

ORFIČNI TRENUTEK

Pogovor o predstavi

Že kar lep čas je od tega, ko smo si ob snovanju našega prihodnjega repertoarja zaželeli, da bi se kot priznana avtorica s področja novega glasbenega gledališča lahko predstavila ljubljanskemu občinstvu in prvič tudi našemu opernemu ansamblu. Seveda je bilo pomembno, da so se naša umetniška izhodišča srečala tudi s tvojimi, in tako se je rodila ideja za Evergreen, ki se dotika mita o Orfeju, rdeče niti ob začetku opernih in baletnih sezon.

Opere se pogosto dogajajo v mitskih, oddaljenih krajih in v legendarnem, oddaljenem času. Tudi skozi zgodovino opere se upizarja mitska preteklost, ki je nekako povzdignjena in se zdi kot okno, skozi katerega gledamo na določen del neke večje celote. Pri snovanju te predstave sem seveda razmišljala o tem, kako se lahko navežem na mit o Orfeju, ki je dušo iz podzemlja reševal s pomočjo glasbe in ki umetnike vznemirja že več stoletij. In glasba, ki je domala sinonim za Orfeja, je v vseh primerih tudi osnovni zastavek dramskega dogajanja. Zato pri uprizoritvah na to temo glasba ni samo »uglasbljenje« neke teme, temveč je zvok oziroma glasba osnovno gibalo teh predstav.

Vse življenje se tako ali drugače ukvarjaš s petjem, v središče svojega ustvarjanja postavljaš fenomen glasu in petja, še posebej te zanimata njuna moč in pomen v najširšem pomenu besede.

Res je. In zato sem prva razmišljanja posvetila glasu, glasbi; prva raziskovanja teme za predstavo Evergreen so se pričela z raziskovanjem fenomena zvoka. Še posebej zanimiva se mi je zdela Marconijeva epifanija, ki pravi, da zvok nikoli ne izgine, le atrofira. Marconi je celo menil, da bi z dobro opremo lahko izločili bolj dominante zvoke, na ta način bi lahko prišli celo do starejših, vse do govora Kristusa na gori. Zanimivo je, da je bil njegov telegraf prav na Titaniku prvič uporabljen za reševanje na morju. Še bolj vznemirljivo pa je, da je rešilna ladja Birma prejela radijske signale s Titanika šele 1 uro in 28 minut po tem, ko je Titanik dokončno izginil pod gladino ...

Ko sem razmišljala o močnem trenutku, v katerem je petje dobilo orfične razsežnosti (pod orfično mislim pot v onostranstvo), sem se spomnila na dogodek, kjer je bila moč glasbe še posebej močno izražena. Bilo je na božični večer leta 1914. Spopad na bojišču prve svetovne vojne je zastal, ko se je zaslišal glas vojaka. Najprej je zazvenela Sveta noč, odpeta v nemščini, potem se ji je pridružil še glas, ki je na drugi strani bojne črte odpel pesem v angleščini. Na tem mestu se je pri meni zgodila očaranost nad fenomenom glasbe in v tem polju sem začutila globalni mit, mit o Orfeju, pa tudi sodobni mit o glasbenikih na potaplajočem se Titaniku, ki so igrali do samega konca. Izhodiščna ideja Evergreena je bila torej glasba, njena moč in to, kako njeno moč uprizoriti. Pomembno se mi zdi tudi vse, kar glasba spodbudi, morda na nek način celo pospeši. Evergreen torej ni le pripoved o glasbi sami, o njeni moči, temveč predvsem razmislek o vsem, za kar nam je mar, o tistem, kar čutimo in o čemer premišljujemo. Glasba pomeni opisati človeška hrepenenja in upanja, ki se skozi njo udejanjajo. Je tudi razumevanje, ravnotežje, enakost, pogum, radost ali pa napoved, da se bo nekaj zgodilo. Evergreen ozvočuje to skrivnostno moč in duha glasbe, izgubljene trenutke v času, oceansko mračnost, grozo in strah, plemenitost in pogum. Obenem pa prinaša idejo skrajnega primera, ko ima edino glasba potencialno kvaliteto nesmrtnega.

Velika tragedija na morju je ljudi pretresla, ker niso mogli verjeti, da je najbolj dovršeno plovilo sploh lahko potonilo, pa tudi zaradi velikih človeških žrtev in številnih tragičnih zgodb. Med najbolj pretresljivimi je tudi tista o glasbenikih, ki so na potapljavajoči se ladji igrali. Zgodba, ki je postala tako mitska kot tudi arhetipska.

V tem mitu sodobnega človeštva, ki je postal izjemno priljubljen že takoj po tragediji leta 1912, je veliko značilnosti sodobnega časa, denimo njegova izjemno hitra vzpostavitev, ki spominja na sodobno senzacionalnost, spekulativnost, komercialnost ... Vendar pa vzgibi teh glasbenikov zajemajo osnovne arhetipe, njihovo igranje vse do samega konca vstopa že v drugo stoletje globalne folklore in še vedno nas vedno znova očara. Zato želimo v predstavi Evergreen ujeti zasebna, intimna čustva in zvoke tistih in vseh drugih končnih sekund. Evergreen odraža trenutke, ko se ljudje znajdejo v najbolj zahtevnih situacijah in ko vstopijo v tisto neizogibno – v smrt.

Sodobni čas se vedno znova sprašuje, kam so izginile vrednote, kakšni so sploh mehanizmi verovanja, kako na novo vzpostaviti etiko. Vse to verjetno ni precej daleč od razmišljanj pri opiranju na določena izhodišča?

Glasbeniki na potapljavajočem se Titaniku so igrali do samega konca. Te nenavadne okoliščine so v središču naše radovednosti oziroma čudenja nad to, do sedaj najbolj »popularno« katastrofo. Tragična potopitev je namreč sinonim scenarijev junaštev. Junaki so ikone in junaška dejanja obvladujejo vsakdan in tudi polja umetnosti. Njihova sposobnost dvigniti se nad strah očara družbo že tisoče let. Kaj človeka navdihuje za brezkompromisno dejanja poguma, kar nasprotuje navidezno sebični nravi človeka? Zanimalo nas je, kaj so bili tisti vzgibi, da glasbeniki niso prenehali igrati. Je bila njihova glasba posebna strategija? Je bila glasba vzporednica religioznosti? Priprošnja nebesom? Je povezovala, tolažila ali kanalizirala njihov strah pred smrtjo? So z glasbo bolj kot z Bogom držali vez z demonično čutnostjo? Je bilo to junaštvo ali samo egoistično dejanje? Praobčutenje ali težnja po pripadnosti, po povezanosti z drugimi? Altruistični samomor? In ali je to sploh junaštvo, če ga primerjamo s podobnimi situacijami v današnjem času? Morda pa je šlo za iskanje vznesenosti? Ljudje namreč vedno iščemo trenutke vznesenosti, iščemo izkušnjo transcendentnega, nekaj, kar nas globoko gane, in za trenutek presežemo svoje meje. V takšnih trenutkih se nam zdi, kot da živimo polnejše kot po navadi, potisnemo stvari do roba in se vživimo v vse človeštvo. Religija je ena takih poti. Toda če je ne najdemo v mošejah, templjih, cerkvah, sinagogah, jo začnemo iskati drugje: v glasbi, športu, drogah ... Zdi se, da je človek prav v mejnih situacijah svojega obstoja poklican, da tako rekoč dokaže, česa je sposoben le on. In kot pravi Frankl, nas »mejne, nespremenljive situacije primorajo, da dozorimo, da zrastemo preko samega sebe, trpljenje pa je tisto, ki človeku daje možnost, da z njim raste in se lahko tudi spremeni. Preseganje samega sebe je značilno za človeško eksistenco in samouresničitev je mogoče doseči le po tej poti in človek je toliko bolj človeški, toliko bolj on sam, če pozabi in prezre samega sebe».

Skozi sliko zadnjih trenutkov pred potopom se pravzaprav zares ukvarjamo z univerzalnimi etičnimi vprašanji. V procesu dela sem se srečala z zelo zanimivimi razmišljanji izvajalcev, ki sodelujejo v predstavi.

Zgodba o Titaniku, kot jo vidiš, pa je verjetno še kaj več kot samo povzemanje osnovnih vzorcev obnašanja ali pač le novodobni mit. Katera bi lahko bila naslednja stopnja?

Ladja je zelo star in bogat simbol, je prevozno sredstvo med tem in naslednjim svetom. V krščanski tradiciji ladja simbolno predstavlja romanje, saj prenaša vernike preko morij sveta v nebeški dom; tudi del bogoslužnega prostora se imenuje po tem simbolu. Voda pa je univerzalna domovina. Je melanolizirajoči element: Super flumina Babylonis sedimus et flevimus (voda joče s celim svetom). Predvsem pa je tudi povabilo k smrti, in sicer povabilo k posebni smrti. Taki smrti, ki omogoča vrnitev v prvinsko snovno zavetje. Voda namreč razkrajaja najbolj temeljito in tako pomaga popolnoma umreti. Slovo na morskem bregu pa je zame najbolj srce parajoče in najbolj literarno od vseh slovesov; morda zato, ker ga povezujem z odhodom v smrt, ki si ga predstavljam kot odhod po vodi.

Velike potniške ladje so prilagojene človeškemu razvajanju, oblikovane so tako, da nudijo razkošje in zabavo. S premikanjem po vodi se gibljejo mimo različnih kultur in potniki so lahko pasivni opazovalci. Njihova sreča pa je vse, kar je pomembno. Titanik v svojem zgodovinskem kontekstu predstavlja simbolično kulminacijo razvoja modernega Zahoda, tehnični čudež sodobnega časa, in je tako metafora za Novi svet, ki pluje v svetlo prihodnost. Tudi na Titaniku so ljudje potovali razdeljeni po razredih, podobno, kot je razdeljen dandanašnji svet. Med potniki je bilo več kot tisoč tistih, ki so potovali v tretjem razredu, in ti so bili v glavnem emigranti, ki so se na pot odpravili s posebnimi upanji. Zlahka si predstavljamo tista zaklenjena vrata, ki so jih delila od preostalih ljudi. Podobno kruto in nerazumljivo je obnašanje novodobnega prvega razreda, bogatega Zahoda, ki, medtem ko morda poslušala lahkotno glasbo in srca vino ali čaj, tistim, ki se utapljuje, sporoča: "Ne morete sem, pojdite nazaj." Takrat se zagotovo spomnimo na Titanik, na mogočno in nepotopljivo ladjo, ki je zdrnila globoko na dno morja, kjer njeni ostanki pričajo o človeškem pohlepu in aroganci.

Glasbeniki, ki si jim v predstavi zaupala veliko vsebinsko odgovornost, so bili godci pred peklom ...

Evergreen se skozi sliko teh zadnjih trenutkov, skozi zvoke Near, my God, to Thee ali Songe d'Automne, ukvarja z univerzalnimi vprašanji, ki se ne tičejo specifičnega časa in prostora. Ti glasbeniki so se soočili z velikim izzivom in ekstremno preizkušnjo z dramatičnim performansom: kako prevarati smrt, čeprav samo za nekaj trenutkov. Glasba je način, kako prevzeti nadzor sredi kaosa in neznanega, in za te glasbenike je bila zakrament, ki ga je v kratkem izpolnila smrt. Bila je vrhunec slovesnosti.

In ker glasba spremlja človeška življenje v vseh fazah prehajanja, torej tudi na prehodu (morda: prehod v smrt, namesto na prehodu) v smrt, je vloga, ki jo takrat igra, vsekakor zelo zanimiva. Zanimivo je vprašanje, kaj je v glasbi tisto, kar jo dela tako posebno in jo tako potrebujemo. Kot glasbenico me seveda zanima fenomen in učinki glasbe in zato sem si v procesu postavljala številna vprašanja. Glasba je vez z nečim, kar je večje od nas, je tisto nekaj, kar neposredno nagovarja/poziva Drugega. Je glasba teh glasbenikov morda delovala kot apel, kot sredstvo in strategija, kako si pridobiti naklonjenost »tistega večjega od nas« in kako si pridobiti milost? Glasba pri Orfeju ima moč in nalogo vplivati na naravo in ne sega le »navzgor«, do božanstev. Morda pa so glasbeniki igrali, da bi tako nagovorili naravo, ta siloviti ocean.? Vprašaj kot ločilo. Morda njihova glasba sploh ni bila tista sublimna moč, ki naj bi jo ukrotila, ampak je bila v bistvu triumf Narave nad

človekom? Ali pa je bila glasba z neustavljivo demonično močjo odgovor oziroma nasprotje njihovi veri in je bila odraz neustavljive jeze? Ali pač zgolj odraz neizmernega razočaranja?

Od iskanja povezav z mitskim izhodiščem Orfeja je torej ostala najpomembnejša iztočnica.

V Everegreenu mit o potovanju v “drugi” svet ni prinesen v neki neposredni pripovedi. Zgolj dotika se mitske narativnosti, a služi bolj kot sredstvo za ustvarjanje slik v svobodnejšem odrskem jeziku. Evergreen ima sicer tridelno formo mita, a je ta prevedena v drug jezik, v glasbeno-scenski jezik. Trije deli mita: padec, izguba in vzpon, so vzpostavljeni v fluidni igri, ki jo vodi glasba. Libreto je sicer čuten tok besed, ki pa jim je večinoma odvzeta neposredna semantična vloga. Glasba skozi soredja in opozicije njenih entitet igra svojo dramaturgijo, občasno povezovalno, včasih razdiralno, drugič spet meditativno. In tako tudi glasba osmišlja samo sebe, sama sebi daje namen in pomen.

Gre tudi za nek poseben scenski izraz, ki je poimenovan choregie, in v okviru katerega ustvarjaš svoje projekte. Čeprav gre za termin moderne performativne umetnosti in struktur njenih zgodb, pa lahko izvore zanj iščemo že v antiki, ki je zibelka sodobnega gledališče.

Choregie je v nekaterih elementih res inspiriran z antično tragedijo, predvsem ko govorimo o povezanosti besede, glasbe in giba, ali pa govorimo o osrednji vlogi v tragediji, ki vsekakor pripada zboru. Tudi zgodba o Titaniku je na nek način precej podobna antični tragediji, saj so tragični junaki ujeti med silama, poimenovanima *nomos* in *physis*. *Nomos* je splet tradicije, konvencij in zakonov, ki so jih ustvarili in jih izvršujejo ljudje, *physis* pa narava – sile in zakoni, ki ne izvirajo iz človeške volje in so zato tudi izven človeškega nadzora. Ladja Titanik je bila ta človeška stvaritev – odraz pohlepa, lakomnosti in poskus človeštva, da bi prevladalo ocean. Hkrati pa so obstajali dejavniki izven nadzora, podobno kot so to grški bogovi, ki so vplivali na usodo plovila: morje je mirno, noč jasna, skoraj nemogoče je bilo videti ledenik, izginil je daljnogled, jeklo ni bilo zasnovano za pogoje v ledenih vodah severnega Atlantika in celo astronomski položaj je tedaj ustvaril drugačno pozicijo ledenih plošč.

Kakšna pa je potem vloga glasbe v choregie predstavi?

Na splošno je za glasbo značilno, da je notni zapis v neposredni oblasti glasbenika; recepcija izvedbe glasbenega dela je tako odvisna le od njegovih spodbud. Za glasbo v choregie pa to ne velja, saj od glasbenika in gledalca zahteva popolnoma drugačno izkušnjo. Prisoten je namreč dejavnik, ki žarčenju slišnega (glasba, beseda) priključi še kulturo vidnega, in sicer zunanjo obliko. V pogovorih z glasbeniki in gledališkimi ustvarjalci mi ti občasno postavljajo vprašanje, če morda glasbo razumem kot nekaj dolgočasnega, da ji nenehno dodajam zunanje referenčne okvirje, ki so več od nje same. Nikakor. Gre za popolnoma drugačno izkušnjo in ta je vzgib za nastanek choregie projektov. Zdi se mi, da glasba postane zanimivejša, ko se oplemeniti še z referencami iz neglasbenega sveta, zato o drugih referencah veliko razmišljam in se jim posvečam vzporedno s pripravo glasbenega materiala. Včasih gre za svetlobo, besedo, prostor, včasih za več stvari hkrati, drugič spet ni nobene ... in takrat gre za koncertno izvedbo. Brez referenc je glasba veliko bolj privatna in razvoj od glasbene “intime” do choregie je bil dolgoleten proces.

Je choregie nek način, kako na novo usrediščiti glasbo?

Sodobna izvedbena praksa je glasbo skoraj dobesedno iztrgala iz njenega zgodovinskega konteksta, kar je na nek način logično, saj gre za evolucijo, ki je tudi v umetnosti nujno potrebna. Koncertne izvedbe in posnetki, na primer Bachove sakralne glasbe, umeščajo tisto, kar je bilo nekoč zasidrano v cerkveni liturgiji, v novo okolje, stran od prvotno zamišljenega. Zato ta glasba pridobi novo estetsko izkušnjo in zato lahko umeščanje del v metakompoziciji v nove kontekste nadaljuje evolucijo. V choregie projektih je recepcija glasbe včasih bolj intenzivna, kot bi bila v koncertni izvedbi. Lahko pa je tudi manj. Za glasbo v Evergreenu bi lahko rekla, da je to glasba, ki referira druga polja, ali glasba, ki se odziva na druga polja. Glasba je torej notranji princip uprizoritve in gibalo njenega razgrinjanja. V Evergreenu me zanima, kako glasba, ki je izhodišče projekta, stopi v samorefleksivno razmerje in kako uprizarja svojo lastno reprezentacijo. Zanima me, kako »gledališko« prinese svoj lastni učinek, ki (in kako) se utelesi v glasbenem gledališču. Gre torej za to, da predstavo vodi glasba, da je »uprizorjena« reprezentacija glasbe same. Zanima nas torej gledališče, ki ga namesto neke zgodbe vodi glasba. Drama, ali tisto dramsko, naj bi se zgodilo skozi izvedbo glasbe in ne skozi »igranje« v klasičnem smislu.

Omenjaš gledališče, dramsko, glasbo, glasbeno gledališče. Obstajajo morda tudi kakšne stične točke z opero, da se je za termin choregie že dodobra uveljavil tudi termin »glasba okraj opere«?

Da, choregie je možno razumeti tudi kot »glasbo onkraj opere«. Kakšna je razlika med choregie in opero, pa je težko natanko pojasniti. Vendar se mi zdi, da je izhodišče opere najpogosteje ideja o prisotnosti protagonistov in intenzivnosti odnosov med njimi. Tako je pozornost gledalca usmerjena na izvajalce, na njihovo izraznost, na njihovo telesnost na odru, na to, kako oblikujejo svoje like. In ta centralni protagonist, ki pritegne večino pozornosti gledalca in ki je za opero značilen, je pri choregie prisoten le redko oziroma občasno, saj gledalci svobodno potujejo po celotnem choregie polju med zvokom in vizualnim, med mikro detajli in celotno sliko.

Pri choregie bi tudi težko govorili o dramatičnosti oziroma ekspresivnosti, kot jo poznamo pri operi. Predvsem pa gre v primerjavi z opero pri choregie za odsotnost celovite zgodbe. Z njeno odsotnostjo se pojavi tudi odsotnost neposredne povezave med slišanim in videnim. Elementi choregie predstave (glasba, beseda, zvok, gib, vizualno idr.) se ne pojavljajo sinhronizirano z dogajanjem v zgodbi. Zato sta sprejemanje in odziv nanje svobodnejši in veliko bolj v domeni gledalca, kot je to morda pri operi.

Evergreen pa ima, navkljub odsotnosti pripovednega toka, prav gotovo zelo večplastno strukturo. A tudi takšna zasnova mora imeti definiran obod, ki omogoča enotnost in prepoznavnost forme, podobno kot to lahko razberemo v drugih performativnih oblikah in brez katere preprosto ne gre.

Zanimajo me stvari, ki niso enoznačne, zato tistega, kar želim povedati, enostavno ne želim zožiti na en sam pomen ali celo na eno samo zgodbo. Vsem opisom predstave se želim izogniti, saj gledalcem ne želim dajati navodil ali smernic, kako naj predstavo berejo in tako že vnaprej usmerjati njihova pričakovanja. Vznemirljivo se mi zdi, če bi lahko gledalcem dopustili možnost, da na podlagi znanega (ali neznanega) materiala, s pomočjo katerega gradimo Evergreen, odkrijejo nove perspektive, različne ravni in celo plasti znotraj njih. S choregie želim ustvariti polja in prostore, kjer bi se lahko pasla gledalčeva domišljija in bi se gledalec lahko prepustil tudi svojim čustvom in odzivom, saj ne nazadnje ne dobiva navodil, kako in kaj naj misli ali celo čuti.

Sem pa kot izhodišče izločila eno sliko, osnovni ton. Gre za tisti trenutek, ko se glasbeniki na potapljaški ladji odločijo igrati do konca, in si ga lahko predstavljamo na več načinov. Gledalčeva pozornost je v predstavi usmerjena v glasbenike in njihovo odločitev, njim je prepuščena tudi interpretacija videnega. S predstavo skušamo torej izzvati asociacije in kreativnost, kot bi šli na čustveno potovanje.

Pri ustvarjanju imata proces in pristop vedno veliko težo, saj umetnik s svojim delom najbolj plemenito in intenzivno obdobje doživlja prav v času kreacije. Kako doživljaš ustvarjalni proces in kako pomembno vlogo mu pripisuješ?

Proces ima nepredvidljivo, lastno življenje in to vpliva tudi na načine, s katerimi se lotevam priprav na vsako novo predstavo. Lahko bi rekla, da v mojem primeru vsi segmenti predstave nastajajo simultano in da je za to potrebna mobilna enotnost vseh bistvenih momentov. Nujno moram vedno dopustiti možnost, da se pojavi kaj »utopičnega« in da je vedno dovolj prostora za radovednost in ustvarjalnost. Zato si moram izboriti tudi prostor, kjer je mogoče poskusiti še kaj več, ne samo doseči glasbeno virtuoznost ali zanesljivost in s tem predvidljivost. Kadar iščemo nekaj, česar še ne poznamo, in ne vemo, kako do tega priti, se zgodi nenehno prevpraševanje prejšnjih dogovorov. Predvsem pa gre pri Evergreenu za odprto formo. Rada vztrajam na principu dodajanja in odvzemanja materiala, saj so le tako ti projekti lahko na nek način živi, kot vedno spreminjajoči se organizmi.

Karmina Šilec in Tatjana Ažman