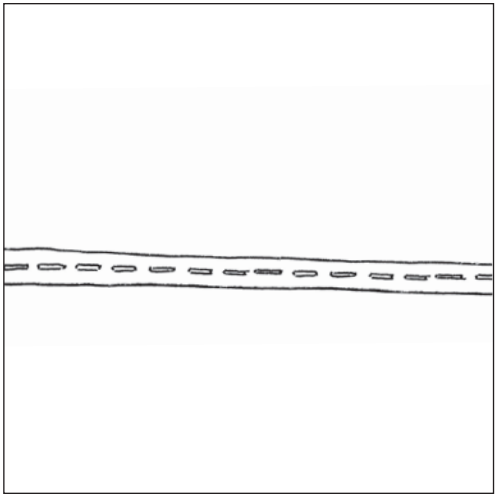
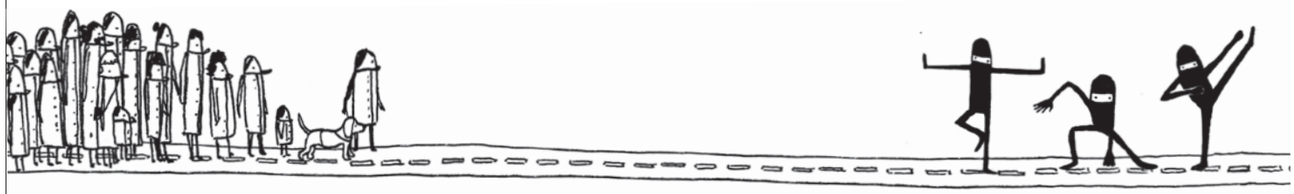
DELO NA CESTI



PRVOOSEBNI VODNIK PO INTERAKTIVNEM GLEDALIŠČU NA PROSTEM

Vida Cerkvenik Bren



DELO NA CESTI

PRVOOSEBNI VODNIK PO INTERAKTIVNEM GLEDALIŠČU NA PROSTEM

Vida Cerkvenik Bren

Soavtor 3. poglavja Samo Oleami

Ilustracije Robin Klengel

VSEBINA

Predgovor 8
Zahvale 10

Poglavja
1 Oder vs. ulica 13
2 Ven iz škatle. 33
3 Umetnost sobivanja
(napisano v sodelovanju s Samom Oleamijem) 47
4 Ključ 57
5 Štirje koraki do ulične predstave 69
6 Kako postati ulična nindža 79
7 Tomov nasvet 87
8 Domov vadit, ven se igrat! 97
9 Ulično gledališče in več 111

O avtorjih 120
O LJUDU 121
O RIOTE 121

PREDGOVOR

Delo na cesti je knjiga za vse:
… ki radi ustvarjajo gledališče na prostem,
… ki bi to radi počeli,
… ki jih zanima, kakšni mehanizmi se skrivajo za takšnim početjem,
… ter za vse, ki jih … no … na splošno vse zanima.

Nastala je kot sad osebnih izkušenj ustvarjanja gledališča na ulicah, trgih in parkih, po vaseh, avtobusih, bolnišnicah, cerkvah ter celo gorah. Četudi izhaja iz osebnih izkušenj, je knjiga prežeta s prepričanjem, da je umetnost najbolje ustvarjati kolektivno. Avtorica knjige Vida Cerkvenik Bren je bila v zadnjem desetletju v središču mnogih kolektivnih umetniških procesov. Po diplomi iz gledališke režije je leta 2006 soustanovila Ljud – mednarodni kolektiv, ki s pomočjo interaktivnih in „site-specific“ pristopov raziskuje možnosti umetniškega izraza v javnem prostoru. Od takrat je Vida z Ljudom gostovala, režirala, nastopala in učila v več kot 30 državah po svetu.

Na tej poti so Vida in Ljudi srečali številne podobno misleče umetnike: performerje, režiserje in pedagoge kot tudi gledališke kritike, vodje festivalov in akademike. Njihove zamisli in nasveti so obogatili Vidin pogled na ustvarjanje in razumevanje gledališča in nekatere izmed njih lahko najdeš tudi v tej knjigi.

Torej, kakšno je gledališče, o katerem piše Vida? Zanj obstajajo mnogi izrazi: gledališče na prostem, ulično gledališče, gledališče v javnem prostoru, naši italijanski prijatelji mu pravijo: „teatro negli spazi aperti“, v nemščini je: „Theater im öffentlichen Raum“, v angleščini: „outdoor theatre“. Lahko mu pridamo tudi druge pridevnike, kot so: interaktivno, participatorno ali skupnostno.

A bolj kot oznake Vido zanima pisati o gledališču, kot si ga želi. To je gledališče, ki:
1. se odvija zunaj prostorov, ki so bili zgrajeni za gledališče, in
2. nastaja v interakciji z gledalci.
Njen cilj je pisati *za* takšno gledališče, ne *proti* kakšnemu drugemu gledališču.

Delo na cesti ni mišljen kot izčrpen vodnik po gledališču na prostem. Ne more niti ne želi zaobjeti vseh zvrsti, praks in vidikov tovrstnega gledališča. Prav nasprotno, je osebni vodnik, ki ponudi razgled na temo z določenega gledišča. Njegov namen je navdahniti bralca in ga spodbuditi h kritičnemu mišljenju.

Poriv k zapisu idej, misli in praktičnih vaj, ki so se nabrale v zadnjem desetletju, je prišel pred dvema letoma, ko so partnerji v projektu RIOTE (Rural Inclusive Outdoor Theatre Education) ponudili Ljudu, da pripravi „praktični vodnik o ustvarjanju gledališča na prostem“. Izrabili smo to priložnost in izmenjali naša znanja in metode poučevanja z RIOTE partnerji – sorodnimi gledališkimi skupinami iz Italije, Madžarske, Romunije in Velike Britanije, ki delijo našo strast do nastopanja na prostem. Rezultat tega procesa je knjiga, ki jo držiš v rokah.

Vzemi jo ven, „na cesto“ in morda se srečamo tam.

Jurij Bobič, urednik

ZAHVALE

V rokah držiš plod pogovorov in soustvarjanja, ki so potekali zadnjih deset let in več. Zato bi se rada obilno zahvalila vsem – Mladenu Baćiću, Sanji Baćić Žmavc, Sebastienu Frabouletu, Niki Gabrovšek, Jaši Jenullu, Davidu Kraševcu, Majdi Krivograd, Gregi Močivniku, Matevžu Pistotniku – Kukiju, Juriju Torkarju, Katarini Zalar in drugim – ki so bili del te dogodivščine.

Tudi sama knjiga *Delo na cesti* je plod kolektivnega ustvarjalnega procesa – iz srca sem hvaležna Juriju Bobiču, uredniku in prijatelju brez para, ter ilustratorju gospodiču Robinu za njune predloge, ideje, spodbudo, podporo in potrpljenje, ki sta ga imela z mano v zimi 2019!

Hvala še Sergiju Estebanellu, Tomu Grederju, Samu Oleamiju in Sonji Vilč za njihove prispevke k vsebini knjige. Kot tudi Gézi Pintérju in RIOTE partnerjem za priložnost.

Pa Wernerju Schrempfu, ki je podprl Ljud na samem začetku.

In seveda Beatlesom za angleški naslov knjige in še za kaj!

Vida Cerkvenik Bren

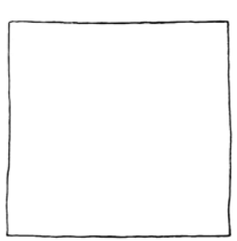
Opozorilo: Ta knjiga je polna znanja „iz druge roke". Brez pomisleka ga predaj naprej!

ZA ZORANA IN SURI

1
ODER VS. ULICA

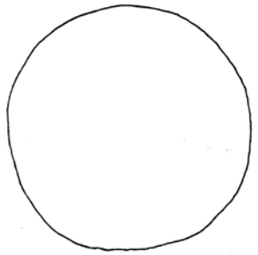
Dragi bralec, draga bralka,

naj ti za uvod predstavim dva preprosta lika:



kvadrat

&

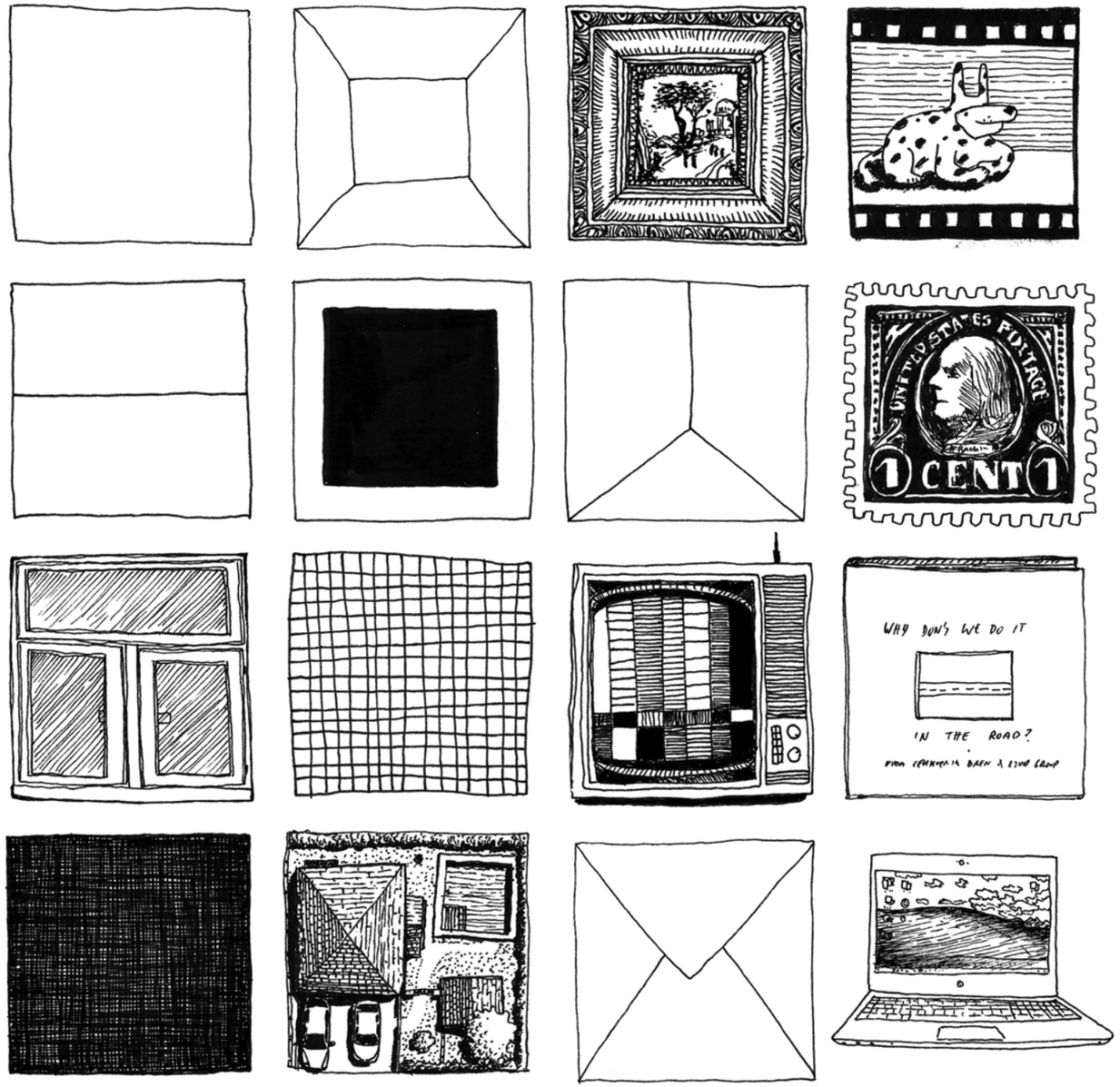


krog.

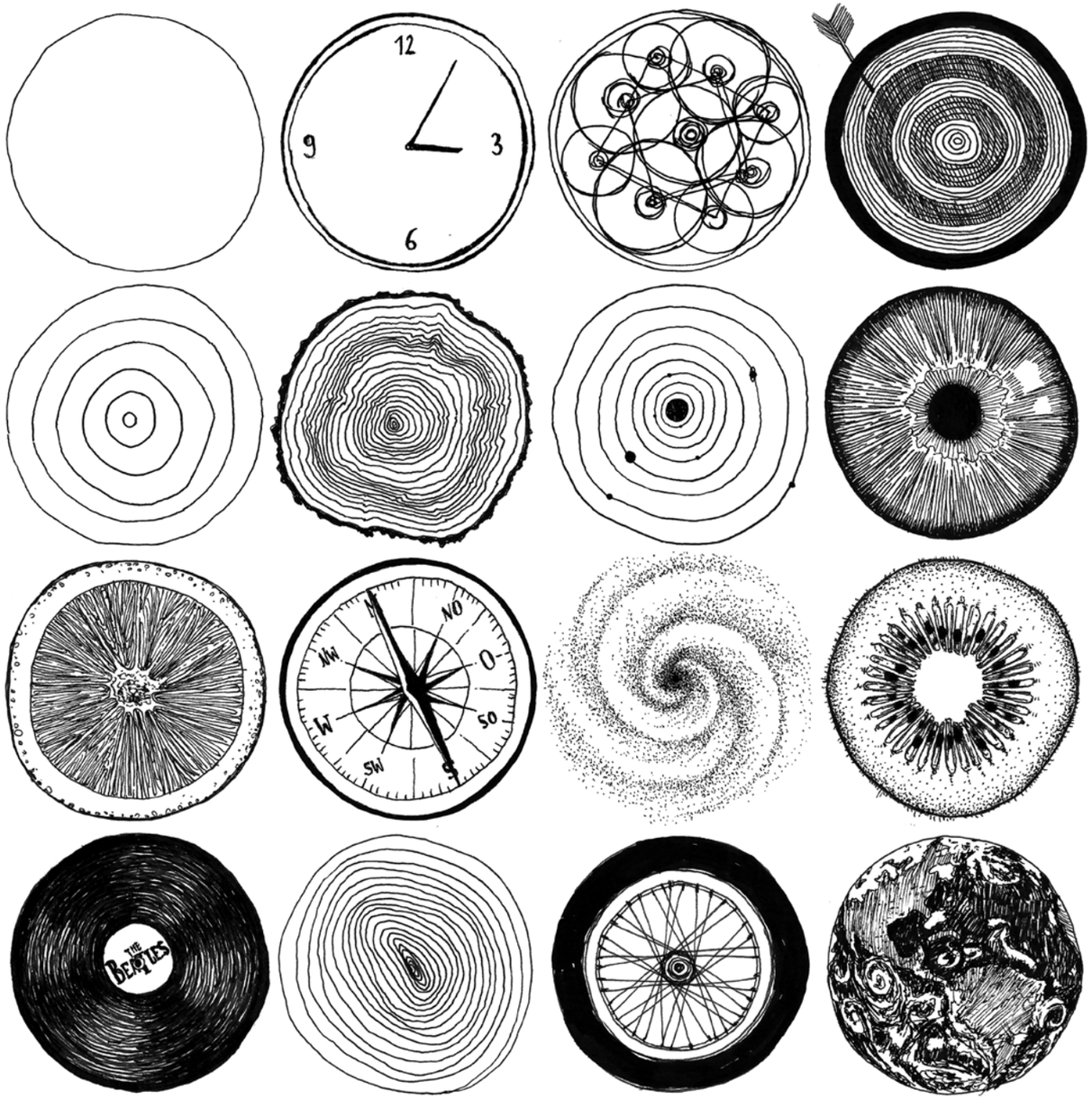
Kvadrat je okno, skozi katerega gledam svet. Opazujem ga, a nisem del njega. Kvadrat usmerja pozornost na to, kar je znotraj njega, vse ostalo pa izključi.

Kvadrat je lahko okvir, skozi katerega gledamo umetniško delo – okvir slike, zaslon tvojega laptopa, knjiga, ki jo pestuješ v naročju, kino ali gledališki portal okoli odra.

Naša družba je izumila veliko okvirjev – analognih in digitalnih. Navajeni smo gledati umetnost in življenje skozi okvirje: na fotografiji, na videu, na selfiju, na Twitterju ali na Facebooku.



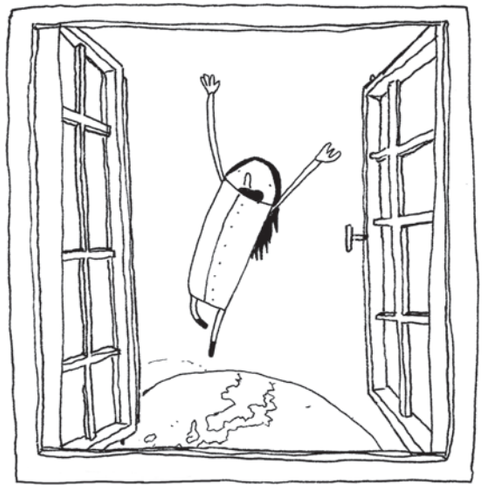
A ta
knjiga
bi morala
biti o
krogih!

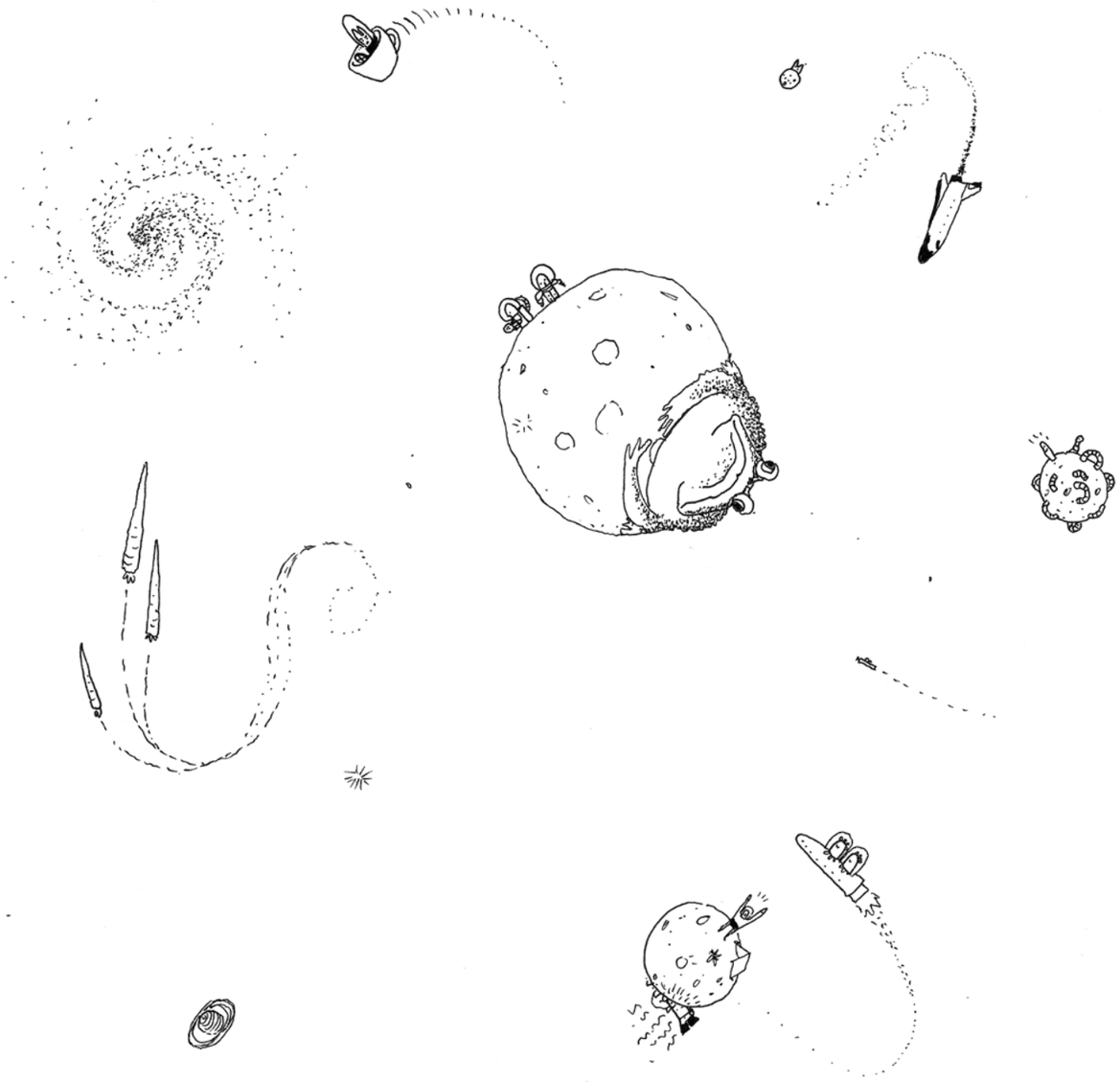


Kakorkoli, preden se posvetimo krogom, še nekaj o kvadratih ...

Kvadrati so uporabni za vrsto stvari. Če želim narisati škatlo, začnem s kvadratom. Če želim narisati robota, narišem več kvadratov. Če želim narisati ribiško mrežo, narišem zelo veliko kvadratov. Kadar želim nekaj uokviriti, nekaj ločiti od nečesa ali vzpostaviti nekakšen red, uporabim kvadrate.

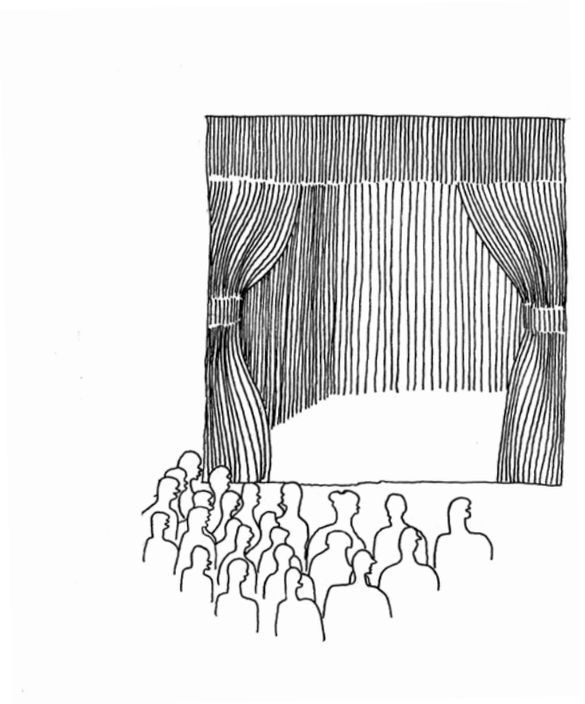
Kvadrati so kot sobe – kvadrat pomeni, da sem notri.





AMPAK VELIKO BOLJ ZABAVNO JE BITI ZUNAJ!
NO JA ... ČE VREME ZDRŽI.
ZUNAJ JE TOLIKO STVARI ZA RAZISKATI IN NIKOLI NE VEŠ, KAJ SE BO ZGODILO! NAJRAJE SEM ZUNAJ!

Zame sta kvadrat in krog dva možna načina ustvarjanja gledališča:



notri & zunaj.

Kot tudi dva možna načina dojemanja sveta. Dva načina, na katera se trudim svet razumeti.

Prvi je preko pasivnega opazovanja, z varne distance, z analizo, razumsko. Drugi je preko aktivne udeležbe – skozi neposredno izkušnjo, ki vključuje telesno prisotnost. Ko se prepustim in zlijem v eno s svetom, ki ga skušam na ta način dojeti.

Če ponazorim s ključnimi besedami:

NADZOR, VOAJERSTVO, identifikacija, hierarhija, monolog, prezentacija, jasnost, načrt, REPETICIJA, namen, REZULTAT, PROMOCIJA, produkt, INDIVIDUALNI GLEDALEC.

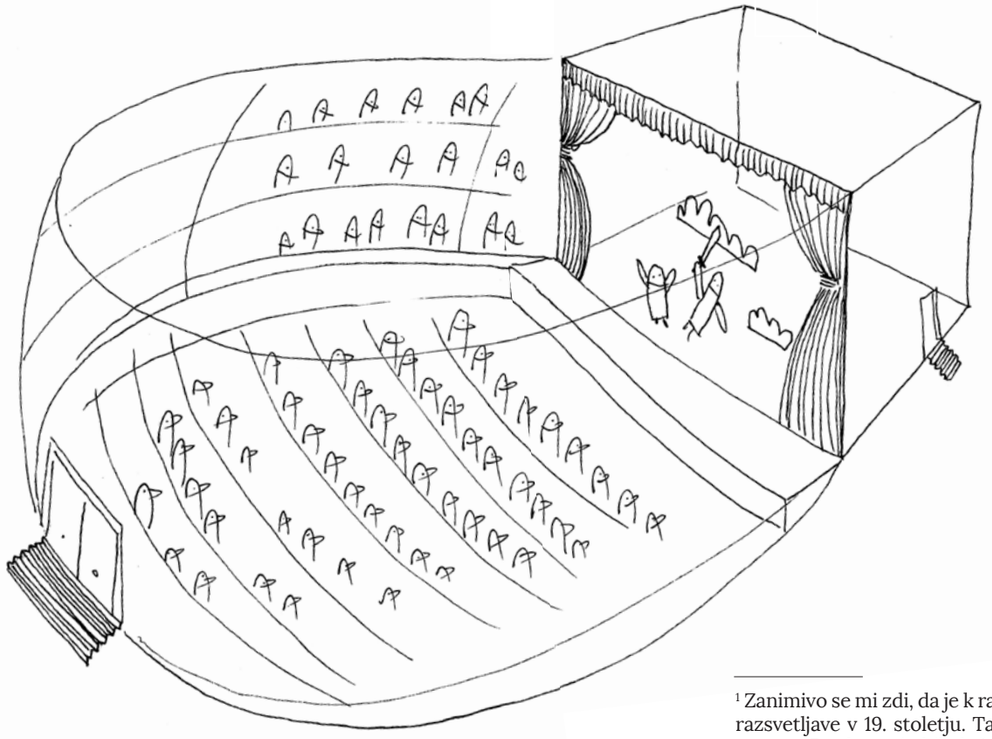
PREPUŠČANJE, SODELOVANJE doživljanje horizontala, dialog, interakcija, kaos, improvizacija, TUKAJ IN ZDAJ!, spontanost, PROCES, UDELEŽBA, izmenjava, ZAČASNA SKUPNOST.

Prvi – „kvadratni" – pristop ponazarja koncept gledališča, podedovan iz 18. in 19. stoletja, ki danes živi v nacionalnih gledaliških institucijah.

Predstave se odvijajo v posebej v ta namen zgrajenih stavbah, imenovanih tudi gledališke hiše.

Te hiše uporabljata dve skupini ljudi: igralci in gledalci, ki se v njih družijo na nekoliko nenavaden način. Čeprav so gledalci prišli, da bi videli igralce, in so igralci prišli, da bi nastopali za gledalce, se ne želijo srečati iz oči v oči (vsaj ne do začetka predstave), zato je v hišah vse zrcalno podvojeno – na uporabo prvim ali drugim, vmes pa stojijo vidne in nevidne stene.

Če si gledalec, vstopiš skozi glavni vhod, če si igralec, ti je namenjen službeni vhod. Glavni vhod mimo blagajne pelje h garderobam za gledalce, službeni vhod mimo vratarja vodi v garderobe v zaodrju. Če si gledalec, moraš za obisk gledališča



plačati, če si igralec, dobiš konec meseca plačo. Gledalci pijejo vino v baru „za zunanje", igralci si isto vino po nižji ceni privoščijo v „internem" baru. Napisi „levo", „desno", „parter", „balkon" ... gledalcu pomagajo najti njegov sedež. Da se igralec ne izgubi, so labirinti hodnikov in stopnišč z druge strani stavbe opremljeni z utripajočimi svetlobnimi puščicami in napisi „oder" ter „tišina!".

Oder od avditorija loči zavesa. Ko so vsi na svojih mestih – ob vnaprej določeni uri – se luči ugasnejo in se zavesa dvigne. Na njenem mestu zazeva odprtina, tam je 4. stena, ki je nevidna in jo poudarja portal – okno v svet gledališke uprizoritve.[1]

[1] Zanimivo se mi zdi, da je k razvoju takšnega gledališča veliko pripomogel izum in razmah plinske razsvetljave v 19. stoletju. Ta je omogočil, da je bil oder zelo osvetljen, avditorij pa pogreznjen v temo. Pred tem je bila luč ves čas tudi v dvorani. Gledalci so se med predstavo spogledovali, pogovarjali, tudi jedli in pili.

Vse to je del gledališke konvencije.

Umetniku omogoča večji nadzor nad umetnino.

Gledalcu omogoča, da se pogrezne v temo in udoben naslanjač ter pozabi, da je fizično prisoten v prostoru. Postane voajer.

Kot da bi recimo sedel doma in čez kvadratno okno gledal na ulico, ljudje na ulici pa te ne vidijo.

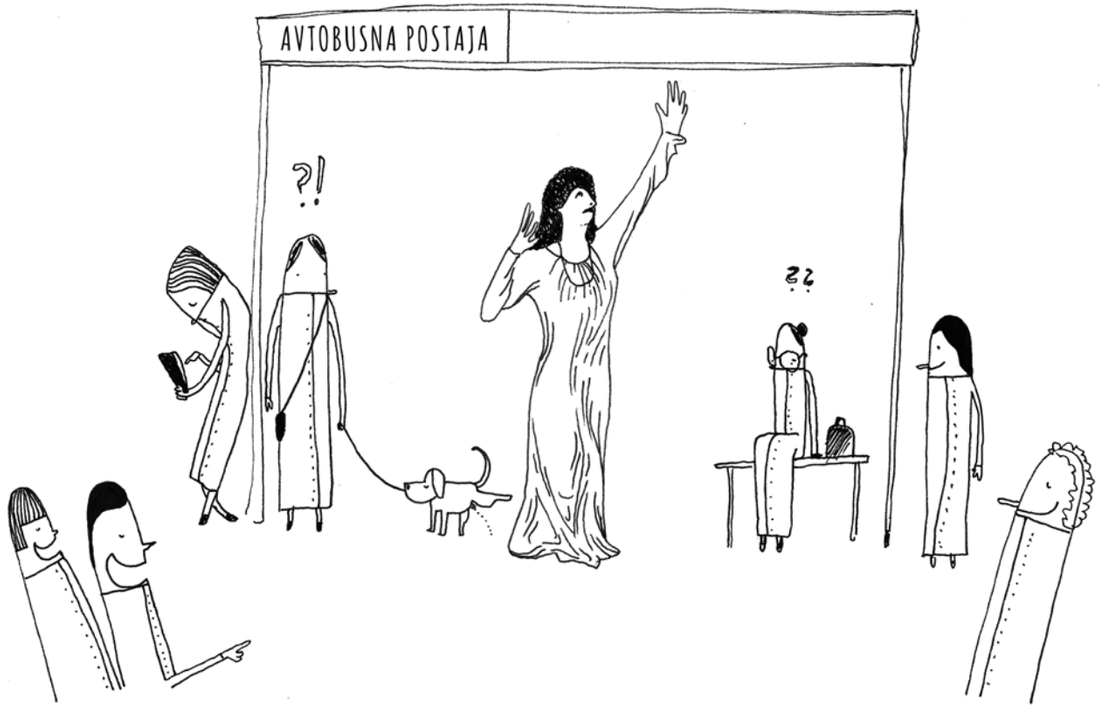
> Zrem na oder. Razdalja med mano in dogodkom na odru je ves čas enaka. Za to poskrbi linija portala – okna, skozi katerega zrem v odrsko pokrajino, ki je prav zaradi funkcije okna brezmejna. Dalj časa zrem skozi to okno iz varne razdalje, bolj se ta razdalja razblinja, izginja, dokler popolnoma ne izgine. Nenadoma se znajdem sredi dogajanja, lebdim nevidna v zraku prav na sredi prostora, se zabavam ali pa trpim. Oči imam kot ptica, na straneh, in vidim ves svet. In ko je na koncu igre tudi konec sveta, se tudi ta svet konča, in znajdem se na stolu, na tistem, ki še vedno pohlevno škriplje pod menoj v trinajsti vrsti, levo, številka dve. Nikjer nisem bila, pa sem se vendar vrnila iz širnega sveta. Tako je s to stvarjo, če grem v gledališče.
>
> Meta Hočevar [2]

[2] Meta Hočevar, *Prostori igre* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998), str. 24.

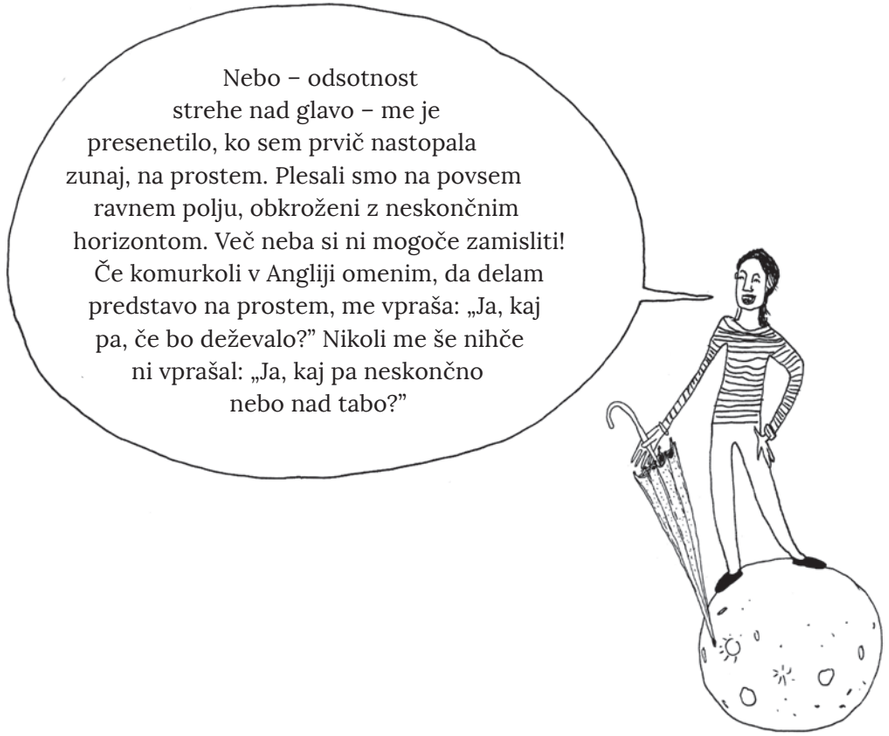
Predstavljaj si prihod velike igralke, na primer Sarah Bernhardt, na oder.

Občinstvo zadržuje dih v pričakovanju. Žarek reflektorja bi najraje snedel njeno bledo ročico. Odrske deske ji poljubljajo stopala, medtem ko brezteže stopa, zavita v skrivnostno tančico odrske črnine ... V sebi nosi svet nedorečenih čustev in neizpolnjenih hrepenenj. Vsak najmanjši migljaj njenih trepalnic sproži cunami v srcih njenih oboževalcev.

In zdaj si predstavljaj to isto Sarah vstopiti v bar ali v ribarnico ali ...



Iste geste, iste graciozne roke, prav te trepalnice, natančno isti emocionalni naboj, ampak brez piedestala – odra, luči in oboževalcev – tragično kaj hitro postane smešno in tragedija se zlahka spremeni v komedijo.



Helen Aldrich, performerka [3]

[3] Helen Aldrich je performerka in umetniška vodja skupine fizičnega gledališča Broken Spectacle iz Totnesa v Veliki Britaniji (člani RIOTE partnerstva).

VAJA

Dragi bralec, draga bralka, preden nadaljuješ z naslednjim poglavjem, te vabim, da narediš preprosto vajo. (Morda zveni malce nepotrebno, vendar mislim smrtno resno in ti zagotavljam, da bo tvoj trud bogato poplačan!)

1 Poglej skozi luknjo na naslovnici knjige.
2 Zapri eno oko in počasi premikaj naslovnico. Opazuj različne slike, ki se izrisujejo znotraj okvirja.
3 Premikaj se po prostoru in se igraj s kompozicijami, kontrasti, velikostmi, barvami, motivi, lučjo …

2
VEN IZ ŠKATLE

Preden se dokončno potopimo v kroge, bi ti rada zaupala še nekaj malega o svetu, iz katerega prihajam.

Ko sem študirala gledališko režijo na akademiji v Ljubljani, me je preganjal občutek, da gledališče ni več „aktualen družbeni fenomen", „… prostor, kjer bi se ljudje zbirali, kjer bi se ideje formulirale in bi se o njih debatiralo", prostor, ki bi „ljudem omogočal, da so del nečesa, kar izraža različne paradokse in kontroverznosti družbe, v kateri živijo". [4]

Oče mi je povedal, da se je v času njegove mladosti, v sedemdesetih, v bivši Jugoslaviji veliko govorilo o nekaterih „kontroverznih" gledaliških predstavah. V kleti naše akademije sem našla kupe kritik in pisem bralcev, ki so potrdili njegovo izjavo.

---

[4] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), str. 154.

Ampak: „UAU, to je bilo kot v gledališki igri!" ni stavek, s katerim moji prijatelji opišejo niz neverjetnih naključij, s katerim nam življenje včasih skoraj magično postreže.

Lahko si predstavljam elizabetinskega najstnika v času Shakespeara vpiti ...

... tako kot si lahko predstavljam ljudi v viktorijanski dobi reči ...

... ampak moji prijatelji seveda uporabljajo sodobno frazo: „UAU, to je bilo kot v filmu!" Zaradi česar sem dobila vtis, da je film tisti pravi medij sodobnosti.

Če grem v kino, 4. steno zamenja filmsko platno. Nanj se projicira npr. „Titanik". Gledam in se vživim, pozabim, da sem tu, zgodba na platnu postane moja zgodba. Potujem s hitrostjo montažerjevega reza, iz ladijske palube v kabino Kate Winslet, z Leonardovega obraza na morje, širno in neskončno, od zunaj navznoter, od znotraj ven, iz leta 1912 v leto 1996. Potujem daleč, a ostajam ves čas na mestu.

Ker je film zelo uspešno nasledil nekatere bistvene ideje in koncepte dramskega gledališča, so se mnogi reformatorji gledališča prejšnjega stoletja (Artaud, Appia, Brecht, Weill, The Living Theatre – če naštejem zgolj nekatere) spraševali:

Česa pa film ne zmore, kar gledališče lahko?

Gledališče se vedno godi *tukaj in zdaj*. Gledalci in nastopajoči soobstajajo v istem času in prostoru, zato je vsaka predstava edinstvena, obe strani pa lahko stopata v interakcijo ena z drugo, v realnem času, „v živo", zdaj.

Tako smo z mojimi somišljeniki artikulirali prednosti gledališke umetnosti pred filmsko. Da bi (ponovno) odkrili njen potencial, smo svoja srca in glave vložili v vzpostavljanje

gledališča kot igre,

kot rituala,

kot dogodka socialnega združevanja.

Da bi dosegli občinstvo najrazličnejših slojev in se otresli spon institucij, smo jo mahnili na ulico. Ustanovili smo umetniški kolektiv in ga poimenovali Ljud. Ne da bi imeli kaj dosti pojma o nastopanju na prostem, smo v zagonu mladostniškega entuziazma in idealizma začeli potovati po svetu z našim prvim uličnim projektom *Invazije*.

> Začelo se je pravzaprav na neki kavi, kjer je padla ideja o invaziji roza vesoljcev – azilantov iz vesolja, ki skušajo navezati stik z Zemljani in se asimilirati v našo družbo, čeprav nimajo pojma, kako se tu obnašati.
> Nihče ni pomislil, da bo predstava tako zaživela, da bomo z njo potovali po celem svetu in se spuščali v interakcije s tako različnimi ljudmi kot so Belorusi, Avstralci, Izraelci, Iranci in celo Korejci. Se sliši super?
> Saj tudi je ... ampak kako preživeti vso to zmešnjavo različnih kultur in nepričakovanih odzivov, letalskih poletov, neprestanih pakiranj, zgodnjih vstajanj, večnih barvanj, medsebojnih napetosti in dolgih odsotnosti iz tistega 'realnega' življenja v Ljubljani? In predvsem, zakaj?[5]
>
> David Kraševec, član odprave *Invazij* [6]

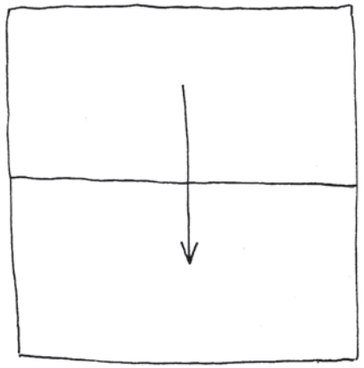
[5] Iz zgodnjega osnutka članka, ki je bil kasneje objavljen pod naslovom „Invazije 2011", *Ana glasnica: Časopis za ulično umetnost*, December 2011, str. 3.

[6] Nekateri rozakožci so še vedno aktivni, 11 let kasneje.

Invazije so bile zame prvi korak iz „laboratorija" gledališke hiše v „džunglo" hrupnega, kaotičnega, nepredvidljivega in neobvladljivega javnega prostora. Kot režiserka in kot performerka sem spet in spet nemočno opazovala, kako so moji vnaprej premišljeni načrti in zrežirane akcije trčili ob nekaj, kar je tisti hip ponudilo življenje. Počasi sem odnehala s popravljanjem mizanscene, z lovljenjem neulovljivo subtilnih podtonov in z drugimi perfekcionističnimi drili, ki sem se jih naučila „notri". Da bi bili uspešni na ulici, smo morali kot skupina osvojiti drug nivo komunikacije – učili smo se poslušanja.

Dragi bralec, draga bralka, naj te na tej točki popeljem nazaj k metafori o krogu in kvadratu. V situacijah, ki jih povezujem s kvadrati in okvirji, si rada predstavljam tok informacij, ki teče z ene strani okvirja na drugo (kot je prikazano na sliki spodaj).

Karkoli se dogaja znotraj okvirja/kvadrata, predstavlja informacijo opazovalcu, ki je zunaj.



Kakor znanstvenik opazuje eksperiment v kontroliranem okolju.
Kakor študent posluša „ex cathedra" predavanje na univerzi.
Kakor gledalec gleda klasično gledališko predstavo.

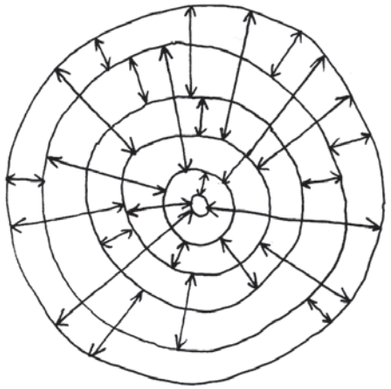
Poenostavljeno rečeno, gre za:

PREZENTACIJO

Na ulici smo bili soočeni s situacijo, povsem drugačno od te na odru. Brez sten, ki bi nas ščitile pred okoljem, je bila naša kontrola nad tem, kar so gledalci videli in/ali slišali, drastično zmanjšana. V odsotnosti 4. stene se je meja med nami in občinstvom zabrisala – gledalci so bili aktivni, njihove reakcije so bile naenkrat najdragocenejši in najzanimivejši del naših predstav. Z drugimi besedami, občinstvo je z radovednostjo opazovalo ne samo nas – roza Nezemljane, temveč tudi, kako bodo drugi gledalci reagirali na bitja iz vesolja in njihove provokacije.

Na ulici nismo bili zgolj „mi" – nastopajoči in „oni" – gledalci, temveč je bilo v sleherno Invazijo vključenih več skupin: roza vesoljci; osupli mimoidoči, ki smo jih presenetili; festivalsko občinstvo, ki nas je pričakovalo; najstniki, ki so nas spraševali, ali je na drugih planetih tudi kapitalizem in kako se vesoljci razmnožujejo; tu je bil pijanec, ki nas je skušal napiti s pivom; punčka, ki je vesoljce naučila brati časopis; mestni čudaki in ekscentriki, ki so se identificirali z Nezemljani kot z nekom, ki izstopa iz mainstreama; vsaj en jezni ksenofob, ki je tu in tam priklical še policijo ...

Te nove, kompleksne situacije ni bilo možno orisati s „kvadratno" shemo „prezentacije" s prejšnje strani. Zato smo si izmislili nov diagram, ki bi bolje ponazoril situacijo na ulici, poimenovano:



INTERAKCIJA

V nasprotju s „kvadratom" podoba „tarče" ilustrira tok informacij (vizualnih, verbalnih, avdio itd.), ki je:

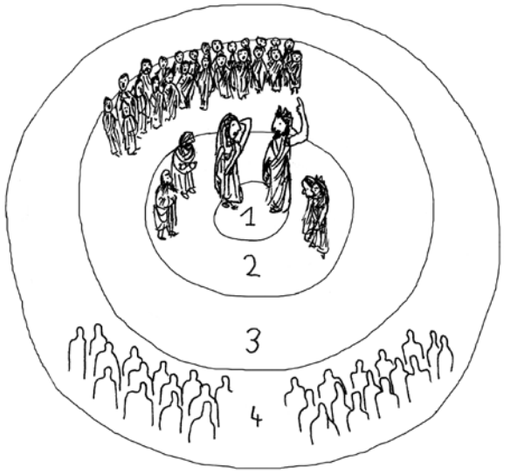
1. pomnožen (hkrati vključuje več ločenih tokov, glede na to, da sodeluje več skupin)
2. dvosmeren (v vsaki posamezni interakciji informacije tečejo v obe smeri)

Kot planeti krožijo v različnih orbitah okoli sonca, so v interaktivnem gledališču nekatere skupine bliže centru dogajanja kot druge. Čeprav si skupine sam dogodek različno interpretirajo in se med seboj razlikujejo tudi po tem, koliko so vanj vpletene, so vendarle vsi udeleženci v interakciji drug z drugim.

Tokovom informacij je v interakcijah težko slediti in še težje jih je nadzirati. Možno pa je zaznati nekakšno jedro dogajanja – simbolizirano s centrom tarče na diagramu na prejšnji strani –, ki se vselej avtomatično vzpostavi, kadar skupina ljudi počne nekaj skupaj, pa naj bo to nekaj domišljijskega, emotivnega ali čisto fizičnega.

Na začetku smo se v kolektivu Ljud posvečali interaktivnemu fizičnemu gledališču v javnih prostorih. Navdih smo poiskali v ritualnih koreninah evropskega gledališča kot tudi v tujih performativnih tradicijah, od korejskega pansorija do balijskih plesov in japonskega buta. Koncentrični krogi gledalcev, ki smo jih vzpostavljali okoli naših uličnih akcij, so bili inspirirani s temi tehnikami in tradicijami.

ANTIČNO GRŠKO GLEDALIŠČE



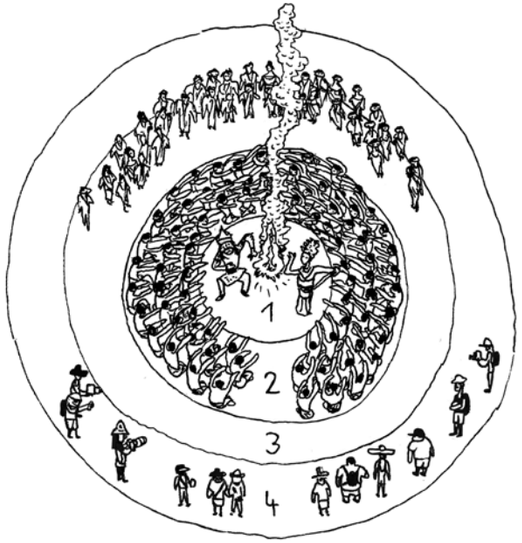
1 PROTAGONIST & ANTAGONIST (predstavnika dveh konfliktnih sil)

2 DRUGI LIKI

3 ZBOR (ki je predstavljal prebivalce polisa, v zgodnejšem obdobju grškega gledališča morda odigran kar s strani občinstva samega)

4 OBČINSTVO

BALIJSKO GLEDALIŠČE/PLESI[7]



1 SOLIST/I, DUHOVNI VODJA (ki včasih odigra/jo epizodo iz hindujske mitologije)

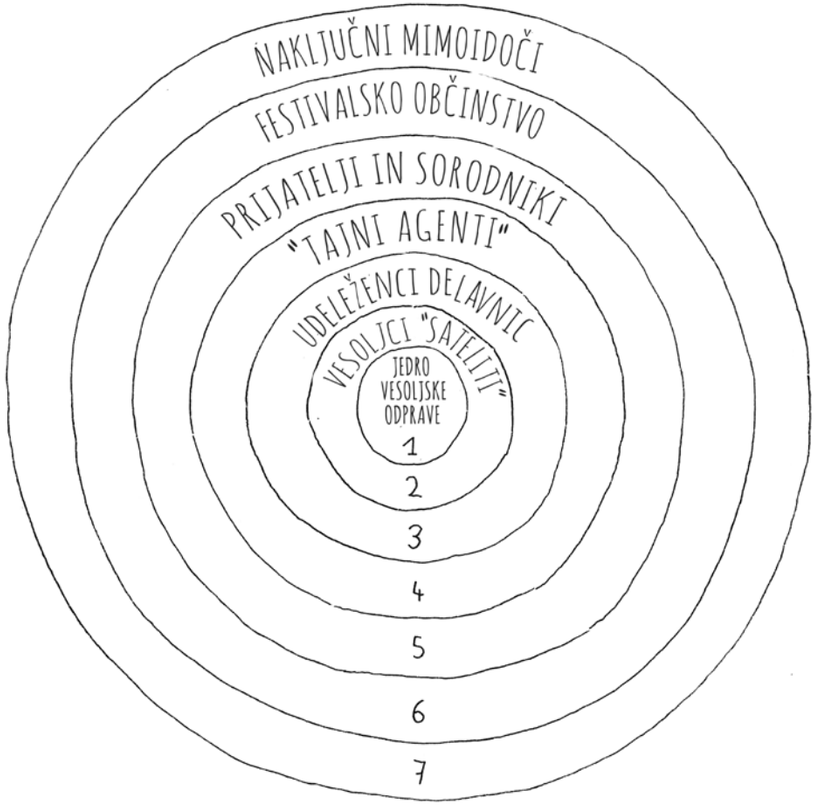
2 ZBOR (skupina 50–150 moških, mladih dečkov ali deklet – odvisno od plesa)

3 LOKALNO OBČINSTVO (seznanjeno z lokalnimi zgodbami in tradicijami, se mestoma pridruži napevu, ritmično zvoči itd.)

4 TURISTI

[7] Mnogo umetnikov z Zahoda se je v zadnjem stoletju inspiriralo z raznolikimi balijskimi plesnimi in gledališkimi tradicijami. Med prvimi je bil Antonin Artaud, ki o tem piše v svoji knjigi *Gledališče in njegov dvojnik* (*Le Théâtre et son double*).
V Ljudu smo bili fascinirani predvsem z vlogo (amaterskega) zbora in z aktivnim sodelovanjem publike v predstavah na Baliju. Podobno obliko aktivne participacije, čeprav zelo drugačno po vsebini in atmosferi, lahko opazimo tudi v naši zahodni tradiciji, in sicer pri rimokatoliški maši. Verniki imajo formalno gledano vlogo podobno vlogi zbora: vstajajo in sedajo, molijo in na predvidenih mestih rečejo: „Amen!" Naključni turist, ki bi zašel v cerkev, ne da bi vedel, kaj se znotraj dogaja, bi lahko mašo opazoval z zelo drugačnega zornega kota.

INVAZIJE



1 Jedro vesoljske odprave je nujno potrebno za izvedbo *Invazije*.

2 Tako imenovani vesoljci „sateliti" so se nam pridružili na turneji, kadar so mogli.

3 Udeleženci delavnic – na turnejah smo izvajali brezplačne delavnice, s pomočjo katerih smo angažirali lokalce, da so nastopili z nami.

4 „Tajni agenti" – navadno smo nagovorili nekaj lokalnih prebivalcev, da so se pomešali v našo publiko in v specifičnem trenutku presenetili občinstvo z vnaprej dogovorjeno akcijo.

5 Prijatelji in sorodniki udeležencev delavnic – prišli so gledat svoje bližnje, kako nastopajo.

6 Festivalsko občinstvo – prišlo je ob napovedani uri, da bi videlo predstavo.

7 Mimoidoči – kot turisti na Baliju niso imeli pojma o tem, kaj se dogaja …

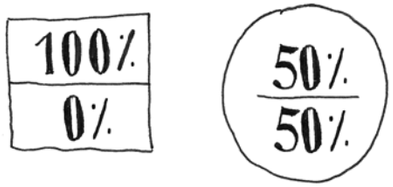
Končni umetniški doseg, kot tudi samo „sporočilo" vsake posamezne *Invazije*, je bilo tako odvisno od sinergije mnogih faktorjev: od nas, od lokalnih udeležencev, od tipa festivala oz. prizorišča, kjer smo nastopali, od odziva medijev, od lokalne družbeno-politične klime itn.

V Belorusiji so vesoljce, ki so bingljali z nosu velikanskega Leninovega kipa, sprejeli kot heroje; v Szegedu (Madžarska) so izzvali kseno- in homofobne reakcije in tako razdelili publiko na dvoje; v nekaterih italijanskih in francoskih mestih so bili

Nezemljani zgolj še en karnevalski spektakel; prostovoljno zaprti v kletki ljubljanskega živalskega vrta so problematizirali zapiranje (tako živali kot ljudi); na Norveškem so otroci učili vesoljce, naj ne kradejo v trgovini; v Gradcu (Avstrija) so se posamezni gledalci odprli rozakožcem, se z njimi pogovarjali, se jih dotikali in jih celo poljubljali ter s tem razkrivali osamljenost – starejši občan je celo odpeljal vesoljca na dom in mu razkazal svoj družinski foto album.

Kadar se umetniška vsebina razpre skozi interakcijo namesto skozi prezentacijo, kadar so reakcije in predlogi aktivnih gledalcev najzanimivejši del predstave, kdo je pravzaprav avtor uprizoritve – umetnik ali občinstvo?

Predvidevajmo, zgolj zavoljo argumenta, da sta oba, umetnik in občinstvo, odgovorna in prispevata h končnemu rezultatu – sporočilu oz. vsebini umetniškega dela – v razmerju pol-pol, za razliko od „prezentacije" v konvencionalnem dramskem gledališču, kjer je razmerje sto proti nič.

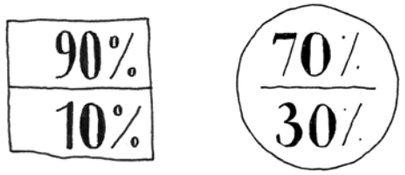


Seveda je takšno poenostavljanje pretirano in ne drži. Obstaja in mora obstajati razlika v stopnji odgovornosti, ki jo nosi umetnik, ki je iniciiral dogodek, in

občinstvo, ki je bilo povabljeno k sodelovanju. Celo v zelo odprti interakciji, v kateri gledalec nikakor ni zgolj pasivni voajer in lahko direktno vpliva na končni izid interakcije ter s tem na potek celotne predstave, je breme odgovornosti v večji meri na ramenih umetnika.

Poleg tega tudi v klasičnem kontekstu gledalec, bralec oz. poslušalec gotovo vpliva na umetniško delo s svojo interpretacijo, predznanjem in izkušnjami, kot tudi s fizično prisotnostjo (vsaj v primeru gledališča).[8] Dejstvo je, da celo v povsem konvencionalnem dramskem gledališču informacije tečejo v obe smeri: se pravi tudi iz dvorane na oder. Igralci na odru zaznajo atmosfero v dvorani, včasih počakajo z repliko, da se smeh poleže, tako kot gledalce bo tudi njih vznemirilo zvonjenje telefona ali glasno smrčanje v avditoriju.

Če skušamo vse to vzeti v ozir, bi lahko modificirali razmerje v odgovornosti, na primer takole:



[8] Nekateri teoretiki (performativnih umetnosti) gredo še dlje in trdijo, da občinstvo ne samo „vpliva" na recepcijo, temveč „je" recepcija. Po njihovem mnenju je posredovano vsebino povsem nemogoče nadzorovati – tudi v primeru konvencionalnega dramskega gledališča.

Ali pa takole

Oz.:

Oz.:

Kakorkoli, ne glede na točno številko je v praksi v teh dveh primerih opaziti očitno razliko. V primeru interaktivnega gledališča na prostem je stopnja direktnega vpliva, za katerega si umetnik želi, da ga njegovo občinstvo ima na končno umetnino, večja kot v primeru predstave, ki se odvija v gledališču[9]. Ta vpliv zajema oboje, stopnjo recepcije kot tudi stopnjo (so)ustvarjanja umetniških vsebin.

V primeru participatorne umetnosti vloga umetnika ni več zgolj, da prezentira določeno vsebino (analizira, sodi, kaže, izrazi, razlaga in uči), temveč da omogoči izkušnjo, tako občinstvu kot tudi samemu sebi.

[9] Ko govorim o predstavi, ki se odvija v gledališču, imam v mislih konvencionalne uprizoritve, ki se odvijajo v nacionalnih gledaliških hišah. Tudi veliko drugih performativnih tradicij se odvija v teh ali podobnih zgradbah: improvizacijsko gledališče, sodobni ples, klovnada, novi cirkus, lutkovno gledališče, če omenim zgolj nekatere. Podobno kot interaktivno gledališče na prostem tudi te uprizoritvene zvrsti uporabljajo metode vključevanja občinstva in se v tem razlikujejo od dramskega gledališkega modela.
Po drugi strani je moč najti predstave, ki so kreirane znotraj dramskega uprizoritvenega modela, vendar se odvijajo zunaj (včasih teleportirane naravnost iz nacionalnih gledaliških hiš na glomazen oder, ki je čez noč zrasel na glavnem mestnem trgu).
Seveda je mnogo sivin in nians med temi živimi praksami in med njimi ni lahko povleči črte. Lahko bi na primer merili, koliko predstave je improvizirane, ali pa koliko je njen potek odvisen od aktivne udeležbe občinstva. Kakorkoli, za potrebe te knjižice bo poenostavljena ločnica zadostovala.

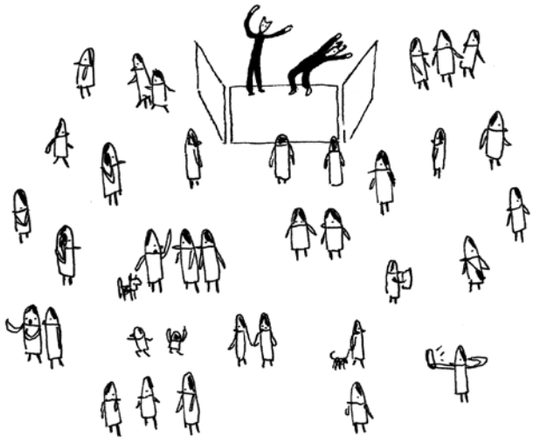
3
UMETNOST SOBIVANJA
(NAPISANO V SODELOVANJU S SAMOM OLEAMIJEM)

„Kot gledalec v gledališču vedno gledaš na predstavo bodisi s ptičje bodisi z žabje perspektive." Besede Gora Osojnika lahko razumemo dobesedno, saj so gledališke hiše zgrajene tako, da gledalcu omogočajo bodisi pogled „od spodaj" (parter) bodisi „od zgoraj" (balkon, tribune), ali pa metaforično. Kot Guliver gledalec nikoli ni del sveta igralcev. Nanj gleda kot na nekaj manjšega ali večjega od sebe. V gledališču si bodisi kritik bodisi oboževalec, si oddaljen Bog, ki secira usode tujih ljudi, ali pa častilec, ki malikuje igralce kot bogove in bi dal vse, da bi bil v njihovi koži. „Medtem ko na ulici performerja vedno srečaš iz oči v oči, kot človek človeka," pravi Goro.[10]

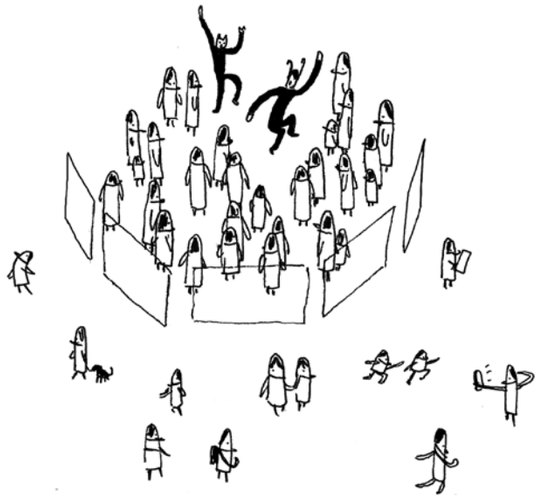
[10] Citirano po spominu. Goro Osojnik je pionir ulične scene v Sloveniji. Je performer, avtor in režiser; je eden od ustanovnih članov gledališča Ane Monro in direktor uličnega festivala Ana Desetnica.

Na ulici se oder ne neha tam, kjer se občinstvo začne, temveč tam, kjer se konča.

Umetniške strategije konvencionalnega dramskega gledališča vzpostavljajo pregrade, s katerimi ločujejo občinstvo od nastopajočih, namesto, da bi jih združevale v skupnost. Če ulični performer zgradi premočno 4. steno, se izolira od občinstva, kot vidiš spodaj ...



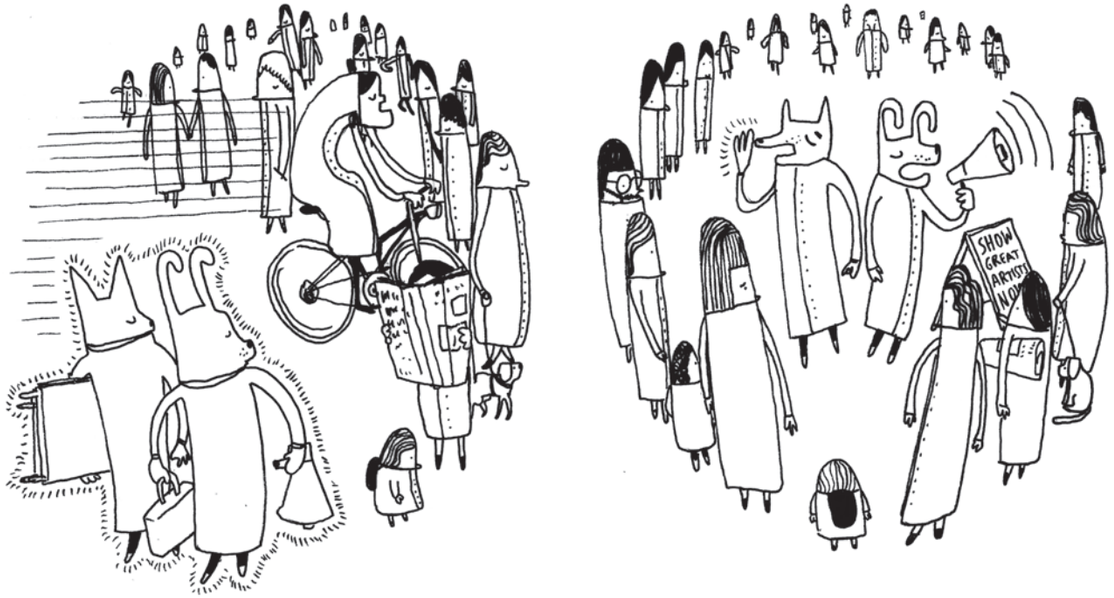
... čeravno bi moral izolirati gledalce od ostalega uličnega dogajanja in jih pritegniti v svet gledališke predstave:



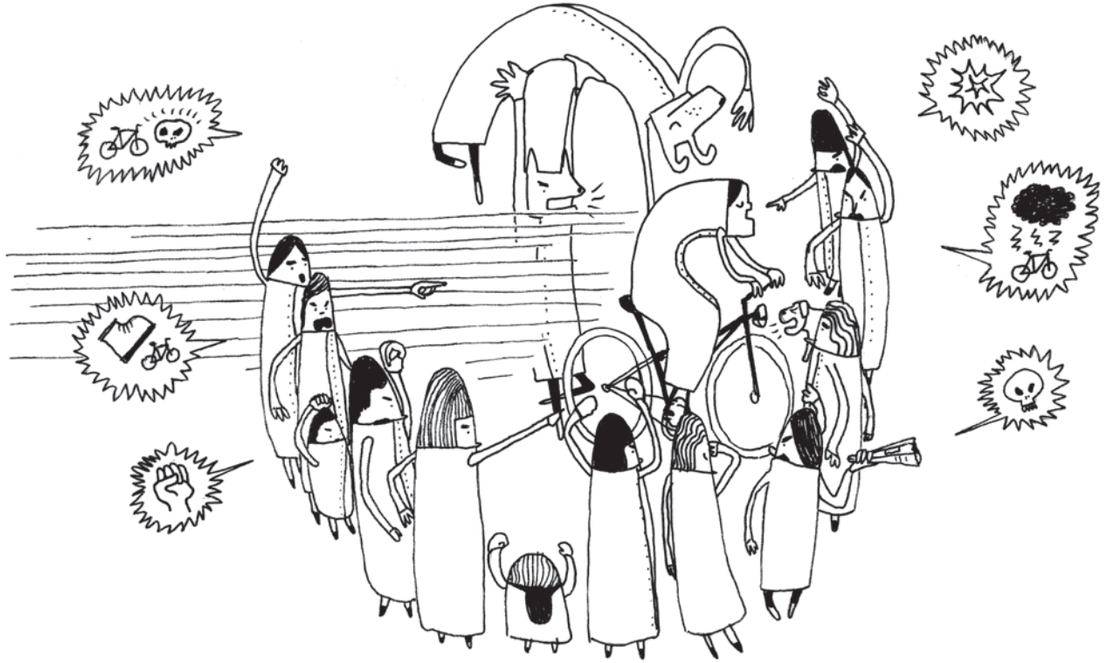
V nasprotju z igralci v gledališču, ki se pretvarjajo, da niso igralci v gledališču, se uličnim performerjem ni treba pretvarjati, da niso na ulici. Tudi se jim ni treba pretvarjati, da publika ne obstaja, nasprotno, njihova naloga je, da jo „nagovorijo" in jo povabijo zraven.

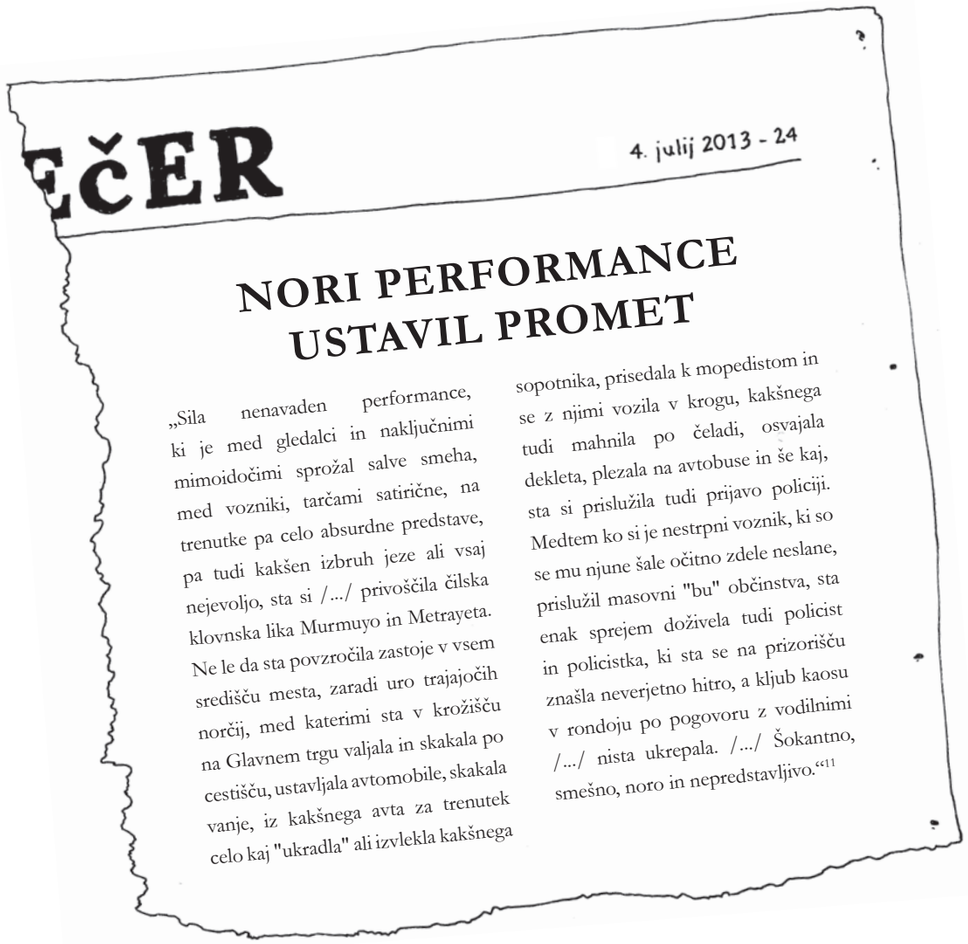
Dalj časa ko ljudje gledajo predstavo, več vanjo vložijo, bolj so pripravljeni „verjeti" zgodbi, ki se odvija pred njimi, zaradi česar postajajo kontrasti med to „fikcijo" in nepredvidljivo resničnostjo okoli nje vse bolj smešni. Znanje o predstavi, ki si ga gledalci delijo, ustvari začasno skupnost gledalcev – oni so tisti, ki razumejo, za kaj gre.

Medtem ko kolesar, ki prečka mestni trg, ne bo pritegnil veliko pozornosti ...



... bo isti kolesar, ki prečka isti trg, potem ko je bil začasno spremenjen v improviziran „oder" in je okoli njega zbrana začasna skupnost občinstva, lahko povzročil pravi mali incident.





ČER

4. julij 2013 - 24

NORI PERFORMANCE USTAVIL PROMET

„Sila nenavaden performance, ki je med gledalci in naključnimi mimoidočimi sprožal salve smeha, med vozniki, tarčami satirične, na trenutke pa celo absurdne predstave, pa tudi kakšen izbruh jeze ali vsaj nejevoljo, sta si /…/ privoščila čilska klovnska lika Murmuyo in Metrayeta. Ne le da sta povzročila zastoje v vsem središču mesta, zaradi uro trajajočih norčij, med katerimi sta v krožišču na Glavnem trgu valjala in skakala po cestišču, ustavljala avtomobile, skakala vanje, iz kakšnega avta za trenutek celo kaj "ukradla" ali izvlekla kakšnega sopotnika, prisedala k mopedistom in se z njimi vozila v krogu, kakšnega tudi mahnila po čeladi, osvajala dekleta, plezala na avtobuse in še kaj, sta si prislužila tudi prijavo policiji. Medtem ko si je nestrpni voznik, ki so se mu njune šale očitno zdele neslane, prislužil masovni "bu" občinstva, sta enak sprejem doživela tudi policist in policistka, ki sta se na prizorišču znašla neverjetno hitro, a kljub kaosu v rondoju po pogovoru z vodilnimi /…/ nista ukrepala. /…/ Šokantno, smešno, noro in nepredstavljivo.“[11]

[11] Citirano iz članka: „Nori performance ustavil promet“, *Večer*, 4 . julij 2013, str. 24.

Na prostem so gledalci in nastopajoči soodvisni – potrebujejo eden drugega, da se iz ulice premaknejo v prostor (uličnega) gledališča.

Performerji vodijo občinstvo v igro. Da bi jim občinstvo aktivno in prostovoljno sledilo, napredujejo počasi (da vsi razumejo, za kaj gre, in ostanejo skupaj).

> PAST
> Prehitro ali zgoščeno podajanje informacij, ki so nujne za razumevanje zgodbe, lahko občinstvo zmede in ga odtuji od dogajanja. V javnem prostoru gledalci pogosto ne slišijo vsake izrečene besede, kaj šele, da bi lahko v miru tuhtali o povedanem brez zunanjih motenj. Na ulici ni nenavadno, da se gledalci pridružijo predstavi, ki že poteka, ali vmes odidejo, zaradi česar je težje slediti kompleksnejši pripovedi.

Na ulici nas zanima, kaj se dogaja in kam to pelje in ne zakaj se nekaj dogaja (predzgodba, notranja motivacija protagonistov). Kot pravi Craig Weston:

„Na cesti nisi doktor, ker ima tvoj lik predzgodbo, ki vključuje pedigre višjega srednjega razreda, diplomo, pisarno, sestro, s katero varaš ženo itd.; na ulici si doktor, ker nosiš bel plašč.” [12]

[12] Citirano po spominu. Craig Weston je ulični performer, pedagog in avtor, soustanovitelj gledališke skupine The Primitives (Belgija), ki prinaša gledališče širšemu občinstvu in je v zadnjih 20 letih prepotovala cel svet.

Ker javni prostor ni primarno namenjen umetnosti, si mora umetnik njegovo začasno rabo za gledališče „izpogajati" s preostalimi uporabniki. Da bi navdušil mimoidoče za svojo „stvar", za pogled na okolico z drugačne perspektive, mora s potencialnimi gledalci navezati stik. Nepredvidljivost ulice ga ob tem sili v odzivanje in prilagajanje, v kreiranje „sproti, kot pride" in v dihanje z okolico. Zato sta ključni orodji vsakega uličnega performerja improvizacija in interakcija.

Nastopajoči in gledalci si delijo skupen tukaj in zdaj – isti prostor in čas. Morda si delijo še kaj drugega, npr. jezik, kulturno ozadje, vrednote ali celo tip humorja. Ampak bolj kot vse to je nedvomno res, da če se bodo dovolj približali, se bodo dotaknili en drugega, in če si bodo pogledali v oči, se bo zgodil očesni stik.

Očesni stik je najmočnejše orodje interakcije. Vzdrževanje očesnega stika z nekom je lahko neverjetno intimna, razkrivajoča, tudi opogumljajoča in povezovalna izkušnja, ki gradi zaupanje. Vzpostavitev začasne skupnosti – ne nujno na nivoju skupne vizije, strinjanja ali čustvene povezanosti, temveč zgolj na nivoju občutenega koeksistiranja z drugimi v istem času in prostoru – se zdi predpogoj, da se ulična akcija lahko uspešno razvije znotraj kaotičnega uličnega dogajanja.

Osebno bi si celo upala trditi, da je ta bazični medčloveški stik med občinstvom in nastopajočim(i) tako predpogoj kot tudi univerzalno, globlje sporočilo vsakega uličnega nastopa.

Kot je to opisal gledališki režiser Renzo Vescovi: „Znajdeš se na nivoju nič z občinstvom – pred tabo je gola človeška izkušnja. Če uporabim besede Thomasa Eliota, občinstvo ve, da „se človeška bitja rodijo, živijo in se ljubijo med seboj", gre za osnovno prepoznavanje emocij. /.../ Kulturno predznanje ni potrebno, ker elementarna čustva govorijo z nedolžnostjo in naravnost v srca gledalcev. [13]

[13] Citirano iz neobjavljenega dela Alessandre Proietti z dne 15. maja 2002 (prevedeno s pomočjo Silvie Viviani). Renzo Vescovi je bil gledališki režiser, ustanovitelj in umetniški vodja TTB – Teatro Tascabile di Bergamo – Accademia della Forme Sceniche od leta 1973 do svoje smrti 2005. TTB je gledališka skupina iz Bergama (Italija), ki že več kot 45 let nastopa v javnih prostorih širom sveta (članica RIOTE partnerstva).

VAJA

Sprehodi se po ulici in skušaj navezati očesni stik z vsakim mimoidočim, ki ti pride nasproti. Ne bulji v isto osebo predolgo, da ji ne bo nelagodno, raje menjaj partnerje. Vseeno skušaj ne odvračati pogleda prvi.

Opazuj lastne občutke in reakcije ljudi.

Naj ti na ustih igra nasmeh. Naj ti iz oči sije spodbudno, prijateljsko sporočilo, da bo oseba na drugi strani razumela, da so tvoji nameni neškodljivi in da si zgolj igriv, ne pa tudi nor.

Skušaj očesnemu stiku dodati besedo ali gesto (npr. „Zdravo!" ali „Dober dan!", mahanje in snemanje klobuka so klasike, če ti pade na pamet kaj novega, pa kar preizkusi).

4
KLJUČ

V konvencionalnem dramskem gledališču je meja med gledališko igro in resničnostjo jasno začrtana. Ko zapustimo gledališko hišo, pa se ta meja med fikcijo in uličnim vsakdanom kar naprej zabrisuje. Kako naj torej ulični performerji poskrbimo, da bo občinstvo prepoznalo in sprejelo našo zgodbo, fikcijski kontekst oz. igro, ki jo predlagamo? In še več, kako naj spodbudimo gledalce, da ti aktivno odigrajo vlogo, ki jim jo naša igra nalaga?

Čeprav se ulični performer, imenujmo ga Janez, med svojo predstavo ne pretvarja, da ni na ulici in da občinstvo ne obstaja, se vseeno ne obnaša kot v svojem vsakdanjem življenju, ko gre na kavo s prijatelji. Kadar nastopa, s pomočjo domišljije reinterpretira dogajanje na ulici in vanj vnaša neko drugačno resničnost. Ta zasuk v dojemanju realnosti se zgodi s pomočjo oz. skozi karakter, ki ga Janez igra; recimo, da se Janez pretvarja, da ni Janez, temveč „pirat v iskanju svoje izgubljene posadke". Lahko pa se zgodi tudi drugače, s pomočjo pretvarjanja, da okolica ni to, kar je, se pravi ulica, temveč nekaj drugega. V Ljudovem projektu

Pocestnica, ready-made galerija na prostem,[14] se npr. Janez pretvarja, da se nahaja v galeriji sodobne umetnosti in da so stvari okoli njega (prometni znaki, zidne razpoke, luže, celo golobji iztrebki) umetniška dela neprecenljive vrednosti.

Gledališka intervencija v javni prostor nima vedno forme gledališke predstave. Lahko je tudi invazija bitij iz vesolja, filmsko prizorišče, promocijska akcija za neobstoječi izdelek, demonstracija v podporo severnim jelenom, pogrebna procesija ali pa namišljena poroka.

Da bi ulično intervencijo bolje razumeli, lahko nanjo gledamo kot na igro v širšem smislu, ne zgolj kot na gledališko igro. Občinstvo mora razumeti, „kaj se igramo", poznati „pravila igre", da lahko sodeluje. To védenje imenujem ključ, ključ do igre. Ko performer na ulici preda gledalcem svoj „ključ", jim s tem omogoči, da svojo okolico ugledajo z drugačnimi očmi. „Ključ" odpira vrata v paralelno resničnost in gledalcem omogoča vstop v „magični krog igre".[15] „Ključ" na ulici nadomesti poznano gledališko konvencijo o tem, kaj razumemo kot del gledališke igre in kaj ne. Performerje, njihove akcije, okolico kot tudi gledalce ta ključ na novo definira.

[14] *Pocestnica, ready-made galerija na prostem*, je projekt skupine Ljud, ki širi koncept ready-made umetnosti na način, da vsakdanje elemente mesta spreminja v umetniška dela tako, da jih poimenuje, jih opremi s koncepti ter ustvari galerijski kontekst okoli njih. Projekt je bil prvič izveden leta 2010 in je od takrat doživel že mnogo svetovnih turnej.

[15] „Magični krog igre" je termin vzet iz knjige nizozemskega zgodovinarja in teoretika kulture Johana Huizinge z naslovom *Homo Ludens*, napisane leta 1938. Knjiga proučuje pomen iger za kulturo in družbo ter predstavlja pomemben del zgodovine teorije iger.

Pred leti sem obiskala umetniški festival na prostem in naletela na improvizirano »cerkev«, ki je zrasla sredi polja. Pritegnil me je napis Cerkev ljubezni, ki je visel nad vhodom, in množica ljudi, ki je drla notri, tako da sem se jim pridružila. Ko sem vstopila, so mi čez glavo poveznili poročno obleko in postala sem nevesta dneva. Dobila sem rože, ljudje so mi čestitali, sama pa sem se sprehodila nejasni usodi naproti. Občinstvo je stalo levo in desno, vsi so igrali svoje vloge. Na koncu preproge me je čakal ženin – ravno tako nedolžen pri celotni stvari kot jaz – in vikar naju je preprosto poročil. Ljudje so peli in proslavljali, vsi v skupnem radostnem duhu. Tako sem bila poročena s popolnim tujcem v Cerkvi ljubezni.

Sarah Peterkin, gledalka[16]

[16] Sarah Peterkin o obisku predstave *Chapel of Love*, ki je bila del gledališkega kabareta Lost Vagueness na festivalu v Glastonburyju v Veliki Britaniji. Sarah Peterkin je vodja programa Rural Touring Service pri organizaciji Take Art, katere poslanstvo je širiti umetnost v vasi, manjše kraje in podeželske skupnosti v Somersetu v Veliki Britaniji (članica RIOTE partnerstva).

V predstavi *Invazija*, opisani v drugem poglavju, bi se ključ igre lahko glasil: „Igrajmo se vesoljce in Zemljane!" V našem primeru so vesoljci prijazni, a ne poznajo pravil obnašanja na planetu Zemlja. Radi bi se jih naučili in se asimilirali. Vloga publike – kot Zemljanov – je, da jih uči in da jih sprejme.

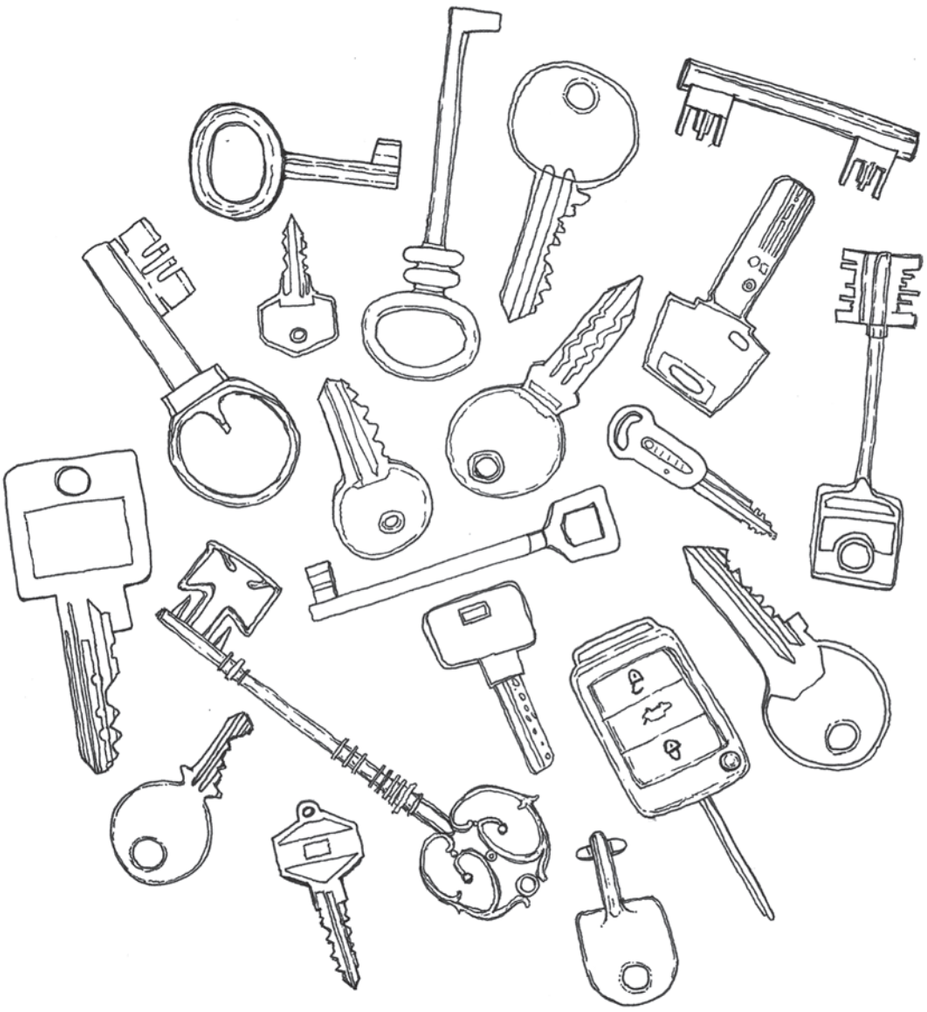
Jasno definiran in skomuniciran ključ omogoči publiki, da vstopi v igro.

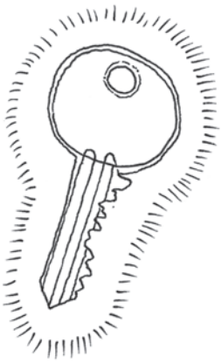
Mimoidoči, ki se pridružijo ulični predstavi, ko je ta že v teku, se bodo na začetku morda spraševali, kaj se tu dogaja. A v hipu, ko bodo odkrili ključ igre, se jim bo dogajanje razjasnilo in zadobilo smisel. Morda jih bo igra prevzela in bodo ostali ter tudi sami postali eno z začasno skupnostjo občinstva in performerjev. Pogosto se zgodi, da na vrhuncu predstave posamični gledalci vzamejo stvari (in ključ igre) nekoliko v svoje roke ter „paralelno realnost igre" podprejo ter nadgradijo z lastnimi idejami, komentarji in izmišljenimi zgodbicami, igraje vlogo, ki jim je bila dodeljena.

Ko pripravljamo novo ulično akcijo, je ključev – raznorodnih idej – vedno na pretek. Ampak za razliko od predstav v gledaliških hišah, znotraj katerih so večpomenski ključi zaželeni, saj bogatijo predstavo in omogočajo različna branja gledališke igre, bo šop ključev na ulici najverjetneje sprožil zmedo.

PAST
Si se kdaj znašel pred zaklenjenimi vrati s šopom ključev v roki, ne vedoč, kateri od njih je pravi? Tako nekako se počuti gledalec interaktivne ulične predstave, ki ga je nastopajoči zvabil v interakcijo, ne da bi mu predstavil igro, ali pa so informacije, ki jih je gledalec dobil, nejasne, zmedene oz. v najslabšem primeru, v nasprotju same s sabo.

Imej v mislih, da gledalec na ulici morda ni načrtno trčil ob tvojo predstavo. Tudi nima na razpolago jasne konvencije, ki bi mu narekovala, kako naj se obnaša in za katero bi se lahko „skril". Če mu boš ponudil šop ključev, ga bo to najbrž zmedlo in odtujilo od predstave. Ko se enkrat odločiš za en sam ključ, tak, ki deluje, si na dobri poti do cilja, če že ne kar na tri četrt poti!





Sergi Estebanell, performer, režiser in mentor, čigar poti so se večkrat križale z Ljudovimi, mi je zaupal enega od „receptov", kako najti enostaven ključ do ulične akcije.[17] „Najdeš ga, če si odgovoriš na naslednja vprašanja," pravi Sergi:

1. Kdo sem/smo?
2. Kaj je moja/naša misija?
3. Kako smo organizirani?

Odgovora na prvo in drugo vprašanje performerju/em narekujeta kostume, rekvizite in prevladujoč odnos do okolice. To sta tudi vprašanji, ki si ju zastavijo občinstvo in mimoidoči, kakor hitro začnejo gledati ulično predstavo.

V primeru *Kamchàtke*,[18] znanega uličnega projekta, katerega del je tudi Sergi, odgovora zvenita nekako takole:

[17] Sergi Estebanell je režiser, producent in igralec, aktiven v več skupinah, specializiranih za ulično gledališče in site-specific predstave. Je tudi izkušen mentor klovnade in uličnega nastopanja širom Evrope.

[18] Kamchàtka je umetniški kolektiv raznih nacionalnosti in disciplin. V letu 2006 so pričeli intenzivno trenirati ulične skupinske improvizacije in raziskovati temo imigrantov pod umetniškim vodstvom Adriana Schvarzsteina. Leta 2007 so prvič odigrali *Kamchàtko*, predstavo, ki je kasneje postala mednarodna uspešnica.

1. Kdo so? Tujci s Kamčatke.
2. Kaj je njihova misija? Iščejo novi dom.

Takšen ključ narekuje občinstvu, naj „odigra vlogo" lokalnega prebivalstva, ki reagira na brezciljno tavajoče prišleke s kovčki z vsem njihovim imetjem v rokah, iščoč izgubljene sorodnike, ne vedoč, kam in kod.

Lahko si zamislimo tudi ulično predstavo, v kateri občinstvo dejansko „igra vlogo občinstva" – lahko odigra „gledališko občinstvo", „občinstvo opere ali cirkusa" ali pa „kabarejsko občinstvo".

V takšnih primerih bi se odgovora na Sergijevi vprašanji lahko glasila na primer:

1. Kdo so? Fakirji v pokoju.
2. Kaj je njihova misija? Zaslužiti dovolj denarja za nakup novega slona.

Kadarkoli se naključni mimoidoči na poti po vsakdanjih opravkih ustavijo, da bi ujeli košček ulične predstave, se njihova vloga, fokus in status v odnosu do okolice spremenijo – hote ali nehote sprejmejo vlogo, ki jim jo je dodelil performer.

VAJA

Poišči vsaj 3 potencialne odgovore na Sergijevi vprašanji in si predstavljaj, kako bi takšna ulična predstava/akcija/intervencija potekala

1. Jaz sem/Mi smo ..... .

   moja/naša misija je .....

2. Jaz sem/Mi smo ..... .

   moja/naša misija je .....

3. Jaz sem/Mi smo ..... .

   moja/naša misija je .....

Zdaj pa izberi eno od variant, pojdi ven in se igraj!

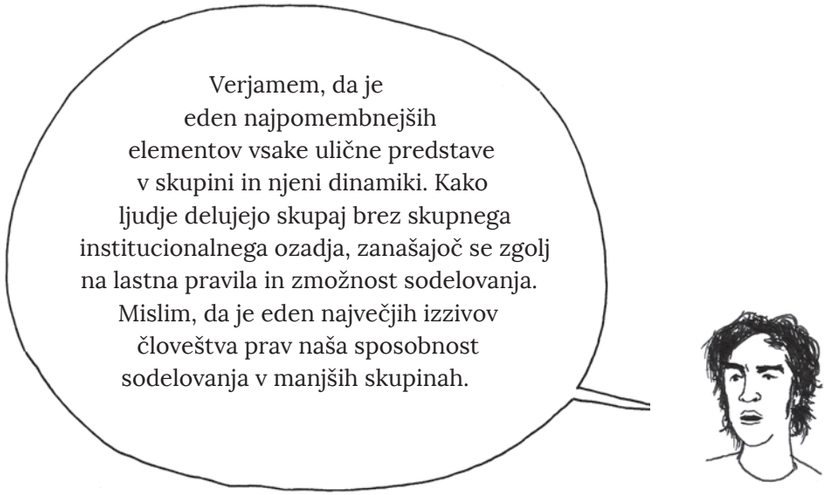
P. S.: Piflarji in napredni bralci, ki bi radi izvedli tudi dodatni del vaje, naj poiščejo še 3 potencialne odgovore na Sergijevi vprašanji, ki po njihovem mnenju v javnem prostoru NE BI dobro delovali.
Kot ste gotovo že ugotovili, nekatere misije otežkočajo performerjem vzpostavljanje stika z mimoidočimi, medtem ko ga druge olajšajo. Na primer: skrivanje pred ljudmi, agresivno napadanje ljudi ali (najbrž najtežje) indiferentnost do ljudi so pristopi, ki nasprotujejo performerjevi osnovni nalogi povezati mimoidoče v začasno skupnost občinstva. Kakorkoli, s pravo mero humorja, izčiščenega virtuoznega nastopa in zvite „dvojne igre" je najbrž tudi to mogoče.

Tretje Sergijevo vprašanje: Kako smo organizirani?, je najbrž zanimivo samo za performerje, saj si ga publika med gledanjem predstave navadno ne zastavlja. Kako nastopajoči komunicirajo in sodelujejo med nastopanjem (kot tudi pred in po njem), je bistveno za vsak umetniški kolektiv, še posebej, ker ima odgovor na to vprašanje tako praktične posledice kot tudi strateško in celo politično težo.

Dva osnovna odgovora lahko najdemo v politični zgodovini 20. stoletja: demokracija in diktatura. V primeru diktature se eden izmed nastopajočih odloča za vso skupino in signalizira svoje odločitve drugim, tako da akcija poteka v skupno smer. Direktna demokracija je na drugi strani redko uporabljen model, ne samo v realnem življenju, tudi v gledališču. Vseeno ga nekatere skupine, npr. Kamchàtka, dosledno izvajajo. Nalaga jim, da imajo vsi nastopajoči enako pravice, da začnejo ali končajo akcijo med predstavo; kar pomeni tudi, da je odgovornost za sprejemanje odločitev enakopravno porazdeljena med vse člane skupine.

Med dvema opisanima ekstremoma seveda obstaja cela pahljača možnih notranjih organizacij; najbrž jih je toliko, kolikor je skupin. Kakorkoli že, nekakšna osnovna pravila (ali smernice medsebojne dinamike) morajo biti dogovorjena, preden se gre skupina lahko ven „igrat". V letih nastopanja uspešni ulični kolektiv navadno razvije svoj avtentičen „način funkcioniranja" na ulici, ki jemlje v ozir individualne osebnosti in potenciale vseh njegovih članov.

Čeprav se občinstvo o tem, kako so med seboj organizirani nastopajoči, navadno ne sprašuje, pa notranja organizacija bistveno vpliva na atmosfero, tudi vsebino in celo „sporočilo" predstave; nekatere ideje, vsebine oziroma misije tudi lažje zablestijo v tem ali onem organizacijskem modelu.



Géza Pintér, performer[19]

[19] Géza Pintér je igralec in kulturni menedžer na področju gledališča. Trenutno je član Control Studio Association (Dunaszekcső, Madžarska), ki je tudi koordinator projekta RIOTE. Pred tem je deloval v okviru več gledaliških skupin: Teatro Nucleo (Italija), Antagon AktionTheatre (Nemčija) in Teatro Tascabile di Bergamo (Italija).

5
ŠTIRJE KORAKI DO ULIČNE PREDSTAVE

V prejšnjem poglavju sem predstavila metaforo posebnega ključa, ki omogoča publiki vstop v t. i. „magični krog igre"; ključ, ki naj bi bil jasen in takšen, da ga je moč zlahka posredovati občinstvu. Lahko bi mu rekli tudi KAJ predstave – v smislu: *Kaj je igra, ki jo igramo*? V tem poglavju pa se bom posvetila vprašanju KAKO: *Kako se igro igrati z občinstvom*.

Da bi ključ uspešno razdelili med mimoidoče, smo si v Ljudu izmislili sledeč protokol (ki je seveda zgolj eden izmed možnih):

ŠTIRJE KORAKI DO ULIČNE PREDSTAVE:

1. KORAK: VZBUDI POZORNOST!!!
2. KORAK: PREDSTAVI IGRO
3. KORAK: IGRAJ SE Z OBČINSTVOM
4. KORAK: PUSTI, DA OBČINSTVO PREVZAME

Glede na to, da univerzalna konvencija o tem, kako osvojiti javni prostor za namen umetniške uprizoritve, ne obstaja, in glede na to, da je ta prostor navadno namenjen drugim aktivnostim (premikanju od točke A do B, nakupovanju, delu, sprehajanju itd.), si mora ulični performer prostor za svoj nastop izboriti/izpogajati pri ostalih uporabnikih tega prostora. Za začetek mora narediti nekaj, da bodo ljudje sploh opazili, da je tam.

1. KORAK: VZBUDI POZORNOST!!!

Eden izmed načinov pridobivanja pozornosti na frekventni, kaotični ulici bi lahko bil s presenetljivim pojavljanjem tam, kjer te ljudje najmanj pričakujejo (na strehi nebotičnika, s skokom iz koša za smeti ali s padalom iz helikopterja).

Element presenečenja spravi ljudi iz njihovih ustaljenih vedenjskih tirnic, kar je dodaten plus. Če jih boš presenetil/a, bodo reagirali spontano, mimo pričakovanj o tem, kaj naj bi umetnost bila in kako naj bi se človek v stiku z njo obnašal.

Drugi način bi lahko bil osnovan na izstopajoči vizualni pojavnosti, takšni, ki je v kontrastu z vsem naokoli. Se pravi z zelo opazno obliko in/ali barvo.

Kadar več performerjev nosi isti ali podoben kostum/uniformo, tudi običajnejša barva in oblika zadostujeta, saj izstopajo kot skupina (npr. *Kamchàtka*, ljudje s kovčki, opisani v prejšnjem poglavju).

velikost

Nekateri pravijo, da je velikost pomembna, mene so v to prepričale Royal de Luxove velikanske lutke, ko sem jih gledala, kako so se s težavo prebile čez londonski Trafalgar Square.[20]

[20] Royal de Luxe je ikonična francoska ulična skupina pod taktirko Jean-Luca Courcoulta, ki deluje že od leta 1979. Maja 2006 sta njihov gromozanski mehanski slon in marioneta deklice pritegnila največjo publiko v zgodovini „off gledališča“ v Londonu. Številne ulične luči in semaforji so bili začasno odstranjeni, da se je slon lahko zrinil mimo.

Še en način pridobivanja pozornosti je premikanje v tempu, ki je drugačen od tempa večine uporabnikov javnega prostora – se pravi

p o č a s n e j e

ali pa

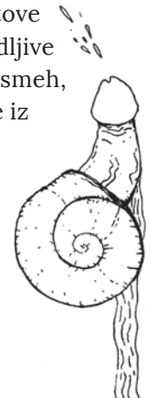
hitreje

od okolice.

Uniformirana skupina performerjev, ki se premikajo v „slow motionu” ali pa zamrznejo in se nato nenadoma sunkovito premaknejo, kot da bi v njih izbruhnila zadržana energija, sta dve od mnogih „ritmičnih strategij”, ki jih pogosto uporabljajo skupine na ulici.

GLASNOST je tudi efektivno sredstvo opozarjanja nase, o čemer pričajo mnogi ulični orkestri.

Nekoliko neprimerno ali vsaj nekonvencionalno obnašanje v javnosti pa je strategija za vzbujanje pozornosti, ki jo v Ljudu najraje in s pridom uporabljamo. Golo trimčkanje po mestu, „kraja” policistove kape, ustavljanje prometa ali lizanje tujega sladoleda so neškodljive provokacije, ki lahko, če so izvedene z občutkom, izzovejo smeh, sprostijo tenzije, povezane s tabuji, ali pa vsaj vržejo mimoidoče iz njihovih vsakdanjih „zombi rutin”.



VAJA

Pojdi v javni prostor in pridobi pozornost.

1. Premikaj se hitreje od ostalih in opazuj, kako se za tabo obračajo glave.
2. Izvedi akcijo v „slow motionu" (vztrajaj nekaj časa, ne obupaj prehitro).
3. Povabi prijatelje, da se ti pridružijo, in poizkusi obe zgoraj omenjeni vaji še z njimi, v večji skupini.

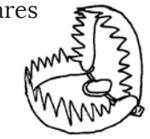
2. KORAK: PREDSTAVI IGRO

Ko je enkrat vsa pozornost usmerjena vate, je čas, da občinstvu predstaviš „igro, ki se bo igrala", da razkriješ svojo ponudbo. Pomembno je, da to storiš znotraj igre, se pravi: ne da bi stopil ven in razlagal, temveč preprosto preko „igranja igre s svojimi soigralci (ali solo)", vse dokler publika ne dojame pravil. Daj ljudem čas, da si ogledajo, kaj počneš – ne skrbi, samo nadaljuj z akcijo, prej ali slej bodo že razumeli, v kakšnem svetu si. Kar pa ne pomeni, da se moraš izogibati interakcijam in se pretvarjati, da občinstvo ne obstaja. Kot razloženo v tretjem poglavju, bi takšen odnos lahko zgradil steno med tabo in tvojimi potencialnimi gledalci. Na tej točki ti samo ni treba iniciirati veliko interakcij (razen v primeru, da tvoj lik ali misija brez direktnega nagovarjanja publike ne moreta priti do izraza).

Naj pojasnim, kako smo se tega koraka lotili v primeru *Invazij*: vsaka *Invazija* se začne s postopnim pojavljanjem vesoljcev na lokacijah, ki so na varni razdalji od ljudi (v oknih, na strehah, balkonih, izza dreves/kipov itd.). Tako imajo gledalci čas in prostor, da si jih nemoteno ogledajo in osvojijo „pravila igre". Medtem vesoljci odkrivajo zemeljske predmete: klopco, ulične svetilke, prazno steklenico kokakole … učijo se gibanja s težnostjo, dotikanja itd. Čez čas publika dojame različne notranje motivacije in vedenjske vzorce posameznih Nezemljanov: eden želi vse prevohati, drug se rad drgne ob stvari in ljudi, tretji je kratkoviden in rad prouči vse z razdalje nekaj centimetrov … Šele ko so se publiki tako predstavili, začnejo Nezemljani aktivno stopati v interakcije z gledalci.

PAST

Dragi bralec, draga bralka, gotovo si lahko predstavljaš, kako bi predstava, ki bi izpustila kateregakoli od prvih treh korakov, neslavno končala. Ampak izpuščanje drugega koraka je res najpogostejša napaka. Hitenje s stvarmi je namreč normalna reakcija na nervozo, ki se pojavi znotraj performerja v momentu, ko večja množica ljudi na ulici obrne pozornost nanj. Mimoidoči pa se znajo počutiti napadene in zmedene, če performer v momentu, ko so ga šele zares opazili, začne zelo intenzivno in hitro „riniti" vanje. Ni jim jasno, kaj nastopajoči hoče od njih in kaj je igra, v kateri naj bi prisostvovali.



3. KORAK: IGRAJ SE Z OBČINSTVOM

Ko so gledalci dešifrirali ključ in se seznanili z vlogo, ki jim je bila dodeljena, jih lahko spodbudimo, da to vlogo igrajo čim bolj aktivno. Ulični performer/ji v tej fazi predstave pogosto prosijo za sodelovanje „prostovoljca iz publike", da kot predstavnik celotnega občinstva opravi lažjo nalogo ali podpre igro s stransko vlogo asistenta ipd. Mnenja sem, da se ljudi v nobenem primeru ne sme siliti, da počnejo stvari, na katere niso pripravljeni, vendar pa jih je, sploh kadar prevzamejo iniciativo in postanejo proaktivni, smiselno nagraditi za sodelovanje in jim ponuditi priložnost za nadgradnjo.

Če je tretji korak izveden uspešno, se bodo gledalci „odprli". Vedno bolj bodo odzivni in komunikativni ter vedno manj sramežljivi pri vključevanju v ponujeno igro. Prav ta korak je najverjetneje tisto, v čemer se interaktivno gledališče na prostem najbolj bistveno razlikuje od konvencionalnega dramskega gledališča. Med konvencionalno predstavo se niti na vrhuncu dramske napetosti ne pričakuje, da bodo gledalci vstali s stolov, glasno komentirali dogajanje na odru ali celo skandirali iz tême avditorija.

Čutil sem vročino
goreče bakle na „piazzi"
– del naše scenografije za predstavo,
ki smo jo začenjali ob sončnem zahodu.
Prizor zažiga „čarovnice", ki naj bi se jo žrtvovalo
boginji, je bil postavljen v atmosfero srednjeveškega
južnoitalijanskega mesteca. Čudovito lepa, mlada
brazilska igralka je bila priklenjena na kavč in odnesli
smo jo na mesto žrtvovanja. Situacija je bila prav
škandalozna, ljudje so bili razburjeni, nekateri so
vpili: „Na grmado z njo!" Čutil sem razvnetost
gledalcev okoli sebe, nenadoma se mi je zazdelo,
kot da sem se znašel sredi vojne vihre.

Géza Pintér, performer

4. KORAK: PUSTI, DA OBČINSTVO PREVZAME

Četrti in zadnji korak protokola ni obvezen. Ulični performerji pogosto ne gredo tako daleč ali pa je preprosto neizvedljiv. Kakorkoli, meni se zdi ta korak najzanimivejši od vseh in v Ljudu se trudimo, da bi se čim pogosteje zgodil.

Na koncu vsake izvedbe *Pocestnice* (omenjene v prejšnjem poglavju) spodbudimo občinstvo, naj prevzame in nadaljuje z igro. Gledalci imajo čas, da v bližnji okolici poiščejo zanimive mestne detajle in jih opišejo kot umetniška dela. Tako dobijo priložnost, da razvijejo lastne ideje, domišljijske zgodbice in gage s pomočjo ključa igre, ki so ga spoznali med predstavo. Če je potrebno, so jim v pomoč naše hostese, ki strežejo „vino za inspiracijo" in ustvarjajo prijetno, domačno atmosfero, v kateri se vsi počutijo sproščeno in sprejeto. V tej fazi predstave za vso kreativnost poskrbi občinstvo. Ko gledalci zaključijo z iskanjem, svoja na novo odkrita umetniška dela predstavijo drug drugemu, naključnim mimoidočim in nam – nastopajočim, ki pri tem zadnjem koraku postanemo pasivni opazovalci. Vloge se zamenjajo in krog igre je sklenjen.

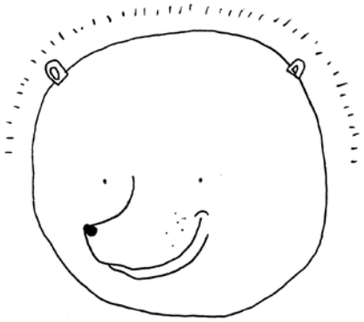
V nekaterih primerih najbolj entuziastični člani občinstva celo vzamejo ključ igre domov, da bi kasneje sami vstopili v paralelni svet ali pa da bi podelili igro s svojimi bližnjimi. Zelo nas je razveselila novica, da so nekateri izmed njih priredili lastno Pocestnico za svoje družinske člane in prijatelje.

6
KAKO POSTATI ULIČNA NINDŽA

Kot je bilo razvidno iz primera Sarah Bernhardt v prvem poglavju, veščine potrebne za odrski nastop niso nujno enake veščinam za osvajanje ulice. Ulična predstava si mora izboriti svoje mesto znotraj nepredvidljivega uličnega dogajanja – to pa lahko naredi samo performer, ki ni prvenstveno fokusiran zgolj nase, kakor je to vsaj do neke mere navada pri dramski igri.

Ravil Sultanov[21], ruski klovn, režiser in inovator, mi je nekoč dal sledeč nasvet:
„Ko se spuščaš v interakcijo z občinstvom, naj bo tvoja glava prazna!"

Za razliko od glave (in „čustvenega telesa") dramskega igralca, ki mora(ta) biti polna, saj igralec „prinese cel svet na oder" – pooseblja vlogo, žarči čustvo, celo do te mere, da pozabimo, da je (zgolj) igralec na odru.



Sprva se mi je zdel Ravilov nasvet preprost, celo trivialen, ampak v desetletju praktičnega dela na ulici se mi je njegov stavek vračal v zavest kot bumerang. In vsakič se mi je razkril še kakšen skrit pomen.

[21] Ravil Sultanov je diplomant moskovske cirkuške akademije in skupaj z Natašo Sultanov vodi Zavod Bufeto. Zavod Bufeto je umetniška in izobraževalna nevladna organizacija, ki med drugim organizira vsakoletni Klovnbuf – mednarodni festival sodobne klovnade in novega cirkusa v Ljubljani.

Zakaj prazna? Prazna zato, da se lahko napolni. Napolni s pristnimi mislimi, zamislimi in čustvi, ki jih sproži edinstven kontakt med performerjem in osebo/ami pred njim. Skupaj lahko kreirata/jo nekaj iz nič, na način, kot to še ni bilo storjeno – kar je čarovnija, ki se žal ne more zgoditi, če že začnemo s polno glavo.

Kako prazna? Kot vam lahko pove vsak budistični menih, se ni lahko osvoboditi pričakovanj, domnev, skrbi glede prihodnosti in obžalovanj glede preteklosti. Kako biti čuječ in prisoten v trenutku? je vprašanje, ki si ga zastavljajo mnogi in zdi se, da leži tudi v samem srcu uličnega nastopanja in filozofije – kar je bržkone razlog za vzdevek z vzhodnjaško azijskim prizvokom: „street ninja" oziroma „ulična nindža", s katerim v Ljudu nazivamo ulične performerje. Stanje, v katerem naj bi bila ulična nindža, je stanje „sproščene koncentracije", kot smo navajeni reči v Ljudu, čeprav zveni kontradiktorno. Da bi bil kos uličnemu vrvežu, mora nindža osvojiti balans med dvema ekstremoma: popolno sproščenostjo (kot tik preden zaspiš) in osredotočenostjo (ko skoraj ne opaziš ničesar okoli sebe, npr. med izpitom).

Na nek način ulične interakcije skušajo sprazniti tudi glave gledalcev, jim pomagati, da dosežejo zasuk v perspektivi, ki ga spremlja občutek olajšanja, hvaležnosti in čudenja ter ki prebuja v njih spontano igrivost.

VAJA

Da bi vadil stanje „sproščene koncentracije", močno priporočam igranje vseh možnih iger (timskih športov, namiznih in besednih iger itd.) kot tudi prakticiranje vseh oblik meditiranja (čuječnost, aktivna meditacija, joga, Gurdjieffovi plesi itn.).

Medtem ko je stanje ultimativne pripravljenosti in odprtosti za karkoli zaželeno stanje zavesti ulične nindže, sta improvizacija in interakcija nindžini osnovni orodji.

V vsakdanji rabi jezika improvizacijo povezujemo s „hitro rešitvijo za nepričakovan problem" ali pa z „akcijo brez vnaprej premišljenega načrta", kar nosi negativne konotacije v smislu rešitve ali akcije, ki je manj kot idealna. Ampak v svetu ulične in tudi še kakšne druge umetnosti, je improvizacija pozitivna beseda.

Širša javnost je z improvizacijo kot umetniško tehniko še najbolj seznanjena v povezavi z jazz glasbo. Improvizacija pa je na razne načine in v različni meri tudi del mnogih, če že ne kar vseh gledaliških in plesnih tradicij. Pogosto se jo uporablja med vajami za nabiranje idej, za razvijanje prizorov ali telesne manifestacije likov, ali pa zgolj zato, da se skupina poveže in se performerji med seboj sinhronizirajo.

Za nekatere šole sodobnega plesa je improvizacija edino izrazno sredstvo, kot tudi za improvizacijsko gledališče, sodobno „gledališko tradicijo z dodelanim arzenalom igralskih, pripovedovalskih in režijskih tehnik", v katerem, kot bi rekla Sonja Vilč, kvaliteta „ni stvar vnaprej premišljene akcije, ampak popolne predanosti in potopitve v to, kar se dogaja *tukaj in zdaj*." [22]

[22] Sonja Vilč, *Collective improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in zavod Maska, 2015), str. 161–163.
Sonja Vilč je članica kolektiva „ustvarjalcev živečih in živih umetnosti" Narobov iz Ljubljane, ki korenini v klasični gledališki improvizaciji. Je performerka, pedagoginja in mislec, kot tudi redna sodelavka skupine Ljud, ki med drugim nastopa kot vodička številnih *Pocestnic* po vsem svetu.

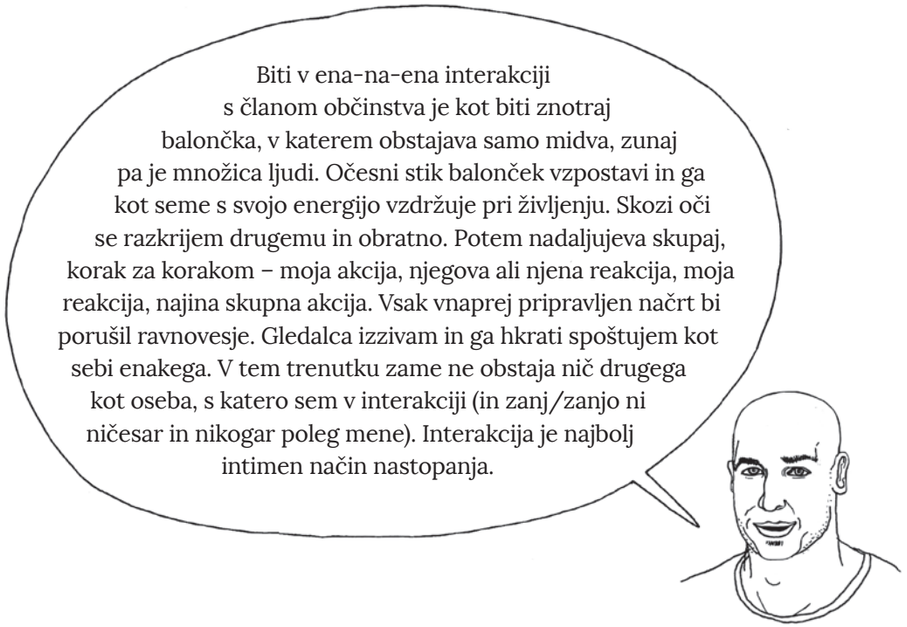
Na ulici pa uporaba improvizacije, vsaj v manjši meri, ni zgolj umetniška odločitev, temveč nujnost. Zaradi česar so praktične vaje, principi in tehnike, ki jih učijo razne šole gledališke improvizacije, dragocen vir znanja, ki koristi vsaki ulični nindži, tako začetniku kot staremu mačku.

Improvizacija hodi z roko v roki z interakcijo. Je nujna vsebina vsake pristne interakcije, ki je resnično odprta in ne temelji na vnaprej pričakovanem odzivu publike, ki bi jo performer izsilil iz gledalca.

Za razliko od improvizacije se interakcija redko poučuje. Podobno kot pri jahanju konj se resnično obvladanje interakcije lahko doseže zgolj s prakso. Interakcija je namreč daleč od mehanske veščine, temelji predvsem na „ekspertni intuiciji". Pa vendar, čeprav gre za kompleksen fenomen, je njegove osnovne principe razmeroma lahko razložiti. Dva poglavitna fenomena, ki ju je treba vzeti v ozir, sta „deliti z drugimi" in „izkusiti".

Na interakcijo lahko gledamo kot na vrednost samo na sebi, je več kot sredstvo za doseganje cilja. Skozi interakcijo performer ponudi igro občinstvu, skozi interakcijo gledalce poveže v začasno skupnost in nič hudega sluteči tujci postanejo soigralci. Interakcija ni dobrikanje publiki ali „entertainment" (kot npr. animacija); v svojem najvišjem dosegu je interakcija povabilo drugemu kot človeškemu bitju, kot sebi enakemu.

S pomočjo očesnega stika performer vzpostavi odnos zaupanja z gledalcem, s katerim stopi v interakcijo. Preko poslušanja in opazovanja ta odnos nadgradi in ga pripelje na višji nivo.



Grega Močivnik, performer[23]

[23] Grega Močivnik je od samega začetka skupine Ljud eden najvidnejših performerjev kolektiva.

Nastopanje na ulici kliče po odmiku od vnaprej premišljenega načrta k tukaj in zdaj (kar vodi nastopajočega k improvizaciji) in od sebe k drugemu (kar ga vodi v interakcijo z občinstvom).

VAJA

1. Svoje prve interakcije z mimoidočimi si kot performer lahko olajšaš tako, da jih oblikuješ okoli lahke in enostavne naloge, ki jo mimoidoči poznajo, a jo ti izpelješ na nepričakovan način in jih s tem presenetiš. Pomaga ti lahko tudi rekvizit, na primer fotoaparat ali telefon.

2. Na ulici zaprosi mimoidočega tujca, naj te fotografira (za sodelovanje ga poprosi na igriv način in zraven vadi očesni stik zaupanja).

3. Če je izbrani prostovoljec za, ima čas in izgleda sproščen, nadaljuj s svojim „skrivnim načrtom”:

    - Medtem ko prostovoljec išče ustrezen gumb na fotoaparatu, si nadeni smešen dodatek (povezni si torbo čez glavo, natakni si klovnovski rdeči nos ali karkoli ti je všeč) ali …
    - Zamrzni v momentu, ko prostovoljec pritisne na sprožilec … čakaj, da vidiš, kako bo reagiral, ali …
    - Potem, ko te je oseba že fotografirala, jo povabi, da se fotografirata še skupaj. Med delanjem selfija jo preseneti z majhno neškodljivo gesto ali akcijo po lastni zamisli. Imej v mislih,

da tvoj cilj ni izpeljati načrt, temveč vzpostaviti igriv sproščen stik z naključnim mimoidočim, vsakič znova, vsakič bolje.

P. S.: Bodi hvaležen mimoidočim za sodelovanje in čas ter spoštuj njihovo svobodno voljo.

P. P. S.: Tik preden se spustiš v interakcijo, se spomni sledečega:

SPRAZNI GLAVO (A JE NE IZGUBI!)!

OČESNI STIK!

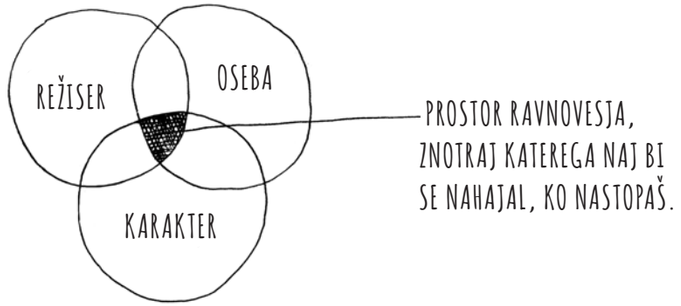
KO GRE KAJ NAROBE, TO SPREJMI KOT DARILO!

NE PANIČARI, IN KO TE ZGRABI PANIKA,
NE PANIČARI ZARADI TEGA![24]

[24] Formuliral Jurij Konjar, slovenski sodobni plesalec (citirano po spominu).

7
TOMOV NASVET

Prav tako dragocen nasvet o nastopanju na ulici sem prejela od švicarsko-avstralskega umetnika in pedagoga Toma Grederja. Ob skodelici kave mi je razložil svojo teorijo o trojici: KARAKTER, REŽISER in OSEBA.



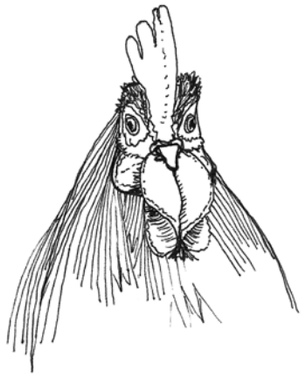
“Skušaj si predstavljati, da v momentu, ko nastopaš pred občinstvom, nisi en sam, temveč ste trije: Karakter, Režiser in Oseba. Med sabo sodelujete, ste v konfliktu ali preprosto „zabijate čas” skupaj. Ključ do uspeha je doseganje ravnovesja med temi tremi notranjimi glasovi.” [25]

Potrebovala sem kar nekaj časa, da sem dojela resnično vrednost in široko uporabnost Tomove izjave. Z njeno pomočjo lažje razumem tako shizofrena čustva in kakofonijo misli, ki se dogajajo v meni, kadar nastopam, kot tudi druge performerje in kaj se dogaja v njih, našo skupinsko dinamiko, medosebne odnose in celo nekatera vprašanja osebne rasti.

Mislim, da je „Tomova trojka” tako zelo uporabna, ker je zastavljena kot odprt sistem – odskočna deska, iz katere lahko „naskočiš” analiziranje tega, kar se godi v tebi v kateremkoli danem trenutku nastopa. Morda te takšen razmislek ne bo pripeljal do odgovorov, vklesanih v kamen, gotovo pa bo dodatno osvetlil kompleksno dinamiko tvojih notranjih motivov, bojev, strahov, blokad in impulzov.

Po nekajletni uporabi v praksi razumem Tomovo orodje nekako takole:

[25] Tom Greder, znan tudi kot Oskar, se v svojem delu osredotoča na manipulacijo predmetov ter interaktivno kontekstualno fizično komedijo. Piše za, prispeva k in nastopa v mnogih sodobnih cirkuških, gledaliških in uličnih produkcijah. Kot učitelja ga zaznamuje inovativni pristop h kreativnosti in fizični komediji.
V originalni verziji svoje teorije Tom 3 notranje glasove naziva: Oseba, Karakter in Umetnik.



Karakter je tisti, ki nastopa. Je vloga, ki jo igralec igra. Je tudi igralčev notranji otrok, klovn, vesoljček, notranji čudak – žene ga univerzalna človeška želja: biti viden, biti v centru pozornosti, biti del igre, identificirati se z vlogo, telesom, masko, z emotivnim stanjem, igrati (se), nastopati. Karakter je tisti, ki deluje „na zunaj”, tisti, ki ga (oz. naj bi ga) videlo občinstvo. Karakter je vratar predstave, sprejme gledalce in jih vodi globlje vanjo.

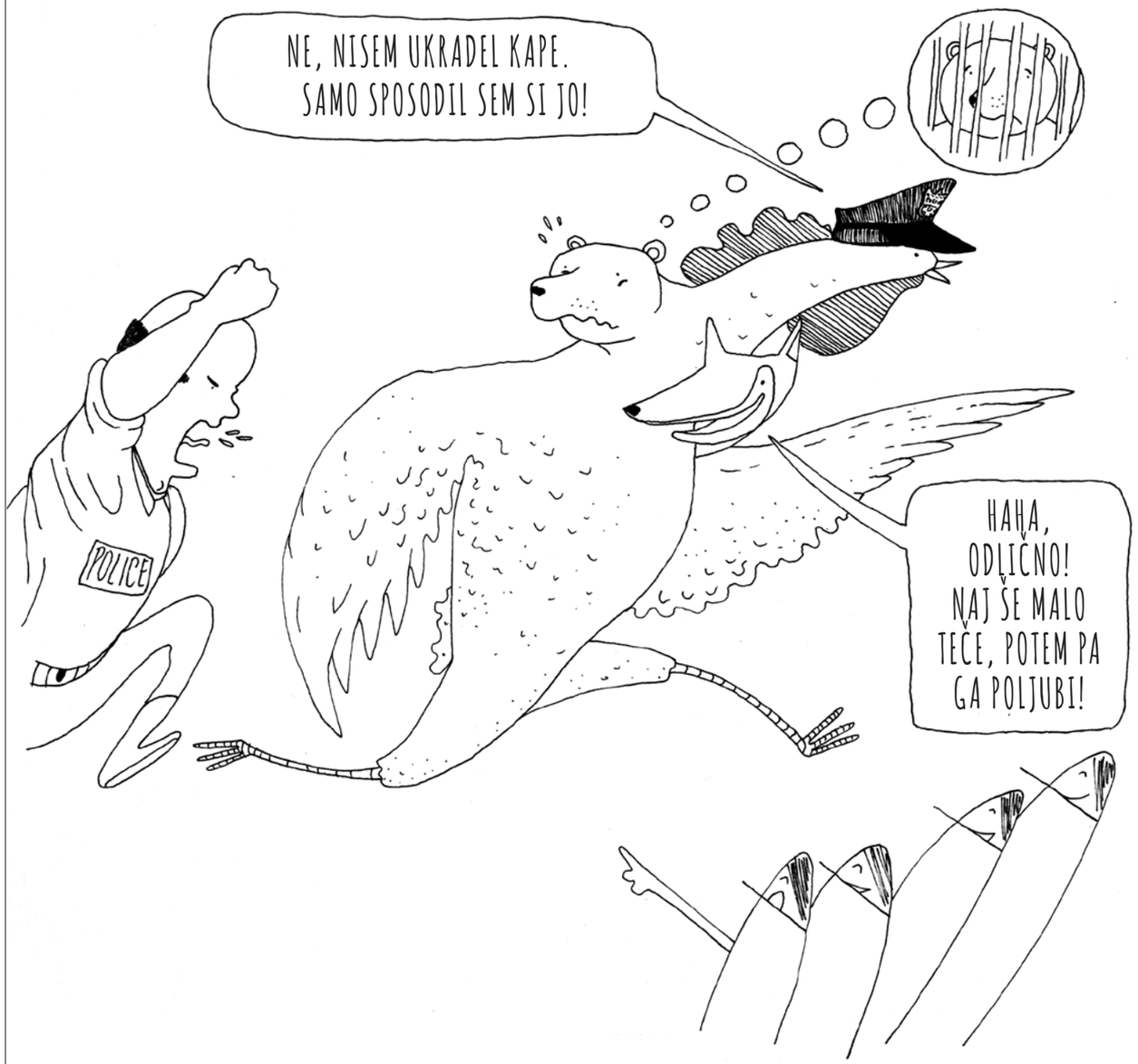
Upoštevajoč značilno simbolno pojmovanje karakteristik živali v zahodni tradiciji mu je moj ilustrator nadel obraz petelina.

Režiser predstavlja „zunanji pogled", sposobnost človeka, da se mentalno dvigne nad situacijo, izstopi iz telesa in si ogleda svet s ptičje perspektive. Režiser, imenovan tudi Umetnik, je prav tako kreativna sila, ki pa se po svojem potencialu in toku misli dramatično razlikuje od Karakterja. Razmišljanje o odnosih je globoko zakoreninjeno v Režiserjevi mentaliteti – odnosi v prostoru (kompozicija, vidljivost), odnosi v času (ritem), med dogodki (dramska zgodba), med pomeni (asociacije, poetičnost, absurd, lucidni preskoki), kot tudi medčloveški odnosi. Sporočilo oz. t. i. umetniška vsebina je v domeni Režiserja.

Oseba sestoji iz osebnih spominov, preferenc, sanj, izkušenj, potreb, vrednot in verovanj, ki so gradniki umetniške stvaritve (poenostavljeno bi lahko rekli, da Oseba priskrbi motivacijo in material za umetniško ustvarjanje, ki ga Režiser nato prežveči in Karakter odigra). Oseba je tudi tista v trojici, ki je sposobna sočutja in odzivanja na človeška čustva. Na nek način je odgovornost Osebe, da je uglašena z „realnim življenjem", v katerem umetnost korenini, čeprav je hkrati ločena od njega. Občinstvo je željno trenutkov, ko Oseba zasije skozi Karakter. Ko performer popusti kontrolo in dovoli svojim osebnim motivom in podzavestnim instinktom, da pridejo na plan (navkljub trudu Osebe, da bi to preprečila). Oseba med drugim poskrbi, da se med predstavo ne zgodi nič zares hudega (da se npr. nihče ne poškoduje), in se v tem oziru vede kot „odrasel", ki drži Karakter in Režiserja pod kontrolo. A vendarle, če je Oseba premočna, lahko postane kontraproduktivna in uniči igro v trenutkih, ko bi bilo bolje več tvegati ali si vzeti več časa, da se igra razvije.

Trojico si lahko predstavljamo tudi kot tri notranje glasove, ki se med predstavo pogovarjajo med seboj v performerjevi glavi. Dialog med njimi bi morda zvenel nekako takole:

OJOJ! TA GLAVOBOL ME UBIJA! ZAKAJ SEM ŠEL NA TISTO ZABAVO VČERAJ ...?
MEDVED, SKONCENTRIRAJ SE!
RAD BI ...
zzz
MEDVED! ZBUDI SE! POTREBUJEM TE!
MMMH...
HONEY
PROSIM, MEDVED!!! TO JE NAJPOMEMBNEJŠA SCENA!
TIŠINA, VIDVA! JAZ SKUŠAM TULE NAREDITI VTIS! KIKIRIKI!


NE, NISEM UKRADEL KAPE. SAMO SPOSODIL SEM SI JO!
POLICE
HAHA, ODLIČNO! NAJ ŠE MALO TEČE, POTEM PA GA POLJUBI!

V kontekstu konvencionalnega dramskega gledališča sta notranji Režiser in Oseba znotraj igralca na odru manj pomembna.
Notranjega Režiserja nadomešča zunanji avtor, režiser ali koreograf. Oseba je pomembna v kreativnem procesu, ne pa toliko med samo predstavo, saj v konvencionalnem gledališču ni interakcij z občinstvom in tudi ne nevarnosti, ki bi prežale na nastopajoče (meči in strupi na odru za razliko od avtobusov na ulici niso resnični). Poleg tega je v gledališki hiši ločnica med odrom in zaodrjem jasna, Oseba lahko počaka v zaodrju, medtem ko Karakter nastopa na odru.

Na drugi strani pa sta zrela Oseba in izkušen notranji Režiser nujno potrebna za spretno manevriranje v raznovrstnih atmosferah, vremenskih pogojih, med mimoidočimi, psi, otroki, pijanci, cerkvenimi zvonovi, policijo in drugimi elementi, ki se nahajajo v javnem prostoru.

> PAST
> Kot pravi Tom, ključ do uspeha ne leži v prizadevanju, da bi bil najboljši na vseh treh področjih, temveč v doseganju ravnovesja med njimi. Če je torej eden od notranjih glasov šibek, se morata preostala dva prilagoditi in znižati glasnost, da ga ne preglasita. Počakati morata, da se okrepi. Drugače bo rezultat neubran, in kar je še huje, najšibkejši glas bo vselej preglašen in ne bo nikoli dobil priložnosti za rast, za učenje iz lastnih napak – kar bo sklenilo brezizhodni krog.
>
> Če špekuliramo ...
>
> ... si vsi lahko predstavljamo, kako šibek Karakter odigra slabo predstavo, še posebej, če ga močna Oseba in Režiser silita v ospredje, v glavno vlogo, namesto da bi se držal stranskih, dokler organsko ne napreduje.

Šibka Oseba z močnim Karakterjem in Režiserjem se tipično lahko zaplete v pasti lastnega ega in postane arogantna, naduta, slab soigralec z oslabljeno kapaciteto za pristne interakcije. Še več, šibka Oseba je tudi slab sodnik, kadar je treba preceniti, ali je neka provokacija še efektivna ali je zgolj žaljiva. Namesto da bi se resnično dotaknila src gledalcev, bo takšna Oseba bombardirala njihov intelekt z naključnimi in neprizemljenimi filozofskimi, družbenimi in političnimi sporočili.

Šibek Režiser bo na ulici neizbežno pregorel, saj bo za premalo efekta porabil vse preveč energije. Na prvi pogled bo sicer zbujal zanimanje in budil pričakovanja, vendar bo težko držal pozornost publike dalj časa. Ob pomanjkanju jasnih informacij in konteksta, s pomočjo katerega bi lahko sledili razvoju dogodkov, se bodo gledalci najverjetneje odzvali pokroviteljsko in zdolgočaseno.

VAJA

Vprašaj se, kateri od treh glasov je najšibkejši v tvojem primeru. Aktivno in usmerjeno delaj na njegovem izboljšanju in s tem celostno izboljšaj svoj ulični nastop.
Če bi rad spodbudil svojega notranjega Režiserja, glej tuje predstave in jih analiziraj (spremljaj reakcije občinstva, vprašaj se, zakaj je nekaj smešno ali zakaj se nekaj dotakne gledalcev). Reflektiraj svoje lastno delo; pogovarjaj se o svojih vtisih in beri knjige o umetnosti.
Oseba raste skozi življenjske izkušnje in druge metode za osebno rast.
Karakter se mojstri z gledališkimi vajami (katerekoli šole, stila ali metode), še posebej pa z nastopanjem, nastopanjem in nastopanjem.

8
DOMOV VADIT, VEN SE IGRAT!

Vaditi ulično gledališče brez občinstva je podobno kot vaditi poljubljanje sam, brez partnerja. Samo Oleami pravi: „Precej nastopov je potrebnih, da ulična predstava do polnosti razvije svoj potencial, saj morajo nastopajoči razbrati naravo dinamike med njimi in občinstvom, lastno natanko tej predstavi.“ [26]

[26] Samo Oleami, „Take a story and run with it: Review of a Street Theatre Performance.“ *Trust me, I'm a critic*, [spletni blog], 4 avgust 2018, <https://trustmeimacritic.wordpress.com/2018/08/04/running-away-in-an-r4/>, (pridobljeno 1. aprila 2019).

Vseeno bi rada sledeče poglavje posvetila nekaterim praktičnim orodjem in uporabnim smernicam za tiste, ki se lotevajo uličnega nastopa.

Veliko je stvari, ki jih lahko ulična nindža vadi doma, preden se odpravi ven igrat: lahko na primer trenira glas in telo ali pa veščine, kot so: žongliranje in akrobacije. Doma se nindži utrne ideja za predstavo, za situacijo ali zaplet, doma definira „ključ", zgradi lik, pripravi kostum, glasbo, rekvizite … Ampak resnična pustolovščina se začne šele, ko se načrt izjalovi! Najgloblji in najbolj zanimivi trenutki v gledališču na prostem so tisti, ki se zgodijo nepričakovano, tukaj in zdaj, kot kratek stik med predstavo in okolico, med performerji in občinstvom.

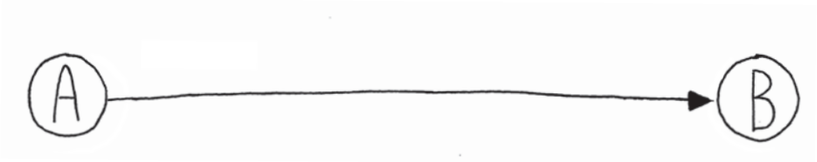
Jango Edwards[27] – eden največjih klovnov naše dobe – gre celo tako daleč, da vse vnaprej pripravljene načrte, zaplete, like, trike in veščine označi za „rokavčke, uporabne samo, dokler se še učiš plavati". Po njegovem je vsaj teoretično končni cilj performerja, da se znebi vseh vnaprej pripravljenih vsebin in gre ven, enostavno popolnoma odprt za karkoli bo prinesel trenutek – kar sam tudi počne.

A ni vsakdo Jango, in čeprav je fiksen načrt res neprimeren za na ulico, je priporočljivo imeti nekakšne oporne točke ali vsaj zemljevid ali kompas tam nekje v zadnjem žepu.

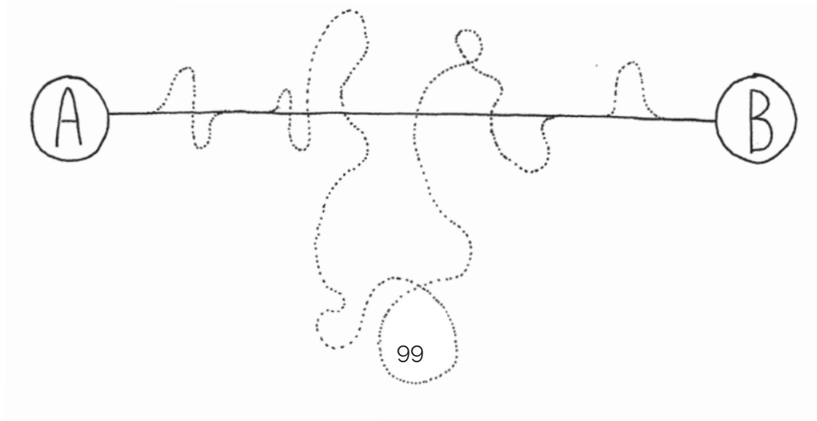
[27] Jango Edwards je ameriški klovn in performer, ki je večino svoje kariere preživel v Evropi. Njegove predstave so povečini solo nastopi, ki mešajo prvine tradicionalne klovnade s subkulturnimi in političnimi referencami. V dobrih treh desetletjih nastopanja po Evropi si je Edwards zgradil pravi kult sledilcev. Od leta 2009 Edwards vodi tudi Nouveau Clown Institute (NCI), izobraževalni center specializiran za svet klovnade v kraju Granollers pri Barceloni.

Linija od A do B

Eden od načinov, kako ustvariti scenarij, ki bo uporaben v vrvežu javnega prostora, je definirati t. i. „linijo predstave od A do B". Kot mi je razložil Jango, takšna „linija od A do B" označuje premočrtno, jasno pot od točke A – ki je začetek predstave, do točke B – njenega konca.



Naloga performerja je, da se prepusti navdihu tega, kar se dogaja ZDAJ, se odmakne od varnosti ravne črte in improvizira. V trenutku, ko začuti, da improvizacija ne vodi nikamor in da vzdušje peša, pa se samo vrne na linijo in ostane tam vse do naslednjega impulza za improvizacijo.

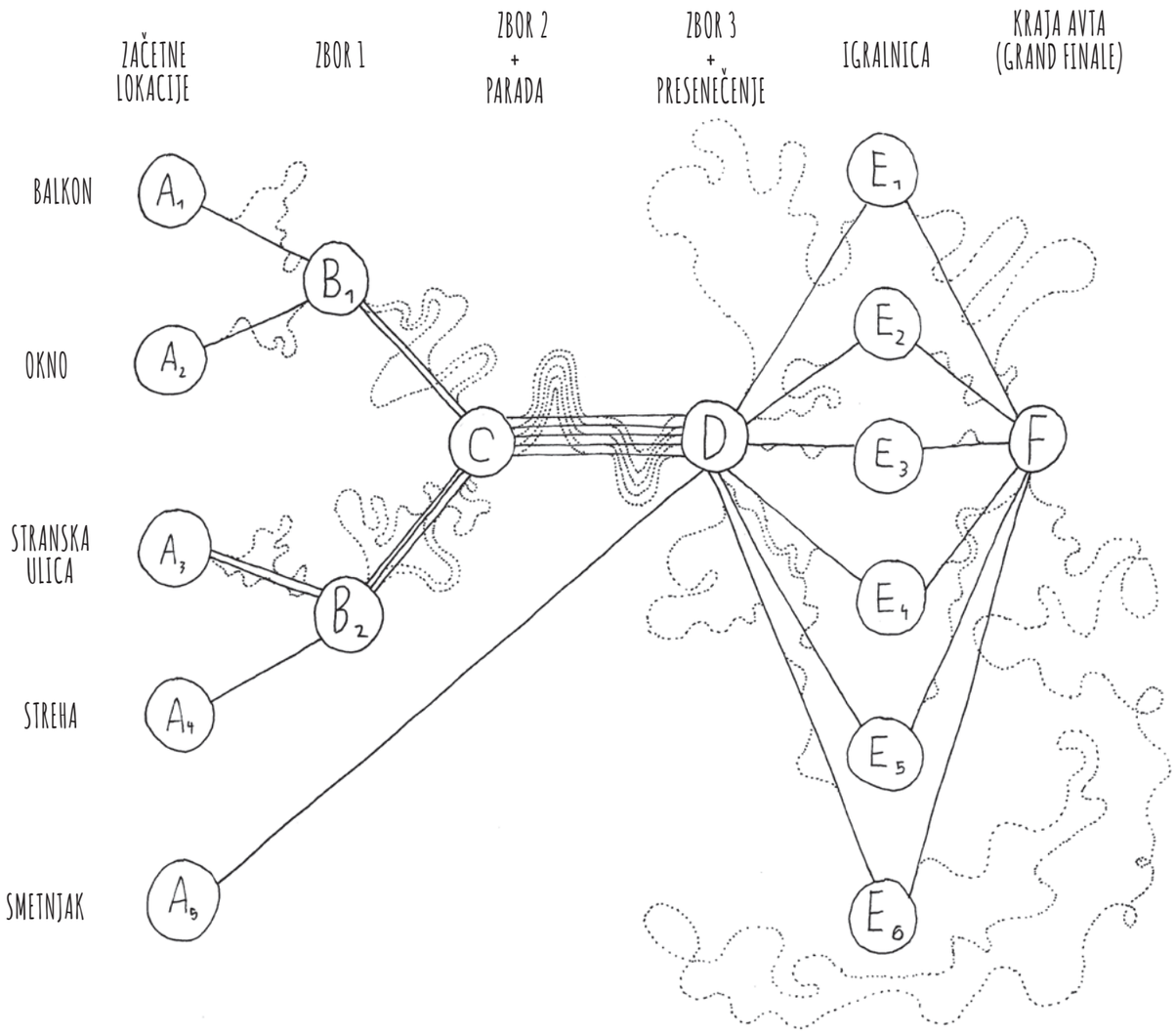


Ta pristop omogoča performerju, da je odprt (preizkuša nove stvari, reagira na razvoj dogodkov, tvega) in hkrati razmeroma varen (se izogne riziku, da bi bila na slab dan njegova predstava povsem nerazumljena in brez pravega konca ter bi občinstvo vpilo BUUUU! in metalo gnilo zelenjavo).

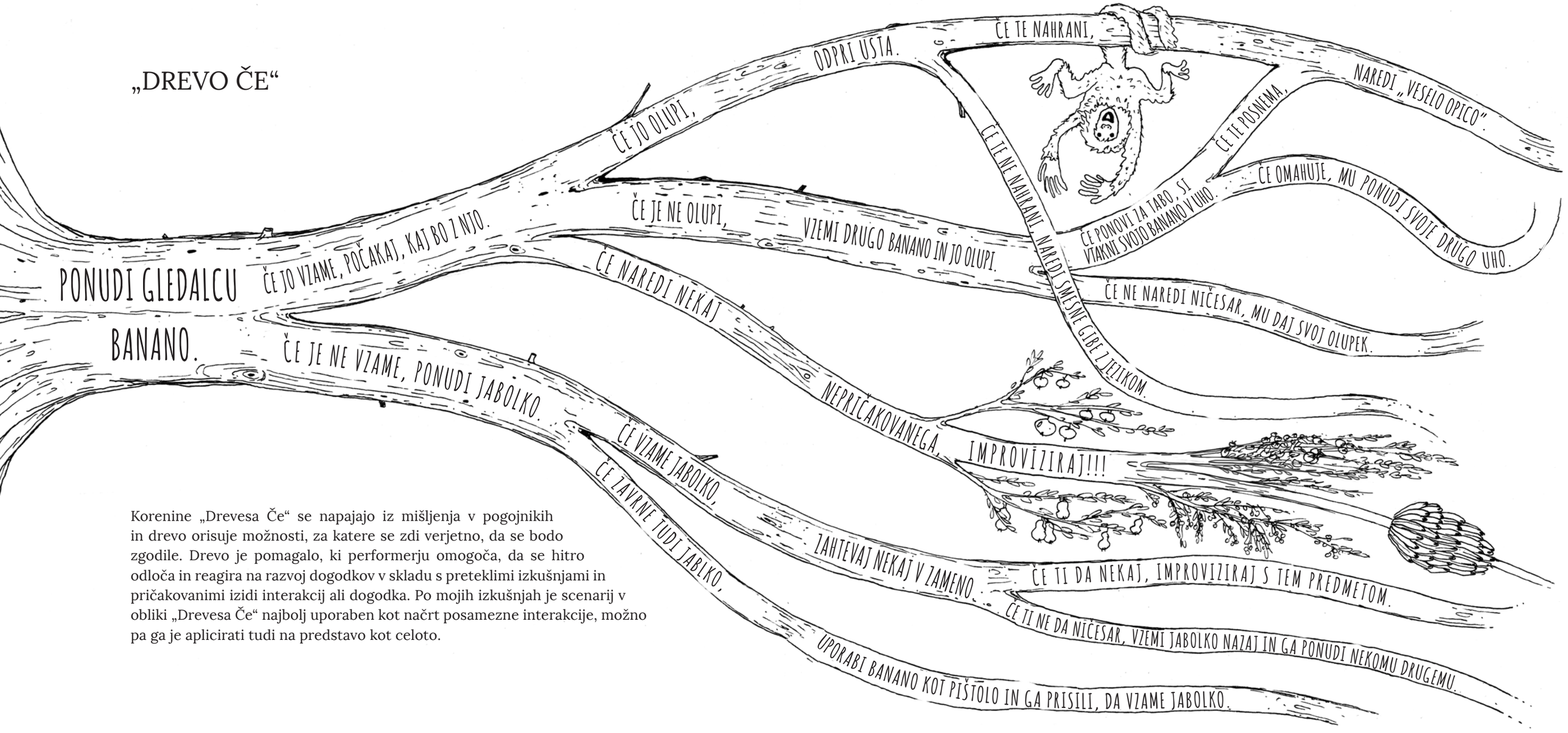
„Linijo od A do B" je lahko razviti tudi v bolj kompleksen diagram, ki omogoča večji skupini performerjev, da sledijo skupnemu krovnemu načrtu. V tem primeru lahko uporabimo več linij (po eno za vsakega performerja) in več fiksnih točk (A, B, C, D, E ...), ki tako predstavljajo začetke in konce posameznih delov predstave.

Pozitivna stran takšnega skupnega krovnega načrta je, da v nekaterih delih predstave omogoči posameznim igralcem ali manjšim skupinam, da so svobodni, se gibljejo v individualno smer in se kasneje ponovno povežejo v eno celoto ter nadaljujejo skupaj v naslednji del predstave. To je še posebej uporabno, kadar nastopajoči niso ves čas v istem fizičnem prostoru.

Pričujoča primera iz *Invazij* ilustrirata, kako lahko to deluje. Ena od verzij predstave se začne s posameznimi liki – vesoljci, ki se neodvisno gibljejo po različnih koncih mesta. Ko naberejo gledalce, se vesoljci zberejo na vnaprej dogovorjeni lokaciji na glavnem trgu mesta (skupaj z gledalci, ki jih vsak izmed njih pripelje s seboj). V drugi verziji začnejo vesoljci skupaj, kot odprava iz vesolja, in se kasneje razpršijo in posvetijo individualnim interakcijam. Na dogovorjeni zvočni signal, ki ga zakliče eden od vesoljcev, ki je na ulici opazil nekaj zanimivega, se vsi ponovno zberejo.



„DREVO ČE“



Korenine „Drevesa Če“ se napajajo iz mišljenja v pogojnikih in drevo orisuje možnosti, za katere se zdi verjetno, da se bodo zgodile. Drevo je pomagalo, ki performerju omogoča, da se hitro odloča in reagira na razvoj dogodkov v skladu s preteklimi izkušnjami in pričakovanimi izidi interakcij ali dogodka. Po mojih izkušnjah je scenarij v obliki „Drevesa Če“ najbolj uporaben kot načrt posamezne interakcije, možno pa ga je aplicirati tudi na predstavo kot celoto.

„Drevo Če" sestavljata dva tipa informacij:

1. unikatne ideje, ki izhajajo iz „ključa" predstave (predstavljenega v četrtem poglavju) in
2. t. i. splošna „logika javnega prostora".

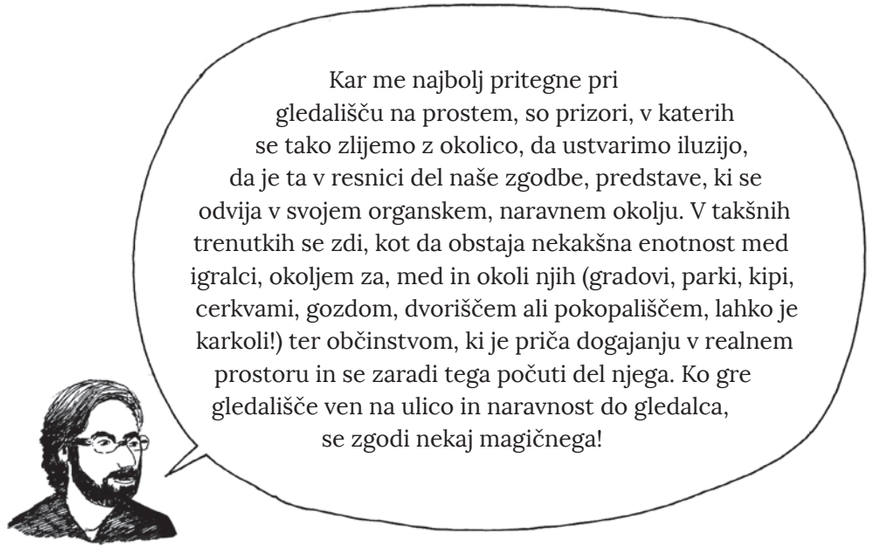
„Logika javnega prostora" se nanaša na vse, kar lahko z veliko verjetnostjo pričakujemo, da se bo zgodilo, nahajalo ali dogajalo v javnem prostoru. Vključuje tako fizične karakteristike prostora kot tudi vse, kar je povezano z javnostjo, se pravi z njegovimi uporabniki.

Skozi prakso boš kot performer opazil, da se nekatere reakcije mimoidočih na tvojo intervencijo ponavljajo. Ne glede na to, kako nenavaden, provokativen ali nekonvencionalen je tvoj predlog, bodo ljudje reagirali:

- presenečeno, čemur bo morda sledil:
  - smeh (ne glede na to, ali boš naredil nekaj smešnega ali ne, saj je smeh pogosta reakcija na nepričakovano),
- izjemno navdušeno in odobravajoče (tako pogosto reagirajo najstniki, mestni klateži, ekscentriki in drugi pripadniki družbenih manjših, ki se identificirajo z uličnim performerjem kot z nekom, ki ne pripada večini),
- z načelnim odobravanjem in rahlim zanimanjem (največkrat izraženim z nasmeškom mimoidočih na sončen dan),
- jezno (vedno se bo našel nekdo, ki mu ne bo všeč, kar počneš).

Kot reakcije ljudi tudi arhitektura kateregakoli javnega prostora za izkušeno ulično nindžo ni nobeno presenečenje: klopi, smetnjaki, korita za rože, avtobusna postajališča, ulične svetilke, kipi, semaforji, trgovine, bari, prometni znaki in oglasne deske, hiše, balkoni, okna, ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ... (prosim, dokončaj seznam).

V letih slalomiranja med opisanimi elementi (prostor-ljudje-igra) performer razvije t. i. „ekspertno intuicijo", instinkt, ki mu omogoča, da reagira hitreje od misli in naredi pravo stvar v pravem trenutku ter iz navadnega uličnega vsakdana ustvari poezijo.



Csongor Köllő, gledališki režiser[28]

[28] Csongor Köllő je igralec, režiser in mentor, sovodja društva Shoshin Theatre Association (Cluj, Romunija), ki organizira KaravanAct festival – gledališki festival na cesti (član RIOTE partnerstva).

POTENCIALNE PASTI „DREVESA ČE”

Tako samostojne kot skupinske interakcije in/ali improvizacije, temelječe na „Drevesu Če”, lahko postanejo mehanske, brez življenja in navdiha, če načrtu sledimo preveč rigidno. Cilj ni slepo izpolnjevanje načrta; načrt obstaja kot pomožno orodje, da bi dosegli nekaj drugega. Ohranjanje igrivosti in zaupanja v trenutek je nujno potrebno za inspirativni nastop.

Ko proučujemo t. i. „logiko javnega prostora”, moramo paziti, da ne gremo predaleč v posploševanju. Sicer bomo prenehali biti pozorni in bomo zavoljo preuranjenih zaključkov zamudili edinstvenost danega trenutka. Na primer: predstavljaj si, da gre mimo tvoje predstave tipični poslovnež v obleki – tvoj zaključek na podlagi „logike javnega prostora” bo najbrž, da nima časa in ni tip človeka za „blesave” interakcije. A ponoven pogled lahko razkrije radovedni nasmeh in 1, 2, 3 si bo poslovnež sezul čevlje in skočil s tabo v vodnjak (mimogrede, to se mi je res zgodilo nekoč med predstavo *Invazij*). Skratka, ne zanašaj se na stereotipe, da ne spregledaš, kaj se dogaja pod površjem!

VAJA 1

Pojdi v frekventni javni prostor, sedi in opazuj!

1. Posveti se arhitekturi – predstavljaj si, kako je ta prostor izgledal nekaj desetletji ali pa celo 100 let nazaj. Kateri elementi tega javnega prostora se najpogosteje menjajo, spreminjajo? Kaj je centralna točka – glavni fokus tega prostora? Se je ta točka nedavno spremenila?

2. Preusmeri pozornost na ljudi. Kdo so? Kaj počnejo tu?
   Opazuj njihove poti in aktivnosti v prostoru.
   Kako različne skupine ljudi med seboj komunicirajo? Se motijo, se sploh opazijo?
   Kako bi opisal splošno atmosfero?

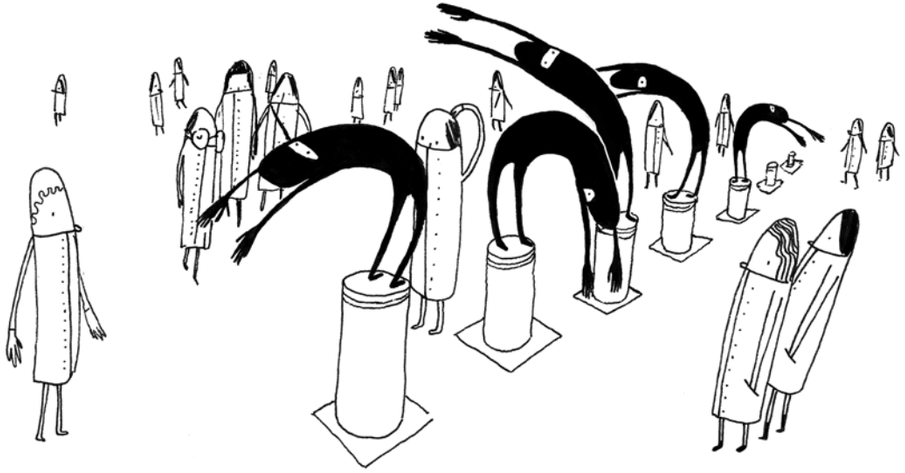
3. Vzemi papir in pisalo ter prostor nariši (ne samo stene, tudi življenje znotraj njih).

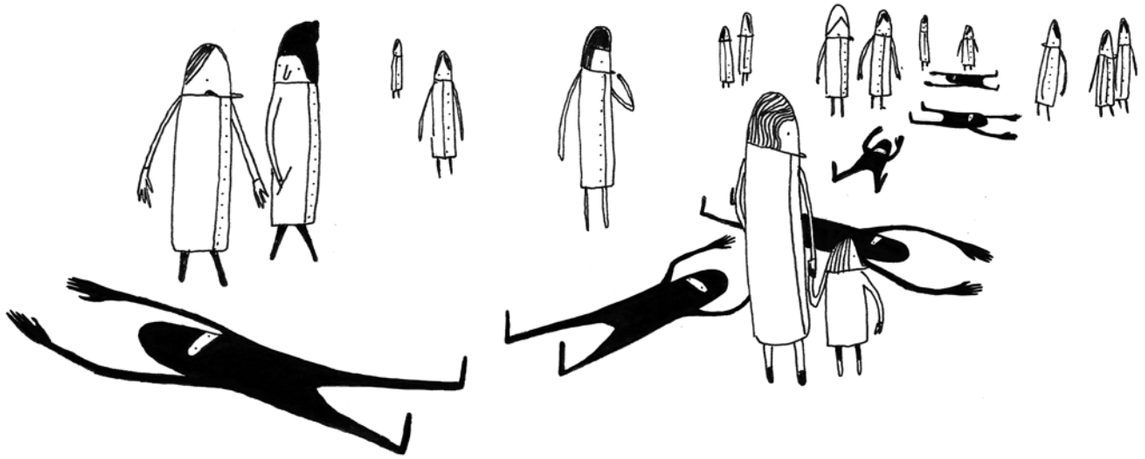
4. Zdaj pa sprosti domišljijo in si zamisli nenavadno akcijo (vizualno, zvočno, performativno ali drugačno intervencijo), ki bi se lahko tam zgodila. Takšno, ki bi pritegnila pozornost ljudi ter spremenila atmosfero.

Uživaj v predstavi!

VAJA 2

Da boš lahko tudi skozi akcijo spoznal javni prostor, poišči vsaj 2 prijatelja (v idealnem vesolju pa 4). Pojdite ven in ustvarjajte kompozicije s svojimi telesi v prostoru.





Namigi:

- Če imaš več prijateljev, ki so pripravljeni sodelovati, se razdelite v 2 skupini, da bo ena lahko opazovala drugo pri akciji. Ko obe skupini zaključita niz akcij, si izmenjajte komentarje in opazke.
- Če mimoidoči začudeno pogledujejo v vašo smer, vadite pomirjujoči pogled in nasmeh.
- Če ste na zelo kaotični lokaciji in ne obvladate neštetih vprašanj in komentarjev ljudi, vzemite fotoaparat ali mobitel in se pretvarjajte, da snemate „noro" fotografijo.

Preden se premaknemo na zaključno poglavje, bi rada opozorila še na dve pasti, v kateri se pogosto ujamemo med pripravo in vajami za ulično predstavo. Ti dve pasti prežita na umetnike tudi znotraj gledaliških hiš in drugih, neperformativnih umetniških zvrsti. A sta še toliko bolj vredni omembe v kontekstu uličnega gledališča – če se namreč ulični performer ujame v eno izmed njiju, bo rezultat lahko ne zgolj slaba, temveč kar propadla ulična predstava, kar na prostem dobesedno pomeni, da predstave ne bo.

ŠE VEČ PASTI

„Ubij svoje otroke!" je fraza, ki umetniku nalaga, da naredi selekcijo. Na neki točki kreativnega procesa zavrzi ideje, ki so gotovo originalne in morda celo briljantne, vendar ne podpirajo krovne ideje („ključa") tvoje predstave kot celote ali pa ji/mu celo nasprotujejo.

„Nikoli ne začni na začetku!" Zveni kot paradoks? Pomeni, da kreativnega procesa ne začenjaj z vprašanjem: kako naj predstavo začnem/o? Raje najprej razmisli o vrhuncu, o tem, kam želiš pripeljati občinstvo. Izdelaj zamisel o tem, kaj želiš doseči, implementacijo vrha tvoje predstave ali akcije. Ko boš imel odgovore na ta vprašanja, se bo vse ostalo najverjetneje kar samo sestavilo. Vse, kar boš po tem moral narediti, je poiskati najkrajšo in najefektivnejšo pot do tega dramaturškega vrhunca (dognati, kako se bo tvoja zgodba razvila do tam) in ugotoviti, kako boš „splezal nazaj" – se pravi, najti zaključek in konec predstave.

9 ULIČNO GLEDALIŠČE IN VEČ

Dragi bralec, draga bralka,

kako lepo, da si po 110 straneh še vedno z mano! Ostane nama jih še 8: zaključno, nekoliko spekulativno razpredanje kot epilog najinemu razgovoru.

Vrniva se k vprašanju iz drugega poglavja: kdo je pravzaprav avtor umetniškega dela, kadar gre za interaktivno umetnost, pri kateri so najzanimivejši prav odzivi in predlogi aktivnih gledalcev? Kdo je nosilec „sporočila", kadar govorimo o interakciji in ne o prezentaciji?

Prosim, skuhaj si skodelico čaja, udobno se namesti in naj te popeljem nazaj na začetek ...

... v krog.

Magični krog igre,
v prstan zaupanja,
na kolo sreče.

Okno. Okvir. Enakokraki pravokotnik – enak in pravi. Kvadrat. In seveda do krogovega nepogrešljivega nasprotja ... To je ... Škatla.

Kot šolarka sem si predstavljala, da je umetnik edinstven, nadnadarjen posameznik – genij, katerega ideje so (morajo biti) originalne. Po vzoru monoteističnega boga (velikega kreatorja) ustvarja paralelne svetove. Iz kaosa dela kozmos, njegove umetnine so v sebi zaključeni, urejeni sistemi, v katere se ne sme posegati.

Kot najstnica pa sem se navduševala nad umetnostjo 20. stoletja. Živo sem si predstavljala, kako je postmodernizem prejšnjega stoletja hudomušno brcnil Velikega umetnika z njegovega piedestala (odra) in šegavo prilepil njegove „patriarhalne“ brke nad večni Monalizin nasmeh. Všeč mi je bila zgodba o tem, kako je Duchamp leta 1917 v kulturni hram, namenjen hrambi in ohranjanju originalnih, genialnih stvaritev, postavil pisoar – s tem morda ni želel enačiti razstavišča s straniščem, pa vendarle, prevrednotenje osnovnih pojmov o umetnosti se je že dobrih 100 let nazaj svitalo na obzorju. In čeprav se zdi, da je preigravanje in norčevanje iz „zastarelih“ vrednot zašlo v slepo ulico, je umetnost prejšnjega stoletja dala slutiti, da pojmovanje umetnika, veljavno vsaj od renesanse dalje, sodi le še v zgodovinske učbenike.

Kasneje sem kot članica kolektiva Ljud razumela umetnika spet drugače – kot iniciatorja umetniškega „dogodka“, kot tistega, ki pripravi teren, začrta pravila igre in sproži proces, v katerega smo kot soustvarjalci povabljeni vsi ostali. Predstavljala sem si ga kot dobrega gostitelja, ki na domu prireja zabavo: prestavil bo mize na stran, spihal prah s starega gramofona in izbral aperitiv. Morda bo vsak izmed povabljencev prinesel nekaj za pod zob, nek gost bo spontano prevzel skrb za glasbo, drug bo s šaljivo anekdoto dvignil atmosfero, a vseeno bo vsaj na začetku v centru pozornosti gostitelj. Kako bo zabava uspela, resda ni odvisno samo od njega, vendar bo on preprečil ugašanje cigaretnih ogorkov v rože in govoril s policijo, če jo bo sosed poklical.

Eden ključnih konceptov konvencionalnega dramskega gledališča je, da gledališka arhitektura omogoči gledalcu izolacijo čutov. Pogreznjen v temo se lažje poistoveti s protagonistom in se na ta način sooči s situacijo, iz katere je kot voajer hkrati tudi izključen. V tem vidim ključno razliko med interaktivnim in dramskim gledališčem. Interaktivno gledališče (še toliko bolj, kadar se odvija na prostem) ne vzpostavlja najboljših pogojev za identifikacijo (kot pravi tudi Samo Oleami). Vendar nudi posamezniku (ki v tem primeru ni več gledalec, temveč udeleženec), da si pridobi lastno, neposredno izkušnjo. Znotraj okvira, ki ga začrta umetnik, preko aktivne udeležbe v kreativnem procesu udeleženec sam izkuša, (se) spoznava in se tudi izraža, hkrati pa ustvarjalni proces tudi sousmerja in gradi. Iz pozicije voajerja pred zaprtimi vrati je prestavljen v sam center dogajanja – fizično je tu, s telesom, giblje se v istem prostoru z nastopajočimi in je včasih tudi res dobesedno obkrožen z njimi.

Takšen pogled spremeni funkcijo umetnika v odnosu do družbe – umetnik preneha biti nekdo, ki družbo kritizira ali opeva z distance, „od zunaj“. Postane njen aktivni del, njegova naloga ni več samo razkrivanje družbenih problematik, temveč ponujanje rešitev oziroma vzpostavljanje pogojev, v katerih bo tako probleme kot rešitve lažje artikulirati. Sodobni umetnik kot facilitator kreira situacije, v katerih se občinstvo intimno ali javno izrazi.

Kot bi rekel eden izmed ustanoviteljev skupine Ljud, gledališki režiser in ulični performer Jaša Jenull[29]: „Potencial ulične umetnosti ni pred publiko postavljati

[29] Jaša Jenull je diplomiral na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani in je bil med letoma 2006 in 2015 eden izmed ključnih članov kolektiva Ljud. Danes je umetniški vodja kolektiva Tretja roka, ki se osredotoča na interaktivne dogodke v javnem prostoru. Citirano po spominu.

ogledala, kot so to počeli Čehov in sodobniki, tudi ne ji v roke tiščati kladiva, kot si je zamislil Brecht, temveč ji priskrbeti megafon, da se bo lahko izrazila."

Predstavljam si, da bo naloga umetnika in umetniških institucij prihodnosti v vzpostavljanju „prostorov ali con, v katere bo človek vstopil kot tujec in iz njih izstopil kot prijatelj".[30]

Pri ustvarjanju okolja, v katerem bodo možne izkušnje izven običajnega dosega, srečanja izven običajnih spon konvencij, družbenih vlog in pričakovanj. Predstavljam si, da bo umetnost na ta način presegla spone potrošništva. Da bodo umetniki o svojem občinstvu razmišljali kot o svojih partnerjih, o umetniških

[30] Citirano po spominu iz predavanja Bena Walmsleyja na konferenci „BE SpecACTive!" v Barceloni leta 2016. Dr. Ben Walmsley je predavatelj in raziskovalec na Univerzi v Leedsu (Velika Britanija), ki deluje na področju managementa in marketinga v umetnosti, raziskav občinstev ter kulturne politike.

produktih kot o izkušnjah, o njihovi ceni kot o izmenjavi, o prostoru kot o okolju, o promociji kot o udeležbi. Da se bomo skratka od pojmov „oni", „za" in „od" premaknili bliže k pojmoma „mi" in „z".

Prav ta potencial umetnosti – da publika postane umetnikov partner in ne potrošnik njegovih produktov – je na ulici morda največji.

Na ulici umetnik gledalcu ne proda vstopnice, temveč ga pritegne v skupno izkušnjo, skozi katero ta postane njegov gost, soustvarjalec, prijatelj. Najpogosteje avtor in izvajalec v eni osebi sam neposredno nagovori mimoidoče in si tako ustvari občinstvo – brez posredništva PR-oddelka, medijev in menedžerja. (Izjema so ulični festivali, kar pa je že tema neke druge knjige.)

Ulica ni, nikoli ni bila in nikoli ne bo prostor estrade. Pripada vsem, je stičišče najrazličnejših skupin ljudi. Ulična umetnost tako doseže vse – tudi tiste, ki nikoli ne vstopijo v kulturne hrame, in teh ni malo.

Poleg dostopnosti in spajanja raznolikih gledalcev v enotno publiko pa se mi zdi še veliko bolj zanimiv tretji vidik ustvarjanja v javnem prostoru. To je element presenečenja. Hoja po robu – med vsakdanom in umetnino, med resničnostjo in fikcijo, med zares in za hec. Možnost, da umetnost preseneti tam, kjer je ne pričakujemo, in izzove pristne odzive – osuplost nad lepoto, ganjenost nad medčloveškim stikom, navdušenje nad neko spretnostjo … – neobremenjene s konceptualno mislijo.

Predpogoj, da je kaj takšnega sploh mogoče, pa je globlja preusmeritev fokusa od posameznika k skupnosti, od rezultata k procesu, od sledenja predhodnemu načrtu k akciji, rojeni iz trenutka. To tako od umetnika kot od gledalca terja „osebnostno preobrazbo". Opuščanje kontrole, prepuščanje izida, sledenje impulzom, postavljanje drugega pred sebe, odprtost k nečemu, kar nas presega – je v nasprotju z družbenimi pričakovanji, kako naj bi sicer živeli, vedno vedeli, kam gremo in kaj hočemo, ter zasledovali te cilje. Kot bi rekla Sonja Vilč: „Predstavljati si skupino posameznikov (kolektiv), ki zgolj reagirajo eden na drugega, so v interakciji, a brez načrta in celo brez potrebe, da bi sploh imeli načrt, ni nič manj kot kulturni šok,"[31] pospremljen z neprijetnimi občutki, strahom pred nepoznano prihodnostjo in frustracijo, ker ne moreš predvideti in nadzorovati izida.

Kot se znanstvenik trudi vzpostaviti okolje, v katerem je možno eksperiment ponoviti do potankosti enako, bi lahko rekli, da se dramsko gledališče trudi vzpostaviti predstavo, ki jo bo možno po premieri čim bolj dosledno ponavljati. Fiksne vloge, tekst in mizanscena, celo dolžine pavz med besedami, pogledi (mikro mizanscena), vse naj bi bilo čim bolj vnaprej določeno in ponovljivo. V takšnih okoliščinah so prej omenjeni strahovi odveč. Pa vendar se v rutini ponavljanja tega, kar je bilo nekoč narejeno iz nič, mnogokrat izgubita pristnost in užitek v igri.

Igrivo vznemirjenje me prevzame vsakokrat, ko se odpravim v mesto, na ulico ali v park, da bi tam z neznanci delila nekaj, kar še ne obstaja. Kri mi

[31] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), str. 163-164.

požene v žile vsakokrat, ko zagledam šokirane obraze mimoidočih: krik in hehet mlade ženske, pred katero je izza vogala ravno skočil roza Nezemljan, skriti nasmeški ob javni akciji za prodajo pasjega dreka, necenzurirani glasni komentarji, veseli vzkliki otrok – občutek imam, da smo končno spet vsi tu. Da so se nevidne stene med nami razblinile.

Zato te ob slovesu še zadnjič nagovorim ...

Zapustimo laboratorije in se podajmo v džunglo, opremljeni z nasveti teh, ki so hodili pred nami, in z malico v roki, pa srečno pot, prijatelj!

O AVTORJIH

Vida Cerkvenik Bren je diplomirala iz gledališke in radijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Soustvarila in režirala je mnoge neodvisne gledališke, radijske, lutkarske in plesne projekte in bila dve leti umetniški vodja Šentjakobskega gledališča. Leta 2006 je postala ena izmed ustanovnih članov kolektiva Ljud. Od takrat je soustvarila in sorežirala vse Ljudove projekte, kot tudi sovodila njegov izobraževalni program.

Številne metode in vaje, ki so predstavljene v tej knjigi, izhajajo iz njenega pedagoškega dela. Že 11 let je ena izmed osrednjih mentoric rednega izobraževalnega programa Ljudov laboratorij. Vodila je delavnice za profesionalce in amaterje po Evropi in širše, zadnja leta tudi v okviru projekta RIOTE.

Samo Oleami je gledališki kritik, pisec, dramaturg, režiser in performer. Izhaja s področja sodobnih scenskih umetnosti, a v svojem spletnem blogu Trust me, I'm a critic (Zaupaj mi, jaz sem kritik) piše o vseh gledaliških žanrih: od improvizacijskega, uličnega, avtorskega in dramskega gledališča do plesnega gledališča, performansa; zna se spoprijeti tudi z intermedijskimi projekti ter celo družabnimi igrami.

Robin Klengel dela kot kulturni antropolog, ilustrator in umetnik na Dunaju in v Gradcu. Piše, poučuje, riše in ustvarja filme. Osredotoča se na umetniško-znanstvene raziskave urbanih in digitalnih prostorov. Je član odbora Foruma Stadtpark in (zine) kolektiva Tortuga. V kolektivu Ljud je aktiven kot kulturni antropolog, pisec, performer in po novem tudi kot ilustrator.

O LJUDU

Ljud je mednarodni kolektiv performerjev, režiserjev, vizualnih umetnikov in antropologov, ki raziskuje možnosti umetniškega izraza v javnem prostoru. Od ustanovitve leta 2006 je Ljud ustvaril raznolike interaktivne predstave in „site-specific" projekte: od nemih filmov in radijskih iger „v živo" do interaktivnih bolnišničnih čakalnic in alternativnih polnočnic. S projektoma *Invazije* in *Pocestnica, ready-made galerija na prostem*, je gostoval na več kot 100 festivalih v več kot 30 državah po svetu. Ljud se vedno znova osredotoča na vzpostavljanje recipročnega odnosa s publiko in tako spodbuja gledalca, da postane soustvarjalec gledališča kot igre, rituala in dogodka socialnega združevanja.

O RIOTE

Knjiga *Delo na cesti* je nastala v okviru projekta RIOTE 2, ki vključuje sedem evropskih partnerjev. Projekt sofinancira program Erasmus+ in se osredotoča na podporo gledaliških skupin pri medsebojni izmenjavi znanj ter razvoju mrež za gledališka gostovanja v ruralnih okoljih. Partnerji so: Broken Spectacles/ Dartington Arts in Take Art (Velika Britanija), Teatro Tascabile di Bergamo (Italija), Shoshin Theatre Association (Romunija), Control Studio in Utca-Szak (Madžarska). Za več informacij o projektu kot tudi za dostop do koristnih virov, kot so: *Delo na cesti* (na voljo tudi v angleščini, italijanščini, madžarščini in romunščini), *Rural Touring Handbook* ter dokumentarni filmi o RIOTE 2, obišči www.riote.org.

Delo na cesti
Prvoosebni vodnik po interaktivnem gledališču na prostem

Avtorica: Vida Cerkvenik Bren

Soavtor 3. poglavja: Samo Oleami
Ilustracije: Robin Klengel
Predgovor in urejanje: Jurij Bobič
Oblikovanje: Katarina Zalar
Jezikovni pregled: Ana Bogataj

Izdajatelj: Kulturno umetniško društvo Ljud

Ljubljana 2019

Sofinancira program
Evropske unije
Erasmus+

RURAL INCLUSIVE OUTDOOR THEATRE EDUCATION

Podpora Evropske komisije za pripravo te publikacije ne pomeni potrditve vsebine, ki izraža le mnenja avtorjev, in Komisija ne more biti odgovorna za kakršno koli uporabo informacij, ki jih vsebuje.