



NOVA POŠTA



Vito Weis

Stop out

.maska

Sezona 2020/2021

Uprizoritev 1

- 2 Kazalo
- 3 Zasedba
- 4 Urška Brodar:
Pogovor z Vítom Weisom
- 10 Vito Weis:
Slaba družba
- 13 Nenad Jelesijević:
Konec igre
- 17 Rok Bozovičar:
*Galerija črne škatle.
Praznina kot točka prehoda*



Vito Weis

Slaba družba



Režija in izvedba:
Vito Weis

Svetovanje za režijo:
Žiga Divjak

Svetovanje za gib:
Nina Pertot Weis

**Svetovanje za glasbo
in oblikovanje zvoka:**
Tomaž Grom

**Dramaturško svetovanje
in pomoč pri konceptu:**
Žiga Divjak, Nina Pertot Weis,
Tomaž Grom

Oblikovanje svetlobe:
Vito Weis, Igor Remeta

Scenografija in kostumografija:
Vito Weis

Vodja tehnike:
Igor Remeta

Foto:
Nada Žgank,
Ivian Kan Mujezinović

Video:
Vid Hajnšek

Producentki:
Tina Dobnik (Nova pošta),
Nika Bezeljak (Moment)

Odnosi z javnostmi:
Helena Grahek (Mladinsko),
Urška Comino (Maska),
Maša Stošič (Moment)

Urednica spletnih vsebin:
Taja Lesjak Šilak (Maska)

Zahvaljujemo se
Kajetanu in Zarji Pertot Weis.

Koprodukcija:
Nova pošta (Maska in Slovensko
mladinsko gledališče),
Moment

Spletna premiera:
28. 12. 2020, Nova pošta



Urška Brodar

Pogovor z Vitom Weisom

Vito Weis je leta 2013 diplomiral iz igre in deluje na področjih dramskega gledališča, plesa, fizičnega gledališča in sodobnih scenskih umetnosti. Je soavtor ali avtor številnih predstav in projektov, v zadnjem času najbolj izstopa njegovo sodelovanje z Urošem Kaurinom, s katerim sta ustvarila tri nadaljevanja *Heroja*. Njegovo sodelovanje z Mladinskim se je začelo leta 2012 z vskokom in nadaljevalo z igralskimi gostovanji v več predstavah. V sezoni 2017/2018 je bil nepogrešljivi člen projekta Nova pošta, potem se je v Mladinskem zaposlil. V četrti sezoni Nove pošte se na »mesto zločina« vrača s solom. Izhodišče zanj je Vito Weis pred začetkom epidemije koronavirusne bolezni opisal takole: »Zakaj sem na odru? Ker sem od tega popolnoma odvisen. Priznam. Zasvojen sem z ustvarjanjem, z gledališčem, s fiktivnim svetom, ki ga lahko oblikujem po svoji meri.« Od začetka ustvarjalnega procesa so se razmere za delo v gledališču, predvsem pa v odnosu do občinstva drastično spremenile. Premiero *Slabe družbe* smo izvedli brez gledalcev in prek spleta; občinstvo in predstava čakata na boljše čase, ko se bosta lahko srečala v živo.

UB: Kaj so bila tvoja izhodišča na začetku procesa – ustvarjati si začel že pred pandemijo covid-19 – in kako so se ta v letu 2020 preoblikovala?

VW: Samo izhodišče je nastalo že leta 2019. In sicer empatija, dobrota in razdajanje. Torej kaj pomeni biti dober človek, dober umetnik. Izhajal sem iz avtorefleksivne pozicije in sem se imel namen bolj kot ne ukvarjati s sabo, s svojim dotedanjim delom, s tem, kakšno gledališče si želim ustvarjati in kakšno pravzaprav ustvarjam. Kaj sem pripravljen žrtvovati, kakšna so moja pričakovanja in kakšna so pričakovanja drugih, kaj sem dosegel, in kakšne ambicije še imam, kaj si še želim. Spraševal sem se, kje je meja med umetnostjo in resničnostjo. Ali zares obstaja. Kakšen človek sem zaradi tega. Koliko s svojim ustvarjanjem vplivam na druge. Še vedno trdim, da umetniki lahko spreminjamo svet na bolje – in ga tudi moramo. In da je dober umetnik tudi dober človek. Verjetno je ta misel naivna in morda celo infantilna, hkrati pa nujna za brezpogojno vero v moč gledališča.

V letu 2020, ko sem začel konkretno iskati material, pa sta se, verjetno v skladu s celotno pandemsko situacijo, moje razmišljanje in izhodišče začela sesuvati. Vsi teksti, ki sem jih pisal, so se mi zdeli prežvečeni, vse besede že slišane, prizori, ki sem se jih lotil, že videni ... Bolj ko sem se ukvarjal s sabo, bolj mi je bilo dolgčas. Praktično sem vsako besedilo, vsak prizor, vsako misel sproti zavrgel in posledično padel v »črno luknjo«. To je bilo vsekakor povezano s celotno zdravstveno in družbeno krizo, ki jo vsi doživljamo. Potem ko se prvotni načrt, da bom do oktobra imel kup grobega materiala, s katerim se bom potem dva meseca igral in ga izostril, ni izšel, sem ob ponovnem zaprtju začel iz čistega ničla. In to je postalo novo, naravno izhodišče. Odpadel je ves





balast, ki sem ga vlekel s sabo od prej, sčasoma pa še vse besede, vsa teža oziroma breme pričakovanj in predvidevanj, kaj bi moral ustvariti, kako, kaj se od mene pričakuje.

UB: *Slaba družba* niti ni nastajala v tako nenavadnih okoliščinah – s tem mislim na to, da je bila zmeraj mišljena kot avtorski solo –, vendar razmere zaenkrat (pogovor poteka januarja 2021) onemogočajo, da bi jo prikazali gledalcem. Ne moremo je prikazati tako, kot bi bilo zanjo najbolje, v živo. Kako si se soočal z mislijo na to, da gledalcev v zaprtih prostorih ne sme biti? Kako je to vplivalo na razvoj materiala?

VW: Pravzaprav sem zaradi zaprtja in dejstva, da delam solo, imel idealne razmere. Dva meseca sem imel gledališče, dvorano na voljo samo zase, štiriindvajset ur na dan. Lahko sem delal, kar sem hotel in kolikor sem hotel. Kar pa ne zmanjša odgovornosti, ki pride s tem. Morda je zaradi tega še večja. Ker je z vso praznino, ki je nastopila po zaprtju, prišla tudi kreativna praznina. Oziroma soočenje s tem dejstvom. Ostal sem sam, osamljen. In to je kar naenkrat postalo tema, ki se mi je zdela še najustreznejša. Torej praznina, samota, osamljenost, izpraznjenost. In sem se naslonil na teater kot tak. Mu dal možnost, da je to, kar je. Teater. Nič več in nič manj. Da lahko presežem obremenjenost s tem, kako naj bi bil videti sodobnogledališki solo. Kako naj bi bila videti avtorska predstava. V kakšni maniri in formi naj bi bila narejena. Ni treba, da vedno »šprica« iz mene, ni treba, da gledalcu vsakič »vsilim« kod gledanja. Praznina lahko začne govoriti sama zase. Samo prepustiti se je treba in v tem loviti duha časa in stanje duha obenem. Se prepustiti gledališču in pustiti gledalcu, da ustvari svoj prostor dožemanja, svoje polje asociacij in refleksije.

Je pa bilo nenehno prisotno zavedanje, da tega ne bo mogoče izvesti v živo. Da ne bo gledalcev, vsaj še lep čas ne. Kar se vzpostavlja tudi v predstavi. V nekem trenutku je postala misel, da bi morda predstava ostala za zmeraj zaprta, zanimiva. Da »živi« gledalec zanjo ne bi obstajal. Nikoli. Seveda ni moglo ostati pri tem, ker imamo vsi svoje obveznosti, bodisi do nadrejenih ali do tistih, ki nas financirajo. Obenem sem čisto preveč nečimrn, da ne bi delal za publiko. Ker to je v izhodišču smisel gledališča. Je pa bilo pomembno za razvoj predstave, ki se je zaradi tega dejstva, torej zaradi odsotnosti, zaprla vase in postala v tem smislu neodvisna. Da je gledalec zgolj opazovalec, da ima možnost naseliti vanjo svojo zgodbo, svojo misel. Hkrati pa je bilo pomembno, da ni samozadostna, ker je gledalčeva prisotnost ključna in osmišlja predstavo. Lahko bi rekel, da je v tem pogledu precej klasična. Poleg tega sem kot ustvarjalec stopil na polje gledališča, ki ga dotlej nisem poznal. Torej biti sam s sabo, delati gledališče zase, se prepustiti slikam, ki jih sproti ustvarjam, in se vanje umestiti, vztrajati ter popolnoma »odrezati« gledalca, ga pustiti pri miru, ker bom tako lahko najbolje poskrbel zanj.

UB: Lahko poveš kaj več o samih slikah? Rekla sva že, da so besede na neki točki odpadle, ampak ostala je govorica podob. Doživljam jo kot proces razkrinkavanja in razgaljanja gledališča v njegovem bistvu, ki pa obenem ustvarja najlepše podobe tam, kjer jih najmanj pričakuješ. Zanimivo je to, da podobe prav ničesar ne izgubijo, tudi če gledam, kako nastajajo in kako se razgrajujejo, pravzaprav iz neke ležernosti vzrastejo na videz iz nič, ampak so vendarle namerne.

VW: Bolj kot je material (prizori in tekst) odpadal, bolj se je prostor praznil. In s to praznino, ki je nastopila, se je odprl prostor gledališča. Takega, kot je. S tem, kar ima, in nič več od tega. Tako sem začel graditi preproste podobe, ki so odprle prostor razmišljanju, asociacijam. Sam pa sem se v te slike poskušal zgolj umestiti, vzpostaviti odnos z njimi ali pa jih enostavno prepustiti trajanju, da so začele govoriti in graditi zgodbo.

Iskreno rečeno so slike začele nastajati tudi iz popolnega obupa, stiske, ker nisem imel ničesar, na kar bi se naslonil, pravzaprav sem imel v rokah en velik nič, ki pa je sovpadel s celotno situacijo, ki je okrog nas in hromi praktično vse dogajanje, ključno za družbo, za umetnost. Tako mi je ostalo na voljo le to, kar mi je ponujal sam prostor, torej stoli, kabli in reflektorji ter pelerina (ki je pozabljena več let ležala na Novi pošti), čas in potreba po ustvarjanju.

Seveda je bilo tudi tu veliko balasta, ki je sproti odpadal. Predvsem kadar slike, prizori niso bili jasni in enostavni ali pa če so bili banalni. Pravzaprav je predstava ves čas na tanki meji med tem, kako se spustim vanjo, kako gradim posamezne slike, svoj odnos in zavedanje o tem, da vse skupaj nastaja sproti, in tem, da smo v gledališču, kjer moram pred občinstvo kljub vsemu s premislekom in »izdelanim« materialom. Nenehno iskanje ravnovesja med tem, do kod si v odnosu do slik dovolim, koliko časa namenim njim in sebi – ob tem pa ne smem pozabiti na gledalca. Hkrati pa se z gledalcem ne smem neposredno ukvarjati, ker mu s tem kradem prostor percepcije, sebe pa obremenim z nepotrebnimi pritiski zaradi trajanja, pomena, predvidevanj, kako naj bi nekdo od zunaj to sploh dojemal.

UB: V odnosu do gledalca si sicer omenil neko bolj konservativno pozicijo, in sicer da ga puščaš v temi, ne prebijaš četrte stene, vendar to ne pomeni nujno, da gledalca puščaš daleč, zunaj. Ravno nasprotno, mislim, da je to lahko tudi način, kako ga povabiš še bliže, v nekakšno bolečo bližino, ki je morda celo bolj intimna od neposrednega nagovora.



Ne nazadnje izolacijo doživljamo vsak po svoje, izkušnja je zelo intimna. V tem pogledu se mi zdi ta odločitev pravzaprav subtilno točna, morda zareže celo globlje kot kakršenkoli izstop. Zaenkrat namreč ne kaže, da bo kaj kmalu bolje – je tukaj morda tudi razlog za krožno dramaturgijo, da pravzaprav končamo tam, kjer smo začeli?

VW: Konservativna pozicija, odnos do gledalca v smislu četrte stene – to je bilo mišljeno bolj s formalnega vidika. Predstava nikakor ni neodvisna od občinstva, saj to kot opazovalec osmišlja samoto, ki ji je priča. Je pa gledalec v tem prav tako osamljen oziroma prepuščen sebi. Predstava je namreč zaprta vase, nikoli se ne usmeri naravnost v gledalca, ničesar konkretnega mu ne sugerira. Tako je gledalcem dopuščena avtonomija in niso odrezani od dogajanja. Je pa res, da morajo skupaj z mano vztrajati in se prepustiti slikam, ki nastajajo in ostajajo pred njimi. Torej gre za zelo temeljno ustvarjanje podob s tem, kar je na voljo. Iluzija se gradi sproti, zgodi se in se v naslednjem hipu poruši, jaz pa se skušam pravzaprav zlit z gledališčem.

Verjetno je hkrati z občutkom brezizhodnosti in neskončnosti predstava postala ciklična. Zato odločitev, da se začne, kjer se konča, oziroma zaključi tam, kjer se začne. Nekakšna umetniškova vaja v slogu, ki nikoli zares ne dobi epiloga, ker se vedno vrača na začetek in pili detajle. Obenem pa lahko, ravno zaradi sprotnega, vidnega nastajanja podob, predstava deluje kot izsek, fragment kreativnega procesa, ki je že v izhodišču ujet sam vase. Tudi zato, ker praznina, samota in izpraznjenost hkrati generirajo in kontekstualizirajo odrski material.

UB: Zanimivo se mi zdi tudi, da si se osredotočil na to izpraznjenost, in črpal iz tega, kar si imel na voljo, pri sebi, v prostoru. Iz res minimalnih gledaliških sredstev, iz rekvizitov, ki si jih našel na mestu samem, tehničnega parka gradiš pokrajine, atmosfere, ustvarjaš vremenske razmere, tu je dež in pelerina, veter, nasnet z mikrofonom, reka, ko brskaš po zvokih črevesa – razpiraš široko paleto tem, od okoljske problematike, razsrediščenega posameznika, smisla itd. Si razmišljal o tem, kako asociativno polje razpreti ravno dovolj, da si gledalec lahko ustvari svojo zgodbo, ravno toliko, da ne bi taval v tisti neželeni praznini?

VW: Verjetno sem odprl širše polje, kot sem sprva predvideval. Tudi zato, ker so podobe, ki nastajajo, precej lebdeče, v zraku, morda celo sanjske, in imajo ljudje predvsem čas in prostor, da se slikam prepustijo, da jih lahko preplavijo asociacije, domišljija. Hkrati pa zato, da s svojim vztrajanjem in trajanjem predstave koga spravim tudi do roba potrpežljivosti, saj je vseeno toliko odprta, da so vtisi in dojetanja zelo osebni, subjektivni. Na neki način so zmeraj, vseeno pa je zelo nedoločljivo, kaj bo nekoga nagovorilo, koga drugega pa ne, in obratno.

Sam se s tem ne smem ukvarjati. Saj ne, da mi je vseeno, navsezadnje to delam za ljudi, moram pa zdržati, da lahko tudi gledalci doživijo ta »nič«. Potem se lahko odpre prostor časa, misli, bivanja, narave, družbe ...

Slaba družba je vsekakor odsev mojega doživljanja tega trenutka, ki se zdi neskončen, in zato verjamem, da lahko vanjo vsak lepi svoje občutke, se naveže na določeno vzdušje.

Seveda pa sem moral sprejemati odločitve o tem, kako usmeriti prizore, da bodo povezani in na videz sproti, neizdelani. Ohraniti tisto, kar podpre koncept, ki pa se je vzpostavljal sproti, kar je bilo precej izmuzljivo in še zmeraj je. Ker je to, da vstopim v predstavo, vsakič spopad s časom in s praznino, ki jo ustvarjam, ter z zavedanjem, da me opazujejo.

UB: Je mogoče prenehati ustvarjati gledališče, je mogoče odložiti to, kar si, namreč gledališki ustvarjalec? Mislim v tistem beckettovskem smislu »treba je nadaljevati, jaz ne morem več, treba je nadaljevati« ali pa »Kam zdaj? Kaj zdaj? Kdo zdaj?«. To dajem bolj kot izhodišče, ker se mi zdi, da si ravno to vzpostavil kot temo predstave oziroma da je predstava pravzaprav odgovor na to.

VW: Predstava *Slaba družba* definitivno govori o tej poziciji. O tem, da svoje umetnosti ne moreš odrezati od sebe ali je zanikati. Zdi se mi, da gledališče ne more in ne sme biti zgolj služba. Smo pa v tem trenutku onemogočeni oziroma kastrirani kot še nikoli doslej. In to se je zgodilo precej enostavno. Samo zaprla so se vrata gledališča. S tem pa sta se izgubila ves njegov namen in smisel. Če se ne moremo srečati v živo, biti skupaj z gledalci, gledališče ne obstaja. In tu se pokaže smoter vztrajanja. Bolj kot se zdi situacija brezizhodna, nemogoča, bolj je umetnost smiselna.

Seveda bi lahko počel kaj drugega; če bi šlo za golo preživetje, bi lahko delal marsikaj. In s to mislijo sem se tudi ukvarjal. Verjetno se s tem ukvarjam vsakič, ko nastopi kakšna kriza (bodisi ustvarjalna bodisi bivanjska). Vedno znova pa ugotavljam, da je gledališče – ali umetnost – nekaj, kar me ohranja budnega, zdravega. In v času ustvarjalnega procesa, ki sovпада s časom zaprtja, je to bilo in je moj odvod. Verjetno zdaj pomembnejši kot kadarkoli. Ker ugotoviš, kako krhka je ta pozicija, kako na videz nepomembna za temeljni obstoj. Zato je ključno, kako se odzivamo zdaj in kako se bomo po odprtju. Ne sme nam biti vseeno, kaj počnemo, samo da nekaj počnemo. Zelo je pomembno, kakšne predstave bomo ustvarjali, s kakšnim izhodiščem in premislekom. Kaj bo tisto, kar bomo izpostavljali in s čimer bomo nagovarjali občinstvo.



Vito Weis

Stop

Stop

Praznina.
Najti odnos in se umestiti.
Praznina.
Idej, dogodka, čustev, zgodbe.
Praznina v duši.
Praznina v prostoru.
Popolna svoboda v popolni zaprtosti.
Hermetičnost, ki mora zadihati.
Vztrajanje je ključno.
Delovanje, raziskovanje, sanje.
Brezizhodnost telesa.
Ujetost misli.
Odsotnost ljudi.
Občutka že dolgo več ni.
Namena tudi ne.
Smisla še manj.
Ostanejo slike, asociacije, utrinki.
Pobeg v domišljijo.
Druženje s samim sabo.
Sam sebi namen.
Namensko sam.
Raje sam kot osamljen.
Strah me žene naprej.
Strah pred neuspehom.
Strah za preživetje.
Strah pred pozabo.
Vztrajanje ...
Delo ...
Borba ...
Ideja, slika, umestitev, zgodba.
Bivanje, bivanje ...
Tišina.
Preprostost trenutka.
Nihče več ne razume ničesar.
Zakaj? Zakaj? Zakaj?
Ne vem in tudi ne razumem.
Nekje na poti sem se izgubil.
Vsake toliko najdem kak košček.
In ga dam med preostale koščke.
Sestavljanke.
Ki se ne sestavi.
Samo odtenki so.
Oblike ni.
Nastaja.
Sproti.
Besede. Reči.
Reči besede.
Besede reči.
Domisljija, fantazija, iluzija ...
Praznina je vsebina.
Dvom. Obup. Poraz.
Ko si na tleh, ti preostane dvoje.
Ali ostaneš in zgniješ.
Ali pa vstaneš in greš naprej.
Samo naprej.
Vztrajanje.
In spet boš padel, slej ko prej.
Bolje je pasti naprej kot nazaj.
Vsaj veš, kaj te čaka.
Lovil se boš na svoje roke.
Pogoltniti svoje življenje in ga izpljuniti.
V enem poskusu.
Kako?
Če pa še vedno živim ...
Bivanje.
Obstajanje.
Uloviti trenutek.
Ga spremeniti v večnost.
Ko se prostor in čas zožita.
Morda se pa le utrne kak utrinek.
Ki bo vreden.
Ki bo za trenutek razprl življenje.
Za tisti drobni trenutek.
En majhen izsek.
Esenca trenutka.
Ki odpre celo vesolje.
Mir.
Zlitje.
Katarza.



Nenad Jelesijević

Konec igre



Igralec naj bi nagovarjal gledalce. Kako igrati pred prazno ali, bolje, izpraznjeno dvorano? Je Beckettov »nadaljeval bom« za igralca še uresničljiv?

Ionesco je s *Stoli* leta 1951 opozoril na napredujoči sindrom trganja medčloveških vezi in z njim povezani aktualni fenomen *gledališča brez gledalcev*. V *Slabi družbi* je nekaj časa v fokusu nemi lik oziroma (proletarsko) rdeča pelerina. Sedi sredi prisposodbe praznega avditorija, ki ga igralec sestavi iz zločljivih stolov, na odru. Alter ego se je opredmetil, upodobil, je okamnel, onemel, rekel nič in poudaril razsežnost neslišnega.

Staroatensko gledališče je bilo oblika socializacije, zahodno pa je le privid močno posredovane oziroma odtujene socializacije. Ali se ni ravno zaradi te odtujitve znašlo na točki nič?

Weisov solo sem gledal pred premiero. Na vajah po navadi ni občinstva, a v času prohibicije je precej verjetno, da ga ne bo niti na (morebitni) premierni izvedbi, saj bo morda zgolj spletno predvajana. Izvedba, ki je bila do nedavnega predvidljiva reč, je zdaj ena sama negotovost. Ker je dostop v dvorane enkrat prepovedan, drugič pa močno omejen, je tudi sam smisel publike predrugačen. Obiskovalci so podvrženi strogemu štetju. Števila, ki jih določa odtujena upravna instances, odpravljajo svobodo javnega zbiranja in disciplinirajo prisotnost.

Za socializacijo je pomembno naključje; neznanca srečamo večinoma po naključju; gibanje v množici omogoča naključna srečanja, medtem ko v restriktivne prostore ne more vstopiti *kdorkoli*; razredčena publika je publika poenotenih: vsi imajo primerno telesno temperaturo, so ustrezno razkuženi in posedeni narazen, nihče ne štrli ven. Poenoteni so pripravljeni na odsotnost samih sebe med gledanjem, kar je del pravno zavezujočega režima panoptikona. Z njim gledališče očitno nima večjih težav, saj mu molče dopušča pronicanje v svoje prostore in tudi samo podpira inženirstvo občinstva.

Hlad avtoritarnega ustroja, ki ga mazohistično vzdržujemo, je hitro vdrl v normalizirane prostore umetnosti. Če kaj lahko nadzoruješ, je to oder, mar ne. Zdaj morda bolje razumemo Adornovo izjavo, da je pisanje poezije po Auschwitzu barbarsko početje. Obdani z rezilno žico, priprti v obroču Poti ob žici, odrezani od naključja, (samo)prisiljeni v poslušnost, na varnem le v svojih domovih. Ali dojemamo, da nikjer nismo na varnem? In da to samo po sebi ni slabo.

S tehnološkega vidika ponuja oder umetniku varno zavetje. Je obet varnosti, v katero vstopa neka



ustvarjalnost, praviloma negotova v sebi zaradi tveganja, ki se mu izpostavlja. A obet varnosti je nujno povezan z upravljaljskim ozadjem odra in, širše, z vpetostjo umetnosti v hierarhično polje kulture. Negotovost kreativnosti je tudi anticipacija ne-varnosti, v kateri lahko nastane umetniški prelom. Umetniška dela nas zares premaknejo le takrat, ko kršijo standarde, pravila in kanone polja kulture, tako v objemu odra kot zunaj njega.

Med aktualnim umikanjem odrskega režima vase oziroma med izginotjem gledališča se bodo nekateri umetniki čedalje pogosteje spraševali, kaj in kako lahko počnejo zunaj tega režima. Ena možnost je inovativno samoorganizirano delovanje, ki se izogiba (gledališki) hierarhiji.

Slaba družboje odraz prelomnice, na kateri smo. Weis preizkuša lastno rutino, poskuša osmisliti bivanje na odru »kljub vsemu«, morda tudi ugotoviti, zakaj sploh vztrajati v frustrirajoči gledališki škatli. Kaže nam odvečnost vsega, kar smo vajeni gledati, z odrom, nad katerim nihajo odvečni električni kabli, vred. Gledalcev ne nagovarja, le zakaj bi jih, interaktiven je s samim seboj. Priokus absurda nas spomni, da smo sredi ponovitve nečesa že videnega. Ni namreč prvič, da se mora umetnost ustaviti zaradi te ali one vojne. V tovrstnih razmerah je toliko pomembneje uvideti kontekst in biti matematično jasen: ker je gledališče del stroja, temelječega na ekonomski »rasti«, in ker se ta stroj pravkar sesuva vase, se sesuva tudi gledališče. V hiperkomodificiranem svetu je fizični prostor umetnosti – nečesa izrazito nematerialnega, ki se občasno pojavlja v materialističnem okviru gledališke institucije – radikalno skrčen.

Sistem se je izpel, zato se vnovič preobraža. A tudi sredi medikalizacije »realnosti« je le mogoče peti. Parola »*the show must go on*« arhaično odzvanja iz ozadja, kot bi jo kdo pozabil izklopiti. Predstava v času, ko ni čas za predstave, je lahko revolucionarna, kar pomeni tudi, da ni (le) predstava. Performans iz *offa* ni alternativa (v) *matrixu*, performans iz *offa* je stvar preživetja med poskusi utelešenja *poiesisa*.

Weisova zamisel morda odraža njegovo obupanost nad tistim, kar mu je kot umetniku dano, da odkrije, utelesi in sporoči. Za hip ozvoči lastno srce, njegovo utripanje je edino besedilo predstave, opomnik, rez. *Stati inu obstati*, življenje se krči, oder je nepomemben, v zunanost je treba vstopati od znotraj. Sedeži so v vrstah in narazen, po Pravilu. Sedeži bodo vsak čas razmetani, evo, so na kupu, so le gmotna škoda, treba jih bo odnesti ven, se jih otresti, kot se otreseš neznoznega bremena, oder je treba izprazniti, razkužiti in zapreti, treba ga je zakleniti, pozabiti, treba je oditi, celo izginiti, se utišati, bes ni produktiven, v gledališču vendarle mora biti red, ne potrebujemo razdejanja, dejanj pa tudi ne več, to je konec, še zadnji tresk vrat, konec igre.

Razdalja med gledalci in izvajalci je stara zakonitost zahodnega gledališča, varnostna razdalja pa nova. Gledališče brez gledalcev se zapira, se poskuša ekranizirati, ne zanima ga skupno, vztraja pri egoizmu prezenca. Virtualno uprizarjanje je mogoče, mogoče je tudi še naprej negovati dolgčas postdramskega. Življenje pa je le v nas, utripa od znotraj navzven, zato gremo drugam, čez oder, bit *kdorkoli*.





Rok Bozovičar

Galerija črne škate. Praznina kot točka prehoda



Slaba družba

Vstop na sceno. Na prvi pogled dvorana še ni pripravljena za začetek. A se je začelo. Weis je vstopil. Ko igralec stopi na oder, pride na igrišče, pa vendar tokrat nekaj moreče pritiska. Prišel je utrujeni kulturni delavec, sedel je na stol poleg svojega gradbišča, prižgal cigareto in se nekam zazrl. Pismo, kako mi grejo ta kontemplacija trenutka, to pomujanje in zrenje na živce. Weis se preobleče v trenirko (kje točno sem že videl to trenirko?!) in sezuje. Bos bo. Ogledovanje prostora. Postopanje (me tudi živcira). Brskanje po predmetih. Ki postanejo stvari. Ki postanejo nosilci pomena. Ki ga več ni. In spet vznikne na drugi strani. Drug za drugim prihajajo, se prepletajo in odhajajo. Dokler naposled ne ostane le črna škatla.

Kako to gledat, si mislim.

Tega ne zapisujem kot navodila za uporabo. Gre za poskus trasiranja receptivnega toka, refleksi, soočanje s scenskimi dogajanjem, beleženje asociativnega procesa ob gledanju.

Ne morem verjeti, si rečem, ko spremljam Weisa med razporejanjem stolov pod reflektorje, da je minilo več kot deset let. A da že toliko? Marsikdo se bo ob tem smejal, vendar sem ga na odru prvič videl, ko je naskakoval umetnega tigrja. Ne, ni popkulturna referenca na preteklo leto, to je bil moj prvi Weis. V mojem spominu, torej na začetku, je bil Zbor. Bil je eden od članov zbora v *Neronu* v Drami in spomnim se številnih (plesnih) prizorov, preletov po širini odra, množičnih polnjenj scene, ki so jih izvajali večinoma AGRFT-jevci. Dopuščam možnost, da me je spomin morda zavedel in premestil določene podobe in prizora dejansko ni bilo, a Weisa se spomnim. In tigrov tudi.

Tokrat je povsem sam, ni zbora, pravzaprav tudi (še) občinstva ne.

Od takrat sem ga videl v več kot desetih vlogah.

Kako to gledat?

Temu sledi priznanje, da mi njegova odrska prisotnost oziroma igralska drža nista bili vedno apriori simpatični. Pa ni samo tisto dretje direktno v faco iz Tanzquartierja (*Kdo je naslednji?*), ki je zaznamovalo osebni impulz. Pogosto sem se zdrznil ob njegovi eksplozivnosti in nekakšnem razkoraku med milim pogledom in fizično robotostjo. Ja, prav to, njegovo telo je nepredstavljivo žilavo. Ukoreninjeno. Če bi z njim igrali košarko, bi vas ob stiku vsakič odbilo od njega, on pa bi ravnodušno obstal na mestu (no, hvala bogu ima met za vaterpolo). Morda mi je bila tuja, neznana ta uravnovešenost, odsotnost telesne krhkosti.

Stoli so postavljeni, nikogar ni, ki bi sedel nanje in zamazal formalno razporeditev. Praznina ostane čista, luči grejo noter in ven. Poigrava se še s frontami, kontrami in stranskimi reflektorji.

Tokrat je mehkejši, bolj umirjen. Pa vseeno vidim v njem, takrat, ko ga zagradi, deško navihanost. Ravno ga je prevzelo in odneslo. Tudi sam se osredotočim. Prekinem druge miselne niti in sem nekako bolj vključeno notri. Vedno bolj očitno je, da ne gre za igro vlog, karakter ali linearno pripoved,

ampak za iskanje. Tudi to ni prava oznaka. Najdevanje? Skozi najdevanje Weis izvaja predstavo, sledi notranjemu akcijskemu izgorevanju, predstavo, katere motivacija je zunanjemu pogledu recepcije nezaznavna. Vidna pa je strast do tega najdevanja, do ustvarjanja, vidna je očaranost, kot kadar prvič stojiš na odru in ti je vse novo. In mogoče. Prazna dvorana in neskončno možnosti. Posvečeno mesto. Vendarle istočasno in vzporedno prebijajo tudi zunanja teža, izčrpanost, brezidejnost. Ampak potem ga spet prevzame. Potegne ga in naenkrat ima moč, da predmet spremeni v stvar, ji podeli drugo materialnost, razveže jo funkcije. Ta energija je nalezljiva. Električni kabli bingljajoče nihajo. Brez žarnic so, vendar sploh niso potrebne, da vidim nihanje žareče svetlobe. Gledam *Otello*, le da ni tako estetsko sterilen in preračunan. V tej črni škatli migetajo kabli brez žarnic in sploh se ne bodo ustavili. Njihove sence še zdaj poplesavajo po steni.

Potem spet padem ven. Omejeni transferni dostop me ne potre, neke vmes sem se prepustil valovanju pozornosti in energije. Prav tako začutim, kako napet sem ves čas. Iz oči mi svetijo besede. Pazljivo premikam svojo lego na stolu (na srečo sem vzel nezlojljivega), da ne bi s čim opozoril nase, in neopazno srkam ostale odzive. Skoraj prepričan sem, da je za menoj »nekdo« zaspal. Zavem se svojih odsotnosti in tavanja v gledanju, prepisnosti misli. A me polprepustnost dostopanja ne potre, ali vsaj ne toliko, da se ne bi sprijaznil s trenutki omejenosti, ki me tudi fizično hromijo. Niham med povezovanjem in šivanjem prizorov ter nezainteresiranim zrenjem vanje.

Sem začel na neprimernem koncu?

To, čemur prisostvujem, namreč niso prizori. Kompozicije so. Performativno grajene neme (občasno zvočne) slike, ki niso formirane naratološko. Je razstava, galerija pravzaprav, v kateri slike ne visijo na steni. Weis jih sestavlja in razstavlja, vsako podrobnost različnih materialnih nanosov ter odtenkov in tehnike pusti vidno. Ne podlaga jim razlagalne ploskve, temveč sledi zastavljenemu postopku, svoji kreativni logiki in impulzu njene začasnosti. Kompozicije se naslanjajo nanj, na njegovo nosilno fizično zmožnost in vztrajno brskanje po praznini dvorane (tehničnih pripomočkah, nescenskih elementih), ki postaja vse bolj napolnjena. Naslanjajo tako močno, da bi jih skoraj lahko enačili z njegovim notranjim svetom, če le ne bi Weis razstavil tudi svoje notranjosti – potisnil mikrofona globoko v svoj trebuh, da bi slišal »notranji svet«, zvočno ojačal dihanje in bitje svojega srca.

Slike terjajo svoj čas. Gradijo se postopno, z Weisovo in gledalsko potrpežljivostjo. Daljše je njihovo časovno razvitje, bolj se izvijajo njegovemu nadzoru in mojim pričakovanjem. Počasi krenejo čez te robove, nenapovedano širijo svoje razsežnosti in prostor nevidno ovijejo v kopreno navidezne scenske normalnosti. Pri normalnostih, starih ali novih, nikoli ne veš, kdaj so se vzpostavile. S hudomušnostjo, ki zastara na licu, krožim okrog simptomatičnih (in vse bolj nehumornih) topik kulturniškega diskurza, razbiram aluzije na trpki aktualistični kontekst, vendar lahko istočasno preskakujem med dialogom s to nenavdihujočo dejanskostjo (zunanostjo) in (notranjim) atmosferskim prelivanjem, asociativnim motrenjem, sledenjem izvajalski koncentraciji in kompozicijski nepredvidljivosti.

Zato me ne preseneti, da vznikajoče slike Weisovega sola ne proizvajajo pomenov in natančno predvidenih učinkov, uniformne odzivnosti in konsolidacije pomenov. Bolj sem nepripravljen na to, da recepcijska nasprotja doživljam znotraj svoje gledalske izkušnje (vprašanje, ali so proizvedena ali morda aktivirana, puščam ob strani). Odtisi njihovih dovršenih podob so namreč navzkrižni. Fasciniranosti nad ustvarjalno/estetsko neuklonljivostjo jukstapona fabricirana fatalnost ustvarjalnosti. Nenehno iznajdevanje scenskega, najdevanje umetniške (kot tudi vseh drugih) vrednosti, pa četudi iz praznine, nič, vodi v postopen izbris.

Morda je mistična privlačnost scenskih prostorov, ne le črnih škatel, prav v njihovi praznini – *Slaba družba* pa ravno v njej oziroma njej navkljub s pozorno pritegnitvijo odkriva načine in vsebine, ki presegajo zgolj znotrajscenske simulirane ali zunanjerrealne horizonte. Svojo relevantnost delegira skozi spajanje in prehajanje, polnjenje in praznjenje scene kot tranzicijskega območja. Podoba praznine tokrat ni toliko brezmejni vakuum, izpraznjenost nečesa, statičnost nič, odsotnost, temveč bolj točka prehoda, kjer se začasno srečajo nasprotja, vmesnost kompozicije in recepcije.

Je Weisovo telo in ga na koncu ni več.

Je zvok (čembala, dežja, pod katerim resnično slišim ponavljanje neke melodije, in skoraj vsega, česar tehnik pri zdravi pameti nikoli ne bi dovolil dotakniti se z mikrofonom) in je njegov *sampling*.

Je lebdenje in pristanek.

Je krožeči dim, ki se razkadi.

So stoli (v kaosu in redu), so kabli (statični in v nihanju), je rdeča pelerina (dolgo se je svaljkala po Novi pošti in končno dobila svoje vzvišeno mesto) ...

Vse to je.

In je tudi nekaj empatično drugega.

Dokler naposled ne ostane le črna škatla.



Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
T: +386 (0)1 3004 900
F: +386 (0)1 3004 901
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Ana Železnik – predsednica, Semira Osmanagić,
Katarina Stegnar, Asta Vrečko, Janez Žagar

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,
Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Koordinator programa: Gašper Tesner
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot,
Nuša Rajh, Sanja Spahić

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



LJUBLJANA
HERITAGE SOCIETY
TUDI

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
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
OI 3004 902
uro pred začetkom predstave
- na spletu
www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti
prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega
gledališča, Maske Ljubljana, Momenta
Sezona 2020/2021
Številka I
April 2021
Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed
© Vse pravice pridržane
Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,
Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,
Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed
To številko uredila: Urška Brodar
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilić,
Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
Foto: Ivian Kan Mujezinović
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019

..maska

**Maska, zavod za založniško, kulturno
in producentsko dejavnost**
Metelkova 6/11, 1000 Ljubljana
T: +386 (0)1 431 31 22, +386 (0)1 431 53 48
F: +386 (0)1 431 31 22
E: info@maska.si
www.maska.si

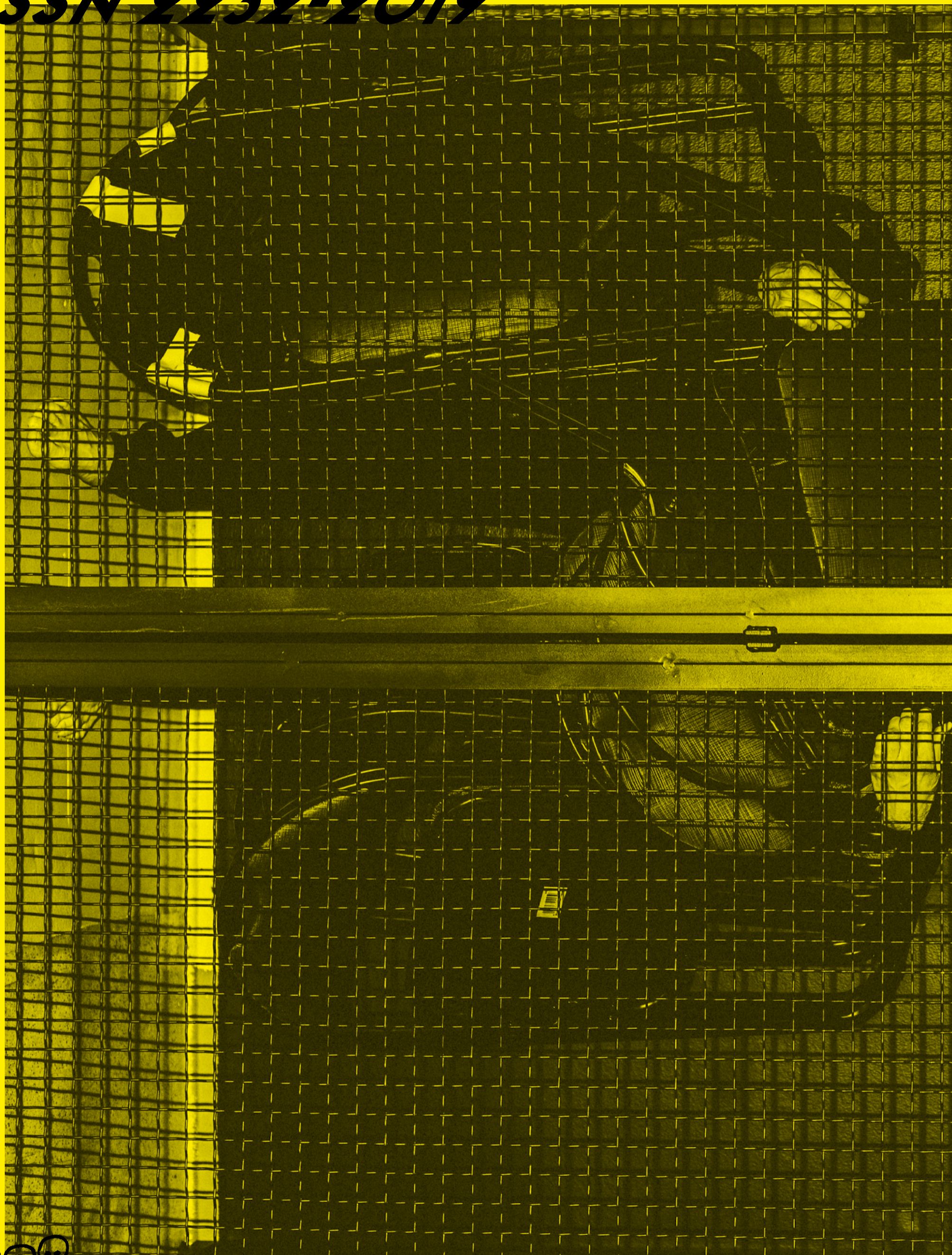
Direktorica: Alja Lobnik
Vodja produkcije: Tina Dobnik
Strokovna administrativna sodelavka: Nataša Božič



Moment
Razvijanje sodobnega, neodvisnega gledališča
in sorodnih uprizoritvenih umetnosti.

T: +386 (0)40 696 586
E: info@moment.si
rezervacije@moment.si
moment.si

ISSN 2232-2019



МОНТАЖ: АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ

