

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

Scensko oblikovanje

**ANA MELJO**

**SPREMINJEVALCI PODOB**

**Raziskava ustvarjalnega procesa v plesni predstavi**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024

Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Scensko oblikovanje

Kostumografija

**ANA MELJO**

## **SPREMINJEVALCI PODOB**

**Raziskava ustvarjalnega procesa v plesni predstavi**

Magistrsko delo

Mentorica: mag. doc. Tina Kolenik

Somentorica: prof. Janja Korun

Ljubljana, 2024

## Podatki o magistrskem delu

Ime in priimek: Ana Meljo

Naslov magistrskega dela: Spreminjevalci podob

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 71

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Scensko oblikovanje, Kostumografija

Mentorica: doc. mag. Tina Kolenik

Somentorica: prof. Janja Korun

Jezikovni pregled: prof. slov. Natalija Krese

## Zahvala

Te produkcije brez dobre volje, trdega dela, predanosti, prilagajanja, dobrih idej in talenta Anje, Lare, Tjaše, Ane ter Thomasa ne bi bilo. Prav tako produkcije ne bi izpeljala do konca brez dobrih prijateljev, ki so skupaj z mano šivali, lepili, vozljali in nosili praktikable v (pre)visoka nadstropja. Prav tako končni izdelek ne bi bil, kar je, brez dobrega mentorstva prof. Janje Korun, prof. mag. Jasne Vastl, doc. mag. Tine Kolenik in asist. mag. Evin Hadžialjevič. Brez Katje Somrak ne bi imeli odra za ples, brez Aljaža Zaletela pa nas ne bi nihče videl. Hvala Piji, Eriku in Andražu, da so poskrbeli, da imamo fizične spomine na našo predstavo. Neskončno sem hvaležna celotni ekipi za čudovit proces in z veseljem bi ga ponovila, le da bi vključila še dramaturga, ki bi poskrbel za bolj razdelano zgodbo, kar bi olajšalo delo koreografinjam.

Povzetek

Spreminjevalci podob

Raziskava ustvarjalnega procesa v plesni predstavi

Magistrska naloga z naslovom *Spreminjevalci podob*, ki ima podnaslov *Raziskava ustvarjalnega procesa v plesni predstavi*, je sestavljena iz dvanajstih medsebojno prepletenih in dopolnjujočih se tematskih sklopov, ki vključujejo zgoščene teoretske refleksije, idejne zasnove posameznih delov projekta *Spreminjevalci podob* ter opise njihove realizacije. V teoretičnem delu je prikazana vloga volka, kolibrija, jaguarja in kače z biološkega ter šamanskega, umetnostnega in folklornega vidika. V praktičnem delu je glavnina pozornosti namenjena idejni zasnovi, ustvarjanju in realizaciji vseh elementov, ki sestavljajo plesno produkcijo: kostumografiji, scenografiji, koreografiji, svetlobi ter zvoku. Na koncu je osvetljen kreativni proces sodelovanja z glasbenikom Thomasom Meleteasom ter plesalkami Anjo Möderndorfer, Laro Ekar Grlj, Tjašo Bucik in Ano Mesec. Cilj praktičnega dela magistrske naloge je bil zasnovati celostni (kostumografski, scenografski, svetlobni, zvočni in koreografski) koncept za plesno predstavo. Naloga se osredotoča na razumevanje kompleksnega ustvarjalnega procesa, ekipnega sodelovanja in uveljavljanja idej pri tem večplastnem, kompleksnem ter zahtevnem plesnem projektu.

Ključne besede: šamanizem, živali, metamorfoze, kostumi, scenografija, ples, glasba, identiteta, spreminjanje, okolje.

## Summary

### Shapeshifters

#### Researching the creative process of making a dance performance

The master's thesis titled *Shapeshifters*, which has the subtitle *Research of the Creative Process in Dance Performance*, consists of twelve mutually intertwined and complementary thematic chapters, which include condensed theoretical reflections, conceptual designs of individual parts of the Shapeshifters project, and descriptions of their realization. The theoretical part focuses on the role of the wolf, hummingbird, jaguar, and snake from a biological, shamanic, artistic, and folklore point of view. The practical part emphasizes the conceptual design, creation, and realization of all the elements that make up the dance production: costume design, scenography, choreography, light, and sound. The last part highlights the creative process of collaboration with musician Thomas Meleteas and dancers Anja Möderndorfer, Lara Ekar Grlj, Tjaša Bucik and Ana Mesec. The aim of the practical part of the master's thesis was to design a comprehensive (costume, scenographic, light, sound and choreographic) concept for a dance performance. The assignment focuses on understanding the complex creative process, team collaboration, and the implementation of ideas in this multifaceted, complex, and demanding dance project.

Key words: shamanism, animals, metamorphosis, costumes, set design, dance, music, identity, characteristics, change, environment.

Vsebina	
Zahvala .....	4
Povzetek .....	5
Summary .....	6
1 Uvod .....	9
2 Raziskovanje živali .....	10
3 Volk .....	11
3.1 Volk z biološkega vidika .....	11
3.2 Volk s šamanskega vidika .....	13
3.3 Volk v umetnosti in folklori .....	15
4 Kolibri .....	17
4.1 Kolibri z biološkega vidika .....	17
4.2 Kolibri s šamanskega vidika .....	18
4.3 Kolibri v umetnosti in folklori .....	19
5 Jaguar .....	20
5.1 Jaguar z biološkega vidika .....	20
5.2 Jaguar s šamanskega vidika .....	20
5.3 Jaguar v umetnosti in folklori .....	21
6 Kača .....	22
6.1 Kača z biološkega vidika .....	22
6.2 Kača s šamanskega vidika .....	23
6.3 Kača v umetnosti in folklori .....	23
7 Vsebina plesne predstave .....	27
8 Razčlemba kostumografije .....	28
8.1 Osnovna ideja in skice .....	28
8.3 Realizacija kostumov .....	35
9 Razčlemba scenografije .....	46
9.1 Osnovna ideja .....	46
9.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve .....	46
9.3 Realizacija scenografije .....	47
10 Razčlemba glasbe .....	49
10.1 Osnovna ideja .....	49
10.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve .....	51
10.3 Realizacija .....	52
11 Razčlemba koreografije .....	54

11.1. Osnovna ideja .....	54
11.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve .....	55
11.3 Realizacija koreografije .....	56
12 Razčlemba svetlobe in zvoka .....	60
12.1 Osnovna ideja .....	60
12.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve .....	61
12.3 Realizacija .....	61
13 Zaključek.....	67
14 Viri .....	68
15 Seznam slik .....	70



# 1 Uvod

Magistrska naloga *Spreminjevalci podob, Raziskava ustvarjalnega procesa v plesni predstavi* obravnava ustvarjalni in izvedbeni proces, pri čemer je poudarjena celostna podoba kostumografije ter scenografije za plesno predstavo. Magistrska naloga je sestavljena iz dveh delov. V teoretičnem delu so obravnavane štiri živali – volk, kolibri, jaguar in kača – z biološkega, šamanskega, folklornega ter umetnostnega zornega kota. Na novo pridobljene informacije so bile inspiracija za zasnovanje koncepta vizualne podobe plesne predstave *Spreminjevalci podob*. V praktičnem delu magistrske naloge, ki vključuje idejno zasnovano in realizacijo plesne predstave, pa je opisan proces ustvarjalnega sodelovanja z glasbenikom Thomasom Meleteasom ter plesalkami Anjo Möderndorfer, Laro Ekar Grlj, Tjašo Bucik in Ano Mesec. Razgrnjena je vsebina plesne predstave, posebna pozornost pa je namenjena analizi idejnih izhodišč in realizacije kostumografije, scenografije, glasbe, koreografije, svetlobe ter zvoka. Pri snovanju in ustvarjanju predstave sta bila najzahtevnejša izziva upodabljanje koncepta dualnosti ter iskanje koherentnega razmerja med kostumografijo in scenografijo.

Zamisel za ta projekt se je pojavila ob poslušanju albuma Thomasa Meleteasa *Shapeshifting Wizards*. Glasbenik je snov zanj črpal iz šamanističnih obredov v Srednji in Južni Ameriki. Skomponiral je skladbe za štiri živali, in sicer za kačo, volka, kolibrija in jaguarja. Tamkajšnji šamani namreč verjamejo, da se lahko vsak človek v nekem trenutku spremeni v žival, ki ji je v tem ali onem oziru najbolj podoben. Ta metamorfoza se zgodi, ko postane neka posameznikova lastnost, ki ga povezuje s specifično živalsko vrsto, najizrazitejša. Ob poslušanju glasbe sem si zlahka predstavljal ljudi, ki jih čustva tako prevzamejo, da prevzamejo živalsko obliko. Thomasa sem povabila h kreativnemu sodelovanju in skupaj sva se lotila ustvarjanja plesne predstave *Spreminjevalci podob*. Za ta naslov sem se odločila, ker povzema bistvo njegove glasbe in sprememb, ki jih glasba povzroči. Plesalke spremenijo svojo podobo in postanejo volk, kolibri, jaguar ter kača.

Cilj magistrske naloge je preizkusiti se v vlogi avtorice, kostumografinje, scenografke in soustvarjalke koreografije, svetlobnega oblikovanja ter zvoka v plesni predstavi.

## 2 Raziskovanje živali

Pred začetkom razvijanja koncepta za kostumografijo in scenografijo sem preučila biološke, šamanske, folklorne ter umetnostne načine dojetanja vseh štirih živali, ki nastopajo v plesni predstavi. Kmalu sem spoznala, da so s kostumografskega in scenografskega vidika v tem projektu najkoristnejše biološke značilnosti volka, kolibrija, jaguarja ter kače, pri snovanju koreografije pa sem se oprla tudi na njihov pomen v šamanskih, umetnostnih in folklornih praksah. Vsekakor nisem hotela, da bi bila plesna predstava dojeta kot satirična karikatura ali kot nekritično povečevanje šamanskih obredov.

Raziskovanje različnih kulturnih refleksij živalskih bitij je bilo usmerjeno v študij knjižnega, slikovnega in spletnega gradiva. Zbrane informacije sem nato predstavila plesalkam, ki so jih – kar me je presenetilo – zelo različno interpretirale. O razvoju in napredku kostumografije, scenografije ter koreografije smo redno obveščale tudi Thomasa, ki živi in ustvarja v Atenah. Tudi njemu so bile na novo pridobljene informacije v pomoč pri prilagajanju originalnih skladb za potrebe plesne predstave, dobil je jasne smernice, katere lastnosti živali bi v danih trenutkih rade poudarile.

## 3 Volk

### 3.1 Volk z biološkega vidika

Na sorodnost volčjega in človeškega obnašanja kaže razvpita in že na prvi pogled zloslutna besedna zveza »človek človeku volk«, ki pa je po vsej verjetnosti vendarle krivična tako do volkov kot tudi do človeških bitij. Volkovi zagotovo niso drug do drugega tako v oči bijoče nasilni, zlobni, lažnivi in prevarantski ter kruti, kot so to vse prepogosto ljudje do svojih bližnjih in (še posebej) daljnih podobnikov (zlasti do tistih, s katerimi se ne morejo ali nočejo poistovetiti in jih celo obravnavajo kot manjvredne pripadnike naše vrste, in extremis kot nekakšne »Untermenschen«). Po drugi strani pa Bauer (29–31) – na podlagi novejših nevrobioloških spoznanj – poudarja, da je človek po svoji biološki naravi bitje, ki je motivacijsko (tj. ciljno) že primarno usmerjeno k sodelovanju in dobrim odnosom z drugimi ljudmi, od katerih si želi pridobiti pozitivno pozornost, priznanje, ugled, čast, spoštovanje, odobravanje, občudovanje, naklonjenost ter ljubezen.

Sobivanje ljudi in volkov je postalo še posebej težavno po kmetijski revoluciji, ki se je začela pred približno 10.000 leti. Harari (87–197) označi ta koreniti prelom v načinih življenja ljudi s sintagmo »največja prevara v zgodovini«. Čeprav mnogi menijo, da je prehod v kmetijstvo, poljedelstvo in rejo udomačenih živali preusmeril človeštvo na pot napredka ter večje blaginje, je to imelo tudi posledice, kot so zavrženje tesnega sožitja z naravo, spodbujanje pohlepa in spopadanje s problemi odtujenosti. Nesporno je, da so se ljudje dva milijona let, kolikor je star naš rod Homo, prehranjevali z nabiranjem prostoživečih rastlin in lovom prostoživečih živali.

Ta način življenja se je postopoma, nato pa dramatično končal, ko so ljudje začeli večino časa in energije posvečati kultiviranju peščice rastlinskih ter živalskih vrst. Od zore do mraka so sejali, zalivali, pleli in vodili ovce na pašnike, prepričani, da si bodo s trdim delom priskrbeli več hrane. Ryan in Jethà (22–28) opozarjata, da so se človeške skupnosti popolnoma predrugačile, ko so ljudje začeli živeti v ustaljenih naselbinah, obdelovati polja in rediti udomačene živali. Njihova prehrana je postala bolj enovrstna, kar je vplivalo na slabše

zdravje in občasno lakoto ter zmanjšalo povprečno kakovost življenja. Presežek hrane je povzročil oblikovanje hierarhično organiziranih družbenih struktur, vzpon duhovniškega razreda in hitro rast prebivalstva. Pojavila se je potreba po večjih količinah zemlje, vode in drugih naravnih virov, ki so jih pogosto pridobivali z vojskovanjem. Prav tako se je pojavila zasebna lastnina, saj je postalo pomembno, kje je meja med posameznikovim zemljiščem in posestvi njegovih sosedov. Položaj ženske se je poslabšal; v lovskih in nabiralskih skupnostih je pogosto zavzemala osrednje ter spoštovano mesto, po kmetijski revoluciji pa je postala del imovine, ki jo je moral moški pridobiti in nato varovati skupaj s hišo, polji, živino ter sužnji.

Vidimo torej, da so napadi volkov na drobnico zgolj ena v dolgem nizu težav, s katerimi se morajo ljudje spoprijemati po kmetijski revoluciji. Kmetje so se na take grožnje odzvali s postavljanjem zaščitnih ograd. Ta pristop se je izkazal za najboljšega. Ubijanje volkov je namreč bolj problematično, sploh v primerih, ko lovci z odstrelom porušijo hierarhijo v tropu in prekinejo ali otežijo prenašanje izkušenj med volkovi, kar lahko privede do njihovega parjenja z divjimi psi ter povečanja napadov na drobnico. Radinger (9–10) ugotavlja, da preteklost volkovom ni bila naklonjena, niti v Evropi niti v Sloveniji, tj. na območjih, kjer so živeli že več deset tisoč let pred prihodom ljudi in nato tisočletja skupaj z njimi v relativnem sožitju, po pojavu živinoreje pa so se spremenili v človekovega sovražnika, ki se ga je treba znebiti. Na začetku prejšnjega stoletja so se volkovi na Slovenskem znašli na robu preživetja. Pritisk se je nekoliko razrahljal med svetovnimi vojnami, po letu 1945 pa se je začelo njihovo še bolj sistematično iztrebljanje, ki so ga spodbujale državne nagrade za vsakega ustreljenega volka. Odnos do te plenilske živali se je spremenil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so na pobudo nekaterih napredno mislečih lovcev volkove lokalno zaščitili v kočevskih in snežniških gozdovih.

V Sloveniji živi 12 tropov, ki obsegajo 70–100 volkov. V društvu *Dinaricum* jih štejejo tako, da njihovi člani ponoči tulijo v gozdu in poslušajo morebitne volčje odgovore. Podobno kot pri narečnih skupinah se tudi volkovi iz različnih tropov drugače oglašajo. Tuljenje je za volkove osnovni način komunikacije, ki jim omogoča iskanje in zavzemanje novega teritorija. Pri opazovanju volkov, ki so ujeti v ogradah, ne moremo opazovati njihovega pristnega socialnega vedenja, saj jim tako življenje preprečuje lov, selitve in iskanje prostoživečih spolnih partnerjev.

Radinger (27–34) opiše tipično volčjo hierarhično strukturo kot precej sorodno človeškim družbenim formacijam po kmetijski revoluciji. Trop vodita vodilni par volkov tipa A in B. Volk tipa A pristopa k novim izzivom tipično precej impulzivno. Po neuspehu običajno potrebuje kar nekaj časa, da se pomiri in sprijazni s porazom. Po naravi je drzen, energičen in ekstrovertiran. Po drugi strani pa je volk tipa B precej bolj pasiven. Navadno počaka, da se nova življenjska situacija razplete in se ji nato poskuša prilagoditi. V primerjavi z volkom tipa A je veliko bolj zadržan in miren. Zanimivo je, da hierarhija v volčjih tropih ni določena s fizično močjo posamezne živali, temveč z njeno starostjo. Mlajši volkovi se od starejših učijo veščin lovljenja, branjenja in varovanja, poleg tega pa zanje na različne načine skrbijo, ko ti niso več zmožni povsem samostojnega delovanja. Družina je za volkove prioriteta, saj jim predstavlja stabilnost, varnost, zanesljivost in predvidljivost. V tem pogledu so zelo pomembni obredi, ki krepijo občutek družinske identitete in pripadnosti.

### 3.2 Volk s šamanskega vidika

Volk je zelo pogost motiv v številnih šamanskih praksah v različnih obdobjih in na različnih koncih sveta. Eden izmed najbolj znanih šamanskih pojavov je volčji nagualizem. To je praksa, s katero šaman ponotranji skrbniškega duha volčjih prednikov. Po indijanskih in keltskih običajih je volk spremljevalec človeškega bitja na poti iskanja najglobljih plasti sebstva, tj. notranjega intuitivnega spoznanja. Indijanci so volkove že od nekdaj imeli za svoje učitelje ali sopotnike.

V sodobni perspektivi je šamanstvo praviloma dojeta kot bizaren fenomen, ki temelji na nevednosti in vraževerju primitivnih ljudstev. Po mnenju večine znanstvenikov je bil med starodavnimi lovci in nabiralci razširjen animizem («anima» je latinski izraz za dušo ali duh). Harari (64–65) ugotavlja, da animisti verjamejo, da med človeškimi bitji in drugimi naravnimi entitetami (živalmi, rastlinami, drevesi, grmičevjem, skalami ali potoki) ni nobene vnaprejšnje pregrade. Zato lahko ljudje z njimi tako ali drugače neposredno komunicirajo z besedami, pesmimi, plesi in obredi. Za animiste imajo namreč tudi rastline in druga bitja svoje potrebe, želje in kaprice, poleg tega pa imajo tudi zmožnost čutenja ter zavedanja. Opozoriti pa je treba, da animizem ni neka posebna ali strogo poenotena vera, temveč je zgolj generično poimenovanje za izredno veliko število zelo različnih prepričanj, kultov in obredov, ki pa

imajo vseeno skupno značilnost, in sicer specifičen pogled na svet ter človekov položaj v njem: vesoljni red ne temelji na hierarhičnem razmerju med majhno skupino eteričnih bitij, ki jih imenujemo bogovi (ali celo enim samim vsemogočnim, vsevednim in neskončno dobrim božanstvom), in ljudmi. Animisti so verjeli, da so ljudje samo eno – in vsekakor ne najpomembnejše – izmed mnogih bitij, ki naseljujejo svet.

Kolman (7–14) ugotavlja, da je šamanizem najstarejša oblika filozofije, psihologije, religije in medicine, ki temelji na osebnih izkušnjah ter tesno povezanem načinu življenja. V zadnjem času šamanizem ponovno pridobiva na zanimanju, zlasti po zaslugi knjig Carlosa Castanede, ki opisujejo njegovo dolgoletno šolanje pri šamanu iz indijanskega plemena Yaqui.

Najznačilnejša lastnost šamana je sposobnost doživljanja tako imenovanega potovanja duše po sferah paralelne realnosti, ki so običajno skrite in nerazumljive navadnim ljudem. Šaman se v ekstazi giblje po zgornjem, srednjem in spodnjem svetu ter tam srečuje ljudi, živali in duhove, pridobiva nove moči, spoznava vzroke bolezni ter odkriva načine njihovega zdravljenja. Kolman (23–25) opozarja, da šaman zavestno vstopa v stanja spremenjene zavesti z različnimi metodami, kot so osama, kontemplacija, molitev, telesni napor, ustvarjanje svetega prostora, nošenje posebnih mask in oblačil, zaužitje psihedeličnih drog, ritmično bobnanje ter ples.

Kolman (156–166) piše, da šaman pri polni zavesti prestopa iz vsakdanje resničnosti v druge svetove, kjer se sreča z »varuhi praga« – duhovnimi pomočniki, ki so običajno živali, kot sta orel in volk. Prvotna simbolika volka je povezana s svetlobo, saj ima volk zmožnost nočnega vida. V šamanskih praksah ima volk več pomenov, kot so vlivanje poguma, zdravilne sposobnosti, bojevitost in samotna kontemplacija.

### 3.3 Volk v umetnosti in folklori

Volk ima v bajkah in ljudski folklori večinoma negativen pomen, in sicer vse do dvajsetega stoletja. Obstajajo tudi izjeme, ko je volk prikazan v pozitivni luči, predvsem v povezavi z zemljo in plodnostjo. Tak najbolj poznan primer je legenda o volkulji, ki je kot nadomestna mati Marsovih sinov z dojenjem redila dvojčka Romula in Rema, mitološka ustanovitelj Rima, in skrbela zanj. Germ (217) opozarja, da je imela volkulja v antičnem svetu tudi negativen pomen, in sicer zato, ker je veljalo, da naj bi bile samice zelo pohotne in nagnjene k prešuštvovanju. Volkulja (lat. *lupa*) je bila zato pogosto sopomenka za prostitutko, *lupanar* (volčji brlog) pa oznaka za bordel. Volk je bil – kot simbol previdnosti, taktičnosti, bojevitosti in tudi okrutnosti – v rimski mitologiji spremljevalec boga boja Marsa, ki je v rimskem panteonu užival precej večji ugled kot Ares v grškem. Vojaki, ki so pred bitko opazili volka, so to dojeli kot dobro znamenje, ki je napovedovalo zmago. Kolman (157–163) ugotavlja, da je volk v grški mitologiji simboliziral varuha praga Harona (upodobljenega z volčjimi ušesi), ki je prevažal mrtve čez podzemno reko (podobno kot je Krištof v krščanski mitologiji vodil duše iz tostranskega sveta v onostranstvo). Zanimivo je, da so bile arhaične predstave volka – po vsej verjetnosti zaradi zapletene simbolike in nanjo obešenih pomenov – pogosto protislovne, saj so nihale med spoštovanjem in čaščenjem na eni strani ter strahom in grozo na drugi strani. Volk je bil kot simbol divjine in utelešenje svobodnega duha dojet kot pozitivna figura: totemska žival, plemenski prednik, prenašalec duš, samostojno božanstvo ter spremljevalec bogov. Kot roparski plenilec pa je simboliziral krvoločnost, divjost in destruktivnost, volkulja pa izprijenost. Kolman (159–161) poudarja, da je v evropski folklori prevladal negativni vidik volka, kar najbrž najizraziteje izpričuje pravljica o Rdeči kapici, v kateri nastopa ta žival kot posebitev zla.

Tudi Germ (217) trdi, da podoba hudobnega volka – po zaslugi globoko zakoreninjene negativne simbolike v evropski kulturni tradiciji – v zavesti sodobnega človeka praviloma priključuje bolj ali manj nelagodne in neprijetne občutke, čeprav so naravoslovci že zdavnaj ovrgli zmotne predstave o tej živali kot roparski ter nevarni zveri, ki pogosto napade tudi ljudi. Res je sicer, da je volk v klasični in krščanski ikonografiji simboliziral zlo, tj. napadalnost, okrutnost, krvoločnost, požrešnost ter pokvarjenost, vendar pa se je v izrazito negativno, osovraženo figuro prelevil šele v srednjeveški kulturi. Germ (218) ugotavlja, da krščanski pisci niso našli dobre besede niti za volka niti za volkuljo: »Zver, ki napada ovce,

takoj ko niso več pod budnim očesom pastirja, je eden od najpogostejših simbolov hudiča, ki pogubi krščanske duše, če se oddaljijo od Kristusovega nauka. [...] Volka so s hudičem povezovali celo zaradi njegovih oči, ki se svetijo v temi.« Zanimivo je, da se volk v srednjeveški umetnosti pojavlja redkeje, kot bi morda pričakovali. Zasledimo ga na kapitelih romanskih cerkva, kjer z odprtim gobcem preži na jagnje (kar je očitno simbol hudiča, ki se hoče polastiti krščanske duše). V motivih poslednje sodbe pa so vrata, ki vodijo v pekel, včasih predstavljena kot odprt volčji gobec, v katerega se zgrinjajo grešne duše za vekomaj pogubljenih. Volčje zveri so neredko simbolizirale heretike in nevernike (upodobitve spopadov skupine psov z volkovi, ki so bile še zlasti priljubljene med pripadniki meniškega reda dominikancev – tj. »božjih psov« (*domini* = Gospodovi, *canes* = psi) – so bile zatorej alegorije gorečih in nepopustljivih bojov med vero in nevero, dobrim in zlom). Volk nastopa tudi v legendah o svetnikih (na primer o Frančišku Asiškem), ki so to divjo zver zmogli ukrotiti in udomačiti s svojo nadpovprečno blagostjo ter ljubeznijo. Germ (219) trdi, da ima volk pozitivno vlogo skorajda izključno v heraldiki, pri čemer simbolizira bojevitost in previdnost, ker naj bi se znal neslišno približati izbrani nič hudega sluteči žrtvi, poleg tega pa naj bi bil tako zelo strog do sebe, da se brez kančka usmiljenja ugrizne v lastno taco, če je pri zalezovanju plena preglasen.



## 4 Kolibri

### 4.1 Kolibri z biološkega vidika

Kolibri je izredno majhna in hitra ptica s cevastim kljunom. S krili lahko utripa od dvanajstkrat do osemdesetkrat na sekundo, s čimer ustvari iluzijo lebdenja v zraku. Njegova krila so pritrjena samo v ramenskem obroču, kar mu omogoča, da leti tudi vzvratno, česar ne zmore nobena druga ptica. Ima mavrična, bleščeča zunanja peresa v obliki bodal, ki so pod različnimi koti drugačnih barv, pod njimi pa je puh. Burnie (205) ugotavlja, da je pritlikavi kolibri z zelenkasto modrim hrbtom, sivim trebuhom in glavo v kovinsko rdeči barvi najmanjša ter ena izmed najredkejših ptic na svetu. Njegova jajca včasih niso daljša od šestih milimetrov, izleže pa jih v gnezdo, manjše od podstavka za jajce. Daleč največji ptič v tej družini je veliki kolibri (rjave barve, z dolgim in ravnim kljunom), ki ne zna tako dobro lebdeti v zraku kot njegovi sorodniki in pogosto čepi ob cvetu, iz katerega srka nektar, živi pa na gorskem območju.

Kolibriji morajo za preživetje vsak dan zaužiti petkratno lastno težo cvetličnega nektarja. Zato so neprenehoma, tudi po spancu, na robu preživetja in je njihova vedenjska prioriteta iskanje hrane, ki temelji na rastlinskem nektarju, kot vir beljakovin, maščob, vitaminov ter mineralov pa jedo tudi majhne žuželke in pajke. Zaradi hitrega premikanja imajo v primerjavi z drugimi pticami in sesalci izjemno visok srčni utrip, in sicer od 250 do 1200 utripov na minuto, odvisno od intenzivnosti njihove aktivnosti. Imajo tudi odličen vid, saj so zmožni videti ultravijolično svetlobo.

Veliko vrst kolibrijev je selitvenih. V obdobju zimovanja ali parjenja potujejo na dolge razdalje. Večina kolibrijev išče spolne partnerje samo v obdobju parjenja. Samica na leglo izvali 1–3 jajc, za katera družno prevzameta starševsko odgovornost samec in samica. Rubinasti kolibri zgradi gnezdo iz listja in lišajev, ki jih zveže s svilnato nitko. Vanj pa izleže dve beli jajci, ki sta manjši od zrna graha.

Gilliard (242–243) poudarja, da je barvna lepota kolibrijev že skorajda pregovorna, večinoma so zeleni, modri, zlati in vijoličasti, vselej pa se jim perje kovinsko blešči, poleg tega ima veliko kolibrijev še posebna okrasna peresa. Opozarja še, da so te čudovite majcene živali prevzele že Johna Jamesa Audubona, enega najstarejših poznavalcev severnoameriških ptičev, medtem ko je francoski naravoslovec Buffon pred 200 leti zapisal tole: »Kolibri ima od vseh bitij najlepše telo in najkrasnejše barve. Nobenega dragulja ne moremo primerjati s to umetnino narave; njena največja mojstrovina je ravno ta ptiček.«

#### 4.2 Kolibri s šamanskega vidika

Tako Kelti kot Indijanci so spoštovali ptice zaradi njihovega poguma, vzdržljivosti in modrosti. Čeprav so ta ljudstva živela na različnih delih sveta, so pticam pripisovala iste lastnosti. Kolibri pa je imel med indijanskimi plemeni na severozahodnih obalah še posebej močan pomen, saj so po njegovih vrstah (znanost jih pozna 319, uvrščenih v 125 rodov) poimenovali klane. Te klane je predstavljal kolibri, izklesan na totemski drog in ponosno razstavljen. V nekaterih indijanskih kulturah so verjeli, da je kolibri nastal iz cvetja. Po tej legendi naj bi se kolibri vsako pomlad vrnil, da bi pokazal hvaležnost cvetlicam, iz katerih se je rodil. Na splošno je kolibri v indijanskih zgodbah, ki ga častijo kot nebeškega (od)poslanca, povezan z zdravljenjem, modrostjo in vzdržljivostjo.

Vloga ptic kot posrednic med življenjem in smrtjo se v keltski kulturi ujema z zdravilno močjo kolibrijev v izročilu ameriških staroselcev. Stari Kelti so verjeli, da so ptice glasniki ali svojevrstni kurirji (prenašalci najrazličnejših sporočil) med človeškimi smrtniki in nesmrtnimi bogovi. Prenašali naj bi prerokbe in božanske napotke ter tako posebljali premostitev vrzeli med našim totranskim svetom in posmrtnim življenjem. V nekaterih tradicijah so verjeli, da se druidi lahko spremenijo v ptice in poletijo v nebo.

### 4.3 Kolibri v umetnosti in folklori

Miti o kolibrijah pogosto prikazujejo to drobceno ptico kot zdravilko duha, poslano v pomoč ljudem. V nekaterih legendah je kolibri povezan tudi z ognjem, ki naj bi ga prinesel človeštvu in tako omogočil njegov nadaljnji kulturni napredek.

Indijansko pleme Hopi je častilo kolibrija kot duhovno bitje. Hopijska legenda o kolibriju pripoveduje, da je ta majcena ptica prosila boga rodovitnosti, naj obnovi zemljo tega plemena, kar se je potem tudi zares zgodilo. V mnogih hopijskih legendah je kolibri pomagal tudi izgubljenim otrokom, da so spet našli svoj dom.

Folklor Mojave vključuje zgodbe o prvih ljudeh, ki so živeli pod zemljo v temi, dokler kolibri ni našel poti v zgornji svet in jih popeljal iz mračnega podzemlja. Zanimivo je, da je kolibri pogosto omenjen in upodobljen celo v azijski kulturni tradiciji. Toda ker to geografsko območje ni njegovo naravno okolje, gre v teh primerih najverjetneje za izposojene zgodbe iz drugih kultur. V krščanski simboliki bi lahko marsikatero njegove lastnosti, kot sta na primer nežnost in eleganca, pripisali naukom iz biblijskih parabol.

## 5 Jaguar

### 5.1 Jaguar z biološkega vidika

Jaguar je tretja največja divja mačka na svetu, na območju Južne in Srednje Amerike, od Mehike do Argentine, pa velja celo za največjo. Odrasel jaguar lahko v dolžino meri od 1,2 do 1,9 metra (z repom celo do 2,6 metra) ter je težak od 60 do 150 kilogramov. Poznamo dve vrsti jaguarjev, ki jih ločimo po barvi, in sicer črne in svetlo rjave jaguarje. Barva njihovega kožuha je kamuflažna in odvisna od tega, v kako temnem (ali svetlem) okolju živijo. Njihov kožuh navadno krasijo lise, ki po obliki spominjajo na cvetove vrtnic, zato jih imenujemo tudi »rozete«. Lepota njegovega kožuha je razlog, da so ga še posebej v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja množično lovili. Jaguar je najsmrtonosnejši plenilec. Njegovo ime v jeziku južnoameriškega plemena pomeni »ta, ki zada smrt z enim udarcem«. Že strašljivo jaguarjevo zobovje in močan telesni ustroj sta brez sence dvoma v oči bijoč kazalnik njegove moči. Jaguar je priložnostni lovec. Lovi lahko tako podnevi kot ponoči, na kopnem, v vodi in na drevesih. Je samotar, ki najraje živi in pleni samostojno. Burnie (278) ugotavlja, da je jaguar – v nasprotju z večino mačk – dober plavalec in se v vodi očitno ne počuti neprijetno. Pogosto lovi na obrežju rek, kjer napada vidre, želve in tudi velike kače. Ker ni sposoben dolgotrajnega lova, izbrane žrtve tipično zasleduje ali jih preseneti iz zasede. Ljudi se običajno izogiba in jih napade zelo redko.

Jaguarji so pomemben člen ekosistemov Srednje in Južne Amerike, vendar so v današnjem času žal ogrožena vrsta, tako zaradi izgube naravnega habitata kot tudi zaradi pogostega nezakonitega lova. Čeprav so izredno prilagodljivi in lahko živijo v zelo različnih naravnih okoljih, kot so deževni in suhi gozdovi, močvirnata območja in savane, jih je vsako leto manj.

### 5.2 Jaguar s šamanskega vidika

Jaguarski šamani Yuruparí so skupna dediščina številnih etničnih skupin, ki živijo ob reki Pirá Paraná na jugovzhodu Kolumbije. S tradicionalnim znanjem in obrednimi praksami šamani zdravijo, preprečujejo bolezni in oživljajo naravo. Tak zdaleč najpomembnejši obred se

imenuje Hee Biki, pri katerem se otroci moškega spola naučijo tradicionalnih smernic za šamanske prakse, ki so del njihovega tradicionalnega prehoda v odraslost. Šamani naj bi svoje tradicionalno znanje podedovali od vsemogočnega, mitskega Yuruparija, tj. anakonde, ki je živela kot človek in je utelešena v svetih trobilih. V šamanskih praksah je jaguar nesporno utelešenje agresivnosti, simbol moči, divjosti in hrabrosti.

Šamani povezujejo jaguarje tudi z vidom, saj so zmožni videti ponoči. Ta jaguarjeva sposobnost namreč spominja na šamana, ki zmore in zna pogledati v temne predele človeškega srca. Jaguar naj bi poleg tega pogosto opozarjal tudi na nesrečo, ker se domneva, da je njegov dober vid povezan še z intuitivnim predvidevanjem prihodnosti. Tako kot večina divjih mačk ima namreč tudi jaguar binokularni vid, kar pomeni, da lahko vsako oko deluje samostojno, to pa mu omogoča boljše zaznavanje globine. Ta lastnost ravno tako spominja na šamansko zmožnost uvidov v najgloblje plasti človeške duše in v prihodnost (čas, ki ga še ni, vendar je vseeno mogoče utemeljeno pričakovati njegov prihod).

### 5.3 Jaguar v umetnosti in folklori

Od antike do današnjih časov učinkuje podoba jaguarja v umetnosti Srednje in Južne Amerike kot simbol moči in oblasti. V tradicionalni umetnosti Majev in Aztekov so jaguarje povezovali z vladanjem, šamanskimi preobrazbami, temo in gibanjem zvezd na nočnem nebu. V majevski mitologiji je jaguar – kot simbol nočnega sonca in temačnosti – veljal za vladarja podzemnega sveta.

V mitih in legendah predkolumbovske Amerike je bil jaguar v Peruju, Mehiki in Gvatemali obravnavan kot bog. Maji, Azteki in Inki so ga častili na različne načine. Njihovi templji in oltarji so bili pogosto okrašeni z motivi jaguarjev, veliko pa jih je bilo zgrajenih celo izključno njim v čast. Zanimiv je obred kronanja, ki je potekal v jaguarjevem templju v Chichen Itzu. Kralj je namreč moral hoditi pod frizom, ki ga je krasil sprevod jaguarjev, in tako pokazati spoštovanje do te svete živali.

## 6 Kača

### 6.1 Kača z biološkega vidika

Kače so biološko in ekološko pomembni plazilci z edinstvenimi značilnostmi, ki jim omogočajo prilagoditev ter preživetje v različnih okoljih. Burnie (152) opozarja, da kače lovijo druge živali, plen pa požrejo v enem kosu. Zanimivo je, da pojedjo celo živali, ki so širše od njih, in sicer zaradi prožnih čeljusti, ki se počasi raztegnejo okrog telesa uplenjene žrtve. Kače – v nasprotju s kuščarji – ne morejo premikati vek, njihova ušesa niso vidna in nasploh slabo vidijo. Njihov voh je odličen: sikajo z globoko razcepljenim jezikom, s katerim zaznavajo vonje v zraku. Nekatere kače ubijejo plen tudi tako, da ga stisnejo do smrti ali zadavijo, večinoma pa ga pokončajo z zobmi. Nekatere kače izbrizgajo v žrtev strup, druge pa imajo posebne zobe (»strupnike«), s katerimi plen ohromijo ali ubijejo.

Kačeje telo je prekrto z luskami, ki so sestavljene iz keratina. Te luske omogočajo zaščito in zmanjšujejo trenje med gibanjem. Kače se v povprečju levijo štirikrat do dvanajstkrat na leto. Levijo se iz dveh razlogov, in sicer zato, da njihova koža ne bi rasla skupaj s telesom in da se znebijo morebitnih zajedavcev ter drugih škodljivcev. Tik pred levitvijo začne koža kače postajati modrikasta, njene oči motne in ovirajo vid. Kača prvih nekaj dni z glavo drgne ob nekaj abrazivnega, kot je kamen, in tako raztrga zunanjo plast. Kače imajo namesto vek očesne pokrovčke, in če se te tanke plasti kože ne odstranijo pravilno, lahko oslepijo.

Burnie (152) piše, da se kače večinoma razmnožujejo z jajci, ki se pogosto izležejo istočasno, ko jih samica odlaga. Parjenje poteka tako, da je v klopčič zvitih več samcev in ena samica. Obdobje brejosti in število znesenih jajc se lahko zelo razlikujeta glede na vrsto kače. Nekatere kače rojevajo žive mladiče, druge pa odlagajo jajca. Ko so jajca znesena, se običajno inkubirajo določeno obdobje, preden se izležejo. Tudi število znesenih jajc je lahko zelo različno in se razlikuje od vrste do vrste.

Trebušna in hrbtna stran telesa sta pri večini kač različnih barv. Trebušna stran je navadno svetlejša, hrbtna pa temnejša oziroma barvitejša. Glava je lahko vidno ali nevidno ločena od

telesa in jo pogosto krasijo zanimivi vzorci. Za vizualno inspiracijo sem raziskovala naglavne vzorce slovenskih kač, kot sta leopardovka, ki ima na glavi krono oziroma uzdo, in smokulja, ki ima okoli oči temno obrobo, kot bi bila naličena s črtalom za oči. Kače nimajo zunanjih ušes. Zvoke oziroma okoljske vibracije zaznavajo z drobnimi koščicami, povezanimi s čeljustno kostjo. Kačji organi so prilagojeni telesni obliki: vsi so daljši in bolj podolgovati kot pri drugih plazilcih. Vse kače, razen tistih iz družine pitonov in udavov, imajo samo eno pljučno krilo. Razlikujemo strupene in nestrupene kače. Veliko jih ima strupnike globoko v požiralniku, tako da je uplenjena žrtev zastrupljena šele med požiranjem.

## 6.2 Kača s šamanskega vidika

Razlike med kulturami in religijami niso nikjer tako izrazite kot v njihovem odnosu do kače. V hinduizmu se kundalini oziroma kačji ogenj vije ob vznožju hrbtenice, hindujci pa verjamejo, da se v procesu posameznikovega čustvenega in duhovnega dozorevanja energija dviguje in spodbuja čakre, ki so čustveni, mentalni in duhovni energijski centri. Ta duhovna rast je prikazana v svetovnem simbolu spirale, ki spominja tudi na obliko kačjega telesa.

V tradicionalnem šamanskem razmišljanju kače niso le strašljivi vidiki spremenjene zavesti, ki jih morajo šamanski vajenci premagati, temveč imajo tudi veliko modrost, ki jo lahko posredujejo človeškim bitjem, na primer o nepomembnosti človeškega ega. Na višji ravni videnja vključujejo razkritja pomembnih abstraktnih pojmov, kot je temeljni dualizem kozmosa, tj. zamisel, ki jo običajno upodabljajo simetrično prepletene kače.

## 6.3 Kača v umetnosti in folklori

Ko govorimo o kačah v umetnosti in folklori, se vseskozi srečujemo z dualnostjo ter razdvojenostjo različnih kultur, ali kača predstavlja pozitiven ali negativen simbol. Skozi zgodovino je bila kača za večino ljudi in verskih skupnosti osovražena ter čaščena.

To protislovnost morda še najbolj ponazarja vizualna podoba slovite Hermesove glasniške palice, okrog katere sta v simetričnem osmičastem vzorcu ovijata dve kači (in ne le ena kot na

Asklepijevi palici), pri čemer ena predstavlja zlo, druga pa dobro. Na palici sta prepleteni, na vrhu pa si strmita iz oči v oči, kar naj bi pomenilo harmonijo (simbol pomiritve in sprave) in enakovrednost njunih moči (uravnoveženost nasprotij, svetlih in temnih vidikov kačje simbolike). Germ (74) trdi, da je prav zaradi tega Hermesova glasniška palica postala magično znamenje, ki odpira običajno tesno zapahnjena vrata in razkriva božanske skrivnosti. Kot pozitiven simbol kača tipično predstavlja plodnost, preporod, večno življenje, modrost, ostroumnost, preudarnost in iznajdljivost (domnevno zato, ker v nevarnosti žrtvuje vse, da bi se zaščitila). Za ilustracijo: kača je bila sveta žival Atene, boginje modrosti in razumnosti. Zevs, ta pregovorno nepopustljivi zapeljivec in prešuštnik, se je v podobi kače priplazil v posteljo kraljice Olimpije in jo zaplodil. Rezultat tega nenavadnega spolnega odnosa je bil Aleksander Veliki; njegova mati je po smrti svojega moža Filipa Makedonskega potrdila, da je pravi Aleksandrov oče v resnici Zevs, pohotni gospodar Olimpa, ki je na enak način sicer zaplodil še druge slavne sinove (omeniti velja, da naj bi po legendi tudi mater rimskega cesarja Avgusta v spanju oplodila kača, podoben rodovnik pa naj bi imeli še drugi slavni možje iz antične zgodovine). Antični Grki so kačo (kot Demetrino spremljevalko) častili kot zaščitnico (plodnih) polj. V vlogi negativnega simbola pa se kača povezuje s silami zla, smrtjo, prekletstvom in pogubo. Germ (75) trdi, da je v antični mitologiji najbolj strašljiv vidik kačje simbolike povezan z Erinjami, boginjami maščevanja (demonskimi ženskami s kačami v laseh), ki se vedno dvignejo iz mračnih globin pekla, kadar nekdo zagreši hud zločin (na primer umor očeta ali matere), da bi preganjale storilca in ga naposled neusmiljeno kaznovale za njegovo hudodelstvo. Spomniti velja, da nastopa kača kot simbol tudi v zdravstvu, in sicer zato, ker so v Antiki kačji strup uporabljali za pripravo različnih zdravil ter protistrupov, in tudi zato, ker naj bi imela kača zmožnost (domala vselej in povsod nadvse zaželenega) pomlajevanja ter celo podaljševana življenja (tj. odlašanja načeloma neizogibnega srečanja s smrtjo, z absolutnim gospodarjem vseh živih bitij). Zato ni presenetljivo, da je v klasični mitologiji kača posvečena Apolonu, ki je bil med drugimi pomembnimi funkcijami tudi bog zdravstva, in za povrh še njegovemu sinu Asklepiju, tj. mitskemu predniku zdravnikov (mimogrede: v nekaterih Asklepijevih svetiščih so imeli celo posebne kače, katerih ugriz naj bi bil zdravilen). Germ (73) opozarja, da je Asklepijeva palica, okrog katere se ovija kača, še v današnjem času simbol medicine in lekarništva.

Germ (75) poudarja, da kača v antični kulturi ne figurira le kot atribut Atene, Apolona, Asklepija, Hermesa, Demetre in še nekaterih drugih božanstev, temveč jo zasledimo tudi v številnih znanih legendah. Heraklej, denimo, je že kot dojenček v zibki zadavil kačo, s katero



mu je stregla po življenju ljubosumna Hera. Jazon je po usmrtnitvi zmaja oziroma velikanske kače ukradel zlato runo. Perzeju se je posrečilo odsekati glavo Meduzi, čeprav naj bi bil že samo pogled na njeno grozljivo glavo z zvijajočimi se kačami namesto las tako nepopisno strašljiv, da je vsakdo, ki jo je pogledal, hipoma okamenel (Perzej jo je premagal s pomočjo Atene, ki mu je podarila bleščoč štít, ki ga je lahko uporabil kot zrcalo, v katerem je opazoval Meduzo, ne da bi jo pri tem pogledal v obraz). Germ (76) ocenjuje, da med najslavnejše antične motive, v katerih nastopajo kače, zagotovo spada smrt trojanskega svečenika Laokoonta in njegovih dveh sinov, ki sta jih pokončali veliki kači, ki jih je nadnje poslal Apolon, ker ni hotel, da bi Laokoont prepričal svoje rojake, naj nikar ne sprejmejo v dar sumljivega lesenega konja, ki so ga pred obzidjem Troje pustili zvijačni Ahajci.

Kača ima v večini religij – predvsem pa v krščanstvu – negativen pomen, saj predstavlja skušnjavo, izdajstvo, nehvaležnost, zlobo (ali hudiča) in druge različne pregrehe, kot so nečistost (*luxuria*), prešuštvo (*fornicatio*), zavist (*invidia*) ter krivoverstvo (*haeresia*). Kače so zato pogoste tudi v prizorih pekla in tamkajšnjih nepojmljivo strašnih muk, ki jih brez konca in kraja trpijo za vekomaj veke pogubljeni grešniki. Kača pa ima nedvomno najpomembnejšo – pravzaprav zdaleč najpogubnejšo – vlogo v obče znani zgodbi o Adamu in Evi. Kača je namreč zapeljala Evo, ki je v skušnjavo, transgresijo vseh transgresij, pritegnila še svojega nezakonskega partnerja: ugriznila sta v jabolko, prepovedan sadež z drevesa spoznanja (dobrega in hudega), in zakrivila izvorni greh, s katerim sta nehote in nevede zaznamovala še vse svoje potomce (celoten človeški rod). Harari (82–83) opozarja, da živali v *Svetem pismu*, ki je precej zajetna knjiga (polna zgodb o čudežih), le enkrat ogovorijo človeka, in sicer samo tedaj, ko kača premami Evo, naj v nasprotju z Božjo prepovedjo ugrizne v jabolko. To ni presenetljivo. Adam in Eva sta v raji živela kot nabiralca, saj sta se prehranjevala z divjimi sadeži (njun izgon iz raja pa je neverjetno podoben poljedelski revoluciji). Omenili smo že, da so imeli lovci in nabiralci animistični pogled na svet: pogovarjali so se z živalmi, drevesi, kamni, potoki, demoni in duhovi, se nenehno pogajali z njimi, rezultat teh sporazumevanj pa so bile skupne vrednote ter norme, ki so zavezovale vse – človeške in nečloveške, žive in nežive – udeležence. Svetopisemski nauk zgodbe o izvirnem grehu je zatorej tudi ta, da ljudje ne smejo več poslušati kač in da je na splošno najpametneje izogibati se vsakršnim pogovorom z živalmi ter rastlinami, saj bi s tem nakopali zgolj takšno ali drugačno nesrečo. Harari (83) trdi, da ima biblijska pripoved o Adamu in Evi še globlje ter starejše pomenske vsebine. Opozarja namreč, da beseda »Eva« v večini semitskih jezikov pomeni »kača« ali

celo »kačja samica«. Po njegovem mnenju zato ime naše svetoписemske (pra)matere odraža arhaičen animistični mit, po katerem so kače pravzaprav naše prednice, in ne sovražnice. Harari (83) poudarja, da številne animistične kulture verjamejo, da so ljudje potomci živali, vključno s kačami in drugimi plazilci: »Večina prvotnih avstralskih prebivalcev verjame, da je svet ustvarila mavrična kača. Pripadniki ljudstev Aranda in Dieri pravijo, da njihova plemena izvirajo iz prvobitnih kuščarjev in kač, ki so se preobrazili v ljudi. Pravzaprav tudi sodobni zahodnjaki menijo, da so se razvili iz plazilcev. Možgani vsakogar izmed nas so zgrajeni okoli plazilskega jedra, po ustroju pa je naše telo v bistvu spremenjeno telo plazilcev.« Pisci Geneze so drobcen ostanek starodavnih animističnih verovanj (značilnih za predpoljedelske skupnosti lovcev in nabiralcev) ohranili v imenu Eve, to pa je tudi bolj ali manj vse. Harari (83) ugotavlja, da v skladu z besedilom Geneze človeška bitja niso potomci kač, temveč so stvaritev Boga. Kača nikakor ni naša starodavna mati, temveč zlobna plazilka, ki je Evo prepričala, da se je (skupaj z Adamom) uprla nebeškemu Očetu. V perspektivi *Svetega pisma* so ljudje nekaj prav posebnega, medtem ko so bili za animiste zgolj ena izmed mnogih živalskih vrst.

Kakor koli že, Germ (76–77) poudarja, da se kača tudi v novem veku ni znebila slabega slovesa. Večinoma je ostala osovražena podoba zlodeja, pregrešnosti, vsakovrstne hudobije, pokvarjenosti, zvitosti, izdajstva in nehvaležnosti. Pomislimo na reklo, da nekdo redi kačo na prsih (motiv, ki ga zasledimo že v Ezopovi basni o dobrosrčnem kmetu, ki je na tleh našel na polmrtvo premraženo kačo in jo potem grel na prsih; ko pa se je prebudila iz otrplosti, je svojega rešitelja »nagradila« s strupenim ugrizom). Trdoživa negativna simbolika kače še vedno odseva tudi v vsakdanjem besednjaku. Velikokrat je mogoče slišati, da je nekdo »zloben kot kača«, da ima »kačji jezik«, da je »zvit in pokvarjen kot kača«, da je »jezičen kot kača«, da je »hujši od kače in v resnici pravi zmaj« ali da se »mu z jezika cedi strup« (in tudi sintagma »kačje gnezdo« ne namiguje na okolje, v katerem bi si želeli živeti ali delati).

## 7 Vsebina plesne predstave

»Ves čas se spreminjamo, vsak dan po malem, spreminjamo se vsi.« To je stavek, s katerim sem za kolofon povzela vsebino plesne predstave *Spreminjevalci podob*.

Thomasov album *Shapeshifting Wizards* je posvečen metamorfozam, ki se vsak dan dogajajo vsakemu izmed nas. Mene je ta tematika pritegnila, ker me vsakršne metamorfoze in razlogi zanje zelo fascinirajo. Identiteto dojemam zelo asociativno, sprašujem se, kakšni smo, komu smo podobni, kaj nas definira kot posameznike in kako se naše lastnosti skozi čas ter spremembe okolja spreminjajo.

Ta vprašanja in veliko drugih, povezanih z asociativnim definiranjem posameznika, so me nagovorila ob poslušanju Thomasovega albuma, zato sem se odločila, da ga povabim k sodelovanju. Predlagala sem mu, da skupaj ustvariva plesno predstavo, v kateri bi njegova glasba vodila fizično metamorfozo plesalk v živali.

Metamorfoze iz ljudi v živali so v umetnosti že od nekdaj prisotne kot simbolične transformacije, ki ponazarjajo notranje spremembe, osvoboditev, instinktivno naravo in povezavo z naravnim svetom. Želja vseh vključenih v plesno predstavo je bila raziskovati, kako se te spremembe manifestirajo skozi gibanje ter kako lahko ples in glasba ustvarita občutek preobrazbe. Plesalke so skozi raziskovanje svojih telesnih sposobnosti in plesnega izraza odkrivale nove plasti svoje identitete, pri čemer so jim pomagali kostumi ter scenski elementi.

Neizmerno sem hvaležna za Thomasovo privolitev in zaupanje ter za sodelovanje s plesalkami Anjo Möderndorfer, Laro Ekar Grlj, Tjašo Bucik in Ano Mesec, ki so ob njegovi glasbi raziskale svojo identiteto ter asociacije, povezane z njo.

## 8 Razčlemba kostumografije

### 8.1 Osnovna ideja in skice

Pred snovanjem kostumov za plesno predstavo sem na kratko raziskala, kaj je značilno za gledališko in plesno kostumografijo. Bartl v zborniku Mestnega ljubljanskega gledališča (117) poudarja, da je treba pri oblikovanju gledališkega kostuma vedno upoštevati dejavnike, kot so zgodovinsko obdobje, družbeni in kulturni kontekst, v katerem se predstava dogaja, kraj in čas, ki uokvirja zgodbo, spol, starost, status, telesne, značajske ter druge relevantne psihološke značilnosti nastopajočih likov. Ko igralec obleče kostum, vstopi v proces preobrazanja v gledališki lik. Muhovič (163) poudarja, da se kostumograf in koreograf vsak na svoj način ukvarjata s človeškim telesom, njegovo statiko, volumnom, gibalnimi zakonitostmi ter zahtevami duha.

Glavna funkcija kostuma je vizualna in fizična preobrazba človeškega telesa v kontekstu gledališkega dela, plesne točke, filma ali performansa. Vloga kostumografa je oblikovati, kipariti in manipulirati z materiali ter posledično tudi s telesom. Vrednost in primernost kostuma pa se pokažeta šele v odnosu do scenografije, luči ter v razmerju do drugih vlog oziroma celotne predstave.

Matamoros (49–82) izpostavlja dejstvo, da imata gledališka in plesna kostumografija številne skupne točke, ki izhajajo iz njune skupne vloge pri oblikovanju vizualne identitete ter izražanja likov in zgodb na odru. V obeh uprizoritvenih oblikah kostumi gledalcem pomagajo pri določanju in prepoznavanju likov, hkrati pa prispevajo k pripovedovanju zgodbe ter pomagajo vzpostaviti časovno obdobje, kulturo, družbeni sloj in druge pomembne elemente zgodbe. Kostumi poudarjajo in dopolnjujejo gibe izvajalcev, kar prispeva k celotnemu vizualnemu učinku predstave. Sestavlja jih veliko simboličnih elementov, ki se med seboj prepletajo in kostumu dodajajo večplastnost z obliko, barvo, materialom ter drugimi oblikovalskimi elementi.

Kostumi morajo biti prilagojeni specifičnim potrebam izvajalcev, omogočati morajo svobodo gibanja in biti udobni za nošenje med dolgotrajnimi predstavami, hkrati pa omogočati hitre spremembe ter preobrazbe med predstavo. Plesna in gledališka kostumografija imata vsaka svoje posebnosti in zahteve, ki izhajajo iz narave njihove uporabe. Najpomembnejši vidik plesnega kostuma je funkcionalnost in podpora gibanja, medtem ko gledališki kostumi na prvem mestu poudarjajo vizualno pripovedovanje ter definicijo likov. Te lastnosti se med seboj ne izključujejo – tudi gledališki kostum mora omogočati svobodno gibanje, prav tako ima plesni kostum pomembno estetsko vlogo.

Elna Matamoros v knjigi *Dance and Costumes* pripisuje revolucijo sodobnega kostuma (namreč njegovo izrazitejšo večnamenskost in torej tudi večpomenskost) inovacijam dvajsetega in enaindvajsetega stoletja, zlasti večjemu sodelovanju med koreografi, plesalci ter kostumografi. Ta pristop zagotavlja, da so kostumi bolj prilagojeni specifičnim potrebam predstave, izboljšujejo njen vizualni učinek, pa tudi udobje in izraznost plesalcev. Matamoros med najpomembnejše umetnike prejšnjega stoletja, ki so začeli preizpraševati vlogo in pomen plesnega kostuma, uvrsti Sergeja Djagielova, Leona Baksta, Pabla Picassa, Isadoro Duncan, Martho Graham ter Merce Cunningham. Djagilevov *Ballets Russes* (1909–1929) je uvedel novo obliko umetniškega sodelovanja in dopolnjevanja med koreografi, skladatelji ter kostumografi. Umetnika, kot sta Léon Bakst in Pablo Picasso, sta ustvarjala kostume, ki so bili primarno zasnovani z željo po izboljšani izvedbi koreografije. Ti kostumi so plesalcem omogočili, da se gibljejo svobodno in izrazno, s čimer so združevali funkcionalnost z umetniško vizijo. Pionirji sodobnega plesa, kot so Isadora Duncan, Martha Graham in Merce Cunningham, so se odmaknili od tradicionalnih baletnih kostumov ter so ustvarili alternative, ki so podpirale njihove stile gibanja. Duncan je dajala prednost preprostim tunikam, ki so jih navdihnili starogrška oblačila, medtem ko so bili Grahamovi in Cunninghamovi kostumi pogosto oprijeti ter izdelani iz raztegljivih tkanin, kar je omogočalo lažje premikanje, vidnejše plesne gibe in večjo prilagodljivost koreografije. Matamoros opozarja tudi na pomembnost tehnološkega napredka. Razvoj novih materialov in tehnologij v poznem dvajsetem ter zgodnjem enaindvajsetem stoletju je namreč prav tako imel omembe vredno vlogo pri spreminjanju plesnih kostumov. Raztegljive tkanine, lahki materiali in napredne konstrukcijske tehnike so omogočili oblikovalcem, da ustvarijo kostume, ki so funkcionalni ter tudi estetsko privlačni: podpirajo širok spekter gibanj, od preciznosti klasičnega baleta do dinamičnosti sodobnega plesa.

Vlogo kostuma sem želela osmisлити z navezavo na raziskavo, ki sem jo naredila o živalih, pri čemer se je za najbolj stimulatívno izkazala raziskava živali z biološkega vidika.

Skupni imenovalec vseh štirih kostumov je ta, da so sestavljeni iz fizičnih elementov, ki jih izbrane štiri živali v svojem življenju menjajo. Volk menja dlako, kožuh se mu redči in gosti, odvisno od letnega časa. Kolibri menja perje, glede na letne čase in na življenjska obdobja. Jaguar menja zobe, ker se mu obrabljajo. Kača se levi in menja kožo, ker ji ta ne raste sočasno s telesom. Učinek tega naravnega spreminjanja in rasti sem želela poustvariti s kostumom, ki plesalkam omogoči metamorfozo v žival, ter ga uporabiti kot konceptualno kostumografsko zasnovu.

Da bi si gledalec lahko dogajanje na odru interpretiral kot metamorfozo iz človeka v žival, morajo plesalke na oder stopiti kot ljudje, zato so bile plesalke prvotno oblečene v črne plesne bodije s črnimi kratkimi hlačami. Želela sem tudi, da se kostumska preobrazba zgodi nepredvideno. Da bi to dosegla, sem se odločila, da bodo imeli kostumski elementi, torej plašč, obleka, korzet in preveze, na prvi pogled scensko vlogo, ki je prav tako povezana z raziskavo, ki sem jo naredila.

–Kostum volka, ki predstavlja kožuh, ima v scenografiji vlogo tepiha.

–Kostum kolibrija, ki predstavlja njegovo vitko telo in krila, ima v scenografiji vlogo vaze ter rož v njej.

–Kostum jaguarja, obleka z ostrimi zobmi, ki predstavljajo njegovo neizmerno moč najmočnejšega plenilca, ima v scenografiji vlogo blestečega lestenca.

–Kostum kače, večbarvna koža, ki predstavlja njeno zmožnost levitve, ima v scenografiji vlogo uokvirjene tapiserije/slike.

Vsi ti štirje elementi pa so del dnevnega prostora (dnevne sobe), s čimer sem želela nakazati, da se take metamorfoze dogajajo vsem v vsakodnevnem življenju.

## 8.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve

### VOLK – KOŽUH – TEPIH

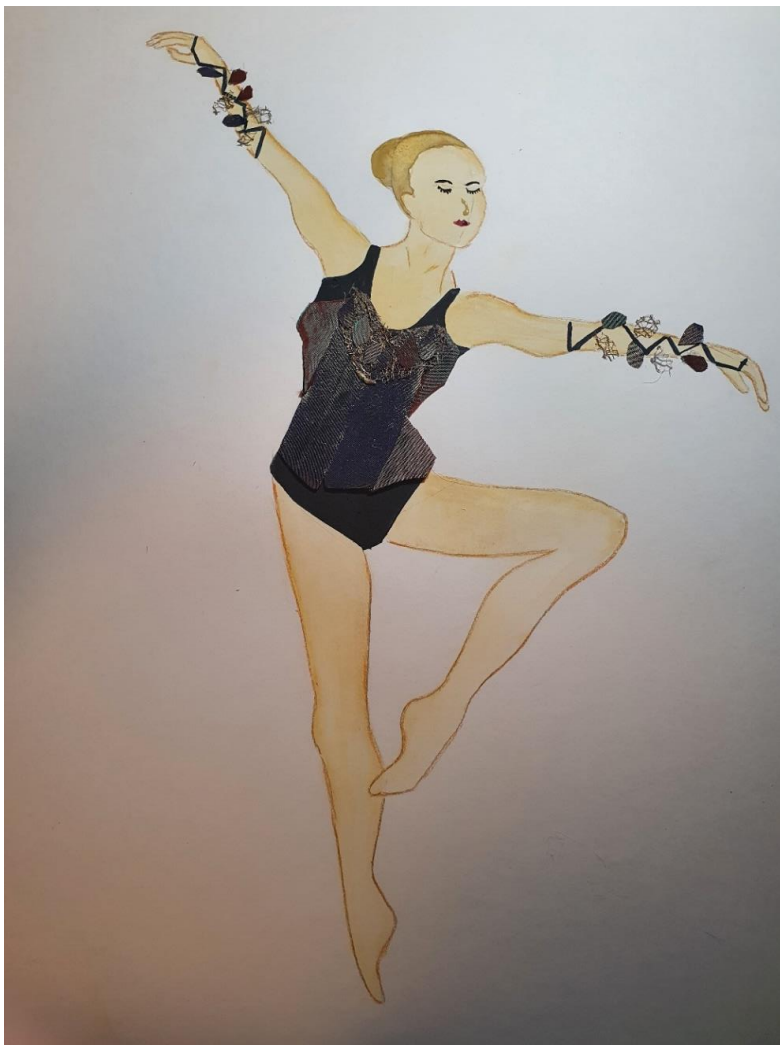
Volkova dlaka se spreminja z letnimi časi, pozimi je najgostejša, poleti pa najredkejša. Ob določenih čustvenih stanjih, na primer tedaj, ko je jezen ali ogrožen, se njegova dlaka naježi oziroma nasrši. Skrb za lasten kožuh je odraz dobrega fizičnega in psihičnega stanja, skrb za kožuh drugih volkov v tropu pa kaže naklonjenost do drugih članov ter spoštovanje vzpostavljene hierarhije. Izmed vseh štirih živali se volk najbolj zaveda pomembnosti življenja v skupnosti in odgovornosti za lasten prispevek k dobrobiti tropa. Pri volčjem kostumu je največji izziv predstavljala dlaka, zato sem se odločila, da bom naredila nekaj različnih poskusov. Na koncu je bil volčji kožuh sestavljen iz ostankov različnih vrst blaga v sivi, črni, rjavi in srebrni barvi.



*Slika 1: Skica za kostum volka. Vir: zasebni arhiv.*

## KOLIBRI – PERJE – VAZA

Za preživetje kolibrja je ključno, da zaužije dovolj rastlinskega nektarja. Vaza je statičen objekt, v katerem se spreminja samo raven gladine vode. To statičnost sem povezala s kolibrijevim lebdenjem na mestu, spreminjanje ravni gladine vode pa z njegovim nabiranjem nektarja. Kolibrijevo perje je svetlikajoče, ima obliko bodala in je na otip izredno gladko. Ker me spominja na evkaliptusove liste, sem za rože v vazi izbrala evkaliptusove veje. Korzet oblikovno spominja na vazo, zato sem se odločila, da bo kolibrijev kostum oblikovan po vzoru baletnega korzeta in okrašen s kolibrijevim perjem. Kostum kolibrja (tj. korzet) je na prizorišče postavljen kot vaza, krila pa kot evkaliptusove veje (torej v vlogi scenskega elementa). Ko plesalka prime vazo/korzet in si ga obleče ter si na roke nadene evkaliptusove veje, se preobrazi v kolibrja.



*Slika 2: Skica za kostum kolibrja. Vir: zasebni arhiv.*



## JAGUAR – ZOBJE – LESTENEC

Zaradi jaguarjeve sposobnosti dnevnega in nočnega lova ter šamanskega prepričanja, da ima sposobnost posameznika spremljati v onstranske svetove, sem se odločila, da bo njegova metamorfoza povezana z lučjo. Zobje so simbol njegove smrtonosnosti in zastrašujoče moči, zato sem se odločila, da z njimi nadomestim kristale, ki po navadi krasijo razkošne lestence. Luč je element, ki osvetljuje pot, po drugi strani pa preži nad vsemi drugimi, tako kot jaguar preži nad svojim plenom. Jaguarjeva obleka zato visi na lestencu, okrašenem z zobmi. In ko se plesalka vanjo povzpne, prevzame jaguarjevo naravo. Kostum jaguarja, obleka z ostrimi zobmi, ki predstavljajo njegovo svojevrstno rožje najmočnejšega plenilca, ima v scenografiji vlogo blestečega lestenca.



*Slika 3: Skica za kostum jaguarja. Vir: zasebni arhiv.*

## KAČA – KOŽA – TAPISERIJA

Levitev kač je že takoj navdihnila odločitev, da jo s koreografijo in kostumografijo vključim v plesalkino metamorfozo. Videli smo, da ima kača v različnih svetovnih kulturnih tradicijah izjemno bogato in raznovrstno simboliko, in sicer ne glede na to, ali je od bogov preleta ter osovražena ali pa je čaščena kot sveta žival ali celo svojevrstno božanstvo. Nesporno je, da so diametralno nasprotujoči si pomeni le redko kje tako izraziti kot pri tej plazilski živali, ki že od pamtiveka prebujata v ljudeh strah in spoštovanje. Ker lahko tudi umetniška dela običajno interpretiramo zelo različno (in prav to je njihova ključna estetska in idejna vrednost), sem se odločila, da bo kačin kostum povezan s slikarstvom oziroma tapiserijo. Kostum kače, večbarvna koža, ki nakazuje njeno zmožnost levitve, ima v scenografiji vlogo uokvirjene tapiserije/slike.



*Slika 4: Skica za kostum kače. Vir: zasebni arhiv.*

### 8.3 Realizacija kostumov

#### VOLK

Za kostum volka sem si zamislila enostaven širok plašč, ki bi plesalki omogočil čim bolj neovirano gibanje. Težja naloga pa je bila, kako prepričljivo ustvariti volčjo dlako. Sprva sem sem si jo zamislila kot kombinacijo blaga in tanke žice, da bi na ta način ustvarila videz naježenosti volčje dlake. Ker pa se to blago na vajah med izvajanjem koreografije ni uležalo in obneslo, sem to idejo hitro opustila. Po premisleku sem za volka ukrojila enostaven plašč – ki se lahko po potrebi zaveže s trakovi. Osnova zanj je bila narejena iz mrežastega materiala, ki se uporablja kot podloga za kopalniške preproge. Ta material mi je omogočil, da sem nanj navezala približno štiri kilograme trakov različnih dolžin in materialov, in sicer iz čipke, bombaža, poliestrskih mešanic, jute, tila in satena. Ti raznovrstni trakovi so v predstavi spominjali na volčjo dlako ter dajali kostumu košat in mogočen videz. Kostum je slikovito in silovito zaživel v vsej svoji prezenci. Medtem ko se je plesalka vrtela v krogih, je kostum še pridobil na volumnu, saj so trakovi plapolali v gibanju. Navezovanje trakov na mrežast plašč je bilo kar zahtevno opravilo, vendar se je izkazalo za vizualno zelo učinkovito. Plesalka je kostum že pri pomerjanju v hipu posvojila, njeni ognjeno rdeči, rahlo nakodrani in razmršeni lasje ter bleda polt pa so liku volka dajali še prepričljivejši ter grozljivejši videz.

Plašč je vrhnje oblačilo in je navadno sestavljen iz rokavov, sprednjega in zadnjega dela, ovratnika ali kapuce. Spredaj se zapenja z gumbi, sega pa do kolen ali čez. V starem veku so namesto plaščev nosili različna ogrinjala. V antični Grčiji in Rimu plaščev niso nosili zaradi toplega podnebja, veliko bolj uporabni pa so postali v srednjem veku. V hladnem vremenu so jih nosili predvsem plemiči in vojaki. Pogosto so bili narejeni iz volne in podloženi s krznom za dodatno toploto. V renesansi so bili kot znak prestiža pogosto okrašeni s krznom. V osemnajstem stoletju so plašči postali natančneje krojeni, zlasti tisti (izvezeni z različnimi razkošnimi motivi), ki so jih nosili aristokrati. Industrijska revolucija devetnajstega stoletja pa je omogočila masovno proizvodnjo in tako so plašči že kmalu postali del vsakodnevne garderobe.



*Slika 5: Volčji kostum. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*



*Slika 6: Volčji kostum v scenografski vlogi tepiha. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.*

## KOLIBRI

Za kolibrija sem izdelala korzet, narejen po kroju, ki sem ga dobila na pripravništvu v Royal Opera House v Londonu. Uporabila sem dve različni barvi taft blaga, in sicer zeleno-rdečega in modro-zlatega, oba v svetlečih kovinskih odtenkih. To blago sem izbrala, ker ima ob premikanju podoben učinek kot kolibrijevo perje, in sicer spreminja barvo glede na kot, pod katerim je osvetljen. Korzet sem nato okrasila z ovalnimi listi, ki po obliki spominjajo na kolibrijeva peresa, lahko pa tudi na evkaliptusove liste. To obliko sem izrezala iz različnih vrst blaga in jih z žico ojačala ter prišila na korzet.

Vaza oziroma korzet v obliki vaze je bil postavljen na najvišji praktikabel, ki ponazarja grm. Zapet je bil okoli dveh steklenih vaz, v katerih so stale evkaliptusove veje. Iz žice sem naredila tudi krila, ki so spominjala na domišljajske evkaliptusove veje. Plesalka si jih je skozi koreografijo navila okrog zapestja in rok ter tako postala kolibri s krili.

Korzeti so postali priljubljeni v renesančni Evropi, kot del baletnega kostuma pa so jih najprej začeli uporabljati na francoskih dvorih. V osemnajstem stoletju je balet postal bolj priljubljen in se je začel razvijati kot samostojna umetniška oblika. Baletni korzeti so postali manj togi od klasičnih in so plesalkam omogočili več gibanja. S pojavom romantičnega baleta v prvi polovici devetnajstega stoletja so korzeti postali še bolj prilagodljivi, silhueta je postala bolj naravna, korzeti pa so bili pogosto narejeni iz lažjih materialov. Dvajseto stoletje je s tehnološkim napredkom prineslo več elastičnih materialov, kar je vplivalo tudi na izdelavo korzetov.



*Slika 7: Kolibrijev kostum in Thomas. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj in Thomas Meleteas. Avtor: Erik Contreras Mecinger.*

*Vir: zasebni arhiv.*





*Slika 8: Kolibrijev kostum. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.*



## JAGUAR

Jaguarjev kostum sem naredila iz pozlačene verige, in sicer tako, da sem štiri vertikalne verige prečno povezala med seboj. Zobe sem oblikovala iz silikona in jih z lateksom prišila na verige. »Obleka« iz verig je visela z lestenca, ki je bil prav tako okrašen z zlato verigo in silikonskimi zobmi. Plesalka se je z mize povzpela v to oblačilo, kar je zanjo predstavljalo kar velik podvig, saj so se lahko med oblačenjem veriga in zobje zelo hitro zapletli v njene lase. Ko si jo je nadela, si jo je z ježkom na ramenskem delu pripela na naramnice bodija, da se ji med plesom ne bi snela. Silikonski zobje so bili od daleč videti kot kristali, ob udarcu ob tla pa so skupaj z verigo ustvarjali zlovešč zvočni efekt, kar je pripomoglo k njeni zastrašujoči jaguarjevi podobi.

Prvi primeri uporabe kovinskih zaščitnih oblačil segajo v antiko. Rimljani so uporabljali verižne srajce, sestavljene iz prepletenih železnih obročev. V dvanajstem stoletju je verižna srajca postala standardni del viteškega oklepa. Sestavljena je bila iz majhnih kovinskih obročev, ki so bili med sabo tesno prepleteni in so tako ustvarjali učinkovito zaščito. V trinajstem stoletju so začeli poleg verižnih srajc uporabljati dodatne zaščitne dele, kot so verižne kapuce in verižne rokavice. V štirinajstem stoletju so se pojavile zgodnje oblike oklepov, ki so postopoma izpodrinili verižne srajce.



*Slika 9: Jaguarjev kostum. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.*



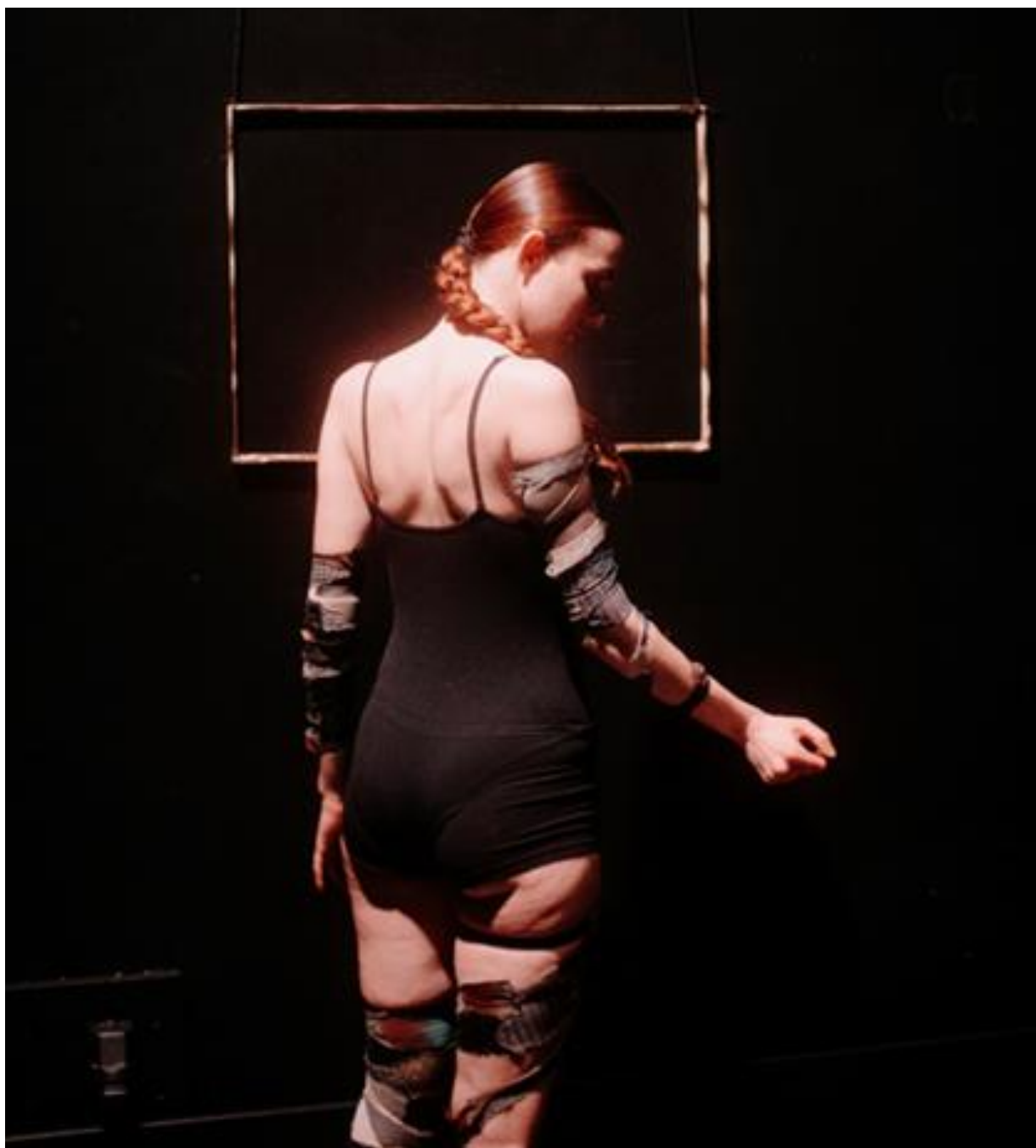
*Slika 10: Jaguarjeva metamorfoza. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.*

## KAČA

Kačino dualnost sem želela povezati s pristopom, ki ga imamo do interpretacij umetnosti, zato sem se odločila, da bo plesalka skozi metamorfozo postala kača in slika obenem. Na zlat okvir sem napeljala trakove, ki so bili sešiti iz različnih kosov blaga, pravzaprav so bili mnogi izmed njih ostanki volčjega in kolibrijevega kostuma. Tapiserija je plesalki omogočala preobrazbo, skozi ples pa tudi levitev. Trakove si je plesalka ovila okoli meč in nadlakti ter jih zatrdila z ježki na elastike, ki jih je imela pritrjene na telo. Ti trakovi funkcijsko in estetsko spominjajo na gamaše in preveze, s katerimi so si v antičnih civilizacijah stari Rimljani ter Grki zaščitili noge pred poškodbami med bojem. Narejene so bile iz usnja ali kovine. V srednjem veku so postale del oklepa, izdelovali pa so jih iz kovine ali jekla. Od osemnajstega stoletja so gamaše postale del vojaških uniform, zlasti pri konjenici. Izdelane so bile iz usnja ali platna in so ščitile pred umazanijo ter poškodbami med jahanjem.



*Slika 11: Kača in Thomas. Na fotografiji: Ana Mesec in Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*



*Slika 12: Kačji kostum. Na fotografiji: Ana Mesec. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*

## 9 Razčlemba scenografije

### 9.1 Osnovna ideja

Glavni cilj scenografije je bil ustvariti prizorišče, ki bi plesalkam omogočilo čim več prostora za gibanje, dopuščalo pa bi tudi interakcije vseh štirih scensko-kostumskih elementov. Ker so imeli vsi štirje kostumi tudi scenografsko vlogo, je bila moja prva ideja ustvariti dnevno sobo. Dnevna soba je vsakodnevni prostor, kjer se prav vsakemu izmed nas včasih dogajajo vidne in nevidne metamorfoze. Zamisel se mi je zdela zanimiva, vendar sem kmalu naletela na težavo pri brskanju po fundusih. Dobiti časovno nezaznamovano pohištvo je bilo praktično nemogoče, težave pa sem imela tudi pri barvni in materialni neskladnosti pohištva, za nakup pa žal nisem imela zadostnih finančnih sredstev. Ob reševanju problematike s pohištvom me je mentorica za scenografijo prof. mag. Jasna Vastl spodbudila k razmisleku o tem, kaj zares nujno potrebujemo. Med pogovorom sva ugotovili, da bi lahko namesto pohištva uporabila lesene praktikable, ki bi samo nakazovali, da gre za »pokrajino«, v kateri se živali gibljejo, scenski elementi pa bi delovali kot pohištveni elementi. Ta scenografska rešitev se mi je zdela zanimiva, saj bi gledalci tudi pri dojetju in razlaganju pomena praktikablov morali uporabiti lastno domišljijo, podobno kot pri interpretaciji kostumov. Ideja me je spomnila tudi na predavanja, ki smo jih imeli pri prof. dr. Aldu Milohniću, o švicarskem gledališkem reformatorju Adolfu Apiji, ki spada med najvplivnejše pionirje scenografskih zasnov na prelomu iz devetnajstega v dvajseto stoletje in ki je v scenografskem upodabljanju zavračal slikovni realizem. Poudarjal je, da je glavni namen scenskih elementov ustvariti in poudariti razpoloženje za vsak prizor. Po njegovem mnenju je simbolična in metaforična vrednost scenografskih elementov večja od dobesednega upodabljanja ter kopiranja, ki ga lahko zaznamo recimo pri kulisah, ki so do devetnajstega stoletja prevladovale v gledališču.

### 9.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve

Taka scenografija bi omogočala več interpretacij. Po eni strani gre za dnevno sobo, po drugi pa za reliefno pokrajino v naravi, kjer živali bivajo v svojem naravnem okolju. To idejo sem želela še nekoliko preoblikovati in razširiti. Načrtovala sem, da bi praktikable izdelala sama, pohištvo bi poiskala na kosovnih odpadkih in ga predelala, tako da bi ostal samo njihov skelet

oziroma ogrodje, okvirji, ki spominjajo na praktikable. Žal se zaradi pomanjkanja časa in prostora nisem mogla lotiti tega projekta. Pri izdelovanju prve makete sem na oder postavila deset praktikablov različnih dimenzij, nekatere postavljene skupaj s ploščami, druge pa kot okvirje, skozi katere bi se živali lahko tudi plazile.



*Slika 13: Scenografski praktikabli. Vir: zasebni arhiv.*

### 9.3 Realizacija scenografije

Ko smo začeli postavljati praktikable v prostoru, sem hitro ugotovila, da jih je preveč in da so plesalkam med plesom v napoto. Zato smo njihovo število zmanjšali in spraznili sprednji del odra v liniji z glasbenikom. Vsaka izmed živali je dobila svoj otok praktikablov, kjer je svojo plesno pot in metamorfozo začela ter tudi končala. Volk je pot začel leže skrajno desno pri glasbeniku, končal pa jo je desno na treh praktikablkih različnih višin, ki naj bi nakazovali njegov novi teritorij, ki si ga je prisvojil v naravi. Kolibri je svojo pot začel na treh praktikablkih različnih višin, ki naj bi ponazarjali grm, na katerem spi in nabira nektar. Pot je nato nadaljeval proti glasbeniku in jo končal na grmu. Kolibri je namreč odvisen od nabiranja

nektarja in se zato vrača na isto točko, ki mu omogoča preživetje. Jaguar je svojo pot začel sedeč na mizi in z opazovanjem svetlečega lestenca, v katerega se potem povzpne in se tako preobrazi. Nato z mize skoči na tla, spleza pod njo naprej, vzpostavi očesni stik s publiko in nadaljuje svojo pot proti steni, kjer preizkuša svojo moč ter omejenost teritorija. Razjarjen se nato vrne čez mizo proti publiko, vendar ker tu ne more nadaljevati poti, se vrne k zadnji steni. Kača začne svojo pot v zgornjem levem kotu odra, pri okvirju, kjer se preobrazi v tapiserijo. Splazi se skozi pokončno postavljen okvir, čez ploščad, mimo mize do glasbenika in ga s plesom hipnotizira. Glasba se spremeni in vse štiri živali zapadejo v trans, v obratno metamorfozo, torej nazaj v ljudi. V tem času si slečejo kostume, jih razstavijo na praktikabljih, ki v zadnji fazi predstave služijo kot razstavni okvirji, in zapustijo oder.



*Slika 14: Scenografska postavitev praktikablov. Na fotografiji: Anja Möderndorfer, Ana Mesec, Tjaša Bucik, Lara Ekar Grlj in Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*



## 10 Razčlemba glasbe

### 10.1 Osnovna ideja

Z glasbenikom Thomasom Meleteasom sva se virtualno spoznala februarja 2020, ko sem ga intervjuvala kot vajenka glasbene redakcije Radia Študent. Znanka Marily Papanastasatoy je za njegov album *Shapeshifting Wizards* oblikovala grafično podobo in na spletu delila kratek zapis o konceptualni zasnovi njegove glasbe. Koncept albuma in njegova glasba sta se mi zdela izredno zanimiva, zato sem se odločila, da ga kontaktiram z željo, da se dogovoriva za intervju. Thomas Meleteas je med drugim tudi grški producent in vsestranski inštrumentalist. Svojo glasbeno pot je začel s klasičnim klavirjem, po končanem konservatoriju pa je od strogih ruskih mentorjev prestopil v heavy metal, post punk in rock vode. Tako se je kot samouk naučil igrati električno kitaro, vzporedno s tem pa se je v njem prebudilo zanimanje za rebetiko, žanr, ki se je razvil v urbanem mediteranskem okolju in veliko inspiracije črpa iz tradicionalne grške, balkanske ter anatolske glasbe. Poleg klasične kitare sta za ta žanr najbolj prepoznavna instrumenta bouzuki in oud, ki ju je mogoče slišati tudi na Meleteasovem albumu *Shapeshifting Wizards*.

Album je izšel pri atenski kreativni skupnosti Polyscope. Inicijativo zanjo sta leta 2018 dala Giorgos Kravaritis in Pantelis Pilavios, in to z željo, da bi ustanovila kreativno sodelovalno navezo z različnimi umetniki, in ne nujno z glasbeno založbo. Del te skupnosti je tudi grafična oblikovalka Marily Papanastasatoy, ki je poskrbela za vizualno podobo albuma. Amorfen črno-bel živalsko-človeški lik z naslovnice albuma poslušalca napeljuje k razmišljanju o vidnem in nevidnem predrugačenju.

*Shapeshifting Wizards* je bil leta 2019 skomponiran kot solo projekt za oud. Ker pa Thomas ne verjame, da imajo lahko njegove kompozicije kadar koli dokončno, fiksno formo, se je poleti 2020 odločil projekt posneti v sodelovanju z Lambrosom Papanikolaoum na kontrabasu, Sotiriosom Tsolisom na bobnih, Christos Sigelosom na neyu, Giorgosom Diamantopoulos na tolkalih in Artemis Vavatsiko na harmoniki, sam pa igra oud.

Thomas je inspiracijo za osrednjo temo in naslov albuma dobil med branjem o nagualističnih obredih ter verovanjih v osrednji Ameriki. Tamkajšnji šamani verjamejo, da se lahko posameznik glede na svoj značaj in položaj zvezd v času rojstva v danem trenutku preobrazi v določeno žival, denimo v jaguarja, kolibrija, škorpionja, kačo itn. Njihov značaj in načine gibanja si je na albumu mogoče interpretirati skoraj bioakustično. Kolibri je živahna, hitra žival brez obstanka in taka je tudi njegova skladba. V njej praktično ne slišimo pavz. Inštrumenti nenehno brenčijo v energičnih ritmih. Harmonikarica Artemis je z razpotegnjenim odpiranjem in zapiranjem harmonike želela fizično ponazoriti kolibrijevo plahutanje s krili, Thomas pa je v procesu posnemanja poskušal z nežnim trkanjem po kozarcih ponazoriti kolibrijevo petje. Skladba *Jaguar* je prežeta s kontrasti, pogumna, tiha, vendar močna, elegantna in agresivna hkrati (kakor ta žival). V skladbi *Serpentine*, ki je posvečena kači, se je Thomas posvetil predvsem slikanju zvijajočega se gibanja kače, nanjo pa je žanrsko močno vplivala otomanska klasična glasba. Volkova skladba je zadnja izmed metamorfoz na Thomasovem albumu. Meleteas se je pri zvočnem opisu volka posvetil predvsem njegovemu tuljenju in opreznosti, ki je izredno efektivno izražena s stopnjevanimi tolkali v dialogu z oudom.



Slika 15: Thomas Meleteas. Na fotografiji: Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.

Album *Shapeshifting Wizards* bi žanrsko zaradi zvena, nabora inštrumentov in veliko prostora za improvizacijo lahko umestili v grški alternativni jazz. Na tem področju je v zadnjih letih za ustvarjalce postalo priljubljeno obujanje starih tradicionalnih inštrumentov. Oud, več tisočletij star inštrument, ima močno politično ozadje: v Grčijo je iz Turčije prišel po koncu druge svetovne vojne, ko je turška nacionalistična stranka kot odgovor na grški poskus invazije poskrbela za izgon grško govorečih turških državljanov z območja Anatolije. Z novim valom migracije so se tako spajali različni stili glasbe in vpeljevali novi inštrumenti.

Thomasovo svobodomiselno, vendar ne naivno, črpanje inspiracije iz različnih kultur, tematik in obdobji rodi kolažno uglasbitev, ki poslušalca nagovarja k iskanju vzporednic med spreminjanjem ter vračanjem k preteklosti. Postavi se vprašanje, ali lahko spreminjanje povežemo s prilagajanjem oziroma ali je med njima mogoče vzpostaviti hierarhičen odnos. Je o takih vzporednicah sploh smiselno razmišljati, ko gre za album, katerega avtor je bolj kot k sporočilnosti zavezan k organsko naključnemu načinu črpanja inspiracije in ustvarjanja?

## 10.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve

Že od začetka sem si želela, da bi bil glasbenik Thomas Meleteas med plesno predstavo tudi fizično prisoten in da bi glasbo igral v živo. Neizmerno sem hvaležna, da je bil pripravljen poleg mesecev virtualnih predpriprav nameniti teden svojega časa tudi za to, da je prišel v Slovenijo in je sodeloval pri plesni predstavi *Spreminjevalci podob*. Za koreografijo je bilo treba glasbo predhodno prilagoditi z več vidikov. V originalni izvedbi je prisotnih več različnih inštrumentov, za plesno predstavo pa smo uporabili samo oud in kraguljčke. Skladbe smo prilagodili tudi časovno. Odločili smo se, da jih podaljšamo za potrebe koreografije. Prav tako se vsebinsko delno razlikujejo od originalnih, glede na elemente, ki so jih plesalke želele upodobiti v svojih solo točkah. Za zadnjo točko, med katero se plesalke v treh korakih spremenijo iz živali v človeška bitja, je glasbenik sestavil povsem novo skladbo, ko je prišel v Ljubljano. Sprva smo nameravali imeti tudi plesni koncert na letnem vrtu Hostla Celica, ki v sodelovanju z Mestno občino Ljubljana organizira projekt Sozvočja. Žal nam na koncu zaradi časovne omejitve ni uspelo izpeljati obeh dogodkov, vendar si kljub temu želimo z njimi sodelovati v prihodnosti.

### 10.3 Realizacija

Volkova skladba se začne z vzdolžnim vlečenjem po strunah. To manipuliranje zvoka zveni kot odpiranje škripajočih vrat in ustvarja pričakovanje začetka zgodbe. Kratki brenki se povežejo v melodijo, ki je še nekajkrat prekinjena z vzdolžnim vlečenjem po strunah. Volkovo odkrivanje novega telesa in teže kožuha spremlja nežna melodija, ki pridobiva na hitrosti ter volka ponese v vrteči se trans. Njegovo stresanje in razgibavanje spremljajo kraguljčki, glasba postaja vse prodornejša in doseže vrhunec ob volkovem tuležu na luno. Ob tej figuri glasbenik močno trka po oudu in obenem trese kraguljčke, ki so pripeti na njegovo nogo. Volkovo zavzemanje teritorija spremlja melodija, ki ustvarja občutek opreznosti, nato pa s stresanjem kraguljčkov počasi izzveni.

Kolibrijeva skladba se začne z nežnim zvokom kraguljčkov, ki nakazujejo na kolibrijevo prebujanje. S hitrimi izoliranimi picikati glasbenik prebudi konice njegovih kril. Brenki in vlečenje po strunah postajajo vse bolj razgibani ter kraguljčki vse glasnejši, postopno vpeljevanje melodije pa kolibrija počasi dvigne iz pozicije jajca v polet. Kolibrijeva skladba je najbolj melodična izmed vseh. Občasno je prekinjena s sunkovitimi brenki, kar spominja na njegovo nenehno opreznost med sicer elegantnim letom. Skladba počasi izzveni in kolibri se končno umiri.

Jaguarjeva skladba se začne z zvočnim efektom kraguljčkov, ki spremljajo plesalkino spoznavanje z lestencem. Sledi počasna melodija, ki med jaguarjevo metamorfozo v obleko iz verižic in zob pogosto zamolkne. Ko je plesalka preobražena, se glasba postopoma stopnjuje v jakosti in tempu. Ob jaguarjevem raziskovanju teritorija in na novo pridobljene smrtonosnosti postaja vse udarnejša, spremlja jo zvok kraguljčkov, tako da skupaj ustvarjata glasbeno spremljavo napetega lova. Ko jaguar pride do zadnje stene, se glasba umiri, ob njegovem poskusu podiranja mej pa ustvarja občutek obupa in tegobe. Ob razjarjeni vrnitvi jaguarja na sprednji del odra se razvname najbolj temperamentna glasba celotne predstave. Glasbenik iz ouda izvablja divje zvoke, ki še podžigajo jaguarjevo srditost. Glasba se nato spet postopoma umiri, ko se jaguar vrne k zadnji steni.

V kačini skladbi je vseskozi uporabljena arabska lestvica, ki ustvarja občutek prežee nevarnosti in napetosti v vroči puščavi. Z uporabo vibratov in manipuliranjem strun ustvarja zvočni efekt tresenja klopotačinega repa ter kačjega premikanja. S kraguljčki ustvari zvočni efekt ob stiku s scenskimi elementi, tako da ima poslušalec občutek, da se kača plazi čez listje. Hitri picikati spremljajo levitev, z vrhom crescenda je dosežen konec preobrazbe in vzpostavljen očesni stik s glasbenikom. Kača ga med plesanjem postopoma hipnotizira, dokler glasbenik ne zapade v trans in nato preneha igrati. Sledi tišina, ki poslušalca pusti v suspenzu, saj se kača še vedno počasi premika. S skladbo, ki uporablja nižjo oktavo, glasbenik naznani začetek preobrazbe iz živali v človeško bitje. Obratna metamorfoza poteka v treh korakih, ki so si zvočno podobni. Skupno jim je pospeševanje tempa in glasnosti. Korake medsebojno ločujejo nepredvidene pavze, ki ustvarjajo občutek nekontroliranega dogajanja. Predstava je končana z zadnjim ritardandom in decrescendom, ko plesalke zapustijo živalski temperament in se vrnejo v človeško podobo.

## 11 Razčlemba koreografije

### 11.1. Osnovna ideja

Kot kostumografinjo in scenografko ter navsezadnje tudi kot gledalko me ples navdušuje predvsem zato, ker je telo oziroma gib glavni medij za izražanje čustev, zgodbe in doživljanja. Glasba lahko po mojem mnenju služi kot vodilo, navdih ali spremljava plesalčevega gibanja, vendar mu je v vseh primerih podrejena.

V času magistrskega študija na akademiji sem kar nekaj časa posvetila prebiranju Oskarja Schlemmerja ter njegovemu pogledu na ples in kostum. Fasciniral me je njegov pristop v *Triadnem baletu*, kjer je v ospredje postavil kostum kot izziv za koreografijo. Moja želja ni bila, da bi bil kostum vodilo za koreografijo, temveč zgolj eden izmed elementov, ki plesalkam omogoči metamorfozo v žival, ki so ji najbolj podobne. Oskar Schlemmer je plesalca definiral takole: »Človek kot plesalec upošteva tako zakone telesa, svoje omejitve in fizične funkcije kakor tudi zakone prostora; sledi svojemu občutenju samega sebe in svojemu občutku za zaobjemanje prostora. Plesalec je medij za prehod v veliki svet gledališča, ki omogoča skoraj neskončno paleto izrazov, bodisi v svobodnem abstraktnem gibanju bodisi v simbolični pantomimi, na golem odru ali v zanj zgrajenem scenskem okolju, v govoru ali petju, v goloti ali oblečenosti.« S to definicijo se povsem strinjam. Že na začetku razmišljanja o snovanju plesne predstave sem se odločila, da bom koreografijo v celoti prepustila plesalkam, saj sama nimam profesionalnih plesnih izkušenj. Seveda pa sem pri ustvarjanju želela opazovati, se učiti, komentirati in biti konstruktiven člen skupine. Imela sem srečo, da sem dve plesalki poznala že z akademije: z Anjo Möderndorfer sva sodelovali pri njeni magistrski plesni predstavi *Metamorfoze*, z Laro Ekar Grlj pa bom naslednje leto sodelovala kot kostumografinja pri njeni magistrski nalogi. Z Ano Mesec sva se spoznali že v gimnazijskih časih, Tjašo Bucik pa je ekipi predstavila Anja Möderndorfer.

Plesalkam sem na uvodnem srečanju predstavila osnovno idejo za plesno predstavo *Spreminjevalci podob* in jih seznanila z vsemi štirimi živalmi: volkom, kolibrijem, jaguarjem in kačo z biološkega, šamanskega, umetnostnega ter folklornega vidika. Plesalke so si nato izbrale žival, s katero so se značajsko najbolj identificirale in ki jim je bila najbližje po načinu

gibanja ter vrsti plesa, s katero se ukvarjajo. Plesalka in koreografinja Anja Möderndorfer, ki se ukvarja predvsem s sodobnim plesom, si je izbrala volka. Pri opisu volka se je najbolj poistovetila s postavljanjem družine na prvo mesto in močnim čutom za pripadnost skupnosti. Zelo jo je navdušil tudi motiv volka, ki vpije na luno, zato ga je želela vključiti v svoj solo nastop. Plesalka Lara Ekar Grlj si je izbrala kolibrija, ker njegovo hitro in precizno gibanje precej spominja na balet, s katerim se ukvarja že od otroštva. Prav tako je v zadnjih letih plesala kar nekaj vlog ptic, med drugim laboda v *Labodjem jezeru*. Zato se ji je zdela plesna upodobitev kolibrija zanimiv izziv. Prav tako je veliko razmišljala o tem, kako naj upodobi izvalitev ptice iz jajca. Plesalka Ana Mesec si je izbrala kačo, ker si je zdel motiv levitve zelo navdihujoč in soroden z osebnim procesom, skozi katerega je šla v tistem življenjskem obdobju. Povezala ga je tudi z jogijskim motivom kače, ki se dviguje v človeškem trebuhu in ponazarja notranji ogenj. Menila je, da ji je kača tudi fizično zelo podobna zaradi dolgih udov in vitkega telesa. Ana se ukvarja z latinskoameriški plesi, zato se ji je zdelo, da bi kačje gibanje lahko dobro povezala s svojo siceršnjo plesno prakso. Plesalka Tjaša Bucik si je izbrala jaguarja, ker se ji je zdel njegov prežeči način lova pod vodo, na kopnem in na drevesih navdihujoč motiv ter bi ga lahko združila s svojo prakso sodobnega plesa. Prof. mag. Jasna Vastl, ki mi je pomagala pri konceptualni zasnovi scenografije, mi je svetovala, da se glede giba obrnem še na asist. mag. Evin Hadžialjević, ki na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo poučuje gibalne tehnike. Neizmerno sem ji hvaležna za njeno dragoceno pomoč pri ustvarjanju predstave, saj nam je posamezne solo performanse pomagala povezati v smiselno celoto.

## 11.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve

S plesalkami smo razmišljale in razpravljale o tem, kako bi bila zasnovana naša plesna predstava. Enotne smo si bile, da je glasba vodilo za gib. In ker je glasbenik napisal skladbe za posamezne živali, bi predstava zagotovo morala biti sestavljena iz vsaj štirih solo točk. Moja želja je bila, da bi imele plesalke tudi skupno točko, o čemer smo govorile tudi s skladateljem, saj bi bilo za to treba napisati dodatno skladbo. Vsaka izmed skladb, posvečena posamezni živali, je sestavljena iz uvodnega dela, ki predstavlja plesalkino seznanjanje z lastnostmi, ki jo povezujejo z živaljo, v katero se spreminja. Sledi metamorfoza, med katero plesalka postane izbrana žival. Zaključek skladbe pa predstavlja plesalkino sprijaznjenje z novo obliko, ki jo je prevzela. Plesalke so samostojno oblikovale vsaka svojo solo točko.

Zadnjo točko pa so sestavile skupaj: v njej se vse štiri živali skozi trans postopoma spremenijo v ljudi.

Glede volkove metamorfoze smo se strinjale, da ima močan vpliv na celotno telo, veliko pa ima opraviti tudi z novo pridobljeno težo kožuha, ki ga nosi. Plesalka je bila zato pri oblikovanju koreografije pozorna na to, da je njen ples deloval naravno robato. Zelo zanimiv se ji zdel motiv volkovega vpitja v luno, prav tako je veliko poudarka namenila telesni upodobitvi raziskovanja, zavzemanja in zaznamovanja teritorija, kar je za volkovo življenje, lov in parjenje ključnega pomena. Pri kolibrijevi metamorfozi smo veliko razmišljale o koreografski razliki med spodnjim in zgornjim delom telesa. Če bi plesalka na primer noge in roke premikala enako sunkovito, zagotovo ne bi spominjala na ptico. Ramena, hrbet, roke, zapestja in prsti so posvečeni upodobitvi kril, ki so ključni del kolibrijeve fizionomije. Prav tako sta s krili povezana vrat in glava, ki nakazujeta iskanje nektarja. Noge in stopala pa so vseskozi napeti, vendar v primerjavi z rokami delujejo statično, s čimer je Lara želela upodobiti kolibrijevo sposobnost lebdenja na mestu. Lari se je zdel zelo zanimiv motiv valjenja kolibrija iz jajca, ki se ga je odločila uporabiti na začetku svoje plesne točke. Pri jaguarjevi metamorfozi smo za glavno vodilo plesa izpostavile njegovo smrtonosno moč. Jaguarjev plenilski nagon izvira iz njegovega oprezanja za plenom, zato je Tjaša tudi plesalka, ki s publiko vzpostavi največ očesnega stika. Njeno spoznavanje z novo pridobljeno močjo se začne v hrbtu in ramenih, zato se nam je zdela primerna vključitev plesne tehnike buto. Za kačjo preobrazbo se nam je zdelo najpomembnejše, da s plesom ponazorimo levitev. Glede gibalnih tehnik se je Ana za svojo plesno točko odločila črpati iz latinskoameriških plesov, ki jih je profesionalno trenirala več kot deset let. Odločile smo se, da bo Ana kot kača edina žival, ki s Thomasom vzpostavi očesni stik, saj ga s tem hipnotizira.

### 11.3 Realizacija koreografije

#### VOLK

Koreografija Anje Möderndorfer se dogaja v nizu simboličnih gest, izmed katerih vsaka predstavlja fazo plesalkinega samospoznavanja in metamorfoze, ki jo doseže s tekočimi gibi ter čustveno intenzivnostjo, dokler v popolnosti ne uteleša volkovega bistva. Na začetku predstave plesalka leži na mehki preprogi ter išče uteho in toplino. Z nežnimi gibi se splazi v



preprogo in se ovije v njen objem, kar simbolizira hrepenenje po povezanosti ter varnosti, ki jo predstavlja družina oziroma volčji klan. Plesalka nato vstane in se začne vrteti v hipnotičnem krogu. Ko pada v trans, postajajo njeni gibi vse bolj nenavadni in prvinski (element vrtenja v krogu in iskanje transa je sicer pogost šamanski motiv). Z nenadnim navalom energije plesalka obrne preprogo in razkrije svojo preobrazbo v veličasten volčji kožuh. Potem začne raziskovati svojo novo identiteto, z radovednostjo in čudenjem preučuje obrise svoje volčje postave, upošteva težo krzna, raziskuje krčenje in raztezanje hrbta s sršenjem grče ter spoznava prvinske instinkte, ki se prebujajo v njej. S pogledom čez ramo vzpostavi kratek stik z občinstvom. Plesalka se potem spusti na tla in zavzame položaj četveronožca, njeni gibi pa so prežeti z močjo plenilca. Z vsakim korakom vzpostavlja globljo povezavo z zemljo in sprejema divjino, ki živi v njeni duši. Ko se glasba razmahne, plesalka sprosti svojo prvinsko energijo, odločno označi svoj prostor in simbolično zatuli v luno. Z visoko dvignjeno glavo in očmi se pomakne proti simbolični scenografiji na levi strani odra ter zavzame svoje na novo odkrito ozemlje.

## KOLIBRI

Preobrazba Lare Ekar Grlj je postopno utelešenje miline in živahnosti kolibrija s preudarnimi ter elegantnimi gestami. Obleče se v korzet in okrog nadlahti si ovije trakova iz blaga, na katerih so našiti evkaliptusovi listi, in jih tako spremeni v krila. Začeni v položaju jajca plesalka prebudi mirujoče energije v konicah prstov in postopoma razvija krila z bliskovitim utripanjem. Ko se njeni gibi širijo, oživijo lopatice, ki ji podaljšajo razpon kril, da zajame celoten prostor okoli sebe. Z elegantnim lokom vratu in glave plesalka energično opazuje svojo okolico ter poseblja radovednost in vitalnost kolibrija, ki raziskuje prostor okoli sebe. Iz klečečega položaja se elegantno dvigne in iztegne krila do konic prstov, tako da je pripravljena za let. Dvignjena na konice prstov in z utripajočimi krili se odpravi v prostor, njeno gibanje pa vodi instinktivno hrepenenje po cvetovih nektarja. Plesalka raziskuje višine in globine svoje na novo pridobljene svobode, odkriva radosti letenja, eksperimentira z različnimi gibi rok in nog ter spoznava scenografske elemente okoli sebe. Ko glasba počasi zbledi, plesalka najde predah v varnem zavetju, zloži krila okoli svojega telesa in ponovno prevzame obliko zarodka v jajcu.

## JAGUAR

Plesalka Tjaša Bucik s preobrazbo v jaguarja uteleša oster duh in neukročeno moč plenilca. Z dinamičnimi gibi in divjimi kretnjami je predana metamorfozi, ki posebej surovo energijo najsmrtonosnejšega plenilca v džungli. Preobrazba se začne tako, da plesalka sedi na vrhu mize, njen pogled pa je usmerjen na bleščeč lesteneč, ki visi nad njo. Z rokami oprezno sega proti njemu, svetleče luči se v njenih očeh odbijajo kot bleščeč plen. Ko se dvigne na noge, se povzpne v objem lestenca in se vanj odene kot v verižno obleko, okrašeno z ostrimi zobmi. Začne se zavedati svojih močnih ramen, njena na novo odkrita moč pa sega vse do šap, s katerimi najprej raziskuje svoje telo, nato pa ozemlje mize, na kateri je sprva sedela. Kot jaguar z opreznim pogledom vzpostavi stik s publiko, nato pa se z mize spusti na sredino odra. Tu se dokončno prelevi v štirinožno zver, ki jo neizmerna plenilska moč povsem prevzame. Njena moč izvira iz izrazitih kretenj s hrbtom in rameni, verižna obleka pa ob njenih dinamičnih premikih rožlja po tleh. Svoj teritorij raziskuje proti zadnji steni, kjer trči ob mejo. Z vso močjo se upre v steno in s plesno tehniko butoh ponazarja testiranje mej ter upor narave. Ob stopnjevanju glasbe na vsak način poskuša prebiti zadnjo steno, njena frustracija narašča, zato se odpravi proti sprednji strani odra. Tu kot jaguar doživi svoj vrhunec, rohni, se povzpne na mizo, z rokami ustvarja kretnje, ki spominjajo na močne jaguarjeve čeljusti, zastrmi se v publiko, kot da zre svoj plen, nato pa se ob pojenjajoči glasbi počasi odpravi proti zadnji steni, kot da je ponovno pripravljena testirati meje svojega ozemlja in svojo fizično moč.

## KAČA

Preobrazba Ane Mesec se začne z ogledovanjem tapiserije v zlatem okvirju, ki visi na zadnji steni odra. S prsti drsi po tkanini, nato pa iz tapiserije odlušči posamezne trakove. Začne jih ovijati okrog svojih nog in rok ter se tako prelevi v kačo. Že z ovijanjem trakov se njeno telo začne zvijati. Ko je povsem ovita v trakove, začne raziskovati prostor kot kača. Odkriva novo prožnost svojih gležnjev, bokov, trebuha, rok, zapestij in prstov. Zvijajoč se kot kača raziskuje prostor in scenografske elemente, tako da je s celotno spodnjo stranjo telesa v stiku z različnimi površinami. Splazi se skozi pokončno postavljen okvir, čez ploščad in mimo mize, pri čemer se njena na novo pridobljena koža začne luščiti. Z dvignjeno glavo se priplazi do Thomasa, kjer jo iz plazečega se položaja dvigne »kačji ogenj«. Vzpostavi očesni stik s Thomasom in ga s plesom hipnotizira. Ta hipnoza je povod za spremembo glasbe, ki

povzroči, da vse plesalke zapadejo v trans in obratno metamorfozo ter se začnejo preobrazati v ljudi. Ta metamorfoza poteka v treh korakih. Thomas igra izseke njihovih preobrazbenih skladb, ki so prekinjeni z globoko hipnotično glasbo: v tem času si slečejo kostume, jih razstavijo na scenskih elementih in zapustijo oder.

## 12 Razčlemba svetlobe in zvoka

### 12.1 Osnovna ideja

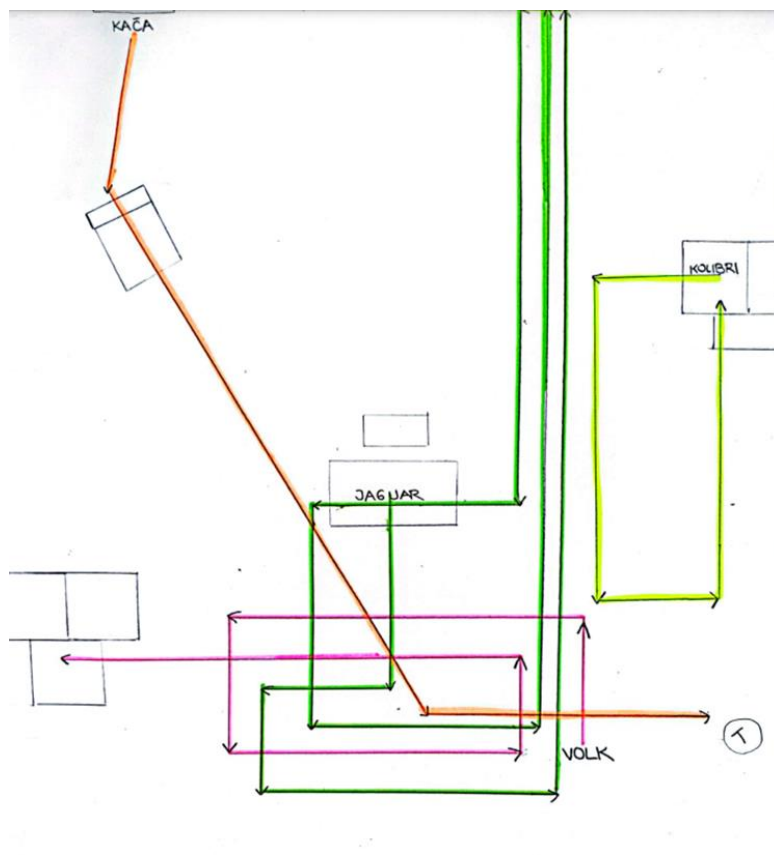
Tako kot pri scenografiji sem se tudi pri svetlobnem oblikovanju odločila raziskovati Appijev pogled na ta gledališki element. Appia je zavračal stare definicije osvetljave, ki so zagovarjale enakomerno osvetljen oder ter vidnost igralca in vseh scenskih elementov. Po njegovem mnenju je odločilna vloga svetlobe v gledališču ta, da z usmerjeno in spremenljivo lučjo igralca ter plastično oblikovan oder prikaže v pravi igri svetlobe in sence: v dinamično spreminjajočih se odsekih in kombinacijah, nekoliko v nočni temi, nekoliko v dnevni svetlobi, nekoliko pa v somraku večera, vselej glede na situacijo in razpoloženje. Tako postane scena – in to je odločilno – v povezavi z lučjo gibljivi in dinamični dejavnik režije, ki se ravna po tem, kar v času narekuje fluidna glasba, v prostorsko-časovnem sklopu pa postane fluiden optični element.

Pri snovanju koncepta svetlobnega načrta sem si želela, da bi bile posamezne plesne točke osvetljene sočasno z metamorfozami drugih plesalk. Po koncu volkove plesne točke bi se postopoma osvetlila metamorfoza kolibrija. Po koncu kolibrijeve točke bi se osvetlilo jaguarjevo spogledovanje z lestencem, po koncu jaguarjeve točke pa bi se osvetlila kačina preobrazba z ovijanjem v tapiserijo. Prav tako sem si želela, da bi bila pot premikanja vsake živali sproti osvetljena, namesto da bi bila pot premikanja že vnaprej nakazana z lučmi.

Appia je režijo razumel kot stvaritev glasbe. Če želi režija pridobiti status izraznega sredstva, potrebuje neko vodilno načelo, to pa je po njegovem mnenju glasba. Njenemu akustičnemu fluidu v času je treba sopostaviti izrazno kar najbolj primeren, vidno zaznaven prostorski fluid, tj. režijo. Ker tudi sama dojemam glasbo kot ključno vodilo za celotno plesno predstavo, se mi je zdelo najpomembnejše, da je Thomas dobro ozvočen. Menim tudi, da ima zvok, ki ga proizvajajo kostumi, dodano vrednost za ustvarjanje vzdušja, predvsem rožljanje verig jaguarjeve obleke in šumenje volkovega kožuha.

## 12.2 Razvijanje ideje, problemi in rešitve

Glede na razvito koreografijo smo zasnovali načrt premikanja živali, pri čemer smo pazile na to, da se celoten oder ne bi prehitro osvetlil. Volkov premik je zato na sprednjem delu odra, od desne proti levi, kolibrijev se zgodi na desni strani odra s premikom iz ozadja naprej, jaguar in kača pa imata bistveno bolj razgibano pot premikanja, tako da se oder postopoma razsvetli. Thomas je celotno predstavo osvetljen, s čimer sem želela poudariti, da je glasba vodilo za vse dogajanje, čustva in premike. V zadnji točki, ko se glasba spremeni in ko vse štiri živali slečejo kostume ter jih razstavijo na praktikablih, je na vsakega izmed kostumov usmerjen reflektor. Tako sem želela poudariti konec metamorfoze in s tem tudi predstave.



Slika 16: Shema premikanja plesalk. Vir: zasebni arhiv.

## 12.3 Realizacija

Pri realizaciji plesne predstave me je najbolj presenetila sprememba zvoka v dvorani, ki jo je napolnilo občinstvo, v primerjavi s prazno dvorano. Sprememba je seveda popolnoma

smiselna, zvok je bil na premieri manj intenziven kot v prazni dvorani brez publike, vendar sem bila kljub temu z ozvočenjem in izvedbo zelo zadovoljna.

Zaradi velikosti odra, števila plesalk in velikosti scenskih elementov so bile metamorfoze, ki so se dogajale v ozadju, občasno premalo osvetljene. Z izvedbo sem kljub temu zelo zadovoljna, in tudi fotografije, ki sta jih posnela Pia Praček in Erik Contreras Mecinger, so izjemne. Nastalo težavo s premalo osvetljenimi metamorfozami bi lahko rešila tako, da bi zamenjala postavitev kolibrija in kače na odru. Kolibrijevo oblačenje v korzet in nadevanje kril bi bilo tako zagotovo vidnejše, saj bi ga delno bolj osvetlila tudi svetloba volkovega premikanja.



*Slika 17: Končna osvetlitev razstavljenih kostumov. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*



*Slika 18: S strani osvetljen volčji kožuh. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*

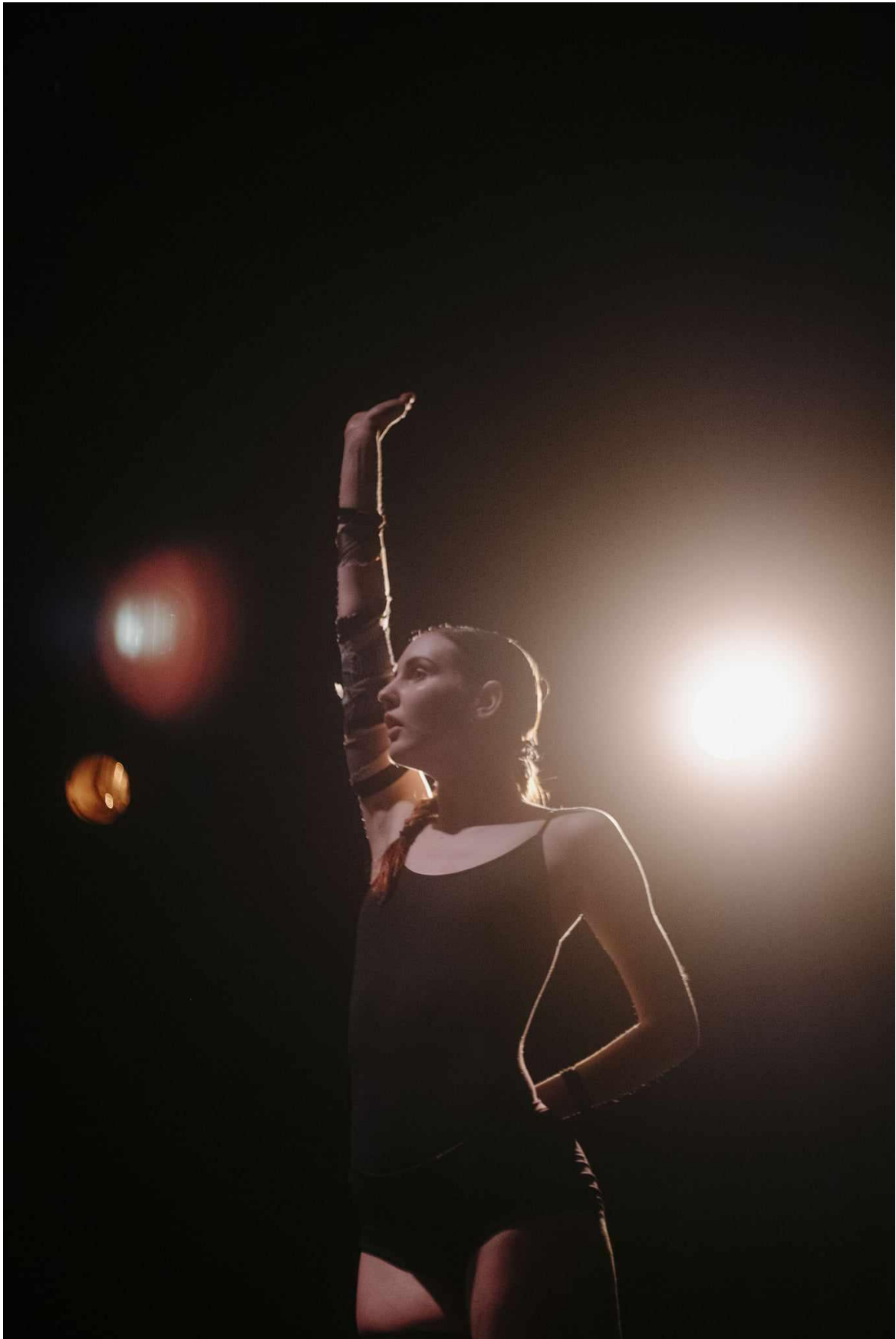


*Slika 19: Od zgoraj osvetljena jaguarjeva metamorfoza. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.*





*Slika 20: Od zgoraj osvetljena kolibrijeva krila. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj. Avtor: Erik Contreras Mecinger Vir: zasebni arhiv.*



*Slika 21: Osvetljena kača. Na fotografiji: Ana Meseć. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.*

## 13 Sklep

Moja največja želja v času magistrskega študija je bila soustvarjati pri plesnem projektu in neizmerno sem hvaležna za zaupanje mentoric, plesalk in glasbenika. V okviru projekta sem pridobila pomembne izkušnje na različnih področjih, ki so pomembne za uspešno izvedbo plesne produkcije. Najprej sem se poglobila v oblikovanje kostumografije in scenografije, pri čemer sem iskala ravnotežje med funkcionalnim ter estetskim. Kostumi in scenografija niso samo vizualni elementi, temveč imajo ključno vlogo pri izražanju zgodbe ter čustev skozi ples. Ustvarjanje predstave mi je omogočilo boljše razumevanje pomembnosti dopolnjevanja različnih elementov, ki sestavljajo plesno produkcijo.

Ugotovila sem, da je konstruktivno in kreativno sodelovanje vseh udeleženih oseb zelo pomembno za uspešno snovanje ter realizacijo umetniškega projekta. Delo z različnimi člani ekipe je zahtevalo učinkovito komunikacijo, prilagodljivost in spoštljivo upoštevanje različnih perspektiv ter mnenj. V tem procesu sem razvila veščine, kot so timsko delo, aktivno poslušanje, reševanje konfliktov in skupno ustvarjanje. Spoznala sem, da sta vztrajnost in prilagajanje ključna elementa uspeha. Spoprijemanje z različnimi izzivi, kot so časovne in finančne omejitve, tehnične težave, nepredvidljive spremembe ter kreativne blokade, me je naučilo vztrajati in prilagoditi načrte glede na vsakokratno situacijo. Ta sposobnost prilagajanja je zelo pomembna v dinamičnem okolju umetniškega ustvarjanja.

## 14 Viri

Appia, Adolphe. *Adolphe Appia: 1862–1928: igralec, prostor, luč*. Prev. I. Svetina, F. Slivnik, M. Karer in M. Dintinjana. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001.

Appia, Adolphe. *Glasba, igralec, prostor*. Prev. D. Bablet in S. Koncut. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998.

Bauer, Joachim. *Princip človeškosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Bay, Howard. »*Influence of the Fine Arts*.« Britannica, 3. 12. 2020, Britannica. <https://www.britannica.com/art/theater-building/Influence-of-the-fine-arts>. 24. 4. 2022.

Blume, Torsten, in Christian Hiller. *Human – Space – Machine: stage experiments at the Bauhaus*. Leipzig: Spector Books, 2014.

Burnie, David. *Ilustrirana enciklopedija živali*. Prev. P. Piber. Tržič: Učila International, 2010.

Gatto Chanu, Tersilla. *Miti in legende iz Amazonije: zgodbe prebivalcev skrivnostnega pragozda*. Prev. V. Bratina in R. Lečič. Tržič: Učila, 2001.

Germ, Tine. *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan, 2006.

Gilliard, E. Thomas. *Ptiči*. Prev. Z. Bufon in E. Porter. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.

Harari, Youval Norah. *Sapiens. Kratka zgodovina človeštva*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.

Harari, Youval Norah. *Homo deus. Kratka zgodovina prihodnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.

Harari, Youval Norah. *21 nasvetov za 21. stoletje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2019.

Kolman, Maria Ana. *Šamanizem: najstarejša filozofija, psihologija, religija, medicina*. Kranj: Založba Sebur, 2011.

Kreft, Mojca in Ravnik, Marjan. *Mestno gledališče ljubljansko : [1951-1986]*. Ljubljana: Mestno Gledališče Ljubljansko, 1987.

Matamoros, Elna. *Dance and costumes*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2021.

Muhovič, Jožef. »Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije«. *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved*. 1995, 27, št. 5/6, str. 131-165.

Osborne, Harold. *South American mythology*. London: Hamlyn, 1988.

Radinger, Elli H. *Modrost volkov: kako razmišljajo, načrtujejo in skrbijo drug za drugega*. Prev. M. Murko Keber in M. Krofel. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2021.

Schmidt, Karl Patterson in Inger, Robert F. *Plazilci*. Prev. L. Istenič in B. Sket. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969.

Schlemmer, Oscar. *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

Trimingham, Melissa. *The Theatre of the Bauhaus: the modern and postmodern stage of Oskar Schlemmer*. London: Routledge, 2012.

Vogrin, Milan, in Kryštufek, Boris. *Dvoživke in plazilci Slovenije in okoliških regij: opazovanje in prepoznavanje vrst*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018.

## 15 Seznam slik

Slika 1: Skica za kostum volka. Vir: zasebni arhiv.....	31
Slika 2: Skica za kostum kolibrija. Vir: zasebni arhiv.....	32
Slika 3: Skica za kostum jaguarja. Vir: zasebni arhiv.....	33
Slika 4: Skica za kostum kače. Vir: zasebni arhiv.....	34
Slika 5: Volčji kostum. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	36
Slika 6: Volčji kostum v scenografski vlogi tepiha. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	37
Slika 7: Kolibrijev kostum in Thomas. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj in Thomas Meleteas. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	39
Slika 8: Kolibrijev kostum. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	40
Slika 9: Jaguarjev kostum. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	42
Slika 10: Jaguarjeva metamorfoza. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	43
Slika 11: Kača in Thomas. Na fotografiji: Ana Mesec in Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	44
Slika 12: Kačji kostum. Na fotografiji: Ana Mesec. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	45
Slika 13: Scenografski praktikabli. Vir: zasebni arhiv.....	47
Slika 14: Scenografska postavitvev praktikablov. Na fotografiji: Anja Möderndorfer, Ana Mesec, Tjaša Bucik, Lara Ekar Grlj in Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	48
Slika 15: Thomas Meleteas. Na fotografiji: Thomas Meleteas. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	50
Slika 16: Shema premikanja plesalk. Vir: zasebni arhiv.....	61
Slika 17: Končna osvetlitev razstavljenih kostumov. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	62
Slika 18: S strani osvetljen volčji kožuh. Na fotografiji: Anja Möderndorfer. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	63
Slika 19: Od zgoraj osvetljena jaguarjeva metamorfoza. Na fotografiji: Tjaša Bucik. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	64
Slika 20: Od zgoraj osvetljena kolibrijeva krila. Na fotografiji: Lara Ekar Grlj. Avtor: Erik Contreras Mecinger. Vir: zasebni arhiv.....	65
Slika 21: Osvetljena kača. Na fotografiji: Ana Mesec. Avtorica: Pia Praček. Vir: zasebni arhiv.....	66

**IZJAVA O AVTORSTVU**  
**diplomskega/magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

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

Datum:

Podpis: