

Intervjuji

Maja Delak

1. Že v svojem prvem solu Manifestacija interoverta si se na nek način ukvarjala z ženskimi biografijami. Pri predstavi Gina in Miovanni se ravno tako dotikaš življenjske zgodbe ameriške pesnice Mine Loy. Kaj je tisto, kar te pri teh biografskih zgodbah najbolj vznemirja?

Res je, da so v obeh predstavah prisotni duhovi žensk, ki me sprašujejo. Vendar me Camille Claudel in Mina Loy inspirirata predvsem kot umetnici. Ne želim si razlagati njunih biografij, za to se mi ples nikakor ne zdi pravi medij. Poezija Mine Loy se mi je zdela kot da je pisana za oblikovanje gibov, ki pripovedujejo.

2. Skozi proces dela si zasnovala neko zelo kreativno predstavanje, ki ga nosi gib, saj si v gib prevajala poezijo Mine Loy. Gib, ki pripoveduje. Kaj bi lahko povedala o tej metodi?

Poezija v literaturi in ples od odrskih umetnosti se mi zdita v načinu in obliki pripovedovanja podobna. Že ko sem za Manifestacijo interoverta zapisovala gib, da ga ne bi pozabila, so zapisi izgledali kot neka poezija.

Zame je bilo zelo pomembno, da sem gibu našla še nek novi vir. Samostojno kreativno oblikovanje giba se mi namreč zdi, da je za plesalca nujno minimalno obrtno znanje. Načinov kako to delati in čisto metodoloških pristopov je razvitih ogromno in tudi to je praktično trening, ki ga plesalec lahko dobi na neštetih šolah in seminarjih. S čim pa to formo napolni, je pa za mene tisto, po čemer ločim pomembno od nepomembnega. Mina Loy je na nek način anima gibov v tej predstavi. Njene pesmi sem prevajala v gib na način asociacij ali pa na način ritmov, posameznih poezij. Oblikovanje gibov je v trenutku postalo določeno z vsebino in nedoločeno v reakcijah Andrea in mene, saj sva v dano vsebino vlivala svojo izkušnjo.

3. Kako je sodelovati z nekom, ki ne prihaja iz plesnega sveta, kot je to Andrea? Kako se plesni svet sreča s svetom mima oziroma igre? Oziroma kako se srečata Maja in Andrea, Gina in Miovanni?

Za to predstavo sem iskala nekoga, ki bi mi lahko ponudil popolnoma drugačen odziv na zahteve, kot jih proizvajam sama a bi me kljub temu na odru dopolnil. Reakcijo plesalca si v tem primeru nisem želela. Andrea je bil zame zanimiv zaradi popolnoma druge gibalne izkušnje, ki jo ima: trening mima, ki je zelo natančen, artikuliran in eksplicitno ekspresiven, bogate izkušnje odra kot igralec.

Ko sva oba prevajala poezijo Mine Loy sva se sračala kot Maja in Andreja. Ekspresivnost in pripovedovanje. Iskanje Gine in Miovannija v namišljenih svetovih in namišljenih odnosih, v katere vedno padeta in izpadeta. Kateri od teh odnosov pelje dalje in kaj je ravno pri tem smešnega. Gina vstane, gre na oder in se vsede poleg sebe.

4. Glasba v predstavi je mešanica izbrane glasbe in naravnih oziroma človeških zvokov in je izrazito večplastna. Kako se ti zvoki povezujejo s plesom?

Metoda dela je izoblikovala dva močna karakterja na odru. In kar naenkrat je postala glasba moteč element, ki je poudarjal in delal napake. Različne ekspresije, emotivna stanje, iskanje različnih stanj in njihove nenehne spremembe so zahtevale neko brezčasnost in statičnost v glasbi, ki smo jo našli v glavnem v naravnih zvokih in v ekspresiji glasu.

V tej predstavi je v procesu beseda postala gib in glas zvok in glasba predstave.

4. Tudi sama se prav v zadnjih letih veliko ukvarjaš z igro oziroma z igralskim delom v studiu, ki izhaja iz metode Stanislavskega oziroma Strasberga. Ali svoje delo v studiu povezuješ tudi z ustvarjanjem koreografij oziroma s plesom?

Metoda mi je neizčrpen vir miru, inspiracije, kreativnosti, etičnosti pri delu, natančnosti, poglobljenosti, discipline in fantazije.

MAJA

You first solo, Manifestation of the Introvert, already showed your fascination with the biography of women artists. With Gina and Miovanni you have touched the same ground again, this time with the life of an American poet, Mina Loy. What fascinates you so much about the lives of women artists?

True enough, in both performances I deal with the ghosts of women who pose their questions, but Camille Claudel and Mina Loy inspire me as artists and I have no intention whatsoever to shed light on their lives, dance is not an appropriate medium for this kind of thing. I felt Mina Loy's poetry was composed for movement, for physical narration.

2. The process of creating this performance was original, inventive, translating Mina Loy's poetry into narrative movement. How would you describe it?

Narration in written poetry and dance in the performing arts is very similar in form. Even my notes for the Manifestation of the Introvert, my choreography sketches, looked like poetry.

It was important to me to find a new source in movement. You must have some fundamental training as a dancer to be able to venture into creating the movement, but there are so many ways of doing it, so many different methodological ways of approaching it, and this is also a kind of training which dancers can get at many schools and seminars. To me, what counts is in the content you put in the form, that is the difference. In a way, Mina Loy is the anima of bodily movement in this performance. I have translated her poems as associations and rhythm, different poetics. Movement was instantly defined with the content and then undefined in Andrea's response and mine, as we poured our own experience into it.

3. What is it like to work with someone who is not a dancer, like Andrea? How do the two worlds meet, or, how do Maja and Andrea, Gina and Miovanni work together?

I wanted to find someone who could provide an entirely different response to the demands I generate and who would complement me at the same time on the stage, but not a dancer. I found Andrea very interesting on account of his experience of bodily movement, which is entirely different from mine: he is trained in mime, very precise, articulate, explicitly expressive and with a lot of acting experience. As we were translating Mina Loy, we met as Maja and Andrea. As expressiveness and narration. A search of Gina and Miovanni in imaginary worlds and imaginary relationships they always fall in and out of. Which one of these relationships continues and what is amusing about it.

Gina stands up, walks on the stage, and sits down next to herself.

4. The sonic aspect of the performance is non-linear, it is a mix of selected music clips and human noises. How does the sound relate to dance?

The working process resulted in shaping two powerful characters on the stage, and the music suddenly became a disruptive element; it brought out the errors and led to errors. Various expressions, states of emotion, the search for different states of emotion and their ongoing change asked for a kind of a timelessness and statics in the music which mainly comes from natural noises and sounds, and through human voice. The word became the movement, and the voice the music of this piece.

5. Over the past few years you have been actively involved in acting and with the methods of Stanislavsky and Strassberg. How is acting related to dance and choreography in your life?

I find the method a continuous source of inspiration, peace, creativity, creative ethics, thoroughness, profoundness, discipline, and imagination.

ANDREA RUBERTI

1. Kaj lahko poveš o milanski skupini Quelli di Grock, katere stalni član si že nekaj let?

Skupino je leta 1974 v Milanu ustanovil Maurizio Michetti ter jo poimenoval po švicarskem klovnu Adrianu Wettach Grock, ki je umetnost klovna iz cirkusa prenesel v gledališče. Prve predstave v katerih so sodelovali najboljši milanski mimiki in klovni so bile namenjene predvsem mlademu občinstvu. Ko se je Michetti v začetku osemdesetih posvetil filmu je zapustil skupino in leta 1988 se skupina na novo transformira ter zaslovela s predstavo "Istruzioni per l'uso". V novi skupini mim ni bil edina oblika izraza, kajti pridodali so mu tudi ples, recitacijo in ekspresijo giba. Skupini sem se pridružil leta 1989 kot

študent prvega letnika mimike. V desetih letih skupnega delovanja smo imeli vzpone in padce, finančne probleme in še več, ampak elan in skupni cilji so nas gnali naprej.

Odprli smo gledališče, pridobili svojo publiko, ki šteje približno 2000 ljudi, povečali šolo in postali ena izmed najboljših nacionalnih skupin gledališča za otroke.

2. Si tudi klovn - kje nastopaš v tej vlogi? Gledališču, cirkusu, na ulici?

Rad bi pogledal ven, eksperimentiral in srečal nove izkušnje. Čisto po naključju sem srečal Majo Delak, ki mi je predlagala zanimiv koncept predstave, kjer umetnost mimike-klovna sreča sodobni ples. Pride do izmenjave izkušenj za nastanek ekspresivne forme teatra, kjer raziskovanje dovoljuje pripovedovanje z uporabo dveh različnih izraznih konceptov, plesa in mimike. To je zame pomemben korak, saj je postal klovn v meni več kot le igra (kar se je redkokdaj zgodilo), postal je nekaj, kar čutim v svoji duši - naravna zahteva, ki utrga nasmeh in ukrade pogled, ko je ta zagledal poezijo. Ni pomembno kje se to zgodi, pomembno je čutiti impulz, ki me lahko popelje daleč v barvito dimenzijo otroštva, kjer nič ni pomembnejše od preprostega nasmeha..

3. Ker je to tvoja prva plesna predstava, me zanima, kaj meniš, da je povezava med plesom in mimiko? Kakšna je razlika v gibu?

Tako sodobni ples kot mimika imata skupno ekspresivnost v uporabi telesa skozi gib, vendar sta si kljub temu zelo različna. Mimik začne z opazovanjem vsakega giba, opazovanjem obnašanja človeka in živali, kar ga privede do kodificiranih gibov. Obstaja praktična tehnika, ki ustvari neuravnoteženost telesa in kontrolo nad različnimi deli telesa. Tako pride do stvaritve iluzije predmetov, prostorov in oseb. Sodobni ples se izraža s pomočjo povzetka giba, ki je osnovan na emocijah, v katerem telo najde svobodo zelo močnega izraza, ter se stopi s prostorom svojega delovanja.

4. Proces oblikovanja predstave Gina in Miovanni ni ravno tipičen za sodobni ples, saj uporabljate poezijo Mine Loy kot vsebinsko osnovo za pripovedovanje z gibom. Kako bi opisal ta proces?

Stvaritev je v iskanju med pomeni besed Mine Loy, v iskanju občutij, ki poženejo mehanizem raziskave, ko telo ustvari ekspresivne forme, ki dosegajo enak emotivni stik kot poezija.

ANDREA RUBERTI

1. What more can you tell us about the group Quelli di Grock in which you perform in Milan?

The group was formed in 1974 in Milan by Maurizio Michetti, who named it after a Swiss clown Adrian Wettach Grock, who transformed the art of the clown by placing it in the theatre. The initial performances, featuring the top clowns and mimics of Milan, were essentially meant for the young. In the early eighties Michetti left the group to pursue film-making, and in 1988 the members re-grouped. Their new stage piece, "Istruzioni per l'uso", was an overnight success. Mime was not the only form of expression in the new group, dance and reciting were just as important. I joined in 1989, as a freshman student of mime. Since we have been together, we've experienced lows and highs, financial difficulties and other things, but thanks to our elan and our common goals we have continued with our work, opened a theatre, cultivated a two thousand strong audience, enlarged the school and become one of the top national theatre groups for children.

2. You are a clown, too - where do you present this role? In the theater, circus, in the street?

I am curious what it is like elsewhere, I like to experiment and experience new things. I happened to meet Maja Delak, who suggested an intriguing concept for a performance in which mime and clowning blend with contemporary dance and result in an expressive form of theatre; the exploration forms a narrative composed of two different concepts of expression, dance and mime.

This, for me, is an important step: the clown in me has become more than a play (something that rarely happened before). It became something I can feel in my soul - a natural necessity which picks up a smile and steals a glance from the eyes when they behold poetry. It is unimportant where it happens, the important thing is to feel the impulse which can take me far off to the colourful rainbow of childhood, where nothing matters more than an open smile.

3. This is your first dance performance. How are mime and dance connected? What is the difference in movement?

Both mime and contemporary dance share the body as a medium of expression, but they are nevertheless very different. A mime artist begins by observing the movements, human and animal, which are then encoded. You can create an imbalance of the body and control over different parts of the body using different techniques. The result is a manipulation of space, objects, and human bodies into an illusory state. Contemporary dance, on the other hand, uses the abstraction of bodily movement based on emotions; it provides the freedom of a very powerful physical expression and enables it to blend with the space wherein it moves.

4. The working process for Gina and Miovanni was rather untypical of contemporary dance. You employed Mina Loy's poetry as a story for movement-telling. How would you describe it?

This creation is in fact an exploration of the meaning in the words of Mina Loy, in the

search for emotions that generate the mechanics of exploring as the body creates forms of expression which affect the audience on the same emotional level as poetry.

Marko Peljhan

1. To ni tvoja prva scenografija; bil si scenograf tudi pri svojih predstavah od Atola do Ladomir-Faktura (4.površina). Kakšna je razlika med gledališko in plesno scenografijo?

Težko bi govoril o razliki, ker gre tukaj za popolnoma različne pristope. Svoje delo namreč vedno celostno zastavim in v njem je scenografija oziroma prostor samo eden izmed enakovrednih elementov, ki vstopaj vanj. Prostor vedno razumem kot objektivni del performativne strukture, ki jo tako ali drugače soodloča. Pri projektu Gina & Miovanni pa gre za drugačen pristop. V formalnem smislu sem se koncentriral na duhovni okvir projekta - avantgardo, s scenskimi elementi, ki ta okvir nosijo pa se vzpostavlja komunikacija s samim plesnim materialom, Gre za obraten princip kot pri celostnem ustvarjanju prostora. Tukaj gre za nekakšen sistemski pristop. Odločil sem se, da bo scena tudi svojevrsten akter in to v dobesednem smislu tako, da bo zarisovala prostor in čas paralelno s plesalci, ki skrbijo seveda še za narativno mstrukturo. Scenski elementi so zastavljeni kot spomin nekega časa, ki se hkrati premika skozi realni prostor-čas odra. Prostor plesa se mora skozi omejeni čas predstave zarisati in to s pomočjo koncentrata nekega drugega - zgodovinskega časa. To me je pri Gini & Miovanniju najbolj zanimalo, tudi zaradi samega dramaturškega ozadja projekta.

2. Kako si zasnoval scenografijo za predstavo?

Scenografija je sestavljena iz treh enot, svetlobe ter fiksnega in mobilnega svetlobnega elementa. Vsaka od njih ima svojo likovno in prostor-časovno funkcijo. Zame je to zelo abstrakten prostor, v katerem linije in barve govorijo same zase, hkrati pa so določeni elementi na sami sceni nabiti z realno vsebino, vsebino zgodovine, časa, ki ga ni več, s spominom. Podobno je pri kostumih in to smo poskušali doseči tudi v zvoku. Sam mobil sem zastavil skupaj z Marjanom Lipičarjem in to je najdelokatnejši in najbolj živ del te scene. Vidim ga kot nekakšen totem predstave.

3. Poleg scenografije si sodeloval tudi pri izboru glasbe, ki je na nek način povezana z glasbo futuristov pa tudi z glasbo slovenske zgodovinske avantgarde. Bi lahko pripovedoval kaj več o tej glasbi?

Zvočna slika predstave je zelo pomembna, še posebej, ker smo preko zvoka gradili na prepoznavnosti in berljivosti dramaturgije. Zvok je zame v tem projektu poleg plesalcev najbolj materialen element. V principu je sestavljen iz dveh različnih pristopov. Zgodovinskega zvočnega materiala, tukaj smo uporabili Andantino cantabile Marija Kogoja iz leta 1921, kompozicijo Marcela Duchampa ter kompozicijo iz serije Songs and Views of the Magnetic Garden Alvina Curran, From a Room on the Piazza iz leta 1973. Potegnili smo modernistično potezo skozi čas. Drugi del je sestavljen iz zvokov, ki se pojavijo v poeziji Mine Loy in njenega glasu, ko bere svoje pesmi. Treba je povedati, da je celotna plesna kompozicija zasnovana na tej poeziji in je tako tudi logično, da se je le ta naselila v predstavo skoraj povsod. Zanimivo je, da so vsi avtorji glasbo zasnovali sami in jo tudi izvajali, tako Kogoj, kot Duchamp in Curran. Bili so lastni akterji, kar se mi zdi pri takšni strukturi kakršno smo zastavili pomembno. Je pač skorajda tako, kot da bi bili prisotni tukaj med nami, prav zaradi svoje lastne izoliranosti in skupnega konteksta, v katerem so se znašli.

4. Tudi sam si se v svojih predstavah veliko ukvarjal s futurizmom in si poznavalec tega gibanja. Tudi pesnica Mina Loy je bila skozi svoje življenje in delo povezana s tem gibanjem. Kako danes ob koncu tisočletja beremo kode futurizma?

Predvsem moramo razumeti, da je kod futurizma več. Marinettijeve kode se pazlikujejo od Prampolinijevih, Voltovih in Deperovih. Prav tako se kode ruskega futurizma popolnoma razlikujejo od italjanskega. Prvi spopad med njima se je zgodil že leta 1916 in se v bistvu ni nikdar končal. Zahodna zgodovina umetnosti pripisuje primat "futurizma" Italijanom, vzhodna, predvsem ruska, pa Rusom. Oboji imajo prav, vendar govorijo o različnih stvareh in stilnih formacijah. Mislim, da je ta razcep še danes zelo pomenljiv in da ga je mogoče ob koncu krščanskega tisočletja brati kot opozorilo ali signal, da je svet, ki smo ga ustvarili v 20. stoletju še preveč podoben tistemu, ki so ga na začetku stoletja imenovali prihodnost. Mislim, da futurizem, kot so ga duhovno zasnovali vsi takratni futuristični umetniki, danes namreč živimo, mnogokrat sploh ne v umetnosti, ampak v sami realnosti. Hlebnikova lahko vedno znova prebiram in se čudim vsej gostoti misli in idej, ki jih sam vsakodnevno procesiram in jih je on s takšno natančnostjo in občutkom zapisal. Mislim, da so te kode danes dragocene, prav toliko kot formalne kode, ki so zaznamovale gledališče od 70. leta naprej. V predstavi Gina & Giovanni smo preko dela Mine Loy seveda poskušali ujeti nekaj signalov iz duhovnega etra in jih dekodirati. Upam da uspešno.