



UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Oddelek za scensko oblikovanje

NASTJA MIHELJAK

Gospod Ernest

Predstava brez igralca, za enega gledalca ali prenos spomina v prostor

Magistrsko delo

Mentorica: izr. prof. mag. Jasna Vastl

Ljubljana, 2019

KAZALO

· Namesto uvoda: KAKO SE JE VSE ZAČELO	7
· OD KNJIGE DO UPRIZORITVE	11
· RAZISKAVA	17
· BREZ IGRALCA, ZA ENEGA GLEDALCA	51
· NAČINI PRIPOVEDOVANJA	57
- Zvok in podoba	57
- Svetloba in senca	60
- Čas	62
· PROSTOR	69
· ARTEFAKTI	79
· Stvari, ki jih pustimo za seboj: MUZEJ PRETEKLOSTI	101
· SCENOGRAFSKI PESKOVNIK	109
· NEŠTO KAO SKEČBUK	111
· O iskanju vagabunda in kako sem ga našla: ANIMACIJA GLAVNEGA LIKA	139
· SKICE ZA ANIMACIJO	149

· ČASOVNA IN GEOGRAFSKA OPREDELITEV	171
· PRIMERI PLAKATOV	175
· ČASOVNICA UPORIZITVENEGA DOGAJANJA V PROSTORU	191
· Časovna kapsula: MOŽEN DOŽIVLJAJSKI SPIS OSEBE X IZ PRIHODNOSTI	201
· PLAKAT ZA UPORIZITEV	205
· Priloga: POTOVANJE SKOZI ČAS, INTERVJU IN POGOVOR	209
· Časovna kapsula: DALIBOR MARTINIS TALKS TO DALIBOR MARTINIS	213
· Intervju: MARK POŽLEP	219
· Pogovor: TADEJ VAUKMAN	225
· LITERATURA IN VIRI	233
· ZAHVALA	237
· IZJAVA O AVTORSTVU	239

Začetki so vedno najtežji.
Danes sem začela že vsaj četrtič.



Mladen Stilinović: Umjetnik radi, 1978.

KAKO SE JE VSE ZAČELO

Ko sem se odločala, kakšen projekt si želim zadati za magistrsko nalogo, sem vedela, da mora biti osebno. Nekaj, kar izhaja iz mene. Magistrsko delo je vendarle poslednja naloga študenta v času študija in morda zadnja priložnost za domišljjski projekt, pri katerem držimo vse niti v svojih rokah, kjer ni finančnih omejitev, sprejemanj kompromisov s sodelavci in/ali institucijo ter časovnih in materialnih barikad.

Dokončno me je k realizaciji tihe želje spodbudila mentorica, profesorica Jasna Vastl in odločila sem se nadaljevati tam, kjer sem zaključila diplomsko delo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Po vsej verjetnosti je magistrska naloga moj zadnji mejnik izobraževanja (vsaj v šolskem sistemu), zato se mi zdi smiselno, da tako povežem svoja področja izobraževanja in celostno zaključim svoj cikel.

Za diplomu iz ilustracije sem izdelala knjigo. Inspirirala me je nenavadna življenjska zgodba našega dedka po očetovi strani, Ernesta Miheljaka.

Moj dedek Ernest Miheljak se je rodil leta 1904 in živel 99 let. Bil je nekakšen živ spomenik 20. stoletja. Živel je le do mojega dvanajstega leta, njegovo življenjsko zgodbo pa sem v celoti slišala šele nekaj mesecev preden sem se lotila knjige. Družinske zgodbe se ponavadi izgubijo mnogo prehitro, zato sem se odločila, da jo bom ohranila v obliki besede in podobe, ter ji tako podaljšala čas pripovedovanja.

Za magistrsko nalogo bom dedkovo zgodbo nadaljevala v obliki gledališke uprizoritve. Ker sem študirala scenografijo na Oddelku za scensko oblikovanje in nisem režiserka, sem se odločila, da bom poskusila razviti idejo za predstavo brez igralca.

**“STOPI IN ODPRI VRATA.
VSAJ PREPIH BO NASTAL.”**

[Miroslav Holub]

OD KNJIGE DO UPRIZORITVE

Knjiga je nekakšen scrapbook, vsebuje kombinacijo zgodbe, natipkane na pisalni stroj, ilustracije v mešani tehniki ter fotografije. Pisava pisalnega stroja knjigi prinese dimenzijo mehničnega zvoka tipk, naoljenih ležajev in nepopravljivih tipkarskih napak. Dedek je večino časa opravljal delo finančnega uradnika na ta in oni način; v tistem času so finančna poročila zapisovali na pisalne stroje.

Posebno pozornost pri oblikovanju knjige sem namenila ilustracijam ter njihovim kombinacijam s samim besedilom in zgodbo. Zgodba je močna že sama po sebi in nobene potrebe nisem čutila po tem, da bi ilustrirala dogodke, ki se nizajo drug za drugim. Želela sem jih prepustiti domišljiji bralcev ter vizualno zgodbo zgolj podkrepiti, zato sem se z ilustracijami usmerila v dedkove artefakte, ki so nam ostali po njegovi smrti, stvari in reči, ki so mu bile všeč ter risanje kovancev in valut iz časov in sistemov, ki jih je doživel. Šele ko sem serijo ilustracij približno zaključila in se posvetila končnemu izboru, me je prešinilo, da nikjer nisem direktno upodobila dedka. Morda malo iz spoštovanja in strahu, da bi mu z risbo dala drugačno (mogoče napačno) karakterizacijo, morda nezavedno. Pa kljub temu dedek v tej knjigi ni manjkal, povsod ga je bilo polno.

Zakaj ne ostanem zgolj pri publikaciji? Prvi razlog je praktične narave. V slovenskem prostoru je težko priti do realizacije izdaje knjige, katera je že zaradi kompleksnosti fizične oblike velik zalogaj za tisk, izdelavo in izdajo; poleg tega gre za precej ozko usmerjeno tematiko, ki nima velika prodajnega potenciala na našem trgu. Založniki, ki se pri nas zanimajo za butične izdaje publikacij, imajo v veliki meri že začrtane smernice svojega delovanja, kot je npr. Rostfrei Publishing, ki sicer uspešno dela velik preboj na slovenski in evropski sceni, vendar se ukvarja z izdajanjem fotomonografij in knjig zgolj na tematiko fotografije.

Posebno mesto v umetnosti zasedajo tako imenovane knjige umetnika (*artist's book*), izraz označuje umetniško delo, zbrano v zaokroženo celoto v obliki knjige. Pri nas so začetniki umetniška skupina OHO, širši razmah in prepoznavnost pa je forma knjige umetnika doživela šele v zadnjih par desetletjih. Z dotičnimi edicijami se na našem področju aktivno ukvarja Zavod P.A.R.A.S.I.T.E. (Galerija P74) pod vodstvom Tadeja Pogačarja, njihova zbirka publikacij obsega vidnejša imena sodobne umetnosti — Dejan Habicht, Zora Stančič, Mladen Stilinović, Tadej Pogačar, Petra Varl, Mladen Stropnik, Rone84, ...

Knjige umetnika se obravnavajo kot samostojno umetniško delo in so temu primerno vse edicije tudi signirane in numerirane.

Knjige o dedku pa ne morem označit za knjigo umetnika. Niti je ne morem označit za klasično literaturo, niti za fotomonografijo in tudi za ilustrirano knjigo ne. Je presečna množica vsega naštetega, vključno z osebnim pomenom družinske zapuščine.

Drugi razlog, zakaj ne ostanem le pri publikaciji, pa je kompleksnejši in bolj pomemben. Če želim zgodbo približati malo širši publiki, moram poiskati novo formo podajanja vsebine.

Ena izmed možnih oblik bi bila film. Čemu se torej nisem odločila za filmsko obliko? Če zanemarimo spet previsoke produkcijske stroške in zahtevnost verodostojnega historičnega filma, mi filmska umetnost v tem primeru ne ustreza zaradi svoje eksplicitnosti prikazovanja. Zgodba o dedku ne potrebuje izostrenih kadrov, natančno montiranih sekvenc, kostumografske preciznosti, doslednih prostorskih reprodukcij. Potrebuje tisto nekaj več, *“žmoht”*, filing. Tisti občutek, ko odpihneš prah z zaprašene stare fotografije, shranjene med zbirko preostalih spominov v škatli za čevlje, nekje v pozabljenem kotu domovanja. Gre za tisto, kar ta škatla nosi, pa to ni njena fizična vsebina. Kvaliteta fotografij in predmetov ni pomembna, pomembna so spominjanja.

Le gledališki jezik zmore prenesti težo spominov in občutkov z ravno pravšnjo mero rahločutnosti in zmore skozi lasten izraz podajanja zgodbe tako neposredno trkati na čustva gledalca. Ne preostane mi torej

drugega, kot da poskusim zgodbo o dedku Ernestu prevesti v gledališki jezik. Zgodba o njem je zgodba o sleherniku, ki je doživel lepote in grozote 20. stoletja. Čeprav je za moje kreiranje predstave družinska vez in čustvena navezanost predpogoj, da sem se predstave sploh lotila, pa bo za gledalca dedek le osrednji lik odrske pripovedi, neznani gospod Ernest. Skozi spremljanje njegovega življenja se zgodba gospoda Ernesta spremeni v univerzalno zgodbo, ki jo vsak posameznik dojame na svojstven, intimen način.

Zdi se mi samo po sebi umevno, da se mora zgodba o dedku razvijati tako, kot sem se tudi sama v zadnjih letih razvijala iz ilustriranja in oblikovanja dvodimenzionalnih prostorov v trodimenzionalne. Če sem nekoč morda mislila, da se je končalo s knjigo, se letos nadaljuje z idejo o gledališki uprizoritvi.

Narava magistrskega dela od mene zahteva določeno mero teoretskih utemeljitev, ki lahko podkrepijo moje domneve, ideje in občutja ob kreiranju predstave, pa to kljub temu ne pomeni, da je pričujoča naloga na mestu vnaprej strogo zacementirane režijske knjige. Sama menim prav nasprotno; svoje ideje v tem projektu dojemam kot daljnosežne režijske skice, zelo ohlapno okostje nečesa, kar bo morda nekoč postalo prava uprizoritev. Ne verjamem namreč, da se predstavo lahko načrtuje samo na papirju. Dotično gradivo je lahko le začetna točka skupnega popotovanja, kamor se poda celotna gledališka ekipa. Ko se

na kupu zberejo ljudje z istim smotrom — ustvariti gledališko pripoved — različni svetovi trčijo drug ob drugega in pričnejo tvoriti nov, še ne raziskan svet, s svojim lastnim jezikom. Kar se je začelo kot režijska skica, se pretvori v uprizoritveni koncept celotne zasedbe. Gledališka predstava ni nikoli ideja le enega posameznika, vedno gre za ekipno delo. Vsi smo pričevalci magičnih pripovedi, ki se zgodijo na odru. Vsak posameznik, ki sodeluje pri predstavi, s svojim unikatnim izrazom doprinese kamenček v mozaik, ki ga imenujemo gledališka predstava; od režiserjev, igralcev, kostumografov, scenografov, dramaturgov, oblikovalcev svetlobe, pa vse do mojstrov v mizarskih in šiviljskih delavnicah, tehnične ekipe, inšpicientov, šepetalcev, garderoberjev, ...

Gledališče smo ljudje.

Gledališče ni samo končna uprizoritev, zame je gledališče vse, kar se zgodi pred premiero. Nerodno nasmihanje in spoznavanje na prvih vajah, odkrivanje novih načinov branja besedila na bralkah. Iskanje skupnih točk humorja skozi besedilo, začudenost, ko ugotovimo, kako različno dojemamo odnose med liki in čemu dajemo prednost. So zavijanja z očmi ob nestrinjanjih. Neprespane noči ob iskanju pravih metafor za določen košček besedila. So pavze med vajami, ko skupaj posedimo nekaj minut na soncu, preden se zopet skrijemo v črno luknjo.

Gledališče je čas, ki ga namenimo drug drugemu. Kratko, a venomer intenzivno obdobje, ko tičimo skupaj že toliko ur na dan, da na stežaj odpremo vrata svojega sveta in vstopamo v svetove drugih.

Gledališče je tudi veliko več kot le naši odnosi, je stičišče literature, zgodovine, komedije, tragedije, likovne umetnosti, umetnosti igre in jezika. Prostor, kamor se ujamejo slučajnosti in naključja, ki jih odrski umetniki zamrznejo in jim podaljšajo čas pripovedovanja.

Zame je gledališče forma izražanja nad vsemi ostalimi umetniškimi zvrstmi, je sredstvo za iskanje resnice, prostor komunikacije, ogledalo samospoznanja. Orožje za ohranjanje človečnosti. Je intimno in družbeno, moje in naše.

Z gledališčem rastemo.

POVZETEK

Moje magistrsko delo *Gospod Ernest — predstava brez igralca, za enega gledalca ali prenos spomina v prostor* je načrt za uprizoritev. Inspiracija za gledališko predstavo je bila nenavadna življenjska zgodba dedka po očetovi strani, Ernesta Miheljaka. Njegovo zgodbo sem zbrala v obliki knjige, s katero sem zagovarjala diplomsko nalogo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje.

Po uvodu in raziskovalnem delu o dedkovem življenju vzpostavim koncept predstave brez igralca, za enega gledalca, nadalje zarišem “režijske skice” in določim načine (vizualnega) pripovedovanja. Nadalje sem le-te razdelila na štiri segmente: oživitev protagonista skozi animacijo, pripovedovanje intimne družinske zgodbe preko družinskih artefaktov, uprizarjanje prizorov skozi scenografske elemente ter časovno-geografska umestitev preko plakatov.

Ključne besede: uprizoritev brez igralca, animacija, osebni predmeti, scenografski elementi, plakat

ABSTRACT

My master thesis *Mr. Ernest — a performance without an actor, for one spectator or a transmission of memory into space* is a plan for a performance. The inspiration for this theatre performance was the unusual life story of my grandfather, Ernest Miheljak. I collected his story in a form of a book, as my BA degree at the Academy of Fine Arts and Design.

After an introduction and research on my grandfather's life, I established the concept of a play without an actor, for one spectator, outlined some “directorial sketches” and defined ways of (visual) storytelling. Furthermore, I divided them into four main segments: the revival of the protagonist through the animation, the telling of an intimate family tale through family objects, the staging of scenes through the scenographic elements and temporal-geographical placement through the posters.

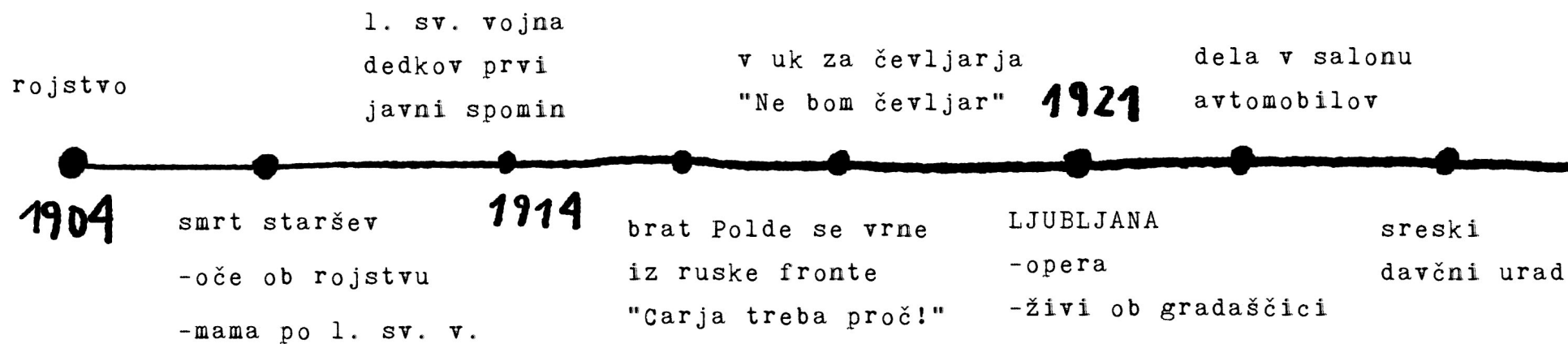
Keywords: performance without an actor, animation, personal objects, stage elements, poster

**“ZAVEDANJE IN SPREJEMANJE LASTNE USODE, LASTNIH POSEBNOSTI,
POMANJKLJIVOSTI IN PROTISLOVIJ RASTE PREDVSEM IZ ODNOSA
DO IZROČILA IN IZ ZAUPNEGA ODNOSA MED GENERACIJAMI.”**

[Nadja Dobnik]

11/januar/2019

Tvoj rojstni dan je. Natanko 115. (sto petnajsti). Kdo si? Kdo si bil? Ne zmorem te zajeti. Tvoja osebnost je fluidna, staplja se s časom, skozi katerega si šel. Kdaj so se zgodile spremembe? kaj te je spremenilo, kaj te je naredilo? Kaj te je bolj bolelo, prva vojna ali smrt matere? Kdo je otrok, ki je ostal sam? Je ostal tam, ko si ti odšel? Si tisti dan odrasel? Ali si bil otrok tudi tistega dne, ko si leta 1921 iz vlaka stopil v Ljubljani in prvič ugledal opero in vse imenitne stavbe? Si postal gospod, ko so ti prvič sešili obleko ali ko si se poročil z babico? Kaj je bilo močnejše, doživljanje svojega notranjega sveta ali politični dogodki, ki so krojili svet okoli tebe? Kje je bil tvoj dom? Kdo so bili tvoji ljudje? Si si bil s kom zares blizu? Si ljubil babico? Kako si jo videl, kdo je bila ona zate? So bile ženske zate zgolj gobezdava bitja, ki se jim prikupiš, če jim podariš en čokoladni bonbon pred in enega po kinu? Kam si bil namenjen, ko so nemci zavzeli akropolo? Te je bilo kdaj strah? V kaj si verjel? Kako si si sploh vzpostavil sistem vrednot, ko pa so se družbeni sistemi menjali kot umazane gate? Ko nisi imel staršev, ki bi ti privzgojili njihove poglede na svet? Kdo je bil zate bog? Spoznaval si različne vere. K čemu si pa ti stremel? Berem pripoved o tebi, kot se te spominjamo mi. Čuden si bil. Stopil si se s svetom, pa vendar ta svet ni stopil vate. Kot da si iz svile. Si se zaradi tega, kar si doživel v Ljubelju, odločil, da boš večji od tega? Da boš zgled dobrega človeka vsem svojim potomcem? Veš, težko ti povem, ampak po svetu spet prihaja do vznika nacizmov in fašizmov. Morda niso nikoli pojenjali, le potuhnili so se. Si se s samoto obstoja lažje spopadal sam ali ko si bil v odnosu?



CARINIK

različni kraji

Kraljevine Jugoslavije

GRČIJA

Solun & Atene

živi na trgu Omonia

Nemci zasedejo Akropolo

-NE gre v Aleksandrijo

1943

-Rakek

-Avstrijska meja

v Šentilju

-Vojvodina na

madžarski meji

-jugoslovanski dok

v Solunu

-umakne se v Atene -

vojna

povratak v domovino

-Maribor

-ima neveljavne

dokumente

finančni sekretar
v Mariboru

aretacija &
internacija

POBEG

"bolniški dopust"
-do konca vojne se
skriva v Haložah

1945

V PARTIZANIH NA
ŠTAJERSKEM IN V KOČEVJU
"Idi po golaž!"

Ljubelj / Jesenice
delovno taborišče

KONEC VOJNE

LJUTOMER
"Da se preveč
ne razvadi"
-okrajni ljudski odbor

22.11.74

Ernie &
Vladko,
sinova

radio in
politične
novice
-v Avstrijo
na kavo

VNUKI
Blaž
Urška
Nastja
Lukas

smrt

2015

ideja o
predstavi

POROČI SE Z BABICO
kino, zmenki in
bonboni

1952
1954

Tomosov moped,
farma črvov
za ribičijo,
eksotični vrt

Uvedba zimskega
in poletnega časa

2002

knjigica

2019

KAKO DEDEK POTUJE?

- PEŠ - če ne drugega, med vojno?
 - fizično dejanje, dogaja se navzven - bitje srca, potenje, ... lahko zelo meditativno, če ne gre za preživetje.

- MOTOR - na stara leta. Prdomoped, v resnici.

- BUS - z njim je hodil k nam v LJ. Vselej s klobukom na glavi, ker ga je enkrat nekje pozabil.

- VLAK - verjetno najpomembnejše sredstvo na dolge razdalje. V Ljubljani izstopi l. 1921.

Vonj, tresljaji, zvoki ... potovanje navznoter, k sebi.

Kje smo in kam gremo?

Ko se vozim s starimi vagoni s kupeji, še iz časov Juge, sem za ped bližje dedku

- VOZ - Ne vem, če on, njegov brat pa. Ko se vrača iz ruske fronte.

- LADJA - če bi šel z ladjo v Aleksandrijo, bi verjetno umrl, ker so mnoge izmed njih bombardirali na poti iz Aten. Dedek jo zamudi in morda zato preživi.













Jutranji vlak do Zagreba ob 6. uri zjutraj je nabito poln. Prebijam se skozi množico, razmišljam o tehničnih načrtih in materialih. Moj prvi veliki oder. Ne zdi se resnično. Še vedno nimam pojma kaj bom naredila. Prisedem v zatemnjen kupe, ob oknu sedi mlajši gospod z resnim izrazom, ostale dva sedeža ob njem zasede njegova potovalka.

Odpotoval pred 20 leti. Ona mu je obljubila, da bo z novorojenim sinom prišla za njim. Dneve in mesece jo je vsak dan čakal na peronu ...

Ni prišla.

Prvič po pretečenih dolгих dvajsetih letih se je gospod znova vračal v rodni Beograd, z namenom da spozna svojega že odraslega sina, ki se je odločil prekiniti mamino tišino. V veliki športni potovalni potovalki je imel s seboj preveč sendvičev. *"Nikad se ne zna,"* je rekel, vlaki radi zamujajo. *"Tad je dobro, da si spreman za sve."* Delila sva kupe in sendviče. Z dolgimi presledki tišine in cmokanja sendviče je mrmral svojo zgodbo. Na vse je bil pripravljen, le na soočenje s sinom ne.

Ko je govoril o snidenju, ki ga je čakalo na beograjskem kolodvoru, je oči uprl skozi okno in zdelo se je, da se

izgublja v mimobežiči pokrajini, ki je iz kilometra v kilometer dobivala bolj balkanske obrise.

Na vlaku se obrazi drugih ljudi nenadoma zdijo bolj skrivnostni. Oddaljeni. Zanima me, kam grejo. Ali pa sem samo jaz v odhajanju in ne morem mimo tega neizbežnega miselnega toka.

Mislim na svojega dedka. O čem je na svojih potovanjih razmišljal on? Kamorkoli je šel, ga nikjer ni nihče čakal, k nikomur se ni imel vrniti. Pa se kljub vsemu zdi, da se ni izgubil v svoji samosti. Si bil sam ali osamljen?

Mogoče pa je ravno temu navkljub našel smisem v svojem gibanju, nenehnem premikanju. Iti kamorkoli. Samo ne ostati na mestu.

Predstavljam si ga, kako v kupeju z bordo žametnimi zavetniki in oguljenimi usnjenimi sedeži naključnemu sopotniku na vprašanje, kam potuje, odgovarja s hudomušnim nasmehom, izpod vedno čez glavo poveznjenega klobuka:

"O, tega pa seveda nihče ne ve, naprej pač!"

Oči pravi, da je dedek enkrat nekje na poti pozabil klobuk in od takrat naprej ga ni snel nikoli več.



Pišem dnevnik, ki seveda ni napisan vsak dan.

Tednik tudi ni, včasih ga pišem par dni zapored in potem dolgo nič,

Definitivno pa se ne piše ob rednih intervalih.

Občasnik, torej.

Februar. Dedka še vedno ni.

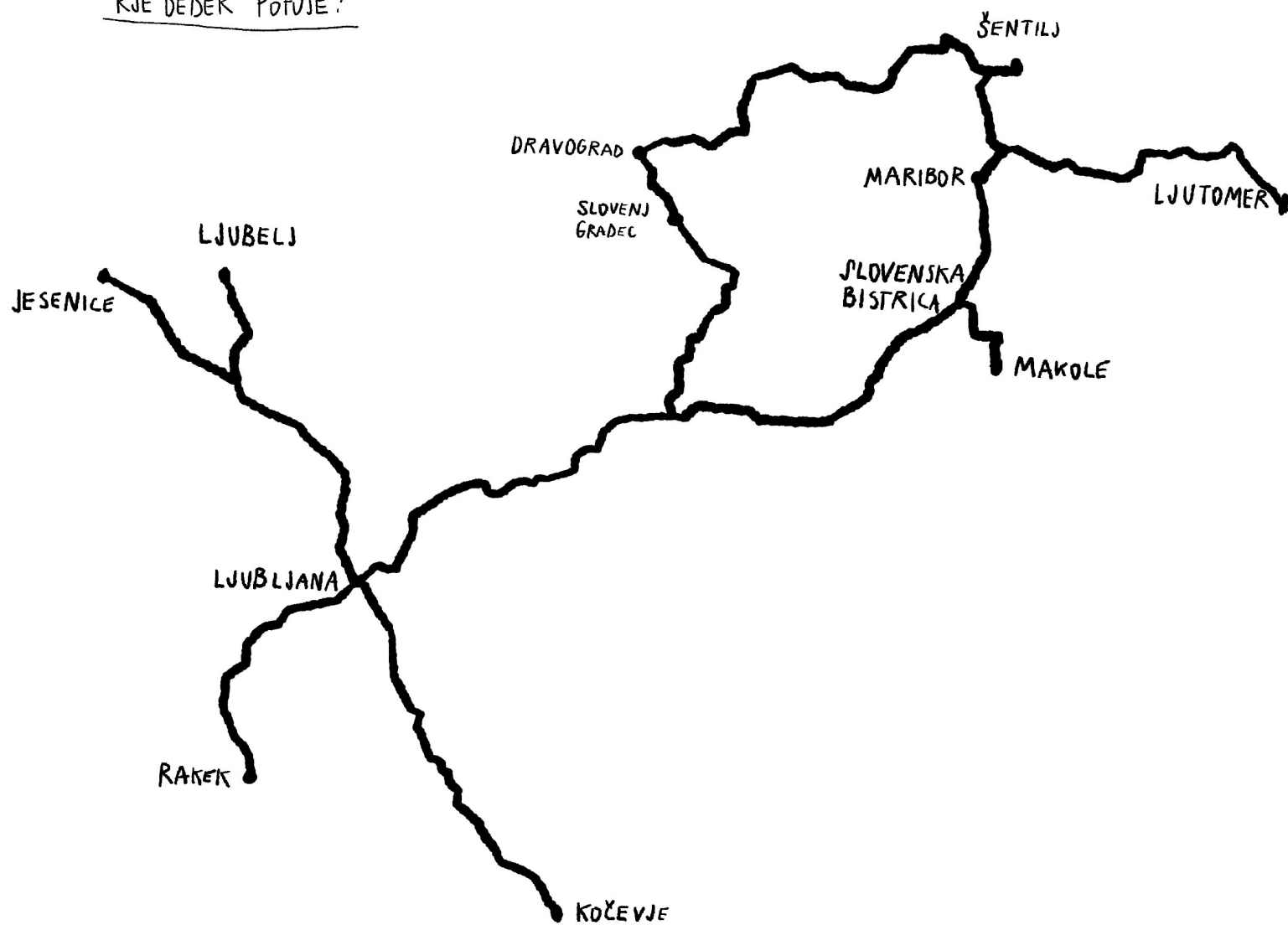
Včasih ga že vidim -

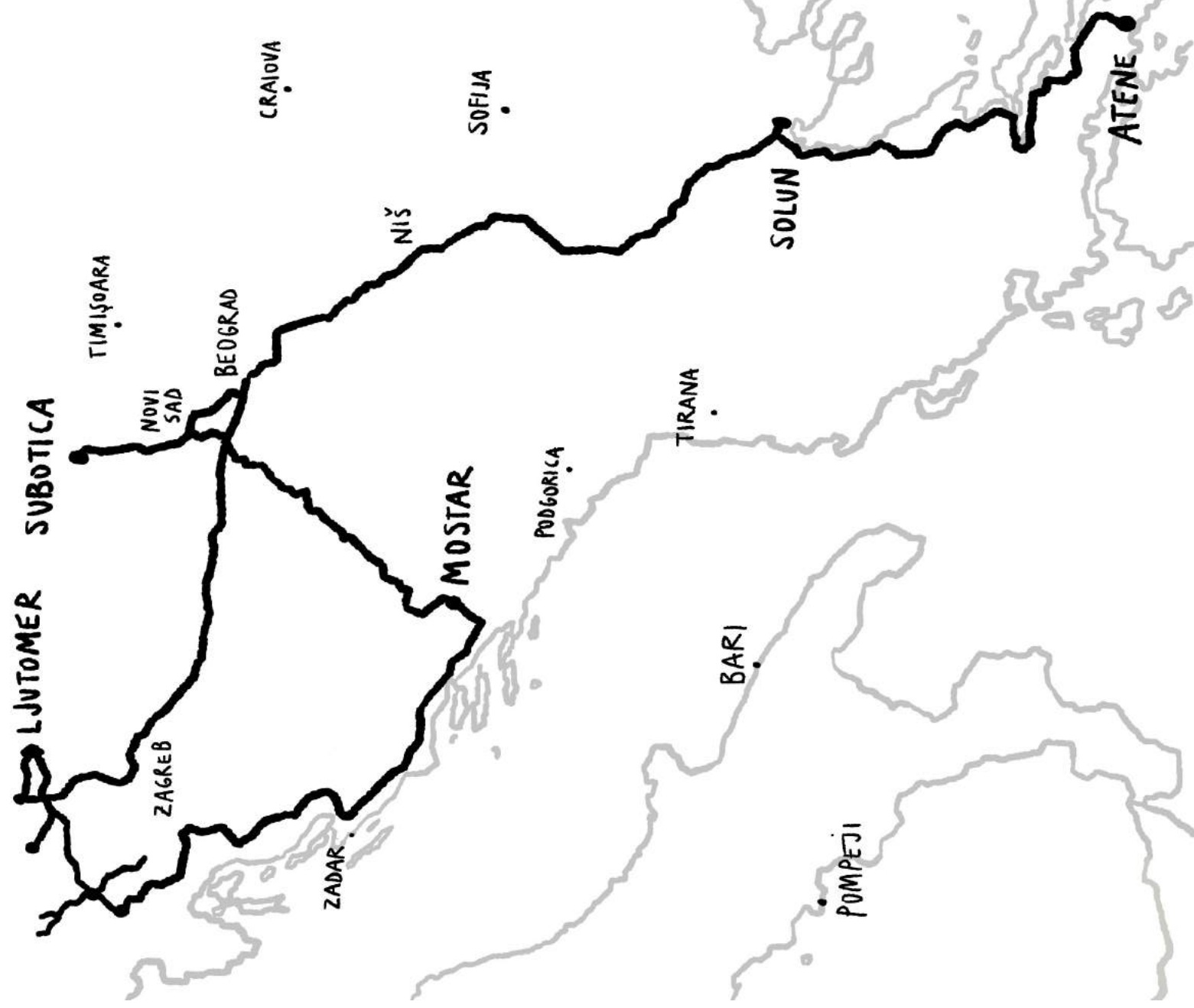
pa se mi spet izmuzne.

Skoraj ga že ujamem,

pa smukne naprej!

KJE DEDEK POTUJE?





ZEMLJEVID BREZ MEJA.
EDINE MEJE, KI JIH PRIZNAVAM, SO MEJE MED KOPNOM IN VODO.



KJE SI POSTIL SVOJO SENCO, KO SI ODŠEL?

STVARI, KI IMAJO ZA DEDKA POMEN

• ČAS

ura, ki mu čuva čas

• (POLITIČNE) NOVICE + KAVA

v Avstrijo na kavo brat tuje časopise, poslušat radio
v vseh jezikih, kasneje tudi TV v vseh sobah

• MOPED

s pilotskimi očali, kapo in rokavicami, kajpak

• FARMA ČRVOV

da je lahko šel ribarit in nič kaj ujet

• ROUTINA

verjetno zaradi burne in
neobvladljive mladosti

• EKSPOTIČEN VRT

fige, banane, ...

• BITI SAMOSVOJ

fuck the system

• BIRI GOSPOD

Tudi, ko je po vrtu gnojil
z drekom iz greznice,
je vedno nosil od moljev
razluknjano kravato



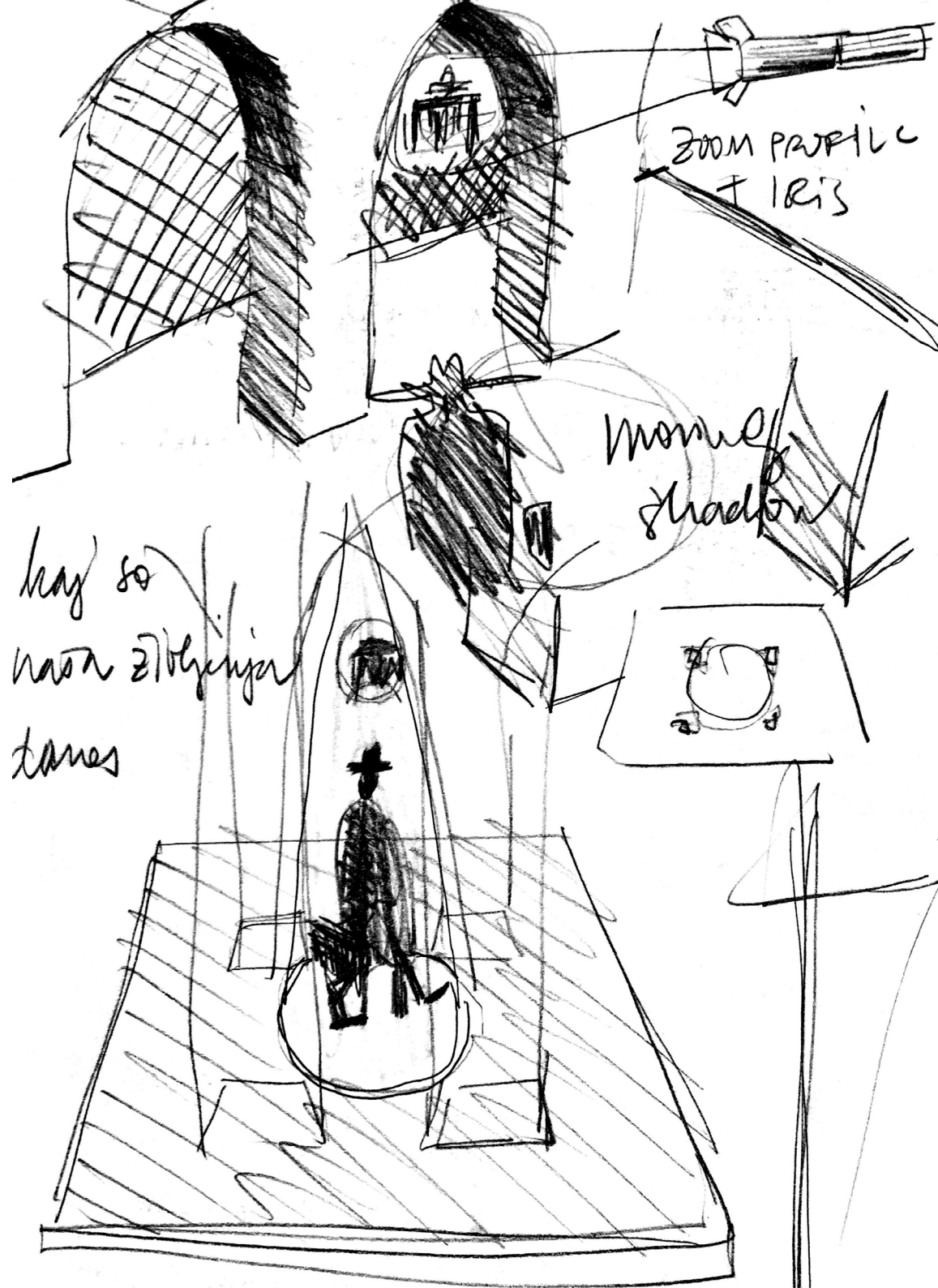
Prismuknjen si tudi bil,
očitno imamo to malo v familiji,
tako kot je bila prismuknjena prababica,
ki jo je prapraded s štrikom privezal na hišo,
da ga ne bi preveč vagabundala naokoli.

"Lej jo, Škrlečeva je spet zvezana!"

how much visualisation
does a story need
in order to be effective?

100-letnica rojstva
Henrijeta Škrlec
4. 3. 1919





It is a lonely place

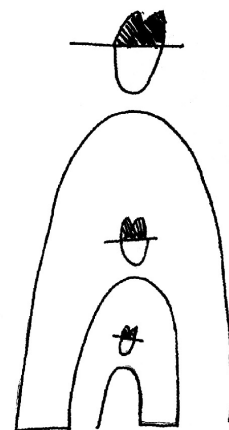
a theatre

to work by myself.

DEDEK

oči

JAŽ















“VSAK PRAZEN PROSTOR JE LAHKO ODER. MOŠKI KORAČI ČEZ TA PROSTOR, DRUGI GA OPAZUJE — NIČ DRUGEGA NI POTREBNO, DA SE SPROŽI GLEDALIŠKO DEJANJE.”

[Peter brook]

BREZ IGRALCA, ZA ENEGA GLEDALCA

V gledališču gre v principu za uprizarjanje dogodkov. Nekaj se zgodi ali pa se ne zgodi in iz čudnih vzgibov, ki jih nosimo v sebi, se nam to zdi vredno uprizoriti. Tako se je odvijalo življenje mojega dedka, ki bi sicer minilo v pozabo. To, kar predstavlja meni, ne bo predstavljal nikomur drugemu, ki bo o njem razmišljal med branjem ali gledanjem uprizoritve.

Le kako takšno družinsko zgodbo sploh spravim na oder? Kljub močni želji po uprizoritvi je bil začetek neizmerno težak, saj sem se znašla sredi prostranega vesolja neskončnih možnosti. V knjigi dedka nisem upodobila. Pri prevajanju tega družinskega literarnega dela v gledališki jezik sem se odločila za podoben režijski pristop — ker dedka ni več med nami in je pripoved zgolj vez spominov in anekdot, nima smisla, da ga odigra igralec — tako poskušam vzpostaviti vizualno predstavo brez (glavnega) igralca. Želim se odreči igralski zasedbi oziroma vsaj glavnemu igralcu in se tako izogniti igralski upodobitvi dedka. Kaj s tem izgubim in kaj pridobim?

S to potezo želim (v) gledalcu odpreti asociativno polje, kjer ga bo vizualno dogajanje asociiralo na njegove lastne spomine iz preteklosti ali sedanjosti, na ljudi, ki so mu blizu ali ljudi, ki so živeli v po-

dobnih razmerah kot moj dedek. Lik dedka tako deluje kot prazna posoda, ki jo gledalec zapolni z vsebino spominov, ki jih izbere sam. Pri tem mu pomagam zgolj vzbuditi domišljijo in asociacije. Kolikor gledalcev, toliko različic uprizoritve in toliko različnih predstav o nekem dedku, ki vsakemu, ki razmišlja o njem, pomeni nekaj popolnoma drugega.

“Ko dramatik konča svojo igro — kateri bistveni element potrebuje za njeno realizacijo? Igralca, brez dvoma. Brez igralca ni dogajanja, torej ni gledališke igre, razen seveda na knjižnih policah. Prva stopnja eksteriorizacije je torej igralec.”

(Adolphe Appia v Inkret, *Med Artoudom in Brechtom* 51)

Appia ni edini, ki je tokom zgodovine pri svojem razmišljanju o teatru prišel do sklepa, da ne obstaja uprizoritev brez igralca. Peter Brook npr. v knjigi *Prazen prostor* (1979) kot pogoj uprizoritvi poleg igralca postavi še gledalca. Ali je torej sploh možno izpeljati uprizoritev brez igralca? Če uprizoritvi odvzamem glavnega igralca (ali pa morda vse), imam občutek, da se fokus obrne na literarno in vizualno, ki morata v tem primeru prevzeti glavni vlogi. Družinski spomini tako funkcionirajo kot uprizoritveno besedilo, ki pa samo po sebi ne potrebuje posebne dramatizacije. Odločila sem se namreč, da poetično prozo izkoristim kot naracijo uprizoritvi; glas nevidnega pripovedovalca, ki vodi celotno predstavo. S tem na nek način ohranim “čistost” očetove besedilne govorice (večina zapisov namreč izhaja iz njegovih spominov)

in hkrati uprizoritvi dodam dimenzijo pripovedi — kakor se družinske zgodbe že generacije in generacije preko pripovedi prenašajo iz roda v rod. Vlogo dedka pa vselej moram nekako nadomestiti, mu dati obliko — to bom poskusila doseči z 2D linijsko animacijo dedka, ki s svojo ne-plastičnostjo deluje bolj kot spomin, privid, kot pa podoba nekoga, ki je nekoč res živel. Ali te ideje resnično funkcionirajo v praksi — ne vem, na to vprašanje nimam odgovora, dokler ne pride do realizacije in stika s publiko.

“Mejo med branjem in igranjem, med bralcem in osebo je nemogoče načrtovati, zaradi česar je vsako odrsko branje postavitve sogovornikov in torej tudi že režija.

Z branjem besedila bralec besedilo projicira v prostor, v sebi in v glavi gledalca ustvarja fiktivni univerzum, za katerega se zdi, kakor da izhaja neposredno iz besed in se meša s tem, kar kaže oder. Oba, bralec in gledalec, nezavedno 'gresta čez': začneta igrati in si predstavljati neko dejanje, pa naj bo resnično ali docela domišljijско.”

(Pavis, *Sodobna režija* 79)

Če je na eni strani “odra” uprizoritev zastavljena brez igralca, jo na drugi strani posvetim le enemu gledalcu. Zgodba o dedku je precej intimna družinska zgodba, za katero želim, da jo tudi gledalec dojame osebno, zgolj on sam, brez zunanjih motečih dražljajev, ki jih sicer gledalec doživlja v večji publiku. Za uprizoritveni prostor sem izbrala tunel. Zanj sem se odločila zato, da se gledalec skozi uprizoritev spre-

haja; kvaliteto njegovega kratkega izkustva želim poglobiti z njegovo osamitvijo. Dedek je skoraj polovico življenja preživel praktično sam in menim, da se na ta način tudi gledalec lažje poistoveti z njegovo samostjo in se prepusti občutkom, ki jih sproži uprizoritev.

Ko rečem “za enega gledalca” je ta en gledalec definiran zelo ohlapno. Seveda gre lahko tudi za dva gledalca ali pa družinico. Starostna omejitev gledalcev predstave je 0-99 let, iz ciljne publike seveda niso izzeti niti otroci, zato je povsem normalno, da se število gledalcev poveča iz enega na manjšo gručo ljudi.

“THINKING IS DRAWING IN YOUR HEAD.”

[Alan Fletcher]

NAČINI PRIPOVEDOVANJA

Zvok in podoba

Ko uprizoritvi odvzamemo igralca, se osrednji fokus preusmeri na preostale elemente, ki gradijo uprizoritev. V predstavi Gospod Ernest sta vizualna in zvočna narativa nerazdružljivo prepleteni in soodvisni. Nalogo in nekoč morda resnično uprizoritev želim uporabiti tudi za raziskavo vizualne dramaturgije in poiskati razmerje med količino vizualnih podatkov glede na izhodiščno literarno podlago ter ju postaviti v tak odnos, da med seboj delujeta sinhrono. Cilj je torej vzpostaviti vizualno predstavo po literarni podlagi, ki jo pripoveduje narator. Pripoved bi posnela vnaprej, starinski radii pa bi bili medij za prenos zvočnega zapisa. Le-te bi razporedila vzdolž tunela, postavila bi jih na poličke, pritrjene na steno tunela (višina: 150 cm od tal). Zvok posameznega segmenta zgodbe bi prihajal iz tistega radia, ki bi bil v določenem prizoru najbližje gledalcu.

Vizualni elementi imajo pomembno nalogo, da zvočno pripoved obogatijo, razložijo težko ubesedljiva čustva in gledalcu ponudijo fantazijsko doživetje sveta, ki ga ne more doživeti zgolj z branjem knjige.

Ob branju knjige je aktivirana bralčeva domišljija in sestavlja vizualne podobe zgolj iz njegovih lastnih misli in spominov, medtem ko gledališka uprizoritev deluje kot sinteza fantazijskih svetov gledaliških ustvarjalcev skupaj z gledalčevo domišljijo. Ker je literarna podlaga o dedku Ernestu močna že sama po sebi in nisem želela zgolj ilustrirati dogodkov skozi scenografijo, sem se odločila, da vizualne elemente razdelim na tri oziroma štiri segmente.

Prvi segment je animacija, ki nadomesti igralca in pričara dedkovo podobo. Preko nje spoznavamo njegov emocionalni svet in spremljamo odzive na dogodke, ki se mu pripetijo.

Po dedku so nam ostali mnogoteri predmeti, na katere je bil navezan ali pa so zanj imeli pomen v vsakodnevem življenju. Ker so ti predmeti hkrati dokument nekega stoletja, ki je že minilo, drugi segment vizualnega gradiva sestavlja nekakšna razstava teh in še nekaterih drugih družinskih predmetov, ki imajo povezavo z dedkovim življenjem. Uprizoritev tako dobi pridih predstave-razstave, kjer razlika med statičnimi in gibljivimi objekti zahteva različno pozornost in različne načine gledanja.

Nenavadna zgodba in specifičen prostor, v katerem se predstava odvije, kličeta po drugačni scenografiji. Ko sem kreirala scenske elemente, sem velikokrat izhajala iz starinskih igrač, ki s svojo preprostostjo

navdušujejo otroke in odrasle še danes. Principe fizike teh igrač sem prenesla v drugačne proporce in prilagodila zgodbi. Vsak element zase lahko deluje kot scenografska instalacija, repetitivna gibljiva podoba. Razmišljala sem, ali bi gledalcu dovolila, da sam upravlja s scenskimi elementi. S tem ko bi gledalec pričel sam manipulirati gledališke objekte, bi posegel v pripoved in bi se izgubila distanca, ki je potrebna, da se v njem prebudijo čustva in domišljija. *“Smisel razdalje je v fantaziji, ki jo sprošča,”* je že v Prostorih igre zapisala Meta Hočevnar (23). Odločila sem se, da na tem mestu za potrebe manipuliranja elementov vpeljem pomočnike, ki jih ljubkovalno poimenujem Palčki Pomagalčki. So skoraj nevidni, plazijo se po temi in v pravih trenutkih upravljajo z instalacijami, ki oživijo šele ob prisotnosti gledalca, vodijo luč in zvok ter preklapljajo med projekcijami animacij.

Zadnji, a ne najmanj pomemben segment tvorijo plakati, nalepljeni po stenah tunela. Njihova naloga je na subtilen način gledalca informirati o dogajalnem času in prostoru, v katerem se dedek v določenem delu pripovedi nahaja.

Prostor in načini pripovedovanja niso klasični, verjamem, da bi se marsikateri gledalec brez natančno določenega načina vodenja počutil zmedeno. Ker nimam igralca, ki bi gledalca direktno nagovarjal, poiščem drugačen način vodenja predstave. Najdem ga v svetlobi.

Svetloba in senca

Daljica, ki jo predstavlja tunel, je lahko tudi metafora za čas. Če v točko tega tunela postavim luč, preostala kraka pa pustim v temi, lahko luč simbolizira sedanjost, tema na eni strani preteklost, tema na drugi strani svetlobe pa prihodnost. Svetloba mora osvetliti le toliko prostora, da se ga zavedam, ne sme biti premočna in ne smem videti, kaj leži v temi. O svetlobi in senci ter njunem pomenu v prostoru je razmišljal tudi Juhani Pallasmaa:

“Globoka senca in tema sta pomembni, saj zameglita ostrino vida, prikrijeta globino in oddaljenost in primamita nezavedni periferni vid in taktilno domišljijo.

Kako veliko bolj skrivnostna in vabljiva je ulica v starem mestu z izmenjavajočimi se območji teme in svetlobe, kakor pa svetlo in enakomerno razsvetljene današnje ulice! Motna svetloba in senca spodbujata domišljijo in sanjarjenje. Če hočemo jasno razmišljati, moramo potlačiti ostrino vida, saj misli potujejo z raztresenim in nefokusiranim pogledom. Homogena svetla svetloba paralizira domišljijo, tako kakor homogenizacija prostora oslabi doživetje bivanja in odplakne čut za kraj. Človeško oko je najpopolneje uglašeno na somrak in ne na svetlo dnevno svetlobo.”

(Pallasmaa, *Oči kože* 84)

Ko v tunel vstopi gledalec, mu osvetlim le toliko, kolikor scenografskih elementov se veže na del besedila, ki ga narator v tistem trenutku pripoveduje. Ko opisovani dogodek mine, se svetloba pomakne naprej. Ker se na mestu, kjer je gledalec stal doslej, luč ugasne, se gledalec instinktivno pomakne naprej, za lučjo. Svetloba hodi z njim. Ga nežno vodi skozi uprizoritev, mu odpira nova polja dogajanja ter mu preprečuje, da bi se vrnil nazaj. V preteklost se ne moremo vrniti. Ko dogodek mine, ga ne moremo podoživeti. Tako se za gledalčevim hrbtom ugašajo luči po minulih prizorih uprizoritve; tudi, če je kaj spregledal, se ne more obrniti nazaj in si še enkrat ogledati detajlov vizualnega elementa. Neponovljivost in nepovratnost, kakor v življenju.

Ko osvetljujem vizualne elemente prizora, je luč mehka. Razen, če posamezen scenografski element zaradi svoje specifične narave zahteva drugače, scenografske elemente osvetljujem s fresnel reflektorji. Rob svetlobe iz teh reflektorjev je razostren, od središča svetlobnega snopa, kjer je svetloba najmočnejša, se proti robu intenzivnost postopoma niža. Tako dosežem neenakomerno svetlobo z različnimi središčnimi točkami in okolice ne razsvetlim preveč. Ponekod je edini vir svetlobe projecirana animacija, ponekod reflektorji, včasih pa tudi oboje.

Kljub subtilnosti je dramaturgija oblikovanja svetlobe nujna za doseganje maksimalnega vizualnega potenciala vsakršne predstave; ne samo da osvetli — riše čustvene pokrajine in atmosfere, ki jih nespremenljiv fizičen svet ne zmore prikazati brez pomoči svetlobe.

Morda pa ta predstava vendarle ima glavnega igralca — svetlobo, ki gledalca popelje skozi pripoved.

Čas

Dedek je imel posebno navezanost na ure in čas. Uro je imel v vsakem prostoru. Poročila je poslušal ob vsaki polni uri, zato je imel v vsaki sobi tudi radio, da ga slučajno ne bi presenetila ura za poročila.

Ko sem bila še majhna, dedek pa že precej pozabljiv, se je velikokrat dogodilo, da smo po večerji in sladici sedeli za mizo in kramljali, ko je dedek vprašal: "*Kdaj bo pa večerja?*". Oči mu je prijazno odgovoril, da smo večerjo danes že pojedli, na kar je odgovoril: "*A tak? Te pa vredi!*".

Ni bilo važno, če se je že zgodilo, važno je bilo le, da se je zgodilo ob pravem času. Morda je tudi zato preživel vse težke situacije, v katerih se je znašel v življenju — ker se je povsod znašel ob pravem času.

V času dedkovega življenja sta se zgodili dve večji spremembi v prezentaciji in percepciji časa. Prva se je zgodila leta 1919, ko je bil dedek star 15 let. V Kraljevini SHS so uvedli nov način štetja ur v dnevu in sicer 24-urni sistem.

Izprememba časa.

V Jugoslaviji in na Čehoslovaškem se letos ne bo uvedel poletni čas, ker je ta izprememba nemškega izvora. Uvede se pa s 1. majem novo štetje ur, namreč od 1 do 24 in sicer od polnoči do polnoči. Spočetka bo to štetje za marsikoga malo nerodno, toda kmalu se bomo privadili temu praktičnemu štetju, ker ne bo treba vedno dostavljati dopoldne, popoldne, po dnevi ali po noči.

Narodni socijalist, 1. maja 1919

(Sečen, ni str.)

Druga večja sprememba, ki je dedka bolj zaznamovala, se je dogodila v njegovem 79. letu starosti. Uvedli so zimski in letni čas. Dedek, ki je bil v svoji starosti navajen rutine, se je na spremembe privadil stežkoma. Da bi ob vsakem trenutku vedel, koliko je v resnici ura, je imel posebno žepno uro, katero je nastavil "*po starem*," da mu čuva čas.

V ponedeljek po novem.

Pretekli ponedeljek ob 5.38 uri se je začela koledarska pomlad, ki smo jo po zapozneli zimi že kar težko čakali. Že kar naslednji ponedeljek 27. marca pa bomo ob drugi uri pomaknili urne kazalce za celo uro naprej in se tako po večletnih razpravah pridružili večini evropskih držav, ki računajo poletni čas že nekaj let. [...]

Novi tednik (Celje), 24. marca 1983

(Sečen, ni str.)

Dimenzija časa je v večih vidikih pomembna tudi za sam koncept uprizoritve. Kot varuhi časa in pričevalci različnih časovnih obdobij delujejo artefakti kot dokumenti različnih sistemov, v katerih je živel dedek. Govorijo nam zgodbe o navadah ljudi nekoč, vsakdanjem načinu bivanja in sistemu, v katerem so živeli. Predmeti nosijo časovne informacije, s katerimi lažje raziskujemo (družinske) anekdote in povesti. Dedkov odnos do časa gledalec sliši preko literarne narative, zbirka ur v razstavi artefaktov pa ta odnos simbolno le še podkrepi in mu poveča verjetnost.

Kadar govorimo o času, si v zahodnih kulturah čas predstavljamo kot linearno premico; nekje na premici je točka, ki ji rečemo sedanjost. Poltrak premice, ki spada v preteklost, drobimo na kose in koščke v

leta, tedne, ure. Tudi dedkovo življenje je vizualno gledano kot prema črta, ki gre skozi čas, praktično skozi celo stoletje. Kontinuiteta zgodbe se še močneje izrazi v prostoru — tunelu, ki vizualno ponazarja življenjsko pot.

Zame je ena izmed pomembnejših kvalitiet gledališkega jezika zgoščevanje časa. V polurno uprizoritev zgostimo 99 let življenja našega lika. Čas v gledališču pač teče drugače. Ker v predstavi o dedku raziskujemo življenje, ki neprenehoma teče, se tudi gledalec ne more vrniti nazaj — skupaj z zgodbo potuje le naprej. Čas v predstavi teče linearno z zvočno narativo, ki določa čas trajanja prizorov. Ko se svetloba in zvok premakneta, se premakne tudi čas v predstavi. S premikanjem skozi prostor se gibljemo skozi časovno premico 20. stoletja. Prostor tunela tako postane simbol časa. Predpostavljam, da se bodo gledalci različno dolgo zadrževali pri artefaktih. Nekateri jim bodo namenili večjo pozornost, drugi manjšo. Gledalcu moram pustiti njegov čas gledanja in ritem predstave prilagoditi gledalčevemu tempu. Leto tako nezavedno postane upravljalec lastnega časa v uprizoritvi. Čas v predstavi se torej odvija toliko hitro, kolikor hitro se gledalec premika skozi tunel; se pravi, čas predstave je intersubjektivno (od gledalca do gledalca) različen. Ponovitve predstav bi zaradi različnih percepcij in ritma dožemanja pri vsakokratni publiki tako imele različen čas trajanja; vsakokrat pa bi časovni sprehod trajal simboličnih 99 let.

**“FROM THE SOUND OF THE STONE
COMES THE SILENCE OF SPACE.”**

[Richard England]

PROSTOR

*“Nič se ne more zgoditi, ne da bi se zgodilo **nekje**.”*

(Meta Hočevar, *Prostori igre* 7)

Še preden sem imela kakršnokoli dokončno idejo o predstavi in načinu uprizoritve, sem izbirala gledališče, v katerem bi se predstava odvila. Vedela sem, da mora biti gledališki prostor dovolj intimen, da zmorem v njem prikazati zgodbo o dedku. Tako sem se že od samega začetka razmišljanja izogibala institucionalnih gledališč, kjer velja klasična gledališka arhitektura — gledalci so nasilno ločeni od odra in rob odra zaznamuje nevidno mejo med publiko in igralci, med realnostjo in fikcijo, med tem in onim svetom.

Spočetka sem pri razmišljanju o tem, kako naj bi ta predstava sploh delovala, imela v glavi dvorano Gledališča Glej. Majhen je in intimen, hkrati pa dovolj velik, da vanj naselimo pomembne zgodbe. Všeč mi je s šestimi stebri, ki sicer pravokoten prostor fizično razdelijo na manjše kvadrate in omogočajo drugačno prostorsko igranje kot sicer v tipičnih črnih škatlah. Všeč mi je tudi zaradi zložljive tribune, ki jo je možno pospraviti in s tem povečati dvorano. Če bi se znebila sedišč, bi gledalca spravila v gibanje in

raziskovanje po odru. Ga približala zgodbi. Praktično vključila vanjo, brez neposredne interakcije. Risa-la sem prve skice, si znova in znova prebiralala zgodbo in jo poskušala umestiti v Glejevo dvorano. Tloris sem razdelila na kvadrate, ki se izrišejo med stebri, jih združila in povečala v pravokotnike, linije in odpirala prostor. Zmišljevala sem si hipotetične prizore in jih v glavi risala med stebre. Kakorkoli sem poskusila obrniti vizuro, gledalčevo pozicijo, scenske premike, mi je zmanjkalo prostora za toliko geo-grafskih sprememb. Vedno bolj sem se zaletavala v kvadrat Glejeve dvorane. Ni šlo. Potrebno je bilo poiskati nekaj drugega.

V kakšen prostor naselim sto let življenja, ki ni potekalo zgolj na enem mestu? Ko sem se izgubila in se znova znašla na praznem listu papirja, sva se o tem pogovarjali z mentorico Jasno. Življenje je vendar venomer linija, mar ne? Daljica z začetno in končno postajo. Postalo je jasno — ta predstava se ne more odvijati v gledališču. Kaj ima tloris kot daljica življenja, z vstopno in izstopno točko? Tunel, seveda! Tunel kot pol odprt in pol zaprt prostor mi mogoča usmerjeno pot gibanja, ravno tako kot življenjske od-ločitve vodi po eni liniji, pa čeprav z ovinki. Iz lastnega življenja ne moremo izstopiti, v tunelu prav tako ne moremo skrenit s poti. Kateri tunel pa je tisti pravi? Podam se v lov. Predor za pešče? Premajhen in prekratek. Morda za avtomobile? Ne, ti so preširoki in prehladni s svojimi betonskimi ploščami. Dedek se je veliko vozil z vlakom. Tunel za vlak bi bil tisto pravo, a kje najti zapuščen predor, v katerem se mi strop ne bo zrušil na glavo? In kaj naj s tračnicami, jih skrijem pod praktikable?

Pogledat grem še rotundo v Železniškem muzeju na Parmovi. V polkrogu postavljena remiza za lokomotive, okoli 10 jih je. V centru kroga je vrtljiv kos proge, nekakšen obračevalnik lokomotiv, ki lokomotivo z rotiranjem prestavi iz garaže na tir. Kako stlačim uprizoritev v te garaže? Pošiljam gledalca in ene v drugo? Naredim obratno, postavim gledalca na vhod garaže in uprizoritev speljem na vrtljivem kosu proge? Soočim se s podobnimi problemi kot pri dvorani Gledališča Glej. Nočem se ločiti od rotunde, ker je lokacija fantastična. Usedem se za računalnik in brskam naprej, najdem vedno več pozabljenih predorov. Eden mi še posebej pade v oči. Predor Lucani, piše. Raziščem, kam spada. Naenkrat se mi odprejo vrata na prelom 20. stoletja.

Začelo se je leta 1900. Avstroogrška ukaže dograditi ištrijansko železnico in omogočiti povezavo med Trstom in Porečem — 123 km dolgo ozkotirno železniško progo, ki bi poleg potrebam vojske služila tudi prevozu ljudi ter malemu človeku omogočila trgovanje izven svojega kraja. Kasneje se je zaradi končne postaje v Poreču prime ime *Parenzana*, po naše Porečanka. Gradnja ni potekala čisto brez zapletov; zaradi precej hribovitega terena, mnogoterih tunelov in zavojev, se je dan otvoritve večkrat premaknil. Kljub temu so progo končali v rekordnih dveh letih, saj so pri gradnji pomagali okoliški kmetje, obrtniki in mladi fantje. Ko je končno napočil slavnostni dan — 1. aprila 1902 — na postaji v Trstu ni bilo skoraj

nikogar, saj so po tolikokratnem premiku uradne otvoritve vsi verjeli, da gre za prvoaprilsko šalo. Proga Parenzana je povezovala 33 krajev in imela 35 železniških postaj. Vlak je po progi zavil mimo 604 zavojev, skozi 9 tunelov in čez 17 mostov ter viaduktov. (Smešnica: Kasneje so po opustitvi linije med Trstom in Porečem v hladnih tunelih vaščani našli idealne pogoje za gojišča gob.) Vlak je zaradi težkega terena vozil s povprečno hitrostjo 25 km/h, najvišja dosežena hitrost pa ni presegla 31 km/h.

Vagoni so bili poštni, tovorni in seveda potniški. Poštni vagon je imel režo za pisma, ljudje so pošto metali direktno vanj, brez posredovanja lokalne pošte. Tako so ljudje lahko ohranili skrivnost o naslovniku njihovih pisem, saj se v majhnih krajih sicer tako ali tako vse takoj razve. V tovornih vlakih so prevažali vino in oljčno olje iz Buj, sol iz Pirana in Sečovelj, istrski kamen, apno, premog, les in poljske pridelke. Potniški vagoni so se delili na drugi in tretji razred, sedeži v tretjem so bili leseni, v drugem pa oblaženi z žametom. Sedežev je bilo skupno 30. Potniške vagone so osvetljevali z acetilenskimi svetilkami vse do konca prve vojne, ko so jih zamenjale električne. Ljudje so toplo pozdravili prihod nove železnice, čeprav so bile vozovnice neizmerno drage (za pot v eno smer je moral industrijski delavec oddelati cele tri dni) in je potovanje trajalo celih 7 ur zaradi počasnosti vlaka.

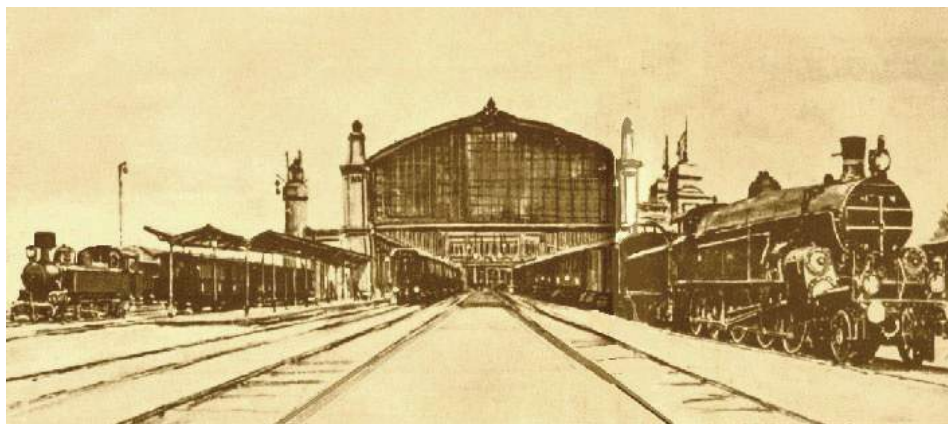
Na strminah so navihani mulci tračnice mazali z zreli figami, da je lokomotivi drselo zaradi zmanjšane oprijema. Če je vlak omagal, so potniki morali izstopiti in ga potisniti. Kadar je vlak premagoval

višinske razlike, je bil tako počasen, da so potniki izstopili, pretegnili noge, opravili potrebo in brez problemov skočili nazaj nanj.

Leta 1910 se je zgodila huda nesreča. Močna burja je prevrnila vlak za mostom na Ospu. Umrle so tri osebe. Kmalu po tem dogodku so na kritičnih mestih postavili zaščito pred burjo, med potniške vagone pa vpeli tovarne vagone, polne kamenja, da bi vlak ne iztiril tako zlahkoma. Pa vendar niso mogli popolnoma preprečiti nesreč, devetnajststo sedemnajstega leta je vlak iztiril v bližini Grožnjana, umrla sta oba strojevodja. Govorilo se je, da so progo sabotirali ruski vojni ujetniki, ki naj bi med vzdrževanjem proge odvili matice na vezeh za tračnice.

Zaradi uvedbe nove avtoprevozne službe leta so 1935. leta odredili ukinitve Parenzane. Vlak je zadnjič prispel na postajo v Trstu 31. avgusta 1935. Simboličnih 33 let je linija Trst-Poreč povezovala 33 mest. Večina železniških postaj je še dandanes ohranjena skoraj kot v prvotni obliki, v njih ljudje sedaj živijo. Tako tračnice kot vlake so začeli prodajati na dražbi, do kompletnega odkupa ni prišlo. Sledi znamenite proge so se začele izgubljati po kosih. Ko je Mussolini začel osvajalno vojno v Etiopiji, naj bi tračnice vkrcal na ladjo za Afriko, da bi jih pretopil v topove. Ladja naj bi potonila in tako del Porečanke domnevno končal na dnu Sredozemskega morja.

Spomin na ozkotirno progo danes ohranjajo v treh muzejih, na Slovenskem je to Muzej Parenzana v Izoli. V muzeju pravijo, da so nekatere anekdote malo bolj resnične kot druge, ampak zanimive pa prav vse.

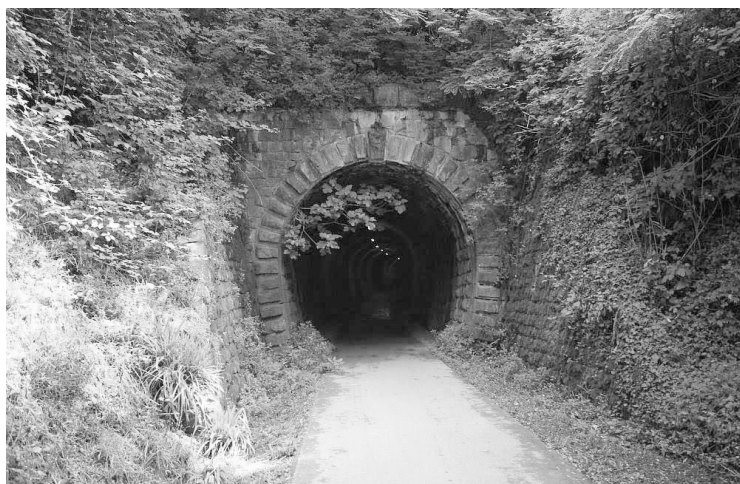
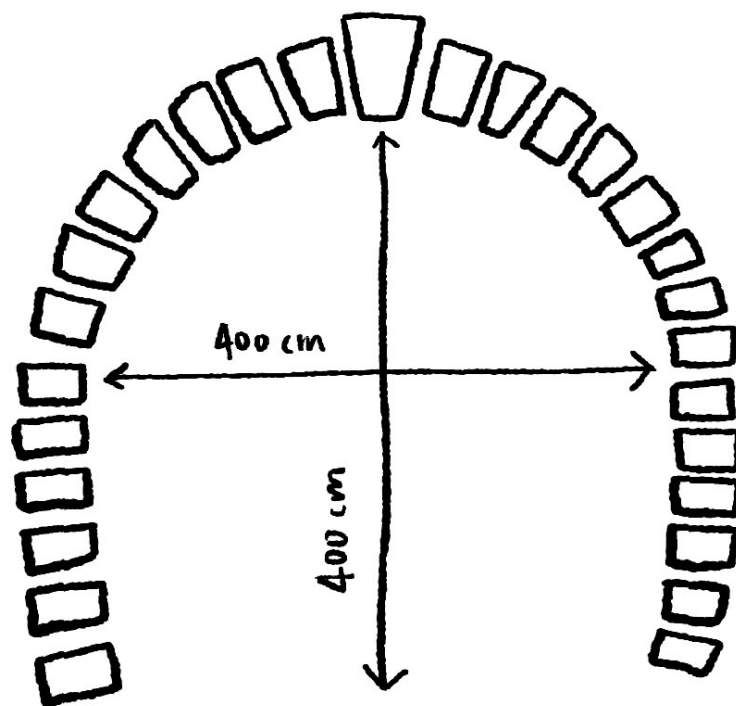


Ob stoti obletnici otvoritve proge je nastala pobuda za njeno revitalizacijo. Rezultat je urejena rekreativna cona, kolesarska steza in pešpot, 20 km na slovenski in 60 km na hrvaški strani.

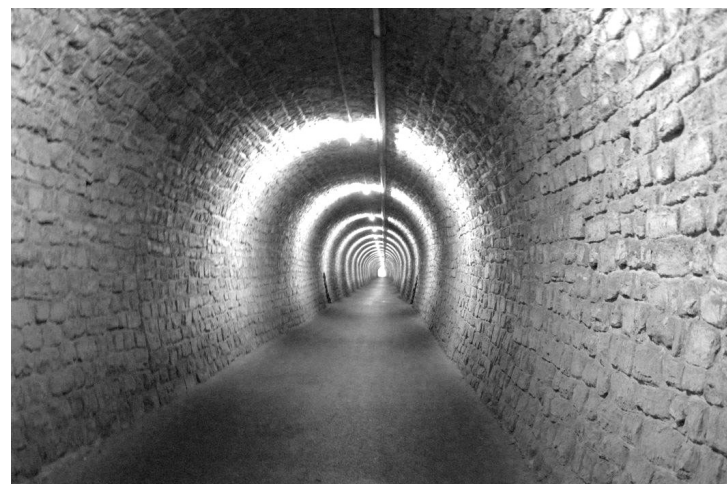
Del te poti so tudi predori; moje zanimanje sta vzbudila predor Šalet pri Izoli in predor Valeta (bivše ime Lucani) med Strunjanom in Portorožom. Prvi je dolg 214, drugi pa 544 metrov. Tunela sta grajena iz kamnitih blokov. Zdita se kot idealna za postavitev moje predstave. Kateri je bolj primeren, bo pokazal čas — odvisno je od potrebe po dolžini prizorišča, lastnostih tunela (lokacija, dostopnost, vlaga, možnost napeljave elektrike, ...) ter morebitnih birokratskih omejitev.

Vsi tuneli na Parenzani so široki okoli 400 cm in visoki prav toliko (višinska odstopanja do +/- 20 cm zaradi kasnejšega asfaltiranja). Lokomotive, ki so vozile na Parenzani so imele širine razpona med 280 in 320 cm. Predora Šalet in Valeta, ki me najbolj zanimata, imata sedaj namesto tračnic oba asfaltirano pot.

**vsa zgodovinska dejstva in anekdote povzete po strani parenzana.net*



predor Šalet



predor Valeta

**“A STORY CAN BE NEW AND YET TELL ABOUT OLDEN TIMES.
THE PAST COMES INTO EXISTENCE WITH THE STORY.”**

[Michael Ende, Neverending story]

artefakt št. 1

Hišna številka
rojstne hiše
Ernesta Miheljaka



artefakt št. 2

Ernestov krstni list



artefakt št. 3

Rojstni in krstni list
Ernestove soproge Jetice



artefakt št. 4

Potovalni kavni mlinček
"Tramp"



artefakt št. 5

Portret gospoda Ernesta -
carinika Finančne uprave
Kraljevine Jugoslavije



artefakt št. 6

Družinski starinski radio
"Olympic"



artefakt št. 7

Družinski art deco radio



artefakti št. 8

Družinska zbirka ur



artefakt št. 9

Ernestova žepna ura.
Nekje v minevanju časa
je izgubila svoje kazalce.



artefakt št. 10

Ernestov daljnogled



artefakti št. 11

Ernestov potni list iz časa
Kraljevine Jugoslavije



"V imenu njegovega Veličanstva
Petra II
po milosti božji in volji naroda
kralja Jugoslavije
se izdaja potni list državljanu
Kraljevine
priimek in ime: Ernest Miheljak
veljavnost: šest mesecev"

OSEBNI POPIS

...

Postava: srednja

Obraz: ovalen

Lasje: kostanjevi

Oči: sive

Nos: pravilen

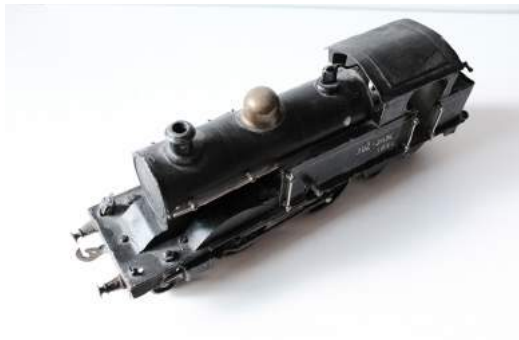
Usta: pravilna

Brki: brije

Brada: -II-

Posebna znamenja: /





artefakt št. 12

Starinska igrača - lokomotiva "Märklin", last Ernestovega vnuka Lukasa



artefakt št. 13

Ernestova legitimacijska listina;
tedaj je bil zaposlen v Svobodni
trgovinski coni Kraljevine
Jugoslavije v Solunu



artefakt št. 14

"Liliput Wörterbuch" -
dedkov miniatüren
nemško-grški slovar

2,3 x 3,4 x 1,5 cm
770 strani





artefakt št. 15

Amfora - spominek,
ki ga je Ernest
prinesel iz Grčije

artefakt št. 16

Medeninasti pepelnik
z antičnim motivom,
ki ga je gospod Ernest
prinesel iz Grčije



artefakt št. 17

Jetičina večerna taška

artefakt št. 18

Jetičina Samarjanska listina,
društvo rdečega križa Kralje-
vine Jugoslavije



DESET ZAPOVEDI DOBREGA SAMARJANA

1. Stori vselej, kar bi hotel, da se tebi stori. Bodi vojniki svojega Samarjanskega oddelka.
2. Tudi sami trenutki so dragoceni. Trenutki morejo rešiti življenje.
3. Ob vsaki priliki bodi pripravljen za pravo pomoč in ostane vselej hladnokrven: ne razburjaj se.
4. Bodi obziren: ne gubi niti besede po nepotrebnem.
5. Prepreči napačno ravnanje s ponesrečencem.
6. Red in čistoča sta prvi nalogi vsakega samarjana.
7. Zanašaj se sam na sebe; samo tako moreš napraviti uslugo.
8. Pri vsakem opravilu se zavedaj smotra; izvrši, kakor treba vse, kar si pričel.
9. Ravnaj se točno po zdravniških navodilih.
10. Ne delaj se, kakor da si zdravnik. V nujnih primerih nadomeščaj zdravnika, toda samo dotlej, da pride zdravnik.



artefakt št. 19

Ernestova osebna izkaznica, 1943

artefakt št. 20

Jetičina delovna knjižica iz časa nemškega rajha





artefakt št. 21

Družinski telefon z vrtljivo številčnico in
slušalko za dodatnega poslušalca (špijončkom)



artefakt št. 22

Jetičin set srebrnega bištega



artefakt št. 23

Družinska posoda za sladkarije
in prijemalnik za sladkorne kocke



artefakt št. 24

Steklenica šnopca, ki ga je skuhal
gospod Ernest in pristrčnica

artefakt št. 25

Ernestova uslužbenska knjižica Federativne ljudske republike Jugoslavije, 1947





artefakt št. 26

Ernestova motoristična kapa in očala
na starinskih medvedkih vnukinje



artefakt št. 27

Jetičina posoda za maslo



artefakt št. 28

Jetičin zvezek s kuharskimi recepti.
Na prvih dveh straneh se je še trudila
z raznolikimi recepti, na ostalih tridesetih
straneh so zgolj še sladki recepti.



artefakt št. 29

"Mercedes Selecta", družinski pisalni stroj.
Nanj je natipkana zgodba o gospodu Ernestu.

artefakt št. 30

Fotografija Jetičine tete Eme



artefakt št. 31

Portretni fotografiji Ernesta in Jetice



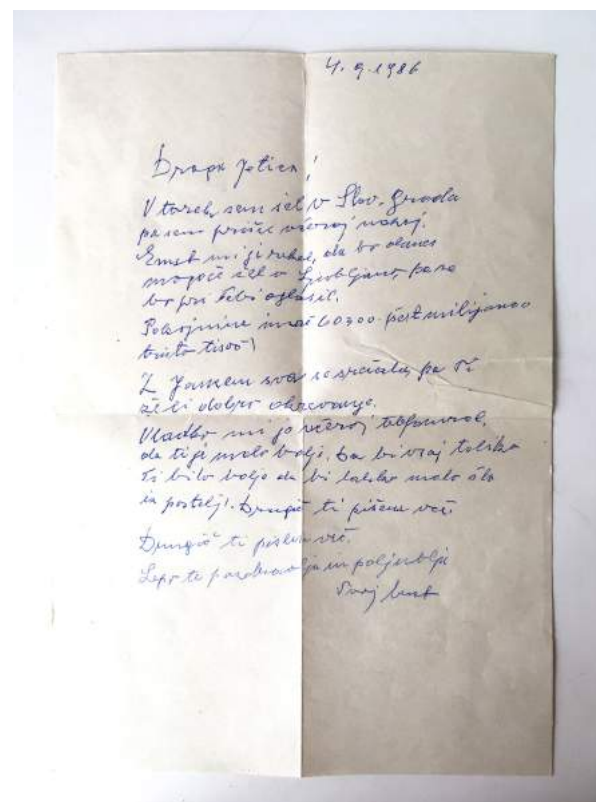
artefakt št. 32

Zlatnik, ki ga je gospod Ernest
podaril vnuku Lukasu ob rojstvu



artefakt št. 33

Poslednje pismo, ki ga je Ernest poslal svoji ženi v bolnišnico v Ljubljano, tik pred njeno smrtjo



4. 9. 1986

Draga Jetica!

V torek sem šel v Slov. Gradec pa sem prišel včeraj nazaj. Ernest mi je rekel, da bo danes mogoče šel v Ljubljano, pa se bo pri tebi oglasil.

Pokojnine imaš 60 300 (šest milijonov tristo tisoč). Z Janezem sva se srečala, pa Ti želi dobro okrevanje. Vladko mi je včeraj telefoniral, da ti je malo bolje. Da bi vsaj toliko Ti bilo bolje, da bi lahko malo šla iz postelje. Drugič ti pišem več.

Drugič ti pišem več.

Lepo te pozdravljam in poljubljam

Tvoj Ernest



artefakt št. 34

Osebni fotografiji Ernesta in Jetice

MUZEJ PRETEKLOSTI

V naših življenjih posedujemo mnogo različnih predmetov. Na nekatere smo navezani bolj, na druge manj, ene uporabljamo zgolj zaradi njihove primarne funkcije, drugi nam vzbudijo spomine. Še posebej zanimivo postane, ko osebne predmete neke osebe ali skupine postavimo na ogled v obliki razstave. O kom govorijo? Kakšno zgodbo nosijo s seboj?

Kljub temu, da razstavljeni objekti pričajo predvsem o osebi, ki jih je posedovala (ali pa jih še vedno poseduje) ter nam govorijo o morda izgubljenih časih, pa celotna serija objektov priča tudi o osebi, ki je te objekte izbrala.

Meni osebno je zelo dober primer tega serija fotografij Annie Leibowitz, ki je izšla v knjigi *Pilgrimage (Romanje)*. Serija vsebuje fotografije osebnih predmetov, ki so na ta ali drugačen način pripadali različnim osebnostim, od Emily Dickinson, Charlesa Darwina, Georgie O’Keffe, do Sigmunda Freuda, Virginie Wolf, ... Fotografije predmetov je postavila v odnos s fotografijami krajev ali bolje rečeno pokrajin, ki so jo inspirirale — Narodni park Yosemite, Niagarski slapovi, itd.

Če zanemarimo likovne prvine fotografske tehnike, ki objekte vselej manipulirajo (osvetlitev, kompozicija, kadriranje, ...) ter se osredotočimo na objekte same, nas tekom listanja knjige kaj kmalu bolj začne zanimati ona sama kot pa lastniki predmetov. Zakaj je fotografirala ravno ta predmet? Zakaj ne katerega drugega, pomembnejšega za osebo, kateri je pripadal? V mnogih intervjujih ob otvoritvi razstave na podobna vprašanja odgovarja, da za izbor ni imela vnaprejšnjega ključa izbiranja — fotografirala je tisto, kar je imelo v tistem trenutku pomen za njo osebno.

Zadnja leta po svetu kot gobe po dežju vznikajo muzeji, ki zgodbe pripovedujejo skozi predmete vsakdanjih ljudi. En izmed takšnih je tudi *Muzej prekinutih veza (Muzej prekinjenih zvez)* v bližini Klovićevih dvorov v Zagrebu. V vitrinah so razstavljeni najrazličnejši predmeti, od povsem običajnih do malo bolj nenavadnih (poštna razglednica, ura, igrača, kavni avtomat, sekira, dildo, šop las, ...). Muzej deluje kot interaktivni muzej (vsebino soustvarjajo ljudje) in ima zelo preprosta navodila za sodelovanje. Ljudi naprošajo, naj jim pošljejo krajši ali daljši opis razpada ljubezenske zveze skupaj z enim predmetom, ki jih spominja na to prekinitev. Predmeti so postavljeni v vitrino in za steklo, ob njih je na steni ali razstavnem kubusu pripis zgodbe, skupaj z državo in letom razpada zveze. Kar se je začelo v Zagrebu kot majhen muzej, je preraslo v format, ki ga mali muzejski prostor ni več sposoben obvladovati; tako se je potujoča razstava razširila po celem svetu, v Los Angelesu pa so celo postavili še eno stalno zbirko.

Popularnost muzeja po celem svetu priča med drugim tudi o tem, kako ljudje “beremo” predmete. Kar sem zasledila pri sebi, ko sem si ogledovala te predmete v zagrebškem muzeju — za vsak še tako navaden predmet sem si glede na to, kako se me je zgodba dotaknila, vzela bistveno več časa za opazovanje. Zgodbo, ki sem si jo najbolj zapomnila, nosi sekira, ki jo je lastnica poimenovala “*ex-axe*” (v dobesednem prevodu: “bivša sekira”). Z njo razlaga, kako je ob razhodu s punco le-ta pustila del pohištva v njenem stanovanju, ker je odšla na dopust s svojo novo partnerico. Zapuščena je v jezi za nekaj penězov na boljšaku kupila sekiro in z njo vso pohištvo razsekala na zobotrebce. Ne vem, če sem si že kdaj s tolikšno pozornostjo ogledala kakšno sekiro. Predmeti dobijo nov pomen. Ne zmenim se več za njihovo materialno funkcijo; bolj kot ta me zanima emocionalna vrednost, ki jo dotičen predmet nosi s seboj.

Tega se zaveda tudi turški nobelov nagrajenec za literaturo Orhan Pamuk. Po svetovnem uspehu istoimenskega romana, izdanega leta 2008, je 4 leta kasneje v Istanbulu odprl *Muzej nedolžnosti*. V romanu pripoveduje o bogatem moškem Kemalu, ki se zaljubi v daljno sorodnico, revno Fusun, katera kasneje skrivnostno izgine. Da bi se spominjal svoje ljubezni, prične zbirati predmete, ki so pripadali njej ali pa ga spominjajo nanjo. Po njeni smrti v spomin njuni ljubezni odpre muzej. In ravno tako je storil tudi avtor — odprl je muzej, posvečen ljubezni. 23 vitrin, vsaka pripada svojemu poglavju iz knjige, v njih razstavljeni vsakodnevni predmeti pa prikazujejo utrip mesta na Bosporju v drugi polovici 20. stoletja

(čas, v katerem je postavljen tudi roman). Po poročanju medijev je ob odprtju muzeja Pamuk poudaril, da obisk muzeja ni pogojen z branjem romana in obratno, saj z muzejem v delavski četrti Istanbula ni želel ilustrirati knjige, pač pa upodobiti občutja, ki se bralcu vzbudijo ob branju knjige. Orhan Pamuk meni, da si ne zapomnimo besedila knjige, temveč čustvene vtise, ki jih besedilo sproži v nas.

Razstavo spremlja avtorjev tako imenovani *“Skromen manifest za muzeje”*, dostopen tudi na uradni spletni strani muzeja. V njem Pamuk poudarja, da je življenje vsakega človeka ravno tako častno in pomembno, kakor življenje kraljev in generalov ter trdi, da so zgodbe posameznikov veliko bolj primerne za prikazovanje globin človeštva; zakaj vsakdanje zgodbe so veliko bolj bogate, človečnejše in bolj vedre. Manifest zaključí z 11. točko: *“Prihodnost muzejev leži znotraj naših lastnih domov.”*

Statični objekti govorijo drugače kot gibljivi. Če je naš pogled usmerjen zgolj v njih, jim podaljšamo čas gledanja, opazimo podrobnosti, ki jih sicer morda spregledamo. Fino obrtniško izdelavo. *Takšnih stvari danes ne delajo več*, si rečemo. Na površini opazimo praske, dokaze, da so bile stvari v uporabi. Sledi življenja. Zdi se mi neizogibno, da tudi jaz v svojo uprizoritev vključim predmete. Če animacija karikira dedkov lik in nam omogoča asociativna polja, ki jih zapolni gledalec sam, osebni predmeti iz resničnega življenja delujejo kot protiutež. Sicer pa v svoj *“Muzej preteklosti”* ne želim vključiti zgolj dedkovih

predmetov, temveč tudi babičine, očetove, bratove, mamine. Tokrat ne gre zgolj za dedkovo zgodbo, gre za zgodbo neke družine. Shranjevanje družinske pripovedi, ki se jo spominjamo tudi preko predmetov. Občutek imam, da v družini vedno en drugemu držimo ogledalo in tako tudi naši osebni predmeti odsevajo osebnosti vseh nas, ne le enega. Kljub temu, da v tem poglavju poudarjam pomen čustvenih vtisov, ki jih osebni predmeti lahko sprožijo, zgodovinskost predmetov ni zanemarljiva. Odražajo čas, skozi katerega so spremljali svoje lastnike, izdajajo njihov socialni položaj, sistem, v katerem so nastali. Objekti v kratkem času gledanja neslišno pripovedujejo zgodbe, ki jih beseda in podoba ne zmoreta posredovati tako učinkovito. V kombinaciji z literarnim besedilom moje uprizoritve lahko delujejo kot nekakšni atributi, označevalci dedkove osebnosti in okolja, v katerem je živel, ljudi, s katerimi je delil življenje. In nenazadnje tudi moje osebnosti, saj sem — hočešnočeš — vselej filter njegove zgodbe.

Vse predmete bi postavila v steklene vitrine. Steklo mi bo pomagalo ustvariti distinkcijo med nedotakljivostjo resničnosti in otipljivostjo fikcije - scenografskimi vizualijami. Do preteklosti družinske zgodbe bi s tem ohranila dovolj spoštovanja in distance ter gledalcu vzbudila zavest, da z opazovanjem predmetov pravzaprav opazuje spomine. Skoraj vsakemu predmetu bi pripadala svoja vitrina, z osamitvijo mu namenim gledalčev fokus pogleda. Objekt gledanja dojamemo drugače, kadar ga osamimo ali pa ga skrijemo v gručo. Vsakemu predmetu bi pripadal pripis z obrazložitvijo, tu in tam pa še kakšna krajša anek-

dota, vezana na predmet. Vitrine z objekti bi po poti v tunelu postavila v čim bolj kronološko zaporedje dedkovega življenja, vzporedno z zvočnim posnetkom zgodbe.

Dimenzije steklenih vitrin bi bile 50 x 50 x 50 cm, razen pri večjih kosih, kot so npr. pisalni stroj ali radio — pri le-teh bi dimenzije proporcionalno prilagodila objektom. Osvetljevala bi na različne načine, odvisno od sosednjih vizualnih elementov — ponekod bi vitrino osvetlila z zoom profilnimi reflektorji in z noži porezala izrez svetlobnega snopa na rob vitrine. Drugod bi uporabila PAR 16 — *“birdie”* ter jih obesila znotraj vitrine, ter tako zmanjšala osvetljeno površino. Steklene vitrine bi lahko dobile svojo igro svetlobe, z različnimi intenzitetami, različnim kotom osvetljevanja, ponekod bi svetloba lahko utripala, kot v nekem že zdavnaj pozabljenem in zaprašenem muzeju. Vsakemu bi predmetu lahko namenila posebno svetlobno atmosfero, izbrano zgolj zanj ter tako pritegnila gledalčevo pozornost.



[Alan Fletcher]

SCENOGRAFSKI PESKOVNIK

Dogajalni prostor, v katerem se uprizoritev odvija, ni klasičen gledališki prostor. Pri predstavah, ki so uprizorjene v prostorih, kot je npr. tunel, arhitekture prostora ne moremo zanikati. Taka oblika gledališka se imenuje *site-specific theatre*. Pod ta pojem spadajo najrazličnejše adaptacije odrske uprizoritve v prostorih, ki prvotno niso namenjeni gledališkemu ustvarjanju. Vsak tak prostor zahteva tudi drugačen razmislek o sami scenografiji in načinu postavitve le-te.

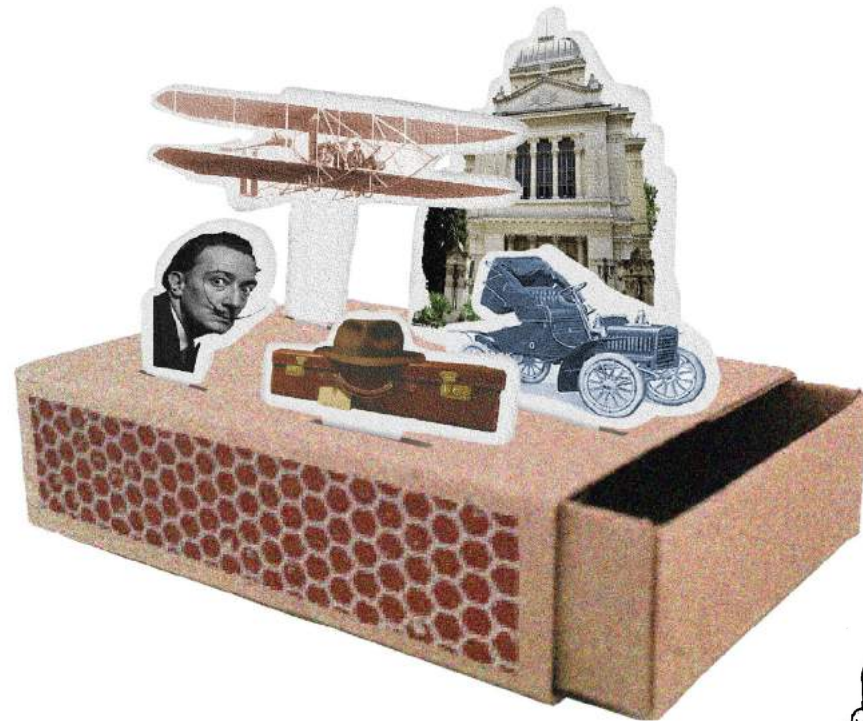
Pri ustvarjanju scenskih elementov sem poleg upoštevanja dogajalnega prostora izhajala predvsem iz dveh idejnih vodil: kovčka kot dedkovega atributa in neločljivega simbola njegovega popotniškega življenja ter starinskih igrač, katerih principi so me navdihnili za izdelavo uprizoritvenih gibljivih podob. Zgodbo sem z instalacijami poskusila podkrepiti tam, kjer se mi zdi, da zmore podoba povedati več kot samo beseda.

nešto rao
ključ

1904: ROJSTVO

Pomembni dogodki leta 1904:

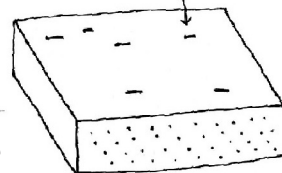
- brata Wright izdelata letalo Flyer II
- v Rimu končajo hebrejsko shodnico
- James Joyce spozna Nora Barnacle
- leto 1904 je prestopno leto
- Francija & Anglija skleneta Antanto
- Ford predstavi avtomobil Model B
- v Ljubljani obnovijo mestno hranilnico
- dokončajo transsibirsko železnico
- 27. 12. premiera Petra Pana v Londonu
- 18. 3. se rodi Srečko Kosovel
- 11. 5. se rodi Salvador Dalí
- 11. 1. se rodi Ernest Mihelj



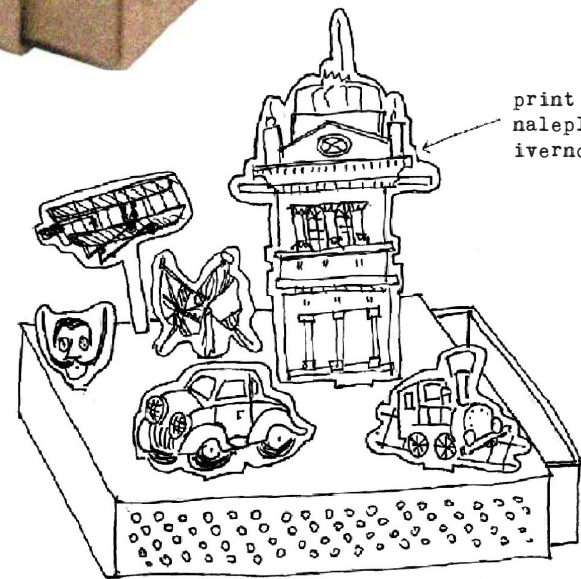
Povečana škatlica za vžigalice, dolga 1,5 m.
Sestavljena iz vezane plošče, debeline 10 mm.
Palček Pomagalček jo odpre, namesto vžigalic v njej
ležijo potiskane plošče, ki ponazarjajo dogodke leta 1904.
Ploščo za ploščo vzame iz predala, ter jih vstavi
v namenske zareze na vrhu škatle.
Vsaka plošča ima na zatiču številko,
ki se ujema s številko zareze na
škatli in narekuje vrstni red
postavljanja plošč.



zatič s številko

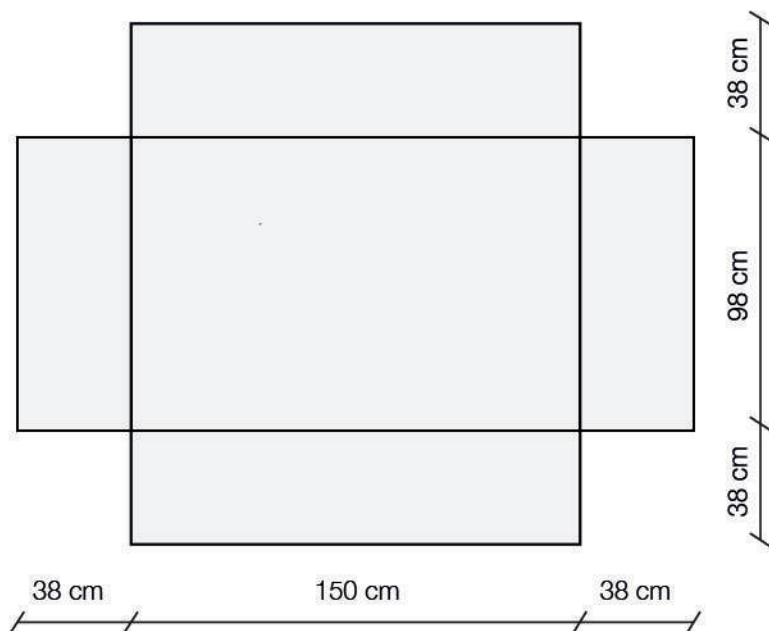


zareza z ujemajočo
se številko



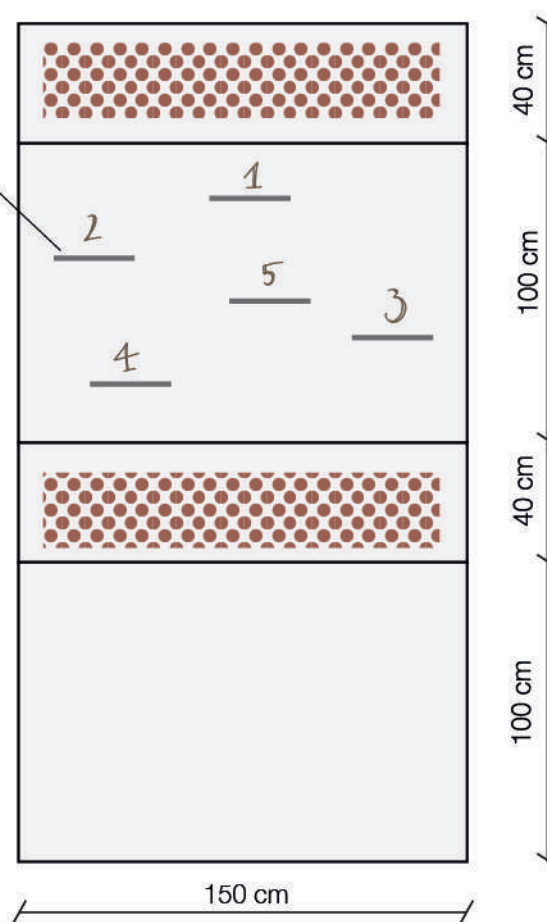
print na tekstil,
nalepljen na
iverno ploščo

mreža "predal"

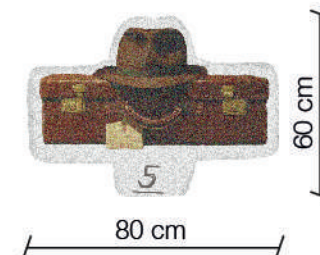
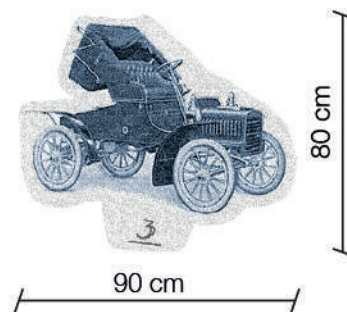
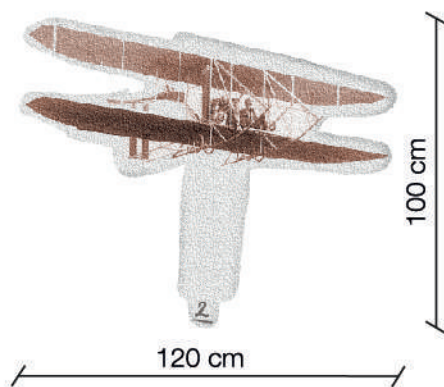


mreža "škatlica"

zareza,
široka 30 mm
in številka
za element

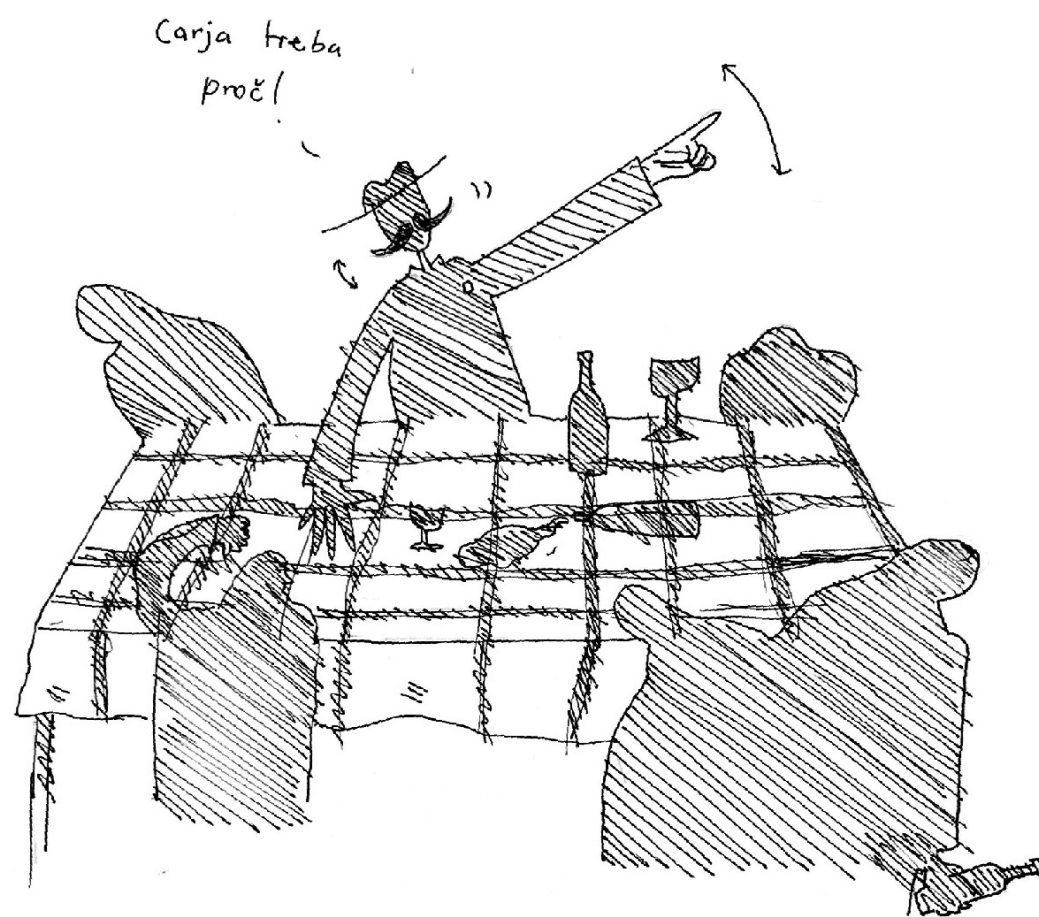


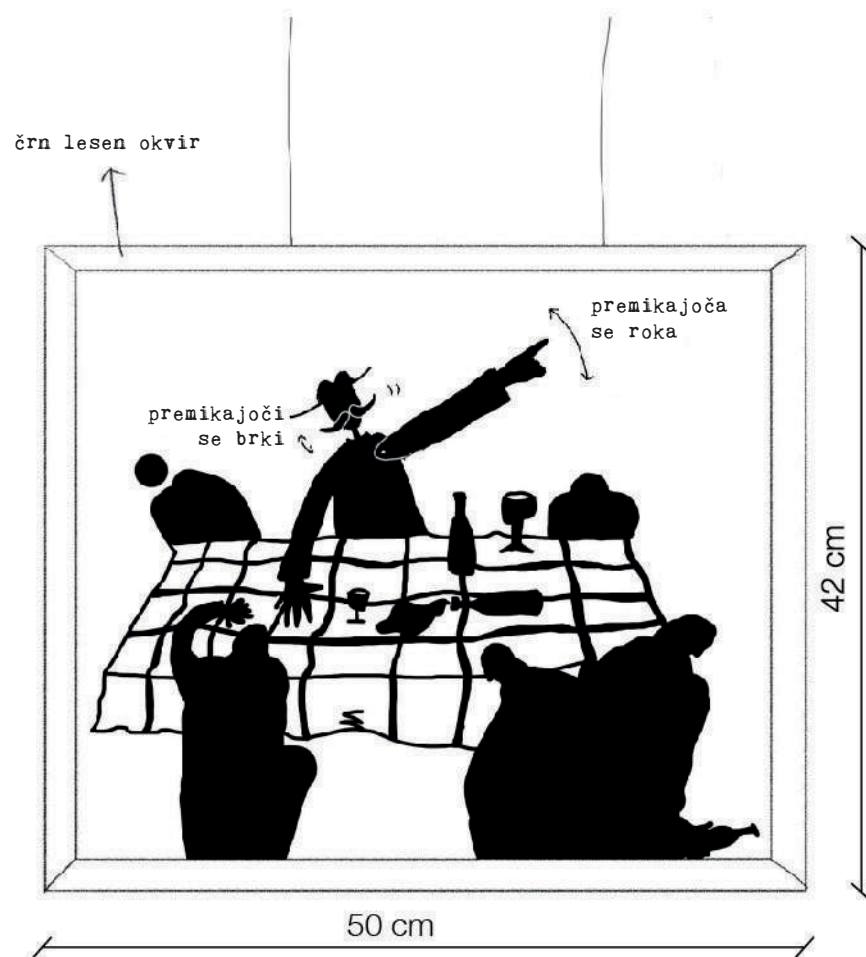
Palček
Pomagalček:



merilo 1 : 25

BRAT POLDA





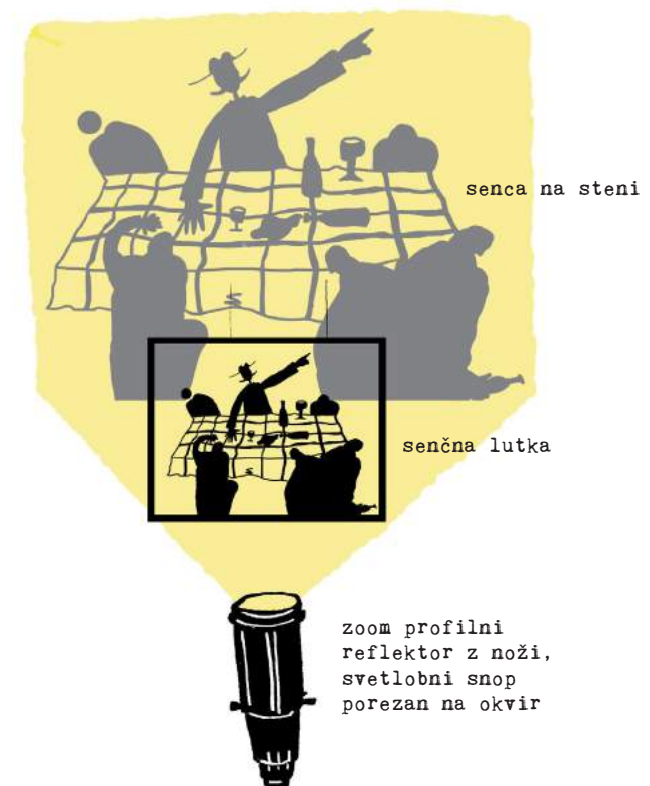
merilo 1 : 5

Senčna lutka v lesenem črnem okvirju, obešenem na strop. Izdelana iz papirja; minimalna gramatura papirja: 300 g, višina od tal: 2 m.

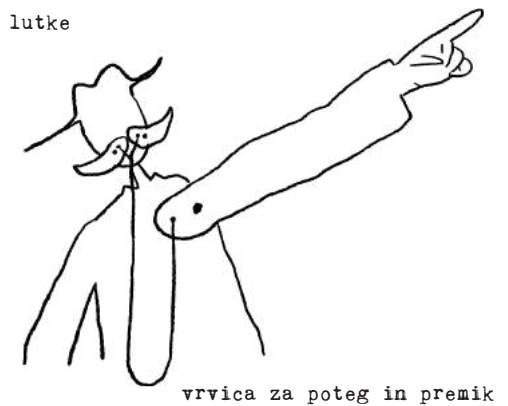
Roka in brki brata Poldeta so premični.

Osvetljeno z zoom profilnim reflektorjem, svetlobni snop z noži porezan na rob okvirja. Senca se projecira na desno steno predora.

Senčno lutko po potrebi ojačamo z zakritimi lesenimi palčkami ali žico.

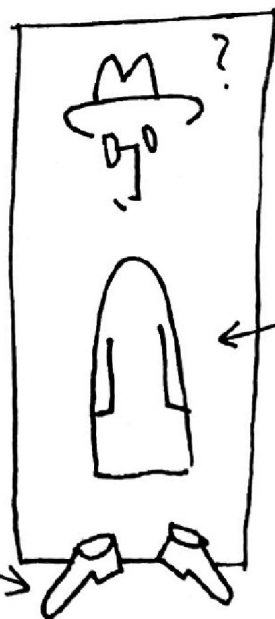


detajl: hrbtišče lutke



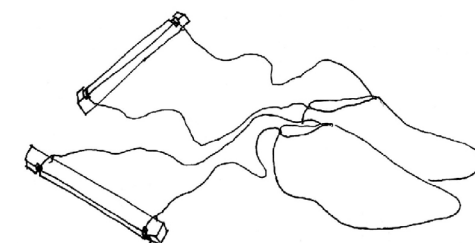
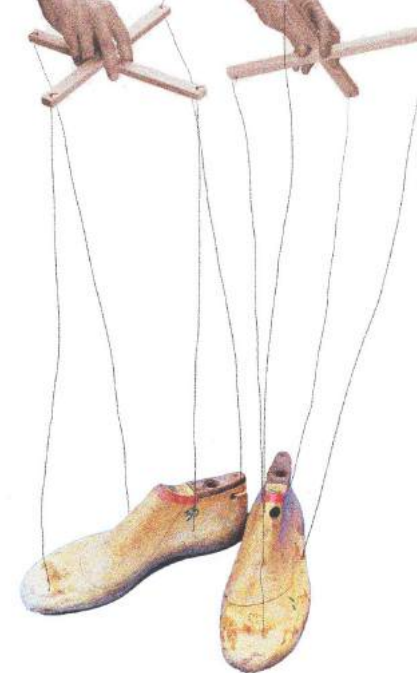
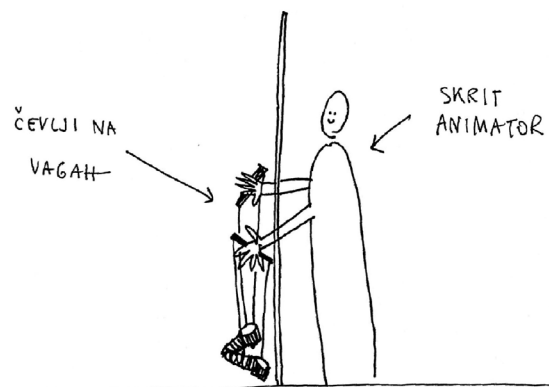
"NE BOM ČEVLJAR"

PAR LESENIH
MODEL OV ZA
OBLIKOVANJE
ČEVLJEV NA
VAGAH



ANIMACIJA

Par lesenih modelov za oblikovanje čevljev na marionetnih vagah.
Palček Pomagalček (animator) s čevlji pleše na glasbeno podlago.
Skrit je za črno desko (širina 70 cm, višina 200 cm).
Deska postavljena vzporedno s steno tunela, nanjo se
projecira animacija dedka.



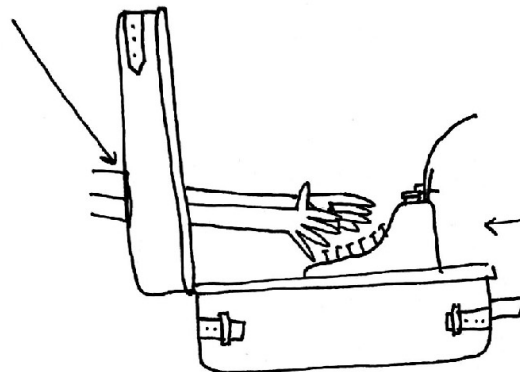
STARINSKI LEŠEN
MODEL ZA ČEVLJE
NA VAGAH

DEDEK URADNIK



LUKNJI ZA

ROKE

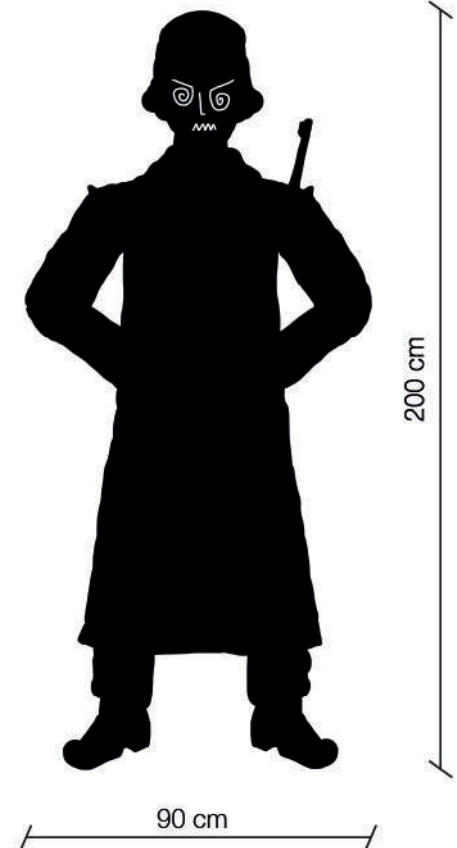


PISALNI STROJ

Kovček se odpre, v njem je pisalni stroj z vstavljenim papirjem. V dvignjeni stranici kovčka so izrezane luknje za roke s premerom 20 cm. Čeznje je prilepljeno črno blago z ozko zarezo, ki ustvari učinek, da se roke tam končajo. Osvetlim s fresnel reflektorjem s klapami. Svetlobo na hrbtu kovčka porežem tako, da Palček Pomagalček za kovčkom ni viden. Dimenzijo kovčka prilagodim pisalnemu stroju (minimalne dimenzije notranjosti kovčka: 31 x 31 x 15 cm - standardna dimenzija stroja).

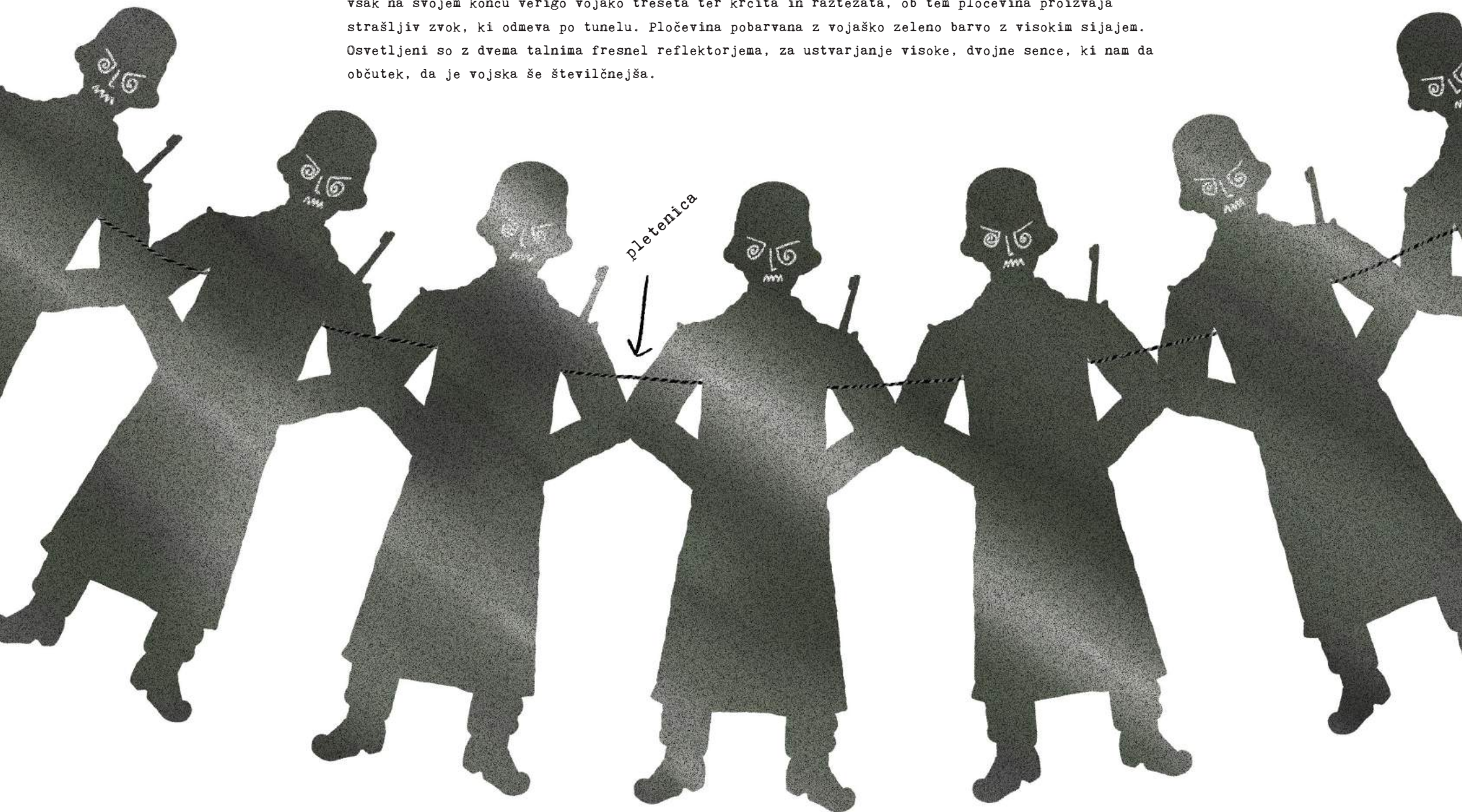
WERMACHT -

"PAPIRNATA" VERIGA VOJAKOV

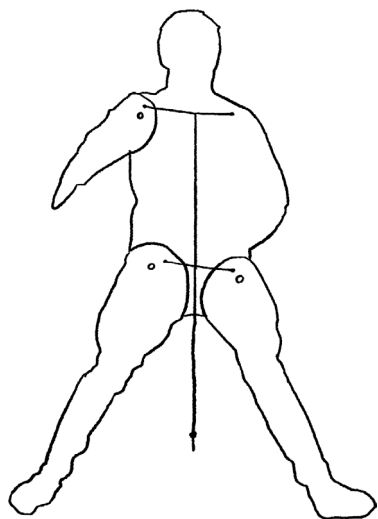


merilo 1 : 20

Iz pločevine izrezana veriga vojakov Wermachta. Na komolcih narejeni pregibi. Po potrebi se na mestih pregiba ojača ali vstavi spone. Pod pazduhali povezani s jekleno pletenico, katere konca sta vpeta v strop. Vojaki so postavljeni vzporedno s steno tunela, od nje so oddaljeni 1 m. Obesim jih tako, da visijo dovolj visoko, da ob gibanju ne udarijo ob tla. Palčka Pomagalčka vsak na svojem koncu verigo vojako treseta ter krčita in raztezata, ob tem pločevina proizvaja strašljiv zvok, ki odmeva po tunelu. Pločevina pobarvana z vojaško zeleno barvo z visokim sijajem. Osvetljeni so z dvema talnima fresnel reflektorjema, za ustvarjanje visoke, dvojne sence, ki nam da občutek, da je vojska še številčnejša.



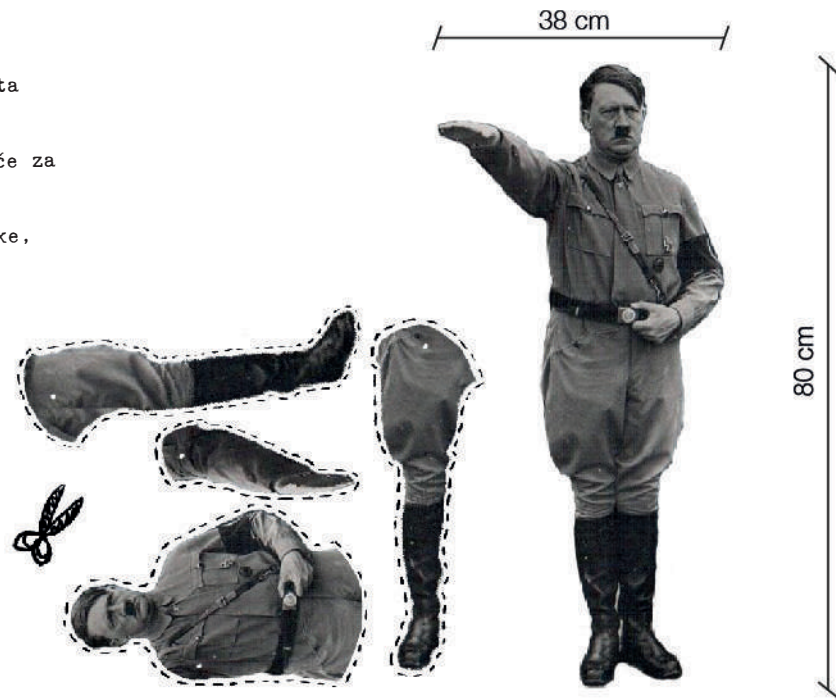
HITLER KOPITLJAČEK



Detajl: vezanje vrvic za poteg
na hrbtni strani kopitljačka



Skoraj sočasno s papirnato verigo Wermachta
osvetlim Hitlerčka kopitljačka.
Palček Pomagalček v ritmičnih potegih vleče za
vrvico, kopitljaček poskakuje.
Kopitljaček je več kot pol manjši od vojske,
da ustvarim kontrastni učinek moči
množice proti posamezniku.



inspiracija:
Charlie Chaplin: The Great Dictator



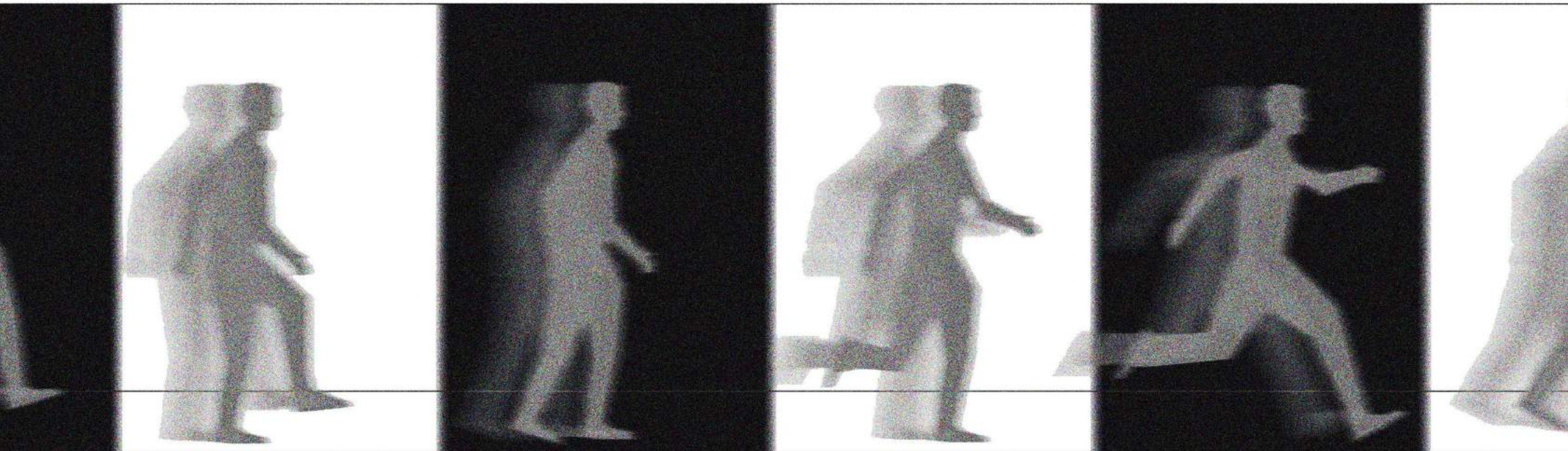
TRG OMONIA, ATENE



Keramične hišice, ki sva jih z mami zbirali skozi moje otroštvo, tvorijo trg Omonia v Atenah, postavljen v starinski kovček. Dedek se je v Atene umaknil, ko so Nemci vkorakali v Grčijo in nekaj časa živel v hotelu na tem trgu. Želena dimenzija kovčka: 60 x 35 cm.

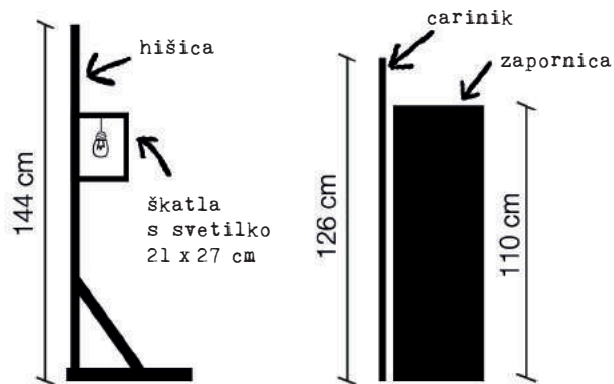
IZKUŠNJA VOJNE

Ker ima vsaka oseba svoje (vizualne) spomine in asociacije na vojno, na tej točki ne želim gledalcu ničesar sugerirati neposredno, temveč želim, da izkušnjo vojne doživi vsak sam. Ko gledalec vstopi v "območje vojne", se ugasnejo vsi reflektorji, ki so do sedaj s pretežno toplo svetlobo osvetljevali scenske elemente. Najprej tema. Nato se zasliši sirena za protiletalski napad, ki jo prične "navijati" Palček Pomagalček. Zasliši se tudi zvok eksplozij in streljanja skozi zvočnike. Ta zvok spremlja močna utripajoča svetloba, ki prihaja iz stroboskopskih reflektorjev. S to kombinacijo zvoka in svetlobe prikažem vzdušje fronte. Če je do sedaj gledalec zgodbo spremljal zgolj kot opazovalec, se v območju vojne sam potopi v uprizoritev. Območje vojne je dolgo cca. 50 m. Nekateri se bodo sprehodili, nekateri bodo tekli. Na koncu vojnega območja gledalca spet pričaka topla svetloba.

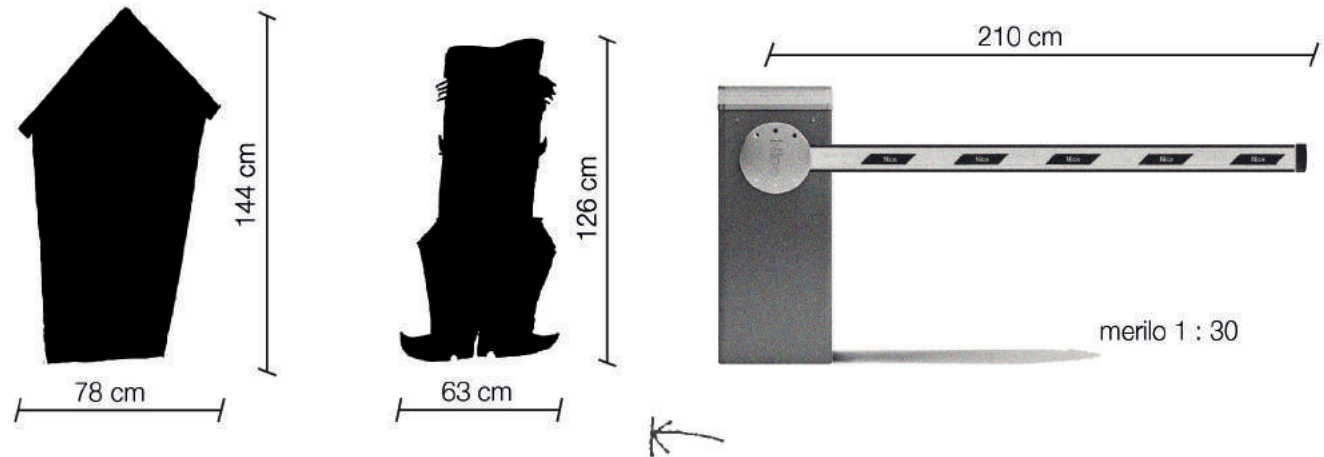


MEJA

stranski ris



naris



Godrnjavi carinik nikogar ne spusti čez mejo brez ustreznih dokumentov. Postavljen je pravokotno na dolžino tunela. V njegovi hišici brli svetilka. Gledalec prispe do meje v trenutku, ko se dedek znajde na meji z neveljavnimi dokumenti.

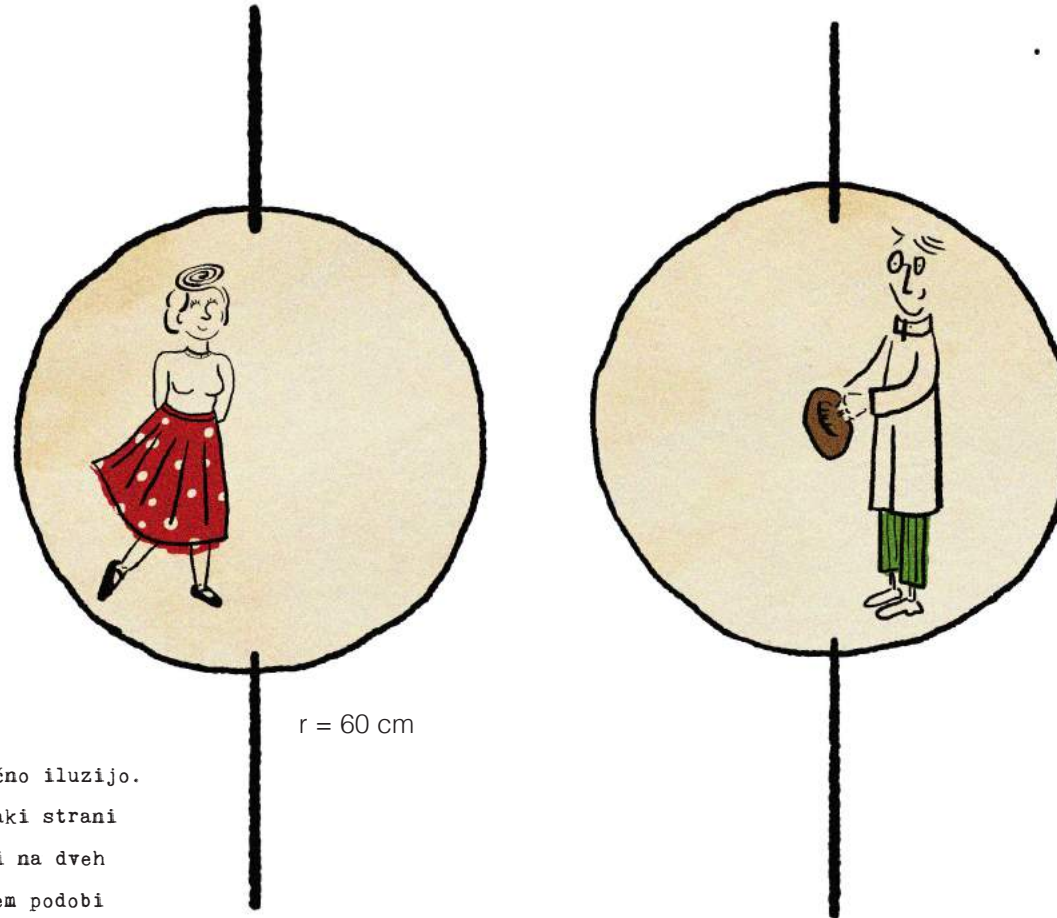
Palčki Pomagalčki cariniku pomagajo preveriti dokumente gledalca, ter ga spustijo skozi, ko jim pokaže katero koli izkaznico.

Hišica ima izdelane noge za oporo, carinik in njegova roka sta z močno elastiko pritrjena na zapornico.

Dejanske dimenzije se proporcionalno prilagajajo meram zapornice, ki bi jo uspela dobiti.

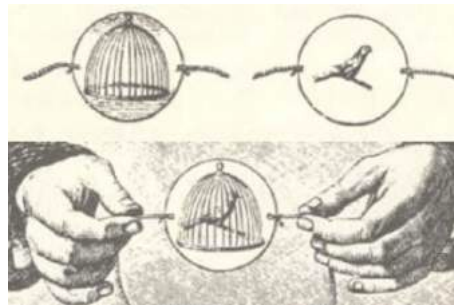


DEDEK SPOZNA BABICO



Taumatrop je stara igrača, ki ustvari optično iluzijo. Krog, izrezan iz tršega papirja, ima na vsaki strani poslikavo. Ko med prsti zavrtimo vrstico, ki na dveh nasprotnih koncih drži krog, se med vrtenjem podobi združita v eno.

Isti princip želim uporabiti za prizor, ko dedek spozna babico; s to razliko, da bi taumatrop postavila vertikalno. Namesto papirja bi uporabila tanko vezano ploščo (debeline 5-10 mm). Zgoraj in spodaj bi krog z močno elastiko vpela v strop in tla (lahko bi uporabila tudi stare zračnice za kolo). Premer kroga: 120 cm (vpet 70 cm od tal). Krog zavrtijo Palčki Pomagalčki.



Z vrtenjem se podobi združita.

DOM JE TAM, KJER SE ODLOŽI KLOBUK

Iz čim večjih starinskih kovčkov sestavljeni dve hiši. Okna izdelana iz modelirne mase in patinirana. Učinek stekla in odsev neba dosežem s tiskom na odsevno folijo. Hiši sta povezani z vrstico, na kateri se suši papirnato spodnje perilo in klobuk. Zelena višina hiš: min 120 cm.



BABICA SLADKOSNEDKA

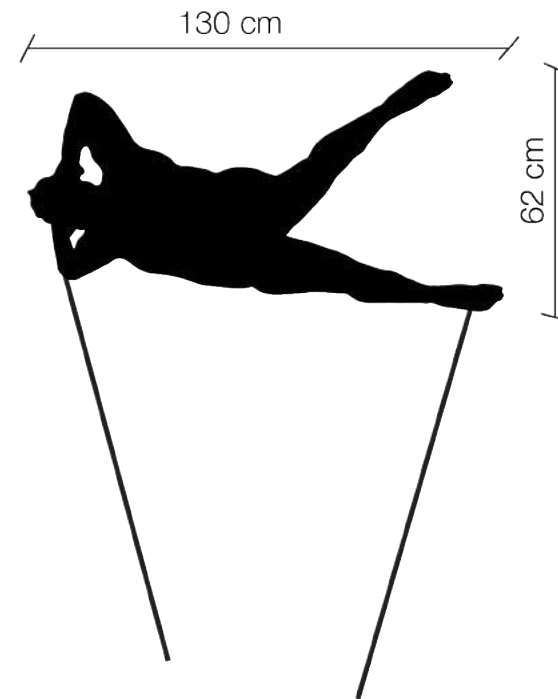
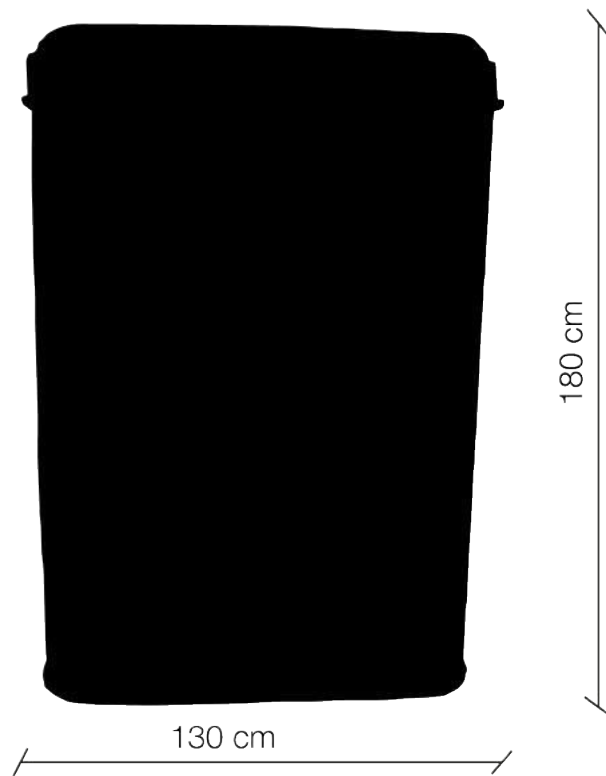
2D kartonska lutka babice na palicah. Dolžina palic min. 110 cm (prilagodim glede na višino Palčkov Pomagalčkov). 180 cm viskoka škatla bonbonov 505 sa crtom, izdelana iz 5 mm debele vezane ali OSB plošče. Print grafike na tekstil, prilepljen na ploščo.



Primer gibanja



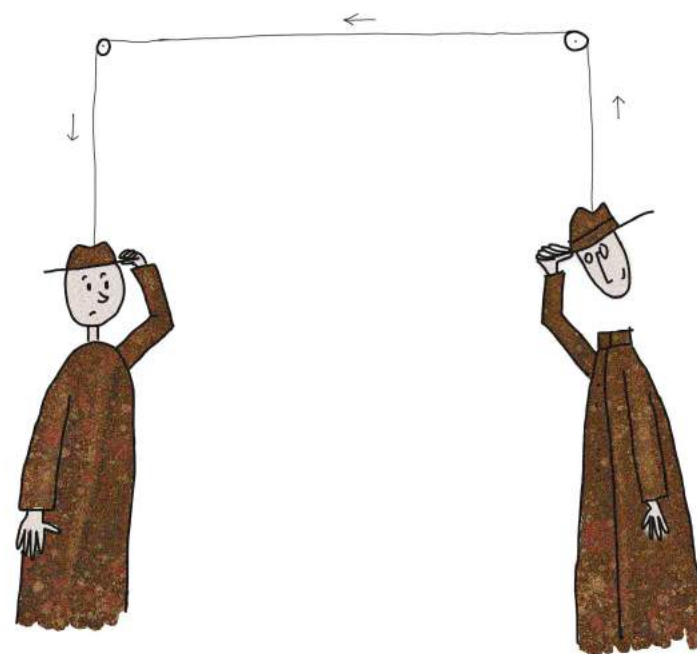
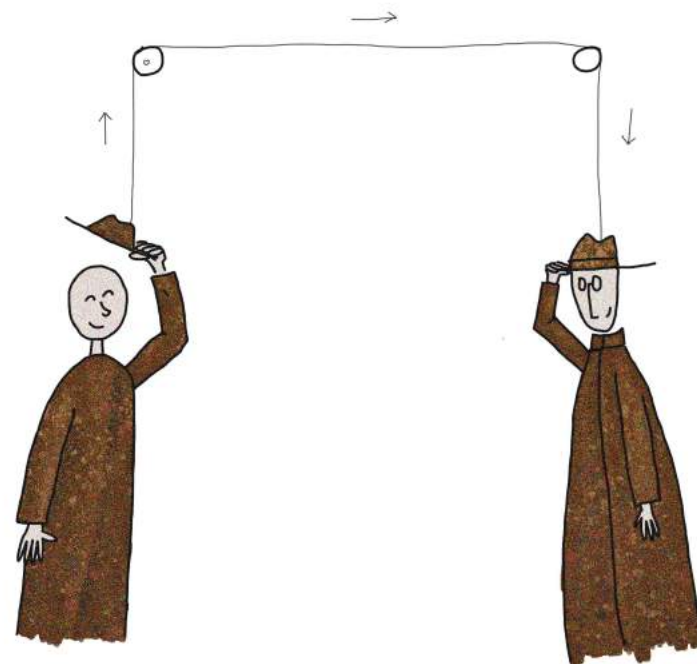
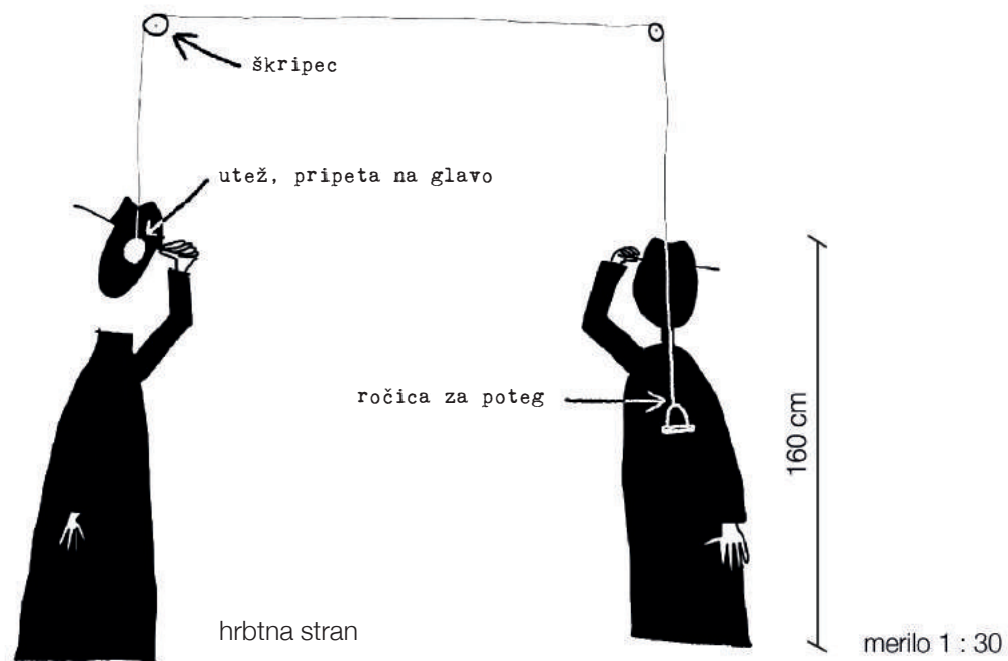
inspiracije



merilo 1 : 20

DEDEK IN KLOBUK

2D lutki ponazarjata dedka in naključnega mimoidočega, ki se pozdravita s klobuki; oz. mimoidoči dvigne klobuk, dedek pa s klobukom dvigne tudi glavo. Enkrat je nekje pozabil klobuk in od takrat ga ni želel sneti. Telo, glava in klobuk obeh lutk izdelano iz 5 mm vezane plošče, roka iz tekstila, da se lahko premika. Klobuk mimoidočega in dedkova glava sta povezani z vrvjo preko škripca. Na zadnji strani dedkove glave je utež, na strani mimoidočega pa se vrvica konča z ročko za poteg.



VRTNARIJA

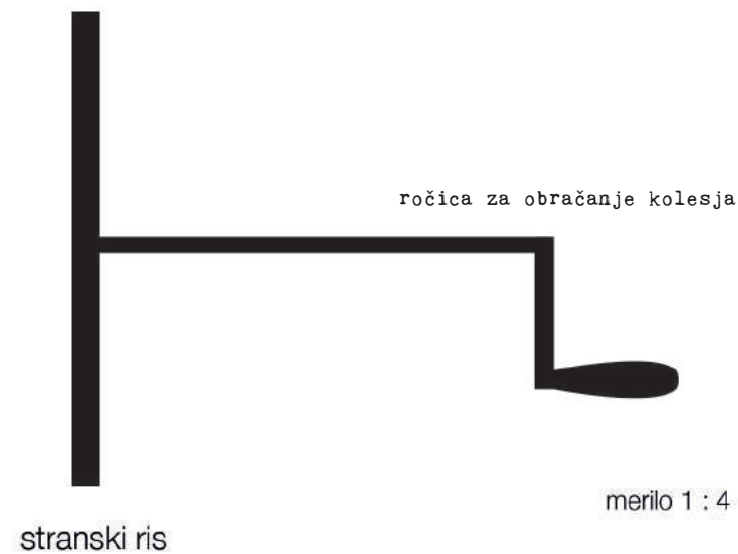
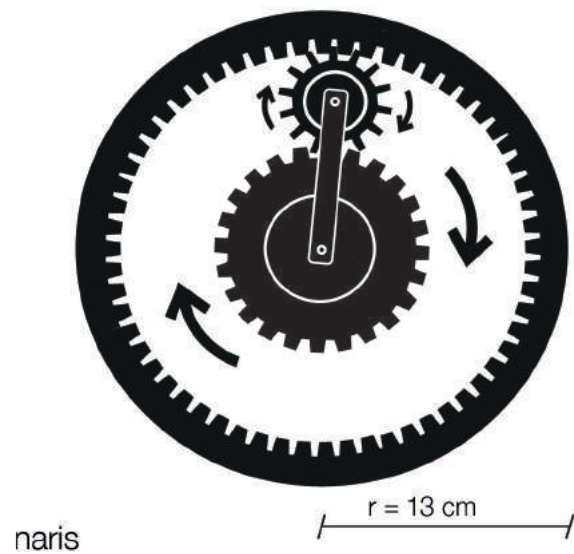
Dedek je v času, ko je bilo to še težko dostopno in eksotično, v Ljutomeru na vrtu gojil fige, limone, banane, ... V kovčku je umetna trava in kaširano drevo s poslikanimi papirnimi listi.

Prav tako so iz papirja izdelane cvetlice v čeladi Wermachta, ki so jih po vojni uporabljali za cvetlične gredice in praznenje greznic.



ČE VERJAMEŠ, SO POSLALI ČLOVEKA NA LUNO





V izpraznjeno ohišje televizorja je vstavljeno kolesje. Nanj sta pritrjena papirnata Luna in papirnati astronaut. Ročica, ki gre skozi zadnjo steno televizorja, poganja kolesje tako, da se Luna vrti okoli svoje osi, astronaut pa okoli svoje osi in Lune.

Kolesje je izrezano iz prozornega pleksi stekla, da je čim manj vidno. V notranjosti televizorja je za ozadje postavljeno vesolje, natisnjeno na platno.

Dimenzije televizorja: 27 x 34 x 23 cm
 Polmer največjega kroga kolesja: 13 cm
 Polmer srednjega kroga: 5,6 cm
 Polmer najmanjšega kroga: 3 cm



Ko sta Buzz Aldrin in Neil Armstrong pristala na Luni, je dedek pisal na Voice of America, kanal namenjen poslušalcem za železno zaveso in prosil, da mu pošljejo priložnostno značko. Poslej jo je nosil na praznjem suknjiču:



DNEVNA SOBA

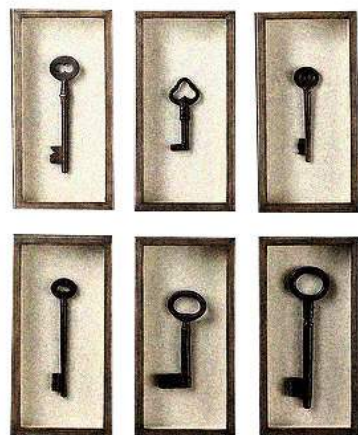


Zadnja postaja uprizoritve in prva točka, kjer gledalec ne hodi, ampak se ustavi. Čez celotno širino tunela postavljena dnevna soba. Razteza se čez približno 16 kvadratnih metrov. Polna je talnih in namiznih svetilk, ki ustvarjajo toplo ambientalno svetlobo. Po tleh preproge, ob steni starinsko pohištvo in gramofon. Na pohištvu osebni predmeti družine Mihelj: portreti babice in dedka, veliko ur – vendar nekatere brez kazalcev, druge imajo namesto številčnice vstavljene družinske fotografije. Po stenah visijo okvirji, v njih so razstavljeni predmeti. Zbirka dedkovih kovancev, babičinih ključev, očetovih polomljenih očal.

Na največji preprogi je postavljena lesena klop; edino sedišče v prostoru, ki gledalca povabi, da se usede. Ko se gledalec usede, je njegov pogled usmerjen v ogledalo. Le-to ima namesto klasične odsevne površine vstavljeno posebno pol-odsevno folijo, ki lahko deluje kot ogledalo ali pa površina za projekcijo. Luči se zatemnijo, na ogledalu se prične projekcija zadnjega dela animacije – zadnjega dela dedkovega življenja. Ko se ob dedkovi smrti izpiše njegovo ime na nagrobniku, se projektor ugasne. Narahlo se prižge reflektor, ki osvetli gledalca tako, da v ogledalu namesto animacije zagleda sebe. Menim, da je samospoznavni trenutek nujen, saj tvori univerzalnost zgodbe.



Ura z zvočnik efektom, ki bije tako kot srce.



Zbirka babičinih ključev.

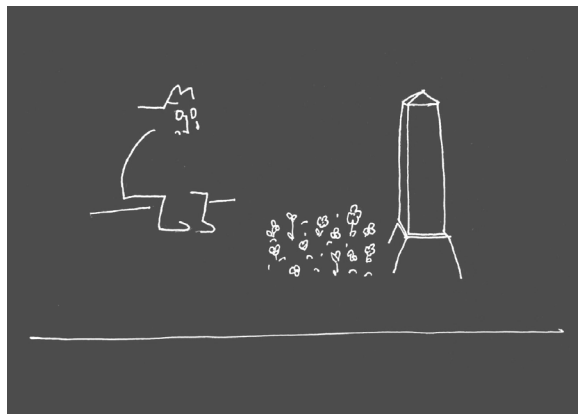
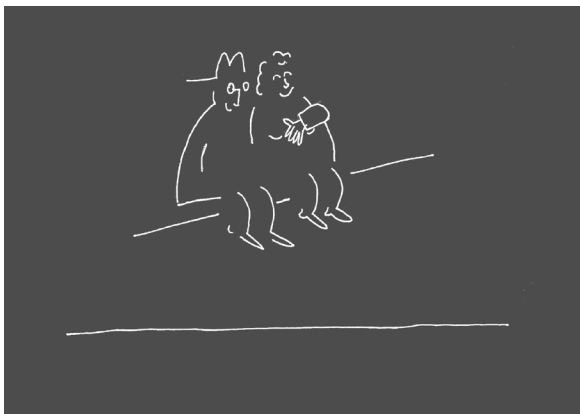
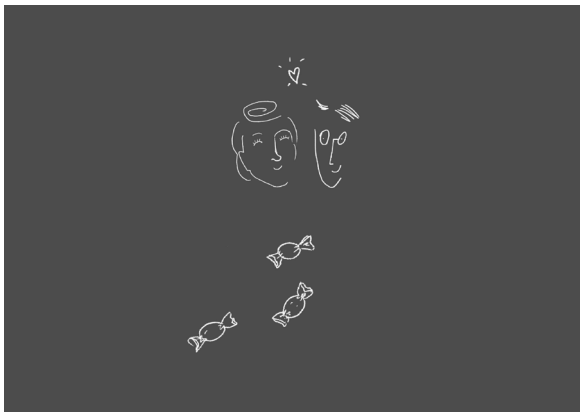


Zbirka dedkovih kovancev.

Ura, ki čuva spomine -
namesto številčnice vstavljena
družinska fotografija.



Zbirka očetovih polomljenih očal.



MIHELJAK
HENRIJETA
* 1919 † 1986
ERNEST
* 1904 † 2002

“ART, LIKE MORALITY, CONSISTS IN DRAWING THE LINE SOMEWHERE.”

[G. K. Chesterton]

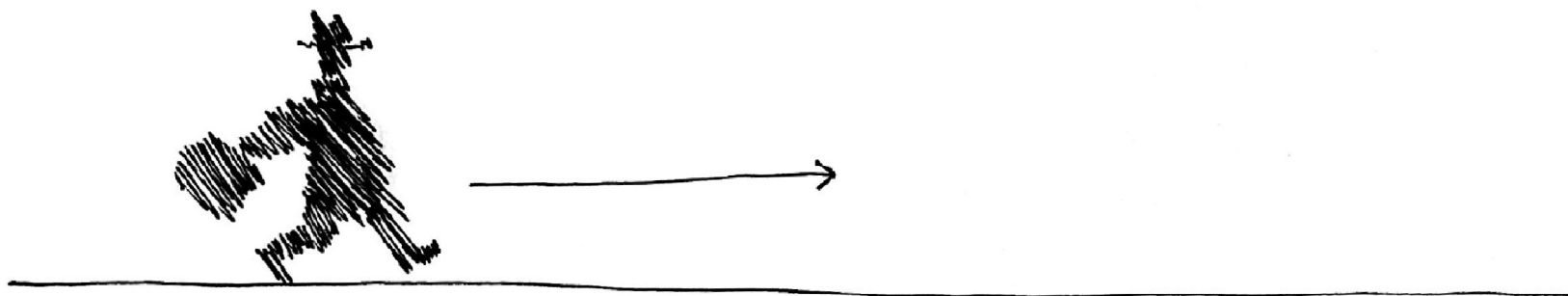
ANIMACIJA GLAVNEGA LIKA

Iskala sem dedka in njegov izraz. Na eni izmed konzultacij za magistrsko nalogo je Jasna rekla, da si je ob branju njegove zgodbe najbolj zapomnila stavek: *“Ni se pustil motiti.”*

Kako upodobiti to nedotakljivost? Nedotakljivost je lahko tudi fizična, oziroma jo lahko prikažem tako, da dedek ne obstaja v fizični obliki. Ne morem ga zanikati, a vendarle ga v fizični obliki (skozi igralca) ne morem priklicati nazaj. Nekoč si pišem misli o tem, kako je izmuzljiv in na rob papirja načičkam njegovo nogo, ki beži iz lista papirja. Takrat ugotovim, da bi to lahko bilo to. Animacija! Živa, gibljiva, s svojo lastno pripovedno močjo. Dedek skozi projicirane sekvence gibljivih slik obstaja zgolj kot svetloba, neotipljiv. Prav tak, kakršnega sem želela. Ravno tako, kot Magrittova pipa ni zares pipa, tudi animacija dedka ni zares moj dedek. Je le ideja! Če bi bil upodobljen preko igralca, bi v neki meri šlo za posnemanje realnosti in lastno interpretacijo igralca, ki ne bi bila točna. Pa to ne pomeni, da omalovažujem igralski poklic, ravno nasprotno! To pišem z največjo ponižnostjo in spoštovanjem do igralcev in njihove sposobnosti kreiranja likov. Morda pa le jaz še nisem pripravljena na delo z igralci, morda nikoli ne bom. Nisem režiserka.

Ampak kako naprej? Animacija ne more biti zgolj risanka. Imeti mora uprizoritveno funkcijo, izrazni stil in način interakcije z ostalimi komponentami predstave.

Kaj je torej namen te animacije? Poleg načina upodobitve dedka je njen neposredni namen v sami uprizoritvi vodenje gledalca, skupaj s svetlobo. Zaradi nenavadnega prostora, v katerem se odvija uprizoritev in ker želim gledalcu prepustiti, da se sam spusti v predstavo brez posredovanja oseb, moram določiti način vodenja. En izmed njih je tudi preko animacije. Ko se dedek po zaključnem izpitu šolanja za čevljarja odloči, da ne bo čevljar, se v uprizoritvi prvič izrišejo animirani čevlji in odidejo stran, naprej. Menim, da če bodo v tistem trenutku čevlji edini vir svetlobe, bo gledalec odšel za njimi.



Namen animacije

Animacija dedka hodi, se skriva, izgine, pokaže, usmeri in vodi gledalca skozi uprizoritev.

Animiran dedek se sprehaja, vozi z vlakom, opazuje, se čudi, je prestrašen, se zaljubi, izgine. Ko govorim o animaciji, s tem mislim na animirani lik dedka, ki je le en izmed več segmentov (vizualnega) uprizarjanja. Zakaj je to sploh pomembno — animiranega dela namreč ne morem utemeljevati s teorijo animiranih filmov. Animirani lik mora sodelovati z ostalimi deli predstave in posredno tudi z gledalcem, predvsem pa ne sme popolnoma prevzeti narative. Utemeljitev in analize animiranih filmov pa ponavadi razčlenjujejo posamezne segmente gibljivih slik in iščejo načine podajanja vsebine fokusirano na vizualni jezik animacije.

Med brskanjem po knjižnji omari prijateljice Katje Štesl, ki je odlična poznavalka stripov, mi je pokazala knjigo *Kako razumeti strip* Scotta McClouda. Med listanjem knjige sem prišla do spoznanja, da ima moj animirani lik v načinu pripovedovanja pravzaprav več skupnega s stripom kot klasičnimi animiranimi filmi in ker gre pri obeh za umetnost zaporedja ter — skoraj — identične zakone likovnega jezika, si na tem mestu jemljem pravico, da teorijo Scotta McClouda uporabim za utemeljitev animiranega dela moje ideje o predstavi.

Preden se lotim načinov pripovedovanja skozi animacijo, mora dedek dobiti svojo likovno podobo. Sprva sem narisala zabrisano silhuetno podobo dedka, ki hodi. Podobo sem v različnih točkah gibanja pre-



risovala toliko časa, dokler nisem (s pomočjo programa za 2D animiranje) dobila animacije hoje.

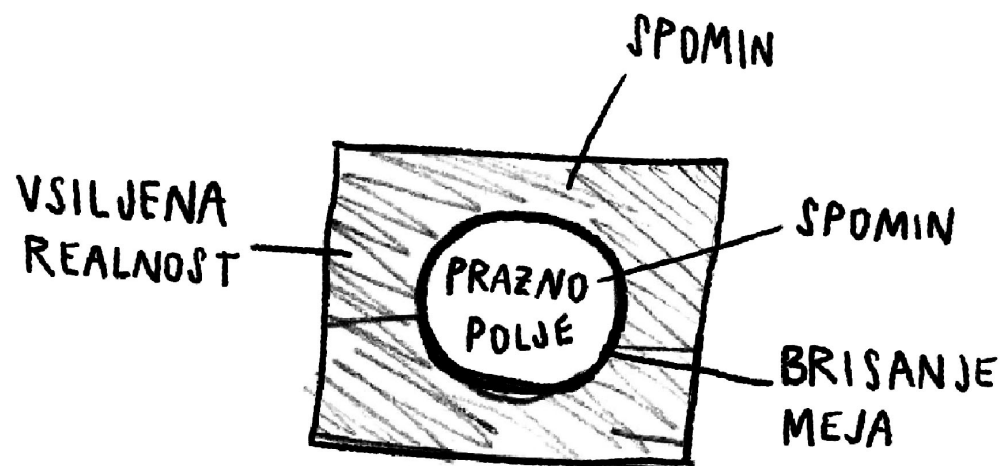
Teh nekaj sekund animacije je sicer delovalo, vendar dedku ni vdahnila dovolj osebnosti. Preko zabrisane silhuete lahko čustvena stanja lika izražamo samo z držo tega lika, kar je bistveno premalo za nekaj takega, kot je uprizoritev življenja neke osebe in niti ne zdrži zadostnega časa gledanja. Bila bi enostavno preveč dolgočasna.

Ponovno se lotim risanja. Tokrat se izognem silhuetnim risbam in poizkušam na novo — z detajli, senčenjem, z debelimi linijami s tušem, rasterjem svinčnika, natančnostjo rotringa. Senčenje odpade že v prvem krogu, saj mi razen plastičnosti oblik ne poda nobenih uporabnih informacij. Odebeljena linija čopiča, pomočenega v tuš, mi ne omogoča preciznosti pri risanju obraza in detajlov. Vedno bolj reduciram debelino linije, z vsako naslednjo risbo pa tudi ukinjam realizem, detajlov je vedno manj. Ko se zdi, da sem z redukcijo že malodane pretiravala, je dedek ravno pravšnji. Kakršne koli dodatne linije, senčenja, barvanja, bi bile samo nepotrebno nasičenje likovnih informacij, ki bi gledalca odvrnile od resničnega namena animacije. Isto trdi tudi McCloud, ki pravi:

“Ko kako podobo abstrahiramo s karikiranjem, niti ne ukinjamo toliko podrobnosti, kot pa se osredotočamo le na določene podrobnosti. Umetnik, ki podobo reducira na njen osnovni ‘pomen’, lahko s tem ta pomen ojača bolj, kot bi to kdajkoli zmogla realistična risba.”

(McCloud, *Kako razumeti strip* 30)

Tako gledalec ob gledanju animacije dobi ravno pravšnjo mero informacij, ki jih mora vedeti o liku. Izčiščena linijska risba jasno podaja tudi ideje njegovega čustvenega stanja brez nepotrebnega likovnega balasta. Zgodbe o dedku nočem ponujati enoznačno, pač pa želim puščati prazna asociativna polja, ki jih gledalec zapolni s svojimi asociacijami, spomini, hrepenenji, kot v zabaviščnih parkih z glavo zapolnimo luknjo v poslikanih kulisah.

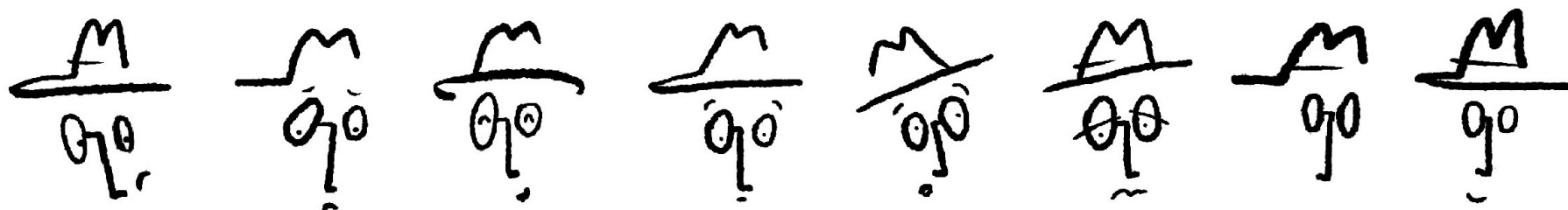


Vsak od nas ima dedka, mamo, očeta, profesorja ali neko drugo osebo, ki je nanj vplivala podobno, kot moj dedek in njegova zgodba name. To prazno polje bo zapolnil s svojimi spomini, podobami, osebnostmi. McCloud stopi še korak dlje:

“Karikatura je kot vakuum, ki vase srka našo identiteto in samozavedanje. Daje nam prazno lupino, v kateri lahko odpotujemo v neko drugo resničnost. Karikaturu ne samo gledamo, spremenimo se vanjo!”

(McCloud, *Kako razumeti strip* 36).

(Op.a.: McCloud o karikaturi govori tedaj, ko gre za abstrahirano in opolnomočeno risbo z ojačanim učinkom preko poenostavitve in ne o stripovski satirični karikaturi v npr. časopisni pasici.) V ospredje stopi sporočilo. Izluščimo detajle in se osredotočimo na izraz, na čustva, ki jih karikatura, risba nosi.



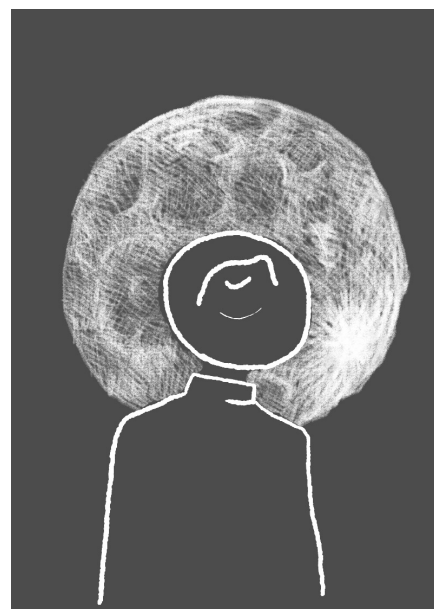
Z redukcijo realističnega upodabljanja si pustimo toliko več prostora, da se v te like naselimo sami. Pomemben dejavnik pri našem dojetju čustvenega stanja animiranih likov je nedvomno tudi okolje, ki obdaja osrednji lik ali več njih. Kadar govorimo o okolju v stripu ali animaciji, je to večinoma narisano v veliko bolj realističnem slogu, kot pa sama karikatura lika.

“Karikatura se z jemanjem poudarka pojavnosti čutnega sveta v prid abstraktnim oblikam umešča na stran sveta pojmov. Klasični realizem risarju stripa omogoča, da upodobi svet zunaj nas, s karikaturo pa nariše naš notranji svet. [...] V vseh medijih se pripovedovalci zavedajo, da bodo občinstvo lahko zares pritegnili le v taki meri, kolikor se bo le-to vživelo v junake in zgodbe. In ker karikatura še posebej obvlada prav vživetje gledalcev vanjo, je imela pri preboju v svetovno popularno kulturo zgodovinsko gledano znatno prednost. Po drugi strani od gledalcev nihče ne pričakuje, da se bodo vživljali v opečnate zidove ali pokrajine in ozadja so praviloma res narisana v bolj realističnem slogu. [...] Ta kombinacija bralcem omogoča, da pod masko izbranega junaka varno vstopijo v čutno bogat svet. En sklop črt gledamo, drugega živimo.”

(McCloud, *Kako razumeti strip* 41-42)

V moji uprizoritvi gre za dvojno kombiniranje abstrahiranega lika dedka z realističnim okoljem. Prvo okolje je narisano v tistih trenutkih uprizoritve, kjer menim, da animacija lahko “sreča” realistično okolico (npr. dedek, ki zre v Luno, ter prizor, ko dedek v Solunu izstopi iz vlaka). Drugo okolje realizma je

fizično okolje — kamnita stena tunela, po kateri se sprehaja dedek ter nanjo polepljeni plakati, ki definirajo sistem in prostorsko ter časovno lokacijo.



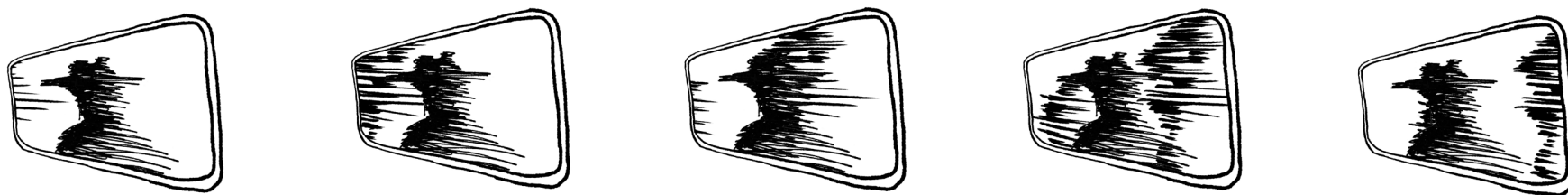
Razločevanje med karikirano in realistično risbo nam v stripu in animaciji omogoči tudi poseganje po fantazijskih pripetljajih, ki v resničnem svetu niso mogoči. Tedaj si lahko pomagamo z abstrahirano risbo neživih predmetov, ki v skladu s karikiranimi liki hitreje oživijo, ne da bi pri tem zmotili našo vero v verodostojnost zgodbe.

“Kadar je ves strip narisani karikirano, se zdi, da njegov svet kar utripa od življenja. Za vsak predmet se zdi, kot da ima lastno osebnost, in če bi kak izmed njih na lepem oživel in pričel prepevati, se nam to ne bi zdelo nič čudnega. A ko pojme predmetov poudarimo bolj od njihove čutne pojavnosti, moramo kar precej stvari izpustiti. Če pa bi risar rad upodobil lepoto in kompleksnost resničnega sveta, bo moral poseči po takem ali drugačnem realizmu.”

(McCloud, *Kako razumeti strip* 41)

Ta princip tudi meni omogoča, da dedkovi čevlji oživijo, ko se dedek odloči, da ne bo čevljar. Most med resničnostjo in animacijo je še scenografski prizor s čevlji na marionetni vagi, ki oživi resnične čevlje, od koder animirani čevlji nadaljujejo svojo pot naprej, dokler se v njih ne izriše dedek.

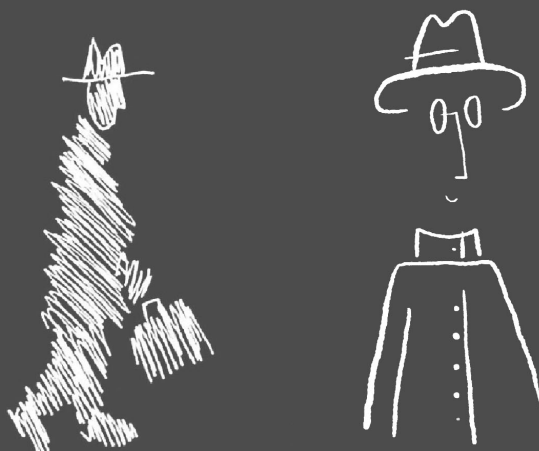
Animacija mi poleg dedkove hoje omogoča tudi občutek gibanja, čeprav je kader statičen. To lastnost lahko uporabim za učinek potovanja z vlakom, tako da gledalec dobi občutek, da se skupaj z dedkom premika v vagonu vlaka (čeprav sam stoji na mestu).



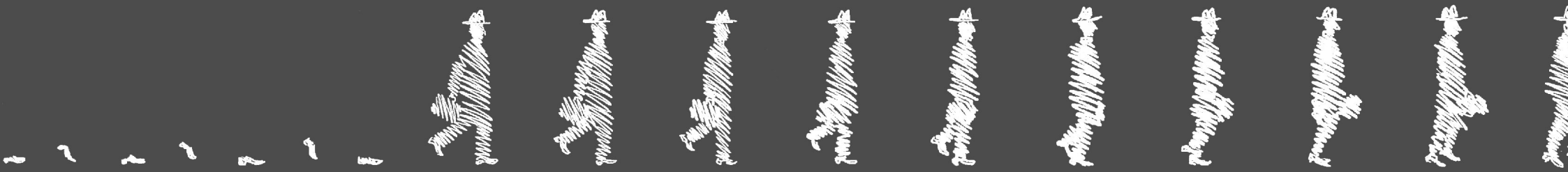
Uporaba projecirane animacije pa s seboj prinese tudi nekaj bolj ali manj tehničnih problemov. Vkolikor bi prišlo do realizacije predstave v tunelu, bi bilo še pred fazo izdelave finalne animacije potrebno narediti test, s katerim bi preverila, ali se animacijo projecira v negativu ali pozitivu. Potrebovala bi dovolj močne projektorje, na katerih lahko nastavimo izjemno močan kontrast, da linijska risba na teksturi kamnite stene pride dovolj do izraza. Optimalni bi bili širokokotni projektorji, da lahko dedek prehodi čim daljši del stene brez da bi bilo potrebno postavljati projektorje zaporedno enega za drugim.

Na naslednjih straneh so skice izsekov iz animacije v časovnem zaporedju dogajanja.

FLUIDNOST DEDKOVE OSEENOSTI



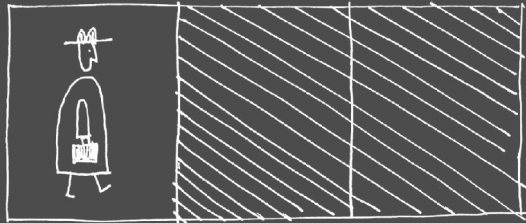
Dedkova podoba se skozi zgodbo spreminja
iz zabrisane v vedno bolj jasno podobo.
Bolj, kot se gledalcu razkriva njegova osebnost,
bolj jasno se definira njegova podoba.
Do reverzibilnega procesa pride v prizorih, ki so
za dedka čustveno pretresljivi
(vojna, ko spozna babico, ipd.)



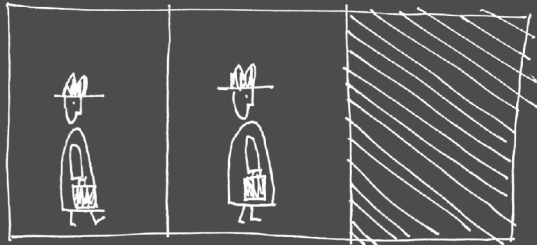


MULTIFRAME ala EADWEARD MUYBRIDGE

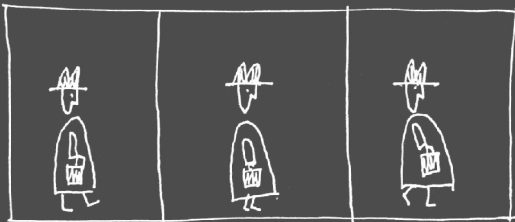
I.



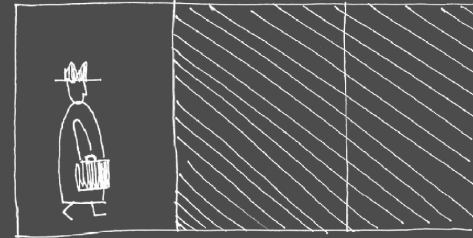
II.



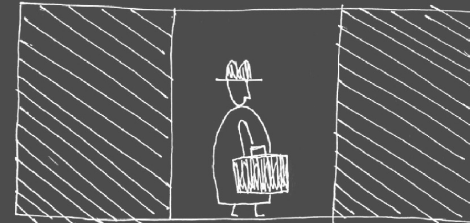
III.



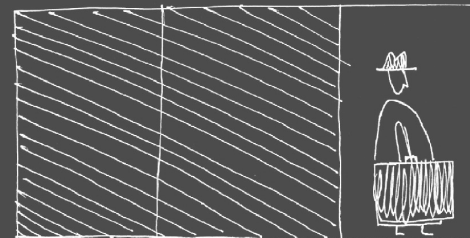
I.



II.



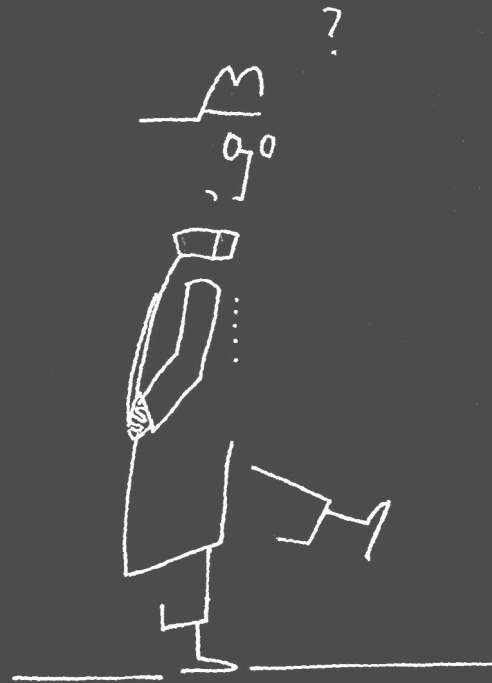
III.

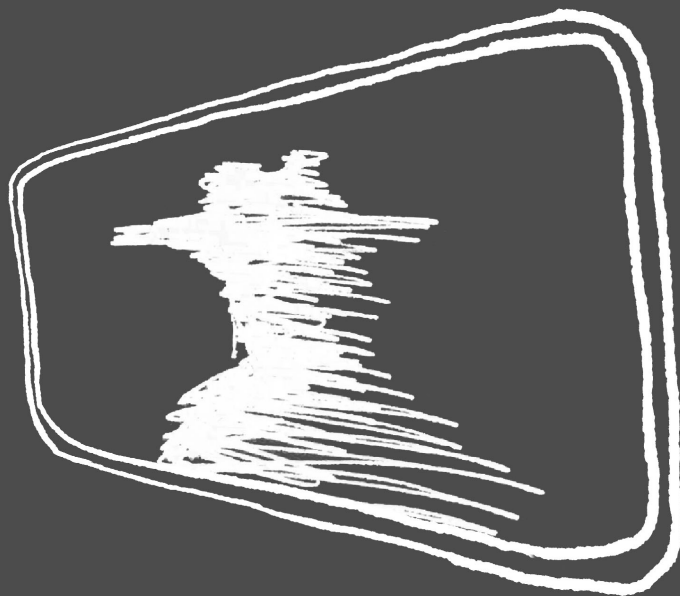


emotional
baggage !

KOVČEK RASTE

Projekcija animacije s tremi vzporednimi sličicami, homage Eadweardu Muybridgeu in njegovim študijam gibanja skozi zamrznjene podobe. Dedek hodi, njegova podoba se pojavi v prvi, drugi, tretji sličici ali vseh naenkrat. Med hojo s časom njegov kovček raste, kakor z nami raste naša čustvena prtljaga.





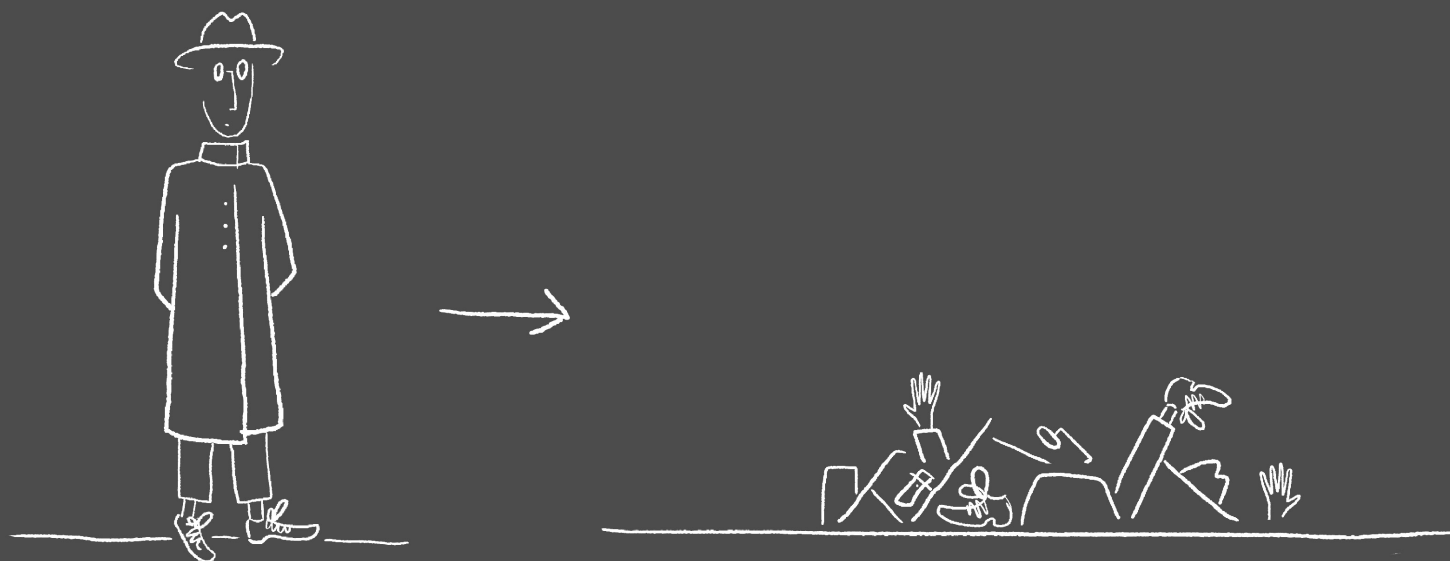


Dedek prispe v Solun.
Poigravanje s perspektivno in kadriranjem
omogoča dinamiko pripovedovanja skozi animacijo.

200



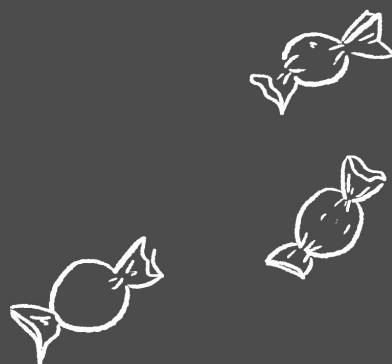
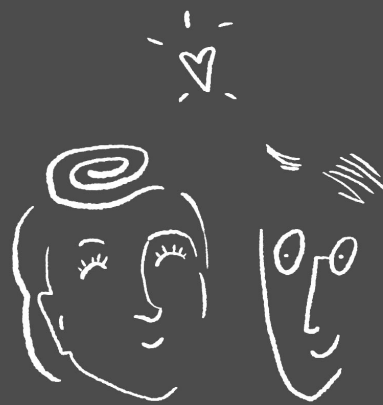




Ko dedek prispe v taborišče, se razleti na majhne koščke,
ki ležijo po tleh v stilu Picassove Guernice.



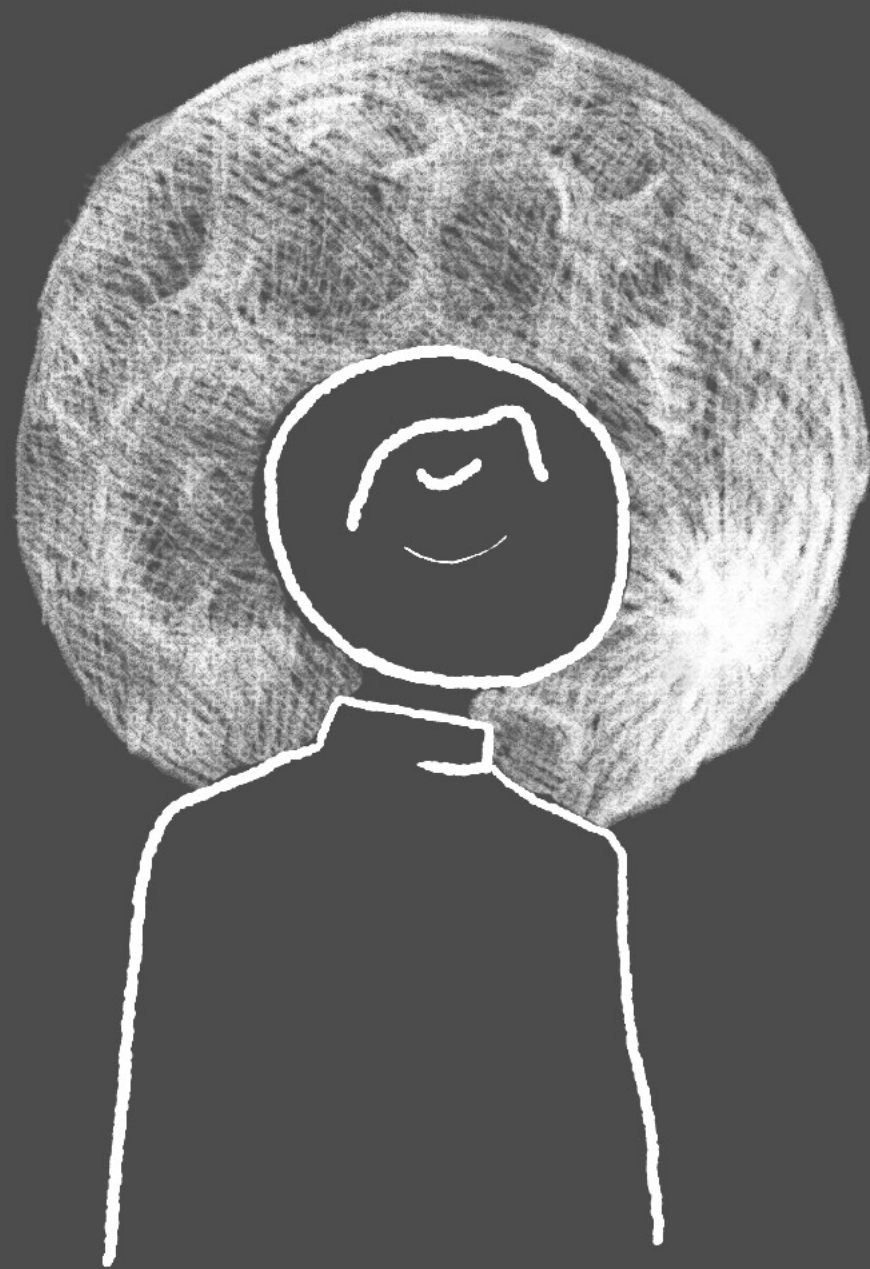
Kam si skril svojo ljubezen?
V Bajadero, itak!





BABICA KROGLICA
NOSI DOJENČKA.









Ko je babica umrla, je dedek ob njenem grobu postavil klopco.
Vsak dan je sedel na njej in se pogovarjal z babico.



vsi bomo enkrat stari...

MIHELJAK

HENRIJETA

* 1919 † 1986

ERNEST

* 1904 † 2002

**“IF EVERY EVENT WHICH OCCURRED COULD BE GIVEN A NAME,
THERE WOULD BE NO NEED FOR STORIES.”**

[John Berger]

ČASOVNA IN GEOGRAFSKA OPREDELITEV

»Prvenstvo taktilnega čuta postaja vse bolj očitno. Zanimanje mi je zbudila tudi vloga perifernega in nefokusiranega vida tako pri našem doživljanju sveta kakor pri doživljanju notranjščine prostorov, v katerih stanujemo. Bistvo doživljanja sveta nam oblikujeta prav haptičnost in periferni nefokusirani vid. Fokusirani vid nas sooča s svetom, periferni vid nas ovija v meso sveta. Poleg kritike prevlade vida je nujen tudi ponoven razmislek o bistvu vida.«

(Pallasma, *Oči kože* 25)

Ko Pallasma razmišlja o perifernem vidu, navaja primere na izkušnjah iz arhitekture. Vsaka nova stavba prinese v okolje nove vizualne informacije in v okolju deluje sinhrono le, če se z njim "ujema" — tako arhitekti kot urbanisti morajo biti veščji uporabe perifernega vida za doseganje kakovostne arhitekture.

Vselej, ko beseda teče o načinih uprizarjanja, ponavadi govorimo o fokusiranem pogledu in se bolj ukvarjamo s tem, kam naj bi gledalec gledal, kot pa s tem, kam naj ne bi. Iščemo načine pritegovanja pogledov. V uprizoritvi o dedku želim raziskati in preizkusiti, kaj pomeni periferni vid v gledaliških predstavah.

Pričevanja o dedku v sekundarnem planu nosijo pomembne geografske in časovne podatke — kje se je gibal v določenem zgodovinskem času, v katerem političnem sistemu je takrat živel, s kakšnimi denarnimi valutami je upravljal.

Tukaj najdem stično točko med drugim planom zgodbe in perifernim vidom, saj zgodovinsko-geografskih podatkov ne želim zanemariti niti v sami uprizoritvi. Odločila sem se, da za ta namen na stene tunela polepim plakate in lepake.



John Orlando Parry:
A London Street Scene
1835

Želela bi si, da so plakati takšni, da poleg definiranja kraja in časa dogajanja, pripovedujejo tudi o vsakdanjem življenju vseh ljudi. Vključila bi gledališke in filmske plakate, reklame za živila, gospodinjske pripomočke, turistične in tudi propagandne plakate. Torej takšne plakate, kakršne so ljudje vsak dan srečevali na ulicah.

Razmišljala sem, ali bi plakati ravno tako kot razstavni eksponati potrebovali pripise s podatki o avtorju in letnici nastanka. Odločila sem se, da ne. Napisi bi gledalca oddaljili, težje bi se spustil v predstavo. Prehitro bi lahko dobil vtis, da gre zgolj še za eno razstavo. Delovati morajo, kot da je samoumevno da so na steni, nemoteče, a hkrati subtilno podajati sporočilo — kje v geografskem in časovnem prostoru se nahajamo.

Za čim bolj prepričljivo podobo bi jih pred lepljenjem na steno spatinirala, razmočila, zavihala robove, ponekod potrgala, da bi ustvarila učinek, da tam visijo že nekaj časa. Na steno bi jih lepila z lepilom iz moke, sladkorja in vode. Na sledečih straneh predstavljam nabor nekaterih primerov plakatnega gradiva.

II. ljubljanski velesejem 1922

**Retrospektivna slovenskega
RAZSTAVA slikarstva
preteklosti**

Obrtna šola I. – Od 13. do 20. avg. in od 3. do 12. sept. 1922

II. Foire à Ljubljana 1922

**Exposition
rétrospective**

de la peinture ancienne slovène

Obrtna šola I. 13.-20 août, 3.-12 sept. 1922

II. Lublanský veletrh 1922

**VÝSTAVA
retrospektivní**

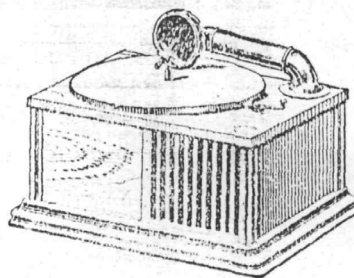
slovinského malířství minulosti

Obrtna šola I. 13.-20.VIII. a 3.-12. IX. 1922

Velika novost! „EUFON“ Velika novost!
Govorilni stroj brez trobila.

1623-1

Zrobila sploh ni, kar
omogočuje nedo-
sežno naravno-
glasno prednašanje
brez motenja
po pločevini.



6 vrst aparatov,
najfinejše izvršbe,
od 75 K naprej.

Ceniki se pošiljajo brez-
plačno in poštnine prosto.

Zanesljivi prodajalci se
sprejemajo za vse kraje.

Eufon Co. Limit, glavno zastopstvo na Dunaju, I., Graben 17.

SALOMA

nedeljo, dne 17. marca 1929

Gostuje g. Križaj

ALJUBLJEN V TRI OD

nedeljo, dne 27. maja 1928

HAMLET

trtek, dne 17. maja 1928

Gostovanje g. Marija Šimenca

TOSCA

Opera v treh dejanjih. Besedilo po W. Sardou napisala L. Illica in G. Giac
in režiser: A. Neffat Poslovenil Cvetko Golar. Uglasbi

O S E B E:

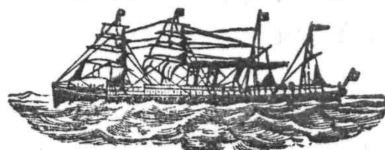
Floria Tosca, slovita pevka	Mitrovičeva
Mario Cavaradossi, slikar	Šimenc k. g.
Baron Scarpia, policijski načelnik	Holodkov
Cesare Angelotti	Janko
Cerkovnik	Betetto
Spoletta, birit	Mohorič
Sciarrone, orožnik	Mencin
Ječar	Perko
Pastir	Ribičeva

Kardinal, sodnik, vodja mučilnice, pisar, častnik, podčastnik, vojaki,
cerkveni peveci, duhovniki, ljudstvo. — Godi se v Rimu leta 1800.

na se odpre ob 7. uri

Začetek ob pol 8. ur:

Konced



Vožnje karte

in

tovorni listi

v

Ameriko.

Kralj. belgijski poštni parnik

**Red Star Linie iz Antwerpna naravnost v
Novi Jork in Filadelfijo.**

Koncesijovana od visoke c. kr. avstrijske vlade. Pojasnila daje
radovoljno

Red Star Linie, Dunaj IV., Wiednergürtel 20,

ali

Julij Popper, Bahnstrasse 8, Innsbruck.

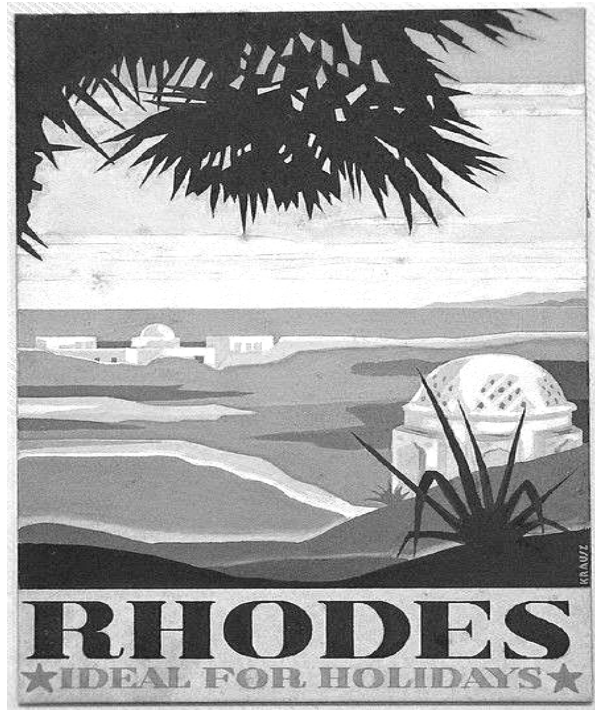
30



RAST LAS ZAJAMCUJE „LEDA“

zakonito zaščiteno sredstvo proti plešavosti, iznešenju las in prhljaju.
Dobiva se v vseh lekarnah, drogerijah, brivnicah ali po povzetju za 100
dinarjev (in 10 dinarjev poštmina) izpolnilja Kosmet. laboratorij
„LEDA“, Zagreb, Nikolićeva 1.

29 L





SLUGA

intelligenten in resen
se sprejme takoj
v „Kino Ideal“.

3327





Pariski moderci!



Pariski moderci!

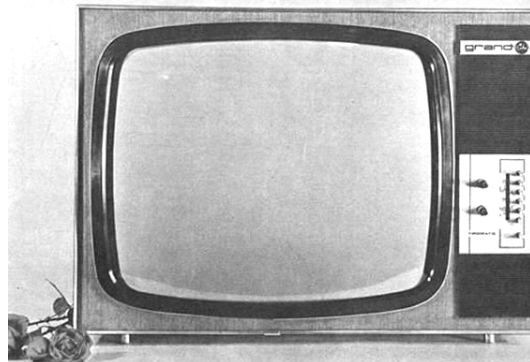
Spređaj ravna oblika,
ne tišči na želodec.
priporoča v najveđji izberi

Jlojzij Persché

v Ljubljani

Pred škofijo št. 21.

JOŠ DANAS...



**ODLUČITE SE ZA JEDAN
OD TELEVIZORA
PROIZVODNJE**

elektronika
telekomunikacije
automacija
ZAGREB



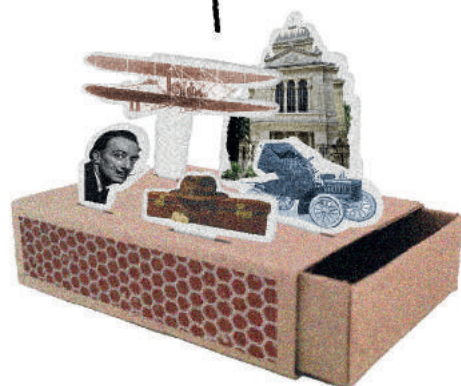
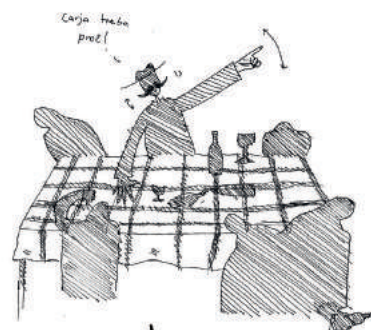
PREDSEDNIKU TITU PRVA ZASTAVA 102

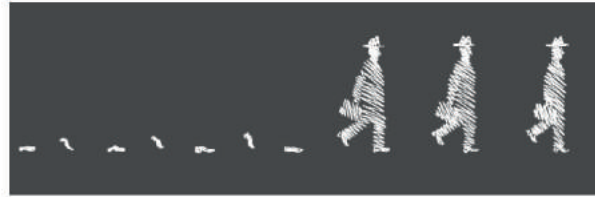
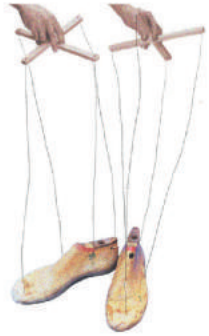


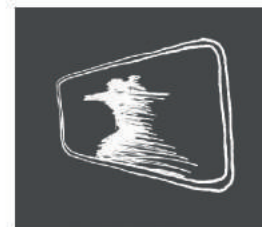
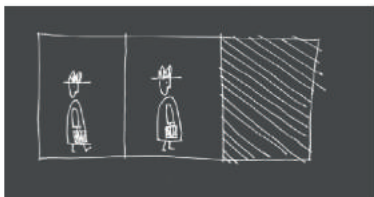
Ko je predsednik Tito obiskal Kragujevac ter Zavode Crvena zastava, mu je generalni direktor Milenko Bojanić izročil ključne avtomobila zastava 102, ki so ga ročno za tovarisa Tita izdelali delavci Zavodov. Prvi posnetek tega vozila so naredili fotoreporterji, ki so spremljali tovarisa Tita skozi proizvodne hale naše največje tovarne avtomobilov.

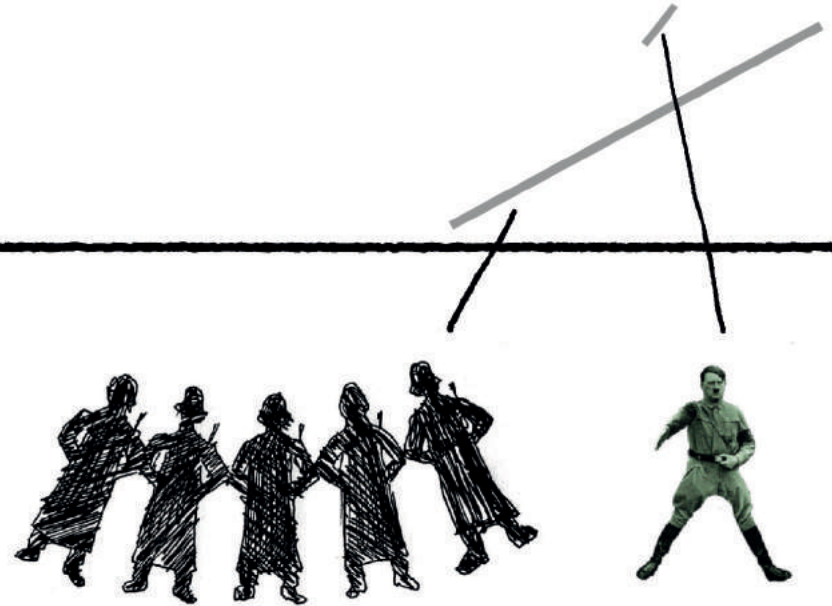
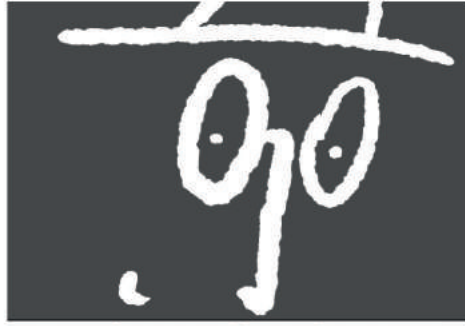
**“THEATRE DOESN’T LAST.
ONLY IN PEOPLE’S MEMORIES AND IN THEIR HEARTS.
THAT’S THE BEAUTY AND THE SADNESS OF IT.
BUT THAT’S LIFE: BEAUTY AND SADNESS.
AND THAT IS WHY THEATRE IS LIFE.”**

[Sherie Rene Scott]



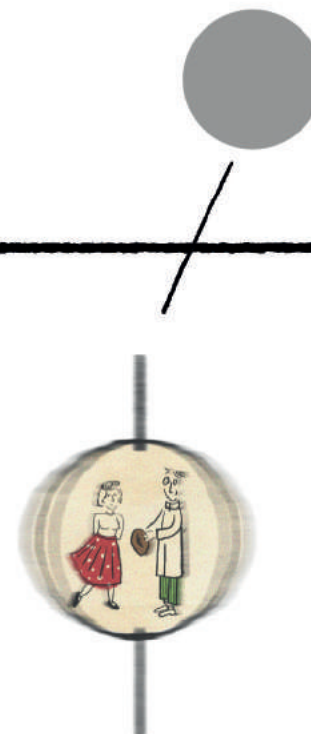
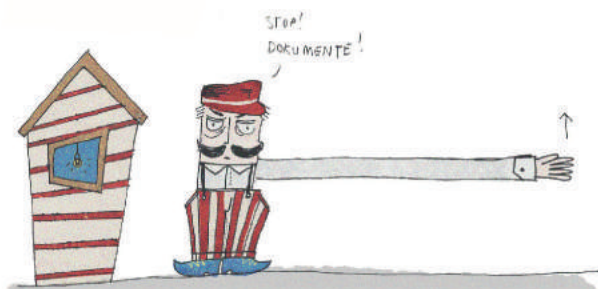


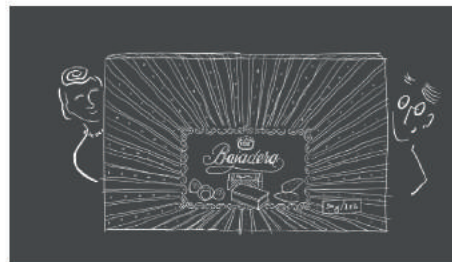


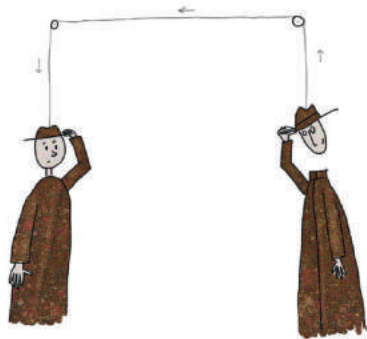
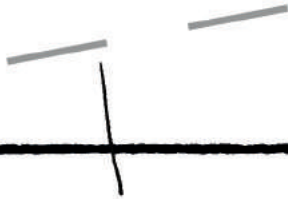
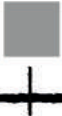


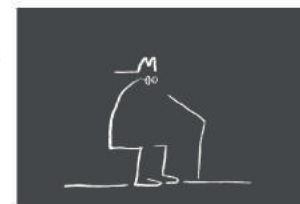
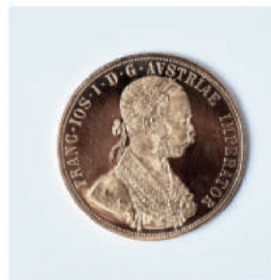












The end.

MIHELJAK
HENRIJETA
* 1919 † 1986
ERNEST
* 1904 † 2002



MOŽEN DOŽIVLJAJSKI SPIS OSEBE X IZ PRIHODNOSTI

Stopam proti tunelu. V rokah držim vabilo na uprizoritev. Datum, ura in navigacija na zemljevidu se ujemajo, a nekaj je čudno. Le kje je gledališče? Kje so ljudje, ki kramljajo pred vstopom v dvorano? Sonce počasi zahaja, večeri se. V somraku je vidljivost slaba, a naenkrat iz tunela zasveti blaga topla svetloba.

Hostesnik, oblečen v železničarskega sprevodnika, me prijazno sprejme. V kuverti je poleg vabila priložena tudi stara vozovnica za vlak. Sprevodnik vpraša po karti, pomolim mu jo, on jo preluknja. Ne vem zares, ali je le hostesnik ali je to že del igre. Malo postojim in zbegano gledam okoli sebe. Iz neke čudne živčnosti s pogledom trikrat ošvrknem telefon, preden zares pogledam koliko je ura. 18:58. Čez dve minuti naj bi se začelo. Nikogar še ni in jaz kot idiot stojim pred tunelom. Nekje v notranjosti tunela odbije ura. Pogledam na telefon. 19.00. Sprevodnik me povabi notri.

Vstopim skozi špranjo v gledališki zavesi, ki visi na vhodu tunela, morda se za njo že skrivajo drugi ljudje. Vendar jih ni. A na to kaj hitro pozabim, ko se ogledujem okoli sebe. Na stenah so polepljeni plakati iz leta 1904. Na moji levi je v manjšem steklenem kubusu nekaj razstavljeno. Stopim zraven in pogledam. Hišna tablica je, piše *"Jellowetz 49"*. Na robovih je že oguljena in precej rjava. Tik ob predmetu je ploščica s pripisom *"Hišna številka rojstne hiše Ernesta Miheljaka, Jelovec 49, Makole pri Halozah"*. Medtem, ko si ogledujem tablico in razmišljam, kdo je ta Ernest, zaslutim premikanje za mojih hrbtom. Skozi star radio, ki stoji na polički na desni steni, se zasliši glas: *"V turbulentnem času na prelomu iz devetnajstega v dvajseto stoletje, ko je stari svet že razpadal,*

novi pa se - k sreči še ni rodil, se je dogajalo v svetu veliko pomembnih stvari ..." V tem hipu se prej zaznano premikanje izkaže za manjšo skupino ljudi, oblečene v delavske obleke, ki privlečejo nekakšno ogromno škatlico za vžigalice - takšno, da bi se človek vanjo lahko ulegel. Odprejo jo in iz nje začnejo vleči poslikane kartone, ki jih zapičijo v vodoravno površino škatlice. Ob poslušanju zvočne pripovedi se tako pred mano v nekaj trenutkih sestavi celoten pregled svetovne zgodovine enega leta, strnjena v škatlico za vžigalice. Ko se postavi zadnji karton, na katerem ni nič drugega, kot narisani kovček in klobuk, slišim, da se je 11. januarja 1904 rodil gospod Ernest. Morda bom zdaj o njem izvedel kaj več. Narator nadaljuje zgodbo o njegovem ranem otroštvu, luč, usmerjena na škatlico za vžigalice se ugasne. Pa ravno, ko sem si želel ogledati še detajle letala bratov Wright ...

Svetloba se premakne nekaj metrov naprej, kot bi me povabila, da stopim za njo, sicer bom ostal v temi. Zvok iz radia se premakne v naslednjega in ga tudi tam dobro slišim. Ta radio je nekoliko novejši, predvojni, bi rekel. Tokrat so na levi strani starinski plakati, na katerih cesar mlade fante vabi v med nabornike. Reflektor osvetljuje levo steno, postaviti se moram pravokotno nanjo, če želim videti, kaj osvetljuje. Iz stropa visi lesen okvir, v njem iz papirja izrezana senčna lutka Ernestovega brata Poldeta, kateri se premikajo brke in roka, ko na vaški veselici kriči *"Carja treba proč!"*. Od pripovedovalca izvem, da je Ernest v rani mladosti izgubil najprej očeta, kmalu pa še mamo. Poslali so ga v uk za čevljarja. V svetlobi se pojavijo čevlji na marionetnih vagah in začnejo plesati step! Kaj takega. V trenutku, ko glas pripovedovalca izreče Ernestove besede: *"Ne bom čevljar!"*, čevlji odplešejo v temo. Na mestu, kjer čevlji na vagah izginejo, se v tistem trenutku na steni pojavi projecirana animacija čevljev. Korakajo vzdolž stene. Ker je projektor edini vir svetlobe, jim sledim, da ne ostanem sam v temi. V nekaj korakih se nad čevlje z zabrisano podobo izriše silhueta osebe, ki hodi. Na glavi ji zraste klobuk in v roki majhen kovček. Iz osebe postane gospod.

Sledim mu in si spotoma ogledujem predmete v vitrinah – potovalni kavni mlinček, rojstne listine, starinske radie, ure, ...

Ko Ernest dobi službo v prodaji avtomobilov in mu zašijejo obleko, na plan ponovno stopi animacija, vendar ta tokrat ni več zabrisana. Izriše se zelo enostavna linijska risba gospoda Ernesta, ki mu doda več karakterja. Ko grem mimo kovčka na črni mizi, se ta odpre, notri so pisalni stroj in roke, ki tipkajo po njem, kot bi igrale klavir. Dlani izgledajo kot da so odrezane, podobne so *Thing T. Thingu* iz Addams Family. Zasliši se ritmična glasba, risanka gospoda se naenkrat najprej podvoji in kmalu potroji, vsaka podoba hodi v svojem frame-u in v svojem delu ritma – ravno tako, kot pri fotografijah gibanja Eadwearda Muybridgea. Med hojo Ernestu v rokah raste kovček. Nato skoči na vlak in kmalu prispe v Solun.

Ravno, ko v mislih tudi jaz uživam z gospodom Ernestom na solunskem pomolu in si zamišljam lepe grkinje, ki prodajajo pistacije, so v Grčijo vkorakali nemci! Zasliši se grozljiv zvok pločevine, s pogledom begam naokoli. Nekaj metrov naprej se počasi prižiga luč, zato stopim tja. Pred menoj pleše grozeča vojska Wermachta, izrezana iz pločevine, ravno tako kot smo v otroštvu izrezovali papirnate verige možičkov. Groza in srh! Pred njo se pojavi možiček kopitljaček, dvakrat manjši od vojske; noge nebrzdano premetava naokoli, da ga komaj prepoznam – Hitler. Tako je bil smešen, da sem pozabil na vojsko. Ernest se je pred nemci skril v Atenah, jaz pa sledil svetlobi naprej, ko so se naenkrat luči ugasnile. Lepa reč, še elektrike ne znajo zrihtati, da med predstavo ne crkne ...

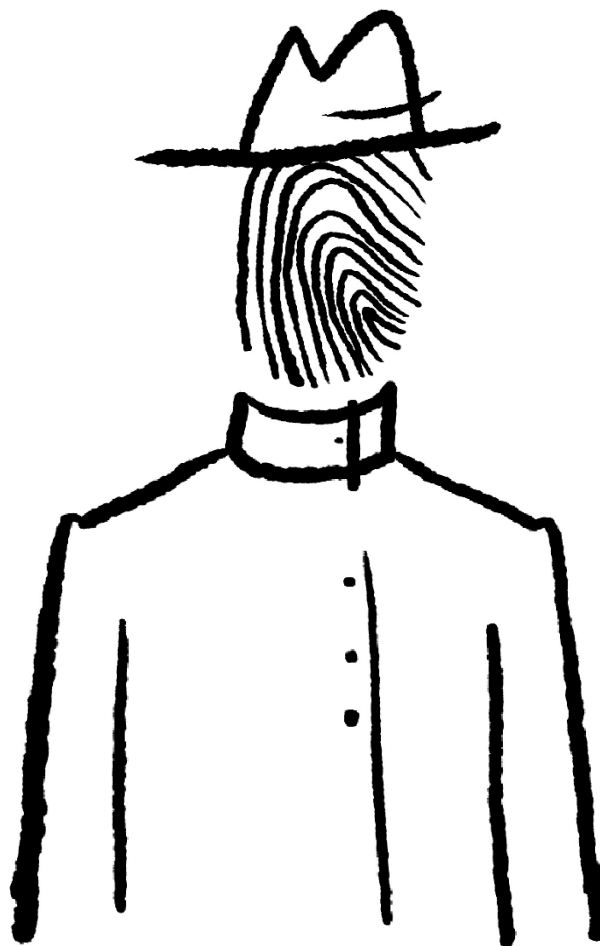
Nenadoma začne tuliti sirena za letalski napad, utripajoča svetloba tako migeta, da komaj vidim, kje je pot naprej. Začne pokati, kot da bi nekdo ob meni pričel streljati s kalašnikovo. Srce mi začne hitreje biti, v daljavi vidim majhno toplo luč. Stečem tja. Ko prispem do luči, si oddahnem.

Luč na drugi strani se izkaže za carinsko hišico. 2D carinik mi z dolgo roko preprečuje pot; vsakič, ko se probam zmuznit mimo, se zadere: *"Stop! Dokumente!"*. Ravno kar sem ubežal vojni, on pa takole! Na hitro mu pokažem abonentsko kartico za kino in se delam, da je osebna; začuda deluje – spusti me mimo. Medtem, ko sem se prerekal s carinikom, sploh nisem opazil, da so nemci prijeli Ernesta. Zaprli so ga v taborišče, zlomil se je in razletel na kose. Izgine. Le kaj bo z njim?

Ogledujem si predmete v vitrinah, ko ga spet srečam, a se ne zmeni zame in zardeva kot kuhan rak. Sledim njegovemu pogledu in zagledam mično gospodično. Ha, zaljubljen je! Poslušam zgodbo o njunih zmenkih v kinu in bonbonih in se neizmerno zabavam. Jetica je bila prava sladkosnedka! Spremljam ju, kako si ustvarita dom in družino. Z Ernestom se usedem na breg Mure, ko lovi ribe. Hočem mu povedati, da ne potrebuje pilotskih očal in kape za na Tomosov moped, a me ne sliši. Na njegovem vrtu utrgam figo z njegovega drevesa.

Ko Armstrong in Aldrin pristaneta na Luni, ugotovim, da sem že malo utrujen. Pogledujem naokoli, ko zagledam klopco. Kot naročeno. Sedim v nekakšni dnevni sobi sredi tunela, prižge se gramofon. Po tleh čilimi, ob stenah staro pohištvo, polno osebnih predmetov neke družine. Zadnje pismo, ki ga je Ernest poslal Jetici. Pred mano nekakšno ogledalo, a v njem ne vidim sebe, saj je osvetljeno. Luči v dnevni sobi se ugasnejo, v ogledalu se začne rolati animacija. Zadnja leta Ernestovega življenja. Ko 16 let za svojo soprogo umre tudi gospod Ernest, sem žalosten. Razmišljam o svojih starših. Projektor se ugasne in v ogledalu tokrat zagledam sebe. Počutim se, kot da sem se v tej pol-urni predstavi tudi jaz postaral skupaj z Ernestom. Vesel sem, da sem bil edini gledalec predstave, saj me ni pustila ravnodušnega. O gospodu Ernestu razmišljam še celo pot domov. Ni bil zgodovinska osebnost, a se me je zgodba dotaknila veliko bolj, kot pripovedi o velikih junakih.

Gospod Ernest



Režija in scenografija Nastja Miheljak / Literarno besedilo familiija Miheljak /
Dramaturgija Katja Štesl / Oblikovanje svetlobe Grega Mohorčič /
Animacija Hanna Juta Kozar, Nastja Miheljak / Kuriranje Nina Skumavc

Predstava traja 99 let.

**“WHAT I’VE STARTED I MUST FINISH.
I’VE GONE TOO FAR TO TURN BACK.
REGARDLESS OF WHAT MAY HAPPEN,
I HAVE TO GO FORWARD.”**

[Michael Ende, The neverending story]

POTOVANJE SKOZI ČAS, INTERVJU IN POGOVOR

V času raziskovanja za magistrsko nalogo so imeli določeni umetniki in njihova dela vpliv na razvoj mojega mišljenja o obravnavani problematiki, postavljanju družinske zgodbe na oder.

Dalibor Martinis s projektom potovanja skozi čas odpira drugačne poglede na dožemanje časa skozi razvoj neke osebnosti. Njegov projekt časovne kapsule me je inspiriral za pisanje “Možnega doživljajskega spisa osebe X iz prihodnosti”.

Mark Požlep mi je skozi svoji predstavi *Bolj čudno od raja* ter *Tloris za revolucijo* odprl marsikatero vprašanje o pripovedovanju zgodb na odru, pomenu prenosa zgodbe širši publiki in razliki med vizualno umetnostjo in uprizoritvijo pri podajanju iste zgodbe v različnih formatih pripovedi.

Pri obravnavi knjige *Grandheroes* Tadeja Vaukmana pa sem se spraševala o intimnih zgodbah neke družine ter njenem vplivu na delo umetnika. Kot del mojega raziskovalnega dela sem se odločila narediti intervju z Markom in Tadejem. Skozi vprašanja, ki sem jima jih zastavljala, sem poskušala izraziti svoja stališča do obravnavanih tematik. Kljub temu, da pogovori niso direktno vplivali na končni rezultat magistrskega dela, so posredno pomembno sooblikovali razvoj koncepta, zato rej jih z veseljem prilagam v branje.

**“THE RELATIONSHIP BETWEEN ME AND ART IS PRETTY GOOD, I CAN’T COMPLAIN.
THE ONLY THING IS THAT ONE HAS CONSTANTLY TO THINK UP SOMETHING AND THERE’S NO END TO IT.”**

[Dalibor Martinis]

DALIBOR MARTINIS TALKS TO DALIBOR MARTINIS

'Dalibor Martinis Talks to Dalibor Martinis' je projekt časovnega potovanja z razponom 31 let. V letu 1978 je umetnik Dalibor Martinis, takrat star 31 let, izvedel performans v formatu vprašanj fiktivnega TV intervjuja. Posnet je bil v pričo publike, v The Western Front Art Centre v Vancouveru.

31 let kasneje, Dalibor Martinis na vprašanja odgovarja v studiu HRT2 v oddaji Drugi format, 13. Aprila 2010.

Intervju je posnet dvojezično, v hrvaškem in angleškem jeziku. Ta dvojnost intervjuju dodaja večjo moč in prepričljivost, zdi se, kot da gre resnično za dve različni osebi.

Za čim boljše izkušnjo doživetja ob branju sem v ta namen intervju pustila v izvirnih jezikih, saj bi se ena glavnih kvaliteta intervjuja sicer žalostno izgubila s prevodom.

DM1978: Moje je prvo pitanje jednostavno. Možda je neugodno, ali je i nezaobilazno. Nadam se da publika neće biti razočarana bude li jedino. Pitanje je – je li Dalibor Martinis iz 2000. godine živ?

DM2010: If there's anything I'm glad about, it's being able to give a positive answer to this question.

I see that you wanted to insure yourself in the event of a negative reply. Let me say that the problem wasn't just in me, and whether I would stay alive all this time, but it turned out that the problem was how to preserve this material, that is, YOU, in a form in which it would be possible to stage this conversation.

DM1978: Oprosti što si morao toliko čekati. Predlažem, da počnemo razgovor pitanjem o autorstvu ovoga rada. Sma-traj li da je on tvoj ili moj?

DM2010: I have to admit that the concept and the idea were created in your head and from this point of view I can't make any claim to authorship, but this little bit of the job, which is appearing here 31 years later, isn't to be sniffed at either, and I hope to be given a bit of the credit for it.

DM1978: Očito je da na neki način manipuliram tobom. Kako se osjećaš glede toga? O tvome radu odlučujem ja, a to je naizgled nemoguće. Nije li moj napor da ti postavim pitanja snažniji i uzvišeniji od tvojega da mi na njih odgovoriš?

DM2010: Yes, I agree. Because of the value of the concept, the questions and the devising of these questions is more important than what I am answering now, and it's clear to me that you were aware

when you posed them that I, at the moment I answered, would be at an advantage, because I would be master of the spirit of the time and the context, while your questions would come from a time that no longer exists.

DM1978: Još neke od svojih radova smatram izvrsnima, no svjestan sam da je možda riječ o napuhanome egu. Što ti misliš?

DM2010: I agree in both senses, there are some great works that you have done, and there is also a bit of an inflated ego.

DM1978: Postoje i pitanja koja se ne usudim pitati javno jer su preosobna. Usuđuješ li se na njih odgovoriti?

DM2010: That's a good question ...

DM1978: Ja ću postati ti. Kažeš li sebi: Želio bih da sam opet on.

DM2010: That's a good question too, both yes and no, I mean, of course, one would want to be young again and start everything all over from the beginning, but on the other hand, thinking about you reminds me of everything I thought I was going to be and that I didn't become, and so this is remembering something I would rather have forgotten ... but partially, I am you too, I believe.

DM1978: Što misliš o meni?

DM2010: If I had to judge from these questions, it seems to me you're pretty ambitious, but a little bit puffed up and I think you're too much bothered with the impression you are going to leave in this talk and less with the talk itself, but, on the other hand, who am I to criticise?

DM1978: Lako mi je razmišljati o tebi kao o drugoj osobi. Iz tvoga očista to je zacijelo mnogo složenije. Jesmo li mi ista osoba ili nemamo više ništa zajedničko?

DM2010: I think of what I am where I do not think I am thinking, said Jacques Lacan, French psychoanalyst and thinker, and I believe that that is an answer to this question too, that is, I am neither here nor there, just as you are not. If we are at all the same person, that person is neither you nor I.

DM1978: Smatraš li neka moja pitanja zastarjelim, nezanimljivim, staromodnim ili neprimjernim?

DM2010: Yes, lots of the questions seem to be outmoded and fairly uninteresting, but the concept is here, and we can't go against it, of course, today in the new circumstances, of life and society, there are many other questions that one might talk seriously about, but there, I reply to what I am asked.

DM1978: Za mene je ovaj događaj poput putovanja kroz

vlastiti um, za tebe je čisto iskustvo. Što se dogodilo u tvome životu u 31 g.?

DM2010: A lot has happened, as in everyone's life, in 31 years a lot happens, but when it all adds up, it turns out it is nothing special. In any event, the difference between you and me is that you are the one who thought up this happening, who is executing the concept, while I am the one that had to have a memory, keep in mind what it is about, and at the end, finish the project off. What I have to give you is that you had the courage to commit both your life and the future to chance, the future we are now talking about, for that chance, it is now quite clear, became part of your idea.

1978: Što se dogodilo idejama koje su djelili umjetnici moga naraštaja? obraćaju li ljudi pozornost na njih, jesu li još važne ili pripadaju nekoj zaboravljenoj i nevažnoj umjetnosti?

DM2010: Time has shown that the ideas of that time are still very much alive, I don't know if they are as

powerful and provocative as they were in the 1970s, but they are still around.

An exhibition called *"Promises of the Past"*, is opening in Paris, in the Pompidou Centre which is actually dealing with the art of the 70s and 80s. That means that people are still interested in what was being done and thought then. As for the status of your work with me you can be quite satisfied. Last year I produced a piece called *"TV News 04. 09. 1974"*, which is based on your first video, which you shot that day. The work regenerates the news about the events that happened that day.

DM1978: Kakav je tvoj odnos prema umjetnosti?

DM2010: The relationship between me and art is pretty good, I can't complain. The only thing is that one has constantly to think up something and there's no end to it. Luckily there's still a lot more that I haven't done than what I have, and so I hope that there is still a bit of material for the future as well.

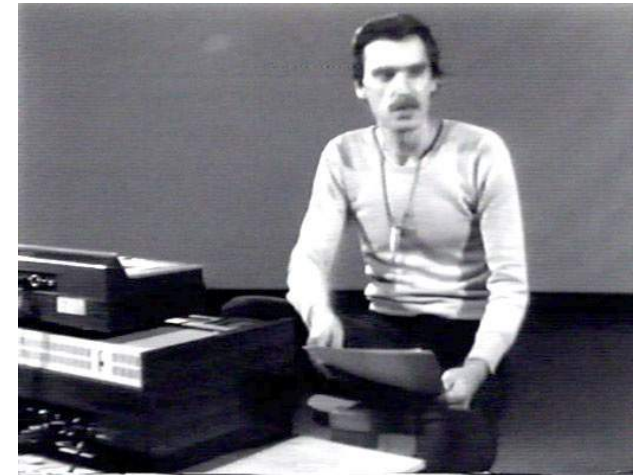
DM1978: Jesi li suočen s odumiranjem umjetnosti?

DM2010: The idea of the end of art was developed at the end of the 60s with the appearance of Pop Art and lots was talked about it at the time but I think that art has shown that from its own death it can make new art so that neither you nor I has to bother about it.

DM1978: Slažeš li se da je ovo jedini mogući oblik naše komunikacije?

DM2010: I don't know if this is the only possible communication between us perhaps in the future it will turn out that there are other forms however, it seems to me that this concept is based on this very kind of communication, and I think that is it's value, and I am glad it's that way.

© Dalibor Martinis 2010



© Dalibor Martinis



© Dalibor Martinis

“HOW MUCH PAST DO WE NEED FOR THE FUTURE?”

[Mark Požlep]

MARK POŽLEP

... je v prvi vrsti umetnik, ki deluje na več področjih. Najbolj očitni sta vizualna umetnost in gledališče, v katerih publiki predstavlja področja svojega zanimanja, kamor vključuje tako svoje navdušenje nad ljudmi, kulinariko, kritiko moderne družbe kot tudi plutje po morju in rekah. V svojih umetniških projektih se pogosto poigrava s prehajanjem med performansom, uprizoritvijo in vizualno govorico.

Tako se igra tudi pri svojih dveh gledaliških predstavah 'Bolj čudno od Raja' (2016) in 'Tloris za revolucijo' (2018), obe uprizorjeni v produkciji gledališča Glej. O razmišljanju o odrski umetnosti sva se pogovarjala 13. junija 2019 v Doktoriju. Zmenjena sva bila ob 9. uri. Zamujala sva oba.

V svojih predstavah se ukvarjaš z vprašanji, ki begajo tebe osebno. Spremeniš jih najprej v misel, osebno doživetje, potem v vizualni umetniški projekt in kasneje v performans oz. predstavo. Tvoji projekti so v resnici zelo intimni, problematika teh vprašanj pa tiči v družbenem, javnem. Kaj taki projekti pomenijo zate kot Marka, umetnika?

Meni osebno dajo možnost, da vstopim v določen prostor, kamor drugače ne bi mogel vstopiti. Se pravi, na nek način mi dajo vstopnico, da lahko te stvari vidim, doživim in imam na osnovi tega recimo temu deloma objektivni uvid (čeprav je v resnici popolnoma subjektiven) torej lahko vsaj na svoji lastni koži te izkušnje doživim, vidim, začutim. Niti se nočem opredeliti, nimam želje popolnoma zavzeti zgolj ene pozicije.

Kje je meja intimnega in javnega v intimnih projektih? Izhajaš iz zelo osebnega in to prikažeš javnosti.

Kakor sva se pogovarjala že pred začetkom intervjuja, ko si me vprašala, zakaj sem se odločil narediti kombinacijo najprej vizualnega dela in potem gledališke predstave – vizualno delo je nekakšna impresija tega, kar sem doživel. Za podajanje celotne izkušnje pa se mi je zdela bolj potrebna gledališka predstava – zaradi tega, ker sem lahko bolj direktno povzel nek dogodek, ki se je zgodil in ga tako ponudil ljudem. Mogoče imam nujo iskati, dajati še več ven – na tak način direktno predstaviti te emocije, ki so se zgodile.

Torej čim manj vmesnega transferja?

Ja, točno tako!

Kako dojemaš konvencijo teatra kot laži (uprizoritev zgodbe kot podajanje resnice) naproti dokumentarnosti dogodkov skozi performans?

Ravno zaradi tega sem se odločil, da grem noter (v gledališče, op. a.). Da te pozdravim v prostoru, kjer je fikcija osnova in v ves ta prostor pripeljem realnost.

V kritikah takšne (gledališke) projekte radi označujejo kot "iskrene", "resnične" – kar je seveda več kot res – ampak vse, kar je na odru je laž – uprizoritev kot laž. Gre zgolj za nadzor laži. Kolikšen je prostor manipulacije teh zgodb, ali sploh obstaja resnica v umetnosti, ali pa je nasprotno, umetnost edina zmožnost podajanja resnice?

Veš kaj, resnica je zelo ... hmm ... izbegljiva. In v real-

nem življenju in v gledališču še toliko bolj, ko to potvarjanje resnice postane del resnice. Tako da govoriti o absolutni resnici je na nek način popolnoma nemogoče. Mislim, da tekom procesa dela resnico prirediš na tak način, kot je potrebno.

V tvojem gledališkem listu je super navedeno, kjer Jure (Novak) citira Katarino Stegnar: "Ni važno, če je res, važno, da se dobro sliši." To bi lahko navezali na narativno paradigmo psihologije, ki izhaja iz teze, da smo ljudje v bistvu pripovedovalci zgodb (*storytellers*) in da se bolj pustimo prepričati dobrim zgodbam kakor dobrim argumentom. To dokazuješ tudi ti skozi svoje uprizoritve – o npr. upokojencih bi lahko napisal pač samo članek, v katerega bi vključil dejstva, statistike. Odločil si se za drugo pot in v uprizoritvi Bolj čudno od raja problematiko upokojencev in staranja prodal kot zgodbo. Mislim – pre-dal – ne prodal, sorry ...

Ja, oboje je res, jaz preprodajam zgodbe. :)

Kaj zgodbe pomenijo tebi, zakaj točno taki projekti in nenazadnje zakaj odrske uprizoritve?

Katere dimenzije pripovedovanja ti daje oder?

Oder mi da možnost zgoščenega in jasnega podajanja; zaradi svoje forme in tega, kar ljudje tudi pričakujejo od samega gledališča, kjer so si pač navajeni vzeti ta čas in notri odsedeti svojo uro ali dve in fokusirano spremljati naracijo. To je to, kar je v gledališkem prostoru bistveno drugače – način spremljanja umetniškega dela je drugačno.

Kaj ti pomeni publika? V katerem delu procesa jo vključiš v dogajanje?

Hm, publika ... Čisto odvisno. Npr. ko smo delali akcijo 'Napalm your personal disco' – no, to ni bila predstava, bil je performans v zunanjem prostoru – iz kartona smo zgradili dva krat tri metre veliko škaflo, v katero smo navlekli močno ozvočenje in naredili party. Ko si vstopil, je bila nonstop takšna glasba, kot da si v škaflo prišel na višku zabave. *Non stop climax*. In brez prestanka se je notri stregel samo močan alkohol. V določenih trenutkih je bilo notri tudi do 60 ljudi (-"No Mark, tega ti malo ne verjamem..."

- "Res!"). *Party* je vedno trajal samo eno uro. Po eni uri smo vse skupaj polili z bencinom in zakurili. Ta moment je bil vedno tako katarzičen, da je bilo totalno *the best*. V tem projektu so tudi zelo jasni elementi rituala – in z zvokom in z alkoholom in ognjem – vse te stvari so zgrajene po nekem ključu. Tu sem od samega začetka delal na publiki in na učinku na njih in tudi na tem, da pravzaprav oni zgradijo celo dogajanje. Brez njih ta performans ne obstaja.

Saj tudi pri Čudnije od raja imaš na nek način interakcijo z njimi. Tudi če ni evidentno neposredna. S tem, ko pred njih postaviš kamero in jih projeciraš kot vmesne posnetke med upokojence, jim vzbudiš občutek, da bi tudi oni lahko enkrat postali del te priče .

Ampak tu komunikacijo s publiko bolj dojemam kot *storytelling*, način podajanja zgodbe, kot pa da bi se želel ukvarjati direktno z interaktivno predstavo.

Preden vstopim v gledališče, pa so ljudje nujno potrebni. Če ne bi imel možnosti vstopa v različna socialna okolja in vstopit v njih se te stvari sploh ne bi zgodile. V teh dolgoročnih performansih rad raz-

mišljam o ljudeh, poskušam stopit z njimi v stik, biti v stiku z realnostjo, ki sicer ni planirana.

Tvoji projekti so mi všeč, ker na oder ne postavljajo literarnega dela, ne uprizarjaš več videnih Antigon in Shakespeareov, temveč dramatiziraš življenje. Pa vendar se na odru predstavljaš s precej poetično pripovedno linijo. Koliko ti pri postavljanju odrske uprizoritve pomeni besedilo? Nenazadnje tvoje besedilo funkcionira kot literatura, na kateri temelji predstava.

Besedilo se vedno začne kot del dnevniskega zapisa. Iz tega zapisa se potem razvija naprej. Najprej dnevniški zapis, potem research, potem pa nek konglomerat idej.

Meni je super, ker tako preideš iz dokumentarnega opusa v literarno zvrst. Ko te poslušam na odru, se sliši kot proza.

Tudi želja je, da napišem esej na ta način, da ga je možno brati kot literaturo in da ima svojo strukturo, da ni zgolj faktografski. Zato tudi želim te tekste predstavljati kot npr. knjigo umetnika.

Ravno zadnja, *Blueprint for revolution*, bo zdaj, 20. junija v ljubljanski Mestni galeriji in boš lahko to delo videla v galerijski postavitvi, s tekstom, fotografijami. Mislim, da tako deluje na en drugačen način od same predstave.

Družbene kritike pri tvojih projektih prihajajo od gledalcev na humoren način, kljub temu da so lahko zelo travmatične in boleče. Tega ne govorim v smislu, da bi jih zaradi humorja zbanaliziral, ampak verjetno je humor en izmed tvojih pristopov do publike?

Bolj del samega življenja. Ne vem, kako bi funkcioniral brez tega. Ne želim biti ciničen, ker nas stvari, kot je recimo staranje, tako ali tako še vse čakajo. Če je možno, da to vseeno sprejemamo z nasmehom, je lahko malo lažje.

To vprašanje sem malo ukradla iz intervjuja v Koridorju. Če primerjamo projekta *Bolj čudno od raja* in *Otok* – evidentna razlika je v fokusu. Gre za distinkcijo poglobljanja v družbeno naproti poglobljanju vase.

No, tudi Otok je bil še vedno postavljen v javnem

prostoru. S tem sem izzval načrtovane probleme, za katere sem vedel, da mimo njih ne morem.

Ne vem, kako si ti zastavil v glavi, a zdelo se mi je, kakor da bi želel dokazati rek *“no man is an island”* – na koncu koncev se vsi vračamo k ljudem, iskanju sebe preko drugega? Kakor koli imamo vsi nek notranji svet, ga je nemogoče do konca vzpostaviti v družbenem prostoru.

Ja, na vsak način so bili to nivoji branja, kateri so se plasirali znotraj tega projekta. Družba ti ne omogoča niti vstopa, niti izstopa. Dejansko še vedno si nek otok, ampak si en sam otok v določenem prostoru in del določene celote, katera ti je mogoče sprejemljiva ali pa ne. Namensko tega izstopa ne moreš izvesti, če ti družba to zakonsko preprečuje in seveda tudi vstopa ne.

A ni bizarno, kako so se tebe, ki si se sam odločil osamit, spravili reševati prvi moment, ko so te zagledali v hišici sredi vode in si verjetno mislili: *“Kaj bomo zdaj z njim,”* hkrati pa begunci umirajo na odprtem morju in jih ne spustijo niti do obale.

Ja, sicer so to akcijo poimenovali “reševanje”, mislim pa da je šlo bolj za *odstranjevanje*. Postavil sem se znotraj javnega prostora ki ima svoje estetske vrednosti in ta akcija je znotraj tega prostora delovala kot tujek in kar najlažje je, da ta tujek enostavno odrežeš stran in to zakamufliraš v zgodbo : “O, revež, rešili smo ga, ker se je utapljaj!”.

Kaj ti pomeni čas? Vsak dogodek je specifičen v enkratnosti, je neponovljiv, medtem ko v umetnosti dogodkom podaljšujemo življenje. Zakaj sploh delamo to kar delamo, zakaj ohranjamo spomine?

Jaz to počnem zato, ker si želim, da je možno tako podajati dogodke. Umetnost je medij komunikacije in nosi sporočilo, ki si ga želim predati ljudem. Poskušam formirat jezik ali pa neko obliko, s katero imam možnost komunicirati. Če se mi zdi dovolj kvalitetna al pa da ima potencial, da bi bila skomunicirana večkrat, jo spravim v obliko, ki se lahko repetira. Kar se tiče večnega ohranjanja umetniških stvari – ne vem ... Zadnjič sem opazoval gentski oltar. Slika iz leta 1400 in nekaj. 20 milijonov evrov

so vložili v restavraciranje. Če je to potrebno človeštvu – ne vem?

Ja, seveda, nujno potrebno se mi zdi, da ljudje poznamo svojo zgodovino in se ukvarjamo z njo, da ne pozabimo, od kod izhajamo. Zgodovina te opominja na razvoj, v tem smislu so umetniška dela nujno potrebna, ali pa katera koli druga dela, ki pričajo o pomembnih zgodovinskih trenutkih. Ampak ohraniti vse za vsako ceno? O tej svetosti enega dela je dandanes težko razpravljati.

Daktari, 13. 6. 2019



Tloris za revolucijo (2018)

© Mark Požlep in Lana Požlep



Bolj čudno od raja (2016)

© Barbara Poček

“MOJO UMETNOST SO NAJBOLJ ZAZNAMOVALI PRIJATELJI, ODNOSI.”

[Tadej Vaukman]

TADEJ VAUKMAN

Tadej Vaukman je fotograf mlajše generacije, ki se posveča predvsem ulični in dokumentarni fotografiji. Pri svojem procesu velikokrat uporablja avtomatske analogne fotoaparate, zadnje čase pa raziskuje tudi tehnike digitalne fotografije ter išče nove pristope, skozi katere lahko izraža svoja razmišljanja. Skozi njegove dela beremo njegov pogled na (družbeno) periferijo, subkulture, družino in prijatelje. Za intervju z njim sem se odločila, ker je leta 2018 pri založbi Rostfrei publishing izdal knjigo 'Grandheroes', posvečeno svojim starim staršem.

Prvo vprašanje je najbolj okorno, pa vseeno.

Kako si se lotil knjige *Grandheroes*?

Moja prva knjiga je bila *Dick skinners*, imel sem obsežno serijo fotografij, ki so ležale po škatlah in se mi je zdelo samoumevno: "Ok, bom naredil knjigo." Po knjigi o prijateljih (*Dick sinners*, op. a.) se mi je zdelo, da moram narediti še knjigo o družini – zaradi družine. Pri naših letih se tudi veliko bolj zavedamo pomena družine.

Jaz sem imel eno tako tipično sceno, starši so se ločili, star sem bil okrog trinajst let. Nikoli nisem imel pretiranega nadzora, kar se mi zdi dobro. Zaradi tega nikoli nisem bil problematičen mulc. Mislim – sem delal stvari, ki so mogoče za nekoga, za neko drugo družino, problematične ...

Nekateri starši bi ti težili že samo zato, ker imaš tattoo–je po celem telesu.

Recimo, ja. Nisem pa nikoli npr. pobegnil od doma; vedno smo bili zmenjeni, da pridem ob neki normalni uri domov. Da ne skrenem preveč – glede na to, da sta babica in dedek še živa, sem se odločil za ta projekt. Sama knjiga pa ne govori samo o babici pa dedku, temveč govori o tistem obdobju, ko sta me vzela v zavetje. Mama je bila še vedno prisotna v mojem življenju. Vmes sem krajši čas živel tudi pri njej, pa je potem imela nekega tipa, ki je bil alkoholik in vse to sranje. Ta bajta od babice pa dedka je bila moj dom. V nekem momentu sem poštekal, da je to zame edini dom, v to bajto se lahko kadarkoli vrnem, ne glede na vse. Zdi se mi, kot da bi ta hiša impersonirala njiju.

Saj to je razumljivo, tam sta živela celo življenje, verjetno tudi sama zgradila hišo. Tudi če bi hišo dokumentiral brez njune prisotnosti na fotografijah, bi prikazal njiju. Verjetno pa njuna podoba tukaj tebi še osebno pomeni spomin.

Točno to, za *Dick skinners* sem imel že vse narejeno. Imel sem 3000 fotk, 70 še nerazvitih filmov, ki sem jih moral selekcionirati, editirati in postaviti v knjigo. Tukaj pa nisem imel nič. Imel sem družinske fotografije iz foto albumov. Začel sem od začetka, *from scratch*. Zelo sem se bal, da bi izpadlo *before/after*, ali pa patetično, to bi mi bilo grozno. Knjiga deluje tako, da skače levo desno, je kombinacija sedanjosti in fotografij iz preteklosti.

Tvoj tehnični medij je ponavadi "trotlkamera" ali pa vsaj nek vtis spontanosti; je zgolj trenutek, v katerem se zna-

jdeš in – klik. Ne se ti treba ukvarjat s kompozicijo, tehniko, kadriranjem – no, vsaj navidezno ne. Trenutek se ti ponudi in ti ga vzameš.

Pri *Grandheroes* je bilo prvič, da sem uporabil digitalno kamero. Ne pretiravam – pol leta sem potreboval, da sem se nanjo navadil, mislil sem, da to ne bo šlo. V knjigi je tudi nekaj mojih sedanjih analognih fotografij, npr. ko deda kleči zraven svojega gradu, to je bilo vse z analogcem. Za digitalno fotografijo sem se odločil, da sem imel možnost sprotnega pregleda materiala. Da vidim kaj je dobro. Zelo mi je bil pomemben cel proces, šel sem fotkat v Dravograd in tudi babici in dedku sproti kazal fotke. Težko sem jima razložil, za kaj točno gre. *“Glejta, jaz bom zdaj naredil knjigo, ta knjiga bo o vama,”* in sprva nista razumela, kako ima lahko to umetniško vrednost zame in kasneje tudi za druge, gledalce. Čez cel proces sem jima poskušal to razlagati, kako bo to na Koškem trienalu sodobne umetnosti, da bosta prišla na razstavo. Ko sem bil na obisku v Dravogradu in sta šla spat – okrog 11h, deda malo prej – sem šel po

bajti fotografirat. Včasih tudi čez dan, večina se je pa dogajala ponoči.

Behind the scenes, torej.

Ja, jaz sem bil včasih ob tretji uri zjutraj v kleti, sedel in študiral. Deda ima tam *“man cave”*, ženske polepljene povsod. To je ena estetika, ki me spremlja od malega, ampak takrat se nisem zavedal, da je to nekaj specifičnega. In potem sem dojel, da to je deda. Sem pristaš tega, da vsaka stvar ne potrebuje nujno razlage. In če določena stvar sprovede določen občutek, predvsem vizualno, ne rabim razlagat, zakaj. Zato sem stvari vzel takšne, kot so. Nisem ga spraševal npr.: *“Zakaj lepiš štriperesne deteljice čez lulike nagic?”* – prvo kot prvo bi mu bilo zelo nerodno in predvsem ne bi dobil iskrenega odgovora.

Ravno s Požlepom sva se včeraj pogovarjala o tej specifični estetiki; rekel je, da te že dolgo spremlja in da je dolgo časa mislil, da pretiravaš z estetiziranjem perifernega življenja, kot da bi jo hotel že na silo sprovesti.

No, mogoče pa včasih tudi res. Npr. delo za razpis za Nagrado skupine OHO je načrtno pretirano, že groteskno.

No, ampak Mark je potem rekel, da vsakič, ko se vrne v Celje, ugotovi, da to sploh ni pretiravanje, da je tam življenje v resnici tako.

Točno to, točno to, ja! Kot je Grega Repovž napisal v uvodniku za Mladino nekaj, česar se na začetku sploh nisem zavedal; in sicer, kakšen širok spekter branja ima knjiga *Grandheroes*, kako se nanaša na socialno življenje.

Tudi jaz imam prav podobno zapisano misel, gre za neverjetno dokumentacijo časa, ti si sicer mogoče res izhajal iz osebnega izkustva, razberemo pa lahko tudi socialni sloj ali pa fotografije dojemamo kot dokument periferije. Knjigo se lahko bere večplastno.

Knjiga se res lahko bere kot enciklopedija nekega časa, *zeitgeist*.

To je tudi zame npr. moj dedek, čeprav je živel v drugem času. V resnici je bil tudi on slehernik. Meni je v izziv prikazati nekoga, ki živi samo svoje življenje in je na nek način že s tem zmagovalec.

Ja, jaz sem tudi želel temu dati vrednost. Ne v smislu, da bi menil, da sta onadva posebna za koga drugega, razen zame, ampak da ju ljudje sploh vidijo. Zame je tudi to refleksija, samospoznavni moment.

Naša družina je taka, da se nikoli nismo pogovarjali o čustvih, nismo jih razglabljali. Pa vendar se je vedno čutilo, četudi če smo samo skupaj sedeli v dnevni sobi, da imam podporo, da se imamo radi.

Ko sem knjigo končal, je bila druga otvoritev v KGLU, odvijal se je Trienale koroške sodobne umetnosti in sta prišla tja, v Slovenj Gradec, na razstavo. Dedek sploh ni vedel, kako se mora obnašati, ali mora dat kapo dol v galeriji, če se mora ugvantat. Nikoli v življenju še ni bil v galeriji.

In potem smo prišli domov, babica in deda knjige pred tem nista videla. V kuhinji sem jima podaril vsakemu svoj izvod in dedek se je začel jokati, od sreče se je začel jokati. V življenju ga nisem videl

jokati. In potem sem videl, da je to pomemben dokument, med celim procesom sem jima razlagal, da bo to foto album; če bi jima rekel, da bo to art book, tega ne bi razumela. tudi zaradi tega sem se odločil za ležeč format knjige, da že fizično spominja na foto album. Ravno tako kot si ti naredila za diplomu. Tudi zaradi tega formata sem se na koncu odločil, da na zunanji platnici ne bo fotografija.

Meni je najbolj všeč to, kar sva že prej omenjala, kako fotografije na prvi vtis delujejo kot snapshoti, ampak kljub temu je očitno, da je v knjigi mnogo premisleka. Že sama kombinacija sodobnih in fotografij iz preteklosti, kdaj in kje v knjigi se pojavi mama, kdaj oče – mislim, da se pojavi samo enkrat, kar ima tudi ogromno pripovedno moč.

Med listanjem strani so vmes bele praznine in na eni izmed njih zelo mala fotografija. Tudi te praznine veliko povedo.

Imel sem velik problem s postavitvijo, to je bil tudi del našega designa skupaj z založbo Rostfrei, Jaka Babnik (*urednik, op. a.*) je bil itak zraven, potem smo dali še več ljudem v pregled. Če bi popolnoma sam delal knjigo, bi verjetno drugače izpadla. Si-

gurno ne bi bila tako dobra in delovala na ta način. V procesu smo tolikokrat spremenili postavitev, da sem si rekel: *“Nikoli več ne bom tega delal!”*, na živce mi je šlo. Ko pa sem jo dobil iz tiska prvič v roke, mi je bilo pa: *“Uaaaaaaau!”*.

Da se vrnem nazaj na dedka – ko sta dobila knjigi, mi je prvič v življenju rekel nekaj v smislu, da je ponosen name. In ko me je objel, sem prvič dojel, kaj sem jaz s to knjigo dokazal njima.

Vsaka fotka na razstavi je bila velika 4 x 5 metrov, prvič sta se tudi onadva zagledala na razstavi. Mogoče sta tudi prvič takrat dojela: *“Aha, to, kar dela Tadej, resno misli!”*. Po razstavi sem še tri dni ostal v Dravogradu, deda je bil neverjeten. Tip je tri dni hodil po bajti s knjigo v rokah, ni zmogel sprocesirati. Vsake toliko se je usedel in jo listal, nori občutki! Seveda, umetniku je fino, če je knjiga tudi širše dobro sprejeta, ampak v tistem trenutku mi je bilo vseeno. Pomembno mi je bilo le, kako sta jo sprejela ona.

Je pa to knjiga, za katero vidim, da ljudje rabijo malo več časa, da o njej razmislijo. Sicer ima podobno špuro kot Dick skinners, ampak dobil sem komentarje v smilu: *“Ali ne boš več delal trash fotk?”*

Odgovarjal sem: *“To je največji trash, kar ti ga lahko ponudim, to je real life!”*; to je pristno. Vidim, da je pri tej knjigi pomemben čas, da se vsebina usede. Zanima me, kako bom jaz fotografiral pri petdesetih letih ali pa recimo, kaj se mi bo v glavi dogajalo, ko bom to knjigo odprl pri sedemdesetih letih.

Če vzameva samo fotografijo kot medij in pogledava fotografije od npr. mojega dedka iz mladosti – takrat je bilo fotografiranje tako drago, da je bila vsaka fotografija nastavljena in popolna, zrežirana.

Moja babica je bila tudi odštekana, na eni fotografiji, kjer sta bila portretirana moj oči in stric še kot otroka, se je stric grdo držal in mrko gledal, oči pa je bil mali veseljak. Babica je to fotografijo pretrgala na pol in imela v denarnici samo polovico z mojim očetom. Čisto drug princip dojemanja, kaj mora fotografija odražati. Se mi zdi, da če pogledamo fotografije npr. mojega in tvojega otroštva, pa so ena srednja pot med tvojimi, ki jih ustvarjaš sedaj in tistimi iz časa babic in dedkov.

Zelo drugače dojemamo fotografijo. Spomnim se fotografije iz otroštva, kjer je slikana neka žlahta.

Družina je fotografirana pred hišo, ki ni imela še niti fasade, ljudje pa stojijo v oblekah, ker so se spravljali k obhajilu.

Jož, meni je vroče, a se premakneva v senco?

Dajva.

(notri)

Kaj ti pa pomeni fotografija v razmerju fotografija kot art objekt oziroma fotografija kot družinski dokument?

V bistvu knjiga sprva sploh nikoli ni bil mišljeno kot art objekt, kar je najbolj noro.

Ko sem delal *Dick skinnerse*, mi je bilo bolj pomembno, kako bodo fotke izgledale na razstavah. Tukaj pa sem izhajal iz tega, da je knjiga umetniški izdelek, vsaka posamezna fotka pa ne, so samo deli celote. Vzeti eno fotko iz konteksta knjige *Grandheroes* je zame samo *snapshot*. Imajo umetniško vrednost zgolj zame osebno, zaradi čustvene navezanosti; ne bi pa ene same fotografije npr. dal na razstavo. Sem pa na eni razstavi poleg svojih 8 ali 9 fotografij

razstavil še originalni kolaž mojega deda. Za rojstni dan mi na kuverto vedno nalepi kolaž izrezanih rož in drugih izrezkov iz revij in v kuverto vstavi deset evrov. Ta je bila uokvirjena in zame resničen umetniški izdelek. Se mi zdi, da imajo moje fotografije v celoti za druge večjo umetniško vrednost kot zame. Zdaj dojemam fotografijo čisto drugače. Tako kot sem npr. za razpis OHO Galerije P74 naredil eno samo fotografijo. Suvereno bi tudi zdaj šel v galerijo samo z eno ali dvema fotografijama. Potem je tudi čisto drug koncept samega dela in procesa. Se naučiš drugače brati lastno delo. Pri *Dick skinnerse* sem imel razstavo 170-ih fotk, tega se ne bi več šel.

Tako ali tako je jasno, da delaš iz lastnega vzgiba – ali delaš to iz strahu, da bi se ti spomini izgubili?

Pri babici in dedku sem si res želel knjigo dokončati, dokler sta še tu. Je bilo ustvarjeno z namenom. *Dick skinnerse* sem fotkal na žurih, velikokrat pijan, nisem se točno zavedal zakaj fotografiram.

Od kdaj se ukvarjaš s fotografijo na tem nivoju?

Zelo imam rad filme in analogno fotografijo, nimam pa potrpežljivosti, moja koncentracija traja 5 sekund. In potem sem videl, da mi *trotlkamera* zelo odgovarja. Veliko mozgam o stvareh in fotografija mi omogoči, da včasih dojamem nekaj, kar sicer ne bi. Da sem se pa zavedal, da je to to in bi to rad delal je pa šele zadnjih 10, 15 let.

Pa ti fotografija služi kot sredstvo manipulacije ali sredstvo podajanja realnosti?

Moja dela do sedaj so bila popolnoma resnična, posnetki realnosti.

Kar pa zdaj delam, je drugače. Fotografija za OHO natečaj je bila v celoti zrežirana. Narejena je bila kot zamrznjena podoba iz filma. Ozadja mi ni bilo potrebno manipulirati, ker je bilo že postavljeno. Levo od sebe sem postavil uteži, pripravil self-timer, potrebno je bilo še zrežirati mamo in hitro skočiti pred objektiv. Ta fotografija je avtoportret, a želel sem, da zgleda, kot da ni.

V tem času *selfie-jev* je to ljudem postalo tuje, spraševali so me, kdo je fotografiral in niso razumeli

odgovora, da je to avtoportret.

Hja, sploh s kamerami na telefonu, kjer se gledaš na ekranu, ne poznamo več razpona avtoportretov, kot so bili dosedaj, ko to še ni pomenilo, da se fotografiraš v ogledalu ali s telefonom.

Želel sem si, da ta fotografija deluje večplastno, lahko bi bil izsek iz nekega filma, lahko bi bila slučajnost. Deluje bolj voajersko kot avtoportret.

Ves čas me prehitevaš, saj sem tudi na voajerizem želela speljati pogovor. V *Grandheroes* na nek način voajersko spremljaš babico in dedka, hkrati pa v ta prostor zelo umestiš sebe. Ali je potem tudi ta knjiga po svoje avtoportret, kje je meja?

Tudi jaz sem študiral, kako je s tem. Ja, je voajerizem, ampak za gledalca. Ta knjiga je tutti frutti ping pong, lahko skačem na vse strani, ni pravil. Lahko jo vidim kot avtoportret ali pa sem zunanji opazovalec.

Ko sem gledala knjigo, se nisem počutila, kot da gledam skozi tvoje oči, temveč sem se počutila, kot da sem z vami preživela vikend v Dravogradu.

Sem vesel, da si to rekla, ker je to tudi bil namen ...

(Natakarica prinese dimljena račja prsa: "Pazi, ker je kruh ful vroč!" - "Hvala! A lahko še en makijato?")

Od Jake Babnika sem dobil za darilo knjigo fotografa Jeffa Walla, naslov je *Picture for woman*. Gre za avtoportret umetnika. Ena sama fotografija, ki je v spremnem tekstu razčlenjena na sto načinov. Takrat sem dojel, da je to v fotografiji dovoljeno – lahko narediš fotografijo, ki zgleda resnična, čeprav je zrežirana. Ali poznaš Walla?

Ja, od Jeff Walla poznam reprodukcijo znane Hokusai-jeve slike. Če ti je všeč Jeff Wall, si moraš pogledat Gregoryja Crewdsona, ki tudi dela tako, da posname eno samo fotografijo. Ekipa mu postavi scenografijo, praktično filmsko kuliso mesta, hiše, ... Po cel dan se ukvarjajo s pravilno

osvetlitvijo, priprave trajajo več dni za en sam posnetek. Ravno tako kot tvoja fotografija, nagrajena na OHO razpisu, je zelo kinematografska, njegove fotografije delujejo kot mešanica filmskih posnetkov in slik Edwarda Hopperja.

O, super! Ko sem jaz videl, da je za eno samo fotografijo lahko en teden dela, sem ugotovil, da me ne zanimajo več fotografije zabav, malo sem se umiril. Dejansko imam čas za razmislek, lahko delam, kar sem si vedno želel. Vse kar delam, je močno povezano z mojim življenjem. Nekateri fotografi ne priznavajo fotografij posnetih s telefonom kot umetniškega dela. Zame ni razlike, ali je fotografija analogna, digitalna ali pa posneta s telefonom. Fotografija je zame način

razmišljanja. Zgodi se v glavi, ne v aparatu. Aparat je samo medij.

Rad se pošalim, da želim delat fotografije, ki jih ne morem videt nikjer drugje. Nedavno sem se pogovarjal z Maticom Ferlanom, ki snema podcast, in sva se pogovarjala o tem, kako dojemam umetnost in kaj mi pomeni. Ko sem bil mulc, sem bil malo izgubljen in nisem vedel, kaj si želim v

življenju početi. Ugotovil sem, da odkar imam umetnost, se lahko nečesa oprimem in mi veliko pomeni, da to lahko delim z drugimi.

(– “A boš pojedel še to, kar je ostalo?” – “Ne ne, ti kar pojej, jaz ne morem. Ne delam se finega, res sem se najedel.” – “A bova še eno kavo?” – “Prav, grem naročit.”)

V Magdi na ljubljanski tržnici, 13. 6. 2019



Grandheroes (2018) © Tadej Vaukman



Tistega nekega večera v kleti

Nagrada skupine OHO 2019

© Tadej Vaukman

Konec.

LITERATURA IN VIRI

Arnheim, Rudolf. *Film kot umetnost*. Prev. P. Kaloh. Ljubljana: Krtina, 2000.

Berger, John. *Ways of seeing: based on the BBC television series*. New York: Penguin, 1977.

Brook, Peter. *Prazen prostor*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972. (Knjižnica MGL, 52).

Féral, Josette. *Režija in igra*. Prev. S. Dular. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008.
(Knjižnica MGL, 149).

Fletcher, Alan. *The art of looking sideways*. London: Phaidon, 2003.

Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972. (Knjižnica MGL, 127).

Inkret, Andrej, ur. *Med Artaudem in Brechtom*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972.
(Knjižnica MGL, 59).

Leibowitz, Annie. *Pilgrimage*. London: Random house, 2011.

McCloud, Scott. *Kako nastane strip*. Prev. M. Peče. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2. koluta:
Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.

McCloud, Scott. *Kako razumeti strip*. Prev. I. Lunaček. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.

Muybridge, Eadweard. *The male and female figure in motion. 60 Classic Photographic Sequences (Dover Anatomy for Artists)*. New York: Dover Publications, 1984.

Pallasmaa, Juhani. *Oči kože: arhitektura in čuti*. Prev. G. Moder. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2007.

Pavis, Patrice. *Sodobna režija: viri, težnje in perspektive*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012. (Knjižnica MGL, 157).

Pipal, Ivana. *Priča o teti Mandi*. Zagreb: Biblioteka 2x2, 2013.

Schäfer, Julija. *Kot v resničnem življenju*. Prev. S. Krušič. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2008.

Spiegelman, Art. *Maus: Zgodba o preživetju*. Prev. O. Luthar. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2019.

Tan, Shaun. *The Arrival*. London: Hodder Children's books, 2007.

Toffolo, Davide. *Italijanska zima*. Prev. K. Širok. Ljubljana: društvo za oživljanje zgodbe 2. koluta: ZRC SAZU, 2011.

Vaukman, Tadej. *Grandheroes*. Ljubljana: Rostfrei Publishing, 2018.

Lobnik, Alja et. al. *Glej, list*. Gledališki list gledališča Glej, letn. 10, št. 2, Ljubljana: Glej, 2018.

Martinis, Dalibor. *Martinis-1978 talks to Martinis-2010.mpg*. <<https://www.youtube.com/watch?v=3SCQiKDxmhk>>. Splet. Dostop 17. 5. 2019.

Museum of broken relationships. <<https://brokenships.com/>> Splet. Dostop 25. 7. 2019.

Omahen, Rok. *Parenzana nekoč in danes*. <<https://www.rtvsl.si/kultura/drugo/parenzana-nekoc-in-danes/309118>> Splet. Dostop 13. 7. 2019.

Pamuk, Orhan. *Museum Of Innocence*. <<https://en.masumiyetmuzesi.org/>> Splet. Dostop 28. 7. 2019.

Pamuk, Orhan. *Modest manifesto for museums*. <<https://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums>> Splet. Dostop 28. 7. 2019.

Parenzana. <<http://www.parenzana.net/si/zgodovina>> Splet. Dostop 12. 7. 2019.

Sečen, Ernest. *Zgodovinska fronta: V Jugoslaviji ne bo poletnega časa, ker je ta nemškega izvora*. <<https://www.dnevnik.si/1042883072>> Splet. Dostop 5. 8. 2019.

zahvala

prof. Jasna Vastl

Mark Požlep

Tadej Vaukman

Grega Mohorčič

Katja Štesl

Nina Skumavec

družina Miheljak

Izjava o avtorstvu magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/dramaturško/magistrsko delo [naslov] rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis:

