



LUTKOVNO
GLEDALIŠČE
LJUBLJANA

SEZONA
2018
/2019

IGOR
STRAVINSKI
POSVETITEV
POMLADI

Lutkovni balet

LUTKOVNO
GLEDALIŠČE
LJUBLJANA

ODER POD ZVEZDAMI LGL
PREMIERA 21. MAREC 2019
SEZONA 2018/2019

14+

IGOR
STRAVINSKI
**POSVETITEV
POMLADI**

Lutkovni
balet

Režiser in koreograf **Matjaž Farič**
Avtorica likovne podobe **Barbara Stupica**
Dramaturginji **Staša Prah, Nika Švab**
Oblikovalec svetlobe **Andrej Hajdinjak**
Avtor videoprojekcij **Jure Lavrin**

IGRALCI

Voranc Boh
Jan Bučar
Lovro Finžgar
Klemen Janežič k. g.
Iztok Lužar
Matevž Müller
Dušan Teropšič k. g.

Vodja predstave in oblikovalec zvoka **Luka Bernetič**
Producentki **Ana Rokvič Pinterič, Alja Cerar Mihajlovič**
Lučni vodja **Kristjan Vidner**
Garderoberki **Nina Jordanovski, Daša Jordanovski**
Scenski tehnik **Klemen Sašek**
Izdelovalci lutk, scene in kostumov **Zoran Srdić,**
Iztok Bobić, Polona Černe, Zala Kalan, Sandra Birjukov,
Marjeta Valjavec, Hana Juta Kozar, Michelle Wren,
Špela Ulaga, Zlatko Djogić, Lara Mastnak, Mark Nikolič,
Ana Johana Scholten, Rok Hrovatin, Anja Vasiljevič,
Petra Koželj, Eva Trampuš, Katarina Tadina,
Helene Koch, Uroš Mehle s. p., Vladson

Z dovoljenjem Boosey & Hawkes Music Publishers Limited

ŽIVA PLOJ PERŠUH

**»GLASBI MORAŠ
ZAUPATI, NE JE
SAMO POSLUŠATI.«**

S to izjavo je skladatelj Igor Stravinski v enem izmed posnetih pogovorov s svojim varovancem in dirigentom Robertom Craftom poudaril fizikalno izkušnjo glasbe kot tisto pravo, najmočnejšo in najprepričljivejšo. Fizikalna izkušnja, vibracije – te morajo doseči poslušalce, prav te je treba občutiti, sicer je glasba resnično »le« abstraktna umetnost.

Kar se bere kot posplošena poenostavljena razlaga o nameri skladatelja, ki je ustvaril eno najbolj kontroverznih skladb v zgodovini glasbene umetnosti, je v resnici čisto prava razgrnitev skrivnosti učinka *Posvetitve pomladi*, *Pomladnega obredja*, *Rite(s) of Spring*, *Le Sacre du printemps*.

Igor Stravinski se je rodil 17. junija 1882. Njegov dom je bil prežet z glasbeno umetnostjo, doma se je do enajstega leta tudi šolal, oče je bil operni pevec in stik z glasbenimi gledališči malemu Stravinskemu ni bil tuj. Na počitnicah na posestvu v Ustilugu ga je pritegnilo tradicionalno ljudsko petje, ki je temeljilo na motivih, sestavljenih iz le nekaj tonov v majhnem obsegu. Ekspresivnost teh tesnih, skoraj rezkih melodij je ohranil globoko v sebi in je pozneje črpal prav iz njih.

Na željo staršev se je vpisal na univerzo v Sankt Peterburgu, da bi študiral pravo. Vendar se glasbi ni želel odpovedati in je nadaljeval s svojimi poskusi komponiranja. Še posebej ga je opogumljal njegov prijatelj Vladimir, sin slovitega ruskega skladatelja Nikolaja Rimskega-Korsakova, ki je prav tako študiral pravo. Nikolaj Rimski-Korsakov je sprejel njegove izdelke v presojo in mu ponudil zasebne ure, da bi ga obrtniško izuril v harmoniji in kontrapunktu. Obenem mu je odsvetoval vpis na konservatorij, kljub temu da je tam sam poučeval. Presodil je, da akademsko ozračje ustanove ni po meri Stravinskega.

Januarja 1909 je prišlo do usodnega srečanja Igorja Stravinskega in Sergeja Djačileva prav na konservatoriju, kjer je Stravinski na klavirju predstavljal svoji skladbi *Feu d'artifice* (Ognjemet) in *Scherzo Fantastique*. Djačilev mu je takoj po tem poslal vizitko z vabilom na sestanek. *Seveda sem vedel, kdo je, vsi smo vedeli. In sem šel.*

Na pomlad 1910 se je mladi Stravinski odpravil v Pariz, kjer ga je zajel turbulentni, vzneseni čas *belle époque*. S sabo je imel skladbo z naslovom *Ognjeni ptič*. To je bil prvi od njegovih ruskih baletov. V naslednjih dveh letih je doživel izjemen odziv z drugim baletom *Petruška*, ki ga je prav tako naročil Djačilev za svoj ansambel Ruski balet.





Tretji balet *Posvetitev pomladi* je zaradi škandaloznih dogodkov ob krstni izvedbi doživel polom. A posledice niso bile dolgotrajne.

To skladateljevo delo iz zgodnjega (rusko-pariškega) obdobja velja še danes kot enigmatično, izmuzljivo in nepredvidljivo za marsikatero uho. Na prvi pogled se zdi nesistematično, kaotično, polno močnih ritmičnih poudarkov, skoraj udarcev, in vsi se zdijo usodni, končni. A niso. V genezi skladbe ima repeticija ključni pomen. Enako velja za neperiodičnost. Repeticija in ritualnost, načelo mantr in hipnotično utripanje. Ritual, zasnovan melodično in motivično skopo, večkrat brutalno prekine orkestrski tutti, ki preplavi poslušalca z neverjetno močjo zvoka približno stotih glasbenikov na odru.

Zagotovo je *Posvetitev pomladi* estetski dokument tistega časa, ki ga lahko navežemo tudi na skorajšnjo erupcijo vojne vihre, na revolucionarnost in nekompromisnost političnih bojev. Stravinski kontemplira ruski svet, ki ga opazuje z distance, pa tudi novi, francoski svet, ki mu postaja vse bližji. Je revolucionarno delo revolucionarnega časa.

Nekaj več kot sto let nas od skladbe ni niti malo odvrnilo, nasprotno, še zmeraj je vir navdiha, pomemben vpliv pa je imela na številne skladatelje (med drugimi tudi Bartók, Stockhausna in Lutosławskiego) ter tudi na minimaliste in na jazz. To kompleksno delo je izjemno zahtevno za izvajalce in upravičeno se zdi, da je izvedba vedno na robu mogočega ter da se (namenoma) nagiba k razpadu. Lahko bi rekli, da je skorajda celotno delo zgrajeno iz skladateljevega naslanjanja na ostrine in napetosti; Stravinski jih je avtonomno in neodvisno osmisli v različnih instrumentalnih kombinacijah, skrajnih legah posameznih instrumentov in v hkratnem sozvenenju različnih akordov, torej v zvoku, ki ga takratni čas še ni poznal. Gre za preseganje estetike impresionistov in grobo ogrožanje dotedanje germanske simfonične tradicije.

Skladatelj v svojem delu očitno ni nameraval izraziti sebe, svojih čustev in notranjosti, kot je to narekovala romantična dediščina. Ta pot je bila za Stravinskega v času krstne izvedbe skladbe leta 1913 že zdavnaj prehojena in nezanimiva. Zanj se je končala že prej s smrtjo njegovega učitelja Rimskega-Korsakova leta 1908, najpozneje pa z glasbo za balet *Ognjeni ptič*.

Nemški in avstro-ogrski prostor, ki je takrat kot vodilni v razvoju glasbe prignetil periodičnost in harmonske postope do skrajnosti znanega, je nove razširjene meje

gradil in dovoljeval le ob variacijskih tehnikah, melodični inventivnosti in harmonski bogatosti. Tudi Schönberg in njegovi somišljeniki se tradiciji in moči skladateljev, kot je bil recimo Brahms, niso popolnoma odrekli. Prav tako ne Debussy med impresionisti. Novosti so želeli pridelati iz preudarnosti naslednjega koraka. Nikakor pa ne iz zgolj enega glasbenega parametra, ki je bil nekje na koncu prioritet umetniškega jezika – ritma – metrično predvidljive, preproste in poenostavljene prvine. In Stravinski? V njegovi *Posvetitvi* ritem »kriči«. Invencija sloni prav na ritmu – primitivni moči, doslej neintelektualni moči, v novem formativnem procesu.

Pomen tega leži najprej v razumevanju simetrije kot tradicionalnega vodila kompozicijske tehnike. Postopi, kjer napetosti dosežejo svoj vrhunec in nato tudi pomiritev v smislu znanih možnosti zaključka skladbe, Stravinskega v *Posvetitvi* niso zanimali. Proces asimetrije je razvil kot samostojno umetnost. S tem je dosegel nekaj, kar lahko razumemo kot recept za relativizacijo poslušalcev različnih pedigrejev. Poznavanje glasbene teorije kot vodilo pri poslušanju je izobražene poslušalce pustilo na cedilu. Strukture fraz in motivi, kombinacije vedno različnih zaporedij ne prinašajo zadovoljitve ob prepoznavanju vzorca. Učinek intuitivnega in nezavednega involviranja je tu veliko močnejši. In to je v korist laičnemu poslušalcu.

Enega večjih učinkov te skladbe povzročata skladatelj izbor disonantnega, rezkega glasbenega materiala in raba disonance kot avtonomne zvočne tvorbe. Kratke strukture uporablja v različnih kontekstih in v nenenakih zaporedjih. Glasbeni parameter (katerikoli) je pri *Posvetitvi* objektiviziran in tak, kot bi ga opazovali skozi prizmo. Tu se dotakne postopkov kubizma, ki jih je spoznal pri svojih pariških znancih, pri Braqueu in Picassu. Ob vsem tem so postopki videti, kot da ga zabavajo v lastnem »ciničnem manierizmu«.

Kot rečeno je objektivnost prisotna v več parametrih. Stravinski sicer tudi uporablja terčna sozvočja, a ker nanje nalaga nove terce, nevtralizira njihovo tradicionalno vlogo, odvzame jim njihovo funkcijsko naravo. V harmonskem pomenu Stravinski sozvočjem, ki temeljijo na intervalu terce, prav z nalaganjem še več teh intervalov odvzema karakter, da postanejo tujki v harmonskem polju, kjer bi sicer imeli točno določeno nalogo in tudi pomen. Akorde razširi v obsegu, a jih razbremeni »narave«. Tako sozvočja nikakor ne oslabijo, temveč dobijo novo vlogo oziroma postanejo sama po sebi *statement* v glasbi.



Politonalnost je še en značilen skladateljev postopek, pri katerem gre za kombiniranje in ponavljanje krajših motivov v različnih tonalitetah. Obenem smo še vedno v tonalni glasbi in prehod v atonalno nikakor ni namen. Namen sta doseganje barvnih učinkov in osvetljevanje v smislu barvnega kalejdoskopa.

Poliritmija, torej raba več ritmov hkrati, in asimetrija ritmičnih motivov v tem primeru pomenita najsijajnejši pobeg iz periodičnega načela. Z raztegovanjem časa v smislu analogije, z dodajanjem, odzemanjem in igranjem z metričnimi poudarki je Stravinski razprl mrežo na videz zapletene kombinatorike.

Eden bolj slikovitih primerov je slišen takoj po uvodu prvega dela. Introdukciji sledi grobo mantrično (namenoma se izogibam izrazu metrično) ponavljanje akordov v godalih, predpisani potegi z lokom navzdol povzročajo ostre poudarke, ki se okrepijo na nepričakovanih mestih, kot nazorno prikaže avtor Alex Ross v knjigi *The Rest is Noise* (Drugo je hrup):

1 2 3 4 5 6 7 8
 1 **2** 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 **5** 6 7 8
 1 2 3 4 5 **6** 7 8

Poliritmične strukture niso predstavljene prikrito. Nasprotno, pogosto jih izvaja ves orkester. Sloji se kopičijo eden na drugega in struktura zahteva koncentrirane izvajalce, ki morajo biti z repetiranim izvajanjem svojega ritmičnega motiva v lastnem taktovskem načinu sposobni slediti večji matrici, ki različno spaja v homogeno. To je organizirani kaos, kreativni kolaž, nekaj, kar je bilo do nastanka te partiture neznano.

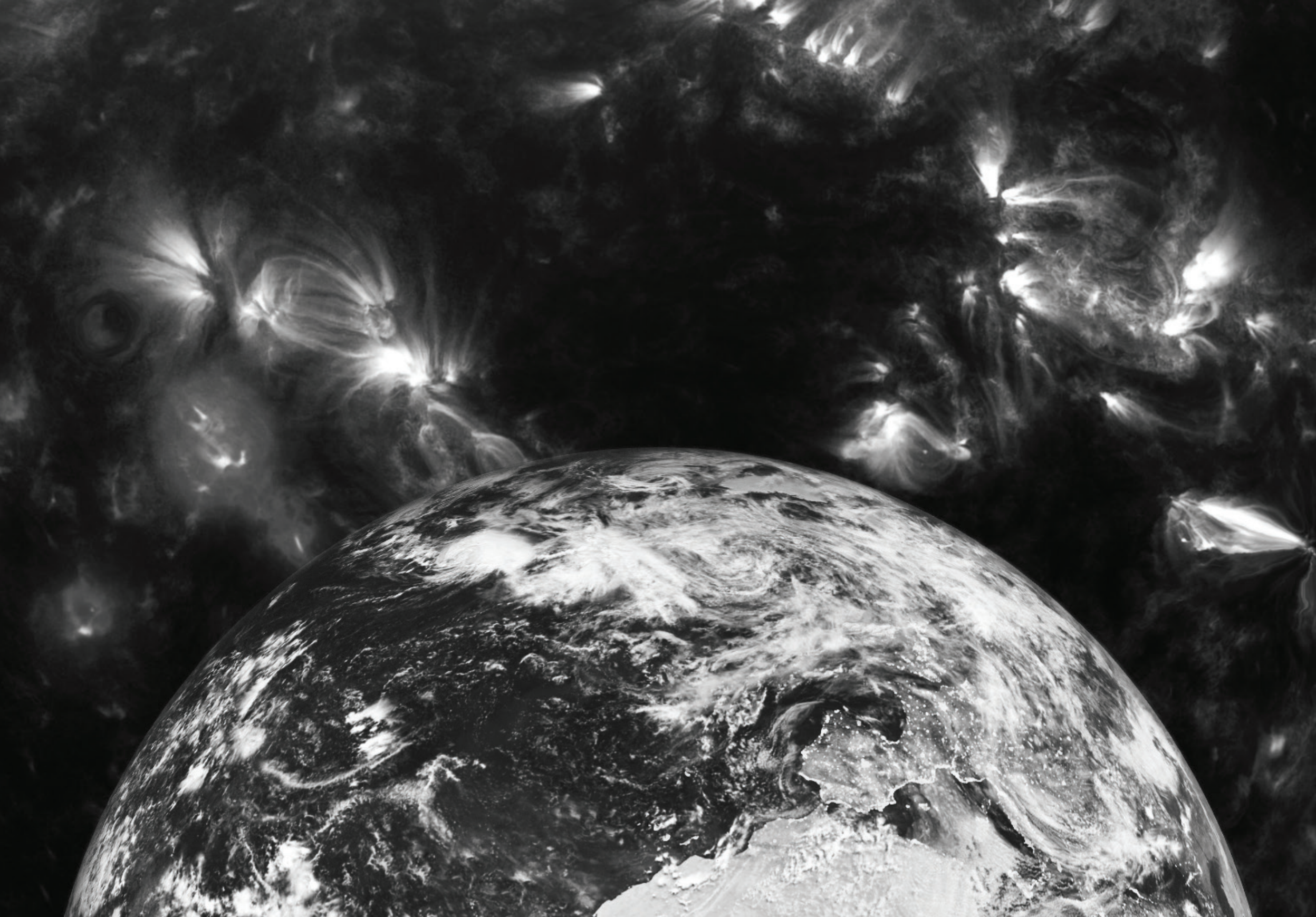
Orkestracija je za tisti čas izjemno inovativna in zahteve skladatelja so veljale za neizvedljive. Orkesterski aparat je ogromen, z dvojnimi timpani ter povečano zasedbo trobil in pihal, ki so v ospredju. Pogosto imajo tudi ti inštrumenti perkusivno vlogo. Raba solističnih instrumentov v skrajnih registrih oziroma kombinacije enakih inštrumentov, a v skrajnih registrih, so pečat Stravinskega, ki ga ne more spregledati nobena generacija po njem.

Vrtinec vzorčenja nepredvidljivega je huronski in traja, »v šahu« nas drži do samega konca skladbe. *Till the end, my dear, till the end*, je odgovoril Stravinski Džagilevu na vprašanje, kako dolgo bo trajalo to ponavljanje enega in istega akorda (sestavljenega iz dveh, v tradicionalni glasbeni teoriji popolnoma nezdružljivih akordov), ko je prvič slišal skladatelja igrati odlomek na svojem klavirju. *Do konca, prijatelj, do konca*, si je skladatelj dovolil svobodno osmisliti poganske slike domovine Rusije in izživeti svojo vizijo, sanje in globoko mistično izkušnjo, kakor je sam imenoval snovanje in proces skladanja te skladbe. Je lahko ta osebna izkušnja dovolj verodostojna za (današnje) razumevanje nastanka ideje skladbe in njene geneze ali vse skupaj bolj razumemo kot preračunljivo gesto? Ali bi kot priznanje o impulzu inovativnega momentuma morala pretehtati bolj stvarna, raziskovalna in obrtniško otipljiva, pretenciozna manira kontemplacije sveta, v katerem prisostvuje skladatelj in ga nato povsem objektivno izpričuje v svoji kompoziciji do trenutka, ko silovita materija neha utripati, nas zvočno preplavljati in se izžeta enostavno razblini. Do smrti, bi rekli, če se vrnemo k subjektivnemu oziroma k narativu *Posvetitve*.

Stravinski je nekoč zapisal, da *Posvetitve* sploh ne bi bilo, če ne bi srečal Sergeja Džagileva. Ruski impresarij je mladega skladatelja slišal in srečal na konservatoriju v Sankt Peterburgu. Povabil ga je na pogovor, a ker je bilo čakanje nanj za mladega in nestrpnega umetnika nevzdržno in ponižujoče, bi skoraj odšel. V zadnjem hipu sta se vendarle srečala in spoznala. Stravinski je sprejel prvo naročilo, potem naslednje in uspeh z baletnim ansamblom Ruski balet ni izostal. Pariz je odslej oboževal vse rusko. Tudi škandal.

Partitura skladbe *Posvetitev pomladi* je od krstne izvedbe, 29. maja 1913, pa do danes doživela mnoge reinterpretacije. Skoraj neverjetno se zdi, da je danes ta priljubljena in cenjena skladba ob premieri doživela škandal, da je bila koreografija Nižinskega ocenjena kot katastrofalna, glasba pa nerazumljena, po pričevanjih se je na usodno majsko noč v gledališču na Elizejskih poljanah niti ni dobro slišalo.

Po škandalu *non plus ultra* se je predvsem v koncertnih izvedbah, pa tudi v novih baletnih koreografijah, ta pomembna skladba kmalu vendarle uvrstila v mednarodni inštrumentalni železni repertoar.



Leta 1913 so v pariškem gledališču Theatre des Champs Elysées premierno uprizorili balet *Le Sacre du printemps*, v prevodu *Posvetitev pomladi*, za katerega je glasbo napisal Igor Stravinski, koreograf pa je bil Vaclav Nižinski. Predstava je razdelila občinstvo, zaradi svoje avantgardnosti, fragmentarnosti v strukturi in glasbeni kompoziciji ni bila najbolje sprejeta. Ni se ujemala s takratnimi normativi in baletnimi konvencijami, dandanes pa glasba Stravinskega in koreografija Nižinskega sodita v kanon baletne umetnosti ter razvzemata in navdihujeta koreografe po vsem svetu.

V slovenskem prostoru smo si lahko ogledali več izvedb *Posvetitve* ali variacij na temo: od *Posvetitve pomladi* Edwarda Cluga prek triptiha *Posvetitve pomladi*, ki so jo skupaj ustvarile Maša Kagao Knez, Jana Menger in Rosana Hribar, pa vse do *Posvetitve pomladi*, ki jo je kot del *Trilogije* ustvaril Matjaž Farič. V letošnji sezoni se bo spoprijel s *Posvetitvijo* kot lutkovnim »baletom«.

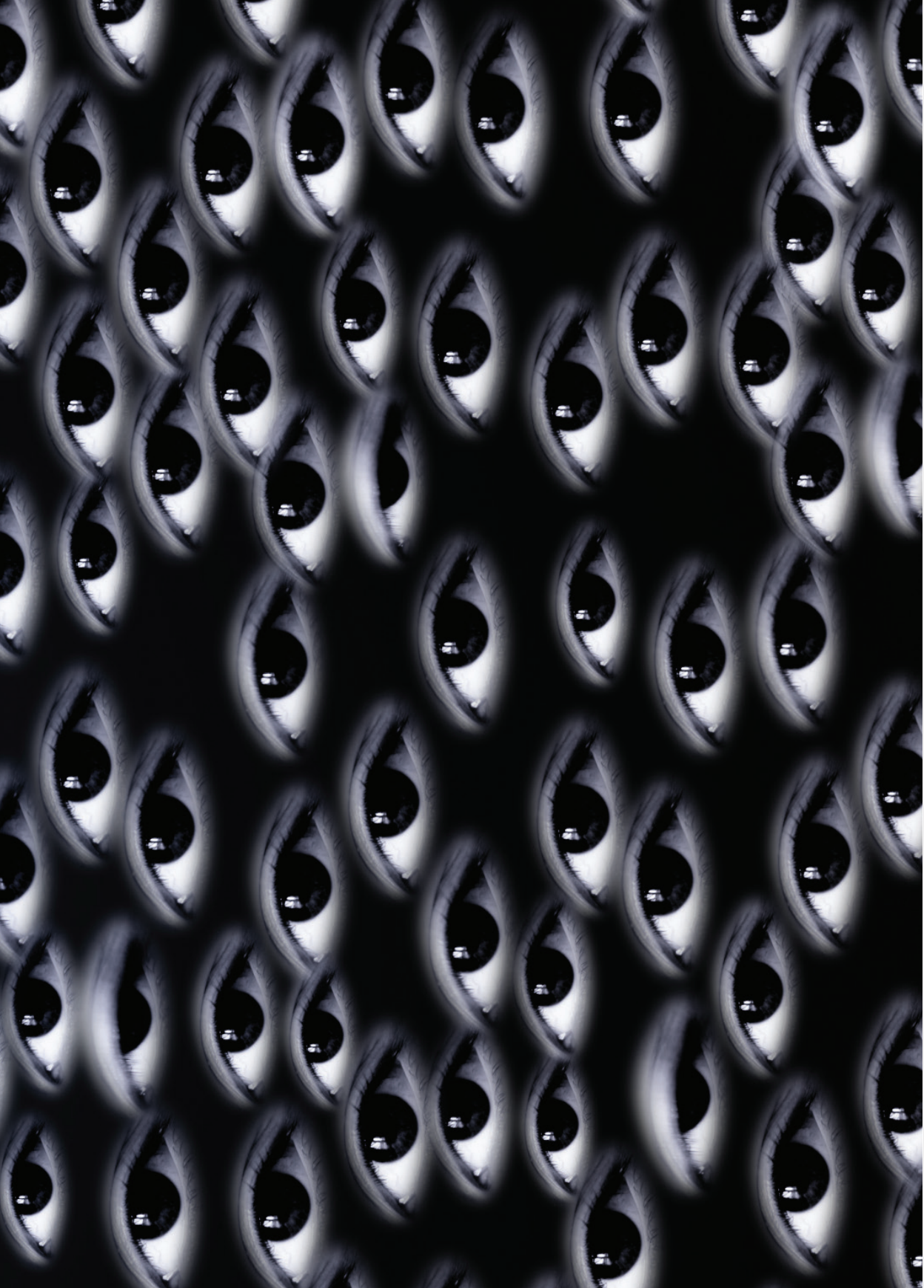
Matjaž Farič, rojen leta 1965 na Ptujju, je začel plesno in koreografsko kariero v osemdesetih letih, po šolanju na mariborskem Konservatoriju za glasbo in balet se je vpisal na študij na dresdensko Palucca Schule, kjer je leta 1987 diplomiral. Naslednjih dvajset let je plesal in koreografiral, s svojimi predstavami obredel večji del sveta, ustanovil več plesnih kolektivov in prejel številne nagrade. V letih 1994–1997 je ustvaril reinterpretacije baletnih klasik: *Labodje jezero*, *Romeo in Julija*, *Posvetitev pomladi* in predstava *Trilogija – zadnje dejanje*. Za to delo je prejel nagrado Prešernovega sklada. Leta 2010 je diplomiral še iz gledališke in radijske režije na AGRFT. Kot koreograf in režiser redno sodeluje z institucionalnimi in nevladnimi gledališkimi hišami v Sloveniji, vodi in kurira pa tudi festival Front@.

Tokrat se s *Posvetitvijo pomladi* srečuje četrtič. Najprej je svoj odnos do gradiva raziskoval v predstavi *Stravinski in jaz* v produkciji Studia za sodobni ples Zagreb leta 1995. Leto prej je premiero doživel prvi del *Trilogije*, *Labodje jezero*. V sodelovanju s Cankarjevimi domom je Farič v štirih zaporednih letih pripravil štiri plesne predstave. Po treh reinterpretacijah baletnih klasik – *Labodje jezero* (1994), *Romeo in Julija* (1995) in *Posvetitev pomladi* (1996) – je leta 1997 projekt zaključil s predstavo *Trilogija – zadnje dejanje*. Znotraj *Trilogije* je raziskoval razvoj zgodbe v baletnem kanonu. *Labodje jezero* pripada tradiciji 19. stoletja in se fabulativno drži pravljicne, torej nerealistične zgodbe. *Romeo in Julija* še vedno ohranja naracijo kot rdečo nit baleta, toda zgodba ni več popolnoma nerealna ali mitska, ampak ima element verjetnosti. S tem balet

že nakazuje svoje približevanje stvarnosti in reformacijo žanra. Tretji del, *Posvetitev pomladi*, pa sploh ne temelji več na literarni predlogi – gib je tisti, ki usmerja pripoved. Zanimivo je, da se je s plesom in zgodbo ukvarjal v času, ko je postdramsko gledališče doživljalo svoj vrhunec, se distanciralo od klasične fabulativne strukture in vedno bolj prehajalo v avtorsko gledališče, ki je zasnovano na improvizacijah, gre torej v bistvu za metodologije in postopke, ki črpajo iz sodobnega plesa. Trilogija je tako avtorsko delo, ki preizprašuje dve ravni – razvoj in razkroj zgodbe v plesu, sočasno pa tudi zgodovino sodobnega plesa in njegov razvoj skozi številne gibalne tehnike. Ali če povem s Faričevimi besedami: *To je zgodba o gibu in gib o zgodbi*.

Kasneje se je s temo vrnil v prostore Studia za sodobni ples v Zagrebu, kjer se je leta 2004 ponovno ukvarjal s *Posvetitvijo pomladi*. Piše se leto 2019 in fascinacija nad Stravinskim ostaja. Traja že 24 let oziroma skoraj polovico Faričevega življenja. Tokrat se s temo ukvarja prek novega medija – lutke oziroma animiranega objekta. Očitno je, da se izjemno sistematično loteva reinterpretacij *Posvetitve pomladi*. V vsakem ustvarjalnem obdobju se nekako vrača k njej. V njej je nekaj, kar ga neizmerno vznemirja, saj gre za štiri različne izvedbe iz štirih različnih zornih kotov, postavljene v treh različnih prostorih in z bolj ali manj različnimi sodelavci. Tudi žanrsko se predstave razlikujejo, saj je Farič eden tistih ustvarjalcev, ki jih zanima tako klasična kot sodobna umetnost. Tudi sam se zavestno izogiba oznakam, ki bi mu jih prilepili. Podobno, kot jih je nemogoče prilepiti Stravinskemu, saj je v njegovih delih očitno poznavanje zgodovine glasbe, njenega razvoja in palete glasbenih oblik. Mogoče se prav v zgodovinskem kontekstu nastanka in krstne izvedbe *Posvetitve pomladi* skriva njegova afiniteta do Stravinskega. V letih pred prvo svetovno vojno namreč pomni-mo nastanek avantgard in *Posvetitev* je nastala prav na prelomu med transformacijo klasičnega baleta v sodobni ples. Spremembe so se dogajale precej hitro in radikalno, ustvarjali so jih ljudje, ki so izhajali iz klasične tehnike. Predvsem za avantgardo je ključnega pomena, da se zavedaš problemov konvencij in kanona, za to pa je potrebno izjemno podrobno poznavanje obojega.

Kaj pa to pomeni za »lutkovni balet«? V bistvu enako. Prvinam klasične animacije lutk so dodani sodobnoplesni gibi, animirani objekti in videoprojeksijska, ki s svojimi vsebinami podpira vse preostale elemente. Tako v gibu kot v vsebini gre torej za ritual, za posvetitev klasičnim tehnikam umetniškega dela, ki so kasneje žrtvovane za kreativno svobodo.



»Nevedneži mislijo, da je treba za ustvarjanje počakati na navdih. To je pomota. Seveda ga ne mislim zanikati, nasprotno, navdih človeka spodbuja in ni le nekakšna posebnost umetnikov. V tek ga požene določen vzgon in ta vzgon je delo. Kakor tek narašča z jedjo, tako nosi delo s seboj navdih, če ta ni prisoten že na začetku. Najpomembnejša je le njegova posledica – ustvarjalnost.«

– Igor Stravinski

Danes govoriti o obredu in obrednem lahko hitro zazveni precej obskurno ali zaznamovano z mislijo, da se to nas, ki živimo vsakdanje življenje, sploh ne tiče. Vendar je obred nekaj prvobitnega, nekaj, kar nas kot civilizacijo vzpostavlja. Zavedanje, kako pomembni so zakoni narave in njeni vzorci, ki nam pomagajo (pre)živeti, je dandanes postalo nujno, ker kljub vsej tehnologiji in napredku še vseeno nismo dorasli temeljnim civilizacijskim vrednotam. Zaradi preobremenjenega uma, zaradi nenehne analize podatkov in strahu pred minljivostjo pozabljamo na življenje samo.

Tako se je *obredno* v uprizoritev vtkalo predvsem v proces nastajanja. In *obredno* se je zgodilo samo po sebi. Na prvi ravni zato, ker je bila prostor ustvarjanja stara telovadnica, ki je bila po velikosti sicer dobra gostiteljica, zaradi specifičnosti »telo vadnice« pa je igralce spodbujala v povsem drugačno ustvarjanje – na eni strani v gibanje, igranje in žoganje, na drugi strani pa v prevzemanje vlog ter zavedanje odgovornosti v skupini, torej k vrtilinam, ki jih je nastajajoča uprizoritev močno potrebovala. Vizura prostora je ustvarjalce silila v povsem drugačno imaginacijo, vizualiziranje mejnih, ekstremnih podob, predvsem pa v ustvarjanje nepredvidljivih situacij, ki delujejo predvsem na čutni ravni, neodvisni od prostora, znotraj katerega so umeščena.

Druga raven obrednega se zgodi v trenutku, ko igralci v lutko prvič vdihnejo življenje in ta pred nami oživi. Zgolj majhna arhetipska gesta je dovolj in že z njo globoko čustvujemo. Animator in lutka za nas postaneta eno, enakovredna, vsak s svojo jasno uravnoteženo vlogo. Ker animator ni skrit, je njegova odgovornost oživljanja še toliko večja. Postavlja ga v funkcijo boga, ki lahko z njo povsem brezvestno manipulira. Lutka se ne pretvarja, da lahko živi brez animatorja, hkrati pa ni podrejena in za svojo živost lahko izkoristi vsak trenutek. Da pa bi ji gledalec v resnici verjel, se ji mora animator spoštljivo podrediti. In takrat lahko lutka razširi svoj energetski naboj in dokaže, da zmore več fizičnih metafor, kot jih zmore človeško telo. Ob njeni čistosti in človeški pristnosti dozorevamo in v nas lahko prebuja najbolj prvinska čustva in temeljne vrednote.

Lutko lahko popravljaš, ji omogočiš veliko napak, se izogneš zakonom gravitacije, lahko pade na tla ... Nikoli se v resnici ne utruji. Vedno ti je predana. Pripravljena. Gre do konca, tudi če ji odpade ud. Vse naredi zate. Za nas. Za vas.

Tretja raven je glasba skladatelja Igorja Stravinskega, ki je kulturna in je korenito spreminila smer glasbene umetnosti. Glasba, ki je bila napisana za balet in zahteva tako v glasbenem kot gibalnem smislu uporabo »inštrumenta« (glasbila in telesa) na nekonvencionalen način in postavlja temelje sodobnim kompozicijskim tehnikam. Glasbena klasika, ki vsakega umetnika, ki se z njo sooči, izzove predvsem v ustvarjalnosti. S svojimi obrednimi atmosferami postane vseobsegajoča in z neizprosnim ritmom ne dovoljuje popuščanja, zahteva predanost. Ustvarja slike, ki nosijo sublimno vizualno moč in ritem mesoreznice, ki gledalca pelje v čutenje in ne v razumevanje. Ozaveščanje te ravni, ki bdi nad odrskim dogajanjem, ki ne dovoli padca koncentracije, ki zahteva natančnost, trdnost, neomajnost in hkrati naivnost, nežnost ter popolno predanost. Ko tretja raven postane glasba, se vse odrsko dogajanje začne spreminjati v partituro. Vsak gib, korak, obrat, smer, vse postane zelo pomembno. Vse je natančno izmerjeno. Vse postane nekakšen sistem; balet, ki ne glede na zahtevnost gibalne ali lutkovne sekvence ostane virtuozen, in akterjevo telo vse izvaja z občutkom za lahkoto in obliko. Spopad z glasbo, ki je neusmiljena prav v svoji muzikalnosti, »nepravilna« prav takrat, ko bi potreboval malce potuhe pri sledenju, in najlepše, tako jasna v svojem obrednem vzdušju, da vsakdo, ki je pripravljen odpreti kanal prvobitnim, animaličnim, arhetipskim energijam, zaplava v obredje žrtvovanja in hkrati poleti v posvetitev.

Četrta raven obrednosti se je zgodila skozi umski vidik, skozi premislek. Projekcija vizualnih podob tako nosi moč časa. Zgodovine. Razvoja. Propada. Čas deluje kot nasilje nad naravnimi vzgibi in vzorci. Čas, ki smo ga zaslužnili in si ga na vsak način poskušamo podrediti. Čas, ki nas zmeraj znova preseneti, pokaže bistvo, poudari trenutna stanja in je zdaj in je zdaj in je zdaj. Čas, ki omogoča, da čutimo in se z začutenim soočimo.



Izdajatelj **Lutkovno gledališče Ljubljana**
Zanj **Uroš Korenčan, direktor**
Umetniška vodja **Ajda Rooss**
Urednici **Staša Prah** in **Nika Švab**
Avtorice besedil **Živa Ploj Peršuh, Nika Švab, Staša Prah**
Lektorica **Irena Androjna Mencinger**
Avtor slikovnega gradiva **Jure Lavrin**
Fotograf **Jaka Varmuž**
Oblikovanje **Ajda Schmidt**
Uporabljene črkovne vrste **Sentinel, Brandon**
Na papirjih **Sora Press Cream 110 g/m²**
Tisk **Tiskarna Grafex**
Naklada **500**

Ljubljana, marec 2019

70 LET

LUTKOVNO
GLEDALIŠČE
LJUBLJANA

