

## Percepcija slovenskega postdramskega gledališča na vzhodu in zahodu, severu in jugu

*Tomaž Toporišič*

### Izrisati vzhodno-zahodni in severno-južni zemljevid

Naš namen bo mapirati posebnosti recepcije slovenske postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in Zahodu (zlasti v Zahodni Evropi) ter preveriti, na kakšen način so tovrstne prakse prebijale nacionalne okvire in se vključevale v medkulturno izmenjavo. Hkrati bomo poskušali prikazati in dekonstruirati konstrukte o (post)socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Kot primeri nam bodo služili fenomeni 20. in 21. stoletja od zgodovinske avantgarde, preko neoavantgarde, retrogarde do sodobnosti: Ferdo Delak in Avgust Černigoj, Pupilija Ferkeverk, Pekarna, KPGT (Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar), Slovensko mladinsko gledališče, Neue Slowenische Kunst in Gledališče sester Scipion Nasice, Tomaž Pandur ter Oliver Frlič.

V dialogu z zgodbami, ki so se oblikovale ob teh fenomenih, bomo poskušali izrisati zemljevid umetniškega, produkcijskega, festivalskega, kritiškega in teoretskega prevajanja in mreženja postdramskega gledališča, ki je nastalo med vzhodom in zahodom, severom in jugom ter večkrat proizvedlo diametralno nasprotna branja slovenskega gledališča. Toda hkrati je prav dialektika teh branj in prevajanj proizvedla zanimiva vzvratna delovanja, ki so sodobno slovensko umetnost in subjekte njene recepcije na različnih zemljepisnih, političnih, estetskih, ideoloških, nacionalnih širinah in dolžinah medkulturno osveščala in osvobajala predsodkov. Naša izhodiščna misel bo, da gledališče in uprizoritvene prakse proizvajajo novo vrsto kulturne mnogovrstnosti, na novo nastajajočih razlik, ki so povezane s procesom prepletanja dveh ali več kulturnih tradicij, podobnih, a vendar različnih koloritov.

### Izhodiščne točke

Naše razmišljanje bo izhajalo iz dveh opazk:

1. Najprej iz opazke retroavantgardne vizualne skupine IRWIN, uporabljene v okviru projekta *Zemljevid vzhodne umetnosti – (re)konstrukcija zgodovine sodobne umetnosti v Vzhodni Evropi*. Opazka se glasi takole: »Vsak premik umetnika v zahodno-evropski civilizaciji je dokumentiran. Ste vedeli, da nič podobnega ne obstaja v vzhodni Evropi?« (IRWIN, nepaginirano)

2. In pa iz opazke Iva Svetine, dolgoletnega direktorja Slovenskega gledališkega muzeja, ki spregovori o paradoksu zgodovinenja slovenskega gledališča. Opiše ga takole: »Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Borštnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče.« (Svetina, nepaginirano)

Kaj lahko izpeljemo iz teh dveh opazk, ki sta veliko več kot zgolj opazki? Napotita nas na posebnost recepcije sodobnega slovenskega gledališča znotraj semiosfere t. i. zahodno-evropskega kolonialnega in postkolonialnega pogleda na vzhodni, komunistični, socialistični svet, hkrati pa tudi znotraj semiosfere vzhodnega, postsocialističnega pogleda na samega sebe, ki je kontaminiran tako, da hoče biti drugačen, boljši, se pravi še bolj zahodnoevropski, in antisocialističen.

Toda, da ne bomo zašli predaleč, se vrnimo na obe opazki in ju na kratko opišimo oziroma interpretirajmo v smislu naše naloge mapirati odnos vzhod-zahod in sever-jug na primeru slovenskega gledališča med vzhodno, srednjo Evropo ter vzhodnim in zahodnim Balkanom.

V primeru prve opazke je nadvse zanimivo, da se s problemom vzhodne in zahodne identitete ne ukvarja npr. Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) ali katera od državnih promotorskih institucij, kot so Goethe Institut, Institut Français ali The British Council, ampak deteritorializirani retroavantgardni kolektiv Neue Slowenische Kunst, ki je z ustanovitvijo lastne Države NSK v temelju zamajal nacionalne, s tem pa tudi blokove identitete umetnosti in kulture, delitve na Prvi, Drugi in Tretji svet. Očitno se bolj kot državni aparati, ki izhajajo iz nacionalne identitete, s problematiko postkolonialne perspektive in novih zemljevidov umetnosti, ki bi bili odrešeni različnih oblik kolonializma Zahoda, ukvarjajo subverzivno naravnane in neodvisne umetniške in kulturne pobude ter kolektivi.

### **Mapirati in definirati specifičnost »slovenskih« (post)dramskih uprizoritvenih praks**

Če se vrnemo na naše izhodišče: mapirati in definirati posebnosti recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (v republikah bivše Jugoslavije in naprej) in Zahodu (v zahodni Evropi in naprej). Preverjati in dekonstruirati legende in zgodbe o (post)socialistični umetnosti, kot so nastajale znotraj stika dveh perspektiv, tiste vzhoda in zahoda. Kot primere za raziskavo si bomo izbrali gledališke fenomene od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes,

ki so sprožali recepcijske stroje tako na zahodu kot na vzhodu. Tako so se vklapljali v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, postsocializmom in (post)kapitalizmom, ter premikali meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem talilnem loncu so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo ter oznanile oder kot platformo za t. i. kreolizacijo kultur.

Pojem kulturne kreolizacije, ki ga je v antropologijo vpeljal Ulf Hannerz, tukaj razumemo kot prepletanje in združevanje dveh ali več nekdanj ločenih tradicij ali kultur. Hannerz definira kreolske kulture kot »kulture mešanega porekla, stičišče dveh ali več ločenih zgodovinskih tokov, med katerimi poteka interakcija na relaciji center-periferija. [Vendar] kulturni procesi kreolizacije niso zgolj stvar nenehnega pritiska, ki ga center izvaja nad periferijo, temveč gre za veliko bolj kreativno medsebojno delovanje. [...] Kreolske kulture izhajajo iz večrazsežnostnih kulturnih srečevanj in so zmožne stvari postaviti na nove načine« (264–265).

Tako bomo počasi izrisali zemljevid interpretacijskega mreženja, ki je nastajalo na loku med vzhodom in zahodom, severom in jugom ter kot tako včasih proizvajalo diametralno nasprotna prevajanja oziroma branja slovenske gledališke umetnosti.

O dejstvu, ki ga navaja skupina IRWIN, namreč, da je vsak premik umetnika v zahodnoevropski civilizaciji dokumentiran, in da nič podobnega ne obstaja v vzhodni Evropi, nas lahko prepriča problem zgodovinenja slovenskega gledališča in uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja, o katerem govori Svetina. Slovenski prostor namreč še danes, v drugem desetletju 21. stoletja, ne razpolaga ne z znanstveno ne s strokovno celostno monografsko obdelavo gledaliških dogajanj v prejšnjem stoletju.

In če se – izhajajoč iz tega dejstva – vprašamo, zakaj slovensko gledališče zunaj prostora bivše Jugoslavije ne obstaja kot razpoznaven fenomen zgodovine evropskega ali svetovnega gledališča prejšnjega stoletja, potem je del odgovora gotovo skrit v dejstvu, da niti sami nismo uspeli celostno zgodoviniti verjetno najbolj plodnega gledališkega obdobja v zgodovini nacionalne kulture. Kaj takega – podobno kot se je zgodilo s prvim celovitim pregledom slovenske dramatike in gledališča, ki ga je »v našem imenu« opravil češki slovenist Frank Wollman že leta 1927 –, namreč zgodovine slovenskega gledališča, ki bi jo napisal tujec, verjetno ne moremo pričakovati od piscev s področja bivše Jugoslavije ali drugih gledaliških okolij, ki jim pojem slovenskega gledališča ni čisto tuj.

In kaj bo naša teza, ki jo že desetletja vztrajno preverja zgodovina stikov, vplivanj in inspiracijskih delovanj slovenskega postdramskega gledališča in mednarodnega prostora, na festivalih in v gledališčih v drugih republikah in zdaj državah, ki so nastale na prostoru bivše Jugoslavije, ter v podobnih institucijah po Evropi in obeh Amerikah (le izjemoma tudi Aziji)?

Glasi se takole: V primeru slovenskega gledališkega in uprizoritvenega prostora je bila prav postdramska in večinoma neinstitucionalna produkcija tista, ki je doživela najmočnejšo recepcijo na Vzhodu (predvsem v republikah Jugoslavije) in Zahodu (zlasti v zahodni Evropi). Prav te prakse so najbolj prebijale nacionalne okvire in se vključevale v medkulturno izmenjavo, hkrati pa so v veliki meri dekonstruirale konstrukte o (post) socialistični umetnosti, ki so nastajali v stiku dveh perspektiv: vzhoda in zahoda. Tako v domačem kot v drugih kulturnih prostorih.

## Od zgodovinske avantgarde k performativnemu obratu

Vse se je sicer začelo že v času zgodovinske avantgarde, s Ferdinom Delakom in Avgustom Černigojem (ob njiju pa gotovo z Bojanom Stupico in drugimi režiserskimi osebnostmi, a drugače), njunim projektom Novi Oder na eni strani ter italijanskimi semifuturisti, zbranimi v krogu Sofronia Pocarinja, na drugi. Ko sta 21. avgusta leta 1926 v Gorici organizirala večer, poimenovan *Serata artistica giovanile* (Umetniški dogodek za mlade), je bil ta namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publikli, dvojezičen in dvokulturn, kar je bilo v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku, še posebej intrigantno.

Potem pa se je ta mednarodna dejavnost in interkulturno mreženje res intenzivno nadaljevalo po drugi svetovni vojni z eksperimentalnimi gledališči od Odra 57 (ta se je dodobra usidral tudi v enciklopedičnih pregledih eksperimentalnih gledališč v vzhodni Evropi, kar je za Slovenijo precejšnja redkost)<sup>1</sup> v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, preko Pupilije Ferkeverk (in njene vizualne vzporednice skupine OHO ter njihovih performativnih akcij), gledališča Pekarna v sedemdesetih in potem Slovenskega mladinskega gledališča ter Gledališča sester Scipion Nasice v osemdesetih, do *booma* neinstitucionalne produkcije (Betontanc, En-Knap, Via Negativa, projektov v režiji Dragana Živadinova, Barbare Novakovič), ki se je pridružila mednarodno oživiljenima Drami SNG Maribor v izrazito mednarodno usmerjenem obdobju pod umetniškim vodstvom Tomaža Pandurja ter SNG Drama Ljubljana v času ravnateljvanja Janeza Pipana.

O tem, da je slovenski prostor novosti sprejemal večinoma zadržano, poroča v Novi sodobnosti že leta 1958 ob uprizoritvi Ionesca na Odru 57 Vladimir Kralj, ko zapiše: »Mnogo živahnejši sprejem je doživel Ionesco v Beogradu in Zagrebu, kjer ima surrealizem že svojo tradicijo.« (570) Slovenska gledališka kritika v začetku, včasih pa tudi še danes, postdramskemu ni bila naklonjena, včasih, npr. v primeru Pupilije Ferkeverk, je bila do njega celo žaljiva. Npr. Jože Snój, ki je v kritiki za časopis Delo ob premieri

1 Zanimiv primer je še čisto sveža knjiga *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy* v uredništvu Manfreda Braunecka, Transcript Verlag, 2017.

Pupilčkov leta 1969 zapisal: »K Hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne nadeže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste.« (8) Predstava je kljub prepovedi igranja v Viteški dvorani nadaljevala svojo popotovanje od Ljubljane do Beograda ter dobila celo dve nagradi: na IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta) v Zagrebu in na beograjskem BRAMS (Beogradska revija amaterskih scena). Odlomke je posnela zahodnonemška televizijska hiša, celotno uprizoritev, katere posnetek je končal v neformalnem bunkerju, pa Televizija Slovenija. Predsodki proti predstavi so torej bolj očitno kot na »tujih« kulturnih tleh nastajali na »domačih«. Vpliv te in naslednjih predstav Pupilije na zagrebško in beograjsko gledališko sceno je bil ogromen, kar rad poudarja tudi beograjski teoretik sodobnih umetnosti Miško Šuvaković.

Še večji met kot Pupiliji (v geografskem smislu) je uspel Gledališču Pekarna, ki je s predstavo *Tako, tako!* v režiji Ljubiše Ristića gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju. (Na ta festival je bila povabljena tudi Pupilija, a do realizacije tudi zaradi političnih razlogov ni prišlo.) O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis *Vjesnik* v izdaji *Vjesnik* u srijedu: »Na samem robu propada je Pekarna ponovno oživila. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lovorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega gledališča v Nancy.« (»Kazališna gerila dobiva rat«, nepaginirano) In še nadvse zanimiv zaključek nepodpisanega članka: »Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva 'gledališka gverila', in ne paradna gledališka konjenica« (prav tam).

## Od poznega socializma k postsocializmu

Ta »kulturni boj« se je nadaljeval tudi v osemdesetih letih, na začetku katerih je vodilni slovenski kulturni ideolog Josip Vidmar kot predsednik Sterijevega pozorja v Novem Sadu označil Jovanovića in Ristića za kulturna terorista. Hkrati pa se je nadaljevala tudi mednarodna odmevnost tovrstnega gledališča, najbolj z *Missa in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, je pa kot prva jugoslovanska predstava prejela veliko nagrado (grand prix) na takrat izjemno pomembni mednarodni festivalski manifestaciji Bitef v Beogradu in tudi eno prvih poglobljenih kritik slovenskega gledališča v vodilni nemški reviji za gledališče Theater heute. Heinz Klunker, ki je pozneje postal natančen spremljevalec slovenskega in jugoslovanskega gledališča, je tako zapisal:

»*Missa in a minor* Ljubiše Ristića je postala vrhunec festivala, predstavi iz Ljubljane sta pripadli tako velika nagrada Bitefa kot tudi ugledna nagrada

časopisa *Politika* za najboljšo režijo. (Posebna nagrada žirije je pripadla Mrožkovemu *Peš (Piesz)* iz Varšave in *Snu kresne noči* Lindsayja Kempa.) To je bila senzacija, saj na beograjskem festivalu domača produkcija še nikoli prej ni osvojila najpomembnejših priznanj: da so *Misso* tako povzdignili, je poleg tega tudi politična demonstracija. Slovenski pisatelj Josip Vidmar, partizan, ki ima krepko čez osemdeset let (Djilas je poročal, da se je prav on leta 1943 domislil, da bi Tita razglasili za maršala) in ima še vedno (kulturno)politični vpliv, je najpomembnejšega jugoslovanskega gledališčenika zaradi drzne žalostinke označil za terorista. Predstavo *Missa in a minor*, najnovejši ideološki naboj gledališkega terorista Ristića, je snemala beograjska televizija – tako kot je prejšnje leto njegovo različico *Hamleta*, ki je podal scenski odgovor na sovjetsko okupacijo Afganistana in na položaj Jugoslavije po smrti Tita, simbola enotnosti in bratstva; televizija je *Hamleta* tudi neposredno prenašala. Medtem so že predvajali izvedbo *Borisa Davidovića* iz Zenice, Ristićeve *Missa* pa bo na programu še letos.« (nav. po Toporišič idr. 93)

Ristić je z *Misso in a minor* razvil specifično obliko gledališča, ki s pridom uporablja najrazličnejše vizualne in fonične fascinacije predstave in z neklasičnim odnosom do teksta oziroma ustvarjanjem barthesovskih »pisljivih tekstov« ustvarja tipično postdramsko in ecovsko »odprto delo«. Prav ta lastnost je ostala tudi v naslednjih desetletjih ena najbolj razpoznavnih posebnosti poetik Mladinskega in neinstitucionalnega gledališča nasploh, ki ga je zahodna gledališka kritika in stroka prepoznala kot posebnost fenomena slovenskega gledališča (pozneje tudi sodobnega plesa). Tako je Charles Tordjman, direktor festivala Passages, gostovanju predstave *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim* Matjaža Bergerja ob rob spet v francoskem Nancyju leta 2000, samo dve desetletji po *Missi in a minor*, za TV Slovenija lahko izjavil:

»Presenetili sta me kakovost in izvirnost Slovenskega mladinskega gledališča, ki se že v svoji osnovi razlikuje od vzhodnoevropskih gledališč: ruskega, poljskega, romunskega. Presenetila me je predvsem njegova izvirnost. Uporaba nove tehnologije: video, zvok in glasba. To je presenetilo tudi francosko občinstvo.« (nav. po Toporišič idr. 20)

## Retroavantgarda in njene nacionalne dekonstrukcije

Neposredno na Ristićeve raziskave in na predstavo *Missa in a minor* kot liturgični ritual, posvečen stvarjem države, se je nanašala naslednja generacija v svoji najbolj politično subverzivni formaciji: Gledališče sester Scipion Nasice, ki je hkrati postalo naslednji izvozni artikel slovenskega gledališča tako v prostorih Jugoslavije kot na Zahodu. Le

komunistični blok v akutni krizi, ki se je leta 1989 končala s padcem berlinskega zidu, je bil do tovrstnih ideološko subverzivnih nadidentifikacij s totalitarizmi zelo negativno nastrojen, podobno kot je bila do *Misse in a minor* nastrojena ambasada Sovjetske zveze, ki je ob gostovanju v Srbiji protestirala zaradi uporabe sovjetske himne v predstavi.

Pri tem je povsem jasno, da so Ristić, Slovensko mladinsko gledališče in KPGT s svojo varianto političnega gledališča napovedali vstop umetnosti v polje politike, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje Neue Slowenische Kunst. Toda v nasprotju s KPGT, ki je namerno gradil komunikacijski model, ki je publiki omogočal identifikacijo, se je NSK od tega oddaljil ter gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev. S KPGT je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se groteskno prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz leve v desnico. V istem obdobju pa je naslednja generacija z NSK samozavestno izjavljala »Gledališče je država« in v času, ko je Jugoslavija, ki jo je KPGT poskušala obraniti, razpadla, ustanovila svojo lastno Državo NSK.

Na to lastno državo in njene ideologeme je – izjemno zanimivo – spet izrazito negativno odreagirjal del slovenskih in jugoslovanskih kulturnih ideologov poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Le da NSK ni označil za kulturne teroriste, ampak bodisi za fašiste (v tem je prednjačil mainstreamovski socialistični dnevni in tedenski tisk) ali pa, tako kot v tistem času izjemno odmevni teoretik sodobne vizualne umetnosti in umetnostni zgodovinar Jure Mikuž, za nekakšne ostanke zahodnih avantgard, ki so ideološko sporne in »po naprednosti daleč od delavskega razreda«:

»Ker je delavski razred na oblasti, je torej naša družba, že kot taka, avantgarda. Prednja četa pa ne rabi še posebne predprednje čete, saj je že sama tako spre-daj, da bi njena predhodnica bila že v sovražnem taboru. [...] Zato je seveda jasno, da se je v naši povojni zgodovini ideja o avantgardni lahko pojavljala le kot fantazija tistih, ki te bojnorazredne logike niso doumeli in družba je imela s svojih pozicij popolnoma prav, ko je vsake avantgardne poskuse označila kot nazadnjaške, saj so se le-ti praviloma identificirali z zahodnimi avantgardami, ki pa so avantgarde le s stališča buržoaznega razreda, se pravi tistega, ki je – kot je splošno znano – po naprednosti daleč za delavskim.« (199)

Ali pa so, tako kot takratni vodilni gledališki kritik Andrej Inkret, odklonili NSK zaradi dvojnega kodiranja, ki naj bi onemogočalo politično subverzivnost:

»Tako ostaja *Krst pod Triglavom* reprezentančen kulturniški spektakel, 'retro-gardni dogodek', v znamenju vsesplošne estetizacije vsega, s tem pa kot teater in govor umetnosti sploh v znamenju indiferentnosti in eskapizma. V tako počiščenem svetu nobeni politiki ne bo težko vladati.« (404)



## Z obrobja nacionalne semiosfere v središče evropske festivalske semiosfere

In že smo pri dejstvu, za katerega se zdi, da potrjuje našo začetno hipotezo: Gledališča na obrobju nacionalne semiosfere so v Sloveniji proizvedla in še proizvajajo posebne specifične, zaradi katerih jih bolj kot klasična gledališča zaznava, ceni in uvršča med svetovne gledališke fenomene profesionalna festivalska in kritiška javnost. Tako kot je Tordjman ob Bergerju zaznaval posebno izvirnost, to z drugačno argumentacijo in ob drugačnem estetskem fenomenu poudarja tudi Jovan Čirilov ob *Treh sestrah* Tomija Janežiča (SMG, 2002), ko v beograjskem časopisu Blic leta 2003 zapiše:

»Pred nekaj dnevi sem videl enega najboljših Čehovov v življenju. To je bila predstava *Tri sestre* mladega režiserja Tomija Janežiča. Skupaj z igralci smo bili na velikem odru Centra Sava. Zdi se mi, da je v tej predstavi uresničen ideal Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka – absolutna realistična prepričljivost. Niti za en sam trenutek vidnih scenskih efektov. Svetlobe ravno toliko, da se vidi, glasu ravno toliko, da se sliši, ritma ravno prav, da se predstava čisto ne ustavi, čustev manj kot v življenju v podobnih okoliščinah. Kot rezultat pa impresivna predstava o tesnobi, o kateri so v zvezi s Čehovom napisane cele študije, polna pretanjenega humorja, pomešanega z melanholijo. In prav to iščejo generacije in generacije svetovnih režiserjev. Eden tistih, ki je to našel, je brez dvoma Tomi Janežič.« (nav. po Toporišič idr. 112)

Iz primerov, ki smo jih navedli, je očitno, da je bil za postdramsko gledališče v Sloveniji zadnjih desetletij (deloma zaradi majhnosti »tržišča«, manjšinskosti oziroma majhnosti jezika in kulture itd.) izjemno pomemben plasma umetniških fenomenov v mednarodni gledališki in festivalski prostor, ki je neobremenjeno, a dovolj dosledno in kritično znal interpretirati gledališki stroj imaginacije. Danes, ko smo se že ustalili v post postsocialistični dobi tako imenovane tranzicije Slovenije, je s časovne distance že mogoče trditi, da brez te podpore od zunaj sodobna uprizoritvena umetnost, ki ima svojo kontinuiteto v organizmih, kot so Pekarna, Mladinsko, Neue Slowenische Kunst, Koreodrama, PTL, En-Knap, Betontanc, Mini teater, Via Negativa itd., kot fenomen ne bi preživel. Pozitiven odziv v Evropi in obeh Amerikah je bil nujnost za nadaljevanje raziskav.

O tem priča tudi na žalost veliko prezgodaj sklenjena umetniška pot verjetno mednarodno najbolj prepoznavnega slovenskega režiserja Tomaža Pandurja. In z njo povezan paradoks, dejstvo, da je njegovo ime v slovenskem prostoru zadnjih desetletij veliko preveč postalo povezano z govoricami, s tem, da se je slovenskih prostor po njegovem »izgonu iz mariborskega raja« pred dvema desetletjema, točneje leta 1996, ko se je v tem prostoru prekinila njegova bliskovita umetniška in institucionalna kariera, praviloma ukvarjal samo s sociološkim, psihološkim, medijskim, kulturnopolitičnim fenomenom



Tomaz Pandur in pozabil na sam predmet raziskave in fascinacij. Namreč na njegovo gledališče, točneje protokole tega gledališča. Na to, kako Pandur misli gledališče skozi gledališko kreacijo in kako mislijo gledališče njegovi gledalci, ki jih je bilo v zadnjih dveh desetletjih že veliko več v Španiji ali na Hrvaškem kot v Sloveniji, ne glede na to, da so njegove predstave na Festivalu Ljubljana vsako leto za več večerov razprodale veliko prizorišče Križank.

Tudi po njegovi vrnitvi v Ljubljano, točneje uprizoritvah kraljevskih Shakespearovih tragedij *Richard III. + II.* ter *Fausta* v ljubljanski Drami, ki sta ponovno razburkali slovensko gledališko in medijsko javnost, ne da bi sledile resnejše teatrološke analize režiserske poetike, se slovenska teoretska refleksija ni resneje lotila njegovih gledaliških strojev. Veliko večji odmev kot v matični domovini pa je imela njegova gledališka poetika v Španiji, Latinski Ameriki in celo na Hrvaškem. Tako so nastala zanimiva kritiška branja singularnosti in množstva protokolov Pandurjevega gledališča.

## Paradoks margine in središča

O čem torej pričajo zgornji primeri branja postdramskega gledališča v Sloveniji in zunaj nje, na severu in jugu, vzhodu in zahodu? O tem, da se je zgodila neka posebna dvojnost: postdramska paradigma je bila v Sloveniji relativno marginalizirana, zunaj Slovenije pa je predstavljala slovensko umetnost, kulturo in celo državo. Ena od potrditev tega dejstva je, da je prav Slovensko mladinsko gledališče tisto slovensko gledališče, ki je že desetletja najmočnejša blagovna znamka v mednarodnem prostoru, leta 2008 postalo evropski ambasador kulture. Druga od potrditev pa je brez dvoma dejstvo, da je španski gledališki prostor, ob njem pa tudi italijanski in latinskoameriški, Tomaža Pandurja v zadnjem desetletju vse do njegove prezgodnje smrti razumel kot enega temeljnih reformatorjev in najpomembnejših evropskih režiserjev. Slovensko mladinsko gledališče s samega roba kulturne in politične semiosfere socializma in poznega socializma pa tudi postsocialističnega neokapitalizma – ki mu je mesto Ljubljana sicer že leta 1969 kot »izjemnemu primeru skupne ustvarjalne volje za kvalitetno posredovanje gledališke umetnosti širokemu krogu« dodelilo Župančičevo nagrado za izjemne dosežke – in režiser Tomaž Pandur, ki je moral odstopiti z mesta umetniškega direktorja SNG Drama Maribor in v Sloveniji ni režiral več kot desetletje, sta tako paradoksalno postala izjemno močna ambasadorja slovenske kulture, ki sta jo predstavljala na pomembnih mednarodnih gledaliških odrih, hkrati pa v Sloveniji nista imela statusa osrednjih gledaliških kreacij, kar je laskavo za gledališče samo, manj pa za slovensko kulturno politiko na državni ravni.

## Fenomen *Izdajalca domovine*

Za konec si pogledajmo še zanimivo recepcijo ene najbolj mednarodno odmevnih predstav slovenskega gledališča zadnjih desetletij, predstave Oliverja Frljiča v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* Ta po eni strani kot konkreten primer in empirični material mapira in definira specifičnost recepcije in interpretacije slovenske postavantgardne in postdramske gledališke produkcije na Vzhodu (v republikah bivše Jugoslavije) in Zahodu (v zahodni Evropi in ZDA). Hkrati pa kaže tudi na velikokrat simptomatično nerazumevanje te produkcije na samem »mestu zločina«, se pravi v Sloveniji.

Predstava je takoj po premieri v osrednjem slovenskem dnevniku Delo 5. marca 2010 prejela izjemno negativno kritiko staroste slovenske gledališke kritike in novinarstva Slavka Pezdirja z jasnim naslovom »Streljanje s slepimi naboji«:

»Čeravno so pobudnik, soavtorji in protagonisti ter producent uprizorjenega odrskega cvetobera sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja izbrana odrska izrazila pred premiero opravičevali s svojo vero v osveščevalno poslanstvo svoje dandanašnje različice političnega gledališča, s katero da bodo pripravili menda uspavano občinstvo v aktualnih razmerah globalnega zblojenega kapitalističnega potrošništva in neobvladljive medijske zasičenosti k razmišljanju ter nemara celo k etičnemu in političnemu opredeljevanju, se seveda ne med predstavo in ne po njej ni moglo opaziti nič takega. Če se je gledalec po prvem zmerjanju občinstva s »polnoritimi pizdami slovenskimi«, »junaško« podprtemu še s hrupnimi streli naravnost vanj, morda še kultivirano zadržano in nekoliko mazohistično vzgojeno nasmehnil nad kot da pogumno-nesramno duhovitostjo, je po novih in novih ponovitvah bučnega, votlega, praznega in brezsrarnega nasilja nad sabo lahko le vedno bolj topo in zdolgočaseno (za)zehal. [...] Pravzaprav je [Frljičevo gledališče, op. p.] le (naivno ali preračunljivo?) prisedlo na vlak pogrošnega in kurantnega medijskega zabavištva, ki prostodušno prispeva k nadaljnemu vesplošnemu družbenemu etičnemu onesnaženju ter eroziji estetskega čuta in okusa.« (22)

Predstava, ki je bila na ljubljanski premieri deležna precej medlega odziva, je zunaj Slovenije, tako v prostorih bivše Jugoslavije kot drugod po Evropi in Ameriki, naletela na izjemno žive reakcije publike in praviloma zelo navdušene in poglobljene kritike. Tako je ob gostovanju v Lyonu celo kritičarka desno usmerjenega pariškega dnevnika *Le Figaro* Armelle Heliot 25. oktobra 2013 vzhičeno zapisala besede, ki kažejo na slovenskemu kritiku popolnoma nasprotno doživljanje in interpretacijo predstave.

»*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* useka krepko, in to namerno [...] Veliko umirajo, vendar se tudi hitro poberejo, še posebej zato, da na publiko

naslovijo nekaj lekcij iz geopolitike in poskušajo škandalizirati z nekaj drznimi trditvami. [...] Te igralko in igralci, ki iščejo smisel, medtem ko se njihovi sosedje v Bosni in Hercegovini spopadajo z nezdravim štetjem prebivalstva, verjamejo v moč gledališča, ki združuje, razsvetljuje in deluje. V naši scrkljani družbi, v kateri so odri zasičeni s 'kulturnimi proizvodi' brez okusa, je to zelo dobra novica. Ta vera v politično gledališče, ki hkrati ne pozabi ugajati, je tisto, kar daje koherenco programu festivala, za katerega je Patrick Penot spletel tesne zveze z deželami, skupinami in institucijami.« (22)

Mogoče se zdi poznavalcem postjugoslovanskih zemljepisnih širin in višin francoski pogled na *Izdajalca* nekoliko »zahodnjaški« in »poenostavljen«. Toda mar ni mogoče še bolj poenostavljen »insajderski« pogled kritika osrednjega slovenskega dnevnika Delo? In mar ni veliko bolj točno pozicioniranje, ki ga je Mladinskemu in predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* namenil osrednji francoski kulturni tednik Inrockuptibles ob predstavitvi na festivalu Passages v Nancyju?

»Slovensko mladinsko gledališče, prava institucija, prostor odpora in ustvarjanja, v preteklosti že povabljen na festival v Nancyju, ki ga je vodil Jack Lang, in ki še vedno, več kot dvajset let po padcu berlinskega zidu, Titovi smrti in vojnah v devetdesetih na Hrvaškem in v Bosni, zagovarja in ustvarja raziskovalno gledališče z ostro družbeno kritiko na visoki ravni v slogu predstave Oliverja Frljića *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*. [...] *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* je predstava, ki je provokativna in bojevita po obliki in se navdihuje tako pri performansu kot pri gledališču. [...] Zelo močan je trenutek, ki osmisli performativno nasilje prejšnjih prizorov in jasno pokaže aktualnost 'delanja' gledališča, ko mladi igralec reče starejšemu kolegu: 'Vi mislite, da je bilo edino pravo, zaresno politično gledališče v osemdesetih v Mladinskem. Bilo bi prelepo, če bi moji starejši kolegi le dojeli, da je bila tista komunistična diktatura, proti kateri so se tako srčno borili, le pičkin dim proti neoliberalnemu kapitalizmu, ki ga jaz živim danes.' No, zadeva je jasna.« (Arvers 22)

Kaj lahko sklenemo na podlagi tega in prejšnjih primerov recepcije slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij? To, da v medkulturni izmenjavi ne obstajajo enoznačna pravila in predvidevanja. Dobro poznavanje kulturnopolitičnih razmer še ne pomeni objektivnejšega oziroma prodornejšega pogleda na umetniške fenomene, tako kot lahko velikokrat prav prostorska distanca in drugačni kulturni kodi, znotraj katerih se giblje (praviloma festivalski) receptor sodobne umetnosti, (paradoksalno?) pripomorejo k jasnejšemu, kompleksnejšemu pogledu na navidezno »lokalno« problematiko, kot je razpad Jugoslavije v primeru predstave *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* ali pa (če si sposodim sintagmo pri Ivu Svetini) fenomen neobaročnega gledališča podob ali

sanj Tomaža Pandurja, ki, kontekstualiziran znotraj drugega in drugačnega kulturnega obrata, konkretno Španije, dobi čisto drugačne dimenzije.

O tem priča tudi izjemno navdušen odziv Juliane Rodriguez na predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* v režiji Matjaža Pograjca, ki je leta 2005 svojo kritiko predstave, ki je ob Argentini samo v Latinski Ameriki obiskala tudi Čile, Paragvaj in Kubo, zapisala: »Na koncu pa poliglotski aplavz in vzdih: 'Kakšna škoda, da je Slovenija tako daleč!'« In imela je prav. Pa kot država res dovolj naredimo, da bi bila vsaj gledališko bližje? Najbrž ne. Zgodba o medkulturnosti slovenskega gledališča priča o tem, da ta nastaja na obrobjih semiosfere slovenskega gledališča, na obrobju repertoarnega gledališča in na obrobju dramskega gledališča. Znotraj postdramskega, drugega gledališča, ki ga matica včasih tudi ne prepozna in pripozna njegove kakovosti. To pa je že zgodba za drugo priložnost.

O čem priča vse to? Najbrž tudi o tem, da živimo – tako v manifestu altermodernizma Nicolas Bourriaud – v času »altermoderne«, »druge« modernosti, »modernizma brez korenin za 21. stoletje«, sinteze modernizma in postkolonializma, v katerem se umetnik prelevi v kulturnega nomada:

»Umetniški jezik nima več korenin, ki bi podpirale oblike, kakor tudi ne natančne kulturne podlage, ki bi služila kot merilo za odstopanja, nima ne središča in ne mej. [...] Če je bil modernizem 20. stoletja predvsem zahodni kulturni pojav, je altermodernost posledica svetovnih pogajanj, razprav med predstavniki različnih kultur. Ker je brez središča, je lahko le poliglotska. V nasprotju z modernizmom 20. stoletja, ki je govoril abstraktni jezik kolonialnega zahoda, in postmodernizmom, ki umetniške pojave omejuje z izvori in identitetami, altermodernost zaznamuje prevajanje.« (Bourriaud, »Altermodern«)

In prav za prevajanje oziroma prevajanja gre pri recepciji slovenskega postdramskega gledališča zadnjih desetletij. V procesu tega prevajanja (v smislu Nicolasa Bourriauda) gledališče in uprizoritvene prakse nasploh pričajo o novi vrsti kulturne mnogovrstnosti, o širokem spektru na novo nastajajočih novih razlik, ki so povezane s procesom kreolizacije. Ta postaja vedno bolj značilen za sodobno kulturo in uprizarjanje. Definiramo ga lahko kot prepletanje dveh ali več prej nepovezanih ali ločenih kulturnih tradicij. Kot preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom med Prvim in Drugim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom.

Znotraj takšnega razumevanja kulture gledališče in uprizoritvene prakse skozi uporabo in izrabo mitov velikokrat spregovorijo ne samo proti dominaciji, ampak tudi o pomenu marginalnosti, drugačnosti in lokalnih kontekstov. Živimo pač v času hkratnega procesa dekolonizacije in rekolonizacije kulturnih praks. Ta položaj je res nekoliko shizofren, a ta več kot negotovost brez dvoma sproža tudi kreativne potencialne, ki jih zaznavata tako klasični »nacionalni« kot medkulturni kontekst, vsak s

svojimi omejitvami in prednostmi. Sodobna postdramska uprizoritvena scena je v slovenskem prostoru velikokrat razmišljala globalno in delovala lokalno, toda skozi to lokalno delovanje je nagovarjala vzhod, zahod, sever in jug. Velikokrat ji je uspelo to, kar ni uspelo klasični dramski in nacionalni sferi: najti ustrezen način za predstavitev lokalnih in nacionalnih tem znotraj mednarodnega in globalnega konteksta.

## Literatura

- Arvers, Fabienne. »Le pays de la memoire.« *Les Inrockuptibles*. Pariz (30. 4. 2013): 22.
- Bourriaud, Nicolas. »Altermodern.« *Altermodern: Tate Triennial*. Ur. Nicolas Bourriaud. London: Tate, 2009. Splet. 23. 8. 2016. <http://www.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern>
- Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity*, New York in Chichester: Columbia University Press, 1992.
- Inkret, Andrej. »Zmagovitost odrske tehnike.« *Delo* (8. 2. 1986). (Ponatis v: *Za Hekubo, gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000. 403–404.)
- IRWIN. »East-Art Map. A Re-Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe.« Splet. 21. 8. 2016. [http://www.projekt-relations.de/en/explore/east\\_art\\_map/index.php](http://www.projekt-relations.de/en/explore/east_art_map/index.php)
- »Kazališna gerila dobiva rat.« Nepodpisano. *Vjesnik*. Splet. 12. 8. 2016. [http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top\\_display\\_media](http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media)
- Kluncker, Heinz. »Leben und Tod der Revolution.« *Theater heute* 1 (1982): 14–18.
- Kralj, Vladimir. »O evropski gledališki avantgardi.« *Naša sodobnost* 60.6 (1958): 566–570.
- Mikuž, Jure. »Zakaj je pri nas avantgarda retrogarda?« *Naši razgledi*, 28. 2. 1986. (Ponatis v: *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–85*. Ljubljana: Moderna galerija, 2003. 198–200.)
- Pezdir, Slavko. »Streljanje s slepimi naboji.« *Delo* (5. 3. 2010): 22.
- Snoj, Jože. »Zavestni ali nezavedni rablji?« *Delo* (31. 10. 1969): 8. (Ponatis v: *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. XXV.)
- Svetina, Ivo. »Je že napočil čas?« *Pogledi* 6–7 (8. 4. 2015). Splet. 23. 8. 2016. <http://www.pogledi.si/mnenja/je-ze-napocil-cas>
- Toporišič, Tomaž idr. (ur.). *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.



Gledališče Pupilije Ferkeverk: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilki*. Režiser: Dušan Jovanović, 1969. Foto: neznani avtor. Vir: Arhiv CTF UL AGRFT.



Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*. Režija: Tomi Janežič. Slovensko mladinsko gledališče, 2001. Na fotografiji: Maruša Oblak, Matej Recer, Sebastian Cavazza, Janja Majzelj, Primož Ekart, Romana Šalehar, Sandi Pavlin. Foto: Dejan Habicht. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.





Matjaž Berger: *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*. Režija: Matjaž Berger. Slovensko mladinsko gledališče, 1997. Na sredini fotografije Janez Škof, okoli njega (v smeri urinega kazalca, od 12 naprej): Pavle Ravnohrib, Marko Mlačnik, Robert Prebil, Draga Potočnjak, Sandi Pavlin, Romana Šalehar). Foto: B. G. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.



*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* Koncept in režija: Oliver Frljič, 2010. Na fotografiji: Draga Potočnjak in Primož Bezjak. Foto: Žiga Koritnik. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.