

Ristić v Sloveniji

Blaž Lukan

Motiv

Pričujoči prispevek obravnava delovanje režiserja Ljubiše Ristića v slovenskih gledališčih v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja. Tema Ljubiša Ristić (ali »kompleks Ristić«) je seveda širša, nasploh v zadnjem času, ko smo priče po eni strani ponovni mistifikaciji, celo kanonizaciji tega ustvarjalca, po drugi strani pa kritičnemu premisleku njegovega delovanja, do neke mere celo njegovi (ponovni) lustraciji.¹ Gre pravzaprav za kompleksno in še ne izčrpano temo, zato se prispevek omejuje na serijo Ristićevih gostovanj v Sloveniji oz. v slovenskem gledališču, brez njihove povezave z režiserjevim siceršnjim delovanjem na področju nekdanje Jugoslavije. Motiv za obujen interes za Ristića ni, kot bi bilo mogoče soditi, Frljićeva predstava, temveč prihaja iz časa, ko se je zdelo, da je Ristićev prispevek k slovenskemu gledališču premalo premišljen in obdelan, hkrati pa pretežno omejen na – sicer resda tudi kritične – subjektivne zapise njegovih prijateljev in sodelavcev, s čimer se v veliki meri izmika gledališkozgodovinskemu imperativu »objektivnosti«.²

Prispevek se osredotoča na recepcijo Ristićevih režij oz. njegovega gledališča v Sloveniji, s poudarkom na dveh linijah: vplivu Ristićevega gledališča na slovensko gledališče in njegovih (zavestnih ali nezavestnih) intervencijah skozi gledališče v slovensko kulturo in družbo. Režiserjevo gledališko in kulturno nomadstvo predstavlja dober vir za razmislek o medkulturnosti v okvirih sicer večnacionalne, vendar enopartijske države, z nujnim zavedanjem paradoksa, ki pa ga pričujoči prispevek ne more več zajeti: po razpadu Jugoslavije postane Ristić pristaš in ideolog stranke JUL (Jugoslovanska leвица), ki v imenu ohranja ime države, ki je ni (bilo) več, oziroma, točneje, ki si jo po razpadu nekaj časa lasti ena od njenih (nekoč dominantnih) republik, to je Srbija.

1 Prva trditev je povezana s podelitvijo nagrade za življenjsko delo Ljubiši Ristiću na Sterijevem pozorju v Novem Sadu leta 2015, druga pa z odmevno uprizoritvijo *Kompleks Ristić* v režiji Oliverja Frljića, nastalo v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča (SMG), HNK Ivana pl. Zajca Rijeka in festivalov BITEF ter MOT. Premiere: 20. 9. 2015 (BITEF, Beograd), 23. 9. 2015 (MOT, Skopje), 1. 10. 2015 (SMG, Ljubljana), 28. 10. 2015 (HNK Rijeka).

2 Zaradi obsežne raziskave, ki je spremljala nastanek *Kompleksa Ristić* in za katero je bil v Sloveniji zadolžen Rok Vevar – ob tej priložnosti se mu tudi zahvaljujem za dokumentacijo, ki mi jo je prijazno odstopil v pregled –, je zdaj situacija že drugačna, še vedno pa nikakor ne izčrpana.

Štiri faze Ristićevega delovanja v Sloveniji

Ristićevo delovanje v Sloveniji lahko razdelimo v štiri faze. V Slovenijo pride Ristić kmalu po začetku svoje »uradne« kariere, tri leta po režiji nadvse uspešne (diplomske) *Bolhe v ušesu* leta 1971 v Jugoslovanskem dramskem gledališču (Jugoslovensko dramsko pozorišče, Beograd), po kateri pa tam ne najde pravega razumevanja (Klaić 17). Slovensko gledališče mu ni bilo tuje, spoznal ga je vsaj na festivalu BITEF; sam v nekem intervjuju govori o vtisu, ki ga je nanj naredilo gostovanje gledališča Pupilije Ferkeverk,³ in glede na njegovo neinstitucionalno poreklo – s čimer imamo v mislih zlasti Ristićevo delo v beograjskem Študentskem kulturnem centru (Studentski kulturni centar – SKC) – je bilo najbrž logično, da je njegova prva postaja v Sloveniji eksperimentalno gledališče Pekarna. A to je tudi edina eksperimentalna skupina v Sloveniji oz. Ljubljani, s katero Ristić sodeluje, vsa druga sodelovanja potekajo v profesionalnih gledaliških hišah, dvakrat celo v nacionalnih institucijah (Drama SNG v Ljubljani in Opera in balet SNG v Ljubljani). Pri tem sta mu bila v pomoč bojkot slovenskih režiserjev v ljubljanski Drami v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kar je botrovalo vabilom tujim režiserjem, in novim gledališkim tendencam odprto vodstvo Slovenskega ljudskega gledališča v Celju – SLG (točneje, upravnik in umetniški vodja Igor Lampret).

Prva faza Ristićevega gostovanja v Sloveniji je čas do uprizoritve *Misse in a minor* (SMG, 1980), torej sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, obsega pa režije: *Tako, tako!* po tekstih Mirka Kovača v gledališču Pekarna (premiera 1. oktober 1974), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* Dušana Jovanovića v Celju (SLG, 9. januar 1976), *Cement* Heinerja Müllerja (Drama SNG v Ljubljani, 17. november 1976), *Moška zadeva* Franza Xaverja Kroetzta (26. november 1976) in *1803–1804 Prolog; Tosca (1800...); 1820 Epilog* Vjerana Zuppe (SLG v Celju, 19. februar 1978) ter Ajshilovih *Peržanov* (SMG, 9. december 1980).

Druga faza je uprizoritev *Misse in a minor* avtorja Ljubiše Ristića, po motivih novele Danila Kiša *Grobница za Borisa Davidovića* (21. december 1980), v SMG v Ljubljani.

Tretja faza obsega uprizoritve po *Missi* v osemdesetih letih: *Romeo in Julija* Williama Shakespeara (7. april 1983), *Levitana* Vitomila Zupana (11. april 1985) in *Resničnost* Lojzeta Kovačiča (23. april 1985), vse v SMG v Ljubljani.

Četrta faza je Ristićevo zadnje gostovanje v Sloveniji, režija *Črnih mask* Marija Kogoja v SNG Opera in balet Ljubljana (30. januar 1990).

Recepcija Ristićeve estetike do *Misse in a minor*

Kako je slovenska javnost oz. kritika dojemala Ristićeve režije v tem obdobju? Poudarek je bil brez dvoma na zaznavanju estetske vrednosti njegovih režij. Slovenska gledališka

3 Splet. 6. 5. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Lxh7YJGPY>

kritika izkazuje zadostno sposobnost razbiranja Ristićevih gledaliških oz. režijskih znakov, ki pa jih praviloma ne vrednoti povsem pozitivno, delno jih celo zavrača oz. jim očita površinskost ali pomanjkanje globine, esteticizem, eklekticizem ipd. Preglejmo značilnosti Ristićevega režijskega postopka (sam ga je poimenoval »novi barok«; Ristić 7), kakor jih popiše gledališka zgodovina oz. teorija in publicistika, le da nesistematično in precej po Ristićevi zadnji režiji v Sloveniji:

- odnos do besedila: montaža, konstrukcija predstave;
- kolektivnost v ustvarjanju (principi snovalnega gledališča) in »taktike odlašanja« (Jovanović 133);
- spremenjen odnos do igralca in igre: eliminacija psihologije, igranje »funkcij«, gledališče kot prostor – ritualne – skupnosti, kombiniranje profesionalnih igralcev z naturščiki, vključevanje ali »režiranje« občinstva (Horvat, »Nič novega« 26);
- koncept igralnega prostora (izbira negledaliških prostorov) in njegova razširitev v avditorij;
- rušenje meja med odrom in avditorijem, med teatrom in življenjem, med resničnostjo in fikcijo;
- problematiziranje gledališkega časa, montažni princip režije (Kralj 27);
- nov odnos do odrskega jezika oz. govora: upor proti dominaciji besede v gledališču, raba tujih jezikov, žargona ipd.;
- uvajanje gibalnih in kinetičnih prvin v tipologijo gledališča (prav tam) in druge »tehnične« režijske inovacije, kot npr. raba luči, kreacija odrske dinamike: fragmentarnost, ponavljanje prizorov ipd.;
- novi prijemi v oglaševanju predstav, odnosih z javnostjo ipd.

Iz navedenega oz. iz primerjave Ristićevih režijskih postopkov s tedanjo režijsko prakso v slovenskem gledališču je mogoče definirati neke vrste »performativni obrat« oz. epohalni estetski premik, ki ga Ristić izvede v slovenskem gledališču, to je premik v postmodernizem oz. postmodernistično režijo, ki pa ga slovenska javnost oz. kritika v tem obdobju še ne zazna oz. ne sprejme (težave ima tudi pozneje, kar lahko razberemo iz recepcije Ristićeve režije *Črnih mask* leta 1990). Nekoliko nenavadno je, da se zavračanje (in to pri različnih generacijah kritikov, od Josipa Vidmarja preko Jožeta Javorška do Vena Tauferja, Andreja Inkreta in Aleša Bergerja, delna izjema je Vasja Predan) zgodi po na videz že opravljenem performativnem obratu, ki ga v slovenski gledališki zgodovini definiramo ob pojavu Gledališča Pupilije Ferkeverk in v zvezi z njim navadno citiramo Tauferjevo izjavo o »smrti literarnega, samo estetično funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (Taufer 42), oz. po pojavu cele vrste uprizoritev, kot so npr. Jovanovićeve in Šeligova *Kdor skak, tisti hlap* (1973), Šedlbauerjeve in Jesihove *Limite* (1973), Jovanovićeve *Žrtve mode bum bum* (1975), Korunovo in Cankarjevo *Pohujšanje* v SLG v

Celju (1976), Jovanovičeva in Šeligova *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), Korunova in Cankarjeva *Lepa Vida* (1979) ali Jovanovičev in Levstikov *Martin Krpan* (1979), ki jih razumemo kot »transformativne« (Toporišič 96).⁴

Tako npr. Andrej Inkret ob uprizoritvi Jovanovičeve drame *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1976) očita Ristiću, da je »brez posluha za globljo, denimo temeljno problematiko odnosov med spopadajočimi se akterji, za dramsko analizo«, skoraj z istimi besedami pospremi uprizoritev Vjerana Zuppe *1803–1804 Prolog; Tosca (1800 ...); 1820 Epilog* (1978), kjer Ristićevo gledališče označi sicer kot »polno in šokantno, presunljivo in neredko prav magično, ekstravagantno in na prvi pogled tudi (pre)držno, izjemno, domiselno v mobilizaciji vsakršnega teatralnega gradiva, pisano in dražljivo, nekoliko snobovsko [...] toda brez globine in usodovstva v sebi: breztežen, četudi hrupen artistski ekshibicionizem« (Inkret, *Milo* 278). Jože Javoršek v kritiki uprizoritve Heinerja Müllerja *Cement* (1976) zapiše, da je Rističeva režija »prava pravcata mala antologija sodobnih režiserskih domislic in prijemov«, vendar je predstava »usmerjena, žal, predvsem v zunanje učinke«, njena umetniška prepričljivost pa ni »pretirano silovita« (Javoršek 257–8). Navedena dejstva govorijo o počasni kritiški recepciji in nezanesljivem vrednotenju postmodernističnih tendenc v slovenskem gledališču ter o formalno sicer opravljenem, vendar v delu slovenske gledališke kritike slabo ozaveščenem performativnem obratu.

V prvem obdobju Rističevega delovanja v Sloveniji (v sedemdesetih letih 20. stoletja) skorajda ni govora o ideoloških podmenah njegovih režij; princip revolucije, ki se pri Ristiću jasno izkazuje že v nekaterih režijah pred *Missu*, je v kritiških odmevih praviloma na kratko opravljen s formulacijami, kot so: »koliko more ostati človek sam sebi in svoji lastni tradiciji zvest, ko je postavljen v (zgodovinsko) situacijo, da mora odvreči vse staro in začeti ves svoj svet še enkrat od začetka?« (Inkret, *Milo* 213) Bolj kakor problematiziranje človekove aktivne (beri: politične) vloge v zgodovini v recepciji uprizoritev odmeva vprašanje humanizma, ki je prej etično kakor politično vprašanje. Pojem političnega (gledališča) vdre v diskurz o Ristiću šele z uprizoritvijo *Missu*, takrat pa s toliko bolj nesorazmerno močjo. Govor o (revolucionarni) ideologiji je v kritičnem diskurzu v času po sprejetju nove jugoslovanske ustave leta 1974, ki je okrepila vlogo jugoslovanskih republik, nadomeščen z govorom o estetiki (skoraj vsi kritiki opazijo (neo)naturalizem, hiperrealizem ali verizem Rističevega zgodnjega teatra, njegov odnos do (uprizoritvenega) časa, (gledališke) resničnosti ipd.), politika kot ekskluzivna tema (jugoslovanskega) gledališča pa postane aktualna šele v osemdesetih letih. To je tudi čas, ko Jugoslavijo znotraj nje same samoumevno dojemamo kot državo, ki v na videz homogeno skupnost povezuje heterogene kulture, ki jih kljub občasnim (nacionalističnim)

4 Kljub temu pa govorimo o (ideološko zaznamovanem) času, torej drugi polovici sedemdesetih let, ko v repertoarjih slovenskih gledališč še vedno najdemo predstave, kot je npr. *Zgodba o tovarišu Titu* (SLG Celje, 1976), ali proslavo v počastitev ustanovnega kongresa Komunistične partije Slovenije (SNG Drama v Ljubljani, 1977).

digresijam še vedno veže geslo o »bratstvu in enotnosti«, in torej o pojavih in oblikah medkulturnosti, ki bi bistveno zaznamovali kulturno oz. gledališko produkcijo, v tem času le težko govorimo. Res pa je, da tudi Ristić sam v tem obdobju svojega gledališča še ne utemeljuje zunaj estetike oz. ideologije postmodernizma: njegova edina estetika je eklektika, politika pa samo tema predstav (Ristić 8).

Nacionalno in nadnacionalno

Čas Ristićevega delovanja v Sloveniji je čas skupne države in prostega ekonomskega in kulturnega pretoka po državnem ozemlju; politike posameznih republik se med seboj sicer razlikujejo, vendar je država politično in ekonomsko centralno vodena, občutna odstopanja so opazna zlasti v kulturi posameznih republik oz. narodov in narodnosti. Ristić najprej v prvi polovici in nato v drugi polovici sedemdesetih let najde v Sloveniji ugoden prostor za plasma svojih gledaliških idej, in to tako v neinstitucionalnem kot institucionalnem okviru (eksperimentalno gledališče Pekarna, SLG v Celju kot gotovo eno najzanimivejših slovenskih repertoarnih gledališč tega časa, Drama SNG v Ljubljani kot osrednje nacionalno gledališče in nato SMG, ki se pod umetniškim vodstvom Dušana Jovanovića v osemdesetih iz gledališča za otroke in mladino preoblikuje v gledališče za odrasle, v eksperimentalno gledališče oz. v estetsko in politično grupacijo, ki širi meje obojega); gre za »strategijo dvojnega angažmaja« (Klaić 17), ki pa svojih gverilskih taktik pravzaprav ne prilagaja vsakokratnemu kontekstu, saj jih zagovarja v vseh kontekstih in tudi v vseh obdobjih delovanja enako. Ristiću v resnici ni pomemben okvir sodelovanja, saj v vsakega vcepi lastno mentaliteto, metodo, način delovanja in celo življenja. Ko Klaić razmišlja o uprizoritvi *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ugotavlja, da Ristićevo delovanje v slovenski kulturni prostor prinese še eno subverzijo: problematizacijo takrat še dominantne ideje gledališča kot nacionalnega hrama oz. prostora za manifestacijo nacional(istič)nih idej, najmočneje izraženih v slovenski literaturi in jeziku (prav tam). Ristićeva strategija se že v tem desetletju pokaže kot nadnacionalna, pri čemer pa se ideja jugoslovanstva najmočneje in najbolj konkretno realizira leta 1978, z ustanovitvijo oz. prvo predstavo gledališke skupine KPGT, ki nosi to idejo že v svojem imenu (»kazališče, pozorišče, gledališče, teatar« kot imena za gledališče v jezikih štirih konstitutivnih jugoslovanskih narodov).

KPGT je »rušil nacionalne in republiške bariere, tako da je inavguriral princip nujnosti nastanka svobodnega socialističnega gledališča« (Mladenović 84), princip svobode pa je zastopal tudi v odnosu do (socialistične) države, tako da je prakticiral delovanje brez redne državne podpore (vsaj v konceptualnih izhodiščih, realno je dobival sredstva tudi od države). V krogu sodelavcev, programu in politiki KPGT se prepletajo nacionalne kulture, vendar ne skozi nacionalno samozadostnost in provincialno izključevalnost,

skupina še vedno zagovarja enotni in enakopravni jugoslovanski kulturni prostor. V ideološkem in slogovnem smislu je skupina alternativna, večnacionalna, multikulturna in predstavlja neke vrste utopični projekt organizacije družbe, povezuje dominantno kulturo in alternativo, institucijo in neinstitucijo, profesionalne igralce in amaterje, izkorišča subvencije in principe samofinanciranja, obvlada kulturni marketing in mehanizme delovanja popularne kulture, pri tem pa ostaja visoko artistična, je skratka »gledališki hibrid« (Mladenović 92). Čeprav to noče biti, je KPGT dejansko eminentno politična tvorba, interesna skupina, tako rekoč stranka.⁵ Po političnem razpadu skupne države v devetdesetih letih postane KPGT Ristićevo orodje (in orožje) za ubranitev in ohranitev nekdanjega skupnega jugoslovanskega prostora.

Jugoslovanstvo je bila v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja na prvi pogled redundantna ideja, saj govori o pripadnosti nečemu, kar je jasno že po definiciji (torej državi, ki še vedno obstaja in deluje), vendar denimo pri popisu prebivalstva obstaja formalna kategorija »Jugoslovan« (Grabeljšek 11); ideja tudi ne gre v kontekst latentnih nacionalističnih in protoseparatističnih idej posameznih republik oz. njihovih političnih vodstev, ki se po eni strani upirajo centralizmu in diktatu centra (v Beogradu) ter dominaciji največje jugoslovanske republike (torej Srbije), po drugi strani pa jim gre za uveljavljanje nacionalnih (enako kakor političnih tudi kulturnih in jezikovnih) avtonomij. Hkrati se že v tem času poraja ideja nekakšnega »nadjugoslovanstva« ali »nadržavnosti«, saj KPGT v bistvu presega državno tvorbo v prostoru in predstavlja koncept države v čas (Jovanović 135). V tem konceptu so združeni tako Ristićeva ideološka pravovernost oz. njegov komunizem kot njegov anarhizem, tako njegov jugopatriotizem (Tito, NOB) kot njegova kritičnost (fenomen Golega otoka), tako njegova ideološkost kot nadideološkost, tako njegova političnost kot estetika, tako fascinacija z redom in močjo (Jovanović 133) kot njen prevod v svobodo gledališča.

Če povzamemo: Ristićev prihod v Slovenijo v sedemdesetih letih, torej že v prvi fazi njegovega delovanja, sproži učinke tako na estetskem kot ideološkem (političnem) terenu, čeprav ti niso niti epohalni niti ekscesni niti usodni; okrepi zavedanje o postmodernističnem obratu v rabi gledaliških sredstev v slovenskem gledališču in v zavest javnosti počasi uvede pojem revolucije oz. političnosti gledališča/političnosti v gledališču. Z besedami Tomaža Toporišiča:

»S svojim opusom druge polovice sedemdesetih let se je tako Ristić zapisal kot temeljni renovator scenske poetike tega obdobja v slovenskem prostoru kot režiser, ki je v razumevanje znakovnega sistema gledališke predstave skozi številne inovacije vnašal novega duha ter revolucioniral odnos tekst-uprizoritev in v mnogočem napovedoval gledališče naslednjega desetletja in nove generacije, objema pogleda in besede.« (103)

5 V imenu skupine je mogoče razbrati provokacijo: KP(GT) z asociacijo na komunistično partijo.

Missa: pomen, vpliv in realni učinki

Drugo obdobje Ristićevega delovanja v Sloveniji zaznamuje uprizoritev *Misse in a minor* (1980). Samo slaba dva tedna prej je Ristić v SMG zrežiral Ajshilove *Peržane*.⁶ Uprizoritev *Peržanov* je gotovo pomembna za zgodovino Slovenskega mladinskega gledališča, ki ga sicer Dušan Jovanović umetniško vodi že od leta 1978, a se šele v osemdesetih letih izoblikuje kot »gledališče, ki je začelo interdisciplinarno povezovati mejne gledališke raziskave s tematizacijo politične subverzivnosti«⁷.

Pomen in vpliv *Misse* je v literaturi že zadovoljivo in od vseh Ristićevih režij v slovenskem gledališču, pa tudi širše, najnatančneje obdelan, zato o njej samo nekaj podrobnosti.⁸ *Missa* velja za pobudnico t. i. političnega gledališča, ki zaznamuje jugoslovansko gledališče v času po Titovi smrti (od leta 1980). Če bi hoteli biti povsem natančni, bi morali »začetek« političnega gledališča – vsaj v slovenskem gledališču – premakniti za dober teden od premiere *Misse* nazaj, ko je bila v SLG v Celju uprizorjena Jovanovićeva *Prevzgoja srca* v režiji Mileta Koruna, ki odkrito spregovori o temi informbiroja in Golega otoka, v povezavi z njima pa o travmatičnih posledicah »politike kot usode« na življenje družine oz. skupnosti kot take v času neposredno po drugi svetovni vojni. Znanilec političnega gledališča je zagotovo tudi že uprizoritev Jovanovićeve drame *Osvoboditve Skopja* (1978) v izvedbi KPGT in Ristićevi režiji, in to z odpiranjem tem partijskega dogmatizma, antikomunizma in nacionalizma, kar je v javnosti, celo mednarodni, tudi ustrezno odmevalo (Maličev, »Kakšna levičarka«). Političnost, o kateri v tem obdobju govori Ristić, je konkretna, jugoslovanska političnost, oziroma, gledano širše, političnost v dialogu s komunizmom in revolucijo, ki predstavljata podstat jugoslovanske partijske oblasti. Prej je kljub Ristićevi jasni predstavi o pomenu gledališča ta političnost še v domeni splošnosti, etike in estetike revolucije oz. ideologije, zdaj so na delu že tudi druga, konkretnjša sredstva. Ristićevemu že omenjenemu prepričanju, da ni politik in da njegovo gledališče ni politično, da je politična samo njegova tematika, lahko pritrdimo samo delno, saj če je po eni strani res, da je njegov poglavitni gledališki angažma usmerjen v »ekstremno radikalno formalistično pisavo« (Jovanović 139), pa njegovo gledališče po drugi strani tvorijo »predstave z največjim ideološkim nabojem« (prav tam). Dialog z jugoslovansko politično stvarnostjo oz. politikom kot tako je v tem času (torej času ob in po uprizoritvi *Misse* ter po njenih gostovanjih po Jugoslaviji in gledaliških festivalih

6 Opozarjam na nenavadno intenzivnost Ristićevega gledališkega dela: v spisku njegovih režij je kar troje primerov zaporednih premier: *Cement in Moška zadeva* (leta 1976) z 9 dnevi razmika, *Peržani in Misa* (leta 1980) z 12 dnevi razmika in *Levičan in Resničnost* (leta 1985) ponovno z 12 dnevi razmika.

7 Samoopredelitev Slovenskega mladinskega gledališča na spletu. Splet. 23. 6. 2017. <http://www.mladinsko.com/o-mladinskem/osebna-izkaznica/>

8 Opozarjam zlasti na esej L. Végela »Hagiografija revolucije: kraj modernizma i početak postmodernizma u predstavi Ljubiše Ristića *Missa u A-molu*« (*Abrahamov nož*, 126–140).

doma in na tujem) povsem konkreten, pa čeprav ga Ristić vodi iz estetske pozicije; ob tem je tudi paradoksalen in na neki način izmuzljiv: pri Ristićevi »politiki« ne gre za disidentstvo vzhodnega tipa, saj se Ristić samoopredeljuje kot komunist in Jugoslovan, gre bolj za držo »kritičnega intelektualca modernega tipa, analitičnega in lucidnega kombinatorika« (Jovanović 13), pri katerem oblasti ni vedno jasno, na katerem koncu ga zagrabit. Tako so pogostejše kritike, ki se ga lotevajo iz estetskega oz. kulturnega izhodišča,⁹ čeprav njegovo gledališče sproža tudi izrecno politične reakcije.¹⁰

Premiera *Misse* Ristića v slovenskem gledališkem in kulturnem prostoru etablira kot vrhunskega gledališkega ustvarjalca, hkrati pa v ta prostor uvede diskurz revolucije in političnosti; ta iz nezavednega preskoči v zavest javnosti, ki hote ali nehote začne tudi delovati politično. O *Missi* si je slovenska gledališka kritika domala enotna, poudarja »totalnost« Ristićevega gledališča, »kritično razmerje do revolucionarne blaznosti« (Inkret, *Za Hekubo* 297), ki ga z njim vzpostavi, analizira njena sredstva in »konstrukcijo« predstave ter njen pomen. Najbolj kritičen do uprizoritve je Josip Vidmar, ki takrat kritik sicer ne piše več, je pa predsednik Sterijevega pozorja: izvedbi *Misse* na festivalu se upre, in to tako, da je ne gre niti gledat, ker noče, da Ristić režira tudi njega, torej gledalca, posedenega na pručko (Horvat, »Nič novega« 26). Ta, na prvi pogled benigna anekdota pa ima tudi resnejši razplet: Vidmar se po festivalu s političnim vodstvom Vojvodine dogovarja o »nadzoru nad programi celotnega Sterijevega pozorja« (prav tam), kar izzove burno polemiko.¹¹ Da bi bil pogled na recepcijo *Misse*, s tem pa tudi na njen pomen, celovitejši, moramo dodati, da sta bili v istem letu v dveh slovenskih gledališčih uprizorjeni predstavi Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Dušana Jovanovića (MGL) in Mileta Koruna (Drama SNG v Ljubljani), ki sta kljub navdušenju nad *Misso* v slovenskem kulturnem oz. medijskem prostoru neprimerno bolj odmevali;¹² morda lahko v tem dejstvu najdemo ponovno potrditev slovenske povezanosti z nacionalno konstitutivno dramatično in (modernističnim) dramskim gledališčem ter slovenskim (Cankarjevim) jezikom (v *Missi* slišimo osem jezikov!), čeprav Jovanovićeve predstava že operira tudi s postdramskimi elementi oz. uprizarja temeljito predelan in »dopisan« Cankarjev original (Lukan, *Slovenska* 236).

Tudi poznejši odnos do *Misse* je afirmativen, z odmikom od časa njenega nastanka se ta celo krepi. Aleš Erjavec (leta 2007) *Misso* postavlja na sam začetek političnega gledališča v Jugoslaviji, predstava po njegovem mnenju razkriva značilnosti obdobja prehoda iz socializma v postsocializem ter vzpostavlja kritični odnos do represivnega

9 Glej npr. Vidmarjevo oznako – ob Ristiću je tako označil tudi Jovanovića – »kulturni terorist« po končanem Sterijevem pozorju leta 1981 (Horvat, »Dramatika« 13).

10 O nekaterih reakcijah oz. novih dejstvih, povezanih z odnosom med (slovenskim) gledališčem in (slovensko) politiko, govori Ristić v intervjuju v Delu (Maličev, »Kakšna levičarka«).

11 Ta je potekala na straneh časopisa Delo in tudi v širšem jugoslovanskem prostoru; povzema jo Horvat, (»Taki« 27).

12 Uprizoritev Jovanovićeve *Hlapcev* je bila tudi zmagovalka Sterijevega pozorja leta 1981.

revolucionarnega aparata in sistema, ki pa hkrati ohranja vero v socializem (»Slovensko« 19). V nasprotju z Erjavcem je Lado Kralj (leta 1994) mnenja, da Ristićeva »teatr-ska genialnost presega njegov socialni angažma [tu ima v mislih Ristićevo političnost in jugoslovanstvo], saj s svojim vplivom sega do današnje neodvisne slovenske produkcije, ki je v celoti transpolitična« (27). Z zadnjim se sicer strinja tudi Erjavec, ki ugotavlja, da je generacija slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki je izšla iz Ristića, presegla okvire političnega gledališča in gledališče razume kot spektakel, serijo tablojev, uprizorjenih z avtonomnimi gledališkimi sredstvi; vendar ko se je Ristić posvetil politiki, so se njegovi nasledniki toliko močneje umaknili v artistsko izolacijo od politike (Erjavec, »Power« 111). Misel zagotovo velja za čas devetdesetih let prejšnjega in morda še del prvega desetletja tega stoletja, ko postane pojem političnega v slovenskem gledališču ponovno aktualen, vendar ga vanj prinašajo generacije, ki Ristiću ne dolgujejo ničesar več (npr. Sebastijan Horvat); delno pa tudi generacija, ki izhaja neposredno izpod njegovega vpliva (Janez Pipan, Vito Taufer, Dragan Živadinov, Tomaž Pandur). Toporišič v zvezi z *Misso* ponovi svoje stališče o Ristićevem gledališču v sedemdesetih letih: »[...] prva oblika postmodernističnega gledališča, značilna za drugi svet srednje in vzhodne Evrope [se je] v Sloveniji osemdesetih let pojavila kar na začetku desetletja, z Ristićevo predstavo *Missa in a minor*« (124).

Kje lahko iščemo »realne učinke« *Misse* v slovenskem kulturnem in gledališke prostoru osemdesetih let? Vpliv na »naslednike« oz. »neodvisno produkcijo« smo že omenili in je nedvoumen, zgoraj naštetim imenom lahko dodamo še Emila Hrvatina, Vlada Repnika, Marka Peljhana, Matjaža Bergerja.¹³ Skozi omenjene avtorje Ristićevo gledališče doživi potrditev in tudi delno preobrazbo »znakovnih sistemov«: Toporišič govori o napovedi »semantične polivalence gledališča osemdesetih let«, o njegovem »dvojnem kodiranju in rušenju gledalčevega horizonta pričakovanja« (102); kot »nekakšno 'semiotično gledališče'« definira Ristićev teater že Vasja Predan: »gledališkost, v kateri referencialno razmerje prehaja v strukturalno, v takšno, kjer ni več važen odnos med gledališkim znakom in tem, kar označuje, marveč eksplicira razmerje med znaki samimi« (39). Dodati moramo, da se del Ristićevega vpliva na mlajše naslednike prenese skozi posrednike – tudi Kralj govori tako o neposrednih vplivih kot samo »kumulativnih pobudah« (27) –, kakršen je brez dvoma Živadinov, in to zlasti z uprizoritvijo *Krsta pod Triglavom* v izvedbi Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN) leta 1986, iz katere neposredno izide (v predstavi nekateri celo sodelujejo) cela generacija avtorjev (npr. Hrvatina, Peljhan, Berger, Tomaž Štrucl, Iztok Kovač ali Pandur, na katerega lahko delno navežemo tudi gledališče Jerneja Lorencija). Nekaj Ristićevih postopkov in rešitev lahko v slovenskem gledališču prepoznamo celo »dobesedno«; tako, denimo, Kralj navaja uporabo odrskega

13 Zadnja dva sicer pozneje, na začetku devetdesetih, ob uprizoritvi *Črnih mask* z odprtim pismom opozorita na občutljivost problematike uprizarjanja Kogoja in slovenske historične avantgarde na sploh, vendar se Ristića osebno ne dotakneta (Peljhan, Berger, »Odperto pismo«).

prostora v *Mariji Nablocki* (1985) Živadinova (prav tam), Jovanović pa, kot že rečeno, omenja projekt *Država NSK* (ali »država v času«). Tudi Dalibor Foretić ugotavlja povezavo med *Misso* in *Krstom*, vendar se mu ta kaže v glavnem v nekaterih formalno-estetskih principih, muzikalnosti in pojmovanju gledališča kot gibanja (28). S tem v zvezi moramo omeniti princip skupnosti, ki izhaja iz Ristićevega delovanja: skupnost je ekipa, ki proizvaja gledališče in ki v določenem času živi v dehierarhizirani družbi, z režiserjem kot vodjem (režiser je za Ristića sicer demiurg), ki pa prepušča realizacijo kreativnega postopka ekipi in njenim članom; vanjo z odločilno gesto vskoči tik pred koncem, s čimer manifestira princip »odlašanja«, ko se material izoblikuje v uprizoritveno celoto (Jovanović 133). Skupnost je pojem, ki ga je poudarjala tako komunistična (iz *communis* = lat. skupen) kot socialistična ideologija (iz *socialis* = lat. družben), katere otrok je tudi Ristić (sin generala Jugoslovanske ljudske armade), in nič čudnega ni, da ga je v temelju definiral, čeprav je njegov odnos do skupnosti kritičen oz. si prizadeva za nastanek nove, vzporedne skupnosti (v času po razpadu Jugoslavije tudi kot politični aktivist, vendar mu gre takrat za formacijo nove oz. obnovo stare državne in politične skupnosti).

Ristićevo delovanje je neizbrisno zaznamovalo delovanje SMG, rečemo pa lahko tudi obratno, namreč da je SMG kot prostor kreativne svobode, z Dušanom Jovanovićem kot umetniškim vodjem in Markom Slodnjakom kot dramaturgom ter mladim igralskim ansamblom, močno zaznamoval Ristićevo gledališko delo. Ta vpliv je mogoče v SMG spremljati vse do danes, navsezadnje je tudi *Kompleks Ristić* kot postpostmodernistična reinterpretacija *Misse* nastal v tem gledališču, Ristić pa je, čeprav ga »v predstavi ni«, kot sam izjavlja (nav. po Maličev, »Kakšna levičarka«), njena neizpodbitna substanca. Neka prihodnja analiza – ki bi, resnici na ljubo, morala že zdavnaj biti opravljena – bo nujno pokazala tudi na močno povezavo med delom, tako režijskim kot dramskim in organizacijskim, Dušana Jovanovića in Ljubiše Ristića, čeprav intenzivnost njunega odnosa skozi čas niha; vendar ta ni nikdar v resnici prekinjen.

Vse, kar smo povedali o *Missi*, velja tudi za druge Ristićeve slovenske projekte v osemdesetih, za *Romea in Julijo* Williama Shakespeara (1983) ter *Levitana* Vitomila Zupana in *Resničnost* Lojzeta Kovačiča (1985). *Romeo in Julija* pomeni organizacijski in slogovni eksperiment, tridelno plesno-filmsko-gledališko uprizoritev, v kateri kritika dovolj natančno razbere njene formalne kvalitete, pri čemer pa, vključno z Inkretom, ki presenetljivo dobro dekodira sodobnoplesni jezik predstave, ne zaupa njenim teatralnim znakom oz. ne prepozna temeljnega premika, ki ga je Ristić pravzaprav nakazal že v sedemdesetih, namreč premika iz (gledališkega, kulturnega, družbenega) konteksta v tekst (predstavo) s svojim lastnim kodom.¹⁴ Navezavo na aktualne probleme družbe je v *Romeu in Juliji* zaznal kritik starejše generacije, France Vurnik (omenja teme od

14 Očitki so zelo podobni tistim, ki jih v slovenskem gledališču poznamo že iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, ko se je odvijala modernizacija slovenske režije in njenih sredstev, ki pa jim je kritika očitala površnost, pomanjkanje globine, ideje, težnjo k spektakularnosti ipd. (prim. Lukan, »Evropeizacija« 104).

gospodarske krize in nacionalizma do birokratizacije), in ji pripisal angažma »z vidika človekove osebne svobode in možnosti« (318). V *Levitanu* in *Resničnosti*, ki ju je treba razumeti kot eno samo, čeprav dvodelno predstavo, Aleš Berger vidi manko »usode in drže posameznika v sovražnem svetu« (34). To je že čas, ko Ristić intenzivno deluje po celi Jugoslaviji, z bazo v Subotici, ki jo spremeni v mesto-teater in kamor prihajajo v goste tudi slovenski gledališki ustvarjalci.

Osemdeseta

V osemdesetih letih se v Ristićevem gledališkem delu izkristalizirajo naslednji motivi:

- **jugoslovanstvo v političnem in gledališkem pogledu:** kot že rečeno, gre za paradoks, vendar jugoslovanstvo ni nikdar ironična predpostavka Ristićevega teatra, tudi kadar se od njega odmika v naddržavno držo, ga ne zanika in ga ohranja kot svoje konstitutivno počelo; pojem jugoslovanstva opredeljuje samo tehnologijo gledališča, produkcijo, distribucijo, izbor tem, besedil in igralcev; v tem kontekstu je Slovenija kot prizorišče Ristićevega teatra enakovredna drugim kulturam v jugoslovanskih republikah, delno pa tudi privilegirana (razlogi za to so SMG kot »prostor svobode«, delovno in intimno prijateljstvo z Jovanovićem, sproščeno kulturno ozračje, pomen »tujine« kot prijaznejšega okolja za delo, kot ga predstavlja »domovina« – čeprav gre seveda za isto državo);
- **preseganje institucionalnih in birokratskih struktur, lokalnih političnih deviacij in kritika lokalnih kultov osebnosti:** Ristićeva pozicija, zlasti v okviru KPGT, je dvoumna, saj po eni strani vse omenjeno dosledno kritizira, po drugi strani pa izkorišča prednosti socialistične kulturne politike oz. sistema distribucije dobrin;
- **kozmopolitizem:** Ristić prestopi lokalne meje tudi v geografskem pogledu, na tekočem je z dogajanja v evropskem in ameriškem gledališču, kjer dejavno participira (in je za to tudi nagrajevan);¹⁵ tudi predstave, narejene v Sloveniji, doživijo dober sprejem na mednarodnih gostovanjih, kar je brez dvoma podlaga za sloves, ki ga ima slovensko gledališče (nekaj časa predvsem SMG) na tujih festivalskih trgih še danes;
- **inavguracija političnega gledališča:** Ristić politično gledališče razume tako v pogledu notranje prenovе človeka kot kritike institucij, s svojimi predstavami reinterpretira odnos do revolucije, Sovjetske zveze, stalinizma, partijske dediščine, pri tem pa iz nezavednega dvigne travmatične in tabuizirane teme

15 Uprizoritev KPGT *Osvoboditev Skopja* je leta 1983 deležna »posebne ommembe« v okviru znane newyorške gledališke nagrade Obie. Splet. 14. 6. 2017. <http://www.obieawards.com/events/1980s/year-83/>

jugoslovanske zgodovine, kot npr. informbiro, Goli otok, nedotakljivost partijske doktrine ipd., s čimer prispeva k njihovemu ozaveščanju in razčiščenju razlogov zanje ter popravljanju krivic in posledic; pri tem mu gre na roko relativna sprostitev političnega dialoga po Titovi smrti leta 1980 oz. »konec partijske kontrole« v osemdesetih (Vearar 11); ob tem pa nam mora biti Ristićevo stališče glede odnosa med gledališčem in politiko jasno: »Gledališče ni prostor, kjer se bo uresničila politika. Gledališče je prostor, kjer se politika razkrinkava,« in gledališče ni revolucija, saj »če bi neka predstava bila revolucija, gorje tej revoluciji ...« (»Diplomski rad«);

- **inovacije v gledališki estetiki in kulturna mobilnost:** Ristićevi formalni postopki iz sedemdesetih let se v osemdesetih še izčistijo in postanejo prepoznavna kvaliteta (skorajda »zaščitni znak«) ristićevskega gledališča, ki »novi barok«, o katerem Ristić govori na svojem začetku, v kompleksnosti in polivalenci že presegajo; Ristić je tudi izrazil primer kulturnega oz. gledališkega nomada, migranta skozi različna etnična, nacionalna, kulturna gledališka okolja, v katerih se znajde kot doma, pri čemer mu je v pomoč njegova jugoslovanska (= nadnacionalna) opredelitev, figurira pa ne samo kot posrednik med različnimi kulturnimi prostori, temveč tudi kot mediator znotraj enega samega, pa čeprav njemu »tujega« (denimo slovenskega) prostora, saj njegova prisotnost sproža procese, ki bi bili sicer upočasnjeni ali potlačeni;¹⁶
- **preseganje »krize gledališča« z vpeljavo novih vsebin, kontekstov, prostorov, postopkov in form:** Ristićevo gledališko oz. kulturno delovanje v KPGT je vzporedno delovanju uradnih in nacionalnih institucij, ni usmerjeno zgolj v njihovo kritiko, temveč tudi v produkcijo novega, enakovrednega in enakopravnega institucionalizirani kulturi oz. gledališču in od njiju neodvisnega, predstavlja neke vrste vzporedno institucijo z novim konceptom institucionalizacije: to je pojav, ki v slovenskem prostoru nemara prispeva k nastanku skupin, kakršna je Neue Slowenische Kunst oz. Gledališče sester Scipion Nasice znotraj nje; Ristić je zaslužen tudi za oblikovanje novih produkcijskih modelov in subjektov (Vearar 11).

Razpad in slovo

Zadnja Ristićeva režija v Sloveniji so bile Kogojeve *Črne maske* (premiera 30. januar 1990 v ljubljanski Operi), slavna in nekoliko kontradiktorna ekspresionistična opera, ki je glede

16 V tem mu je podoben režiser Oliver Frlić, ki v različnih okoljih, v katerih pripravlja uprizoritve, zaznava in polemično uprizarja njihove travmatične točke.

na svoj renome dolgo čakala na ustreznega režiserja oz. ekipo (pred Ristićevo režijo je bila uprizorjena samo dvakrat, v letih 1929 in 1957). Izbira Ristića kot režiserja je bila v izhodišču logična in posrečena, saj Ristić pogosto omenja opero kot asociativni vir svojih režij (npr. že v zvezi z režijo predstave *Tako, tako!* Mirka Kovača leta 1974 v Pekarni ali *Cementa* Heinerja Müllerja leta 1976 Drami SNG v Ljubljani, »opera« pa je tudi *Tosca* Vjerana Zuppe v SLG v Celju leta 1978), v izvedbi pa, sodeč po odmevih v kritiki in javnosti, ne. V nekaj vrsticah bomo obnovili njeno recepcijo, še bolj pa nas bo zanimal njen kontekst.

Ristić se kot režiser vrne v Slovenijo po dobrih štirih letih od zadnje režije, uprizoritve *Resničnosti* Lojzeta Kovačiča v SMG v Ljubljani leta 1985, tik pred slovensko osamosvojitvijo. To je tudi sicer čas burnega političnega dogajanja: če vzamemo za orientacijsko točko datum premiere (Ristić seveda pride v Slovenijo prej), je dobrega pol leta minilo od Majniške deklaracije, še nekoliko manj od Temeljne listine Slovenije 1989, dobra dva meseca pred premiero slovenska policija v akciji Sever prepreči t. i. miting resnice oz. prihod srbskih nacionalistov v Slovenijo, samo deset dni pred premiero slovenski komunisti zapustijo zasedanje 14. kongresa Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu, konec leta 1989 pa plebiscit o samostojnosti Slovenije zapečati usodo nekdanje skupne države. V Ristićevih izjavah ob študiju *Črnih mask* oz. ob njihovi premieri vsega tega dogajanja presenetljivo ni čutiti; v intervjuju v ljubljanskem Dnevniku Ristić denimo (dvoumno) izjavi samo, da je Slovenija vedno bila barometer Jugoslavije (Hostnik 16). Tudi v kritičnih odklonitvah režije *Črnih mask* težko najdemo razloge za odklonitev, ki bi bili zunajgledališki, čeprav je v Sloveniji takrat obstajala velika stopnja enotnosti (a vseeno ne enoumnosti) tako glede odnosa do nekdanje skupne države in (veliko)srbskega hegemonizma kot do odločitve za slovensko samostojnost, in bi torej razlog za kritično soglasnost lahko našli tudi v tem dejstvu. Kritika na splošno očita režiji improvizacijo in nedomišljen koncept (kar so očitki, ki Ristića spremljajo v slovenski kritiki pravzaprav od začetka, čeprav so – npr. improvizacijska metoda – včasih pomembna sestavina njegovih režijskih postopkov) pa pomanjkanje časa (kar – torej njegov odnos do kreativnega in produkcijskega časa, ki ju v bistvu enači – je zagotovo spet Ristićeva značilnost). Kritik Peter Kušar je bolj neposreden in problematizira Ristićev koncept »novega baroka« z argumentom, da je ta privlečen iz »ropotarnice«, predvsem pa ga v Kogojevem ekspresionizmu ni (16). Na podobne pomanjkljivosti opozarja tudi zagrebška kritičarka Jagoda Martinčević, še posebej na naključnost in konfuznost režije, pravzaprav kar na njeno odsotnost in na odsotnost vsake uprizoritvene ideje (12).¹⁷ Čeprav je opera idealni žanr Ristićevega gledališča, mu konkretna režija opere po kritičkih odzivih sodeč ni uspela. Samo domnevamo lahko, da so (nezavedni?) razlogi za to tičali tudi zunaj samega gledališča, v državi (in svetu), ki razpada.

17 Ristić na vprašanje o idejah v gledališču odgovarja, da so ideje najmlajša stvar v gledališču, mnogo pred idejami obstajajo zvok, gib, oblika, barva, gibanje, cel uprizoritveni postopek pa je namenjen skrivanju ideje, kar spodbuja kreativnost igralca, ki ustvarja »napeto polje smisla« (»Diplomski rad«).

Razpad države sicer ne pomeni razpada Rističevega gledališča, saj Ristič kot režiser deluje še danes,¹⁸ vendar zagotovo pomeni propad njegove temeljne ideje jugoslovanstva oz. nadnacionalne skupnosti, ki jo prispevki konstitutivnih narodov (republik) krepijo, in ne slabijo, pravzaprav še več, prispevajo k formaciji nove, močnejše in relevantnejše skupnosti, brez notranjih napetosti in separatističnih teženj, v smislu vzporedne države oz. sveta kot takega (po Rističevih besedah je gledališki svet vzporeden realnemu, s čimer tudi sam postaja realen). Že precej po razpadu Jugoslavije Ristič na vprašanje, kakšno Jugoslavijo ima v mislih, ko govori o njej, odgovori: »Vedno mislim na isto Jugoslavijo. Za nas, ki smo Jugoslovani, je Jugoslavija predvsem kulturna ideja, in ne politična. Jugoslavija ni bila nikoli nacionalna država. Biti Jugoslovan je bila vedno kulturna opredelitev.« (Habjanović-Djurović 95) In v za zdaj zadnjem intervjuju za slovenske medije: »... multietnična, večkulturna, multiregijska kulturna skupnost Jugoslavija, ki je vedno bila kulturna ideja. Precej manj pomembno je, da je občasno bila tudi država, vojska, policija« (Maličev). Obe izjavi neposredno izhajata tudi iz Rističevega aktivnega angažmaja v stranki Jugoslovanska levica in odpirata tudi vprašanje o njegovi kompromitaciji pri sodelovanju v širjenju Miloševićeve nacionalistične politike, čeprav vendarle kažeta tudi na neke vrste Rističevo »doslednost« (JUL-u je, vsaj na manifestativnem nivoju, šlo za ponovno združitev jugoslovanskih levih strank, torej za novo Jugoslavijo), svojih stališč do danes v resnici ni niti za milimeter spremenil, s to razliko, da je v zadnji izjavi za slovenske medije (oz. intervjuju v celoti) očitna nekakšna anahronistična radikalizacija stališč, tudi v zvezi s Slovenijo – npr. ta, da je slovenski nacionalizem v bistvu rasizem ipd. (Maličev, »Kakšna levičarka«).

Rističeve sledi v slovenskem gledališču

Rističevo delovanje v Sloveniji v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je primer gledališkega oz. kulturnega nomadstva in posredništva med nacionalnimi kulturami različnih jugoslovanskih republik, tako tiste, iz katere je izhajal, kot tudi tistih, v katerih je v tem času gledališko deloval, čeprav se odvija znotraj iste države. Pri tem se vselej zavzema za preseganje nacionalnih, kulturnih, jezikovnih in političnih meja in v ta namen ponuja gledališke možnosti rešitve tovrstnih delitev. Čeprav izvira iz natančno določene idejne opredelitve (jugoslovanstva), je v širini in dometu svojih idej veliko širši, pravzaprav univerzalen, sicer določen z idejo revolucije, ki pa jo misli tudi zunaj njenih konkretnih (lokalnih) okvirov. A revolucija ni njegova edina združevalna ideja, tu je še misel o skupnosti (v državi in gledališču) ter o gledališču kot vzporedni resničnosti; v dinamizmu premikanja od države kot sistematične ureditve življenja v skupnosti, manj pa

18 Glej npr. spletno stran KPGT: <http://www.kpgtyu.org/> Splet. 23. 6. 2017.

od njene konkretne, praktične politike, proti gledališču – in nazaj, iz gledališča v državo kot možnost oblikovanja in upravljanja parcialnih interesov v dobrobit večine, se Ristić giblje suvereno in na neki način neulovljivo. Čeprav se ne skriva in se nenehno definira, poimenuje svoje zamisli in cilje, pa v resnici ostaja v nekem prostoru, ki je, ironično, že takrat, ko je skupna država še obstajala, problematičen in se pogosto izkazuje zgolj kot politično skonstruiran skupnostni prostor. Še posebej je to postalo očitno, ko se je skupnost, imenovana Jugoslavija, po petinštiridesetih letih bolj ali manj uspešnih preseganj temeljnih parcialnih razlik – z zanesljivimi znaki razpada pa že v času po Titovi smrti leta 1980 – v devetdesetih letih preteklega stoletja sesula, kakor da ne bi bila nikdar povezana. Ristićev format KPGT je kot kulturni, v bistvu pa parapolitični projekt poskušal državo osmišljati od znotraj, kar mu je v nekem obdobju tudi uspevalo, vendar je navsezadnje ostal zgolj utopija, ki ima sicer znotraj polja zgodovine gledališča in umetnosti legitimno in izpostavljeno mesto, v politiki pa je (bila) slejkoprej obsojena na propad.

V ožjem, estetskem smislu je Ljubiša Ristić v slovenskem gledališču pustil opazne sledi, ki jih prepoznavamo zlasti v zadnjih desetletjih 20. stoletja, pozneje veliko manj. Ustvarjalci, ki so bili neposredno ali posredno pod njegovim vplivom, so v tem času izoblikovali svoje lastne poetike, mlajši, ki njegovega dela niso mogli videti v živo, na njegov opus gledajo bolj kot na historično dejstvo, zavezano točno določenemu času, kakor pa na vitalen vir inspiracije, njegovo aktualno delo v Srbiji je v naših krajih domala popolna neznanka. Morda pa je za obnovitev zanimanja za Ristićevo delo oz. njegovo prisotnost v Sloveniji, torej za njegovo delno revitalizacijo tudi pri mlajših generacijah – navkljub določenim »objektivnim« in »historičnim« zadregam¹⁹ –, pripomogla ravno v uvodu omenjena Frljičeva predstava, s katero pa Ristić, paradokсно, ostro polemizira.²⁰

Literatura

- Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Kompleks Ristić.« Splet 19. 6. 2017. <http://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-kompleks-ristic.html>
- Berger, Aleš. *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. (Razprave in eseji, 40).
- »Diplomski rad – Filozofski fakultet Zagreb – Intervju sa Ljubišom Ristićem.« Splet 19. 6. 2017. <http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=1506>
- Erjavec, Aleš. »Power, freedom and subversion: political theater and its limits.« *Monitor* 10.5-6 (2009): 103–114.

19 Kritičarka ljubljanskega Dela tako npr. v sklepu svoje ocene predstave *Kompleks Ristić* ugotavlja, da »kot predstavnica generacije, ki ni doživela gledališkega življenja 80-ih, pa tudi ne zares občutila življenja v Jugoslaviji, tudi nisem prepričana, da lahko nedosegljivost osnovnega problemskega polja tega kompleksa pripišemo zgolj morebitni ravnodušnosti ali nezainteresiranosti 'premladih'« (Arhar, »Ocenjujemo«).

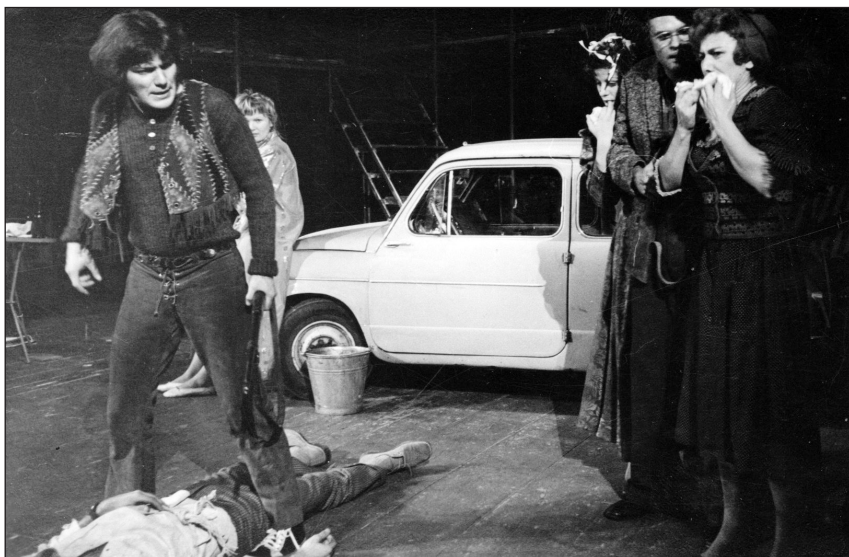
20 Značilen je že naslov napovedi premiere *Kompleksa Ristić* v ljubljanskem Delu: »Ljubiša Ristić: 'Oni delajo predstavo o meni, jaz pa naj crknem'« (Grgič).

- Erjavec, Aleš. »Slovensko /mladinsko/ gledališče.« Tomaž Toporišič et al. (ur.). *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007. 15–20.
- Foretič, Dalibor. »Prekrščevanje slovenskega gledališča.« *Maska* 1.1 (1991): 28–31.
- Grabeljšek, Dragana, Slavenko Damjanović, Snežana Jovanović, Maja Kosić-Kovačević (ur.). *Nacionalni sastav stanovništva SFR Jugoslavije. Knjiga I: podaci po naseljima i opštinama*. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1991.
- Grgič, Jožica. »Ljubiša Ristić: 'Oni delajo predstavo o meni, jaz pa naj crknem'.« Splet. 23. 6. 2017. <http://www.delo.si/kultura/oder/ljubisa-ristic-oni-delajo-predstavo-o-meni-jaz-pa-naj-crknem.html>
- Habjanović-Djurovič, Ljiljana. »Priljavi kosmopoliti dobiče boj na Kosovu.« *Duga* (1994): 9–11. 94–95.
- Horvat, Jože. »Dramatika v naših razmerah.« *Delo* 23.139 (1981): 13.
- _____. »'Nič novega: že od nekdaj me napadajo in obsojajo'.« *Delo* 23.158 (1981): 26.
- _____. »Taki in drugačni junaki Sterijinega pozorja.« *Delo* 23.152 (1981): 27.
- Hostnik Šetinc, Majda. »Strastno lovljenje svobode.« *Dnevnik* 38.25 (1990): 16.
- Inkret, Andrej. *Milo za drago*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978. (Knjižnica MGL, 76).
- _____. *Za Hekubo: gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.
- Javoršek, Jože. *Ogledala*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1981.
- Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. (Knjižnica MGL, 123).
- Klaić, Dragan. »Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić.« *Scena* 42.4 (2006): 16–25.
- Kralj, Lado. »Homage à Ristić.« *Maska* 4.1–2 (1994): 27.
- Kušar, Peter. »'Črne maske' Marija Kogoja.« *Dnevnik* 38.35 (1990): 16.
- Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.« B. Sušec Michieli, B. Lukan, M. Šorli (ur.). *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska, 2010.
- _____. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001. (Zbirka Gledališke monografije).
- Maličev, Patricija. »Kakšna levičarka vendar si? Govoriš kot CNN in Cia!.« Splet. 23. 6. 2017. <http://www.delo.si/sobotna/kaksna-levicarka-vendar-si-govoris-kot-cnn-in-cia.html>
- Martinčević, Jagoda. »Čovjek u snoviđenjima.« *Vjesnik* (2. 2. 1990): 12.
- Mladenović, Filip. »Alternativno pozorište u Jugoslaviji osamdesetih: KPGT – studija slučaja.« *Kultura* 27.93–94 (1994): 82–94.
- Peljhan, Marko in Matjaž Berger N. »Odperto pismo Ljubiši Ristiću.« *Delo* 32.22 (1990): 29.
- Predan, Vasja. *Po premieri*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.
- Ristić, Ljubiša. »Ljubiša Ristić njim samim.« *Scena* 42.4 (2006): 7–12.
- Taufer, Venio. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004. (Knjižna zbirka Transformacije, 14).

- Végel, László. *Abrahamov nož. Pozorišni eseji*. Zagreb: Cekade, 1987. (Biblioteka Prolog, mala edicija, knj. 19).
- Vevar, Rok. »Gonzo esej o kompleksu Ristić.« *Gledališki list SMG Ljubljana* 60.2 (2015/16): 10–12.
- Vurnik, France. *Odmevi iz parterja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1984. (Knjižnica MGL, 95).



Ljubiša Ristić: *Missa in a minor*. Režija: Ljubiša Ristić. Slovensko mladinsko gledališče, 1980. Na fotografiji: Vojko Zidar, Vladimir Jurc, Damjana Černe, Draga Potočnjak, Marinka Štern, Mina Jeraj, Saša Pavček, Pavle Ravnohrib, Niko Goršič, Maja Blagovič, Milena Grm, Sandi Pavlin, Irena Varga, Majolka Šuklje, Marko Mlačnik. Foto: Tone Stojko. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



Dušan Jovanović: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. Režija: Ljubiša Ristić. Slovensko ljudsko gledališče Celje, 1976. Na fotografiji: Bruno Baranovič, Božo Šprajc, Metoda Zorčič, Ljerka Belak, Janez Bermež, Marjanca Krošl. Foto: Viktor Berk. Vir: Zgodovinski arhiv Celje, SLG Celje.



Marij Kogoj: *Črne maske*. Režija: Ljubiša Ristić. SNG opera in balet Ljubljana, 1990. Foto: dokumentacija SNG Opera in balet Ljubljana. Zadnja Rističeva režija v Sloveniji.