

: Performans *Drugi pogled* v okviru cikla VN20 (2024) | foto: Marcandrea Bragalini

POGOVOR

Špela Trošt:

»Kar se postavlja na ogled, se zdi bolj ali manj *ad hoc*, še v procesu, nedodelano.«

Pogovarjala se je *Ana Jerman Obreza*

Učiteljica smučanja, prevajalka španskih nadaljevank, novinarka, režiserka reklam, model za slikanje, statistka, igralka, performerka. Diplomirana slovenistka in romanistka, magistrica uprizoritvenih umetnosti ter doktorantka Oddelka za filozofijo in teorijo vizualne kulture Primorske univerze. Preko 30 let samozaposlena v kulturi. Producentska zvezda stalnica Vie Negative in Zavoda Sploh. Špela Trošt je skozi leta za preživetje opravljala mnoga dela, ki z gledališčem niso povezana neposredno, obenem pa vztrajno negovala raziskovalno strast do izbranega poklicnega polja. Projekti, ki jih snuje s svojimi sodelavci, prepletajo teoretsko misel in praktično predrznost. Ob vsem tem je pri njenem delu vselej prisotna močna organizacijska žilica, zaradi katere je ena najbolj prepoznavnih gledaliških producentk na naši kulturni sceni.

Gledališke produkcije kot samostojne smeri študija pri nas ni. Kako ste vstopili v polje svojega dela in gledališkega poklica?

Nikoli si nisem predstavljala ali si posebej želela postati gledališka producentka. Organizacija in komunikacija sta mi bili vedno v veselje in splet okoliščin me je z leti pripeljal do tega poklica. V gledališče sem kot igralka vstopila v času srednje šole in študija – no, v prvem razredu osnovne šole sem bila kot čebelica izbrana za recitacijo Župančičeve pesmi *Ciciban in čebelica* na proslavi v telovadnici ob koncu šolskega leta –, obenem pa sem vedno tudi organizirala prireditve, katerih del sem bila. Ko sem prišla iz Kopra na študij italijanščine in slovenščine v Ljubljano, me je Peter Božič pritegnil k sodelovanju s kranjskim Gledališčem čez cesto, kjer sem najprej igrala in organizirala, kmalu pa prevzela tudi snovanje programa.
V tem obdobju sem dobila štipendijo za študij gledališča in filma v Milanu. Bila sem študentka teoretične smeri, vendar sem si lahko sama izbirala predmete – čisto običajno je bilo, da smo tudi teoretiki delali praktično. Bila sem del skupine, s katero smo ustvarjali avtorske projekte; v njej smo bili »vsi za vse«, naše vloge niso bile strogo ločene. Eno sodelovanje je vodilo k drugemu in po tej izkušnji avtorskega snovanja sem bila povabljena k projektu v Trento, nato v Bologno, tam pa sem dobila vabilo k sodelovanju v italijansko-avstrijski koprodukciji. Prav pri tem projektu, ko smo najprej v Franciji in nato še v Avstriji štirinajst dni zapored igrali vsak večer, sem ugotovila, da mi igralsko delo ne ustreza, saj predstavlja predvsem napor in stres. Zdelo se mi je, da cel dan razmišljam le o tem, kako bo zvečer, da se ne morem sprostiti ne jesti, ne piti ... Po tej izkušnji sem nastopala le še malo, ko pa sem rodila, sem igranje povsem opustila.

V kulturi ste samozaposleni že od leta 1992; veliko večino časa ste delovali na neodvisni sceni, vendar pa ste izkusili tudi delo v instituciji. Kako bi opisali te izkušnje? Vam je vpogled v notranjost institucionalnih struktur dal vedeti, da ne sodite tja in si želite drugačne poti?

Enkrat sem se v instituciji znašla kot dramaturginja, večkrat pa kot pomočnica režiserja Tomija Janežiča. Da bi procesu sledila cela dva ali tri mesece vaj, me sploh ni zanimalo; v proces sem vstopila šele v zadnjem obdobju vaj in delovala kot nekakšen vmesni člen, režiserjeva senca, med drugim sem po dogovoru z njim komunicirala z igralci in tehniki.
Izkušnja z delom v ljubljanski Drami me ni navdušila za ta način gledališkega dela. Zdelo se mi je, da ima večina igralcev na zalogi določen material in strategije igre, ki jih uporablja za »igranje na pamet«. Tomi je denimo želel, da igralci vlogo kreirajo iz sebe, da jo prepletejo z osebnimi stališči, izjavami, s svojim glasom, a mnogi tega principa niso razumeli – niso vedeli, kako vlogo

(po)iskati v sebi, zato so se raje držali preizkušenih igralskih manierizmov. Seveda je treba nekatere igralce izvzeti iz tega; npr. Janez Škof je (ker dolgo ni znal besedila) velikokrat improviziral in soigralci so ga bili prisiljeni poslušati ter se odzivati nanj. V tem primeru svojih replik niso mogli odigrati na pamet. Včasih so se zato razjezili ali bili v zadregi, in prav to so bili zame najboljši gledališki momenti. Šele takrat sem na odru zagledala človeka, igralca, ki tu in zdaj razmišlja, kaj in kako bo odgovoril – če sploh bi odgovoril ...

Znani ste kot dolgoletna producentka »platforme za raziskavo, izobraževanje in produkcijo sodobne izvedbene umetnosti« Via Negativa – kdaj in kako se je začela vaša skupna pot?

Moja kariera producentke se je bolj resno začela prav z Vio Negativo. Leta 2002 sem sodelovala pri projektu *Sprehajalec grehov* senzorialnega gledališča, ki sta ga vodila Gabriel E. Hernandez L. in Barbara Pia Jenič. Moja organizacijska plat vedno udarja na plano in tudi za senzorialno uprizoritev sem samoiniciativno pomagala pri oglaševanju in organizaciji. V istem času in na istem naslovu, le da za drugimi vrati, je Via Negativa vadila za Jezo, prvo predstavo iz serije smrtnih grehov. Prav na zadnji dan senzorialnih izvedb na Vilharjevi je do mene pristopil Bojan Jablanovec, ki je opazil promocijski pristop naših senzorialnih predstav in se odločil, da me hoče v svoji ekipi: »Ti boš delala z nami piar.« Šla sem na vajo – če me prepričajo – in bila povsem očarana, frapirana. Takoj sem privolila. Bilo je tik pred premiero v Moderni galeriji. Sprva je bilo mišljeno, da skrbim za promocijo, a sem kmalu prevzela še veliko drugih nalog in vlog.

Z Vio Negativo ostajate in vztrajate še danes. Kako se delovanje spreminja, kakšne smeri ubira v zadnjem obdobju?

Po mojem mnenju je bilo najbolj plodnih, svežih, zagnanih, polnih posebnega entuziazma ter natančno in premeteno zasnovanih prav prvih sedem let, ko je skupina zanesenjakov ustvarjala cikel performansov *Sedem smrtnih grehov* (2002–2008). To navdušujoče obdobje se je podaljšalo v cikel *Via Nova* (2009–2011), ko so performerji svoj pretekli »grešni« material predelali in ga v novem formatu, z novo strategijo ponudili novemu pogledu. V začetku novega tisočletja je Via Negativa na sceno udarila kot nekaj drugačnega in novega, zdi se, da se je takrat vse sestavilo. Bojan Jablanovec je projekt vodil z močno, premišljeno in artikulirano idejo o raziskavi in redukciji gledališča. Temelj uprizoritve je postavil na igralca, performerja – na njegovo stališče in/ali izjavo, na njegovo izpoved in/ali odnos do teme; pri tem pa nikoli ni šlo le za razmerje do teme posamezne uprizoritve, temveč zlasti za razmerje do

gledališkega medija ter načinov in strategij, principov in procesov predstavljanja. Via Negativa je bila fenomen, ki je požel ogromno zanimanja; dvorane so bile že prepolne, ko so ljudje povpraševali po dodatnih vstopnicah.
Navduševalo me je tudi, da je bil vzpostavljen konsenz vseh, da se dela brez financ. Vsi smo v projekt vlagali svoje delo, dokler po dveh ali treh letih nismo bili pripravljeni za prijave na razpise. Zelo uspešna, čeprav finančno revna prva tri leta, so nato bogato obrodila – od projektnih razpisov smo kmalu prerastli k večletnim, zatem pa še k programskim. Obenem so nas izvrstno sprejeli tudi v tujini.
Izjemnost Vie Negative se je danes morda res izgubila v hiperprodukciji bolj ali manj sorodnih stvaritev, a v začetnih letih je z drzno gesto poudarjene prisotnosti in samopredstavitve umetnika pomembno vplivala na načine gledališkega uprizarjanja pri nas. Njeni principi so zaorali in oplodili uprizoritveno polje. Številni sodelavci Vie Negative delujejo tudi v institucionalnih gledališčih in v drugih neodvisnih projektih, zagotovo so prenesli nove ideje še med druge dramaturge in režiserje. Pot z Vio Negativo mi je dala ogromno, me oblikovala in z njo bom ostala do konca. Dejstvo je, da smo se znašli v procesu izumrtja – počasi zaključujemo.

Kako se spreminjajo pogoji delovanja – so »neodvisni« še lahko resnično neodvisni?

Smo v dobi hiperprodukcije. Tudi to je ena od težav, ki pesti Vio Negativo. Sploh ne gre za to, da bi se način delovanja Vie Negative izpel, a ni več pravega entuziazma. Soočamo se s pomanjkanjem prostorov za vaje in za predstavitve. Zaradi (pre)nizkih honorarjev ne moremo pričakovati, da bi se ustvarjalci za dlje časa intenzivno posvetili zgolj našemu projektu in tako vse bolj pogosto pristajamo na preveč instantno delovanje. V začetku je bilo odločilnega pomena tudi to, da je imela Via Negativa raziskovalno-projektno zasnovo. Projekt in dinamiko delovanja si je zamislil in vodil človek z jasno idejo in načrtom. Danes pa Via Negativa deluje bolj kot producent avtorjev in njihovih projektov. To pa nikoli ni bila vizija projekta in ne morem se znebiti občutka, da se nam je to kar zgodilo.
Ko je bil na Ministrstvu za kulturo uveden večletni projektni razpis, je bilo slišati, da so ga strukturirali po vzoru našega delovanja. Ne da bi to mogli predvideti, pa smo zdaj podvrženi kulturno-političnemu sistemu financiranja. Na razpisu za večletni program smo bili uspešni, mislili smo, da več denarja gotovo pomeni tudi več možnosti in boljše pogoje za delo – a smo se ušteli. Nasploh preveč sledimo zahtevam sistema in se mu podrejamo – pri Vii negativi pa tega ne želimo, raje bi ga spreminjali!

Bi lahko rekli, da smo se ujeli v past hlastanja za financami? Se vse preveč ukvarjamo z dobro finančno pokritostjo produkcij in nam zato zmanjkuje moči za poglobljeno snovanje vsebin?

Morda sem vsega prenažrta – a priznati moram, da me kot gledalko od vseh predstav, ki sem jih videla, ni v zadnjih letih navdušilo nič. (Zaradi objektivnosti se ne opredeljujem do produkcij, pri katerih sem sodelovala.) Opažam izrazit porast solističnih in komornih uprizoritev, velikih uprizoritev pa je – sploh na neodvisni sceni – zelo malo. Kar se postavlja na ogled, se zdi bolj ali manj *ad hoc*, še v procesu, nedodelano. S tem samo po sebi ni nič narobe – treba pa je občinstvu dati jasno vedeti, ali je uprizoritev še v procesu nastajanja. Čudovito je, če gre za raziskovalni projekt, ki za svoj razvoj potrebuje publiko, pred katero raziskuje, a naj to gledalci tudi vedo. Če pa je tako izvajanje lepo »zapakirano« z razsvetljavo, glasbo, kostumi, rekviziti, dano na vpogled kot dovršeno, se kot gledalec čutiš prevaranega.
Za tovrstno prezgodnje predstavljanje uprizoritvenih produktov je kriv sistem, ki nas sili v hitenje in opravičevanje financ. (Pre)večkrat se dogaja, da so (financirani) ustvarjalci prisiljeni, ali bolje, celo pripravljeni kazati svoje polizdelke opremljene s podnaslovom »delo v nastajanju« (work in progress), a sama bolj zamerim tistim brez tega zaznamka.

Pri performansu gre vselej za izvajanje telesnih dejanj – večkrat tudi provokativnih in interaktivnih – ki jih umetnik neposredno izvaja pred občinstvom. Kako vidite položaj performansa pri nas danes?

Ko smo z Vio Negativo pripravljali cikel performansov in instalacij VN20 v Moderni galeriji (2023/24), je Bojan Jablanovec izzval tudi mene, da pripravim samostojen performans. Tako je nastal *Drugi pogled*. Zgodilo pa se je, da nas je Moderna galerija v nekem trenutku zaprla v sobico VN20, nato pa nas je postavila pred vrata, ker smo si domnevno dovolili preveč. To, da jih je motilo naše »svinjanje« po galeriji, povsem razumem. Sporen pa je bil kmalu že naš vstop in s tem naselitev galerije z že obstoječimi umetniškimi deli. To nas je presenetilo, saj se je sodobna umetnost – ki naj bi bila najbolj odprta in progresivna – pokazala v zelo konservativni luči.
Pred kratkim smo si na Volčah, na domačiji pri Zdravku Duši, ogledali film, ki ga je Boris Petkovič zmontiral iz posnetih materialov Francija Slaka; posnetki beležijo performanse, ki sta jih pesnik Ivan Volarič Feo in legendarni Marko Brecelj v osemdesetih letih uprizarjala po gimnazijah. Skakala sta po katedru, Marko po Feu (enkrat mu je zlomil rebro), odpirala šampanjec, ga pila in polivala, kadila – takšna svoboda danes v izobraževalnih prostorih denimo ni več mogoča. Zdi se, da je mehka avtokracija takrat dovoljevala več kot zdajšnja demokracija. Z Vio Negativo nam je sicer pred nekaj leti in izven

obveznega pouka v učilnicah II. gimnazije Maribor uspelo uprizoriti nekaj performansov, pri katerih so bili naši performerji goli, Marko Mandić je masturbiral, Kristian Al Droubi uriniral – dvomim, da bi bi bilo to mogoče danes. Postajamo čedalje bolj čistunski in (politično) korektni.
Umetnik naj seveda krši pravila! Ampak kršenje pravil lahko pomeni tudi posledice. Pri Vii Negativi se nam je že zgodilo, da bi skoraj plačali visoko globo, ker so nas prijavili, da s plakatom (eksplicitno vidna sta bila gola hrbet in zadnjica) vznemirjamo javnost. Sklicevali smo se na umetniško plat plakata, pa so nas zavrnili, da gre v danem kontekstu za oglaševanje dogodka, zato plakata ni mogoče opredeliti kot umetniško delo. Na ta način sili sistem ustvarjalce k samocenzuri in nekateri podležejo temu. Mi nismo, saj smo ob drugi priložnosti za razstavo, ki je bila postavljena na panoje v mestu, mimo vse samocenzure spet izbrali radikalno eksplicitne in drzne podobe iz naših predstav. Pritožbe so se pojavile, a postopki s pritožbami so tako dolgi, da se je razstava zaključila pred njihovim sklepom – ni nam je bilo treba odstraniti.

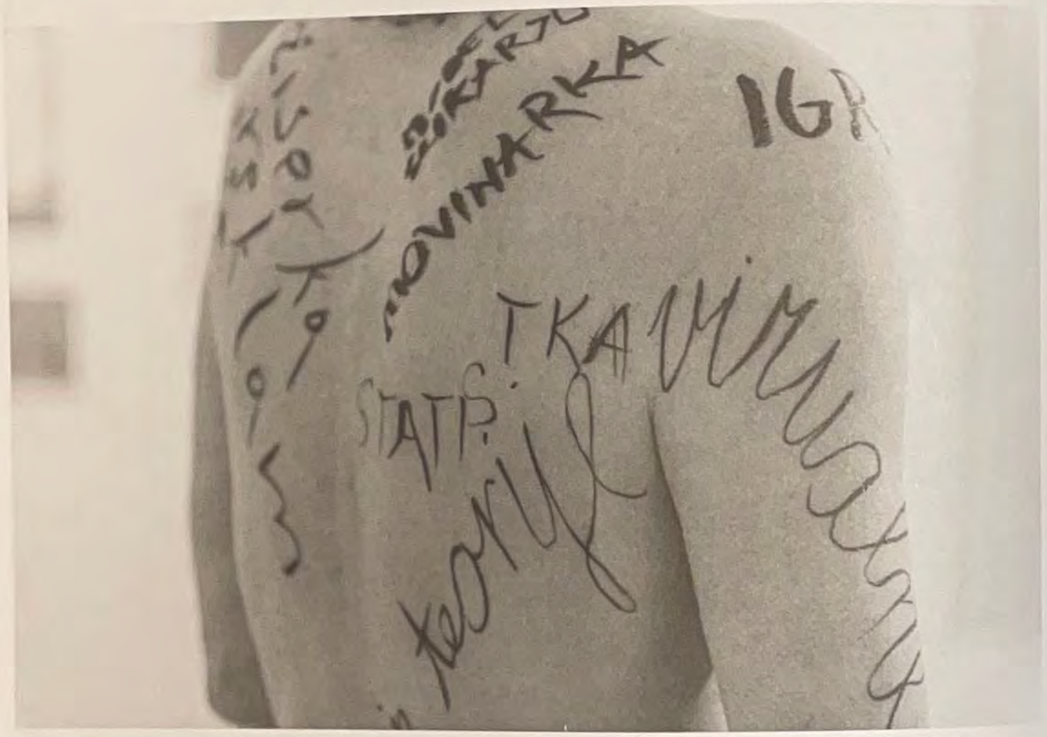
Pomemben odvod vašega kulturnega delovanja predstavljajo tudi performansi, v katerih nastopate.

S tem sem začela že v osemdesetih letih, povsem spontano. Slikar Boris Benčič (s katerim sva bila takrat par) me je večkrat »uporabil« kot soizvajalko v svojih akcijah in performansih – meni je bilo to v čisto veselje –, igrala sem tudi v njegovih eksperimentalnih animirano-igranih filmih. Že tedaj sem filme in projekte pomagala tudi organizirati in prijavljati na razpise. Enega prvih performansov, pri katerem sem sodelovala, smo izvedli v Umagu; Boris je slikal na kubus, iz katerega smo trije performerji izstopili goli, živi, pobarvani – kot bi slikarski objekti oživeli in hodili okrog. Temu so sledila leta igranja s skupino Steps v Izoli (1985–1989), potem v Gledališču čez cesto v Kranju (1990–1999) in vmes že omenjena občasna sodelovanja v tujini.
Tudi pri Vii Negativi sem se večkrat znašla na sceni; včasih sem bila umeščena v predstave vsebinsko (npr. kot producentka, ki pobira denar, ga prešteje in pove znesek iztržka, to je bil nato podnaslov vsakokratne izvedbe), pa tudi kot simultana prevajalka (na gostovanjih po Italiji) je akt prevajanja postal del predstave. S temi »nalogicami« sem bila na odru veliko bolj sproščena, saj je bila moja navzočnost drugače utemeljena. Ničesar nisem predstavljala, bila sem preprosto prisotna in imela konkretno realno zadolžitev.



: Predstava *Incasso* iz cikla Sedem smrtnih grehov, Via Negativa (2004) | foto: Marcandrea Bragalini

Nam lahko poveste več o (samostojnih) performansih, ki ste jih idejno zasnovali in izvedli v zadnjih letih?



: Iz opusa »Na delo!«: 636, 78, Zavod Sploh (2022–2024) | foto: Marcandrea Bragalini

S sodelavci Tomažem Gromom, Loupom Abramovicijem in Tejo Reba smo snovali projekt *Na delo!*, pri katerem si sebe sprva sploh nisem predstavljala na sceni. Ravno ko smo se resno lotili dela, sem prejela odločbo o starostni upokojitvi, ko bom dopolnila 65 let (kar bo kmalu), skupaj z izračunom višine moje pokojnine. Znesek 636,78 me je pripravil do tega, da sem se sama postavila v vlogo performerke. Vsak od nas je tako pripravil svoj performans; v svojem sem se slekla ter obiskovalce povabila, da pišejo po meni. Razstavila sem vse svoje strokovno pisanje, seznam del, ki sem jih opravljala in hkrati sebe samo. Navedena dela so obiskovalci zapisovali neposredno name, na mojo kožo – delo se na ta način vpiše v meso, preoblikuje telo. Iz tega performansa izhaja tudi prizor za uprizoritev *Praznik dela*, v katerem nas šest žensk v različnih življenjskih obdobjih našteva svoja plačana in prostovoljna dela; ob sklepu na zid zapišem višino svoje bodoče penzije.



: Iz opusa »Na delo!«: *Praznik dela*, Zavod Sploh (2022–2024) | foto: Marcandrea Bragalini

Pred tem me je Nina Dragičević povabila k sodelovanju na festival Topografije zvoka. Brala je moj doktorat in si zaželela, da pripravim *lecture performance* na temo prisotnosti. Privolila sem, ker pa sem se v vlogi predavateljice počutila nelagodno, sem več prostora namenila performansu, kot sem si ga zamislila. Namesto uradne biografije sem naštevala pretekla priložnostna dela, s katerimi sem zaslužila in ki niso bila povezana z umetnostjo (učenje smučanja otrok v koloniji, prevajanje in podnaslavljanje španskih nadaljevank, novinarsko delo, lektoriranje reklam itd.). Na koncu doktorata govorim namreč o fluidni, neulovljivi prisotnosti, ki je kodificirana, zato sem za sklep performansa na oder prinesla aparature, mobitele, računalnike, vse nekakšne dele mene same. Vnaprej sem posnela kratke bližnje posnetke tako zunanjosti telesa (kože, britja, striženja nohtov, žvečenja) kot njegove notranjosti (skozi vse odprtine sem vstopila s kamero); posnela sem tudi svoje sledi (dlake, lase, suho kožo itd.) in izcedke (pljunek, kri, smrkelj, beli tok itd.). Na sceni je ostal zvočni posnetek mojega besedila, le še moje misli in moj glas, ki pa se je polagoma spremenil v zgolj impulze, se izničil, v njem ni bilo nič človeškega več, šlo je le še za fluidni pretok. Zadnji stavek v mojem doktoratu je namreč »Moja prisotnost nima več ostrih robov«, ker pa se je Nina zmotila

(ali pa ga morda namenoma spremenila) v »Moja pojavnost nima več ostrih robov«, sem sledila naslovu ter se odpravila iskat vse svoje pojavnosti. S tem performansom sem nato gostovala še v Mariboru in v Stari elektrarni.
To se je zgodilo v času covida, ko se je o prisotnosti še posebej veliko govorilo. Na začetku obdobja pandemije sem napisala tudi nekoliko kritičen tekst o tem, kako razumeti gledališče v novih razmerah. Zdelo se mi je očitno, da zgolj posnete odrske postavite niti približno ne delujejo, kot sicer deluje gledališče, in da potrebujemo nov medij, novo varianto gledališča, ki se igra s prisotnostjo kamer in neznanega oddaljenega gledalca.

Očitno vas pojem prisotnosti posebej intrigira, tudi doktorirali ste z disertacijo *Genealogija pojma prisotnosti v uprizoritvenih umetnostih*. Kaj vas je navedlo k raziskovanju tega pojma in do kakšnih ugotovitev ste prišli?

Ko sem v nekem trenutku na hitro zavrtela film nazaj in z distance pogledala na svoje dejavnosti v polju uprizoritvenih umetnosti, sem uzavestila svojo naklonjenost performativnim praksam, ki izpostavljajo procesualnost in ustvarjajo neponovljiv, edinstven dogodek, ki je prežet s krhkostjo, prekarnostjo in naključji, kjer so dovoljene napake, kjer so popravki del kreativnega in izvedbenega procesa. Gre za posebno afiniteto do efemernih dogodkov, ki se ne vpišejo v kolektivni spomin in so nekako brez spomina, nepovratno potrošena energija, zaznamovani le z neposredno oziroma čisto prisotnostjo, – kot povem tudi v performansu,
Po študiju v Italiji, kjer sem se ogromno naučila, sem se odločila, da vpišem magisterij. Za temo raziskave sem izbrala osredotočenost na delo igralca, najbrž tudi kot posledico svojih praktičnih izkušenj. Na AGRFT sem magistrirala z nalogo *Igralec med identifikacijo in distanco*. Kot primere identifikacije sem obravnavala igralske sisteme Stanislavskega, Vahtangova, Strasberga in Actors Studio, kot primere distanciranja pa Craiga, Mejerholda in Brechta. Zavestno sem izpustila enega ključnih gledaliških reformatorjev Artauda, saj ga ni mogoče vključiti v nobeno od obeh zastavljenih smeri. V magisteriju sem Artaudu obljubila samostojno študijo v bodočnosti in to nato izpolnila z doktoratom.
V svojem raziskovanju sem se ukvarjala s čisto prisotnostjo – s tem, kar si je Artaud utopično zastavil kot ideal ter se obenem že zavedal, da je njegova vizija v realnosti nemogoča. V uprizoritvi čista prisotnost ni mogoča, saj jo vedno spremlja podvojitev – »gledališče in njegov dvojnik«. V svojih razmišljanjih je Artaud prišel do spoznanja, da je čista prisotnost lahko le telo brez organov. V šestdesetih letih preteklega stoletja je bil pravi bum, ko so se eksperimentalni gledališčniki na Artaudovo idejo prisotnosti skoraj dobesedno navezali ter jo skušali spraviti v prakso. Sama sem izhajala iz Artaudove

opredelitve čiste prisotnosti oz. neposredne prisotnosti; prečesala sem zgodovino in teorijo pojma ter različne koncepte strokovnjakov, posebno pozornost namenila Grotowskemu, Brooku, Barbi, delovanju Living Theatra ter performance artu, happeningu. Teorijo sem podprla s poststrukturalistično kritiko čiste prisotnosti: z Derridajevo zaporo predstave, Lyotardovo libidinalno premestitvijo, z Baudrillardovo teorijo simulakra in konceptom hiperrealnega ter figuro kiborga, ki jo vpelje Donna Haraway.

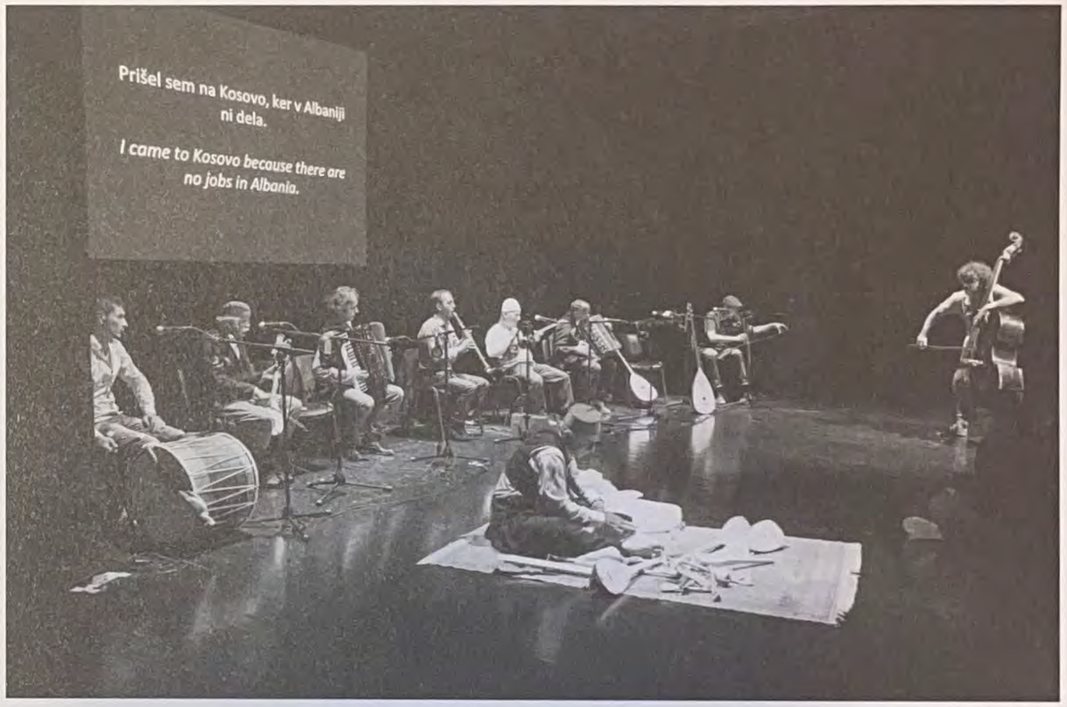
Videti je, da so vas k preučevanju prisotnosti spodbudile vaše praktične gledališke izkušnje. Na kakšen način je praksa podprla teoretsko raziskavo? In obratno, kako so teoretska spoznanja navdihnila umetniško dejanje?

Prve usmeritve za raziskovanje, ki so moje zanimanje osredinile ob pojmu prisotnosti, mi je dala Bojana Kunst. Vzpodbudila me je, da v doktorat umestim delo Vie Negative. Čeprav je somentor Aleš Erjavec menil, da kritične zgodovinske distance do Vie Negative še ni, je Bojana vztrajala – in Vio Negativo sem vključila v dispozicijo. Navsezadnje se je ideja prisotnosti izvajalca oz. performerja izkristalizirala prav v projektih Vie Negative, kjer je igralec avtor in izvajalec svojega dela; z osebnim stališčem, izjavo, z razgaljenim telesom, njegovo telo/jaz je subjekt performansa. V teoriji sem lahko aplicirala veliko iz prakse Vie negative. Obratno smo v projektih Zavoda Sploh teoretske vizije večkrat pretvarjali v prakso, v projekte performativne narave.
Primer tega je bil performans *Ko bom velik, bom predstava*. Gre za zametek nikoli uresničenega projekta -*FONIJA*, v katerem smo nameravali združiti štiri umetnike – štiri umetniška polja; pesnika Primoža Čučnika, slikarja Žigo Kariža, plesalko Matejo Rebolj in glasbenika Tomaža Groma, vsakega z lastnim avtorskim pristopom in nastopom. Svoje delo naj bi izvajali tukaj in zdaj, Tomaž pa bi njihove akcije sočasno ozvočeval: pisanje, risanje in gib bi s tem postali zvok. Ideja za ta projekt je vzniknila neposredno iz moje doktorske dispozicije o prisotnosti. Ker pa projekt ni prejel finančne podpore, ga ni bilo mogoče realizirati v zastavljenem formatu. Namesto priznanih slovenskih ustvarjalcev so projekt tako izvajali štirje otroci. Zavrnitev je navdihnila idejo, da performans izpeljemo z otroki, naslov pa se igra z otroškim vprašanjem: Kaj boš, ko boš velik? Odgovor: Predstava, zdaj sem neposredna prisotnost, vendarle (in to brez priznanja sistema). Njihove odrske akcije je spremljal vnaprej posnet teoretični tekst, ki so ga prav tako izgovarjali otroci. Ker je bila zanje strokovna misel popolnoma nerazumljiva, so se na veliko lomili in se popravljali pri izrazih, kot so »dogodkovni«, »eksistencialno«, »eksperimentalno« ipd. To je vzpostavilo močan učinek potujitve in občinstvo pritegnilo k pozornejšemu poslušanju. Kasneje smo pripravili tudi tujejezično varianto, z zvočnimi posnetki v angleščini, in nastopajočim otrokom nadeli

sloveča imena iz zgodovine umetnosti: Marcel Duchamp, John Cage, Martha Graham in Vladimir Majakovski.

Že 20 let ste tudi producentka Zavoda Sploh. S kakšnim namenom je bil Sploh ustanovljen? Kako se njegovo delovanje spreminja in širi?

Zavod Sploh (Sound Performing Listening Observing Hearing) je bil ustanovljen leta 1999. V devetdesetih so ustvarjalci kar pogosto ustanavljali društva in zasebne zavode na področju kulture za bolj resno in profesionalno delovanje, za večje možnosti javnega subvencioniranja. Leta 2005, ko sva se s Tomažem Gromom zasebno in nato še ustvarjalno zbližala, se je Sploh začel nekoliko bolj ambiciozno vzpostavljati. Tomaž je po intenzivnem obdobju dela v gledaliških institucijah začutil potrebo, da bi spet več ustvarjal kot neodvisni glasbenik-izvajalec. Ponovni zagon se je začel podobno kot pri Vii Negativi, no, v tem primeru so Tomaž, Primož Čučnik in Luka Zagoričnik začeli cikel z gosti iz tujine, ki so ga financirali iz lastnega žepa – čutili so nujo, da k nam pripeljejo bolj eksperimentalne ustvarjalce.
Londonska rezidenca Ministrstva za kulturo, kjer je Tomaž obiskoval delavnico Eddija Prevosta, ga je navdihnila, da bi tudi pri nas vzpostavil nekaj podobnega. Na delavnici *Raziskava Refleksija* se je v Ljubljani kmalu izoblikoval krog sorodnih iskalcev, ki se je neverjetno hitro širil. Dragocenost projekta so prepoznali tudi odločevalci in edinkrat je prišla pobuda za subvencijo z njihove strani. Nenadejano smo dobili finančna sredstva in jih vložili v *Neposlušno*, nismo ga želeli imenovati festival, zato smo tedaj temu dogodku rekli glasbena tveganja na preizkušnji.
Potem je naš program, ki ga zdaj finančno podpirata Ministrstvo za kulturo RS in Mestna občina Ljubljana, le še rasel in vključeval čedalje več ljudi. Če sva bila na začetku za vse – idejno, vsebinsko, organizacijsko – sama, zdaj že veliko stvari predajava sodelavcem, ki so se nama pridružili pozneje. Zavod Sploh organizira festival *Neposlušno*, koncertne cikle *Zvokotok*, *Razsrediščenja* in *Zveze*, uprizoritvene cikle *Neforma* in *Ventilator*, gostovanja po Sloveniji in tujini, izvaja pa tudi založniško dejavnost. Velik del programa pripravljajo drugi programski vodje. Del programa se je vsebinsko iztrošil in smo ga z lahkoto ukinili. Dopuščamo tudi veliko fleksibilnosti pri produkciji projektov. Že od vsega začetka se s Tomažem strinjava, da je treba dati glas tudi neslišanim in neposluš(a)nim – od tod meni ljubi projekti: *Pozabljeno, prezrto*, pa *Duša, šum, ventil in žica*, že omenjeni *Ko bom velik, bom predstava* in *Šift*. Skupno jim je, da v umetniški kontekst sopostavljajo subjektivitete raznolikih (ne)formalnih kompetenc, ob glasbenikih, igralcih, plesalcih uprizarjajo strokovnjaki različnih družbenih podsistemov, brezdomci, uličarji, starejši, odvisniki in druge marginalizirane osebe.



: Koncert/performas *Duša, šum, ventil in žica*, Zavod Sploh (2014) | foto: Marcandrea Bragalini

Ali opažate v sferi improvizirane glasbe v zadnjih letih kakšne spremembe glede razmerij med spoli?

Spremembe se dogajajo, še zlasti na ravni zavedanja in premišljevanja v zvezi z odprtostjo in enakimi možnostmi. Ogromno lahko dosežemo z mešanjem in raznolikimi kombinacijami žensk, moških in drugače spolno opredeljenih oseb. Prav tako lahko že veliko naredimo z vidnim poudarkom na prisotnosti (običajno) manjšin v relevantnih vlogah. Prisilno višanje kvot navadno manj zastopanih, recimo glasbenic v polju proste improvizacije, ali celo dogodkov, posvečenih zgolj njim, ima lahko celo obraten učinek.
Predvsem je treba ustvariti okolje, pogoje in situacije, ki odpirajo prostor vsem, ne glede na spolno opredelitev. Sestaviti program, ki je inkluziven, ki omogoča, da se slišijo različni glasovi, da se razbijejo ovire samoumevne dominacije določenih spolov. Razvijati formate za enakopravno vključevanje in s celostnim pristopom poskrbeti za uravnotežen ekosistem.
Priznam pa, da v programu Zavoda Sploh razmerja niso natančno prešteta, tudi preštevamo jih ne, vsaj ne redno, se pa trudimo biti pozorni in je vprašanje enake vključenosti vedno bolj prisotno. Imamo pa pogosto težave, ker je

slovenski prostor t. i. robnih glasbenih praks bolj moškega spola. In vendar nam je lani na festivalu *(Ne)poslušno* brez vnaprejšnjega štetja uspelo med nastopajočimi doseči razmerje 50 : 50 žensk in moških.

Pa vaše performativno delovanje? Ste ga kdaj povezovali s feministično teorijo?

Eksplicitno zagotovo ne. Toda že sama fizična prisotnost (razgaljenega) telesa implicira prisotnost spolnega, (ne)emancipiranega, rasnega, minljivega in še drugače zaznamovanega telesa. Gre za uprizarjanje subjektivitete in izmenjav na tej ravni. Moje delo znotraj performativnih umetnosti v teoriji in praksi premišlja vprašanja fizične prisotnosti, telesa/jaza in performativa. V performansu *Drugi pogled* si iz mednožja vlečem plastične nosilce vaginalnih svečk, ki so namenjene ženskam po menopavzi za vlaženje nožnice. V performansu *636,78* razgalim svoje 60 let staro telo in ga ponudim obiskovalcem, da nanj pišejo dela, ki sem jih opravljala in za katera sem bila plačana. V predstavi *Praznik dela* povabim k sodelovanju še šest žensk različnih generacij, starih od 20 do 70 let, ki naštevajo, kaj vse so počele, da bi preživele. Zagotovo sem tudi feministka.

Kako bi komentirali naraščajoče število producentk?

Kdor se pri nas, še zlasti na nevladni sceni, ukvarja s produkcijo, samoumevno sprejme položaj deklice za vse.

Eksperimentalni celovečerni dokumentarec *Ne misli, da bo kdaj mimo*, ki ga je režiral Tomaž Grom, produciral in distribuiral pa Zavod Sploh, je bil pravo presenečenje na filmski sceni – na Festivalu slovenskega filma je leta 2023 ob vesni za glasbo prejel tudi vesno za najboljši celovečerni film. Kako je vzniknila ideja za film in kakšen je bil proces njegovega nastanka?

Tomaž je celo življenje snemal filmčke, vedno sva tudi snemala najine otroke za osebni arhiv. Do filma *Komaj čakam, da prideš* je tako prišlo po spletu naključij. Pripravljal je performans, ki bi vseboval tudi montažo osebnih, družinskih videov, a je prišel vmes covid, ko predstav ni bilo mogoče igrati. Kljub temu je pregledoval material in razmišljal o montaži. V ozadju je bila tudi tema spomina: se dogodkov spomnimo zaradi fotografij, ki jih gledamo, ali pa se jih res spomnimo, kot so bili? Tako je prišlo do posnetka sobe, polepljene s fotografijami, in do zasuka kamere po neštetih fotografijah … Ideje so se nabirale, material se je množil brez vnaprejšnjega načrta, kaj bo iz njega nastalo, samo snemali smo. Bolj ko sva gledala posneti material, bolj jasno je postajalo, da bo iz njega nastal film. Oseben film, ki se človeka dotakne. Tomaž je film dodelal, ga zmontiral, opremil z zvokom, a še vedno ni bil prepričan, ali se naju dotakne le zato, ker to živiva in sva živela ali pa gre za univerzalno filmsko pripoved. Odmevi testnih gledalcev so bili sorodni najinemu doživljanju in sva se odločila film pokazati javnosti.

Po tej izkušnji je Tomaž dobil konkretno idejo za nov film. Določil si je časovne parametre in vsak dan snemal svoje poti – začel je z nabiranjem materiala, neobvezno, neobvezujoče. Vnaprej je naredil glasbo, ki je bila povsem »točna« in je ostala nespremenjena. V montaži je hotel marsikaj spreminjati, a je moja dramaturška drža zagovarjala zvestobo izvorni ideji. Vračala sem ga k surovi, grobi varianti, ki je delovala najmočneje. Naj gledalci odidejo, če ritma in tempa filma ne prenesejo. *Ne misli, da bo kdaj mimo* je film, v katerega se zatopiš, izstopiš iz njega, spet te povleče, pa spet izvrže – to je njegova kvaliteta.

S čim se trenutno najbolj intenzivno ukvarjate?

V zadnjem letu se s Tomažem poskušava naučiti malo bolj mirovati, se odvaditi tega, da neprestano razmišljava le o delu. Kot sem rekla, sva marsikaj predala sodelavcem, nekako nimava več vseh vajeti v svojih rokah. Rada bi zmanjšala dejavnost in jo hkrati poglobila.
Razen tega je tik pred izdajo moja knjiga. Po performansih *Moja pojavnost nima več ostrih robov* in *Na delo!* me je veliko ljudi spraševalo, kdaj bodo lahko doktorat brali kot knjigo – in zdaj je stvar končno dozorela. Knjiga bo s spremno besedo Blaža Lukana izšla pri Zavodu Sploh. Doslej je Sploh izdal knjigo *Narobe glasbene prakse/Na robu glasbene prakse*, ki se ukvarja v prvi vrsti z glasbo. Ker Sploh vedno preliva in zliva različne discipline, govorijo o tem tudi prispevki v knjigi. Zanjo sem napisala prispevek o povezavi glasbene improvizacije z uprizoritveno umetnostjo, obravnavala sem Tomaževe predstave. Njegove predstave poznam najbolje, saj sem bila zraven pri njihovem nastajanju, tudi kot dramaturginja. Sicer je knjiga obravnavala tudi preplet glasbene improvizacija s pesništvom, plesno formo, intermedijsko umetnostjo; pa tudi pogled na tovrstne prakse s politične, socialne, prostorske perspektive ter njeno umeščenost v slovenski kontekst zadnjih 20 let. Po izdaji te knjige sem se dokončno opogumila, da tudi doktorat izdam v knjigi.