predstave ne puščata nobenega dvoma o tem, da bo krog takoimenovanega "napredka" kmalu sklenjen.

ALDO MILOHNIĆ



**THEATER DER WELT,  
ESSEN,  
27.6. - 14.7.1991**

**Royal de Luxe:  
LA VERITABLE HISTOIRE  
DE FRANCE**

Predstavo lahko opišem kot mešanico humorja a la Mel Brooks, dadaistične destruktivnosti in ljubezni do mehanike. Ustvarjalci nas z obračanjem strani tristokilske knjige vodijo skozi obdobja francoske zgodovine. Od Galov in rimskih legionarjev, Sončnega kralja in Device Orleanske pridemo do druge svetovne vojne, ki predstavlja najprepričljivejši del predstave.

Prst leti po zraku, eksplozije, ogenj. Naši lasje so polni pepela, čutimo, da smo del tega rituala.

Medtem ko gledamo vojno pred našimi očmi kot fascinanten spektakel rock'n roll emocije, se v Sloveniji dogaja prava vojna.

WAS IST KUNST je lakoničen komentar mimoidočega starca, ki vidi, kako si otrešamo pepel z las in obleke.

JOLE RANDELOVIĆ

**MITTELFEST  
ČEDAD  
19.7. - 29.7.1991**

MITTELFEST festival

V malem provincialnem italijanskem mestu, v katerem živijo tudi Slovenci (ki so ob slavnostni otvoritvi poskrbeli za transparente za samostojno Slovenijo), Cividale alias Čedad, je julija letos potekal prvi festival dramskega, glasbenega, plesnega in lutkovnega gledališča srednje Evrope oziroma držav pentagonale. Kot že goriško (Nova Gorica in Gorizia) Srečanje gledališč Alpe Jadran, je tudi čedadski Mittelfest izrazito politično označena manifestacija, ki prejkone operira s kulturo in umetniškimi stvarjanjem. Ali pa je v resnici obratno: da gledališčniki lahko organizirajo svoje srečanje in se skupaj predstavijo publikii (ki je v sicer lepem in prijetnem, a za festival majhnem mestu, kakršno je Čedad prejkone imaginarna oziroma zgolj željena; poudarek na turistični privlačnosti mesta v festivalskih publikacijah gotovo ni bil naključen), samo če si uspejo pridobiti patronat politikov?

Kakorkoli že, za takšno pokroviteljstvo je treba slejkoprej zelo nizko pasti. In Mittelfest je raje padel prej kot slej: na samem začetku in to zelo bučno. Slovesna otvoritvena uprizoritev Medea ungherese si vsekakor zasluži pozornost, saj funkcionira kot eksempl: eksempl mednacionalnega umetniškega druženja, kot si ga predstavljajo politiki, in tega, kako politična doktrina v svoji manifestativni "demokratičnosti" izničuje vsakršno umetniško stvarjanje in ga s svojo velikodušnostjo (katere izraz je dajanje denarja) postavlja v položaj, v katerem se lahko izkaže zgolj kot samo sebi smešno, vnaprej kastrirano in absurdno naprežanje. Simultana uprizoritev monodrame madžarskega avtorja (ki je vrh tega tudi predsednik države) Arpada Goncza v petih jezikih, v petih povsem različnih estetikah, na petih prizoriščih na najlepšem čedadskem trgu (ki je bila tudi edina "predstava", ki so si jo ogledali pokroviteljski politiki, zaradi česar smo se navadni gledalci morali podrežati rahlo



poniževalnemu - pa najso policaji še tako vljudni - varnostnemu režimu s številnimi detektorji za orožje...) je bila pravi sejem, na katerem so igralke razprodajale svoje emocije in večšine kot tržno blago. S hrupnimi efekti so privabljale publiko in se druga proti drugi (čeprav so se na koncu klanjale z roko v roki) borile za pozornost (najuspešnejša je bila jugoslovanska verzija, ki so jo na festivalu seveda zastopali beograjski ustvarjalci, predstava plesnega tipa z razpoznavno estetiko v stilu Nade Kokotović; slovenski ustvarjalci so bili sicer tudi prisotni, paradoksalno "drugje", v italijanski postavitvi je na sceni Mete Hočevnar igrala Lidija Kozlovič). Gledalci smo se sprehajali od ene do druge, sledeč privlačnosti bučnega, razpoznavajoč tipične estetske usmeritve posameznih nacionalnih gledališč (ki jih sicer že poznamo - v tej vzporedni nanizanki je bilo presenetljivo samo ortodoksno vztrajanje pri tipičnem) in ne meneč se za notranjo logiko posamične uprizoritve, za dramaturški potek, za polnost in izoblikovanost igralskega izraza (ki pri monodrami vendarle predstavlja poglobitveni, če že ne edini estetski dosežek), za zgodbo ali njen pomen (Medea, ki v evropskem gledališču predstavlja stalen vir inspiracije najrazličnejšim ustvarjalcem, je bila s to "reartikulacijo" dokončno izničena). Otvoritvena predstava, katere osrednji protagonisti so do konca ostali politiki (ki so bili dovolj nehupokritični, da se niso - kot je to običajno - po uvodnih nagovorihih potopili v temo avditorija, ampak so ostali v središču pozornosti vse do zavijanja policijskih siren, ki so spremljale njihov odhod), je tako že v samem začetku Mittelfesta izpostavila absurdnost gledališke forme, njegove sporočilnosti,



spodobnosti komunikacije, absurdnost gledališča sploh.

Festival, ki ga ne označuje nikakršna estetska usmeritev in ki je bil finančno dobro oskrbljen (za razliko od podobnega SGAJ-a, to je bilo - predvsem za gledalce navajane jugoslovanskih razmer - očitno na vsakem koraku), je v nadaljevanju ponudil tisto, kar je že v naslovih populističnih časopisov priznано kot najboljše v gledaliških držav pentagonale: od Piccolo Teatro di Milano do sarajevske Otvorene Scene Obala, od Erwina Piplitsa do Georgija Para. Tako morda res ni bilo slučajno, da po odpovedi Pandurjevega Fausta, selektor v slovenskem gledališču ni našel ničesar, kar bi ga zanimalo. To pa seveda ne pomeni, da v že znanem in že priznanem ne bi bilo mogoče (vsaj po moji izkušnji, ki vključuje le tri predstave) najti pravega estetskega užitka.

Serapions Theater režiserja Erwina Piplitsa z Dunaja, se ljubljanska publika spominja z gostovanja v CD sredi 80. let. Takrat (bilo je še pred Krstom, v istem času, ko smo prvič gledali Fabra z Močjo gledališke norosti) je bilo to povsem novo doživetje gledališča brez besed, gledališča slik, v katerem se likovna podoba in igralci v gibanju stapljajo v dinamiko, ki deluje kot glasbena kompozicija. V zadnjih letih smo se že privadili temu tipu gledališča, ki ne deluje več kot senzacija novega. A predstava Karacho. Wir ewigen kinder še vedno izkazuje moč in presunljivost vznemirljivega. Za razliko od pretežno konceptualnega gledališča, kakršnega v zadnjem času spremljamo v Ljubljani, Piplitsovo ustvarjanje označuje izjemno bogato razslojena domišljija in občutljivost za posameznikov notranji vzgib. To je gledališče sanj in podzavesti. Ponavljanja, multipliciranja in metamorfoze, ki so njegovi temeljni oblikovni elementi, ustvarjajo kompozicijo, ki deluje predvsem z asociacijami. Intimne scene in podobe klavstrofobične urbanosti, ki od posameznega vzgiba preraščajo v agresivni red ali kakofonijo s senzibilnostjo in absurdnostjo (v tej kompleksni kompoziciji se vsi pojmi sprevrtačajo), vznemirjajo gledalčev intimni

predstavni svet. To je gledališče izjemnega artističnega perfekcionizma, v katerega jedru je še vedno posameznikova senzibilnost.

Povsem nekaj drugega predstavlja Piccolo Teatro di Milano z Goldonijevim Arlecchino servitore di due padroni, ki ga v postavitvi Giorgia Strehlerja igrajo že od 1947. leta. Rekonstrukcija obrazcev commedie dell'arte s kanoniziranimi tipi, kostumi in gestami, z nešteto krat ponovljenimi odrskimi triki, z vedno istimi grimasami. Bilo je, kot da bi odprl knjigo s slikami iz zgodovine gledališča in bil neskončno presenečen, ker so se slike prebudile, ker so tu in ob vsem zgodovinskem spominu, ki ga nosijo, učinkujejo sveže, živo, noro, na trenutke prav orgiastično. Morda zato, ker pri nas takšnega gledališča ne poznamo - vsaj ne v njegovi izvorni in kompletni obliki (in močno dvomim, da bi takšna uprizoritev lahko nastala izven Italije; ni slučaj, da je bila ta predstava dolga leta v tujini zaščitna znamka italijanskega gledališča), ali ker je ta forma morda res univerzalna - po dolgem času se mi je zgodilo, da sem se z užitek zliila s publiko, ki se je v prenapolnjeni dvorani neznanosko zabavala. Vrhunska tehnika, artizem in opoj sproščene in ostre karnevalizacije sveta. In morda tudi ne tako zelo drugačno: ritmično oblikovan gib, igralčeva gesta kot znak in kot stvaritev likovne podobe, gledališče v katerem beseda izgublja pomen zaradi preobilice drugih elementov (Goldonijev tekst v Strehlerjevi postavitvi funkcionira bolj kot sinopsis), gledališče primarne odrske domišljije, ki je - ob vsej nespomni drugačnosti - vendarle bliže Piplitsu ali Pograjcu kot mariborskemu Faustu.

DIANA KOLOINI

# theater fest '91

GRADEC  
4.10. - 27.10.1991

La Fura Dels Baus  
NOUN

Nastopali so po cestah, v klavnicah, mrtvašnicah, podzemnih železnicah in tovarniških halah. Oktobra pa tudi v gigantskem graškem skladišču Waagner-Biro Hale in ga spremenili v posvečeni prostor ali v prostor "odštekane" žura.

20. oktobra je minilo osem let odkar je španska skupina LA FURA DELS BAUS prvič prodrla v medije s svojim performansom Accions, uprizorjenim na mednarodnem gledališkem festivalu v Sitgesu. Že naslednje leto so taisto zadevo izvedli petinštiridesetkrat in tedaj si je božjastno razstavljanje, besno razbijanje in mačistično izživljanje nad karoserijo avtomobila, ki je bila naposled, razstavljena na prafaktorje, žrtvovana zubljem plamenov, kar je bil osrednji moment tega spektakla, ogledalo vsega skupaj 15000 ljudi, leto zatem 40000, prihodnje leto pa bodo furerosi "razsuvali" že pred polovico sveta. Ogromno ladjevje, ki ga bodo napadali kolosalni monstri, za zdaj živi le v njihovih glavah, takrat pa bo kot del otvoritvenega spektakla Olimpiade '92, zaplulo po razgretim barcelonskem stadionu. FURA je postala industrija, devetorica prvotnih članov, furerosov ali tistih, ki se drenjajo na samem vrhu hierarhije tega urbanega plemena, pa konceptualni mozeg njihove

gledališke, glasbene in video produkcije. Pot od komedijantskih igric po zaprašenih španskih cestah do stadiona je vpisana v njihov najnovejši spektakel NOUN.

Princip turnejskega gostovanja in s tem enormnega reproduciranja posameznih predstav (leta 1987 so denimo obiskali 11 držav in tri mesece nastopali samo po Mehiki), je privedel do institucionalizacije FURE, kar je nujno povzročilo delitev dela v kontekstu interne organiziranosti skupine. Gre za princip, ki je sicer značilen za "tradicionalno" gledališko institucijo: FURA je postala skupina igralcev/furerosov, pomožnih/najetih igralcev, glasbenikov, tehnikov, managerjev itn. Nov princip dela pa je določil tako dramaturško zasnovano kotsamo spektakelsko funkcijo njenih nadaljnjih produkcij (Harald Begusch: La Fura dels Baus/Kunst, Manner, Korper). Reproduciranje spektaklov, ki jih poslej niso realizirali vsakič isti akterji, je zahtevala tršo dramaturško zgradbo posameznih vlog kot tudi spektakla v celoti. FURA je v dosedanjih produkcijah (Accions, SUZ/O/SUZ, 1985, Tier Mon, 1988) podobe, zgnetene iz bipolarnega materiala (mitski) praset/urbani (tehnizirani) svet, postfestum kaotično spenjalo v narativno strukturo. Pri NOUN so prvič ubrali obratno pot: iz zamisli/pripovedi je vzrasla podoba.

"Stari Egipčani so vode, iz katerih je izšel Bog in ustvaril Nil, ki je zemlji dal življenje, imenovali NOUN. NOUN je tako prvobitna voda, elementarna personifikacija kaosa, ki je obstajal preden je obstajalo karkoli drugega.

V svetu FURE, ki je naš svet, pa se ta voda spremeni v velikianski stroj." In potem: Stroj rodi človeka, vendar napaka v sistemu povzroči abortiranje deformiranih bitij, masa se ozavešči, da so jo odklonili kot subjekt, zato odkloni sistem. Ubije svojega vodjo in uničuje Stroj, svoje naravno okolje. V takšnem postkatastrofičnem svetu se osamljeni individuum sooči s sabo, odkrije svojo identiteto in s tem tudi svojo dvojnost; spozna čustva,

hrano, seks. Tudi s Strojem vzpostavi nov odnos, odnos sožitja. Na temeljih primitivnega kaosa, Nouna, se začne nov kreativni cikelus.

Način uprizarjanja, ki ga je vse bolj določal nov način organiziranosti skupine, je vlogo človeka/igralca/akterja postopoma reducirjal na račun stroja/tehnike. Vse tisto, kar je sprva ustvarila človeška roka, je počasi prehajalo v domeno stroja (uvajanje strojev za meglo, dežja, eksplozij, svetlobnih in zvočnih efektov) in v Nounu kulminiralo v podobi Stroja/Boga, tistega, ki daje in jemlje življenje. Upodablja ga polifunkcionalna železna konstrukcija z mobilnimi izrastki, ki določa tako prostor kot mizansceno. Tehnizacija iz predstave v predstavo vse močnejše determinira tudi zvočni/glasbeni material, ki je računalniško oblikovan in sproduciran že pri SUZ/O/SUZ, v predstavi NOUN pa eksploatira špansko tradicijo: flamenco.

Tudi v Nounu je gledalec integralni del množične koreografije, čeprav peščica akterjev tokrat manj intenzivno kot doslej manipulira, koreografira maso gledalcev, ji določa mesto v prostoru in pogled. Do najintenzivnejše interakcije med akterji in gledalci je prišlo v predstavi SUZ/O/SUZ, ki jo je FURA leta 1987 izvedla v Caracasu: gledalci so med predstavo poskakali v akvarije in se pridružili furerosom, ki so v embrionalnem položaju samevali pod vodno gladino.

V Nounu pa je atmosfera pod okriljem gigantskega stroja, ki meče svojo temno senco, precej ohlajena in včasih se zazdi, da gre pravzaprav le za dinamično, domiselno insceniran rock koncert flamenco pevke Ginese Ortega in njenega benda. Sicer pa: rock je tako in tako edina forma, v kateri agresija in nežnost lahko živita skupaj. Je dejal Wim Wenders in imel prav.

URŠULA CETINSKI

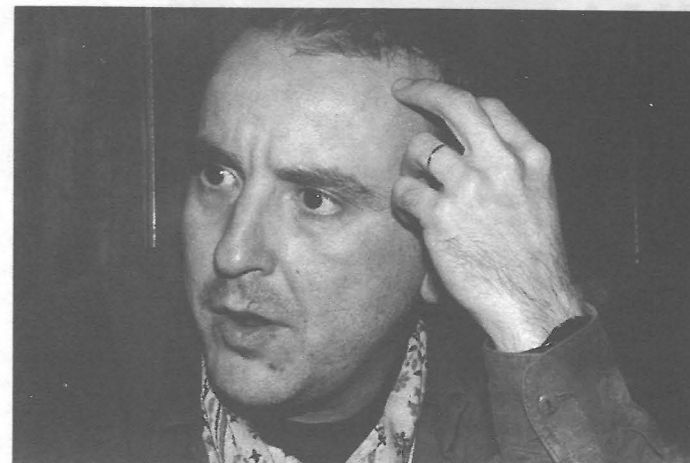


FOTO MIHA FRAS

Na sliki: Miki Espuma, član skupine LA FURA DELS BAUS od leta 1981, glasbenik in eden od njenih središčnih akterjev.

**V NOUN sta močno poudarjena Ljubezen in Sovraštvo. V predstavi kot nov element funkcionirajo ženske, ki ste jih tokrat prvič vključili v svoj spektakel. Zakaj?**

Za vse naše dosedanje predstave je značilen moški pogled, z vključitvijo ženskega pa smo prišli do globalnega. Z obema spoloma smo tako sklenili krog in že lahko govorimo o konceptu univerzalnega človeštva, do česar smo se želeli dokopati. Nad celotnim spektaklom bdi Veliko oko. To je pritrjeno na železno konstrukcijo, v njegovi mrežnici, sestavljeni iz televizijskih aparatov, se vrtil video in računalniška grafika. In to Veliko oko...

Predstavlja Stroj.

Je pa tudi Božje ali orwelovsko oko.

Saj, ta stroj je Big Brother, ki kontrolira do te mere, da celo povzroči rojstvo novih ljudi, jih proizvede.

**Ste še vedno "urbano pleme", kot ste se poimenovali v svojem prvem manifestu MANIFIESTO CANALLA?**

Ta je veljal v letih 83-85, FURA pa raste, se obnavlja, spreminja koncepte in celo ideologijo. V tem manifestu med drugim poudarjamo, da zanikamo folkloro in tradicijo, ki pa ju sedaj uporabljamo in izrabljamo. V NOUN uporabljamo energijo flamenca, da bi razbili njegovo shemo. Ravno tako kot če bi v roke vzeli kroglo, jo razbili, pobrali iz nje seme in ga uporabili za svoje namene. Tradicijo še vedno zanikamo, jo pa uporabljamo.

URŠULA GERŠAK  
URŠULA CETINSKI

LA FURA DELS BAUS, "NOUN"



Esej o postmoderni in plesu

Claudia Jeschke

O koncu mimesisa

Negotovo je, ali obstajajo postmoderna umetniška dela, torej tudi postmoderna plesna dela in koreografije. Samo v arhitekturi ta pojem označuje zgradbe, ki se oddaljujejo od funkcionalistične naravnosti; na drugih umetniških področjih naletimo na nejasnosti, na odprta vprašanja. Ena od središčnih postavk postmoderne misli pravi, "da v naši družbi znaki ne kažejo več označenega, ampak vedno kažejo le na druge znake, (...). Po tej postavki bi bil znak, ki ga je Saussure opisal še kot signifikant in signifikat, razbit."(1)

Ta enotnost znaka vsebuje prisotnost estetskih konceptov in strategij, ki jih je moderna že postavila v vprašanje. Dejansko se umetnost začne svoje tradicionalne estetske naravnosti otesati v 20. stoletju. Do tedaj je temeljila na mimetični teoriji (iluzionističnega) upodabljanja narave. Karkoli že se je razumelo z besedo narava, vsakokratni veljavni koncept narave je določal posnemanje; umetnost se je morala nasproti svojemu modelu pokazati za upravičeno; in zahtevala je resnico. Šele na začetku 20. stoletja, torej z

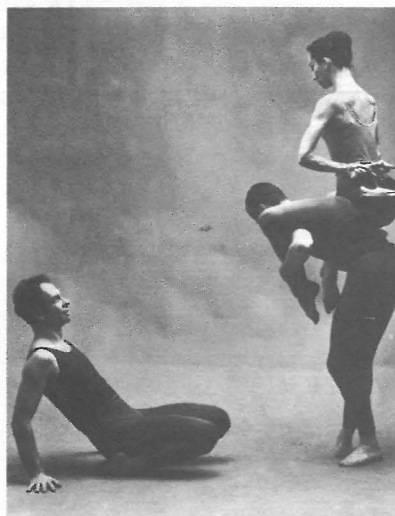
primat vsebine ostaja ohranjen. Ta vsebina se je morda spremenila. Morda je danes manj figurativna, manj enoznačno realistična. Še vedno prevladuje predstava, da je umetniško delo istovetno s svojo vsebino. Ali pa, kot se dandanes običajno pravi: da umetniško delo per definitionem nekaj izraža."(2)

Šele postmoderna se bistveno distancira od, tudi še za moderno veljavnega primata izpovedi in njene interpretacije, to je tolmačenja vsebine o pojavnosti umetniškega dela. Predmet postmoderne je torej manj nova umetnost oziroma nova umetniška dela, pač pa gre za spremenjen odnos do različnih umetniških oblik, kot tudi do teorije.(3)

Spremembe, ki jih skuša zaobjeti postmoderna razprava v plesu, se ne nahajajo na ravni del, produktov, temveč na ravni tako teoretičnega kot tudi praktičnega preudarjanja, analize; torej razpravljanja o vprašanih, problemih, pogojih ustvarjanja umetnosti na sebi.

**Umetniško delo kot  
ustvarjanje umetnosti**

Proti dogmatsko-metafizični zahtevi Modern Danca so se Merce Cunningham in drugi obrnili že v petdesetih letih. Pod vplivom zen budizma so v ples vpeljali "Chance principle", princip naključja. Tehnično zahtevne, v največji meri stilizirane plesne gibe je Cunningham napravil avtonomne, abstraktne. Ti



Gostovanje Fausta v Cankarjevem domu je nedvomno dogodek, ki presega okvir običajnih gledaliških izmenjav, čeprav je spremljano s povsem običajnimi občudovanji in zmrdovanji. Normalno je v nenormalnih časih in ni povsem jasno, kaj vse lahko zaznamo v samoumevnem komentarju: da je to gostovanje "mimogrede" napolnilo Veliko dvorano Cankarjevega doma, (ogledalo si ga je več kot 4500 gledalcev), zlasti če se zavemo, kako malo je dogodkov, ki jo zares napolnijo in še manj takšnih, ki jo napolnijo trikrat zapored.

Samoumevnost seveda izhaja iz normalnega, bolj ali manj zainteresiranega odnosa posameznikov do predstave, glede

na to, ali jim je všeč ali ne, glede na to, koliko jim je ontično blizu, pa tudi glede na to, koliko je uspela zadovoljiti, potrditi, ovreči ali razočarati njihova pričakovanja, spodbujena z dejstvom, da ta predstava vsekakor je in da še vedno traja, ne glede na prav tako samoumevno dejstvo, da so gledališke predstave najbolj pokvarljivo blago. Kajti ta samoumevnost izhaja predvsem iz dejstva, ki ga prikriva: gre namreč za predstavo, ki je to samoumevno normalnost, kakršne prej še ni bilo, šele vzpostavila in jo ustvarila - zoper vse okoliščine, ki so jo obdajale. Njim navkljub je nastala v svoji produkciji in očitno je, da njim navkljub prav tako vztraja v svoji t.i. postprodukciji.

Če se samo spomnimo: Dolgoletna kriza Drame SNG Maribor, s posameznimi zaostritvami ob menjavah direktorjev; dolgoletna odsotnost mariborskega gledališča v kvalitativnem vrhu slovenskih gledališč; pičel delež, ki ga je namenjala nekdanja Kulturna skupnost (bivša, ki ji ni nikoli uspelo vzdržati vzajemnostnega deleža), dolgoletni neposlus mariborskih veljakov za dokončanje nove gledališke stavbe, ob velikem posluhu za nekatere druge investicije, ki so propadle ter njihovo dokončno nezdravo olajšanje, ko se je mariborska gledališka institucija v celoti prisesala na presahle prsi sedanjega ministrstva za kulturo. Seveda, gledališče je drago. A kdo

se je kdaj zares in brez slabe vesti vprašal, zlasti med prosvetljenimi politiki ali uradniki: koliko uprizoritev, predstav, alternativnih ali institucionalnih, koliko bolj ali manj opremljenih prizorišč je v enem samem sestrskem Migu? (20 milijonov USD!) Takšne primerjave so bile zmerom nedovoljene, torej neumestne in nedopustne, neokusne nestrokovne, skratka: irelevantne. Svojčasem izračunal, da bi iz izgube nekdanjega Koertinga Ljubljanska Drama lahko živela 1000 let in iz tečajnih razlik še nadaljnjih 1000 let. Kakorkoli - prav vse priča o tem, da se je s prihodom režiserja Tomaža Pandurja in upravnika Blaža Železnika na čelo mariborskega SNG - zgodil čudež in da je Faust paradigmatična predstava.

Onadva sta potrdila: bistvo krize je bilo kljub vsemu v vodstvu. Nič: ne denar, ne publika, ne kvaliteta predstav, ni vplivalo toliko kot tadva: prava človeka na pravem mestu, o pravem času. Ne slabosti ansambla, kakšne neki, če zdaj ta, isti, resda nekoliko okrepjeni ansambel, dosega takšne rezultate! Ne utesnjenost dvoran, kakšne, če lahko oba ansambla delujeta dobro, gradnja pa hkrati poteka; in če so časopisi, ob hvalospevih, tudi polni zagotovil, da je Pandur varna investicija? Prišla stares prava človeka, na pravo mesto, o pravem času. Je to mesto pravo? Sta onadva prava? Je čas pravi? K vragu, ta ravnopravnost stvari!

Je mogoče res vse, kar se je zgodilo prinesati zopli niini osebnosti zaslugi?

Če je tako, potem je njuno delo treba pretočiti v dokumentirano izkušnjo, njuno prakso osmisliti tudi s teoretičnimi spoznanji in jo, če je to sploh mogoče, izvzeti iz aktualnega konteksta, zato da bi iz nje destilirali tisto, kar utegne še kako priti prav za naprej.

Po drugi strani pa se je vse, kar se je zgodilo in se dogaja v mariborskem teatru in kar lahko imenujemo čudež, zgodilo zaradi predstav in okrog njih. Maribor je postal tisto privilegirano mesto, kjer je vsaka predstava vnaprej pričakovani dogodek, privilegirano prizorišče, kamor so uprti naklonjeni pogledi široke gledališke javnosti. Po dolgih letih, vsekakor pa od Fausta naprej, mesto živi v gledališčem in gledališču živi

z mestom. V času zagotovo najgloblje krize se je to gledališče ne samo izkopal iz nje, ni je samo preseglo, ampak v nekem smislu razvilo celo odpornost zoper njo; in medtem ko se družbena kriza poglablja in zastruje, tako se zdi, ne more nič več ogroziti blišča tega čudeža.

So seveda tudi drugačni glasovi: tisti, ki ne pritegujejo Pandurjevi misli o sintezi 20. stoletja, ampak v njej gledajo poslednji, veličastni vzdihljaj in v vsem mariborskem teatrskem čudežu odkrivajo vse simptome veličastne smrti, ki je samo še vprašanje časa. Tisti, ki v Pandurju vidijo samo narcisoidnega eksponenta določenega klana, nekakšen teater v teatru omamne lenote. hlišča in bogastva. nekakšno

pomen dela leži v izdelavi pragmatičnih koreografskih postopkov dela.

ekspresivnega, simboličnega ali psihološkega jih ni niti motiviralo niti podkrepjevalo. Podobno nehierarhično novost je Cunningham ustvaril z decentralizacijo prostora. Vsako mesto v plesnem prostoru je postalo enakovredno in zamenljivo; tradicionalni odnos med plesalci in gledalci je izginil, ker so bili gibi plesalcev vidni iz različnih perspektiv.

**Po Cunninghamu**

Leta 1963 je bil ustanovljen Judson Dance Theater, katerega člani (Robert Dunn, Trisha Brown, Ruth Emerson, Elaine Summers, Fred Herko, Deborah Hay, David Gordon, Valda Setterfield, Lucinda Childs, Judith Dunn, Yvonne Rainer in Steve Paxton) so vsi bolj ali manj tesno sodelovali z Merceom Cunninghamom, povzeli njegov izvedbeni koncept in ga v bistvenih točkah radikalizirali. Njihove, tedaj provokativne dejavnosti se lahko, če pogledamo nazaj, strnejo v tri sosledne novosti, kiso plesnemu razvoju vosemdesetih in devetdesetih - post-postmoderni dale poglavitne impulze:

- *Demokratizacija vsakdanjega plesalskega in koreografskega dela.* Za razliko od Cunninghama so bile za postmoderno bolj bistvene ideje in proces realizacije kot pa rezultat;

- "Strategija združenja". Drugače kot Cunningham, ki je manj postavljaval v ospredje združitev Modern Danca, bolj pa svojo neodvisnost od njega; postmodernisti to kategorično odklanjajo.

- *Pojav nove radikalne telesne tehnike* (Contact Improvisation), ki nima več ničesar skupnega s tem, kar je poudarjal Cunningham - z virtuoznimi artikulacijami, izolacijami, ki so vse dele telesa uporabljale v enaki meri. Nasprotno je nova tehnika odkrila "celotelesne" gibalne možnosti, ki jih določa teža telesa in jih lahko izvajajo tudi neplesalci.

**1. faza:  
Demokratizacija procesa  
kompozicije**

Ustanovitvi Judson Dance Theatra je leta 1962 predhajala delavnica glasbenika in plesalca Roberta Dunna, ki je tematiziral oblike in tradicijo gibanja in njegovo izvedbeno prakso ter predlagal razvoj alternativnih modelov. Temelječ na kompozicijskih tehnikah "naključja", ki jih je v glasbi razvil John Cage, se koreografije sestavljajo s pomočjo pisnih osnutkov, z namenom konstruktivnega raziskovanja gibalnega materiala človeškega telesa in eksperimentiranja z njim: "Ko

snujemo ples, pisno ali s skicami, imamo zelo jasen pogled na ples in njegove možnosti. (...) Edino kar koreograf mora narediti, je izborsveta gibanja." (5) Hoja je bila tema v enem izmed plesov Steva Paxtona; na splošno je vsakdanje postalo bistveni faktor pri iskanju nove estetike. Yvonne Rainer je fragmentirala telo, ukvarjala se je s posameznimi deli telesa in vpeljala glas, govor kot sestavni element plesa. Preizkušale so se nove kompozicijske tehnike: numeriranje delov telesa in spontano klicanje števil je tako ustvarjalo ples. Uporabni predmeti so bili vgrajeni v dejanja; (največkrat ironični) citati iz uveljavljenih plesnih in gibalnih tehnik so razširili gibalni besednjak. Za plesne koncerte, ki so jih sestavljala različna, tematsko in stilno med sabo nepovezana dela, so se preizkušali novi izvedbeni prostori kot na primer cerkve (Judson Church!), muzeji, strehe, narava... Izvajalci se po videzu niso razlikovali od gledalcev; moški in ženske so nosili enake kavbojke in majice; ženske niso bile naličene.

## 2. faza: Strategija združenja

Objektivizacijo in demistifikacijo plesa, ki jo je začel Cunningham in nadaljeval Judson Dance Theater, je Yvonne Rainer še radikalizirala. Tudi nanjo je vplival razvoj glasbe in upodablajoče umetnosti (Minimal Art, Concept Art in Pop Art). Ustvarila je minimalističen, vsake virtuoznosti razrešen ples. V svojem

teoretskem spisu "The Mind is a Muscle" (ki je obenem tudi analiza njenega istoimenskega in kasneje v "Trio A" preimenovanega plesa iz leta 1966) se je obrnila proti iluzionistični dramaturgiji, poistovetenju z vlogo in ustaljenim gibom, proti tehniki tradicionalnih plesnih oblik. V nasprotju z njimi se je zavzemala za ves čas enak tok energije, za prehode med posameznimi gibi brez prekinitve, brez poudarjanja določenega giba ali trenutka, za ponavljanje brez dramaturške motivacije. Posamezni gibi naj bi se našli in ne iznašli, zato je zahtevala uporabo vsakdanjih gibov, ki pa naj ne bi odsevali vsakdanjih situacij, temveč naj bi imeli toliko bolj v lasti kvaliteto vsakdanjih gibov. S tem v zvezi so bile tudi tako imenovane naloge ali "task-like activities" kot na primer vleka blazin iz enega kota prostora v drugega; te akcije so trajale toliko časa, kot so ga dejansko = realno potrebovale. Predstavljanje zgodb je odpadlo, to mesto je zavzela neosebna akcija, ki jo je lahko izvajal vsakdo, najsi so to profesionalni in trenirani plesalci, ali pa tudi ne.

## 3. faza: Contact Improvisation

V sedemdesetih letih je bil odklon od tehnične virtuoznosti končno utemeljen kot gibalna tehnika. "Na

sredini položaja se že pojavlja nekaj novega in ime za to je small dance." (6) Tako je to formuliral Steve Paxton, ki je morda prispeval odločilni delež k razvoju Contact Improvisation, novo izhodiščno pozicijo. Ponotranjeni fokus in želja po sprostitvi sta povzročila, da se je pri vsakem izvajalcu na različnih načinih pojavil širok spekter gibov (od energijskega ravnotežja do padanja) - gibov, ki so se razvijali nenačrtovano in pri tem uporabljali prisotno energijo. Izvajalci so delovali svobodno in spontano ter bili pri odkrivanju gibov enakopravni. Pridružili so se jim še elementi iz vzhodnjaških borilnih veščin, da bi po eni strani dognali značilnost vsakega giba, po drugi strani pa nastale akcije razrešili vsake estetske določitve. Med potekom teh eksperimentov v sedemdesetih letih, je bil preizkušán tudi nek drug bistven dejavnik nove tehnike: neprestano dotikanje dveh ali večih teles plesalcev. Iz tega je nastala igra s težo telesa kot bistveni gibalni princip. Cunningham je moral prepustiti naključju, da je določilo plesne in koreografske akcije. Na začetku šestdesetih let so plesni ustvarjalci napadli ta novi, nehierarhični koncept. Tedaj jih je manj zanimal "chance principle" kot tak, bolj pa možnosti ustvarjanja in delovanja, ki jih je odprl Cunningham s svojim revolucionarnim konceptom: analizirali so tradicionalni ples; te ugotovitve so postale osnova in izhodiščna točka njihovih eksperimentov s procesom in spogoji

ustvarjanja umetnosti. Ta proces so predstavljali; tako je bil notranji ustroj kakega dela, akcije, "ples", "koreografije" v in z predstavitvijo minimaliziran, razgrajen, pomnožen, dodan, komponiran, ironiziran. V svojih pomislekih niso zavračali samo Cunninghamovega gibalnega besednjaka, njegove tehnike in stila, temveč so jasno zavračali vse do tedaj obstoječe plesne kodekse: zdaj je vsak gib lahko postal ples in vsak, ki se je gibal, plesalec. Poleg sodi še množina stilnih sredstev drugih smeri umetnosti; govor, zvoki in upodablajoča umetnost so postali spremenljivke plesalskih in koreografskih akcij.

Šele leta 1975 se je pojavil izraz "post modern" v zvezi s sodobnim plesom, ki je od sredine šestdesetih predstavljal najbolj radikalno in inovativno gibanje znotraj Performing Arts v New Yorku: post modern dance, pomoderni ples je bil najprej zgodovinska kategorija, katere veljavnost se mora postaviti pod vprašaj vsaj, ko se vzame v poštev Cunninghamov odnos do plesa in koreografiranja. Tako kot postmodernisti je tudi on dvomil v primat literarno, čustveno ali ambientalno določene vsebine in v pomembnost individualne umetniške izpovedi. S tem je usmeril pogled na potek gibanja, plesanja, koreografiranja, na energetske dinamične odnose, ki vplivajo na nastanek dela. Naslednja generacija je pogled obrnila

od dela in se skoncentrirala izključno na pogoje procesa plesanja in koreografiranja. Izločila je te pogoje iz umevanja dela in jih primerjala z uporabo v tradicionalnih plesnih oblikah. Nastala je nova strategija, ki se od moderne bistveno ne oddaljuje. Šele nadaljnji razvoj plesa v ZDA v osemdesetih letih, je pokazal različne postmoderne poteze: spopad z vsemi mišljenjskimi in izkustvenimi pogoji nastanka giba, plesanja in koreografiranja (neupoštevanje tradicionalna pravila ustvarjanja in zaznavanja) je razprl nove zorne kote tako ustvarjalcem kot sprejemnikom, pustil presenečenjem, da so presenečala, saj vsebujejo tako različne stvari kot so nove teme (aktualno geslo: problematika obrobni skupin); - remakes z ozirom na odkrivanje gibov ("čisti", v tistem trenutku minimalistični gib ali Fall-Recovery-Princip pri Contact Improvisation); vendar tudi povratno zavest o virtuoznih elementih ali razvoj kar se da atletskih načinov plesa - asociativne namesto logične pripovedne zgradbe, a tudi povratek k baletu z zgodbo - multimedialni spektakel. Ustvarjanje umetnosti kot umetniško delo? Ker si je pojem postmoderne pridobil širok kulturni in interdisciplinarni pomen šele po nastanku "zgodovinskega" Postmodern

Danca, potem lahko rečemo, da se ples danes odziva (na post-moderni način?) pluralistično in dekonstruktivistično? Posega v splošne razprave postmoderne, njene mnogovrstne, včasih pojasnjevalne, razlagalne, včasih poljubne trende? Kaže danes Post-Post-Modern Dance podobnost s postfilozofsko kulturo, ki predvsem na novo določa vlogo intelektualca v družbi? Ali pa mogoče "samostvaritev" novega plesnega umetnika odpravlja zgodovinske oblike iskanja identitete? In ali se lahko metafora samostvaritve razlaga kot liberalen, enakopraven in avtonomen postopek, ki se ga da prenesti na zaznavanje postmodernističnih del?

## Opombe

1. Peter Bürger: Predgovor. V: Christa in Peter Bürger (Izd.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt/M 1987, str. 7
2. Susan Sontag: Gegen Interpretation. V: Kunst und Antikunst. Munchen/Dunaj 1980, str. 10
3. glej Bürger, str. 9
4. James Klosty: Merce Cunningham. New York 1975/1986, str. 12
5. Sally Banes: Democracy's Body. Ann Arbor 1980/1983, str. 6/7
6. Steve Paxton v intervjuju s Petrom Hultonom. V: Theatre Papers, The First Series, 1977, št. 4, str. 1

Prevedel Tomaž Šmid

## K O L U M E N

ponarejeno prisposodobu Evrope zdaj. Seveda šele potem, ko je bilo to vprašanje tematizirano kot krizno vpraševanje ločevanja duhov in tudi preseženo v svojem cis- in transatlantskem odmevu.

S Tomažem Pandurjem se je nesporno uveljavilo režisersko gledališče in režija. Potem ko se je že zdelo, da je "končno prišel čas igralca", se je nenadoma pojavilo režisersko gledališče v čisti ekspanziji, v novem, prenovljenem sijaju in blišču. Kot bi mag naselil bleščeči in beli barok delno obnovljenega gledališča. Pandur ni zavzel samo odra, zavzel je tudi foyer, s svojim imidžem. Tako ne moremo govoriti samo o režiji njegovih predstav ampak tudi

gledališke hiše v celoti, ne samo gledališke hiše - ampak tudi mesta, kot ugledališčenega urbanega prostora, odkritega z novimi prizorišči. Tudi ne moremo govoriti samo o režiji publike pri posameznih predstavah, ampak z enako upravičenostjo tudi o režiji javnosti, zlasti tiste, ki v gledališče zahaja redko ali pa sploh ne. Mogoče bi, pogojno, lahko govorili celo o režiji medijev.

Zakaj je nastopilo takšno sinergično gibanje, ki se ponuja ne samo kot model ustvarjanja, ampak tudi kot model življenja, ne samo zasebnega, ampak tudi družbenega? Z uprizoritvijo Fausta je prišlo do tistega presežka, v katerem se kultura živo stakne z mislijo, da civilizacija lahko tudi napreduje; prišlo je do

tako silovitega preboja v okolje, ki obdaja gledališče, da se je po premieri v Mariboru za hip zazdelo nemogoče ločiti mejo med "teatrom" in "ne-teatrom". Iz centrifugalnega mesta osipanja sredstev in ljudi, obstreljenih eksistenc in kriznih odnosov, je SNG Maribor postalo centripetalno mesto srečanj, združevanja, idej in pobud. Iz požiralnika brez dna - je nastal ognjemet in vrelec, iz Pandorine skrinje - rog izobilja. Iz mesta province, obarvanega s skrajno lokalističnimi travmami in medsebojnimi spopadi, je nastala svetovljanska oaza, v tudi sicer zmerom bolj prijaznem okolju, za katerega pa se skoraj že ni več zdelo, da ga je sploh mogoče ločiti od sive stvarnosti. V času, ko ie zmanikalo

sape mnogim paradnim konjem, ko so se sesule vse številne fasade in se razkrile kot povsem običajni zasloni povsem običajnih, v ničemer izjemnih zakulisij - se gledališču ni moglo zgoditi nič več. Ni bilo več obremenjeno z nobenimi negativnimi pričakovanji, za katere vemo, da na Zahodu, stopnjevana do psihoze, rušijo cele banke, pri nas pa zaenkrat - samo gledališča. A zgodilo se je prav obratno: z uprizoritvijo Fausta je to gledališče nenadoma razblinilo vse negativne attribute in presešlo tisto neznanost, ki je prej odbijala.

Za koliko časa? Čeprav nekateri govorijo o deklinaciji, ki se je začela s Hamletom, "propad" po vsej verjetnosti - ne bo nenaden. Čaša uspeha je še vedno zvrhana in zdi se,

da je potrebno samo pametno dolivati, da bi ostala polna. Toda, si bo mariborski teater v tem zmagoslavju uspel priboriti tudi pravico do zmote? Nič lažjega in nič težjega, saj je tudi ta pravica, enako kot zaupanje publike, zmerom dodeljena na (revalorizirani) kredit. Ne glede na takšna ali drugačna pričakovanja - pa je za vsem tem misel o kratkotrajnosti - bodisi v pričakovanju skorajšnje katastrofe - bodisi v pričakovanju nadaljnjih vzponov v tisti smeri, ki zagotovo ni bila mišljena na kratek rok in kratko sapo.

Pandurjev imidž je radikalna inovacija: namesto revnega, a talentiranega režiserja - bogat, bleščeč in talentiran. Ta očitno

izzivalna drža je provokativna in nastopaška z ozirom na nekdanji bičani elitizem, obenem pa je ljubezniva, vljudna, ustrežljiva ter dovolj suverena in sproščena. V celotnem imidžu te zunanje podobe, naj bo pristna, ironična ali blazirana - je seveda prisotna tudi zavest o varljivosti vsakršne zunanje podobe; bolj ali manj, vsekakor pa legitimno prisotna spričo socialne, politične in eksistencialne izkušnje zloma. Ta poraja negativna pričakovanja, ki so sestavni del bliskovitega, nepričakovanega, presenetljivega in celo osupljivega uspeha, ki mu dajejo - poleg šarma mladosti in talenta - izrazit lesk zlasti pogum, stopnjevana drznost in velikopoteznost pri zasnovi repertoarja, njegovi izbiri in izvedbi.

Hkrati pa ta drznost, ki se zdi v danih okoliščinah brezumna, vsebuje svoj VABANQUE naboj, spričo katerega so nemara neredke tudi napovedi o skorajšnjem koncu tega podjetja. Vera v čudeže - je navsezadnje dokaz skrajnega neprofesionalizma.

Tomaž Pandur kot nagledan režiser; bolj nagledan kot načitan. In SNG Maribor se zdi kot poslednja institucija, ki je vsrkala alternativno izkušnjo. Zakaj? Zato, ker jih v bližnji bodočnosti mogoče ne bo več. Preprosto jih ne bo, da bi vsrkavale, in če bi že hotele kaj vsrkati, ne bo kaj. To vsrkavanje alternativne izkušnje v institucijo je bil proces, ki se je dogajal že prej. Zdi se, da gre ta trend zdaj v nasprotno smer; toda ali se sploh

lahko zgodi obratno? Ni to zgolj iluzija? Zdaj, ko so topovi še vedno usmerjeni na nekdanji Elsinor v Dubrovniku, človekova eksistenca pa zožena na tkanino, zaznamovano z modrim znakom, ki nemočno drhti v viharju barbarske destrukcije? Zdaj, ko je sesuvanje postalo obrt in nam je dano gledati tudi skrajne posledice stališča: sesuti, da bi zgradili na novo.

Nekateri so se ob gostovanju mariborskega Fausta v Ljubljani namrdnili. Recimo vseeno: postoj trenutek, med tem zmrdovanjem in občudovanjem, kajti izziv Fausta je v vsakem primeru opravil svoje. Nič ni več samoumevno.

## K O L U M E N

ADOLPHE APPIA (1862-1928), je bil švicarski gledališki teoretik, režiser, scenograf ter utemeljitelj moderne dramaturgije in avtor eksaktnih študij o bistvu gledališke umetnosti.

Od leta 1882 do 1895 se je intenzivno ukvarjal z Wagnerjevimi operami. Že po prvi predstavi, ki jo je videl leta 1882 in je bila hkrati zadnja Wagnerjeva postavitev pred smrtjo, je bil popolnoma razočaran nad neizkoriščenostjo možnosti, ki jih gledališkemu umetniku ponuja scenski prostor. Wagnerjeva le delno (samo v glasbi) realizirana reforma, ga je pripravila k snovanju lastnih osnutkov in scenarijev za njegove opere. Leta 1895 je končal in objavil svojo prvo knjigo *La mise en scene* du drame wagnerien, kasneje je nadaljeval s študijem iste teme in objavil širše delo o problemih režije in glasbe skozi optiko Wagnerja, *La musique et la mise en scene*.

Leta 1906 je spoznal evritmista Emile Jaques-Dalcroza in začel intenzivno sodelovati z njim. Leta 1910 sta začela skupaj z nekaterimi drugimi umetniki in znanstveniki graditi Institut za Evritmijo v švicarskem Hellrau. Njegov popoln študij evritmije in njenih implikacij v gledališki umetnosti je rezultiral v knjigi *L'Oeuvre d'art vivant*, ki jo je Dalcrozu tudi posvetil. Ta knjiga je Appiini temeljni prispevek k teoriji moderne dramaturgije, režije in gledaliških elementov.

Esej ki ga objavljamo, je zanimiva sinteza Appiinih misli iz prve knjige o *Živi umetnosti*, in je bil mišljen kot predgovor k drugi knjigi, ki ni bila nikoli napisana. M.P.

ADOLPHE APPIA (1)

"VSEH STVARI MERILO JE ČLOVEK"  
(*Protagoras*)

Uvod k novemu delu

Ta naslov je moto moje zadnje knjige: "DELO ŽIVE UMETNOSTI". Izraža vse moje misli in destilira principe,



KONSTRUKTORJI  
MODERNE  
MISLI

ki so me vodili pri delu.

Astronom zelo dobro ve, da njegovi izračuni zadevajo predvsem njegove oči in ne zvezd. Ko objavi odkritje nove zvezde, lahko pove samo dan in uro, ko so jo njegove oči opazile: zvezda ostane zaradi njegovega matematičnega odkritja neprizadeta.

Filozof se zaveda, da njegovi sistemi lahko samo brusijo površino nečesa, kar mu ostane za vedno neznano.

Praktični znanstvenik uporablja na primer elektriko, ne da bi kdajkoli vedel, kaj mu pravzaprav služi.

Inženir lahko izdelata najbolj mogočen stroj, najbolj zapleten mehanizem; vse njegovo vedenje, kakršnokoli pač je, je izmerljivo z njegovo ambicijo in našimi potrebami.

Videti je, da je Protagorin aksiom, v vsakem človeškem podvigu izraz, ki bi ga lahko pripisali človeškemu trudu.

Vendar pa hoče eno veliko področje naše kulture, in njena najbolj vzvišena aktivnost, temu aksiomu zbežati. To je področje Umetnosti.

Umetnik se ukvarja predvsem z Neznanim, ki ga odkrije v naravi, ali vsaj v "naravi", ki jo misli izven sebe.

Slikar proučuje naravo, da bi jo reproduciral.

Kje je ta narava?

Arhitekt gradi prostornine in jih ureja po meri svojega okusa.

Kje najde svoj okus?

Poet opisuje in izraža življenje tako, kot ga on razume. Kje najde to življenje in njegovo vizijo?

Vsi umetniki si domišljajo, da reproducirajo in izražajo nekaj, kar se predstavlja njihovim očem, njihovi senzibilnosti. Mislijo da so gledalci, gledalci samih sebe, ali svojih bratov, ali tistega kar imenujejo "narava". Njihova vzvišenost je iluzija. Očitno so superiorni nad drugimi ljudmi, ker ne uporabljajo oblik, ki jih ustvarja njihov

najprej, tam daleč zadaj, v pokrajini stalneka ženska. S pomočjo kamere in globinskega travellinga proti horizontu, se je slika kamere ustavila prav v poziciji, ki jo danes predstavlja slika. Zanima nas samo postavitev Mone Lise v sliko. Ta zavzema mesto, ki je na Rubensovih slikah prazno, nočem reči, da je označeno s praznino, ker do nje še nismo prišli. Zagonetni nasmeh Mone Lise nam morda govori, da ona ve, da ne gledamo tistega, kar bi hoteli videti. V njej ni točke, od koder mislimo, da se vidimo. Rubens ima na mestu, kjer gleda samega sebe, moder madež. Z naslonitvijo na modri madež nas

sooči z razsežnostjo, ki jo naslikana obscenost hoče prikriti. Pri Leonardu obscenost direktno prikriva. Slika nas vzdraži in pripravlja nastop ekstaze, toda za ceno strasti, ki izginja. V neposredni identifikaciji, ki jo sugerira slika, se zgodi zamračitev odnosa objekt-subjekt in ga prenese, nalepi na predmet-telo. Ženska postane tisto, kar naj bi bil objekt a. Temu bi rekli laž, toda laž, ki naredi celoto, poskus doseganja enotnosti Jaza, ki s tem vzbudi iluzijo možne združitve. Odgovor nanjo - zagonetni nasmeh.

ZMEŠNJAVA:

"Če definiramo hipnozo z zamenjavo, do katere pride na neki

intelekt za utilitarne cilje, ali za potešitev svoje radovednosti, sprejemajo Neznano, ki jih sili k ustvarjanju, ne da bi ga sploh poizkušali razumeti in analizirati. Zato ker niso umetniki!

Danes dela umetnik, bolj kot kdajkoli, pod kategoričnim imperativom Protagore. Zanj je bolj kot za kogarkoli, človek edino in edinstveno merilo.

Ampak kateri človek? Ali je tisti, ki daje umetniku njegovo merilo, človek ki počiva? Ali je to človek, ki čuti in misli, ki se predstavlja iščočim očem tistega, ki želi reproducirati ta spektakel? Je umetnik gledalec, aktivni gledalec, da ne bo pomote, vendar vseeno gledalec?

Je v umetnosti življenje spektakel? Je umetnost, kot je bilo ogromokrat povedano, zrcalo življenja?

Ali je umetnost delo, ki je nujno zaokroženo s procesom, ki ga zajema in omejuje?

Izdali smo sebe in hkrati umetnost - govorimo o "umetniških delih", kar obsega identiteto umetnosti in dela.

Imamo umetniška dela, ali posedujemo umetnost?

Ko se mi je to vprašanje, kot sfinga, ki mi odkriva pot, prvič postavilo, sem bil premlad, da bi lahko nanj odgovoril, in toliko bolj neizkušen, da bi lahko poskusil rešiti problem, ki mi ga je tako ravnodušno predstavilo.

Če mora biti umetnost najvišja ekspresija življenja, našega življenja - (drugega ne poznamo) - to ne bo življenje počivajočega človeka, niti življenje človeka ki čuti in misli. To bo življenje človeka ki živi, in se torej giblje ter igra. Vse naše oblike umetnosti, torej vse tiste, ki producirajo umetniška dela so negibne - arhitektura, skulptura, slikarstvo, so negibni že po definiciji.

Življenje je mobilno in aktivno. Naše umetniške oblike izhajajo iz konvencije, ki izvaja nad življenjem nasilje, s tem da mu odvzame osnovni princip.

To ne bi bilo pomembno, če bi imeli skupaj s temi negibnimi umetnostmi tudi umetniško obliko, ki bi izražala življenje

določeni točki med idealnim označevalcem, ki ga subjekt zaznamuje kot mesto svoje identifikacije in a, smo stem povedali najtrdnjše strukturalno definicijo kar smo jih dali."(1)

PIJANI SELEN

Vzemimo za primer sliko P.P. Rubensa Pijani Selen. V krogu figur, ki jih je naslikal slikar, stoji desno od sredine ženska, ki edina gleda iz slike proti nam, ki sliko gledamo. Ona se sooči z Rubensom, ki slika. Če bi se on gledal v ogledalu, bi ona v ogledalu stopila na mesto njegovega jaza. Ona je nekdo, ki ustreza njegovemu idealu jaza. P.P. Rubens pošilja nanjo svojo

narcisistično podobo, svoj idealni jaz. Verjetno misli, da je iz te točke vreden ljubezni. Rubens je naslikal tisti moment, ko je njegov idealni jaz sovpadel s podobo v realnosti, skratka, zaljubil se je. Ženska stoji na mestu njegovega idela jaza. Transfer.

RAZMIK:

Pogosto se na Rubensovih slikah pojavlja modri madež; "globoka" modrina, skoncentrirana v neko točko, za katero bi lahko rekli, da se vanjo seli celotna kompozicija slike, da beži proti njej. Pojavlja se na videz nelogično, vendar na drugi strani kot po neki nujnosti, ki je za razliko od zavestne organizacije

v toku, v akciji; takrat bi naše negibne umetniške oblike postale koncesije neke vrste perfekciji, ki je aktivnemu življenju odrečena: postale bi ornamenti temu življenju. Ali imamo najvišjo obliko umetnosti? Obliko, ki lahko celost življenja v njegovem strastnem ritmu zajame in jo povzdigne v delo umetnosti? Predpostavimo torej, da jo imamo. Katera lastnost jo bo jasno ločila od umetniških del, ki so zamrznjena v svoji prelepi negibnosti?

Glasbenika sem iz mojega seznama umetnikov izpustil. Jasno je, da če pripada slikarstvo kategoriji lepih umetnosti, za glasbo tam ni prostora! Tu se ni treba zaustavljati!

Glasba ne govori niti našemu intelektu, niti našim očem. Govori našim ušesom; in našim slušnim funkcijam v času, ne v prostoru. Glasba je umetnost, za katero so pogoj obstoja čas, časovno trajanje in njegove variacije.

Lepe umetnosti obstajajo v Prostoru. Glasba obstaja v Času.

"Vseh stvari merilo je človek." Kaj je merilo človeka v času?

Tukaj je bistvo našega vprašanja.

Gibanje je naše edino možno merilo časa - Ali se gibanje dogaja samo v času? Ne; gibanje meri tudi prostor.

Gibanje je tako, skozi čas, merilo človeka v prostoru; torej, v Prostoru in Času.

Glasba meri samo čas; vendar je naše čutilo sluha, ki sprejema glasbo, integralni del našega totalnega organizma. Zato da bi lahko merila prostor, mora glasba preiti skozi ta organizem.

Človeško telo, ki živi in se giblje, bo medij s pomočjo katerega bomo rešili umetniško delo iz njegove večne negibnosti. In zato ker živi, ne bo več delo človeškega telesa, edinstvenega Jaza - umetniško delo, temveč delo umetnosti: Delo Žive Umetnosti!

Še vedno moramo ločiti med katerimkoli gibanjem in gibanjem, ki postane umetniško delo.

predstave in umestitve ženske na mesto njegovega ideala jaza, bliže nekemu "prikritemu" kompozicijskemu principu. Njegovo razmerje z žensko na sliki ni isto kot Leonardovo. Medtem ko Leonardo neposredno zamenja objekt želje z žensko, se ji Rubens odpove tako, da njegov pogled beži mimo nje v globino slike na horizontu, v "globoko modrino", ki pa se zdaj kaže kot nekaj drugega. To je točka, kjer se on gleda. S tem bil lahko rekli, da pušča odprt prostor svoji želji. "Na sliki je res vselej nekaj, za kar opazimo, da je odsotno - v nasprotju s tistim, kar se dogaja v zaznavi. Torej - in kolikor - stopa

slika v odnos do želje, je prostor nekega osrednjega zaslona vselej markiran in prav to me pred sliko zbriše kot subjekt geometralne ploskve. Prav zato slika ne deluje v polju predstave. Njen namen in njen učinek sta drugod."(2) Zato kustos Stare Pinakoteke v Munchnu W. Dieter Dube pravi: "Ko je dozorela, je zmagovalna moč Rubensovega slikarskega izražanja premagala klasično strukturo in ravnotežje, ki sta še vladala v njegovih zgodnjih delih... v Silenu je še nekaj sledov poudarjene simetrije klasične sheme Andrejevega križa, kompozicija pa je že spremenjena." Opraviti imamo z razmikom, ki je v

K O L U M E N

ALJOŠA KOLENC

d platna do ekrana  
IALIZA VIZUALNEGA POLJA  
ONARDO, RUBENS, FONTANA

STEKALIŠČE:

Za primer vzemimo štiri zgodovinske dogodke, ki v nekem smislu napotujejo eden na drugega:

- Uccello - izum perspektive

- Rubens - modri madež

- Kandinski - izjava, da je modra najgloblja barva

- Fontana - perforacija platen

MONA LISA

Leonardova slika je pokrajina, ki beži v globino proti horizontu. Na sliki se v prvem planu pojavi ženska figura, ki zakrije ozadje na takšen način, da se zdi, kot da je ozadje pripotovalo v prvi plan. Zamislimo si prostor Mone Lise tako, da je



Taine nam v formuli, ki je nekako pusta, ampak gotovo dokončna, pravi, da je "cilj umetniškega dela razkriti nekakšen bistven, pozornost vzbujajoč karakter, in s tem, neko pomembno idejo, jasneje in bolj popolno kot lahko to naredijo realni objekti. To doseže s skupino delov, ki jim sistematično modificira razmerja." (2)

Spontano ali namerno gibanje mora, da bi lahko vstopilo skozi stebrišče umetnosti in vdrlo v njeno svetišče, torej biti podvrženo "modifikaciji". V tej modifikaciji ne more biti nič poljubnega, kajti umetnost je v svojem bistvu zaveza.

Ko potuje skozi naše telo, dobi glasba, ki izvira iz zaveze, transpozicijo svoje volje v gibanje, ki ga taista volja uravnava. To gibanje, ki postane dokončno in imperativno, meri prostor.

Naš celoten fizični organizem bo, če bo podvržen zakonom glasbe, tako in samo tako postal umetniško delo.

Še ena bistvena razlika obstaja med živim telesom in mediji ostalih, "lepih" umetnosti. Živo telo ni nič boljčopič ali dleto, kot platno ali blok marmorja. Obdarjeno je z zavestjo; in to ima za posledico odgovornost.



Danes vsi mi čutimo nezadostnost lepih umetnosti; vsi jim želimo dati gibanje, vsi iščemo sredstva.

Ideja "modifikacije", o kateri govori Taine, je za naša prizadevanja za živo umetnost bistvena.

Lahko bi si drznili reči, da je vprašanje strnjeno v sredstvih, ki naj povzročijo to modifikacijo, brez katere umetniškega dela ni.

Ritem je edino sredstvo "modifikacije". Ritem je vezaj, ki združuje čas s prostorom, začasno življenje zvoka z minljivim življenjem gibanja.

Vprašanje se oži, postaja še bolj tehnično. Vendar: katera glasba se bo najbolj direktno, najbolj imperativno naslovila na živo telo; katero telo bo najbolj sposobno razumeti jezik glasbe in ga poslušno interpretirati v prostoru?

Tukaj nas zanima vzgoja, zato ker živimo in smo torej odgovorni.

Osnovni princip moderne vzgoje je, da ne vbija domnevnega znanja samovoljno in s silo, temveč, da nasprotno, prižge v človeku ogenj razumevanja, da lahko sije naprej in mu omogoči, da sprejema in izmenja svetlobo z ognji drugih. Vsa vzgoja, ki je vredna tega imena, mora vzbujati potrebo po tej izmenjavi.

Za nas poteka izmenjava, s čisto tehnične plati gledanja, od glasbe k našemu telesu - od našega telesa k glasbi, eno vpliva na drugo vse do svojega primarnega izvora.

Glasba je čudežna stvaritev našega najbolj intimnega in na pogled najbolj neizrekljivega bitja. Delo žive umetnosti, ki izhaja iz glasbe, lahko rezultira samo iz radiacije v smeri znotraj-zunaj, ki potrjuje naše vzgojne principe.

Zato lahko zavrnemo vse ostale metode.

V našem času je Evritmija Jaques Dalcroza edina disciplina, ki se sprehaja po tej čudežni in sveti cesti. Njena lepota je rezultat, nikdar cilj. V njej imamo tehnična sredstva - izmenjavo, vzajemni dar. To je njena vrhovna garancija.

Kje je njena uporaba?

Naše živo telo lahko zadeva samo praktična umetnost, lahko bi rekli, da je to umetnost, ki se udeležuje življenja. Vsa umetnost ki je opisovalna, razkošna ali učena, je nevedna visoke funkcije živega telesa.

Tukaj se dotikam najbolj občutljive točke, in naj mi bo zdaj dovoljeno zaključiti to kratko razlago principov, z

## K O L U M E N

vidno prinesel nekaj do tedaj nevidnega. Če je v zgodnjih letih vladala dvojica struktura-ravnatelj, pa je "zmagoslavna moč Rubensovega slikarskega izražanja" odprla nekaj, kar do tedaj ni bila domena vidnega sveta. S tem ko premaga ravnatelj in klasično strukturo, je videti kot da moč njegovega slikarskega izražanja ne prihaja "od tega sveta". "Zmagoslavna Rubensova moč" torej zadeva željo Drugega in nasproti subjektu geometralne ploskve se prikaže subjekt, ki je "daljinsko upravljani". "Potemtakem vidimo, da pogled deluje v nekakšnem spustu (descente), prav

gotovo v spustu želje, a kako to izraziti? Subjekt se tega prav ne zaveda, subjekt je daljinsko upravljani. Če spremenim obrazec za željo kot nezavedno željo - človekova želja je želja Drugega - bom rekel, da gre za nekakšno željo k Drugemu (a l'Autre), na koncu katere je dajanje-v-videnje (le donner-a-voir)(3)

### OD PREDMETA DO OBJEKTA ZAHTEVE

Človek vselej nekaj potrebuje. Z nastopom govora je tisto, kar neposredno potrebuje za svoj obstoj, vedno nekaj drugega od tistega, kar zahteva. V razliko med potrebo in zahtevo se umešča želja. Pri tem ne

gre za to, da bi neposredna potreba bila nekaj "čistega, pravega, resničnega" glede na ideološko posredovanost sveta in bi zahteva oziroma vzbujanje zahtev tičalo v "zlaganem, nepravem, potrjenem" same ideološke posredovanosti. Že sama ideološka posredovanost sveta temelji na neki luknji, na neki praznini izza katere ni sveta kot resničnega. Prostor želje se odpre prav s tem prebojem, ko izkusimo, da je sama neposredna ideološka posredovanost že tisto, kar zapira, maskira "odprtino", ki poganja željo.

Lucio Fontana 1899-1968, Milano  
ČRNI ENVIROMENT

"Fontana je poželeo nastanek jedne "prostorne" umetnosti, koja bi prevazilazila granice platna ili zapremine kipa i prostirala se u znatno većim dimenzijama tako da bi se mogla uklopiti u arhitekturu i prenesti se kroz prostor pomoću novih naučnih i tehnoloških otkrića. Vrativši se posle rata u Italiju Fontana je smesta pristupio razradi svojih teorija i već 1947 napravio jedan prostorni crni environment, koji se sastaja od prostorije potpuno obojene u crno i osvetljene Woodovim rasvetnim uredjajem. Ovaj prostorni environment (u to vreme veoma omalovažavan od strane kritike) postaće jedna od

najznačajnijih manifestacija umetnikove "predhodničke" sposobnosti." (4)  
Fontana si je torej zaželel nastanka neke prostorske umetnosti, ki ne bi bila niti slika ali kip niti arhitektura, saj bi se vanjo le vklopila. Njegov črni environment je "čista" realizacija njegove želje. Z njim je zadel neko vmesnost, ki je dejansko nemogoča. Predstavil je sublimni objekt, ki pa je bil pravzaprav premalo krhek, da bi se potrdil kot tak. Fontana ne more misliti črnega environmenta v njegovi vmesnosti, zato mu črni environment sovpadne s čisto pozitivnostjo konstrukcije in prav ta je tista, ki šele konstruira

željo, da bi naredil prostorsko umetnost, ki bi prešla mejo platna. Fontana se ujame v lastno past, zato gre v svojem naslednjem obdobju navidez za korak nazaj.  
"Moramo razmotriti, nakon kulminantnog perioda prostornog crnog environmenta, dela nastala oko 1948-49, koja su sačinjavala najznačajniji i najpopularniji "trouvaille" umetnika - slike s perforacijami. Perforacije treba smatrati znacima sposobnim istovremeno, da fiksiraju crtež jedne kompozicije - dvodimenzionalni crtež - i da sačinjavaju plastičnu ili volumetrijsku strukturu. Pristvo reza na platnu - što će reći delimično

nekaj verjetno nikdar slišanimi opažanji, ki bodo poglobila naš pogled.

Rekel sem, da bomo dleto in blok marmorja v rokah glasbenika-kiparja. Vendar... ali nismo tudi kip? S tem združuje delo žive umetnosti v novitem organizmu sredstva in cilj, instrumente in dovršeno delo.

Brez obstoja zavednega gledalca, kip in slika preprosto ne eksistirata. Ker je delo žive umetnosti zavedno in odgovorno, je samozadostno.

Človeško telo, ki se giblje pod avtoriteto glasbe, ne potrebuje gledalca; je oboje, delo in njegova publika. Živa umetnost ukinja dualizem, ki je v nas ubil veliko Realnost umetnosti, to usmiljenja vredno opozicijo, v kateri je nekdo konstantno proizvajalec, drugi pa nesprenljivo potrošnik. Živa umetnost obstaja samo zaradi svoje lastne moči in brez kakršnekoli pomoči neke senzibilitete, ki je izven nje.

Živa umetnost ni spektakel.

Vendar se živa umetnost ne boji pogleda nase, ker hvalabogu živi v širni svetlobi dneva! Zato se nekdo lahko vpraša, kakšen bo odnos gledalca, ko bo soočen z delom, ki ni spektakel, in je potemtakem brez pomoči njegove prisotnosti popolnoma neodvisno.

Zelo dolgo smo umetnost ločevali od našega življenja in naših domov, da bi jo lahko zaprli v muzeje, koncertne dvorane ali gledališča. Živa umetnost ne pozna teh žalostnih kompromisov: živi, mi živimo v njej, ona živi v nas. Živa umetnost nam je povrnila mero, ki smo jo izgubili, mero vseh stvari: nas same! In če se včasih predstavi našemu pogledu, je to samo zato, da nas še enkrat prepriča... Tisti, ki jo gleda, ne gleda spektakla, temveč zmagovito demonstracijo življenja.

V kakršenkoli okvir jo želimo postaviti, bo živa umetnost v tem okvirju dominirala in ga zasenčila. Če bo to v gledališču, na odru - bodo naše kulise, ki so



poslikane in samo dvodimenzionalne, prenehale obstajati. Njihova mera ni mera živega bitja. Živa umetnost jih zatre.

Še enkrat je potrjena "zmagovita demonstracija življenja"! Telo, na ukaz glasbe, poveljuje in ukazuje prostoru. Zelo malo ga zanimajo stare konvencije, globoko vsajene navade - vse mora biti skrojeno po njegovi meri, vse mora sprejeti njegov vzorec. Ali ni človek merilo vseh stvari?

Pojavlja se nova tehnika, ki ni samovoljna, temveč globoko gospodovalna. Telo govori, telo zahteva; moraš se mu ukloniti, moraš ubogati.

In gledalec je pri tej transformaciji prisoten; postopoma sprejema to visoko in strogo disciplino; dopušča žrtve, ki jih od njega zahteva; estetsko življenje se prebudi znotraj njegovega organizma. Ni več gledalec; postane sodelavec in razume, da se mora odpovedati vsemu,

kar nasprotuje aksiomu Protogore. Želi si biti v prostoru, ki ga je ustvarilo živo telo, prav tako si želi ustvariti ta prostor. Pa čeprav je le udeležen pri tem, kar je vedno imel samo za spektakel. Kmalu bo vstal iz svojega sedeža, skočil na oder, sodeloval v tej čudoviti demonstraciji življenja telesa, ki ga je preobrazila glasba. Ko se znajde na vhodu, konča z željo, da bi penetral v svetišče: želi si živeti umetnost.

Tukaj bom za zdaj končal. V prihodnjih člankih bom opisal različne aplikacije žive umetnosti, posebej v gledališču in dramski umetnosti, kot tudi estetske reforme, ki jih bo potegnili s seboj v svojem svetlečem se prebujenju.

Opombe:

(1) Prevedeno po angleškem prevodu Barnarda Hewitta "Man is the Measure of All Things", ki je izšel leta 1960 v kritični izdaji nekaterih Apininih del v izdaji University of Miami Press, pp. 123-131  
Original "L'Homme est la Mesure de Toutes Choses, 1923", je bil objavljen v La Revue Theatrale, VIII (1954), No. 25, pp. 7-15

(2) L.H.Taine, Philosophie de L'Art, 2 vols. (Paris, 1881), I, 41-42

Prevedel Marko Peljhan

## K O L U M E N

horizontom bi se spuščal v neskončnost. Pri Fontani je "Ništa", ki ne "izbija" izza slike na površino, pač pa je že tukaj na sami površini. Fontana eksplicitno pokaže samo prazno mesto. Modernistični horror vacui v najbolj eksplicitni formi.

MALEVIČ, MONDRIAN,  
POLLOCK, ROTHKO...

(1) J. Lacan: Štirje temeljni koncepti psihoanalize, CZ, Ljubljana 1980  
(2) ibidem, str. 145  
(3) ibidem, str. 153  
(4) Posle 45, str. 139  
(5) ibidem, str. 149



# Marija Vera

NACIONALNO IN INTERNACIONALNO. PRIMER IZ GLEDALIŠKE ZGODOVINE

*In memoriam Mariji Veri ob 110. letnici rojstva*

Gledališče, kazališče, pozorišče, das Theater so sicer jezikovni sinonimi, a vendar hkrati neprevedljivi pojmi, ki danes označujejo to ali ono nacionalno gledališče: slovensko ali hrvaško, srbsko ali nemško. V šali bi lahko rekli, da so danes "meje mojega jezika istočasno že meje mojega gledališča", saj se zdi, kot da je jezik ovira, ki je precej bolj trdovratna kot sanje o enem, univerzalnem, svetovnem gledališču.

In vendar pri študiju gledališke zgodovine vedno znova naletimo na pojave, ki presega slovenske meje in lokalni, nacionalni pomen. Čeprav slovensko gledališče po eni strani korenini v nekakšni samorastniški, čitalniški tradiciji, ki je dosegla vrhunec v igri Antona Verovška, zakonec Danilo, Zofije Borštnik itn., je po drugi strani to isto gledališče dobilo odločilno injekcijo v svoji profesionalizaciji ravno s prihodom igralcev, ki so zrasli v tujih, evropskih gledaliških šolah. Okvir ljudskega, amaterskega odra je preraslo šele takrat, ko je sprejelo vase znanje in idejo evropskega gledališča.

Naj samo omenimo, da je že Ignacij Borštnik študiral v "tujini", na Dunaju, in da je kasneje prav trojica "tujih" igralcev - prišlekovi iz velikega sveta - postavila temelje t. i. evropeizaciji slovenskega gledališča. V tej trojici so bili: Ivan Levar (1881-1950) Marija Nablocka (1890-1969) in zlasti Marija Vera (1881-1954), najbolj znamenita med njimi.

Navedimo za začetek nekaj suhih, faktografskih ugotovitev: Marija Vera je edina slovenska igralka z evropskim slovesom; zemljevid njenih angažmajev in gledaliških gostovanj sega od Švice in Avstrije čez Nemčijo in Madžarsko celo do daljne carske Rusije: v St. Petersburgu je igrala Jokasto ob Ojdipu Alexandra Moissija. Bila je brez dvoma tudi prva slovenska igralka, ki je sprejela izziv



HABEL FRIEDRICH:  
JUDITA  
Marija Vera: Judita  
NARODNO GLEDALIŠČE  
KRALJEVINE SHS  
DRAMA

gibljevih slik, ko je leta 1913 nastopila v filmu o nemškem kanclerju Bismarcku. Bila je prva slovenska režiserka in ena od ustanoviteljev slovenske igralske akademije. Naštevanja je zdaj najbrž dovolj.

Danes si tako veličastnega uspeha v gledališkem babilonu Srednje Evrope in Balkana skorajda ne moremo predstavljati. Kot da je čas velikih gledaliških migracij za nami, v preteklosti - ko pojem "Mitteleurope" ni bil le nostalgичni spomin, ampak resničnost.

Kljub temu pa danes poznajo ime Marije Vere predvsem gledališčniki, kritiki in seveda zgodovinarji. Ne najdemo ga med "znamenitimi Slovenci", čeprav spada mednje celo bolj kot nekateri opevani slovenski literati.

## NEIZOGIBNA KRONOLOGIJA

Sprehodimo se na kratko skozi življenje Marije Vere.

Ustaviti se moramo že pri imenu in rojstnem datumu. Baronica Frančiška Marija Ksavera von Osten Sacken, rojena Eppich - kakršno je njeno krstno ime - je namreč od začetkov svoje igralske kariere pa do svoje smrti prikrivala pravo rojstno letnico. Namesto leta 1881 je v vseh dokumentih, celo prepisu krstnega lista, navajala drugačen podatek, letnico 1889, in se tako pomladila za osem let.

To dejstvo je raziskovalcem, učiteljem in kritikom dolgo časa kalilo njeno podobo, saj so se znova in znova čudili zrelosti, s katero je nastopala od vsega začetka. Čudili so se, zakaj ni nikoli igrala v vlogah navk ali sentimentalk in zakaj je tako suvereno in samozavestno nastopala v zahtevnih vlogah iz klasičnega repertoaria... Toda eden od

preprostih razlogov so bila zagotovo tudi leta. Marija Vera ni začela igrati pri šestnajstih, čeprav je o tem uspela prepričati celo svoje učitelje, ampak pri štiriindvajsetih, ko se je kljub strogi samostanski izbrazbi in službi učiteljice v Sežani odločila, da se bo posvetila poklicu, ki je bil vse prej kot soliden in spodoben za mlado damo... Pobegnila je v avstroogrsko prestolnico in se vpisala na Konservatorium für Music und darstellende Kunst.

V tem smislu se umetniška biografija Marije Vere - tako ugotavlja že Filip Kalan - znatno loči od igralk na slovenskem odru pred prvo svetovno vojno. Njeni veliki prednici Vela Nigrinova in Zofija Borštnikova sta predrli obroč domačega provincializma in dosegli prve uspehe na odrih slovanskega juga šele, ko sta prerasli gledališko zmogljivost Dramatičnega društva v Ljubljani. Drugače Marija Vera: tu niso bile odločilne amaterske spodbude, ampak povsem profesionalna odločitev in usmeritev.

Učitelji Marije Vere so bili znameniti avstrijski igralci, med njimi Paul Schlenther, Alexander Römpfer in Ferdinand Gregori, ki so gojili predvsem naturalistično igro iz šole Otta Brahma. Tu je Marija Vera dosegla prve igralske uspehe z vlogama v Ibsenovi *Das Fest auf Solhaug* in Sudermannovi *Johannes*. Obe igralski stvaritvi so kritiki pospremili z navdušenimi, celo patetičnimi besedami. Rojena je bila tragedinja visokega sloga, prava pravcata heroinja. Kritik *Neue Wiener Tagblatta* (6.5.1907) je zapisal, da je "gospodična Eppich s svojo impozantno pojavom in razponom glasu kot rojena za herojske vloge"; drugi listi so v glavnem ponavljali superlative.

V zvezi z dunajskimi leti velja omeniti še neko podrobnost, ki jo sicer redko in težko opazimo, a vendar za gledališko zgodovino ni nepomembna. Marija Vera se je šolala na konzervatoriju v istem času, kot je na Dunaju bivala znamenita generacija slovenske moderne: recimo Ivan Cankar in Oton Župančič, poznejši dolgoletni direktor ljubljanske Drame. Na žalost pa lahko le ugibamo, kako daljnosežno bi bilo takratno srečanje/soočenje treh Slovencev, ki so v naslednjih desetletjih vsak po svoje krojili usodo slovenskemu gledališču.

Že leta 1908 je Marija Vera podpisala tudi prvo pogodbo o angažmaju: petletno pogodbo z dunajskim Burgtheatrom, ki je takrat sodil med najbolj reprezentativna evropska gledališča.

Kot zanimivost skušajmo na kratko opisati, kako velikanska, prav drastična, je bila takrat razlika med nivojem evropskega in slovenskega gledališča.

V Burgtheatru je bil takrat že dodobra utečen sistem vaj, delovne discipline in ansambelske

GREGORIN EDVARD -  
TOMINEC ROMAN  
- "INRI"



ČAPEK KAREL:  
TAJNA DOLGEGA ŽIVLJENJA -  
STVAR MAKROPULOS  
REŽIJA: OSIP ŠEST  
Marija Vera: Emilia Marty

igre. Gledališče je bilo organizirano kot močna institucija, kjer so pogodbe določale celo take podrobnosti, kot je npr. določba, da morajo imeti igralci stanovanje opremljeno z direktno telefonsko linijo do direktorije gledališča... Deželno gledališče v Ljubljani se je v istih letih šele izvijalo iz objema amaterizma in solističnih igralskih nastopov pred rampo, za nameček pa to gledališče niti ni bilo docela slovensko, saj so v njem vodilne vloge igrali "uvoženi" češki igralci, ki so tudi pri takratnih praižvedbah Cankarjevih dram odigrali praktično vse glavne vloge.

Kljub pogodbi z Burgtheatrom je bil prvi angažma Marije Vere v Zürichu (1907-1910). Gledališče je tedaj vodil Alfred Reucker in je postajalo ob močni podpori švicarskih kritikov in teoretikov pomembno središče in zbirališče evropskih gledališčnikov. V repertoarju Marije Vere so prevladovali Schiller, Ibsen in Hebbel. Začela je kot Devica Orleanska (Schiller), iskala nov igralski izraz v problematičnih Ibsenovih ženskah in navdušila kot Rhodopa v *Gyges und sein Ring* (Hebbel). Predvsem pa se je Marija Vera v Zürichu lahko srečala s prvimi imeni nemškega igralskega: tu je gostoval Reinhardt, Eleonora Duse. Še več - Marija Vera je tu lahko igrala kot partnerica slovitega Josepha Kainza pri njegovih zadnjih nastopih v *Cyrano de Bergeracu*.

Po tem je sledil angažma v Mannheimu (1910-1911). Gledališki laik bi najbrž to gledališče označil kot provincialno, v resnici pa ni bilo tako. V tem gledališču so recimo leta 1782 uprizorili praižvedbo Schillerjevih razbojnikov, v letih 1910-11 pa ga je vodil Ferdinand Gregori, učitelj Marije Vere z dunajskega konzervatorija. Pravzaprav sta obe gledališči, kjer je začnela kariero Marija Vera - Zürich in Mannheim, zagnano podirali "berlinski zid", ki je ločil nemško gledališko prestolnico od gledališke province. In tudi za Marijo Vero je bil ta prehodni angažma pomemben, saj je predstavljaval odskočno desko za odhod k znamenitemu režiserju Maxu Reinhardt (1911-16).

Deutsches Theater, ki ga je takrat vodil sloviti Reinhardt, je bil v letih 1911-16 brez dvoma najbolj šokantno gledališče v Evropi. Velikopotezno repertoar in še bolj velikopotezne uprizoritve so vrnilo auro klasiki in baročnim spektaklom. Toda kljub velikanskemu ansamblu, ki ga je imel na razpolago Max Reinhardt, je Marija Vera tudi tu odigrala kar nekaj velikih vlog: v uprizoritvah Shakespeara, antike, in modernih avtorjev - nepozabna je ostala kot Luč v Maeterlinckovi *Sinji ptici*... To je bil tudi čas, ko je slovenska javnost prvič slišala za Marijo Vero, in se z radovednostjo spraševala, ali je ta znana Reinhardtova igralka v resnici Slovenka iz Kamnika...

Delo je potem pretrgala vojna, ko ni šlo za







## I N A R T E N T E R

Pocestno gledališče dobiva v Evropi vedno večji pomen - tudi med resnimi gledališkimi fanatiki. T.i. open door performances postajajo vedno zahtevnejši, postajajo pravi mali spektakli. Tako to gledališče že dolgo ni več sinonim za "revno" gledališče.

**Emergency Exit** iz Londona je ena od skupin, ki je že naredila takšno predstavo za odprt prostor: **The Fallen Angels**. Prve dni novembra pa bo v Kentu in Londonu predstavila svoj nov gigantski projekt: **Sparks In The Dark**.

**Kaaitheater** iz Bruslja je pojem sodobnega neodvisnega producenta, gledališča in festivala. Kaaitheater je zaplodil take skupine kot so Rosas, potisnil naprej ime kot je Jan Fabre ter iz Amerike potegnili skupine kot je The Wooster Group. Hugo De Greef, ki je med drugim osebno odgovoren tudi za izjemen prodor flamskih umetnikov po celem svetu, je pred kratkim predstavil svoj program za leto 1991/92. Spisek

skupin predstavlja presek najbolj reprezentančnega trenutka (Jan Fabre, The Wooster Group, Needcompany), najbolj prodornega (glasbenik Walter Hus, BAK-Truppen iz Norveške) in ekskluzivno novega (De Opdracht, Maatschappij Discordia).

Od 8. do 24. novembra bo v Den Hagu (Nizozemska) potekal **Holland Dance Festival** - tretji po vrsti. Tokrat gre za res zelo ambiciozen program: Hubbard Street Dance Company iz Chicaga, Ton Simons and Dancers iz New Yorka, Le Galet Gris iz Francije in različne variante Holland Dance Company s koreografi kot so Hans van Manen, Jiri Kylian, Mats Ek in William Forsythe. Poseben program bo namenjen solo projektom, v okviru katerih se bodo predstavili Dennis O'Connor, Glenn van der Hoff in Ann Papoulis, ki smo jo s predstavo **Medeja** pred enim letom lahko videli tudi v Cankarjevem domu.

V teku je tudi **Osmi Festival de Otono** v Madridu, ki si lahko privoščijo Deutsches Theater iz Berlina, gledališče pokojnega

Tadeusza Kantorja Cricot 2 s predstavo "Danes je moja obletnica, skupino Leporello z opero **Antigona** (22. oktobra smo jo imeli priložnost videti tudi v Ljubljani), Teatro Nassrr de Teheran (očitno iz Irana), Williama Forsytha, Mercea Cunninghama, Pino Bausch, Josefa Nadja (tudi našega znanca: **Commedia Tempio**, Sedem nosorogovih kož)....

V Rouenu se je 18. in 19. oktobra odvijal open forum največje evropske mreže gledališč, produkcijskih hiš in nasploh skupin, ki se ukvarjajo s scenskimi dejavnostmi **Informal European Theatre Meeting (IETM)**. Forum se je udeležil Edvard Miler, umetniški vodja Mladinskega gledališča, sicer pa so slovenski člani mreže še Cankarjev dom, Eksperimentalno gledališče Glej in INART Center.

**Vienna Acts** oziroma **Theater im Kunsterhaus** iz Dunaja vsako leto oktobra organizira plesni festival **IM-AGE**. Pred leti je na festivalu že sodeloval Plesni teater iz Ljubljane. Letos so poleg nekaterih manj znanih avstrijskih in neavstrijskih plesnih skupin predstavili tudi **DEREVO**, rusko

magično gledališče giba, ki pa se je že pred nekaj meseci preselilo v Prago. Festival je organiziral tudi dvodnevni simpozij na temo "Svobodno producirati - aktivno producirati", ki je poskušal predstaviti različne evropske modele produkcije neodvisnih gledaliških, plesnih in opernih skupin.

Z zadnjim dnem oktobra se je v Leuvnu (Belgija) končal plesno izjemno pomemben festival **Klapstuk**. Tema letošnjega festivala je bila portugalska scena z Joano Providencio, Vero Mantero, Franciscom Camachom, Paulo Ribeiro in drugimi. Ne bi nas presenetilo, če bi čez nekaj let lahko govorili o mini portugalskem plesnem boomu. Poleg Portugalcev je letošnji Klapstuk predstavil še Angeliko Oei iz Rotterdama, Meg Stewart iz New Yorka, Compagnie Fattoumi Lamoureux iz Pariza, Jana Fabra, Rosette de Herdtiz Dendermondeja, Mudances iz Barcelone, skupino Nadir iz Francije ter Rosas. **ANDREJ DRAPAL**

## Maska in Mi.

Na žalost smo bili prisiljeni, da izdamo to številko popolnoma brez slik, ker do danes še niso prejeli v naši klišarni kemikalij. Ker so nam obljubili do danes, da pridejo kemikalije, smo čakali - a ker bi moglo to čakanje dovesti do prevelike zakasnitve, smo se odločili, da izdamo to številko. Zakasnitev, na kateri so tudi precej krivi božični prazniki, bomo skušali izravnati s prihodnjimi številkami.

MI.

## Maska in Mi.

Št. 9 in 10 izideta s ku p n o dne 15. februarja, tako, da bomo prišli zopet v pravi tir. Drugo polletje pričnemo dne 1. marca. Tedaj se bo "Maska" preuredila, poskrbeli bomo za lepši, modernejši tisk, boljši papir in predvsem za redna gledališka poročila iz Beograda in Zagreba (s slikami). -V tej številki nismo objavili nobenega hrvaškega ali srbskega članka, ker nismo nobenega prejeli. Pododbore ponovno opozarjamo, naj se pobri - gajo za stalne hrvaške in srbske sotrudnike. -Nekaj beležk itd. smo morali odložiti za prihodnjo številko.

MI.

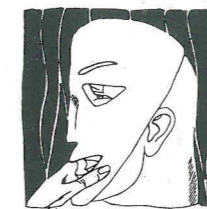
## NAROČNIKOM

S to številko je dovršila "Maska" prvo četrletje svojega obstanka. Ker so se v tiskarni podražili vsi predmeti in nam je tiskarna zvišala ceno, smo prisiljeni, da povišamo ceno tudi "Maski". Ni treba povdarjati, kako težko je izdajati v teh časih tako revijo, kakršna je "Maska". Zatorej upamo, da nam bodo ostali vsi naročniki zvesti tudi zanaprej. S prihodnjim četrletjem se bo povečala tudi množina slik in počasi bomo poskrbeli tudi za boljši papir in pa boljšo opremo. Vse to je odvisno seveda od naših naročnikov. Prosimo, da nam pošljejo vsi četrletni naročniki takoj naročnino, polletni in celoletni naročniki pa povišek.

Uredništvo in uprava  
"Maske".

*Gledališka revija*  
**MASKA**

KONGRES  
LJUBLJANA



3. 4. 5. 6. JULIJA  
1 9 2 1

*Isolaza  
Publjianski  
pododbore  
udruženja  
gledaliških  
gralov SRH  
številka 10  
sezona  
1990  
21*

## Maska in Mi.

Zopet nam je odpovedala klišarna vsled neprilik. Sklenili smo, da povečamo številko slik v "Maski", a niso nam mogli izdelati vseh klišejev, ker so jim pošle kemikalije. Vendar smo pa preskrbeli za tiste strani, na katerih se tiskajo slike, boljši papir. S prihodnjo številko smo poslali vsem dosedanjim četrletnim naročnikom v nadi, da se naročijo tudi za naprej. V nasprotnem slučaju prosimo, da nam vrnejo številko.

MI.

## Maska in Mi.

Prva številka "Maske" je izšla; javnost jo je sprejela zelo blagohotno. To nam je v vspeh. Mnogo nedostatkov ima, ali sčasoma se bo vse odpravilo. Sami uvidevamo n. pr., da je "Maska" preveč lokalna. Ali tu ne leži krivda na nas. Zakaj ne pošiljajo Hrvatje in Srbe člankov in poročil? "Maska" bo radevoljno objavljala vse dobre hrvaške in srbske prispevke. Edino nerodno je to, da naša tiskarna še ni urejena za cirilski tisk. V najkrajšem času dobi pa obširno množino cirilskih črk, tako, tako da bo lahko tiskala večje odstavke v cirilici.

MI.

**Uredništvo**  
Maja Breznik, Irena Štaudohar

**Uredniški svet**  
Miha Zadnikar,  
Eda Čufer,  
Aldo Milohnič,  
Uršula Cetinski,  
Roman Uranjek

**Oblikovanje**  
Irena Wölle

**Lektura, korektura**  
Aleksandra Rekar

**Distribucija**  
Sonja Javornik

**Propaganda**  
Zemira Alajbegović

**Priprava za tisk**  
Center za kulturo miru in nenasilja

**Tisk**  
Tisk Branka Derlink,  
Trata 21, Škofja Loka

**Stiki s sodelavci in naročniki**

**v torek**  
od 11.00 do 13.00 ure in  
**v četrtek**  
od 12.00 do 14.00 ure,  
nenaročenih rokopisov ne  
vračamo.

**Naslov uredništva**  
MASKA, ZKOS, Kidričeva 5,  
61000 Ljubljana

**telefon**  
061-151-028 int. 10

**fax**  
061-217-860

**Ustanovitelj in izdajatelj**  
ZKOS, Kidričeva 5, Ljubljana

**Cena posameznega izvoda**  
150 SLT

**Naklada 1200 izvodov**

**Žiro račun revije:**  
50101-678-47478, MASKA

Po sklepu Republiškega sekretariata  
za kulturo št. 415-11/91,  
z dne 18. 2. 1991, je revija MASKA  
oproščena prometnega davka.



**CANKARJEV DOM**

*Kultura.  
to je vsa umetnost.*