

MLADINSKO



VETER NOROSTI

REŽIJA: **MARK TOMPKINS**

Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2013/2014
Uprizoritev 7

Kazalo

<i>Zasedba</i>	6
<i>Kurenti so bili za naju pravo odkritje (Pogovor z Markom Tompkinsom in Jean-Louisom Badetom)</i>	10
<i>Tomaž Toporišič: Oh, vse te pomladi, kam ste se izgubile!</i>	20
<i>Robert McLiam Wilson: Evropski divji človek in tradicija mask</i>	24
<i>Urška Sajko: Kurent, slovenski Dioniz</i>	30
<i>John Ford: Res škoda, da je vlačuga</i>	30
<i>Ustvarjalci predstave</i>	28

NA SLIKI LURÓŠ KAURIN, BORIS KOŠ, PRIMÓŽ BEŽIAK, BLAŽ ŠEPIVARIČ. OBLAK: FOTOGRAFER UHAM





NA SLIKI LURIOŠ MAURIN, BORIS KOŠ, PRIMOŽ BEZJAK, BLAŽ ŠEŠTAR, TER UHAN
OBLAK; FOTOGRAFIRAL: TER UHAN



Veter norosti



Zasnova, režija in koreografija: **Mark Tompkins**

Igrajo, pojejo in plešejo:

Primož Bezjak

Aleš Hadalin k. g.

Uroš Kaurin

Boris Kos

Maruša Oblak

Blaž Šef

Kostumografija in scenografija: **Jean-Louis Badet**

Dramaturgija: **Tomaž Toporišič**

Asistentka dramaturgije: **Urška Sajko**

Asistentka kostumografije: **Andreja Kovač**

Oblikovanje luči: **David Cvelbar**

Oblikovanje zvoka: **Silvo Zupančič**

Oblikovanje maske: **Nathalie Horvat**

Vodja predstave: **Urša Červ**

V sodelovanju s Francoskim inštitutom in Francoskim inštitutom v Sloveniji

**INSTITUT
FRANÇAIS**

**INSTITUT
FRANÇAIS**

SLOVÉNIE

Premiera: 17. maja 2014, zgornja dvorana

V predstavi smo uporabili odlomke iz improvizacij ter naslednjih besedil: Ivan Cankar, *Kurent*; Srečko Kosovel, *Z delom gradimo*; Tomaž Šalamun, *Imperializem mi trga glavo*; Aleš Šteger, *Kurent*; Antonin Artaud, *Gledališče in kuga*; John Ford, *'Tis Pity She's A Whore (Res škoda, da je vlačuga)*.

Uporabili smo tudi ljudske pesmi *Prišla bo pomlad*, *Vsi so venci vejli* in *Marko skače* ter partizanske in domoljubne pesmi *Hej, tovariši*, *Hej, brigade*, *Lepo je v naši domovini biti mlad*, *Slovenski pionirji*, slovenski popevki *Vrača se pomlad* (Silvester Štingl, Elza Budau) ter *Zvončki in trobentice* (Tone Roš); pa tudi evergreena *Just a Gigolo/I Ain't Got Nobody* Leonella Casuccija in Juliusa Brammerja ter Rogerja A. Grahama in Spencerja Williama (po izvedbi Louisa Prime) in *I'm An Old Cowhand* Johnnyja Mercerja (po izvedbi Patsy Montana) ter uspešnico *Total Eclipse of the Heart* Jima Steinmana (po izvedbi Bonnie Tyler).

Korepetitorja: Jože Šalej, Irena Preda

Svetovalka za jezik: Mateja Dermelj

Lektorica za angleščino: Aleksandra Žerjav

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević

Izdelava in predelava kostumov: Krojaštvo Rožman, Andreja Kovač

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot

Ključavničar: Sandi Mikluž

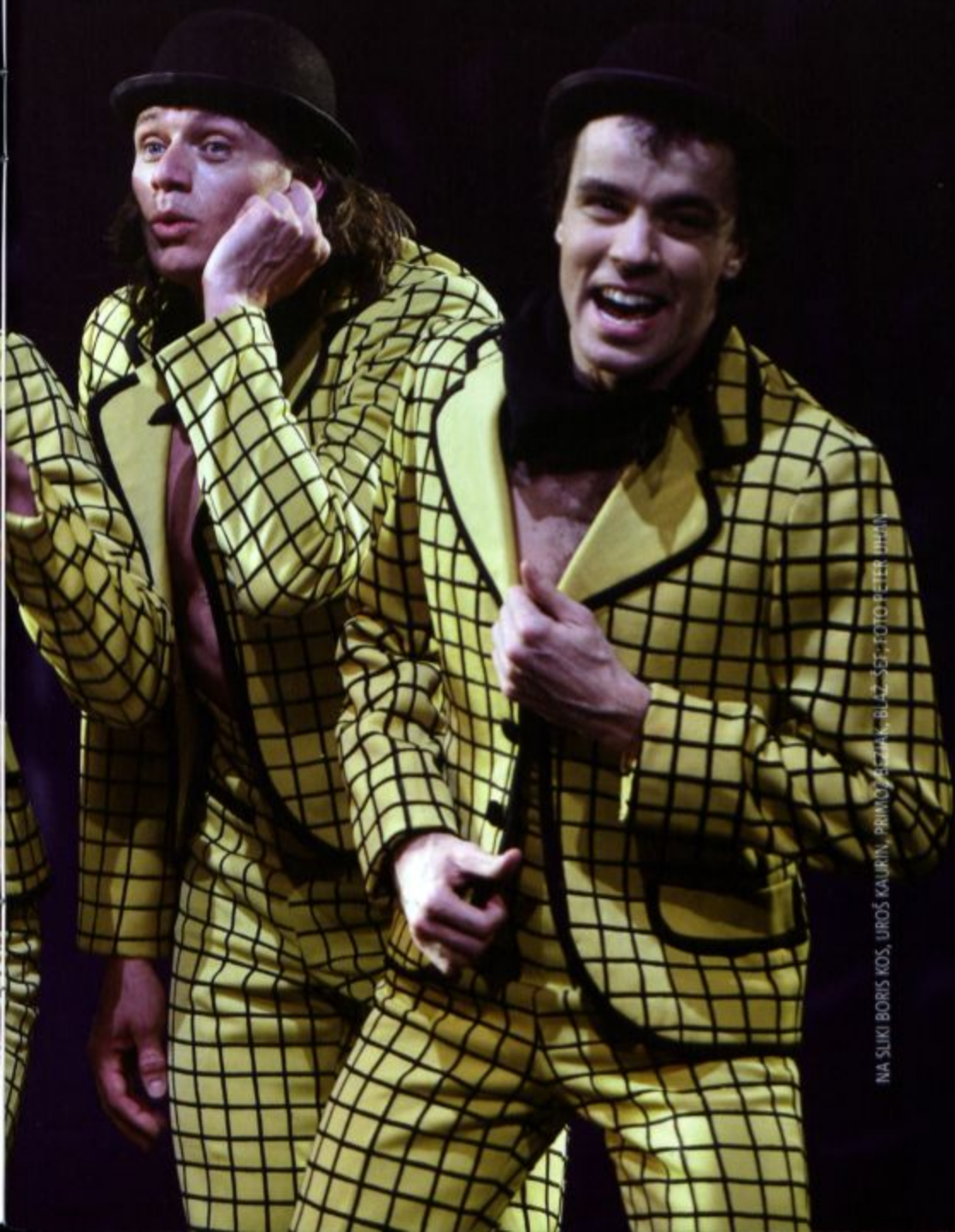
Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice SMG

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić





INA SLIKI BORIS KOS, UROŠ KAJUNI, PRIMOŽ ČERNAJ, BLAŽ SEF. FOTO PETER HAHN



Kurenti so bili za naju pravo odkritje

Pogovor z Markom Tompkinsom in Jean-Louisom Badetom



NA SLIKI V OSPREDIU JEAN-LOUIS BADET, MARK TOMPKINS;
FOTO PETER UHAN

Ameriški scenski umetnik Mark Tompkins se je v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja iz ZDA preselil v Francijo. Tam je začel ustvarjati scenske dogodke, ki jih je poimenoval *neidentificirani performativni objekti*. Po številnih solističnih in skupinskih predstavah je leta 1983 ustanovil skupino I.D.A. (International Dreems Associated) in z njo leto pozneje zmagal na pomembnem koreografskem tekmovanju v Bagnoletu. V Evropo in predvsem v Francijo je kot eden prvih prenesel koreografsko prakso Steva Paxtona, začetnika kontaktne improvizacije in ustanovitelja znamenite newyorške plesne skupine Judson Dance Theater.

Jean-Louis Badet je po študiju slikarstva v Parizu in Perugii od leta 1970 več kot dve desetletji deloval v Københavnu kot slikar, kostumograf, scenograf in umetniški vodja ter sodeloval s številnimi koreografi. Med letoma 1980 in 1992 je na Francoskem inštitutu v Københavnu vodil *Prostor plesa*, v katerem so se predstavili številni francoski in mednarodni koreografi. Od leta 1988 je umetniški sodelavec, scenograf in kostumograf skupine I.D.A. Marka

Tompkinsa, ki deluje na področjih umetniškega ustvarjanja in uprizoritvene pedagogike.

Tompkins se pri svojem delu veliko posveča improvizaciji in raziskovanju različnih izraznih oblik in medijev. Kot eden prvih scenskih umetnikov je svoje raziskave performativnega polja gradil na teoriji spolov. V svoji karieri je ustvaril številne predstave, nekatere med njimi smo imeli priložnost videti tudi v Sloveniji. Morda se nam je najbolj vtisnil v spomin solistični projekt *Song and Dance*, v katerem Mark Tompkins kot performer in plesalec občinstvo postavi v vlogo voajerja, ki opazuje igralca oziroma plesalca, potem ko ta zapusti oder in v garderobi počasi snema različne plasti vloge ter pri tem razkriva še vrsto drugih preobrazb. Mark Tompkins temu pravi *dialektika videza* – neskončna vrsta videzov, ki se skrivajo drug za drugim.

Tri od svojih številnih solov je Tompkins posvetil trem velikim plesnim osebnostim z začetka 20. stoletja: Valeski Gert, Vaclavu Nižinskemu in Josephine Baker. Nekateri kritiki so njegovo delo primerjali z delom Jérôma Bela in Raimunda Hogheja. Z raziskavo žanrov razkriva tudi rasistično in seksistično držo ameriške družbe, v kateri so na simbolni ravni kot podobe še vedno zapostavljeni ženske, otroci, temnopolti ter drugi revni priseljenci in ljudje z družbenega roba. V Tompkinsovi predstavi *Black'n'blues*, ki je zgrajena po principih *minstrel showa* (posebna ameriška oblika zabavništva), nastopajo *blackfacei*, v črnce pobarvani belci, s čimer med drugim aktualizira rasizem ameriške družbe. V nasprotju z *minstrel showom*, ki je za namene zabavniške industrije izrabljaj položaj ameriških črncev, so v ZDA vodvil – ta se razlikuje od francoskega – vpeljali judovski emigranti iz vzhodne Evrope. Klasični vodvil je sestavljalo deset do petnajst točk,

Prepričan sem, da je treba v gledališču uživati, se tudi zabavati, toda hkrati je nujno, da gledališče spregovori o problemih družbe, v kateri nastaja. Da je naš odziv na realnost.

.....

ki so jih izvajali artisti s področja cirkusa, glasbe, petja in plesa. Nekateri so svoje točke izvajali tudi po več desetletij. Tompkinsova predstava *Opening Night* s samo dvema igralcema, ki sama izvedeta vse točke, rekonstruira in hkrati dekonstruira prav ta žanr.

Kot pravega scenskega umetnika Marka Tompkinsa še posebej fascinira tisto, kar se dogaja v zaodru gledališča, kamor pogled občinstva ne seže, v tistem skritem območju, ki še zlasti priteguje radovednost gledalcev. Ameriška zabavniška industrija je razvila prav poseben žanr, ki se ukvarja s tem zakulisnim svetom, poimenovali so ga *backstage musical*, zakulisni muzikal. Prav razkrivanje okostja gledališča je morda tema, s katero se Mark Tompkins najbolj poglobljeno ukvarja, saj nosi v sebi dialektiko videza *par excellence*: kaj se skriva pod masko nastopajočega, kdo je nosilec vloge in kje sploh je?

Dejstvo, da naše gledališče v sodelovanju s Francoskim inštitutom ponosno predstavlja njegovo najnovejšo stvaritev z igralci našega ansambla in Alešem Hadalinom, smo izkoristili kot priložnost za pogovor z umetnikoma o njunem ustvarjalnem delu v Sloveniji.

Urška Sajko: Veter norosti je vajin prvi delovni izlet v slovenski prostor, Slovensko mladinsko gledališče. Kako bi lahko opisali razlike med delovnim procesom v Franciji in Sloveniji?

Mark Tompkins: Najprej moram opozoriti na to, da prvič v življenju delam predstavo v jeziku, ki ga ne razumem. Dejstvo, da vem, o čem igralci govorijo, ne razumem pa njihovega jezika, je zame zanimiva in tudi ustvarjalna izkušnja. Njihovega jezikovnega izražanja ne morem popravljati, saj ne govorim slovensko, jim pa zaupam, zaupam, da se zavedajo, kaj hočem narediti znotraj procesa in s predstavo samo, pri tem se ustrezno odzivajo in usmerjajo tudi svoj jezikovni instrumentarij. Temeljni obrisi igre in predstave, ki nastajajo pri tem, niso težava, ta nastane pri podrobnostih. Toda ker se v zadnjih letih tako v Franciji kot drugod intenzivno posvečam glasbenemu gledališču, sem spoznal, da besede in jezik niso pomembni zgolj zaradi svojih pomenov, tako da lahko igro presojam tudi glede na glasbo, na to, kako so stvari zapete, kako jih kot zapete doživljam in se nanje odzivam.

Tomaž Toporišič: Predstava, ki nastaja, se ukvarja s premenami, spremembami, prehodi iz zime v pomlad, iz ljubezni v sovraštvo, iz resnosti v humornost, igrivost. Da bi se lahko približali tem premenam v predstavi, ste se namenoma seznanili tudi s slovensko zgodovino, antropološkimi in etnološkimi zgodbami našega prostora, mitom kurenta in tako naprej ter tako združujete dva svetova: svojo ameriško-francosko izkušnjo ter slovensko izkušnjo igralcev in gledališča, s katerimi sodelujete. Kakšen izziv je bil to za vas?

Mark Tompkins: V procesu ustvarjanja predstave se ukvarjamo z izročilom in s transformacijami iz preteklega v sedanji čas in prostor. V gledališkem, kulturnem in tudi političnem smislu, na primer z vrsto »revolucij«, ki so označile zadnja leta, od protestov do arabske pomladi. Na tej sledi sedanjosti in preteklosti je bilo nujno, da se spoznamo vsaj z osnovami slovenske zgodovine, kulture in sedanjosti. Tako sva z Jean-Louisom naletela na tradicijo kurenta, divjega človeka, katerega mit in obredi so razširjeni po obsežnejšem zemljepisnem območju, eno od središč pa sta prav srednja in vzhodna Evropa. Kurentovska obredja, ki zaznamujejo prehod iz zime v pomlad, so se v predstavi povezala s *Pomladnim obredjem* Stravinskega in Nižinskega, katerega stoletnico smo praznovali lani. Tako je nastal preplet sodobne in hkrati tradicionalne mitologije prehoda letnih časov, igre moči med različnimi mitološkimi in kolektivnimi strukturami ter zavestmi, obrazcev, znotraj katerih smo živeli in še živimo. In ta preplet postane ogrodje, hkrati pa tudi instrument našega dela pri predstavi. Njenih segmentov kot tudi strukture same, njene notranje logike.

Kurenti so bili za naju z Jean-Louisom pomembno odkritje, ker se je z njimi ponudila možnost, da začnemo predstavo z nečim, kar je značilno slovensko. Hkrati pa nas to dejstvo ni omejevalo pri tem, da se predstava ne bi razvijala oziroma selila v popolnoma drugačne kontekste, prostore in čase, estetike in tematike. Vse skupaj pa prežema občutek cikličnosti življenja in smrti, njuna soodvisnost, proces, v katerem nekaj, kar odmre, sproži novo, in nekaj, kar je novo, sproži odmiranje. Povedano s prisposodobno: po uničenju nečesa na pepel posije svetloba in življenjski cikel se začne znova. Ta nenehna cikličnost je vodilna gonilna sila naše predstave.

Tomaž Toporišič: Naslov *Un Vent de folie* aludira na Josephine Baker ... Na povezavo s Parizom dvajsetih ... Na primerjavo današnjega časa in zlate dobe pariške boeme. Gre za kontrast dveh obdobj, tako kot predstava sama gradi svojo strukturo s pomočjo kontrastov. To verjetno ni naključje?

Mark Tompkins: Predstava ne izhaja neposredno iz Josephine Baker in njenih slovitih nastopov na odru Folies Bergère, zanima nas predvsem *esprit folie* tistega časa.

Jean-Louis Badet: Res so nas zanimala norost, nenavadnost, svoboda Pariza tistega časa. Sam vedno razmišljam o vzporednicah in vzporednostih. Na primer med *Pomladnim obredjem* in današnjim časom. Balet so uprizorili malo pred prvo svetovno vojno, v njem so uporabili tradicijo starih plesov, hkrati pa nekako napovedali ali zaslutili prihajajočo vojno. Tako kot takrat tudi danes v zraku čutimo nevarnost, ozračje viharja (to je bil alternativni naslov predstave), nečesa, česar ne moremo nadzorovati. Predstava torej govori tudi o ozračju, ki ga ni mogoče nadzorovati, in seveda še o veliko drugih stvareh.

Urška Sajko: Vajine besede so me spomnile na proces, ki ga v svoji knjigi poimenujete »dramaturgija kompleksnih podob« ...

Mark Tompkins: Ja, res je ... no, kaj je kompleksna podoba? Gre za konstrukcijo, ujemanje, lahko tudi neujemanje dveh elementov, njune simultaneosti. Podoba, ki nastaja na odru, je velikokrat polna nasprotij. Gledalec vedno izbere le del stvari, ki jih ponuja podoba. Kar se mi zdi pri predstavi oziroma recepciji predstave pomembno, ni to, da gledalci dobijo enotno in enovito interpretacijo ali doživljanje, ampak da so zasuti s preobloženostjo podob, iz katere potem izluščijo svoje doživetje in razumevanje predstave. Podobno je s sosledjem podob, ki so same po sebi čisto razumljive, toda njihovo zaporedje v predstavi je nekaj posebnega, nerazumljivega, kontradiktornega.

Vzemimo za primer segment predstave, v katerem igralka in igralec v angleščini interpretirata jakobinsko tragedijo Johna Forda *'Tis Pity She's a Whore* (*Res škoda, da je vlačuga*) o incestnem razmerju med bratom in sestro, v njun prizor pa vpade oseba iz popolnoma drugega časa in prostora. V soočenju, pri katerem se gledalec sprašuje, zakaj so te osebe skupaj na odru, se odvije proces preverjanja izhodišč protagonistov, hkrati pa tudi nas, gledalcev. Igra

med tema različnima vesoljema vzpostavi kompleksno podobo, po kateri si bomo zapomnili predstavo.

Jean-Louis Badet: Navedel bom drug primer. Sceno *Copacabane* v predstavi z Marušo Oblak. Igralka je oblačilno-znakovno sestavljena iz treh različnih podob: na glavi ima avbo kot tradicionalen slovenski element narodne noše, roke so v igrivem slogu pesmi in muzikala *Copacabana*, noge pa so ranljive, krhke. Njena podoba je sestavljena iz kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se podob. Gre za nekakšen *cadavre exquis*. V takem načinu dela je seveda neklasično tudi delo z igralci, od katerih ne pričakujemo, da bodo na primer igrali Hamleta ali kralja Leara, ampak bodo odprti za stimulacije, ideje, načine kreacije. Vaši igralci so za to izvrstni, saj so vajeni dela v zelo različnih predstavah, danes igrajo *Pekarno Mišmaš*, jutri politično predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, konec tedna spet neko povsem drugačno predstavo. Hkrati pa skušava v njih vzbuditi močno željo, ki ne bo vodila k čimprejšnjim rezultatom, ampak k nenavadnim kreacijam.

Tomaž Toporišič: Kompleksna dramaturgija podob je povezana z nečim, kar je bistvo vaših predstav, tudi tistih, ki smo jih lahko občudovali v Ljubljani v okviru festivala Exodos, in to sta hkratna želja in potreba zabavati in spregovoriti o družbenih vprašanjih.

Mark Tompkins: Res je, prepričan sem, da je treba v gledališču uživati, se tudi zabavati, toda hkrati je nujno, da gledališče spregovori o problemih družbe, v kateri nastaja. Da je naš odziv na realnost. Pogosto ugotavljam, da v svetu gledališča in plesa velikokrat čisto po nepotrebnem povežemo zabavo z nečim, kar ni čisto, kar je odvečno, saj ne omogoča, da bi spregovorili o resnih, pomembnih stvareh. Sam sem prepričan o nasprotnem, prav s humorjem lahko spregovorimo o stvareh, o katerih sicer sploh ne bi mogli govoriti. Šale imajo namreč povratni učinek, da o preteklih stvareh lahko razmišljamo drugače kot takrat, ko jih doživljamo. Da lahko ugotovimo, no, to je bilo res smešno, ampak v bistvu sploh ni bilo smešno, bilo je nekaj zelo resnega. Nekaj, kar je spregovorilo o temeljnih družbenih, kulturnih vprašanjih. Zato je humor lahko pomembno sredstvo za to, da s svojim delom povemo nekaj, kar je bistveno za nas same in naše okolje, hkrati pa ni preveč temačno in težko.

Urška Sajko: Vaše gledališče je vedno tudi izlet v estetsko ali gledališko neznano, v eksperimentiranje in raziskovanje. V čem se vam zdi predstava, ki nastaja, drugačna, kaj tokrat raziskujeta?

Mark Tompkins: Na to zelo težko odgovorim. Mogoče gre za nekoliko drugačno obliko kompleksnih podob, na primer v prizoru, v katerem igralka interpretira Artaudov sloviti tekst o gledališču in kugi, igralci pa sočasno pojejo partizanske in pionirske pesmi ter s pomočjo velikega svilenega padala izvajajo koreografijo valov. To je kompleksnost podobe, ki je tudi zame nekaj novega, nekaj, česar še nisem počel. Dramaturgija simultanih kompleksnih podob v tem prizoru ustvarja posebno dinamiko in vse elemente postavlja v nove kontekste, tako Artauda kot partizanske pesmi.

Ustvarjanje predstave je zame kot igra, katere pravila spoznavš sproti, medtem ko jo igraš. Včasih greš po neki poti, ki ne vodi več naprej, potem najdeš novo, po kateri greš spet naprej. Na tej poti je zelo pomembno sodelovanje z Jean-Louisom, saj včasih naredi kostum, ki je nenadoma pred mano, in odločiti se moram, kaj bom naredil z njim. Včasih sploh ne gre za vzročno-posledični sistem, ampak za različne elemente, ki so preprosto tukaj, kostume, situacije, potem je treba najti besedilo, igro, gib, vse različne elemente, ki bodo povezali stvari v celoto predstave. Delo v gledališču me velikokrat spominja na reševanje problemov. Nekaj takega se mi je med delom dogajalo s prizorom Artauda, del mene je bil sumničav, del pa prav nasprotno, in petje, partizanske pesmi, Artaud, gibi so se povezali v celoto kontrapunktov in novih pomenov.

Tomaž Toporišič: Izhajate predvsem iz kontaktne improvizacije, hkrati pa pri svojem delu uporabljate tudi postopke *devised theatre*, skupinskega dela. Na kakšen način? Koliko je njihove iniciative, koliko vaše?

Mark Tompkins: Igralcem pogosto dajem naloge in nato ugotovim, kaj je bilo v teh nalogah zanimivega. Vedno je treba ohraniti budnost, potem to oblikujem, zlasti pa so zanimivi trenutki, ko se vaja že konča, ko končamo neko improvizacijo in se igralci odzovejo čisto spontano. Prav v teh trenutkih ob koncu vaje in prehodu v zasebno pogosto nastanejo najzanimivejši elementi predstave. Velikokrat je najpomembneje videti, kaj bi igralci radi

naredili, ne takrat, ko to od njih pričakuješ, ampak takrat, ko tega od njih ne pričakuješ.

Jean-Louis Badet: Delo pri predstavi je prešlo v fazo, ko začenjamo povezovati različne uprizoritvene elemente, ples, petje, igro, s tematiko revolucije, pomladi, s katero se ukvarjava v zadnjem času, z Egiptom, z idejo o možnostih transgresije. In ker nisva doma, ker nisva v Franciji, sva še bolj odprta za »bilanco« najine skupine, »bilanco« skupine I.D.A., hkrati pa tudi »bilanco« Mladinskega. Kostum Žigola tako povezuje biografijo Marka Tompkinsa in Mladinskega. Podobno je z drugimi elementi predstave. Simbolno pomlad nastaja iz nič, najinega popolnega nepoznavanja miljeja. To nepoznavanje se počasi polni z najinimi prvimi spoznanji o Sloveniji, Mladinskem, pomladi, ki se počasi lušči iz zime. V tem smislu sam prvič doživljam fenomen igralske skupine, igralcev, ki v sebi hkrati nosijo mladost in izkušnje, nedolžnost in spoznanje, kar se mi zdi zelo lepo. Delo v organizmu, kot je Mladinsko, je prav zaradi tega tako zelo zanimivo, hkrati pa je za naju izziv, tako kot tudi za igralce ter celotno umetniško in tehnično ekipo. Posledica tega bo naša predstava: *Un Vent de folie*. Veter gledališke norosti.

V SVETILNIKU STA SE S FRANCOSKIMA UMETNIKOMA POGOVARJALA URŠKA SAJKO IN TOMAŽ
TOPORIŠIČ.






NA SLIKI BOB'S KOS, PRIMOŽ BEZJAK; FOTO PETER UHARI



Tomaž Toporišič

Oh, vse te pomladi, kam ste se izgubile!



Un vent de folie, kot se glasi francoski naslov predstave *Veter norosti*, v kateri karizmatični koreograf, režiser, plesalec in performer Mark Tompkins svoje ustvarjalne moči prvič združuje z igralci našega gledališča in slovenskimi odrskimi umetniki nasploh, nas napoti v različne smeri. Tako kot veter, ki je nosilec naslovne sintagme predstave. Tisti, ki imajo radi zgodovino odrskih umetnosti, in tisti, ki jim je (tako kot največjemu slovenskemu »tragediku« 20. stoletja Ivanu Mraku, ki ji je posvetil celo himnično tragedijo)¹ ljuba Josephine Baker, ameriška ikona nove umetnosti dvajsetih let prejšnjega stoletja, se bodo spomnili nanjo. Točneje na njen sloviti kostum *Banana*, ki ga je nosila v vodvilu *Un vent de Folie* leta 1927 v znamenitem Folies Bergère in v njem plesala svojo divjo različico *charlestona*.

Ta kostum je ena od poglobitvenih vizualnih relikvij »norega«, ali »folle«, ali »folie« Pariza prvih desetletij dvajsetega stoletja, ki je v evropsko umetnost in kulturo vnesel močan pomladni veter. In tovrstni veter brez dvoma prebujata tudi lucidno gledališko domišljijo in magijo Marka Tompkinsa in Jean-Louisa Badeta, ki se skupaj z umetniško ekipo usmerjata v različne pomladi: pomlad nove umetnosti, ki je izrasla iz poganske tradicije – v slovenskem prostoru iz tradicije kurentov, ki za ameriško-francosko avtorsko dvojico pomenijo velik navdih. Hkrati pa tudi v pomlad Pariza v »norih« dvajsetih letih prejšnjega stoletja, kot jo utelešata *Pomladno obredje* Igorja Stravinskega v koreografiji Vaclava Nižinskega za Ballets Russes na eni strani in Josephine Baker s svojimi divje fascinantnimi nastopi na odru Folies Bergère na drugi. In pa v arabsko pomlad kot družbeni fenomen, ob katerem se je vsaj za nekaj časa zazdelo, da je v političnem smislu po dolgi neoliberalni in totalitarni zimi končno zavela pomlad.

¹ Ivan Mrak: *Jozefina Baker*. 2000, št. 67/68 (1993).

Med te pomladi se brez dvoma lahko prikradejo tudi slovenska politična pomlad zadnjih dveh desetletij prejšnjega stoletja in druge nadvse različne slovenske pomladi, tista Osvobodilne fronte, socialistične in seksualne revolucije, pomlad nedavnih vstajniških gibanj, za katero se je zdelo, da bo – podobno kot arabska pomlad – končno pregnala zimo in prinesla novo cvetočo egalitaristično politično pomlad tudi v Slovenijo.

V predstavi se Tompkins posveča nenavadnemu spektakelskemu dialogu med slovensko ljudsko in pesniško tradicijo na eni ter tradicionalnimi ameriškimi in francoskimi odrskimi žanri, kot so vodvil, *minstrel show*, opereta, kabaret in *music hall*, na drugi. Vse skupaj pa seveda osmišlja s svojo izpeljavo plesno-glasbenega gledališča, izhajajočega iz principa kontaktne improvizacije.

Kurent kot divji človek, ki ga uteleša erotična ženska podoba, se v *Vetru norosti* prelevi v različne ikone dvajsetega stoletja, ki med seboj vstopajo v nenavadne dialoge gledališča, plesa in glasbe. Od slovenske etnološke in antropološke zakladnice in ropotarnice (Kurent, sveti Jurij, *Marko skače*, partizanske, pionirske pesmi) prek zlate dobe slovenske popevke (*Vrača se pomlad* z Otom Pestnerjem, *Zvončki in trobentice* z Marjano Deržaj in Beti Jurkovič), poezije (Srečko Kosovel, Tomaž Šalamun in Aleš Šteger) in proze (Cankarjev *Kurent*), klovnovske tradicije in njenega lika Monsieurja ali Gospoda Loyala, tradicije ameriških vesternov, bizarnih oblik glasbenega gledališča in muzikalov do razvpite in v Sloveniji še vedno neprevedene in neuprizorjene jakobinske tragedije Johna Forda *'Tis Pity She's a Whore*,

V predstavi se Tompkins posveča nenavadnemu spektakelskemu dialogu med slovensko ljudsko in pesniško tradicijo na eni ter tradicionalnimi ameriškimi in francoskimi odrskimi žanri, kot so vodvil, *minstrel show*, opereta, kabaret in *music hall*, na drugi.

poskus uprizoritve katere prekinjata Betty Mae Page, »kraljica pin-up zvezd« iz Nashvilla in New Yorka petdesetih let prejšnjega stoletja (filmčki *Trip-o-Rama*, *Varietease* in *Teaserama*), ter *queer* izvedba slovite kavboj-pop uspešnice Binga Crosbyja *I'm an Old Cow Hand (from the Rio Grande)* iz leta 1936. In kot nekakšna krona ikonoklazem: najbrž najbolj »nemogoča« kombinacija Artaudovega eseja *Gledališče in kuga*, ki ga recitira »Cruella« ob spremljavi in v interakciji z venčkom partizanskih, pionirskih in graditeljsko-domoljubnih pesmi, zapetih *a cappella*.

Tompkins se tudi v *Vetru norosti* usmerja v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob, iz katerih nastaja semiosfera predstave, v kateri se meje ves čas premikajo, v kateri meje obstajajo zato, da bi jih prestopili. To prestopanje velja za vse elemente uprizoritve: od žanrov in zvrsti, ki v mozaičnem *melting potu* ukinjajo hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo ter oznanjajo oder kot platformo za kreolizacijo kultur, v kateri v duete, tercete, kvartete in drugačne kombinacije vstopajo poezija, proza, dramatika, vodvil, teorija ter na drugi strani ples, gledališče, glasba, cirkus, film ... Vse zato, da bi artaudovsko osvobodili govornico odra, da bi ta v svojem jeziku spregovorila o svetu med smehom in grozo, veseljem in žalostjo, Dionizom in Apolonom, Žigolom in Kurentom.

Total Eclipse of the Heart Bonnie Tyler lahko v trenutku postane *Total Eclipse of the Sun* Einstürzende Neubauten, se spremeni v *Just a Gigolo* Louisa Prime in ta v *Vsi so venci vešli*.



INA SLIKI BORIS KOS, MARIUŠA OBLAK; FOTO PETER UHAN

Robert McLiam Wilson

Evropski divji človek in tradicija mask



Kot nam pričajo ikonografski in literarni viri, so maske v Evropi uporabljali že od nekdaj. Tako imenovani praznični ritual z uprizarjanjem likov, kakršni so Divji mož, Medved, Koza ali Hudič, se dandanes pozimi prireja po vsej celini.

Divji mož, v angleščini znan kot *Wild Man* in v nemščini kot *Wilder Mann*, je po legendi rojen iz zveze med medvedom in žensko. Pripada obema svetovoma in pozna njune skrivnosti. Imajo ga za »nadčloveka« in ima lahko izjemno moč. Številne pomembne družine v srednjem veku so si za prednika izbrale kakšno od teh legendarnih hibridnih bitij.

Divji mož je najpogosteje oblečen v kostum, izdelan iz naravnih materialov ali živalskih kož; njegov obraz je spremenjen bodisi s pomočjo maske ali kostuma, ki ga povsem prekriva, lahko pa je tudi prebarvan na črno, tako da ga ni mogoče prepoznati. Njegovo obleko dopolnjujejo dodatki – palica, kij ali kaj podobnega – in eden ali več zvonov. Ti spremljajo hojo Divjega moža in z zvonjenjem poudarjajo vsakega od njegovih gibov. Njihova teža, ki lahko doseže 40 kilogramov, poudarja moškost in moč osebe. Zvonci in tudi kostum, izdelan iz rastlinskih in živalskih snovi, povezujejo Divjega moža z njegovim naravnim izvorom. S svojo pokončno držo in plesom pa poseže tudi v področje kulture – krzveno oblačilo je lahko tudi pastirjevo. Njegov kostum je torej dvoumen, tako kot njegova vloga v tradiciji mask. Lahko je samostojen, včasih pa je povezan z drugimi liki, ki so bolj človeški, pa vendar enako hibridni. Utelesa kompleksno zvezo ljubezni in sovraštva, ki ju človek goji do svojega naravnega okolja.

Človeške like, torej antropomorfne like, ki vodijo maškarade, lahko razdelimo v dve podkategoriji: v tiste, ki pripadajo drugemu svetu in ponazarjajo »drugačno« stanje ali trenutke prehoda in tranzicije; in v tiste, ki morajo biti dopolnjeni še z enim likom, ker predstavljajo samo polovico realnosti in tako tvorijo netipične pare.

Zoomorfne maske so univerzalne. Pričajo o povezavah, ki zbližujejo človeka z okoljem, povedano drugače: povezujeta se kultura in narava.

Med prvimi najdemo Hudiča, vmesnika med svetom živih in svetom mrtvih, ki, paradoksalno, zbuja več smeha kot solz; Tujce, ki prihajajo od drugod in jih imamo za »drugačne«; Berače in Norce, ki ne verjamejo v Boga; Smrt ali Smrti, ambasadorje onstranstva; Mladoporočence, ki so na meji med dvema »stanjema«; itd.

V drugi skupini pa so na primer Starec in Starka, Lepi in Grdi ali pa Človek in Žival. Uteležajo dva obraza iste stvarnosti v nekakšni shizofreni komplementarnosti: dobrodejno in zlodejno, tisti od tu in tisti od tam, civilizirani in divji ...

Tudi ženska je v tradiciji mask zelo cenjen lik, čeprav jo tradicionalno uteleša moški. Naj bo to nerealizirana fantazma ali vrnitev k izvoru, karneval moškimi ponuja idealen izgovor, da se zavejo svojega ženskega pola ali pa da se veselo norčujejo iz svojih soprog in njihovih mater, daleč od družbenih konvencij, ki še vedno močno obsojajo, če se moški vedejo kot ženske.

Zoomorfne maske so univerzalne. Pričajo o povezavah, ki zbližujejo človeka z okoljem, povedano drugače: povezujeta se kultura in narava. Skrivnostne, fascinantne in predvsem neme živali so pogosto imeli za tisto, kar nam »da misliti«. Zato so jih napolnili s simboliko in s številnimi silami, katerih namen je nadzirati človekovo okolje. Vsaka družba si je izbrala tisto žival iz svojega okolja, ki je bila metaforično najbogatejša in je najlažje pritegnila dobronamernost duhov, rodovitnost zemlje, plodnost žensk, ugodno vreme ... Med evropskimi zoomorfnimi maskami lahko omenimo Medveda in Kozo. Naj opozorimo, da se oba vedno pojavljata v spremstvu človeške figure, ki ju skuša bolj ali manj obvladati, dokler si ju končno ne podredi in ju potem spet izgubi v brezkončnem ciklusu, kot ga na primer pomenijo letni časi ali karneval.

Medved je lik, ki je v Evropi zelo razširjen, še posebej v Avstriji, na Balkanu, v severni Evropi ali v gorskih predelih, kot so Alpe in Pireneji. Njegov kostum je narejen iz krzna, pogosto kakšne domače živali, ali iz rastlinske snovi (mah, trava, ličje, slama ipd.). Spremlja ga lik Krotilca medveda, ki se je pojavil v 19. stoletju s potujočimi predstavami. Medved posnema obnašanje udomačene živali, dokler ne pobegne in se ne zapodi med občinstvo. Njegov gospodar ga mora tedaj ukrotiti in si ga podrediti; včasih divjo žival ubijejo, da lahko s pomočjo človeka spet oživi. Kultura zmaga nad divjo naravo. Medved je spomladanski mitski lik. Po ljudskem izročilu se umakne ob prazniku svetega Martina na začetku novembra. V noči s 1. na 2. februar, ko se na nebu pojavi zimska luna, ki napoveduje veliko noč, mitski medved prileze iz svojega brloga in opazuje nebo. Takrat se odloči, ali se bo dokončno zbudil iz svojega zimskega spanca, kar napoveduje skorajšnji pomlad, ali pa bo spanec podaljšal še za štirideset dni, kar pomeni, da se obeta še ena ohladitev. Medved se torej po obrnjeni vzročnosti pojavi kot »tisti, ki naredi pomlad«. Med drugim njegova sposobnost, da preživi zimo, medtem ko spi v jami, kaže na to, da vzdržuje stike z onstranstvom. Naj še spomnimo, da je Medved tesno povezan z Divjim možem in da je eden od njegovih staršev.

Podobo Koze srečamo v številnih civilizacijah. Razširjena je po celotnem vzhodnem delu Evrope, še zlasti v Romuniji. Lik Koze označujejo z imeni Capra, Brezaia ali Turca. V Avstriji jo imenujejo Habergeiss; ima šklepetajoče čeljusti in spremlja Miklavža v njegovih sprevodih. Na Poljskem je ta arhaična maska povezana z božičnimi pevci. Kozo včasih spremlja ali nadomešča Kozel, še posebej v nordijskih deželah (Julbock, božični kozel). Kozja je osrednji lik uprizoritve, ki poteka po zelo natančnem scenariju v vseh deželah, kjer jo poznajo. Deli srečo, zdravje in bogastvo. Kozi vedno šklepetajo čeljusti (tisti, ki to sliši, bo obogatel), z njenim nastopom sta vedno povezani »intriga« gledalcev in še posebej deklet (tem obljublja plodnost) ter uprizoritev usmrtnice in vstajenja živali (simbol vitalnosti narave). Njena simbolika združuje življenje in smrt. Rogovje, kopita in krzno so snovi, ki so povezani hkrati z živim svetom – na živali rastejo, spreminjajo videz, se posušijo in odmrejo – in s svetom mrtvih – njihova odstranitev ne povzroča bolečin, s tem ne prizadenemo živali. Poleg tega pa rogovi in kopita, ki štrlijo v nebo in se opirajo v tla, predstavljajo fizično povezavo med svetovoma.

Jelen, ki je v maškaramah tesno povezan s Kozo, je bil prisoten že v grško-rimski mitologiji, Kelti pa so častili Cernunnosa, rogatega galskega boga. V srednjem veku je cerkev v preobleki Jelena in Koze videla izraz hudiča. Vendar je Jelen tudi simbol obnove, saj njegovo rogovje spominja na drevo življenja. Danes ga še najdemo v Angliji v *Horn Danceu*, pa tudi v Romuniji in Bolgariji v božičnih maškaramah.

Maškarade, ki se ponavljajo

Po vsej Evropi lahko srečamo ponavljajočo se naravo nekaterih uprizoritev:

- maškarada smrti in vstajenja, katere namen je pomagati regeneraciji »mrtve« narave ob koncu zime z nekakšno simpatično magijo, ki uporablja posnemanje;
- sodba, usmrtitev ali pogreb, ki označujejo končno točko preteklega leta in s tem izločijo vse škodljive dogodke, ki so se zgodili. Pogosto kot očiščevalni element nastopa ogenj, tako da konča življenje ... na primer slamnate lutke. To dejanje ima tudi družbeni pomen, saj obsodi idealnega krivca, njegova smrt pa simbolno očisti vse člane skupnosti in jih reši njihove odgovornosti;
- obredno obdelovanje zemlje, maska se s tem simbolnim dejanjem loti oploditve zemlje in tako zagotovi dober potek in uspešnost dela ter »prave« setve;
- poroka, spolni akt, rojstvo, ki naj podkrepi in podpre tako žensko plodnost kot rodovitnost zemlje;
- nadzor človeka nad živaljo, ki implicira neovrgljivo zmago prvega nad drugim, da bi poudaril superiornost človeka nad naravo in njegovim naravnim okoljem;
- obisk doma, da bi voščili in blagoslovili;
- darovanje in prošnja, pri katerih poklonimo svoje dobrine v upanju, da bo prihajajoče leto povrnilo, kar je bilo izgubljenega;
- intriga (v glavnem za dekleta), med katero maska na gledalce (ali gledalke) prenese droben del svoje začasne, specifične sposobnosti »oploditve«.

Naj poudarimo, da je dandanes, čeprav se maškarade še izvajajo, njihov glavni cilj zabava; simbolika dejanj je v glavnem pozabljena in ostaja skrita.

Koledarski elementi

Praznovanja z maškarado običajno potekajo ob določenih datumih, ki so vezani predvsem na »uradne« in verske koledarje, bodisi na katoliške ali pravoslavne (karneval, sveti Anton, božič itd.). Ti datumi ustrezajo tudi ključnim trenutkom na koledarju, ki je bližje naravi in bi ga lahko označili kot »poganskega«: praznik svetlobe, solsticij in ekvinokcij, koledovanje ... Poleg tega »naravnega« koledarja so pustili svoj pečat tudi rimski in keltski koledarji.

Maškarade se izvajajo predvsem pozimi in spomladi. Zima je čas, ko prebivalstvo najbolj potrebuje moč maske. Narava v resnici umre, sonca je manj, življenje je težje. Nujno je treba kaj narediti, da bi nas zima zapustila in da bi se vrnila pomlad s svojo vegetacijo. S praktičnega vidika imajo v zimskem obdobju kmetje, glavni igralci na maškaradah, največ prostega časa. Spomladi pa je treba pomagati rasti rastlin ...

Opazili bomo, da se tradicije mask vključujejo v ciklični koncept časa, ki je v nasprotju z linearnim, kakršen je po navadi naš.

Drugi prazniki z maskami so lahko organizirani ob ključnih trenutkih v življenju neke osebe (rojstvo, krst, poroka, pogreb itd.). Ti prazniki se povezujejo z obredi prehoda: gre za nevarne trenutke, ko preidemo iz enega stanja v drugo, za čas tranzicije, ko se posameznik začasno znajde v medprostoru, kamor lahko vdrejo demoni.

Praznik dvanajstih dni (koledovanje) traja od 24. decembra do 5. januarja. Predstavlja razliko med številom dni, ki sestavljajo leto po julijanskem in gregorijanskem koledarju. V tem obdobju, v tem »obešenem času«, se lahko pojavijo bitja iz onstranstva. Zato je treba usmeriti njihovo energijo, se zaščititi pred njimi, jih pregnati in bedeti nad tem, da na koncu tega kritičnega obdobja ne bi ostali v svetu živih. Yvonne de Siké, strokovnjakinja za antropologijo obreda in praznika, to obdobje odločno popiše: »Teh dvanajst dni ne pripada navadnemu poteku življenja. [...] Obredi, ki se zgodijo med božičem in svetimi tremi kralji, imajo nalogo zaščititi ljudi pred realnimi ali umišljenimi nevarnostmi, da bi prestopili nevarno krivuljo svoje poti in da bi rodovitnosti semen v zemlji pomagali s simbolnim razkazovanjem živalske spolnosti.«

Prevod Jana Pavlič

Odlomek iz uvoda v knjigo *Wilder Mann ou la figure du sauvage (Divji človek ali figura divjaka)* francoskega fotografa Charlesa Frégerja, Thames, Hudson, London-Pariz, 2012.



NA SLIKI MARUŠA OBLAK, BLAŽ ŠEF, UROŠ KAURIN; FOTO PETER UHAN

Urška Sajko

Kurent, slovenski Dioniz



Režiser predstave Mark Tompkins in njegov stalni sodelavec kostumograf Jean-Louis Badet sta se navdušila za nenavadne kostume divjih mož, med katere spada tudi slovenski kurent. Ta je pomemben del slovenske mitologije in nanjo vezanega obreda slavljenja pomladi, ki ni znan le v naši kulturi. Takšne arhetipske dogodke poznajo povsod po svetu, najdemo jih po celotnem evropskem prostoru in povezujejo sodobnega človeka z vedno bolj pozabljenim ponavljajočim se ritmom narave. Kurentu podobne figure iz gostih ovčjih kož, groteskni mask, rogov in zvoncev najdemo na območjih vse od Portugalske pa do Bolgarije. Čeprav so na prvi pogled zloveščega demonskega videza, je njihova glavna naloga prinašati življenje. Gre predvsem za alegoričen simbol prehoda, preporoda, ki ga predstavljajo takšna rajanja. Pomemben in vsem skupen del kostuma so tudi težki kovinski zvonci, ki povzročajo skorajda nevzdržen hrup in odganjajo zimo ter med drugim predstavljajo moškost. Tradicionalno so bili v večino takšnih kostumov oblečeni le moški, ker so takšni rituali med drugim pomenili tudi tranzicijo iz dečka v moškega. Vendar si jih dandanašnji nadenejo tudi ženske. Moški so si zakrili identiteto in preobleka jim je omogočala, da so nihali med človekom in živaljo, stvarnim in duhovnim, civilizacijo in divjino ter rojstvom in smrtjo.

Ti običaji izhajajo iz poganskih obredov in slavljenj njihovih božanstev. Sveti Kurent je eno od mnogih indoevropskih božanstev. Načeloma je zlonamerni slovanski lunarni bog plodnosti, vina in užitka, tako kot na primer Dioniz v stari Grčiji in Bakh v antičnem Rimu, kasneje označen tudi kot bog razvrata in veseljačenja. Zadnje čase se pojavljajo tudi polemike, ali se mu pravilno reče kurent ali korant. Pravilni knjižni izraz je kurent, korant pa je štajerska različica. Od kod točno je lik kurenta prišel k nam, ni znano. Ena od teorij je, da so ga iz jugovzhodne Evrope v 16. stoletju prinesli Uskoki in se je nato zлил z verovanjem staroselcev.

V številnih kulturah, ne le v Evropi, temveč tudi v Aziji in Ameriki, poznajo legendo o veliki povodnji, ki alegorično očisti človeštvo. Preživi le tisti, ki je

nedolžen in čist, in ta ponovno naseli zemljo. Najbolj znani legendi o velikih potopih sta mezopotamski *Ep o Gilgamešu* in svetopisemska zgodba o Noetu. Tudi v slovenski mitologiji se pojavlja legenda o povodnji, v kateri vlogo rešitelja odigra božanstvo Kurent. Povest govori o utopični, rajski dolini, v kateri so ljudje srečno živeli. Njihovo srečo pa je kalil strah, ker je starodavna prerokba napovedovala veliko poplavo. Zato so vsak dan na goro pošiljali stražarja, da bi oprezal za vodo. Nikoli ni opazil nobene bližajoče se nevarnosti. Sredi doline pa je stalo orjaško jajce, iz katerega so tekli potoki, ki so močili zemljo in jo delali rodovitno. V dolini ni bilo ne zime ne poletja. Vse je zorelo samo od sebe. Tako ljudem ni bilo treba delati. Poležavali so cele dneve, ves čas jedli in požrešnost je postala vrlina. Hoteli so videti, kaj je v jajcu, saj je iz njega prihajala voda, utekočinjena sreča. Predrzo so se zbrali okrog jajca, čeprav so jim svete knjige zapovedale, da tega ne smejo storiti. S kamni so ga razbili in ven se je ulila voda, poplavela celotno dolino in utopila vse ljudi, ki so živeli v njej. Le stražar na gori je preživel, splezal na najvišje drevo in prosil bogove za pomoč. Usmilil se ga je prav bog Kurent in naklonil človeštvu še eno priložnost. Ob drevo je naslonil trto, na kateri je mož živel devet let. Jedel je grozdje in pil vino, ki mu ga je dala trta, dokler se vode niso umaknile. Mož je obljubil Kurentu, da bodo ljudje še naprej pili in ljubili vino ter ga častili kot kralja preporeda in prvobitnega očeta novega človeka. Ta legenda živi v naših krajih še dandanes. Prvi jo je zapisal Janez Trdina sredi 19. stoletja.

Naj na hitro omenimo še tri najbolj znane slovenske povesti o Kurentu. V dolini Ilirske Bistrice kroži zgodba o Kurentu, ki ni bil sprejet v nebesa. Zato je v odprtino med nebeška vrata vrgel plašč in prosil, ali ga lahko vzame. Medtem pa se je prerinil noter, si izbral kotichek, tja položil plašč in se usedel nanj. Tako si je za vedno zagotovil mesto v nebesih. Kurentova druga postojanka naj bi bila po ljudskem izročilu luna, na kateri rad poseda in igra na meh. Kot smo že omenili, je Kurent lunarno božanstvo, zatorej je njegova prisotnost velikokrat povezana z luno in njenimi menami. V nekaterih zapisih ljudskih pravljic naj bi na luno izgnali kršitelje svetih zapovedi. Ker je imel Kurent dionizične prvine, so ga ljudje velikokrat povezovali s porednim obnašanjem, šalami in potegavščinami. Najbolj znana zgodba na to temo govori o Kurentu in njegovi čarobni piščalki. Kurentova piščalka je imela takšno moč, da so morali vsi plesati,

dokler je igral nanjo, nihče pa ni vedel, od kod prihaja zvok. S čudežno piščaljo je Kurent preslepil tudi Luciferja in njegove hudiče ter jih zaprl v vrečo. Čarobna piščal je Kurenta večkrat rešila. Obstaja veliko različic o tem, kako je Kurent prelisčil hudiča ali smrt, ko sta prišla ponj. Zvabil ju je na čarobno drevo ali na stol, od koder nista mogla dol. Zato Kurent nikoli ne umre, kadar se naveliča življenja, pa gre na obisk v nebesa ali na luno. V neki povesti ga Kristus in sveti Peter zaradi njegove trme spremenita v vola, ki mora v vasi služiti več let. Ko odsluži svojo kazen, se sveta moža vrneta ponj in mu povrneta človeško podobo. Od takrat se Kurent vrača v vas in prinaša obilne letine. Prav iz te pripovedke se je razvilo vsakoletno vaško slavljenje kurenta.

Nekdaj so bila kurentovanja razpršena po vsej Sloveniji, vendar so jih preganjale in zatirale tako katoliška cerkev, saj je šlo za poganski običaj, kot tudi mestne oblasti, ker je na pustovanjih s kurenti vedno izbruhnilo nasilje. Kurentov nastop je skrivnosten, mogočen, lahko bi celo rekli, da agresiven. Na to nakazuje tudi »ježevka«, ki spada k njegovi opravi. Narejena je iz lesenega kija, na katerega je pribita ježeva koža. Na začetku rajanja, ko je bila opitost še obvladljiva, so z njo žgečkali ženske po nogah. Temu so rekli, da »so jih malo poježali«. Z ježevkami so strašili otroke in preganjali mimoidoče, včasih so koga celo udarili. Nasilje in pretepi so se dogajali med tekmovalnimi skupinami fantov iz sosednjih vasi. Močno vinjeni fantje, željni pretepa, so na kurentovanju vedno vdrli na tuje ozemlje in takrat so ježevke uporabili v njihov pravi namen, pa tudi nože, ki so jih skrivali pod kožuhom. Tako je

Kurentu podobne figure iz gostih ovčjih kož, groteskni mask, rogov in zvoncev najdemo na območjih vse od Portugalske pa do Bolgarije. Čeprav so na prvi pogled zloveščega demonskega videza, je njihova glavna naloga prinašati življenje.

.....

prišlo do hudih poškodb in celo smrti. Uboji med kurentovanjem sploh niso bili redkost, saj so verovali, da človeška žrtev pripomore k dobri letini, kar je zelo značilno za poganske običaje. Moški v kostumu niso nikdar govorili, proizvajali so le živalske zvoke, če jih je bilo ob nadvse glasnem zvonjenju sploh mogoče slišati. Skakali so visoko, zato da bi tudi pšenica zrasla čim višje in obilneje. Maska je bila spoštovan predmet in je niso nikdar položili na tla, to bi med drugim priklicalo slabo letino. Masko so sneli šele, ko so prišli v goste in so jim domači ponudili meso in vino. V procesiji so kurenti zbirali robčke deklet in si jih privezovali za pas. Robčkov navadno niso dobili prostovoljno, temveč so jih izsilili. Kajti tisti, ki jih je imel največ, je veljal za najboljšega in najbolj možatega v vasi. Kurenti v sedanjih časih ne izzivajo več takšnega strahospoštovanja pri opazujočih in sodelujočih. Tudi sam karneval je zgolj še turistična zanimivost, kar nekako žalostno opominja, kako so se zastrašujoče demonične maske spremenile v površinske karikature za zabavo množic in kako so oropane svojega prvotnega poslanstva. Maska sicer še vedno vsebuje zametke prvotne čarobnosti in vsekakor je bolje, da se tak izvirni obred komercializira, kot da bi izumrl.

K obrednemu plesu kurentov je spadalo tudi simbolično oranje tal na dvoriščih domačij. S tem naj bi zagotovili rodovitnost polj. Ta element je uporabljen tudi na začetku predstave. Sicer ga ne izvede kurent sam, temveč njegovi častilci, kasneje nasprotniki. Kurentovanje je celodnevni plesni dogodek, lahko bi celo rekli performans, kajti sama maska dandanes nima več samo ritualnega pomena. Nosilec maske postane tudi karakter, igralec. Da zvonci tem bolj učinkovito opravijo svojo nalogo, kurenti skačejo visoko v zrak. Pred vsako domačijo se primejo za ramena in izvedejo nekakšno koračnico. Ritual vedno vsebuje ples, zato je uporaba tega antropološkega segmenta, ki je tako značilen za slovanski prostor, logična. Ker predstave Marka Tompkinsa in Jean-Louisa Badeta spremlja dramaturgija kompleksnih podob, mita kurenta nista uporabila zgolj zaradi njegovega veličastnega kostuma, temveč predvsem zaradi cikličnosti, ki jo predstavlja. Kurent je namreč lahko ultimativno asociativno orodje.

NA SLJKI ELJAŽ ŠEF, PETERIS KOS, MARIUŠA OBLAK, UROŠ KAJRIN, PRIMCŽ BEZJAK; FOTO PETER UHAN







John Ford:

Res škoda, da je vlačuga

1. DEJANJE, 2. PRIZOR - LJUBEZEN

- Giovanni** Podaj mi roko, sestra, le pridi, sprehodiva se; saj, upam, ti hoditi z mano ni v zadrego; nikogar ni, le ti in jaz.
Povej, kako ti je?
- Annabella** Prav dobro sem, o, bratec moj.
- Giovanni** A jaz, povem ti, sem bolan, tako bolan, da me, bojim se, še življenja stane.
- Annabella** Naj milost bo s teboj! Saj vendar, upam, ni tako.
- Giovanni** Jaz mislim, da me ljubiš, sestra.
- Annabella** O, da, saj veš, da te.
- Giovanni** Seveda vem, prav res, nadvse si lepa. Če je še zvezd kje takšnih, kakor tvoje so oči, zavoljo njih bi oživelci še brezčutni kamni.
- Annabella** Nesramnež ti!
- Giovanni** Pa vendar jamice na tvojih licih, v njih prečudno sladki lilija in vrtnica, še vse kaj drugega obetajo.
- Annabella** Se posmehuješ mi ali nemara láskaš?
- Giovanni** Bi rada videla lepoto, pristnejšo od te, ki jo umetnost ponareja ali narava jo spočenja – poglej v svojo čašo in lepoto svojo občuduj.
- Annabella** Oh, ta mladost.
- Giovanni** Nà! (*Jí ponudi bodalo.*)
- Annabella** Kaj pa naj s tem?
- Giovanni** In tu so prsi moje; daj, udari!
Razpri mi trup, pa boš ugledala srce in v njem zapisano resnico, o kateri pričam.
- Annabella** Kaj, prav zares?
- Giovanni** O, da, povsem zares. Mar ni ti moč ljubiti?

Annabella Le koga?
Giovanni Mene.
[...]
Annabella Ti si moj brat, Giovanni! (*Roke visoko nad glavo.*)
Giovanni In ti si sestra moja, Annabella; vem.

Odlomek iz tragedije Johna Forda *'Tis Pity She's a Whore* (prvi natis 1633) je prevedel
Blaž Šef.

Ustvarjalci predstave



Jean-Louis Badet je po študiju slikarstva v Parizu in Perugii od leta 1970 več kot dve desetletji kot slikar, kostumograf, scenograf in umetniški vodja deloval v Kobenhavnu in sodeloval s številnimi koreografi, med drugim je bil soustvarjalec predstav gledališča podob Blledstofteater.

Med letoma 1980 in 1992 je na Francoskem inštitutu v Københavnu vodil *Prostor plesa*, v katerem so se predstavili številni francoski in mednarodni koreografi. Z Markom Tompkinsom je začel sodelovati leta 1988 in postal pomemben del dueta, ki sestavlja skupino I.D.A. (International Dreams Associated). Ustvarja kot umetniški sodelavec, scenograf in kostumograf skupine I.D.A. Marka Tompkinsa, ki deluje na področjih umetniškega ustvarjanja in uprizoritvene pedagogike.

Nekatere najvidnejše predstave: ***Nouvelles*** (1988), ***Home*** (1993), ***Gravity*** (1996), ***La Vie rêvée d'Aimé*** (1999), ***RemiXamor*** (2000), ***Song and Dance*** (2003), ***ANIMAL Mâle*** (2005), ***ANIMAL Femelle*** (2007), ***Lulu*** (2008), ***Opening Night*** (2012).

Primož Bezjak je igralec, gibalec/plesalec in koreograf, diplomiral je na AGRFT in je v slovenskem gledališkem prostoru dejavno navzoč že vsaj od leta 1999, ko je zaigral v predstavi *Skrivni seznam sončnih dni* skupine Betontanc in Matjaža Pograjca, s katerima še vedno sodeluje. Skupaj s kolegi je ustanovil tudi *spin off* skupino Beton Ltd. Od leta 2008 je zaposlen v Slovenskem mladinskem gledališču, še vedno pa je dejaven tudi v okviru neinstitucionalnih projektov in skupin (denimo *Via Negativa*). Širša javnost ga zelo dobro pozna po nekaj odmevnih filmskih vlogah, na primer kot Djura iz najbolj gledanega slovenskega filma *Petelinji zajtrk*.

Nekatere najvidnejše vloge: **Erakal**, bog smrti in podzemlja v ***Epu o Gilgamešu***; **Alex** v slovenski praižvedbi ***Peklenske pomaranče***; **Tony Allen** v predstavi ***Nickel Stuff*** B.-M. Koltèsa; **Nižinski** v predstavi ***Zadnji ples Nižinskega***; **Esad** v ***Portretih***; Čop v ***Pavli nad prepadom*** ter nepogrešljivi akter in avtor monologa v predstavi Oliverja Frlija ***Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!***

Aleš Hadalin je bil rojen na železniški postaji, študiral je muzikologijo in je eden naših najizvirnejših raziskovalcev človeškega glasu in petja. Na vseh njegovih zgoščenkah igrata glavno vlogo človeški vokal in raziskovanje različnih pevskih tehnik. Sprva je deloval v skupini Tantadruj in z njo posnel dva albuma (1986, 1990). V začetku devetdesetih let se je posvetil jazzovskim standardom in s svojim globokim hrapavim glasom posnel album *Gee Baby*, na katerem sodeluje tudi pianist Jože Šalej. Od leta 1995 je kot pevec, plesalec in igralec intenzivno sodeloval s svetovno znano plesno skupino En-Knap, s katero je ustvaril tri predstave: *Struna in želo*, *Zakovitosti Kobre* in *Popoln korak*. Za slednjo je posnel zgoščenko *Umetnost hoje*. Z isto skupino je posnel tudi tri filme: *Vrtoglavi ptič* (slovenski film leta, 1997), *Dom svobode*, *Krotilci časa* (za katerega je spisal in posnel glasbo). Na povabilo Slavka Hrena je nastopil tudi kot posebni gost v televizijski oddaji *Orion*. Leta 2003 je prejel prvo nagrado na Festivalu šansona.

Uroš Kaurin je AGRFT z diplomo zaključil leta 2009 in se istega leta, takoj po izpopolnjevanju na Šoli za nov plesni razvoj, Gledališki šoli Amsterdam, zaposlil v Slovenskem mladinskem gledališču. V slovenskem gledališkem in plesnem prostoru se je začel udejstvovati že kot študent in še vedno deluje na neinstitucionalni sceni, denimo pri Vii Negativi. Najširše občinstvo se ga spomni iz mladinske uspešnice *Gremo mi po svoje*.

Nekatere najvidnejše vloge: **Edgar** v *Kralju Learu*; **Jack Dawson** ali **Lisjak** v *Oliverju Twistu*; **Mladi plemič** v *Vampirju*; **Jacinta** v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*; **Brenk** in **Breiner** v *Pavli nad prepadom*. Kot izvrsten igralec in soustvarjalec predstave je zablestel tudi v *Razrednem sovražniku (Re/-de/-konstrukciji)* in *Dantonovi smrti* ter v predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, s katero je obredel že na desetine evropskih in svetovnih odrov.

Boris Kos je leta 1999 končal študij igre na AGRFT in deloval kot svobodni ustvarjalec ter igral v različnih slovenskih gledališčih. Pred kamero je stal v kratkih filmih, nadaljevankah in celovečercih, sodeloval pa je tudi v številnih enkratnih umetniških dogodkih in akcijah, na primer na državni slovesnosti

ob desetletnici osamosvojitve RS v režiji Matjaža Bergerja ali ob dnevu reformacije v režiji Diega de Bree itd. Od leta 2007 je zaposlen v Slovenskem mladinskem gledališču, s katerim je že prej sodeloval kot gost.

Nekatere najvidnejše vloge: oče Severin v **Imenu rože**; majordom Janek v **Somraku bogov**; Tomaž v **Piki**; Kaliban v **Viharju**; B v predstavi **Sla (Crave)**, Aleksander Grigorjevič Zametov v **Zločinu in kazni**; Cerkovnik v **Pohujšanju v dolini šetflorjanski**; Maček in Kham v **Pavli nad prepadom**. Izjemno ustvarjalno angažiranost je pokazal tudi v predstavah **Razredni sovražnik (Re-/de-/konstrukcija)**, **Klistirajmo Srčka!** in **Ljubezen (Nedolžnost v sedemdesetih minutah)**.

Maruša Oblak je bila v letih od 1988 do 1990 članica Slovenskega mladinskega gledališča, med letoma 1990 in 1993 je delovala v tujini (Avstrija, Italija, Švica), nato pa se je vrnila v ansambel SMG. Tudi v njegovem okviru je mednarodno delovala: omenimo zgolj dva projekta, **Rekvjem za metamorfozo** Jana Fabra in **Tarot Drome** Marise Carnesky.

Kot prva v Sloveniji je magistrirala iz dramske igre in študij zaključila z monodramsko predstavo **Moskovsk**, svojo adaptacijo romana Viktorja Jerofejeva. Del svoje ustvarjalnosti tudi sicer namenja svojim avtorskim projektom. Od leta 1995 redno deluje kot pedagoginja dramske igre, njen obraz pa poznamo tudi s filmskih platen in televizijskih zaslonov.

Nekatere najvidnejše vloge: **Asmara** v **Šeherezadi**; **Lena** (in **Rozeta** v alternaciji) v **Leonceu in Leni**; **Titanija** v **Snu kresne noči**; **Natalija Ivanovna** v **Treh sestrah**; **Kraljica mačeha** v predstavi **Sneguljčica in sedem palčkov**; **Katarina Medičejska** v **Kraljici Margot**; **Ištar** v **Epu o Gilgamešu**; **baronica von Essenbeck** v **Somraku bogov**; **Lotte Lindenthal** v **Mefistu**; **Irena** v **Portretih**; **Pavla** v **Pavli nad prepadom**. Otroškemu občinstvu se je priljubila kot prav posebna varuška, **Mary Poppins**.

Urška Sajko je absolventka AGRFT – smer dramaturgija in scenske umetnosti, dejavna je bila pri študentskem festivalu ekspresionističnih enodejank Prezir, v sklopu katerega so uprizorili njen eksperimentalni performans **Berači**, narejen po motivih pisatelja Ivana Preglja. Svoje tekste

objavlja v akademskem časopisu *Oderuh*, časopisu *Arena* festivala Mladi levi, sodelovala je na simpoziju *Mi vsi smo teater!* v okviru 46. festivala Borštnikovo srečanje. Kot dramaturginja je sodelovala pri diplomski predstavi *Potohodec* na AGRFT. Leta 2012 je bila med soorganizatorji umetniško-protetniških dogodkov *Univerza bere Hlapce* in *Slovenija bere Hlapce* ter asistentka dramaturgije pri predstavi *Komedija z ženskami* (2012) v MGL. Bila je članica skupine G-FART, ki je imela v sezoni 2012/2013 rezidenco v gledališču Glej, in delovala kot soavtorica in ena od nastopajočih v predstavi *Kabare Kurac: Demoni*. Je aktivna članica študentskega društva Iskra. Na 48. festivalu Borštnikovo srečanje je predstavila bralno uprizoritev svoje enodejanke *Ne moreš spati, mali medo?*. Med drugim deluje tudi kot sodelavka univerzitetne in kulturne redakcije na *Radiu Študent*.

Blaž Šef je leta 2010 diplomiral na AGRFT in se še istega leta zaposlil v SMG, v katerem je ustvarjal že kot študent. Med študijem je sodeloval v številnih projektih drugih gledališč; je tudi sodelavec RTV Slovenija (mladinska oddaja *Brez panike*, radijske igre itd.), igra v filmih, sodeluje na enkratnih umetniških dogodkih ... Je angažiran sodelavec Kulturnega središča evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v svojem domačem kraju Vitanju. Na odrske deske SMG je prvič stopil v predstavi *Za prgišče Šekspirja* v režiji Matjaža Pograjca, nato pa ga je k sodelovanju povabil Ivan Peternelj pri svojem ugledališčanju mladostnih iskanj Piera Paola Pasolinija *Amado mio*.

Nekatere najvidnejše vloge: Nizjuti v predstavi *Amado mio*; Ribič v *Ribiču in njegovi duši*; Peter/Krištof Kobar v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*; Robespierre v *Dantonovi smrti*; režiser Igor v *Portretih*; Radijski škrat v uprizoritvi *Škrat Kuzma dobi nagrado*; Tožilec/Sodnik, Giovannini v *Pavli nad prepodom*.

Mark Tompkins je ameriški scenski umetnik, ki se je v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja iz ZDA preselil v Francijo, kjer ustvarja od leta 1973. Po številnih solističnih in skupinskih predstavah je leta 1983 ustanovil skupino I.D.A., s katero je leto pozneje zmagal na pomembnem koreografskem tekmovanju v Bagnoletu. Tam je sam in z umetniki z različnih

področij (video, film, glasba, ples, gledališče, scenografija) začel ustvarjati scenske dogodke, ki jih je poimenoval *neidentificirani performativni objekti*. V Evropo in predvsem v Francijo je kot eden prvih prenesel koreografsko prakso Steva Paxtona, začetnika kontaktne improvizacije in ustanovitelja znamenite newyorške plesne skupine Judson Dance Theater, v okviru katere se je razvila najpomembnejša ameriška plesna avantgarda dvajsetega stoletja.

V Franciji med njegove pomembnejše solistične projekte sodijo *La Valse de Vaslav* (1989), *Under My Skin* (1996), *hommage* Josephine Baker, in predstava *Icons* (1998), posvečena Valeski Gert. Med letoma 1998 in 2000 je bil »hišni koreograf« v Strasbourgu, kjer je ustvaril predstavi *La vie rêvée d'Aimé* (1999) in *RemiXamor* (2000). Od septembra 2001 do junija 2004 je bil »pridružení umetnik« v gledališču Théâtre de la Cité Internationale v Parizu. Leta 2012 je ustvaril izjemno predstavo *Opening Night*. Tompkins je prejel tudi ugledno nagrado SADC (Zveza dramskih ustvarjalcev in skladateljev).

Tomaž Toporišič je dramaturg, esejist, teatrolog in univerzitetni učitelj. Magistriral in doktoriral je na ljubljanski Filozofski fakulteti pri prof. Ladu Kralju na temi *Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču 1969–1994* ter *Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Od leta 1990 se je intenzivno ukvarjal s teorijo in prakso sodobnega gledališča ter bil med letoma 1997 in 2003 programski direktor SMG. Soustanovil je festival sodobnih odrskih umetnosti Exodos. Je dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča, predavatelj za področje literarnih in uprizoritvenih ved na FHŠ Univerze na Primorskem v Kopru ter na FF in AGRFT Univerze v Ljubljani. Je avtor treh znanstvenih monografij o gledališču, dramatik in scenskih umetnostih. Kot dramaturg je sodeloval z režiserji, kot so Vito Taufer, Matjaž Pograjc, Diego de Brea, Oliver Frljič, Borut Šeparović, Eduard Miler, Meta Hočevar, Barbara Novakovič, Jan Decorte, Francisco Ortuño, Damjan Kozole, Branko Potočan, Silvan Omerzu in Zdravko Haderlap.

Pripravil T. T.



NA SLIKI ALEŠ HADALIN; FOTO PETER UHAN

MLADiNSKO



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

Tel.: + 386 (0)1 3004 900

Faks: + 386 (0)1 3004 901

E-naslov: info@mladinsko-gl.si

www.mladinsko.com

Svet SMG:

Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Papež, Uroš Kaurin, Semira

Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:

dr. Svetlana Slapšak – predsednica, Tatjana Ažman, mag. Neda R. Bric, Tomaž

Gubenšek, Željko Hrs

Direktorica in umetniški vodja: Uršula Cetinski

01 3004 905 | ursula.cetinski@mladinsko-gl.si

Pomočnik direktorice za poslovanje: Tibor Mihelič Syed

01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič

01 3004 916 | tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si

Vodja trženja: Sanja Spahić

01 3004 908 | sanja.spahic@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajc
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | smg.blagajna@siol.net

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana

Prodaja vstopnic



- v Prodajni galeriji

Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00

01 425 33 12

Možnost plačila s plačilnimi karticami BA Maestro, American Express,
Eurocard, Karanta in Visa

- pri gledališki blagajni

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
01 3004 902
uro pred začetkom predstave

- na spletu

www.mladinsko.com

nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2013/2014

Številka 6

Maj 2014

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Uršula Cetinski

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Uršula Cetinski, Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič

To številko uredil: Tomaž Toporišič

Lektorica: Irena Androjna Mencinger

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Luka Cimolini

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 300 izvodov

Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana



ISSN 2232-2019