

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



GLEDALIŠKA SINTEZA

Razprave o drami, gledališču in performansu

BLAŽ LUKAN

Ljubljana 2022

GLEDALIŠKA SINTEZA: RAZPRAVE O DRAMI, GLEDALIŠČU IN PERFORMANSU

Avtor: Blaž Lukan

Recenzenta: Špela Virant, Igor Žunkovič

Lektura: Rok Janežič

Lektura angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Fotografija na prvi strani ovitka: Jernej Lorenci in ustvarjalci: *Biblija, prvi poskus*. Režiser Jernej Lorenci, SNG Drama Ljubljana, 2016/17. Na fotografiji Jernej Šugman. Foto: Peter Uhan/Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Fotografija na zadnji strani ovitka: Bojan Jablanovec, Marko Mandič: *MandičCirkus (oblečen)*. Režiser Bojan Jablanovec, SNG Drama Ljubljana in Via Negativa, 2021/22. Na fotografiji Marko Mandič. Foto: Peter Uhan/Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Izdali: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Za izdajateljico: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete, in Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2022

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 27,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Znanstvena monografija je rezultat raziskovalnega programa Gledališče in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789612970550

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=136020739

ISBN 978-961-297-054-3

E-knjiga

COBISS.SI-ID=136026115

ISBN 978-961-297-055-0 (PDF)

Kazalo

Predgovor	9
1. STALNOST V SPREMINJANJU: POGLED NAZAJ	11
1.1 Gledališče	13
1.1.1 Repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju delovanja	13
1.1.1.1 Repertoar ali »repertoar«	13
1.1.1.2 Statistika	14
1.1.1.3 Ostanki čitalniškega duha	15
1.1.1.4 Slovenska dramatika	16
1.1.1.5 Prevodna dramatika	17
1.1.1.6 Repertoarno vodstvo	20
1.1.1.7 Izvedba repertoarja in občinstvo	22
1.1.1.8 Publika	23
1.1.1.9 Sklep	24
1.1.2 Stalnost v spreminjanju: iskanje podobe in vloge mariborske Drame v drugi polovici stoletja	26
1.1.2.1 Kontinuiteta s prekinitvami	26
1.1.2.2 Sprememba kot edina stalnica	29
1.1.2.3 Modernizacija gledališča	30
1.1.2.4 Prehodnost in stagnacija	35
1.1.2.5 Iz modernega v postmoderno gledališče	40
1.1.2.6 Razcvet in načenjanje gledališke substance	43
1.1.2.7 Normalizacija	47
1.1.3 Ristić v Sloveniji	52
1.1.3.1 Motiv	52
1.1.3.2 Štiri faze Ristićevega delovanja v Sloveniji	52
1.1.3.3 Receptija Ristićeve estetike do <i>Misse in a minor</i>	53
1.1.3.4 Nacionalno in nadnacionalno	56
1.1.3.5 <i>Missa</i> : pomen, vpliv in realni učinki	57
1.1.3.6 Osemdeseta	62
1.1.3.7 Razpad in slovo	63
1.1.3.8 Ristićeve sledi v slovenskem gledališču	65

1.1.4	Borštnikovo srečanje med letoma 1985 in 1994	67
1.1.5	Tomaž Pandur	76
1.2	Drama	92
1.2.1	Cankar, naš sodobnik: napotki za novo branje	92
1.2.1.1	»Skice o Cankarju«	92
1.2.1.2	Romantične duše: blato in nebo	93
1.2.1.3	Jakob Ruda: ruda in bilka	95
1.2.1.4	Za narodov blagor: resnica in mimikrija	97
1.2.1.5	Kralj na Betajnovi: moč in krivda	100
1.2.1.6	Pohujšanje v dolini šentflorjanski: dom in telo	103
1.2.1.7	Hlapci: upor in usoda	105
1.2.1.8	Lepa Vida: odrešitev in nič	108
1.2.2	Kantorjev kompleks	112
1.2.2.1	Okoliščine nastanka	112
1.2.2.2	Žanrske in slogovne značilnosti	112
1.2.2.3	Jožef Kantor	114
1.2.2.4	Kantorstvo	114
1.2.2.5	Tipologija odnosov do Kantorjevega lika	115
1.2.2.6	Čas pred drugo svetovno vojno	116
1.2.2.7	Čas po drugi svetovni vojni	118
1.2.2.8	Sodobnost	119
1.2.2.9	Uprizoritvena sinteza	123
1.2.3	Uprizarjanje <i>Hlapcev</i> skozi stoletje	125
2.	POLITIZACIJA IN POETIZACIJA: STANJE DANES	131
2.1	Gledališče	133
2.1.1	Nemoč političnega. Moč igre	133
2.1.2	Moč živega človeka na odru: Jernej Šugman	142
2.1.2.1	»Idealni igralec«	142
2.1.2.2	Igralec nove generacije	142
2.1.2.3	Platonov	143
2.1.2.4	Med tragiko in ironijo	144
2.1.2.5	Dramatičnost in poetičnost	145
2.1.2.6	»Usodna sprememba«	146
2.1.2.7	Kompleksna, monumentalna igra	147
2.1.2.8	Igranje negativcev	148

2.1.2.9	Šugmanovski antijunak	149
2.1.2.10	Zadnje desetletje	150
2.1.2.11	<i>Anima mundi</i>	151
2.1.2.12	Uprizarjanje razpok	152
2.1.2.13	Človeškost igre	153
2.1.3	V iskanju izgubljene celosti: Jernej Lorenci	155
2.1.4	Lutka in svet: zadnje desetletje v lutkovnem ustvarjanju Silvana Omerzuja	163
2.1.4.1	Svet	163
2.1.4.2	Lutka	168
2.1.5	Tekst kot oder: bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije	173
2.1.5.1	Intro	173
2.1.5.2	Definicija	173
2.1.5.3	Izhodišča	174
2.1.5.4	Funkcije	175
2.1.5.5	Kritika	176
2.1.5.6	Potenciali	178
2.1.5.7	Format	178
2.1.5.8	Možnosti	180
2.1.5.9	Performativna ekonomija	181
2.1.5.10	Pasti	183
2.2	Drama	185
2.2.1	Med zavezništvom in tujostjo: tipi odnosa med tekstom in sceno v sodobnem gledališču	185
2.2.2	Agonija mlade slovenske drame	194
2.2.3	Nova iskanja usodnosti	199
2.2.3.1	Nekoč in danes	199
2.2.3.2	Kaj je slovensko?	199
2.2.3.3	Kaj je literatura?	200
2.2.3.4	Kaj pa s programom?	201
2.2.3.5	Dramatiki, dramatičarke in slovensko gledališče	201
2.2.3.6	Globalizacija v drami	203
2.2.3.7	Prispevek za slovenski literarni program, drugič	205
2.2.3.8	P. S. O nekdanjem naslovu	206
2.2.4	Politizacija in poetizacija	207

2.2.5	»Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija.«	215
2.2.5.1	Nova drama	215
2.2.5.2	Tri opozorila	216
2.2.5.3	O subjektu v novi drami	217
2.2.5.4	Študija primera: drame Varje Hrvatini	220
2.2.5.5	Kaj je drama?	225
3.	PERFORMANS MOŽNEGA: MISEL PRIHODNOSTI	229
3.1	Koncepti	231
3.1.1	Zakaj sploh performans?	231
3.1.2	Alternativa kot paralela	236
3.1.3	Performans: nemogoča revizija desetletja	240
3.1.3.1	Desetletje, ki še traja	240
3.1.3.2	Razvezava performativnih kvalitete	240
3.1.3.3	Razširitev polja boja	241
3.1.3.4	Institucije, tehnologija, mediji	242
3.1.3.5	Infekcija s kontekstom	243
3.1.3.6	Telo v novem performansu	244
3.1.3.7	Novi performans v Sloveniji: tipologija	246
3.1.3.8	Primeri	247
3.1.4	Epidemija kot spektakel	252
3.1.4.1	Dialektika površine	252
3.1.4.2	Epidemija kot napad na kolektivno telo	253
3.1.4.3	Fenomenologija zaščitnih sredstev v teatralnem okviru	254
3.1.4.4	Testiranje in cepljenje	255
3.1.4.5	Medicinska maska v gledališču	256
3.1.4.6	Spektakularizacija infekcije	258
3.1.4.7	Recepcija pod režimom prepovedi	259
3.1.4.8	Zoom gledališče	262
3.2	Izvedbe	264
3.2.1	Via Negativa: nerazrešljivost kot performativni simptom	264
3.2.1.1	Rojstvo performerja	264
3.2.1.2	Politike telesa	266
3.2.1.3	Delo v serijah	266
3.2.1.4	Prisila realnega	267
3.2.1.5	Vozli	268

3.2.1.6	Prisilno ponavljanje	270
3.2.1.7	Konec demokracije	272
3.2.2	Kolenovanje: mehko teroristični performans Marka Breclja	274
3.2.2.1	Tranzitivni performans	274
3.2.2.2	Performans kolenovanja	275
3.2.2.3	Performans upora	281
3.2.2.4	Politični performans	284
3.2.3	Performativna sinteza Lele B. Njatin	293
3.2.3.1	Performans kot celostna umetnost	293
3.2.3.2	Med tradicijo in novim performansom	294
3.2.3.3	Performativni prostori	295
3.2.3.4	Lokalno in globalno	298
3.2.3.5	Spomin in čas	299
3.2.3.6	Oblike participacije	301
3.2.3.7	Grafizmi v performansu	303
3.2.3.8	Status telesa	305
	Povzetek	307
	Summary	309
	Viri in literatura	311
	Bibliografske opombe	329
	Imensko kazalo	333

Predgovor

Gledališka sinteza se na prvi pogled zdi »tehnična« oznaka razprav, objavljenih pod tem naslovom. Morda pa ni čisto tako. Objavo besedil, ki sicer segajo v na prvi pogled različna področja, dramatiko, dramsko gledališče in performans, njegovo teorijo in izvedbo, namreč družijo skupna analitična usmeritev: želja po prepoznavanju pojavov v njihovem bistvu, jedru. Morda tudi to zveni pretenciozno, vendar skuša podpisani s tem zgolj ponazoriti enotno »metodo«, s katero se razprave lotevajo objektov raziskave: približati se jim v kar največji možni meri, skoraj do »nespodobnosti«, ter potem od njih za korak odstopiti in jih uvideti v njihovi specifični pojavnosti, hkrati pa – in to je za knjigo najpomembnejše – v potencialu sodobnih povezav, ki jih ponujajo z izvirno vraščenostjo v svojo avtentično »historično« podlago.

Tako, če kar takoj ponazorim, ko na primer prva razprava v knjigi govori o gledališkem repertoarju Dramatičnega društva, istočasno govori tudi o uprizarjanju dramatične v prvem desetletju slovenskega gledališča; ali ko prispevek o Cankarjevi dramatični (za tuje bralstvo) pregleduje njegov opus, upošteva tudi najznačilnejše uprizoritve njegovih dram; ali, še drugače, ko na primer eden zadnjih tekstov v knjigi, »Epidemija kot spektakel«, razmišlja o možnostih performativnih praks v času pandemije, pri tem opravi tudi neko drugo »sintezo«, namreč premislek o umeščenosti performativne dejavnosti v ta ultimativni čas, in preverja družbene reakcije nanje. Tako se »sinteza« izmika svoji sumarični naravi in besedila, združena v celoto, povezuje tako na horizontalni kot vertikalni ravni, čeprav, in tega niti noče skrivati, gre za razprave, ki so nastale v različnih obdobjih in za različne kontekste ter jih knjiga zdaj morda tudi »na silo« združuje nad skupnim imenovalcem; vendar je ta hkrati njihov fokus, zbirnik, ki je bil tako izhodiščno uredniško načelo, kot je zdaj »ciljna« sugestija bralcu k njihovega vzporednemu branju.

Sintezna se v pričujoči knjigi odvija tudi na drugih ravneh. Razprave tako segajo v različna zgodovinska obdobja, nastale so sicer v zadnjem (dobrem) desetletju, skupno pa jim je nemara načelo sodobnega kritičnega branja pojavov in primerov iz slovenske gledališke zgodovine, teorije in prakse kot tudi zgodovinenja njihove sodobnosti. Sledijo preprostemu vprašanju: Kaj obravnavani pojav sploh pomeni in kaj mi/nam pomeni danes? in se izogne zgolj gledališkozgodovinskemu motrenju nečesa minulega ali sodobnega. Odgovori seveda niso vselej tako preprosti ter pogosto ponujajo priložnosti za različne metodološke in interpretativne »zaplete«. Upam, da je teh v knjigi čim več, saj sinteza vselej pomeni zapletanje spoznanj v višje oblike.

To se dogaja tudi na ravni »dvojne ekspozicije«, ki predlaga branje gledaliških fenomenov na dveh ravninah, estetski in ideološki, in to, denimo, tudi v tako »znanstveno«

težko obvladljivih priložnostih, kot je presojati dejavnost gledališkega igralca, njegovo igro. V teh primerih teksti v resnici, kot bi vstopali v »igro« s svojimi predmeti, ki pa jim naposled zagotavljajo metodično in sistematično verodostojnost. Igra pomeni tudi kombinacijo objektivnega in »subjektivnega« pogleda, vendar subjektivnega v smislu prepoznavnosti raziskovalnega pristopa in nato njegovega zapisa, raziskovalčeve »pisave«, na katero v znanstvenem diskurzu pogosto pozabljamo. Lahko rečem celo, da brez subjektivnih kanalov vstop v določene estetske (gledališke, dramske, performativne) fenomene sploh ne bi bil mogoč, saj so metodološke tradicije za pisanje o njih razmeroma skromne; v resnici mora raziskovalec vsakokrat znova izumiti metodo obravnave, denimo, igralca, performerja ali režiserja, saj tradicionalna metoda gledališke zgodovine za to ni vedno primerna.

V enoten manevrski prostor knjiga združuje tudi pojave – ter razprave o njih –, ki se manifestirajo tako v glavnem toku estetskih ali historičnih procesov kot v njihovi opoziciji ali vsaj v paralelnih tokovih, ki terjajo drugačen tip branj. In ne morejo – pa tudi nočejo – se izogniti »nihanjem« med splošnostmi in posebnostmi, med razborom znakov, značilnih ravno za določeno performativno »pisavo«, in tistih, ki se induktivno navezujejo na celoto, na sistem, ki ga, tako si vsaj domišlja, zaporedje tekstov v knjigi potrpežljivo proizvaja. To trditev bi sicer lahko razumeli kot opravičilo za še eno v vrsti zbirnih knjižnih objav že objavljenih prispevkov, kar v povsem objektivnem pogledu ta knjiga tudi je, vendar se kljub temu, vsaj v očeh avtorja, njihovo zaporedje izkazuje kot nekje v globini temeljito premišljeno, pri čemer, ponovno v lastnem pogledu, vselej, ne glede na bližino ali oddaljenost predmeta, njegovo posebnost ali splošnost, izhaja iz podobnih, zgoraj v obrisih nakazanih izhodišč. S pričujočo *Gledališko sintezo* se nemara – dokončno? – dopolnjuje tudi na prvi pogled »disperzna« slika gledaliških in performativnih pokrajin, ki jih je podpisani skiciral v svojih predhodnih knjigah s podobnimi vsebinami.

Predhodno, sedanje in – prihodnje: tak, torej seči čez horizont, je nemara najambicioznejši namen te izdaje. Brez velikih besed, temveč z »zglede« trasirati možne prihodnje poti »razvoja« umetnosti, ki se ji posveča. In tej prihodnosti, rečeno brez gledališkega patosa, če je to sploh mogoče, je knjiga tudi posvečena.

1

Stalnost v spreminjanju: pogled nazaj

1.1 Gledališče

1.1.1 Repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju delovanja

1.1.1.1 Repertoar ali »repertoar«

Naša raziskovalna hipoteza je dvojna: prvič, da je repertoar Dramatičnega društva v njegovem prvem desetletju delovanja legitimen izraz načrtne in premišljene gledališke estetike in (repertoarne) politike in da, drugič, v resnici ustrezno odraža tako dejansko stanje kot ambicije te naše iniciativne gledališke ustanove v svojem času.

Pregled seznama premiernih uprizoritev v Dramatičnem društvu v prvem desetletju po ustanovitvi – meja je pravzaprav konec sezone 1876/77¹ – pokaže visoko številko, 188 premier. Če izvzamemo prve tri sezone s povprečno 9 premierami na sezono, je v naslednjih sedmih sezonah povprečje 26 premier na sezono, s tudi po 6 premierami na mesec, v nekaterih obdobjih s tudi po več premierami na večer. Čeprav kritiki tega obdobja delovanja Dramatičnega društva (o čemer bo še govor) njegov repertoarni izbor ocenjujejo – če uporabim samo slikovito Stritarjevo oznako – kot »do malega same smeti« (*Zbrano delo* 117), je skozi naš dovolj oddaljen pogled treba reči, da lahko že glede na samo kvantiteto izbora govorimo o repertoarju, še več, da ga moramo obravnavati mimo takih ali drugačnih pomislekov in predsodkov o »repertoarju«, ki so pri pisanju vodili že sprotne kritike tako uprizoritev kot repertoarne politike Dramatičnega društva in nato tudi naše starejše gledališke zgodovinarje, kot gledališkozgodovinsko in tudi idejno-estetsko dejstvo oz. legitimen izraz delovanja neke gledališke institucije v njenem prv(otn)em obdobju.

1 »Desetletje« tu nastopa kot arbitrarni kriterij in ga je treba razumeti kot »elastičen pojem«, čeprav bi ob njegovi zgornji meji lahko našli tudi nekaj vsebinskih mejnikov: v sezoni 1874/75 je bil na ljubljanskem odru uprizorjen prvi Schiller oz. prvo delo iz klasične dramske literature sploh, kar je repertoarna prelomnica, ki učinko sicer pokaže šele nekoliko kasneje; v sezoni 1875/76 svoj režijski opus v Ljubljani zaključil Josip Noll, na mestu režiserja pa ga nasledil Josip Gecelj; leto 1876 je prelomno zaradi nastanka prve slovenske tragedije, Jurčič-Levstikovega *Tugomerja*, sicer uprizorjene precej kasneje; leto 1875 pa Wollman označuje tudi kot leto »menjave okusa in novega vetra« (*Slovenska dramatika* 58) oz. v njem zazna prihod resnejšega repertoarja, ki pa pri publiku ni imel uspeha (trditev je polemična – glej 8. poglavje pričujočega članka). Mejniki bi morda lahko postavili tudi leto kasneje, ko v sezoni 1878/79 Dramatično društvo za skoraj dve leti preneha z izvajanjem predstav.

1.1.1.2 Statistika

Kakšen je bil ta repertoar? 188 premier v desetih letih pomeni uprizoritev 142 dramskih besedil (ta oznaka je sicer dobronamerna) 155 avtorjev,² med njimi 19 premier besedil 11 slovenskih avtorjev. Večina besedil je uprizorjena samo po enkrat, le peščica dvakrat (recimo Nestroyev *Lumpacij Vagabund* ali Linhartova *Županova Micka*), samo 21 avtorjev je zastopanih s po dvema besediloma, dobra deseterica pa beleži uprizoritve več kot dveh besedil (vodi Kaiser s 6 besedili, sledijo Grandjean, Nestroy, Rosen, Scribe in Tyl s po 4 ter Fournier, Kotzebue, Pflieger-Moravský, Putlitz in Šamberk s po 3 besedili). Od kod prihajajo uprizarjani avtorji? Velika večina je avstrijskih, nemških in čeških, precej je francoskih (čeprav pogosto poslovenjenih po nemških prevodih), dva jugoslovanska (en hrvaški in en srbski), trije poljski in en italijanski. Nobenega avtorja ni z anglosaksonskega jezikovnega področja, nobenega Rusa in Skandinavca. Velika večina avtorjev je sodobnih, tudi še živčih, edina tuja klasika v naboru sta Schiller z dvema dramama (*Razbojniki*, 1874/75, ter *Kovarstvo in ljubezen*, 1876/77) in Goldoni s komedijo *Dva gospoda pa jeden sluga* (1875/76),³ domača klasika pa sta seveda Linhart z dvakrat uprizorjeno *Županovo Micko* in enkrat *Matičkom* ter, pogojno rečeno, Prešeren s *Krstom pri Savici*, ki pa na oder Dramatičnega društva zaide še iz čitalniškega repertoarja. Žanrski pregled nam pokaže dovolj znano, pa vendar še vedno zanimivo značilnost: velika večina del je iz t. i. »lažjega repertoarja«, v podnaslovljih oz. opisih uprizorjenih del najdemo oznake kot: »burka«, »šaloigra«, »vesela igra« ali »veseloigra«, »šaljivi prizor«, »kratkočasna igra«, »komedija« ali »gluma«, pogosto opremljene še z dodatkom »s petjem«. Zgolj v manjšini so nevtrarno podnaslovljena dela (npr. »drama«, »igra« ali »igrokaz«), pri katerih pa bi natančnejši vpogled prav tako pogosto pokazal na njihov »lažji« značaj, oz. dela »resnega« karakterja, npr. »žalostna igra« ali »zgodovinska igra«, ki pa včasih prav tako ne more na oder brez »petja in plesa«.

Na prvi pogled je repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju vezan na izbor del zgolj iz treh oz. dveh tujih jezikovnih in kulturnih okolij (nemško oz. avstrijsko ter češko), opazno je naslonjen tudi na sprotno francosko gledališko produkcijo, ki pa jo pogosto sprejema prek nemških posrednikov, za vsa druga okolja ostaja zaprt; ob tem se njegov izbor omeji v veliki večini na sodobna dela in klasike, z nekaj izjemami, tako rekoč ne pozna, stavi pa tako na uprizarjanje splošno znanih in popularnih avtorjev tistega časa (Nestroy, Kotzebue, Scribe ipd.) kot tudi na manj znane avtorje, pri katerih se zadovolji z eno uprizoritvijo zgolj enega njihovega dela. Žanrske opredelitve so dovolj zgovorne in kažejo na izrazito usmerjenost repertoarja v zabavo, čeprav

2 V spisku je tudi 13 uprizoritev brez navedbe avtorja.

3 Uprizoritev je podnaslovljena kot »vaudeville-burleska v 1 dej.«.

lahko proti koncu desetletja opazimo porast nevtralnno označenih del oz. »dram«. Za razumevanje zgornje statistike pa moramo nujno pogledati v različna ozadja takratnih repertoarnih odločitev.

1.1.1.3 Ostanke čitalniškega duha

Ob ustanovitvi Dramatičnega društva je v Ljubljani še vedno delovala čitalnica, nekateri igralci so nastopali (igrali in peli) tako v čitalnici kot na društvenem odru v Stanovskem gledališču, predstave Dramatičnega društva pa so spočetka in nato po uničenju Stanovskega gledališča l. 1870 potekale na čitalniškem odru. Tako je kljub prizadevanjem vodstva t. i. »čitalniški duh« ostal prisoten tudi v Dramatičnem društvu. Kalan čitalniški spored oz. miselnost označuje kot »mixtum compositum rodoljubarske slovesnosti in veselilne družabnosti«, čeprav po drugi strani »takrat še povsem nepriznanemu narodu« priznava tudi »dar za učinkovito teatraliko«, iz čitalnic pa, v pogojih »zamotane cenzuromanije v pokojni monarhiji«, izhajajo tudi pozitivne »rodoljubne spodbude« in – zaradi njihove razprostranjenosti po slovenskem kulturnem prostoru – »kulturnopolitični policentrizem« (*Živo gledališko izročilo* 240). Tudi Koblar vidi v Dramatičnem društvu ostanke čitalniškega repertoarja, ki mu pripisuje »vzgojno narodnopolitično misel, kako ustvariti v drugem rodu slovensko družbo, spraviti in zblížati kmeta in izobraženca« (»Slovenska dramatika« 14). Dejstvo pa je, da so kljub raznovrstnosti čitalniškega dogajanja (deklamacije, petje, ples, predavanja, gledališke igre oz. šale, operete) ravno gledališke igre »najbolj mikale in privlačevale občinstvo« (Mahnič, »Novo gradivo« 82). Če na sestavo repertoarja pogledamo z gledališko-praktičnega vidika, lahko ugotovimo, da je vodstvo Dramatičnega društva pravzaprav s pridom izkoristilo želje in potrebe takratnega občinstva in sledilo njegovemu okusu, seveda zdaj v nekoliko zahtevnejšem aranžmaju.

V odnosu do (ne)zahtevnosti repertoarja ter omenjenega čitalniškega duha pa se odraža tudi politični spor med mladoslovinci in staroslovinci, ki ni nikdar povsem potihnil. Tako Bleiweis (v nepodpisanem članku) v *Novicah* še leta 1874 mladoslovincem očita »sovražni prevzem« Dramatičnega društva, nekaterim vidnim članom (Levstiku, Zarniku, Stritarju in Vošnjaku) pa nedelavnost, oholost in razdiralnost (»Nekoliko« 36–37). Staroslovinci (najizraziteje se ta duh odraža ravno v delovanju Janeza Bleiweisa) zagovarjajo gledališče kot zabavišče, sicer tudi kot kulturno ustanovo, a s poudarjenimi narodnobudiljskimi tendencami, medtem ko mladoslovinci vidijo gledališče kot sodobno kulturno žarišče, ki pa mu prav tako ne odrekajo politične vloge, najsibo navzven, usmerjeno proti germanizatorskim težnjam, ali navznoter, z gojenjem notranje kritike in zagovarjanjem strokovnosti. Mladoslovinci uveljavljajo nove poglede na slovensko gledališče v klimi »veselilne brezidejnosti, političnega slogaštva, lokalpatriotskega diletantizma in trmastega sovraštva do sleherne kritike«

(Kalan, »Evropeizacija slovenske gledališke kulture« 43), medtem ko se staroslovenci v resnici zataknejo v obdobju čitalnic, ki jim pomenijo »središče slovenskega sveta« (»Domače stvari«). Kobljar k omenjenemu dodaja še pomislek o tem, da je bilo gledališče pravzaprav v rokah meščanstva, »ideali tega meščanstva pa so bili skromni«, pogosto nestvarni in neuresničljivi (»Slovenska dramatika« 16). Spor med nasprotnojučima si strujama – mladostlovenci in staroslovenci, katoliki in liberali – se močno kaže tudi v komentarjih v zvezi z Dramatičnim društvom in njegovim delovanjem v takratnih časopisih, *Slovenskem narodu*, *Slovcu* in *Novicah*.

Lahko bi rekli, da umetniško vodstvo novega gledališča (vselej) uresničuje tudi določeno politiko oz. se v njem odraža sočasna ideologija oz. njena intenzivna dinamika. Vodstvo Dramatičnega društva se je potemtakem po eni strani moralo upirati nasprotnim tendencam, po drugi strani pa se ni moglo izolirati od publike, ki jo je staroslovenski – danes bi rekli – populizem v svojih kritikah društvenih predstav vselej implicitno ali eksplicitno nagovarjal. Resda je to inavgurativno, uvajalno obdobje, neke vrste priprava na »resni« repertoar, trajalo razmeroma dolgo, vse do Borštnika in še naprej, vendar upoštevajoč celoto okoliščin, ki so določale delovanje Dramatičnega društva, drugače niti ne bi bilo mogoče.

1.1.1.4 Slovenska dramatika

Prvi paragraf »Pravil dramatičnega društva v Ljubljani« se glasi takole: »Namera društvu je, vsestranski podpirati ispešiti slovensko dramatiko« (Nolli, *Privočna knjiga* 73).⁴ Dramatika (in ne morda »dramatičnost« kot osnovna značilnost drame in potemtakem tudi gledališča) tiči že v nazivu društva in (slovenska) dramatika je njena prva preokupacija. Glede na situacijo v (do)takratni slovenski dramatiki društvo predlaga različne aktivnosti v zvezi s spodbujanjem nastanka novih izvirnih dramskih tekstov, vse to je že dobro znano: tiskane izdaje novih slovenskih dramskih del (zbirka *Slovenska Talija*), razpisovanje »daril« oz. natečajev za novo slovensko dramo, kritična presoja dramskih del in vzpostavitev »dramatične knjižnice«, v kateri bodo shranjene tako izvorne kot prevedene drame ter gledališkoteoretska dela. Z nastankom novih dramskih del pa so povezane še druge okoliščine, ki se jih društvo dobro zaveda in jih prav tako vgradi v pravila ter svoje delovanje: pogoj za življenje in razvoj drame so njene uprizoritve, zato formira t. i. igralni razdelek, s tem pa je povezana določena uprizoritvena kondicija tako igralcev kot gledališke ustanove, ki ji je treba, kar je nemara ključni pogoj, za obstoj zagotoviti primerna materialna sredstva. Formula je razmeroma preprosta: (izvirna) drama + izšolan dramski ansambel + materialna sredstva = slovensko gledališče.

4 Napaka (»ispešiti«) je že v izvorniku.

Drama pomeni temelj repertoarja (dramskega) gledališča in prva misel novega društva je misel na repertoar oz. odgovor na vprašanje: »Kaj igrati?« Društvo začne z rednim delovanjem po dobrih osmih mesecih od ustanovitve⁵ in realno gledano njegova prizadevanja za nastanek nove dramatike do takrat še niso mogla obroditi pomembnih sadov. Zato je pri sestavi repertoarja omejeno na tisto, kar se mu – ko je govor o slovenski dramatiki – pač ponuja v dotedanji produkciji oz. v naboru novih, naročenih prevodov, in zato v prvi sezoni še ne uprizori nobenega slovenskega dela, v drugi sezoni na svojem odru ponovi Prešernov *Krst pri Savici*, v režiji F. H. Penna, v tretji sezoni pa že uprizori tri slovenska dela in v obravnavanem desetletju doseže (sicer skromno, a zanesljivo) povprečje dveh slovenskih uprizoritev na sezono. Po Wollmanovem mnenju sta slovenski in prevodni repertoar pravzaprav usklajena, seveda v sledenju okusu publike (*Slovenska dramatika* 64). Wollman slovenski dramatiki očita pomanjkanje poznavanja dramske tehnike in ekonomije dialoga (prav tam 75), česar pa se Dramatično društvo zaveda že v svojih pravilih oz. v definiciji znanstvenega razdelka in k čemur skuša pripomoči z izdajo *Priročne knjige za glediške diletante*, čeprav pri tem ni prav uspešno. Kljub temu lahko rečemo, da društvo vzpostavi vse potrebne pogoje za nastanek in uveljavitev (nove) slovenske drame.

V zvezi s slovensko dramatiko in njenim poslanstvom je zagotovo pomemben tudi neke vrste razkol med (načelnoteoretskimi) ambicijami oz. vizijami in (praktično) realnostjo, veljavno tako za slovensko dramatiko kot slovensko literaturo tistega časa nasploh. Visoka pričakovanja od Dramatičnega društva, seveda cepljena z nujno dozo realizma, se tako npr. odražajo v programskih besedilih dveh članov društvenega odbora, Josipa Stritarja in Josipa Jurčiča,⁶ ta pričakovanja pa so obremenjena še z narodnobuditeljskim momentom.⁷ Gledališče s svojim neusmiljenim uprizoritvenim ritmom ter pogosto povsem »tehničnimi« okoliščinami, ki narekujejo izbiro repertoarja, pa je tista realnost, ki lepa načela vsak dan znova postavlja na realna tla.

1.1.1.5 Prevodna dramatika

Kot že omenjeno, je repertoarni izbor Dramatičnega društva ozek. Kljub temu, da eden najpomembnejših »udov« Dramatičnega društva, tajnik, režiser, avtor, prevajalec in operni pevec Josip Noll, v svoji *Priročni knjigi za glediške diletante* (1868), ki je v

5 18. aprila oz. 24. oktobra 1867.

6 »Za zgodovinske [drame] nam manjka zgodovine, za družinske pa – družine« (Stritar, *Zbrano delo* 117). »... smemo pričakovati marsikaj srednjega, kmalu dobrega in gotovo naposled kaj dovršenega« (Jurčič, *Zbrano delo* 59–60).

7 »... tudi v gledišču buditi narodno zavest« (Stritar, *Zbrano delo* 116). »... slovenstvo na vladajoči stol posadimo v svoji deželi« (Jurčič, *Zbrano delo* 59).

določenem pogledu tudi repertoarni priročnik za gledališke profesionalce, v prvem razdelku pregleda zgodovinski razvoj gledališke umetnosti tako doma kot na tujem in se pri tem dotakne tudi razvoja dramatične literature pri – še posebej – slovanskih narodih (»slovanski repertoar«) in Nemcih, a tudi pri Angležih, Špancih, Italijanih, Rusih itn., besedil iz zadnjih navedenih gledaliških okolij (razen italijanskega Goldonija) v repertoarju Dramatičnega društva v prvem desetletju ne najdemo. Stritar je do prevodnega dela repertoarja kritičen: izbor del za prevajanje bi moral biti dobro premišljen, in to tako v pogledu kvalitete iger kot primernosti za občinstvo, prevajalec bi moral biti za svoje delo usposobljen, pomemben je tudi vir dramske literature: »... posebno pa je zapeljalo marsikaterega rodoljubje, da so hodili po igre na Češko in na Poljsko [...] A žal, da biva pri naših bratih tudi siromaštvo, Čehi in Poljaki posnemajo Angleže, Francoze in posebno Nemce, mi posnemamo pa njih« (*Zbrano delo* 29). Stritar se zaveda, da je prevajalec pomemben (so)oblikovalec gledališkega repertoarja. Do takratnega repertoarja, ki je v resnici v veliki večini ravno prevodni, saj slovenska dela v njem komajda presegajo deset odstotkov vseh uprizoritev, so kritični tudi drugi, kasnejši avtorji. Za Wollmana v takratnem repertoarju prevladujejo nemške igre iz »zapoznelega nemškega repertoarja dunajskega predmestja in ljubljanskega nemškega odra« ter nemški dramatik »manjšega kalibra«, ki so »odrinili romantike in Schillerja«, repertoarno vodstvo Dramatičnega društva pa dela (pre)hitro in za zadovoljitev trenutnih zahtev (*Slovenska dramatika* 47). Tudi češka dramatika je v repertoarju zastopana predvsem z burkami in veseloigrami, samo izjemoma z resnimi igrami. Po Moravčevem mnenju so 70. leta v Dramatičnem društvu »samo enakovredna« čitalniškim letom, repertoar ne odseva sodobnih gledaliških prizadevanj v evropskih središčih, slovensko gledališče v tem času je zanj v resnici izrazito provincialno, repertoar pa sestavljen iz del avstrijskih in nemških »enodnevnih pisunov« ali zapoznelih francoskih avtorjev (»Nekaj opomb« 95).

V zvezi s prevodi je treba razumeti naslednje. (Dobrih) prevajalcev slovenska literatura v tistem času še ne premore, predvsem pa ne iz vseh tistih jezikov, ki bi lahko prišli v poštev pri sestavljanju repertoarja. Tako je bilo vodstvo Dramatičnega društva omejeno na prevajalce iz jezikov, ki so bili zaradi objektivnih razlogov (geografska, kulturna, jezikovna bližina, študij ipd.) slovenskim prevajalcem bližje: torej iz nemščine in češčine, delno tudi iz francoščine. O naših kulturnih vezeh z Dunajem ali Prago ni treba posebej govoriti, pri tem pa je posebno vlogo odigrala na eni strani naša »naravna« državna in politična povezanost z Dunajem, po drugi strani pa sorodnost romantičnih in panslavističnih idej s Prago. Ne samo, da so Slovenci na Dunaju študirali, tam so hodili tudi v gledališče in prihajali v stik z nemško dramatikom, ki pa je bila prej ali slej »predmestna« (izvedena v gledališčih kot npr. Theater am der Wien, Carltheater, Theater am Franz-Josefs-Kai, Theater in der Josefstadt), oz. ambicioznih zamisli, ki so se jim porodile ob ogledu »resne« in »visoke« dramatike v osrednjih

dunajskih gledališčih, doma niti niso mogli uresničiti.⁸ Po drugi strani pa tako velika pozornost »slovanski literaturi« ni samo izraz praktičnosti, povezane z znanjem jezika, ampak tudi občutenja slovanskega »bratstva« oz. boja za iste politične in kulturne cilje. Razlogi za zastopanost češke dramatike v repertoarju so tudi »personalni«: tako je denimo v Pragi študiral Josip Stare, ki ga Wollman imenuje »duša« Dramatičnega društva oz. iniciative za slovensko gledališče in ki je od tam prinesel repertoar, ki ga je za Dramatično društvo tudi prevajal (*Slovenska dramatika* 48). S Prago so povezani še drugi sodelavci Dramatičnega društva, Nolli, Jurčič, Gestrin. Ob tem moramo upoštevati tudi praktične vidike prevajanja: vsi prevodi, ki jih je v tistem času nastalo vendarle več, kakor je bilo uprizorjenih, niso bili za na oder, najsi bo z vidika natančnosti, sloga oz. elementarnega obvladanja jezikov, nekaj je bilo samo javno prebranih,⁹ nekaj natisnjenih, nekaj pa jih je ostalo v rokopisih. Tako se že precej pred uprizoritvami v slovenskem kulturnem prostoru pojavijo prevodi Schillerja, Goetheja, Lessinga, Hebbela, celo Shakespeara, vendar niso bili igrani. Sprotno repertoarne potrebe gledališča so bile velike in prevajati je bilo treba hitro, besedila pa popravljati; repertoarno vodstvo je takrat pomenilo predvsem zbiranje ali »nabiranje« primernih besedil, manj pa izbiranje, kar naj bi sestava repertoarja po svojem bistvu bila (Mahnič, »Novo gradivo« 91).

Bežna primerjava s takratnim hrvaškim narodnim gledališčem (HNK) v Zagrebu, ki je seveda skoraj 20 let starejša od ljubljanskega in v času ustanovitve Dramatičnega društva že deluje na povsem drugih temeljih (urejen formalnopравни status, formiran ansambel; stalne – današnje – prostore sicer dobi šele l. 1895), čeprav je mogoče tudi v njegovem delovanju opaziti vzpone in padce (repertoarna kvaliteta se opazno dvigne v obdobju 1868–70, ko gledališče vodi Šenoa, prej pa tudi tam opažajo oponašanje »burgtheatsrke strukture« (Hečimović, *Repertoar* 31): ob nemških klasikih – v sezoni 1869/70 tako HNK igra dela Molièra, Goetheja, Shakespeara, Schillerja, Calderona – je prav tako mogoče opaziti pomanjkanje domače drame, pa tudi uprizarjanje dunajske ljudske igre in niza trivialnih del), pokaže precejšnje število repertoarnih ujemanj (avtorjev, kot so Benedix, Labiche, Scribe, Barrière, Kaiser, Nestroy, Rosen, Juin), vendar tudi nekaj posebnosti t. i. »ljublanske dramaturgije«, kakor jo imenuje Slodnjak.¹⁰ Te posebnosti nas napeljujejo na tezo, ki v slovenski gledališki zgodovini še ni bila dovolj pojasnjena, resnici na ljubo pa tudi v tem zapisu (še) ni ustrezno argumentirana.

Kot že rečeno, tako sprotna gledališka kritika kot starejša gledališka zgodovina repertoarnih prizadevanj Dramatičnega društva v prvem desetletju ne ceni, razlogi,

8 Wollman je tako kritičen do Stritarjevih visokih kriterijev za slovenskega dramatika, ki pa so šli mimo slovenskega gledališča in so celo vplivali na prehod iz uprizarjanja češke dramatike na dunajske tretjerazredne igre (*Slovenska dramatika* 64).

9 Tako *Slovenski narod* poroča o »branju iger, ki bi se dale težko predstavljati« (»Razne novice«).

10 Wollman se čudi dejstvu, da je Dramatično društvo tako malo uprizarjalo hrvaška dela, saj sta si bili takrat gledališči blizu, ljubljansko gledališče si je celo v Zagrebu izposojalo rekvizite (*Slovenska dramatika* 62).

kakor jih navaja Moravec – delno smo jih že povzeli –, so predvsem v odsotnosti izvirne domače drame ter velikih klasičnih del, pa tudi v plehkosti izvedenega repertoarja, ki ga Moravec odpravi z aforistično izjavo: »Ni treba prebrati vseh besedil [...] tudi ni vredno povpraševati po avtorjih, saj so šla njihova imena povečini že zdavnaj v pozabo«, dovolj zgovorni naj bi bili že samo naslovi del ... (»Nekaj opomb« 96). Nam pa se zdi zanimivo ravno »povpraševanje po avtorjih«, ki kljub razmeroma predvidljivemu izboru del v tistem času (torej izboru priljubljenih avtorjev in njihovih najbolj znanih del) pokaže na njihovo provenienco, kar velja predvsem za avtorje, ki jih denimo v tem času oz. sploh ne srečamo v zagrebškem repertoarju in potemtakem predstavljajo razmeroma avtonomno repertoarno odločitev vodstva Dramatičnega društva (s pristavkom, da pa njihova dela zagotovo srečamo v repertoarjih dunajskih ali praških gledališč). Kljub temu tvegamo trditev o relativni avtonomiji repertoarnega izbora, in to zato, ker v marsikaterem avtorju prepoznamo pisca, novinarja ali politika, ki zastopa podobne (narodnobuditeljske, romantično revolucionarne, patriotske ipd.) politične nazore kakor mladoslovenci, zbrani v Dramatičnem društvu. Tak je npr. Poljak Kraszewski, pa tudi Čeha Tyl in Sabina, podobno usmerjenost bi lahko prepoznali tudi pri marsikaterem avtorju, ki ne pomeni ljubljanske »izjeme«. Seveda omenjena naklonjenost v repertoarju nikakor ni prevladujoča, ponuja nam zgolj dodatno osvetlitev repertoarnih kriterijev vodstva Dramatičnega društva, ki jih vnaprejšnja zavrnitev zgodnjega repertoarja nujno spregleda, ter namig o estetskem in ideološkem profilu repertoarja.

Pregled nabora prevodne dramatike oz. njenih avtorjev potemtakem kaže na nedvomne repertoarne tendence oz. »kriterije«: izbor tako popularnih kot pomembnih sodobnih avtorjev iz jezikov, kultur oz. gledaliških okolij, ki so bili blizu vodstvu Dramatičnega društva in njegovi politični opredelitvi, seveda pa tudi žanrsko ozek repertoar (»malovredne burke ali kvečjemu ganljivke«; Moravec, *Temelji slovenske teatrologije* 12), bolj kakor iz nezahtevnega okusa vodstva, ki navsezadnje v načelnih spisih dokazuje svojo visoko, a »neprilagojeno« razgledanost, izhaja iz prilagajanja okusu takratnega ljubljanskega občinstva. Prevodni repertoar je omejen z izborom prevajalcev tako sodobnih kot klasičnih del, s splošnim stanjem izvirne slovenske literature in navsezadnje slovenskega jezika (zlasti »pogovornega jezika na odru«; Kalan, »Evropeizacija« 44) v tem obdobju, kakor so, denimo, zaznali že Levstik, Stritar in Jurčič. Boj za gledališče ni samo boj za izvirno slovensko dramatiko, temveč tudi boj za (slovenski odrski in literarni) jezik.

1.1.1.6 Repertoarno vodstvo

Ko govorimo o repertoarnem vodstvu Dramatičnega društva, navadno govorimo o kolektivnem vodstvu, čeprav denimo Wollman Nollija imenuje »neimenovanega, a dejanskega dramaturga« Dramatičnega društva (*Slovenska dramatika* 52), ki je tudi

zrežiral ves društveni repertoar do konca sezone 1874/75,¹¹ kot prizadevnega člana pa, kot že rečeno, ceni Josipa Stareta; omenja se tudi Grasselli kot prvi predsednik Dramatičnega društva in njegov izredno dejavni član (Koter, »Glasbeno-gledališka režija« 60). Dejstvo je, da je v društvenih pravilih, ki društveni odbor razdelijo med tri razdelke, znanstvenega, igralnega in gospodarskega, repertoar – sicer neeksplicitno – pripisan znanstvenemu razdelku, ki presoja in pripravlja dramska dela za tisk. Zato nekateri avtorji (npr. Moravec, *Temelji* 12) repertoarne odločitve pripisujejo temu razdelku, drugi (npr. Koter, »Glasbeno-gledališka režija« 64) pa repertoarno vodstvo vidijo v igralnem razdelku, v katerem so bili v glavnem igralci in ki je imel na skrbi vaje, predstave, »skupno branje« in društveno učilnico. Resnica bo najbrž nekje vmes oz. je zagotovo razpršena med različne člane Dramatičnega društva, med njihove društvene in zasebne interese oz. zmožnosti (navsezadnje so člani znanstvenega oddelka, kot npr. Grasselli, tudi igrali). Skoraj gotovo je za repertoar najbolj zaslužen Nolli, o čemer je govoril že Wollman, čeprav do spremembe pravil Dramatičnega društva l. 1870, ki omejijo pooblastila prav znanstvenemu razdelku, pri presoji iger sodelujejo tudi drugi člani, kar izhaja že iz društvenih pravil. Ravno sprememba pravil po Moravčevem mnenju privede do znižanja kvalitete repertoarja, ki pa ga sam že tako zelo nizko ceni (*Temelji slovenske teatrologije* 12). Na podobo repertoarja je, kot rečeno, vplivala tudi sprotna kritika, najprej notranja. Tako lahko kot posebne vrste kritičnega repertoarnega svetovalca vidimo, denimo, Stritarja,¹² z bolj pozitivnimi pogledi na prebujanje slovenskega gledališča nastopa Jurčič,¹³ paralelna repertoarnemu izboru pa je tudi knjižna zbirka *Slovenska Talija*.

Do repertoarja je kritična tudi zunanja, sprotna časopisna kritika, zlasti tista, ki jo objavljata katoliška časnika *Slovenec* ter *Kmetijske in rokodelske novice*; za razliko od omenjenih so kritike v liberalnem *Slovenskem narodu* predstavam gledališča naklonjene, pogosto celo nad njimi navdušene. Tako npr. *Slovenčev* kritik »voditeljstvu dramatičnega društva« kot kolektivnemu organu nameni sledeči zapis: »Kakor sta prva letošnja in ta predstava pokazali, želi naše občinstvo bolj iger iz domačega življenja, ki bolj poslušalce mikajo, kakor igre, v katerih se sprehajajo modroslovski sistemi brez dejanja, ki so pisane v bolj domačem, vsakemu razumljivem jeziku, ne pa v tistem še ne potrjenem in po nikomer za slovenščino pripoznanem narečju, s katerim se šopirijo nekatere še problematične korifeje najnovejše jezikovne zmešnjave. Da resnico govorimo, temu je dokaz polno gledališče, ktereга pa vsaj zdaj še Dramatično društvo gotovo

11 Nolli je v tem času zrežiral tudi 30 oper.

12 Stritar s svojo kritiko spodbudi nepričakovano odobravanje ljubljanskih Nemcev in s tem pokaže na vsestransko občutljivost delovanja novega društva (Stritar, *Zbrano delo* 484–5).

13 »Kedar enkrat mi imamo gledališče, odprtega nam je gotovo več pota do dopolnjenja repertoara« (*Slovenski narod*, 26. sept. 1868).

potrebuje. Tudi bi občinstvo rado slišalo že kako opereto ali vsaj kako igro s petjem« (»Stari korporal«). Mimogrede, čez dober teden je bila res na sporedu gledališča opereta in *Slovenčev* komentator to zadovoljno registrira: »Veseli nas, da je dramatično društvo zadnjič izrečenim željam našega občinstva po kaki opereti tako naglo ustreglo. Gledališče bo brez dvoma polno« (»Domače stvari«). Tudi leto kasneje *Slovenec* opozarja »vodstvo dramatičnih predstav, da naj skrbi za našim razmeram bolj primerne igre, kakor lansko leto« (»Domače novice«). V istem letu Bleiweis v že omenjeni kritiki repertoarja odbornikom Dramatičnega društva očita nesposobnost napisati dramo in zaprtost društva do nekaterih avtorjev, denimo Alešovca, posledica pa naj bi bilo odvrčanje občinstva od gledališča (»Nekoliko« 36–37).

Repertoarno vodstvo Dramatičnega društva je po vsem sodeč kolektivno, kar je v gledališču sicer pogosto izgovor za odrekanje odgovornosti za repertoarne oz. umetniške odločitve. Dejstvo pa je, da slovensko gledališče v tem času še ne pozna vloge samostojnega dramaturga kot umetniškega in repertoarnega vodje, čeprav je potreba po njem pogosto izražena in ga gledališča v njegovi okolici že imajo; to čez nekaj časa postane šele Borštnik. Do popolne profesionalizacije slovenskega gledališča je seveda še razmeroma daleč, kljub temu pa ostaja nespodbitno, da ljubljansko gledališče določeno repertoarno politiko zagovarja, čeprav pri tem nastopa kot kolektivni organ, oz. v bran društvenemu delovanju po potrebi stopajo njegovi vidni odborniki, ki pa verjetno ne sodelujejo pri tako praktičnih zadevah, kakršna je sestavljanje repertoarja. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je repertoarno politiko Dramatičnega društva zaznamoval globok prepad med siceršnjimi literarnimi in kulturnimi ideali tako pomembnih imen slovenske literature in kulture, kakršna so Fran Levstik, Josip Stritar, Josip Jurčič, Josip Stare in Josip Noll, ji kljub vsemu ne moremo odrekati sposobnosti avtonomnega premisleka v gledaliških zadevah, čeprav je bil ta močno odvisen od zunanjih dejavnikov. Pozitivno je, da sočasna kritika kljub negativnim pripombam zaznava repertoar kot pomembno manifestacijo estetske in praktične kondicije (vodstva) gledališča ter se zaveda svojega vpliva nanj.

1.1.1.7 Izvedba repertoarja in občinstvo

Na repertoar, in to na samo njegovo zasnovo, vplivajo tudi izvedbene možnosti. Najprej igralci. Tega se zaveda že ustanovni akt Dramatičnega društva, ki za celovito delovanje gledališča poleg vloge treh razdelkov predvideva konkretno izvedbo igrokazov in ustanovitev dramatične učilnice – igralske šole. Gotovo je nesporna zasluga repertoarnih vodij Dramatičnega društva, da so iskali igralcem primerno dramsko literaturo, torej ustrezajočo njihovim tehničnim, tako igralskim kot govornim in pevskim sposobnostim, čeprav so na ta račun morali žrtvovati »klasiko« in dramsko »resnost« oz. tehtnost. Bratko Kreft vidi dva razloga za odsotnost zahtevnejšega repertoarja v

Dramatičnem društvu: nedoraslo občinstvo in igralce amaterje (»Temelji slovenskega gledališča« 10). Gledališka šola pri Dramatičnem društvu začne z delom že l. 1869 in igralci se kljub ljubiteljski naravi svojega poklica in zgolj popoldanskemu igranju (dopoldne so bili po službah) počasi vendarle usposobijo za izvedbo zahtevnejšega repertoarja, pri čemer so njihovi nastopi v »lažjem«, žanrskem repertoarju skoraj praviloma dobro ocenjeni in pri gledalcih priljubljeni. Uvrščanje zahtevnejših iger v repertoar – torej iger z veliko zasedbo in razkošnimi prizorišči – zavira tudi mali čitalniški oder, ki ga je, kot ugotavlja Wollman, nemogoče zasesti z zbori ali plesalci (*Slovenska dramatika* 68); veseloigra se zdi za obstoječi oder idealen format. Enako pomembne so finančne in organizacijske okoliščine delovanja. Težave z igranjem v nemškem gledališču oz. z zahtevano, pa dolgo neuresničeno delitvijo odra so znane, tudi načelna drža mladoslovenskih odbornikov v zvezi s ponujeno »miloščino«. Prav tako je dobro znan odnos deželnega odbora in slovenskih odbornikov v njem do slovenske gledališke pobude in do nemškega gledališča, v njem pa se izraža ista razcepljenost kot na večini drugih področij.¹⁴ Deželni odbor tako ali drugače posega v samo »dramaturgijo« društva, najsi bo s financiranjem dramske šole ali z razpisom nagrade za dramski tekst.¹⁵ Zgolj finančna podpora slovenskih rodoljubov je za izvedbo zahtevnejšega repertoarja premalo. Mimogrede omenimo tudi nenehne pritiskne cenzure na repertoarni izbor, ki jih že v zvezi s čitalnicami omenja Kalan (*Živo gledališko izročilo* 240), čeprav poročil o kakih večjih težavah ali celo »škandalih« v sprotni publicistiki ni mogoče zaslediti.

Pri izvedbi repertoarja je pomembna še kontinuiteta igranja, saj repertoar šele v zaokroženem zaporedju pokaže vse svoje kvalitete; diskontinuirana izvedba odraža vse slabosti repertoarja, ki se v tem primeru zdi celo »navidezen« (zgolj naključno zaporedje iger). Dramatično društvo si je za kontinuirano igranje v Deželnem gledališču vseskozi intenzivno prizadevalo, sicer so predstave redno potekale v čitalnici. V drugi in tretji sezoni so v Deželnem gledališču igrali samo enkrat mesečno, 1870/71 trikrat mesečno, 1871/72 štirikrat mesečno, med letoma 1873 in 78 pa so tam odigrali po 30 predstav na sezono.

1.1.1.8 Publika

Zadnji, pogosto očitani kriterij sestave repertoarja je publika. Zapisali smo že očitek, da je Dramatično društvo sledilo (slabemu) okusu občinstva, pri čemer je imelo en sam cilj: »... izvabiti smeh nezahtevnemu obiskovalcu« (Moravec, »Nekaj opomb« 96). In

14 Glej npr. Koblar, »Zgodovinski oris vzgoje«.

15 Razpisal je nagrado 1600 zlatnikov za izvorno žaloigro, izvorno igro s snovjo iz slovenske ali slovanske zgodovine ali iz slovenskega ali slovanskega življenja, dve opereti in dva operna libreta. Na koncu je nagradil samo opereto A. Foersterja *Gorenjski slavček* (Wollman, *Slovenska dramatika* 47–52).

v resnici se zdi, da se je »vzgoja občinstva« – najpomembnejše poslanstvo gledališča je po Stritarju ravno vzgojno in moralično (*Zbrano delo* 113–114) – v društveni dejavnosti zreducirala na sledenje okusu občinstva, ne pa na tendenco okus temu občinstvu šele privzgojiti. Razlogi za to so gotovo širši: slovensko gledališče si je moralo svojo publiko šele pridobiti, in to tisto publiko, ki je do zdaj kot najvišji doseg slovenske gledališke kulture razumela čitalniške veselice z močno narodnobuditeljsko noto. Dramatično društvo je sicer to noto ohranilo, vendar je želelo svoj program v estetskem smislu dvigniti na višjo raven, čeprav kompromisno, z delnim, le redko kritičnim obnavljanjem čitalniškega duha, hkrati pa vendarle s počasnim približevanjem nekemu drugemu idealu. V službi tega ideala je bilo spodbujanje slovenske dramatike, njeno igranje – in nekaj uprizoritev je bilo pravih uspešnic –, izdajanje *Slovenske Talije* in spodbujanje (zunanje) kritike predstav. Slovensko gledališko občinstvo veliko drugih oblik gledališča v tistem času ne pozna, mešanje slovenske in nemške publike v nemškem gledališču v Ljubljani je v tistem času skromno. Navsezadnje tudi takratna gledališka kritika kot vrhovni in ultimativni argument postavlja publiko oz. napolnjenost dvorane; prazna dvorana kaže tako na umetniško kot finančno nemoč gledališča in sprotna gledališka kritika ne zamudi priložnosti za tovrstne očitke.

1.1.1.9 Sklep

V prvem desetletju delovanja Dramatičnega društva smo bolj kakor že razvitemu repertoarju priča nastanku zavesti o njem, torej o repertoarju kot eni ključnih manifestacij idejnoestetske in politične volje gledališča, o njegovem temeljnem sporočilu. Kot smo poskušali pokazati zgoraj, lahko v tem desetletju definiramo vse odločilne dejavnike, ki zavest o repertoarju – hkrati pa zavest o celovitem umetniškem poslanstvu gledališča – sooblikujejo. Pokazali smo, da repertoar Dramatičnega društva povsem ustrezno odraža takratno stanje slovenskega gledališča, kulture, družbe, občinstva in jezika. Težko sprejmemo tezo, da je imelo Dramatično društvo neustrezen repertoar oz. da repertoar ni odražal siceršnje razvitosti oz. ambicij v slovenski kulturi, družbi, gledališču in umetnosti. Vseh ambicij morda res ne, a to je že problem ambicij, ne realnosti; sicer velikih razlik med obojima ni. Prav tako se zdi, da slabo desetletje po tem, ko se pojem *slovensko gledališče* sploh formira kot pojem, to gledališče že reflektira in v obrisih nakazuje prav vse temeljne okoliščine za njegovo realno konstitucijo, seveda vedno v skladu s svojimi – tudi historičnimi – (z)možnostmi. – Proces repertoarnega zorenja po pregledanem desetletju še ni končan, saj se mora izpolniti cela vrsta zahtev, ki pomenijo dokončno izoblikovanje slovenskega gledališča kot nacionalne politične, kulturne in estetske »naprave«, pravzaprav tri osnovne, ki vse ostale združujejo: profesionalizacija, institucionalizacija in evropeizacija. In prvo desetletje ponudi prav dobre nastavke za to.

V prvem desetletju se nemara vzpostavi repertoarna matrica delovanja Dramatičnega društva, ki pa se v desetletju in pol do leta 1892, ki pomeni prelomnico v razvoju slovenskega gledališča (predvsem v institucionalnem pogledu, manj repertoarnem), samo ponovi, čeprav z nekaj razlikami. V naslednji dekadi je tako mogoče opaziti predvsem občutno zmanjšanje števila premier (povprečje je dobrih osem predstav na sezono); vedeti pa moramo, da po končani sezoni 1877/78 Dramatično društvo za skoraj dve leti obmolkne. V polovici desetletja pred l. 1892 se število premier spet poveča (povprečje je skoraj 18 premier na sezono). Imena avtorjev v repertoarju, ki sledi prvemu desetletju, ostajajo v glavnem ista, uprizoritev slovenskih besedil je celo manj, klasičnih del še vedno ni v programu, žanrsko pa se, vsaj po podnaslovih sodeč, število del lažjega žanra morda za odtenek zmanjša. Tudi Boršnikov nastop v sezoni 1886/87 ne prinese velikih repertoarnih novosti (z izjemo uprizoritve Gogoljevega *Revizorja* v njegovi prvi sezoni), zagotovo pa jih prinese nastop Rudolfa Inemanna po Boršnikovem odhodu v Zagreb.

1.1.2 Stalnost v spreminjanju: iskanje podobe in vloge mariborske Drame v drugi polovici stoletja

1.1.2.1 Kontinuiteta s prekinitvami

Druga polovica stotih let razvoja mariborske Drame SNG zajema čas od sezone 1967/1968 do sezone 2012/2013.¹⁶ Gre za 45 sezon in 47 let delovanja, ki segajo v šest desetletij druge polovice preteklega in prvih 13 let aktualnega stoletja, v katerem se pri vodenju te umetniške ustanove izmenja sedem umetniških vodij¹⁷ z bolj ali manj polnimi enojnimi ali dvojnimi mandati, dva (Marjan Bačko in Vlado Novak) sta na tem mestu le kratek čas in samo »vršilca dolžnosti«, eden (Vili Ravnjak) pa mariborsko Dramo umetniško vodi dvakrat. Za primerjavo: v SNG Drami Ljubljana se je v tem času izmenjalo precej več umetniških vodij oz. ravnateljev, kljub temu pa se marsikomu (npr. Viliju Ravnjaku) zdijo ti časi v mariborski Drami še posebej »pestri in bogati«, v znamenju »nenehnega valovanja« (Ravnjak, »Izročila« 3). Resnica je, da lahko v tem obdobju v življenju mariborske Drame zabeležimo tako stabilna in mirna kot resnično prelomna in negotova obdobja, v njem pa najdemo tudi (vsaj) eno globoko in kompleksno krizo, ki sledi nekajletnemu »razcvetu« gledališča, namreč tisto po odhodu Tomaža Pandurja leta 1996.

Eden od razlogov za vtis, da je mariborska Drama slovensko gledališče, ki se je v svoji zgodovini najbolj spreminjalo, je zagotovo v tem, da se je v drugi polovici njegovega razvoja skoraj vsak nov umetniški vodja skušal kritično opredeljevati do svojega predhodnika oz. da je šlo za nenehno prekinjanje njegove kontinuitete. Tako se je že Branko Gombač kritično opredeljeval do umetniškega vodenja svojega predhodnika Frana Žižka, delno tudi Bojan Štih do Gombačevega vodstva, prav tako Stanko Potisk, radikalna kritika in močna želja po spremembi zaznamujeta prvi nastop Vilija Ravnjaka, prav tako je inavguracija gledaliških vizij Tomaža Pandurja. Z njegovim odhodom se kritičnost do predhodnikov neha, točneje, nastop Pandurjevega naslednika Branka Kraljeviča pomeni predvsem novo »rojstvo« gledališča iz »pepela« in ob bolečih spominih tudi delno hoteno ali nehoteno pozabo Pandurjeve zapuščine – vendar predvsem v umetniškem, estetskem smislu, saj finančnih, kadrovskih in moralnih posledic gledališče vse do umetniškovodstvenega mandata Sama Strelca v sezoni 2001/2002 ne bo moglo »pozabiti«. Tako se razvoj mariborskega gledališča od poznih

16 Čas po letu 2013 je za resno gledališkozgodovinsko obravnavo še preblizu. V njem so se do današnjega dne v mariborski Drami zvrstili naslednji umetniški vodje: Diego de Brea (2013/2014–2014/2015), Diana Koloini (2014/2015–2017/2018) in Aleksandar Popovski (od 2018/19 naprej).

17 Umetniški vodje so se v mariborski Drami v skladu z organizacijo SNG imenovali ravnatelji. Ker v pričujočem zapisu govorim v glavnem o estetskih oz. umetniških značilnostih njihovih mandatov, praviloma uporabljam zvezo »umetniški vodja«.

60. let do preloma tisočletja zdi kot zaporedje malih gledaliških revolucij ter želje po redefiniciji in reartikulaciji funkcije in podobe (nacionalnega) gledališča v sodobnem času; namesto s kontinuiteto je to obdobje zaznamovano z diskontinuiteto, namesto s stabilnostjo z nenehno krizo; vprašanje o tem, kaj je za gledališče kot umetniško ustanovo produktivnejša drža, kontinuiteta ali diskontinuiteta, stabilnost ali kriza (ki je menda celo naravno stanje gledališča), pa seveda ostaja odprto.

V razvoju mariborske Drame, če ga spremljamo skozi utemeljitve posameznih umetniških vodij ob njihovem nastopu funkcije, lahko opazimo nenavadno močno željo po (samo)premisleku lastnih izhodišč, ki je pogosto posledica želje po omenjenem vzpostavljanju kritičnega odnosa do svojega predhodnika, hkrati pa tudi želja po (avto)refleksiji umetniškovodstvenih in širših estetskih, statusnih, organizacijskih, ekonomskih ali kulturno- in družbeno-političnih izhodišč. To je značilno že za Branka Gombača, nato Bojana Štiha, še posebej pa za Vilija Ravnjaka in Tomaža Pandurja; z vzpostavitvijo »kontinuitete« po Pandurjevem odhodu ta želja nekoliko uplahne. Tako lahko – najsi bo v nastopnih govorih oz. zapisih, intervjujih ali post festum publiciranih dokumentarnih gradivih ali spominih¹⁸ – prebiramo temeljite vpogled v naravo umetniškega vodenja, analize predhodnih in načrtovanih umetniškovodstvenih izhodišč oz. praks, kar se – ponovno – zdi mariborska gledališka posebnost. Če je razvoj tega gledališča v resnici potekal kot zaporedje prekinitev kontinuitete, pa so bile te prekinitve vsaj izjemno temeljito (avto)reflektirane.

Eden od razlogov za nenehen samopremislek je bilo zagotovo razmerje, ki ga je mariborsko gledališče v svoji zgodovini vzpostavljalo z ljubljanskim. Zastavitev problema se delno kaže že v pravkar izrečeni trditvi: če rečemo mariborsko gledališče, imamo v celotni njegovi zgodovini bolj ali manj v mislih mariborsko Dramo, saj veliko drugega, vzporednega ali alternativnega gledališkega življenja v mestu ni bilo. Ljubljansko gledališče je seveda širši pojem, čeprav ga včasih uporabljamo predvsem za oznako delovanja Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, kakor koli se je v svoji zgodovini že imenovala, ob tem pa v Ljubljani že pred drugo svetovno vojno in še posebej po njej najdemo tudi druga gledališča oz. krajše ali daljše – in daljnosežnejše – gledališke iniciative, ki pomenijo tako paralelo kot alternativni ali kritični odziv na delovanje osrednje slovenske gledališke ustanove. Definirati se v odnosu do ljubljanske Drame, do Ljubljane oz. do centra, hkrati pa tudi v odnosu do (slovenske) kulture nasploh, je bila nenehna preokupacija različnih umetniških vodij, ki je včasih zaposlovala in usmerjala njihov angažma celo bolj kot (samo)definicija in uveljavitev v širšem, spočetka tudi jugoslovanskem in nato predvsem evropskem (v Pandurjevem času še zunajevropskem) gledališkem prostoru. To nenehno merjenje z »Ljubljano« se je včasih kazalo tudi kot tekmovanje, v katerem ni nujno dominirala Ljubljana;

18 Glej npr. dela B. Gombača, V. Ravnjaka ali B. Štiha, navajana v nadaljevanju.

zasledimo ga denimo v pojavu krstnih uprizoritev novih slovenskih dramskih besedil, kot npr. *Legende o svetem Cbe*, *Lažne Ivane*, *Velikega briljantnega valčka* ali *Mojega ata*, *socialističnega kulaka*, kjer je bila pobuda včasih na mariborski strani, kar je nato opazila in ovrednotila tudi sprotna gledališka kritika. Hkrati z odnosom do širšega prostora pa se je mariborsko gledališče vselej skušalo redefinirati tudi v odnosu do ožjega prostora oz. do mesta, njegovega zaledja ali (severovzhodne) regije. Tudi to je nemara specifičen mariborski gledališki fenomen, ki ga v ljubljanskih gledališčih v tej obliki ne najdemo; najdemo ga seveda v drugih regionalnih gledališčih, ki pa ne nosijo imena »narodno« (razen SNG Nova Gorica, a šele od l. 2004 naprej).

Tako smo v mariborski Drami oz. v Slovenskem narodnem gledališču Maribor priča nekakšnemu dvojnemu, vzporednemu toku: po eni strani (samo)utemeljevanju glede na vlogo, ki jo gledališču podeljuje predpona »narodno«, torej njegovemu odnosu do narodnotvornega v vseh pogledih, in po drugi strani (samo)utemeljevanju glede na svojo vlogo v ožjem okolju, ki se v pozitivnih razmislekih različnih gledaliških vodij – in, nemara z bolj negativnimi konotacijami, v kritičnih odzivih – kaže v poskusih (nove) opredelitve t. i. »ljudskega gledališča«; gre potemtakem za tehtanje med nacionalno in ljudsko (gledališko) kulturo oz. preprosto za odgovarjanje na vprašanje o funkciji gledališča v nekem specifičnem okolju, naj se to gledališče imenuje narodno, ljudsko, mestno, mladinsko ali zgolj »gledališče«. S skoraj petdesetletne razdalje (in manj) lahko rečemo, da ta premislek v nobenem drugem slovenskem gledališču ni potekal tako intenzivno, ostaja pa seveda vprašanje, ali so mislim sledila tudi adekvatna dejanja oz. ali je potek posameznih umetniškovodstvenih mandatov v resnici odražal kvaliteto njihove samorefleksije ter ali je današnja podoba mariborskega gledališča v širšem in mariborske Drame v ožjem smislu zaradi vseh teh procesov kaj drugačna, da ne rečemo boljša. Morda bomo lahko ta odgovor ponudili ob koncu tega zapisa.

Tako kot predhodno obdobje od ustanovitve gledališča do druge polovice 60. let prejšnjega stoletja je tudi pričujoče v političnem smislu zaznamovano z vsaj enim velikim prelomom, to je razpadom nekdanje skupne države Jugoslavije konec 80. let, in z osamosvojitvijo Slovenije kot samostojne države, od prve polovice prvega desetletja novega tisočletja članice evropske skupnosti. Tranzicijski čas slovenske osamosvojitve je nedvomno zaznamoval življenje mariborske Drame, saj se nenavadno natančno prekriva z nastopom umetniškega vodstva Tomaža Pandurja, ki, kot rečeno, tako z delovanjem kot odhodom v temelju spremeni nekatere poglede na identiteto te institucije. Če bi natančneje sledili političnim dogajanjem v širšem in ožjem okolju, v katerem deluje mariborska Drama, bi srečali še več bolj ali manj »usodnih« medsebojnih povezav, tako ostrih trkov kot srečnih ujemanj med (kulturno) politiko ter gledališčem in njegovo umetnostjo, vendar nas bodo v pregledu, ki sledi, bolj zanimali estetski procesi, premiki, prelomi in njihovi nosilci, ki so Dramo v tem obdobju zaznamovali, ter učinki, kakor jih lahko iz dokumentov in interpretacij, ki so nam na razpolago, izmerimo danes.

1.1.2.2 Sprememba kot edina stalnica

Najgloblji pečat s svojim umetniškim vodenjem v obravnavanem obdobju mariborski Drami pustijo trije vodje: Branko Gombač, Vili Ravnjak in Tomaž Pandur. Gombač je dolgo »sinonim« za mariborsko Dramo, še posebej zaradi svoje vloge pri delovanju Borštnikovega srečanja, ki se nadaljuje tudi potem, ko umetniško vodstvo prepusti Bojanu Štihu.¹⁹ Njegovo ime je povezano z modernizacijo mariborske Drame po odhodu Frana Žižka, čeprav, kot bomo videli kasneje, tudi s stagnacijo oz. je njegovo umetniško vodstvo vsaj večplastno. Vili Ravnjak je v tem času dvakrat vodil mariborsko Dramo; v prvem obdobju je močno dvignil raven njenih ambicij in izvedb, vendar s precej nesrečnim razpletom. Zagotovo pa je Ravnjakovo prvo obdobje pomembno tudi kot priprava »terena« za nastop Tomaža Pandurja, tretjega »reformatorja« tega gledališča. S tem nočemo zmanjševati pomena drugih umetniških vodij, katerih delo bomo pregledali v nadaljevanju, a njihovo delovanje je zagotovo manj prelomno: je »prehodne« narave (Stane Potisk, Branko Kraljevič), krajše kot – sicer ambiciozno – načrtovano (Bojan Štih) ali preprosto »kontinuitetno« in »zrelo« umetniško vodenje v različnih pogledih ponovno konsolidiranega gledališča (Samo Strelec in Vili Ravnjak v drugem mandatu). Morda je treba ob tem opozoriti še na zanimivo dejstvo, da sta bila dva umetniška vodja ob nastopu funkcije še izredno mlada, Vili Ravnjak je bil leta 1985 star 25 let, Tomaž Pandur pa leta 1989 samo leto starejši, kar zagotovo priča o določeni odprtosti tako gledališča kot kulturnopolitičnega prostora, ki je odgovorno funkcijo vodenja nacionalne kulturne institucije prepustil osebnostma praktično brez umetniškovodstvenih izkušenj ter predvsem zaradi njunih vodstvenih in estetskih zamisli. Tudi to potrjuje tezo o želji po nenehni spremembi ali vsaj po iskanju ustrezne podobe in vloge gledališča v prostoru in času.

Ob umetniških vodjih in njihovih repertoarnih izborih oz. celovitih zamislih umetniške podobe gledališča prepoznavnost gledališču zagotavlja tudi njegov umetniški ansambel, sestavljen praviloma iz igralcev, vendar se vanj uvrščajo tudi stalni režiserji, hišni dramaturgi, kostumografi, scenografi, lektorji ipd. Za mariborski igralski ansambel je bilo dolgo značilno neravnovesje, na katerega opozarjajo nemara prav vsi umetniški vodje, pa tudi različni pisci pregledov razvoja mariborske Drame;²⁰ gre za razliko med akademsko izšolanimi in neakademskimi igralci, prihajajočimi na profesionalni oder iz ljubiteljskih vrst. Ta razlika se včasih, če, denimo, vemo, da je bil neakademsko izobražen igralec tudi Arnold Tovornik, dolga leta prvak mariborske Drame in nosilec Borštnikovega prstana, zdi zanemarljiva oz. ustvarjena umetno, vendar je kljub temu – nehote – pripomogla k slovesu mariborskega igralskega ansambla, ki da »drsi v diletantizem in

19 Gombač leta 1971 Žižkovo Srečanje slovenskih gledališč preimenuje v Borštnikovo srečanje, na mestu predsednika izvršnega odbora BS pa ostane do leta 1985.

20 Npr. B. Hartman, T. Partljič, V. Ravnjak, B. Trekman idr.

'šmiro'« (Štih, *Sen* 12), čeprav lahko – če nanjo pogledamo z dobrohotno distanco – pomeni tudi oblikovanje ali sprejemanje specifičnega mariborskega igralskega sloga, že na prvi pogled različnega od »ljubljskega« oz. tistega iz ljubljanske Drame. Tudi to je bila pogosta tema razmislekov v zvezi z umetniško podobo mariborske Drame.

Skoraj petdesetletni razvoj mariborske Drame je dolgo obremenjeval odnos med Dramo ter Opero in Baletom znotraj SNG Maribor kot institucije, in to predvsem v finančnem in organizacijskem smislu. Trajalo je nekaj desetletij, da se je odnos statusno uredil. Prav tako je bilo gledališče dolgo v znamenju gradnje nove gledališke dvorane, kar je posledično pomenilo potrebo po iskanju novih igralnih prostorov in odpiranju novih »odrov« ter adaptaciji Stare dvorane. Tudi spreminjanje gledališča kot umetniške in kulturne institucije ter njegove »stavbe« in iskanje času primerne oblike je nedvomno dejstvo, vpisano v samo naravo mariborskega gledališča. Navsezadnje moramo v uvodu v pregled estetskih procesov, premikov in prelomov v (skoraj) petdesetih letih razvoja mariborske Drame omeniti še Festival Borštnikovo srečanje, ki se je ravno v tem času najmočneje razmahnil, posamezni umetniški vodje pa so se do njega, pa čeprav je bil vedno integralni del SNG, opredeljevali različno. Branko Gombač je tako po eni strani nedvomno eden od njegovih utemeljiteljev, Bojan Štih pa ga je, po drugi strani, jemal veliko bolj kot »nujno zlo« in se včasih iz Maribora v času odvijanja festivala celo umaknil oz. festival »napadal« (Gombač, *Skazi* 324–5); posebno obliko apropiacije festivala pa najdemo pri Tomažu Pandurju (Lukan, »Borštnikovo« 40–52). Kljub temu moramo sprejeti dejstvo, da je Borštnikovo srečanje močno vplivalo na podobo mariborskega gledališča, v Mariboru je krepilo (vsaj začasen) občutek »centra« ali gledališke »metropole«, hkrati s tem pa prinašalo (estetsko) informacijo o dogajanjih v slovenskem gledališču oz. drugih slovenskih gledališčih, ki jo je hvaležno sprejemala zlasti mariborska gledališka publika.

1.1.2.3 Modernizacija gledališča

Pred nastopom Branka Gombača je le malokateri umetniški vodja mariborske Drame mandat izpeljal do konca; v šestdesetih letih so se tako do Gombačevega začetka mandata v sezoni 1967/1968 na tem mestu izmenjali kar štirje umetniški vodje, in tako njegovih deset let, do sezone 1977/1978, že kar samo po sebi pomeni določeno umiritev tako umetniškovodstvenih kot statusnih in organizacijskih nihanj v tej ustanovi.

Branko Gombač,²¹ ki je pred tem že režiral v Mariboru, se je na svojo novo vlogo dobro pripravil. V Mariboru, kamor je sicer po lastnih besedah prišel na povabilo

21 Branko Gombač (1924–1997), gledališki režiser, igralec, organizator in umetniški vodja. Končal študij gledališke režije na AGRFT v Ljubljani, bil stalni režiser SSG Trst, veliko režiral tudi v tujini (Poljska, Bolgarija, Sovjetska zveza). Dobitnik več Borštnikovih nagrad za režijo in nagrade Prešernovega sklada za režije v mariborskem in tržaškem gledališču (1982).

Frana Žižka, ga je čakala »majhna kriza« (Gombač, *Skozi* 8), med drugim ni bilo pripravljene repertoarja za prihajajočo sezono. Svoja umetniškovodstvena in repertoarna izhodišča je formuliral okrog naslednjih tem: v Mariboru, ki ima kot mesto svoje posebnosti, naj bo gledališče kulturno »žarišče«; poslanstvo gledališča določa struktura mestnega prebivalstva in zaledja, pa tudi bližina državne oz. nacionalne meje; novo mariborsko gledališče ne sme nasadati vsiljenim primerjavam z Ljubljano; Drama se mora rešiti očitkov provincializma; gledališče potrebuje aktualen repertoar, vendar – kot edino gledališče v mestu – ne moderen za vsako ceno; za uresničitev načrtov bo potrebno »garanje« celotnega ansambla (29). Gombač, ki je bil dobro razgledan po gledališkem svetu, se je kmalu povezal z lokalno mariborsko politiko, ki ga je hitro sprejela in mu omogočila izvedbo več kakor dveh celih mandатов, s tem pa je uresničil še eno izhodišče svojega umetniškega vodstva, namreč integracijo v samoupravni politični in ekonomski sistem.

V idejnoestetskem smislu je Gombač videl gledališče kot »umetniško institucijo, ki bi bila vedno pravično zrcalo življenja«; »človek naj gleda in vidi v gledališču svoje življenje« (Gombač, »Za sodobnejšo« 8–9); pogled torej, ki ga je Ravnjak v kritičnem pregledu delovanja svojih predhodnikov označil za »teorijo odraza« (*Mariborski* 12). Gombač se ne zavzema za idejne in estetske skrajnosti, čeprav ga duh sodobnosti zanima, gre mu predvsem za sintezo. V tem se presenetljivo dobesedno približa Žižkovim izhodiščem, do katerih je sicer delno kritičen: tudi Žižku (v spisu »Mariborska dramaturgija«) gre za »sintetično gledališče«, ki se hoče otresti očitkov provincializma, izbojevati hoče decentralizacijo, postati »umetniško in tehnično dovršeno, sodobno, idejno in resnično ljudsko gledališče s svojstvenim profilom« (1). Gombačev repertoar naj bi bil sestavljen »po zahtevah sodobnega gledališča«, vendar tudi po meri mariborske publike in okusa mariborskega zaledja, zato je žanrsko raznolik in komunikativen (naj se »dobro prodaja«), v njegovem ospredju pa naj bi bil vedno »posameznik-človek [...] v določenih družbeno važnejših obdobjih« (Gombač, »Za sodobnejšo« 19). Repertoar je zavestno eklektičen, sestavljen po principu: slovenska noviteta, domača ali tuja klasika, sodobna evropska drama, otroška igra; prilagojen je igralcem, s posebno pozornostjo za ansambelsko igro in ženske vloge, v njem pa ima svoje mesto tudi kmečka igra.

Že Žižek v svojem »manifestu« definira ljudsko gledališče²² in tudi Gombač se v premišljevanjih pogosto dotakne teme ljudskega gledališča, ki ga razume v »žlahtnem« smislu in ga tudi upravičuje, s čimer se odziva na očitke o ljudskosti njegovega repertoarja, ki jih je bil deležen, celo z Gombačeve strani, že Žižek.²³ Zato morda ni

22 Po Romainu Rollandu je to gledališče, ki omogoča zabavo in počitek delovnemu človeku, je vir sile, ki ga ne sme deprimirati, žarek svetlobe za inteligenco v gledališču ... (Žižek, »Mariborska« 2).

23 Zaradi ljudskosti repertoarja, ki ga diktira akademsko neizobraženi igralec Arnold Tovornik ali po domače »Štef«, iz mariborske Drame odide igralec Stanko Potisk, ki kasneje postane umetniški vodja gledališča.

naključje – če pa je, je ironično –, da Gombač svoj prvi mandat začne ravno z ljudsko igro, Grünovimi in Vorančevimi *Pernjakovimi* v režiji Viktorja Molke. Kljub temu se njegov repertoar že kmalu opazno razlikuje od Žiškovega, spremeni se tudi nabor sodelavcev, posebej režiserjev.

Gombač pri svojem delu naleti na nekaj do tega trenutka nerešljivih problemov, ki jih delno sanira, delno pa ostajajo nerešeni in jih take pusti v reševanje svojim naslednikom. Tako gledališče nenehno ogroža finančna kriza oz. neustrezno financiranje, v SNG kot celoti ni urejeno razmerje, spet zlasti finančno, med Dramo in Opero ter skupnimi službami s tehniko, sreča se z že v uvodu omenjenimi nasprotji med akademsko šolanimi igralci in tistimi brez akademije oz. z dilemo akademski ali ljudski teater, za povrh pa v gledališču vlada še »neka familiarnost« (Gombač, *Skozi* 60–61). Kljub temu delovanje mariborske Drame kmalu temeljito razgiba, poveča število premier in gostovanj, ne samo po regiji, temveč tudi širše, v zamejstvu in tujini, predstave na velikem odru dopolni z delovanjem malega odra, kjer odpre prostor za eksperiment, močno razširi nabor sodelavcev, med njimi mladih režiserjev, tudi takih neposredno iz gledališke akademije (npr. Dušan Jovanović), kot dramaturškega sodelavca angažira dramatika Ignaca Kamenika, po njegovem odhodu pa formira t. i. »dramaturški kolegij«, ki ga sestavljajo Lojze Filipič, Bruno Hartman in Primož Kozak, izpopolni ansambel, čeprav nemalokrat z igralci brez akademske izobrazbe, pri čemer pa ima tudi srečno roko (npr. angažma Petra Ternovška leta 1971), poveča število ponovitev in abonmajev ter obisk predstav ter uredi plačno politiko in finančno poslovanje gledališča.

Gombač spremeni mariborsko Dramo v »žlahtni, ljudski, sodobni in kvalitetni slovenski teater« (212), v njegovo delovanje prinese svežino, hkrati tudi določen estetski in politični konformizem (njegovo umetniško vodstvo izhaja tudi iz principov »demokracije in samoupravljanja«), na roko pa mu gre, še zlasti v drugem mandatu, kriza v ljubljanski Drami, ki pozornost kritike preusmeri v mariborsko Dramo in v njej najde »nepričakovano« novo kvaliteto (Predan, »Mariborska« 19). V gledališču leta 1971 kot režiserja angažira Voja Soldatovića, ki postane ob njem drugi režiser gledališča (statistični pregled uprizoritev pokaže, da v desetih letih Gombačevega umetniškega vodstva oba skupaj zrežirata samo nekaj manj kot polovico repertoarja!), še posebej pomemben pa je v istem letu angažma dramaturga Toneta Partljiča, ki s svojo zagnanostjo in talentom ob Gombaču kmalu postane drugi zaščitni znak mariborskega gledališča. V svojem vodstvu, pa tudi lastnem režijskem delu (je zagotovo najbolj »zaseden« režiser v celotnem obdobju), se nasloni predvsem na »staro gardo« mariborskih igralcev, Arnolda Tovornika, Angelco Jencič Janko, Marjana Bačka, Janeza Klasinca, Iva Leskovca, Borisa Brunčka, Mileno Muhič, Volodjo Peera idr., kasneje pa tudi na mlajše: Sonjo Blaž, Evgena Carja, Francija Gabrovška, Rada Pavalca, Anico Sivec, Petra Ternovška, Ano Veble idr. »Gombačevi« igralci še nekaj časa predstavljajo

prepoznavno jedro mariborskega igralskega ansambla, tudi zato, ker se ta slabo sproti pomlajuje.²⁴ Ključni igralec Gombačevega obdobja je nemara Tovornik s svojo monumentalno pojavo, z »nemogočo« združitvijo ljudskega in intelektualnega v isti osebi; Gombačeve težnje po modernizaciji in »eksperimentu« pa se gotovo kažejo v angažmaju mladega Ternovška, ki po eni strani idealno ustreza njegovi (eklektični) viziji modernega gledališča, po drugi strani pa se ji s svojim temperamentom in lucidnostjo že tudi izmika in pripravlja prostor za temeljitejšo prenovitev.

Gombačev repertoar je izredno raznolik, v posameznih sezonah je težko definirati vodilno idejo ali »rdečo nit« in v glavnem ne izpričuje nobene posebne umetniško-vodstvene estetike ali poetike. Svoje mesto v njem ima že omenjena ljudska igra, ki pa iz repertoarja po ničemer ne izstopa: očitana ljudskost, ki jo povezujemo z izborom ljudskih iger, se marsikdaj nanaša na ljudski »stil« gledališča oz. igre igralcev; v repertoarju je le malo antičnih tekstov, malo ruskih avtorjev, presenetljivo nobenega Ibsena, precej je slovenskih novitet (Kamenik, Žmavc, Kozak, Flisar, Štefanac, Grün, Hieng, Partljič, F. Rudolf idr.), precej dramatike iz širšega jugoslovanskega prostora, to zlasti po Partljičevem angažmaju, med tujimi avtorji pa najdemo tudi nekaj takrat aktualnih imen (Topol, Weiss, Mrožek, Williams, Giraudoux, Dürrenmatt, Beckett, Kohout, Arrabal, Bauer, Albee, Zindel idr.). Tudi nabor režiserjev je raznolik, pri čemer primerjava z režiserji, ki so takrat režirali v ljubljanski Drami, pokaže odsotnost oz. zgolj enkratno prisotnost nekaterih takrat najbolj dejavnih, denimo Mileta Koruna, Mirana Herzoga, Franceta Jamnika ali Žarka Petana; večino repertoarja, poleg Gombača in Soldatovića, zrežirajo Franci Križaj, Zvone Šedlbauer, Slavko in Aleš Jan, Janez Drozg, Dino Radojević ali Dušan Jovanović. Odsotnost »konkurenčnih« preverjenih režiserskih imen, kot že rečeno, Gombač nadomesti z vabili mladim režiserjem, poleg Jovanovića, ki v prvih treh sezonah zrežira kar pet premier, še Šedlbauerja, A. Jana, Toneta Peršaka ali Iztoka Valiča. Iz Gombačevega obdobja lahko izpostavimo nekaj nedvomnih dosežkov oz. uprizoritev, ob katerih so si bili enotni tako sprotni kritiki kot kasnejši komentatorji, marsikatera od njih pa je dobitnica pomembnih nagrad, npr. *Mačka na tračnicah* (1967/1968, rež. D. Jovanović), *Služkinji* (1968/1969, rež. F. Križaj), *Legenda o svetem Che* (1969/1970, rež. B. Gombač), ki je bila uspešna tudi na vsejugoslovanskem Sterijevelem pozorju, *Lepa Vida* (1969/1970, rež. Z. Šedlbauer), *Dantonova smrt* (1970/1971, rež. S. Jan), *Življenje Galileja* (1972/1973, rež. B. Gombač), *Victor ali otroci na oblasti* (1972/1973, rež. D. Radojević), *Lažna Ivana* (1972/1973, rež. D. Mlakar), *Kakor vam drago* (1973/1974, rež. Mile Korun) idr.

Še v času njegovega umetniškega vodstva je Gombačeva repertoarna in umetniškovo vodstvena politika deležna različnih pregledov in vrednotenj. Borut Trekman

24 Emica Antončič npr. opozarja, da od leta 1977 po angažmaju igralca Vlada Novaka v ansamblu zazeva kadrovska »luknja«, ko vanj »mladi šolani igralci niso več želeli prihajati« (Antončič, »Mariborska« 724).

Gombaču priznava predvsem organizacijske zasluge: na prvem mestu organizacijo Borštnikovega srečanja, priznanje enakovrednega mesta v gledališču (praktični) dramaturgiji, dopolnitev igralskega ansambla, odprtost za gostovanja in vabila najmlajši generaciji režiserjev, oživitev komornega oz. malega odra itn. Njegov repertoar označi kot eklektičen, čeprav je vanj uvrščal zahtevnejše tekste kot pred njim Žižek, ki ni bil aktualen in na tekočem s sočasno evropsko produkcijo. Trekman Gombaču priznava »spretno menedžerstvo«, pa tudi to, da je v prvem mandatu prenovil mariborsko Dramo in jo bolj ali manj deprovincializiral (»Drama« 202–6). Gombaču marsikaj priznava tudi Tone Partljič (»Krize« 8), in to takrat še kot oster kritik mariborske Drame: odpiranje ozkih mej gledališča, podpis pogodbe z RTV in vstop v medijski prostor, povečanje (a še vedno ne dovolj) števila gostovanj po regiji ipd., opozarja pa tudi na probleme: npr. problematičnost delovanja dramaturškega kolegija, ki je premalo v stiku z živim gledališčem, problem stalnega dramaturga, premajhno zasedenost oz. odhode nekaterih igralcev, preslab izkoristek ponovitev,²⁵ ter gledališču očita »bolj menedžerski in zunanji reklamni razvoj kakor pa poglobljene uprizoritve« (8). Vasja Predan v pregledu sezone 1972/1973 v mariborski Drami (»Mariborska« 19) najprej razmišlja o eklektičnem repertoarju nasploh in v njem najde tudi kvalitete.²⁶ V obravnavani sezoni izpostavi zlasti njeno »gledališkost«, v njej vidi »nezgodovinarski, gledališko produktivni, nepoustvarjalni, marveč dejavni odnos«, ki je rezultat »angažirane občutljivosti vodstva in režiserjev«, posebej pa omeni profesionalnost ansambla in njegovo »zborno« igro.

Manj naklonjeno Gombačevo obdobje že z distance vrednoti Vili Ravnjak, ki je ob nekaj že omenjenih nespornih dosežkih in priznavanju Gombača kot »osrednje osebnosti« tretjega obdobja v razvoju mariborskega gledališča (ki obsega čas med letoma 1963 in 1985)²⁷ kritičen predvsem do Gombačeve »ortodoksne socrealistične teorije odraza«, ozkoglede ideološkosti, prekinitve vezi z evropskim gledališčem (npr. z eksistencialistično in absurdno dramo ter ritualističnim gledališčem) ter eklektičnega repertoarja (*Mariborski* 12). Tudi Partljič iz več kakor dvajsetletne razdalje Gombača opiše kritično, kot »prevelikopoteznega« in »premalo intelektualno izostrenega« umetniškega vodjo (»Drama« 627); iz še bolj oddaljenega časa pa Gombača – že bolj

25 Partljič v članku omenja majhno število ponovitev (11) uprizoritve *Noč iguane*; še izrazitejši primer je majhno število ponovitev nekoliko kasnejše (1973/1974), po kritičnem mnenju izjemne uprizoritve *Kakor vam drago* v Korunovi režiji. O tem nekoliko dvomno piše tudi sam Gombač (*Skozi* 103).

26 Eklektičen repertoar po Predanovo ni a priori »manjvreden«, temveč je repertoar z »mozaično strukturo z vodilno idejo«, ki pa mora upoštevati nekaj okoliščin: domačo dramaturgijo, tako večno kot sodobno klasiko, različne vrste, vključno z eksperimentom, kvaliteto in potrebe umetniškega ansambla, občinstvo oz. »občutljivost gledalskih struktur« ter regionalne specifične. Vodilna ideja pa se mora gibati med zgodovino in sedanjostjo, med reprodukcijo in »stvariteljsko« produkcijo.

27 Ravnjak zgodovino mariborskega gledališča razdeli na štiri obdobja: 1919–1941, 1945–1962, 1963–1985 in od 1986 dalje (»Izročila« 4).

prizanesljivo – vrednoti njegov nekdanji sodelavec Bruno Hartman. Gombač je zanj »človek zamaha, velike delavnosti, organizator, a tudi politik, populist«, njegovo obdobje pa ob tem, ko izpostavlja številne odmevnejše uprizoritve, označi kot »dovolj razgibano« (»Devet« 43–7). Omeniti moramo, da je tudi sam Gombač popisal, in to izjemno vehementno, svoje obdobje v mariborski Drami, in sicer v avtobiografski knjigi – spominih – *Skozi življenje*, ki je na trenutke dragocen in duhovit vir za razmislek o njegovih umetniškovodstvenih, organizacijskih in kulturnopolitičnih izhodiščih, ki pa jo moramo kljub občudovanja vrednemu zanosu in iskrenosti brati z določenimi zadržki.²⁸

Kaj lahko k zgornjim opredelitvam dodamo? Gombačevo obdobje v mariborski Drami pomeni prelom s stagnacijo gledališča v obdobju umetniškega vodstva Frana Žižka. Mariborsko gledališče postane dinamična in odzivna umetniška ustanova, ki pa ji je pod Gombačevim vodstvom bližje ekstenzivnost kot intenzivnost ter kvantiteta kot kvaliteta. Gombač gledališča ne razume kot poglobljeno umetniško dejanje, temveč kot razširjeno dogajanje, v različnih pogledih in različnih smereh odvijajočo se organizacijo. Mariborsko gledališče postane v njegovem času prepoznavno, vendar najpogosteje ne zaradi umetniške kvalitete ali idejne poglobljenosti in ostrine, temveč zaradi zunanjih »estetskih« specifik oz. vezanosti na lokalne oz. regionalne tematske, karakterne in jezikovne posebnosti, s katerimi je mogoče hitro in učinkovito nagovoriti občinstvo, tisto občinstvo, ki kljub seganju čez lokalne meje vendarle ostaja njegov glavni naslovnik. Če je Gombač sam priznal, da je režiral Shakespeara »po Kottovih receptih« (*Skozi* 110), je s tem nehote povedal tudi, da za svoje delo ni potreboval lastne izvirne ideje, temveč mu je bilo dovolj privzeti tujo, da le gledališče deluje in »se vrti«. Strogo gledano je Gombača vodil estetski in kulturnopolitični oportunistem in konformizem, ki pa v gledališču navadno ne učinkuje tako negativno in regresivno kot drugod v družbi; kljub temu pa gledališkost, o kateri je govoril Predan, na ta način ostaja brez avtentične substance, torej tiste podlage, ki bi jo šele lahko povezala z umetnostjo in družbo v njenih temeljih, sprevidela njune aktualne in akutne probleme ter nakazala možne izhode in rešitve.

1.1.2.4 Prehodnost in stagnacija

Gombača na mestu umetniškega vodje v sezoni 1978/1979, po kratkem, manj kot enoletnem vedejevstvu Marjana Bačka, nasledi Bojan Štih.²⁹ Njegov prihod v

28 Knjiga je pravzaprav samozaložniška in temu primerno (ne)urejena ter (pre)ekstenzivna.

29 Bojan Štih (1923–1986), kritik, esejist, umetniški vodja in urednik. Končal študij zgodovine na FF, opravljal številne kulturnopolitične in uredniške funkcije, bil umetniški direktor Triglav filma in ravnatelj ljubljanske Drame, umetniški vodja SLG Celje, MGL in umetniški direktor Viba filma. Avtor številnih knjižnih del in prejemnik Župančičeve nagrade (1984).

mariborsko Dramo pomeni, kot pravi Ravnjak, »pravo provokacijo« (»Tretje« 524), ne samo zaradi prihoda »Ljubljancana« v »Maribor«, temveč predvsem zaradi Štihovga (ne)dvoumnega slovesa. Po odmevnem »izgonu«³⁰ iz ljubljanske Drame in dveh uspešnih mandatih v dveh slovenskih gledališčih, Slovenskem ljudskem gledališču Celje in Mestnem gledališču ljubljanskem, je Štiha pot zanesla tudi v Maribor, kjer pa štiriletnega mandata ni izpeljal v celoti niti v nominalnem niti vsebinskem smislu.

V nasprotju z Gombačem je Štih intelektualec evropskega formata, erudit in kritik birokratskega kulturnega in političnega sistema ter senzibilni in polemični opazovalec življenja in umetnosti ter njun soustvarjalec. Njegov nastop pomeni rahlo polemiko z Gombačem, kot zapiše Partljič (»Drama« 642), ki pa v Štihovem triletnem obdobju vidi predvsem neizkoriščene možnosti. V resnici si je Štih zastavil ambiciozen program, ki ga je post festum dokumentiral v knjigi *Sen gledališke noči*. V Maribor je prišel seznanjen z očitki, da se v mariborski Drami uveljavljata diletantizem in »šmira« oz. da je mariborski ansambel pogosto »predmet posmeha«, kot nekoliko kasneje piše o tem Emica Antončič (»Mariborska« 724). Kljub delni neupravičenosti teh očitkov si je Štih zastavil za cilj, da v Mariboru uveljavi »poseben mariborski gledališki umetniški slog« (*Sen* 56). Zavedal se je problemov mariborske Drame, ki so spremljali že Gombačevo vodstvo. Njegova reformatorska vizija ljudskega, igrivega, gledališkega in nebirokratskega sodobnega evropskega gledališča, povezanega tudi s (slovensko) tradicijo in vodenega od znotraj, ne od zunaj, je obsegala naslednje programske točke, ki jih je razgrnil v svoji različici »mariborske dramaturgije«:³¹ izpeljati idejo o otroškem in mladinskem, tudi študentskem odru oz. gledališču, izpopolniti (do 40 članov) in pomladiti igralski ansambel, pred tem pa rešiti njegove stanovanjske, plačne in delovne probleme oz. možnosti za sodelovanje igralcev na radiu in televiziji, pognati mali oder s specifično in prepoznavno estetiko, programom in občinstvom, gledališko predstavo vzpostaviti kot umetniški akt ter se upreti birokratizaciji in tehnokratizaciji umetnosti, ločiti Dramo od Opere in Baleta ter si prizadevati za novo gledališko stavbo, organizirati SNG Maribor v smislu »enotnosti v sožitju različnosti«, usposabljanje in ustrezno vrednotiti delo tehničnega osebja, najti svoj položaj v mestu oz. nagovarjati njegovo občinstvo. Štih poglobljeno premišlja o »duhovni in kulturni vlogi Maribora« (110) ter policentričnem razvoju Slovenije in zgoraj povedanemu dodaja še premislek o repertoarju (ki naj bi bil naslonjen na slovensko dramatiko, pri izbiranju klasičnih besedil pa je vodilo možnost novih interpretacij), ukinjanju pojma province, seganju gledališča v slovenski, jugoslovanski in evropski prostor, trajnem stiku gledališča z občinstvom in odpiranju mladim novim gledališkim silam. Njegovi

30 Glej Bibič, *Izgon*.

31 Štih o mariborskem gledališču razmišlja v zapiskih v osmih nadaljevanjih, vsa so podnaslovljena »Mariborska dramaturgija [I–VIII]«, in v sklepnem, naslovljenem samo »Mariborska dramaturgija« (*Sen* 84–108).

načrti pa so še ambicioznejši od pravkar navedenih in v njih razmišlja o odprtju novega odra na desnem bregu Drave, ustanovitvi dependanse Drame v katerem izmed bližnjih mest v regiji ter gledališke šole, vzpostavitvi pogodbenih odnosov v gledališču in stremenju k prehodnosti igralcev, odpravi abonmajskega sistema ipd. Najbrž ni treba dodati, da večina omenjenih načrtov ostane neuresničeni, čeprav nikakor ne neuresničljivih, hote ali nehote pa nekateri od njih postanejo del programske vizije Štihovih naslednikov.³²

Štihova gledališka ideja je »biti ljudsko, svobodno, sodobno in v antialienacijo človeka usmerjeno gledališče. Socialistično. Ob vsem tem pa oporišče nacionalne zavesti in slovenske kulturne volje [...] to je mariborski gledališki slog« (177). Razlika med Štihovo in Gombačevo vizijo sodobnega gledališča je očitna, s to pripombo, da je imel Gombač možnost svojo različico do kraja razviti, Štih pa je zaradi birokratskih okoliščin in prezgodaj prekinjenega mandata ni mogel. Kljub temu je v času vodenja gledališča uvedel nekaj novosti: poleg velikega in malega odra se je gledališče dogajalo tudi v Kazinski dvorani, na Odru bratstva in enotnosti (ki ga je uvedel že Gombač) in v okviru Gledališkega protokola, ki je pomenil koncertno oz. bralno izvedbo novih slovenskih besedil, premiere malega odra pa je organiziral tudi v drugih krajih. Štihov program je črpal iz sodobne in mlade slovenske dramatike (Kmecl, Jančar, Šeligo, Petan, Brvar, Švabič, Martinec, Snoj, Partljič idr.), odkrival je pozabljena besedila iz slovenske dramske zakladnice (npr. *Ščurki* Toneta Čufarja, *Kriza* Rudolfa Golouha) ter izbiral idejno in estetsko profilirana in problemska ter v nasprotju z že znanimi ali pozabljena ali spregledana besedila iz klasične oz. sodobne evropske dramatike (Vampirov, Bauer, Mrožek, Grabbe, Montherlant, Strindberg, Eliot, Gribojedov, Krleža, Pirandello idr.). Kot že Gombač je bil tudi Štih odprt za nove in mlade umetniške sodelavce, ki so zlasti v predstave malega odra vnesli več eksperimentalnega duha. Pri izbiri režiserjev se je zanašal predvsem na »domače« sile, tako je v naboru režiserjev še največ tistih iz mariborskega kroga: Soldatovič, Gombač, Janez Jemec, Juro Kislinger, Branka Nikl, Iztok Valič, pa tudi Jože Babič in Vesna Arhar. V njegovem obdobju po estetski ali idejni prodornosti v večji ali manjši meri izstopajo predstave, kot so: Golouhova *Kriza* (1978/1979, rež. J. Babič), Mrožkova *Klavnicca* (1978/1979, rež. V. Soldatovič), Šeligova *Lepa Vida* (1978/1979, rež. F. Križaj), Čufarjevi *Ščurki* (1979/1980, rež. A. Jan), Grabbejev *Don Juan in Faust* (1979/1980, rež. J. Babič), Montherlantov *Port Royal* (1979/1980, rež. V. Soldatovič), Švabičeva *Odrska pripoved o mladem junaku* (1979/1980, rež. I. Valič), Eliotov *Starejši državnik* (1979/1980, rež. B. Gombač), Pirandellova *Nocjo bomo improvizirali* (1980/1981, rež. M. Korun) idr.

Komentatorji Štihu priznavajo poskuse razbijanja provincializma in ponovne evropeizacije mariborskega gledališča ter demokratizacije (Ravnjak, »Tretje« 525) v

32 Tako tudi zamisel o ustanovitvi lastne gledališke šole (Dramski studio), ki jo povzame Ravnjak (*Sen* 156–7).

smeri ljudskega in »plebejskega« gledališča (Hartman, »Devet« 47), vendar ti poskusi ostajajo v povojih. Štih je v Maribor brez dvoma prišel odprtega duha in mariborsko izkušnjo razumel kot enakovredno svojim predhodnim. Za razliko od Gombača je v temeljih premislil prostor, v katerem mariborsko gledališče deluje, in smernice njegovega možnega razvoja. Njegovemu vodenju se je poznalo, da ga je pravzaprav izvajal iz Ljubljane ali vsaj iz »hotela« in se z mariborskim utripom praviloma ni zлил, pa tudi to, da je za razliko od svojega predhodnika v sprotno delovanje gledališča redkeje posegal avtorsko.³³ Kljub velikim ambicijam, intenzivnosti in razgibanosti njegovega vodstvenega sloga ter neukrotljivemu temperamentu ostaja Štihova vloga v mariborski Drami prehodna, njegovo umetniško vodstvo pa bolj ali manj deklarativna »epizoda« v njegovi kulturniški karieri.

Morda bi podobna oznaka veljala za štiriletni umetniškovodstveni mandat Stan-ka Potiska,³⁴ igralca mariborskega ansambla, ki je gledališče vodil med sezonama 1981/1982 in 1984/1985.³⁵ V pogovoru ob nastopu mandata Potisk v odrezavem in nekoliko ciničnem slogu obljublja, da bo obdržal predlagani Štihov repertoar in s tem gledališču omogočil kontinuiran razvoj, v repertoarnem pogledu bo na veliki oder vrnil mladinsko igro, poravnal bo »uprizoritveni dolg do klasikov evropske gledališke avantgarde«, posebej omenja Shakespearovega *Julija Cezarja* in Ionescovo *Učno uro*, ukvarjal se bo s kadrovskega problemi in v ta namen omogočil elastično štipendijsko politiko, v organizacijskem smislu pa si bo prizadeval za čim boljše »izigranje« premier (Partljič, »Pogovor« 621–5).

Potiskov program komentatorji pogosto ocenjujejo kot »intelektualističen«, v bližini političnega gledališča, premalo dinamičen in atraktiven ter precej zazrt v eksistencializem in gledališče absurda, ki naj bi bila v tistem času že preživeta (Antončič, »Mariborska« 727). Tako ga opisuje tudi Partljič, ki Potisku očita še zanemarjanje komedije in »samoforsiranje«, saj je v svojem programu pogosto sam igral glavne vloge (Partljič, »Drama« 648). Kot pozitivni potezi vidi angažma dramaturga Vilija Ravnjaka in lektorice Emice Antončič. Še posebej negativno vlogo si je Potiskovo umetniškovodstveno obdobje prislužilo v programskih premislekih njegovega naslednika, Vilija Ravnjaka. Potiskovo obdobje zanj pomeni »umetniško in kadrovsko krizo« oz. »najgloblje krizno dno«, v katerem se je znašla mariborska Drama; Potiskova zapuščina naj bi bila »umetniško, kadrovsko in organizacijsko opustošenje«. Po Ravnjaku se

33 Štih je bil dramaturg pri nekaterih uprizoritvah, skupaj s T. Partljičem in J. Jemcem pa je napisal predlogo za uprizoritev *Pridite, predstava je* (1980/1981).

34 Stanko Potisk (1937), igralec, umetniški vodja in prevajalec. Končal študij dramske igre na AGRFT, igral v Drami SNG Maribor in SLG Celje, v obeh gledališčih deloval tudi kot ravnatelj oz. upravnik. Igral v filmih in prevajal francosko dramatik. Dobitnik Borštnikove nagrade za igro (1984).

35 Kot že rečeno, Potisk je v Gombačevem obdobju v sezoni 1969/1970 mariborski igralski ansambel zapustil, vanj pa se vrnil šele ob Štihovem nastopu.

je v Potiskovem času ustavil naravni pritek mladih gledaliških ustvarjalcev, gledališče je trpelo za zoženjem idejnoestetske platforme oz. hermetizmom in nekomunikativnostjo, Potisk pa je v svojem vodenju spregledal nekaj očitnih dejstev, namreč da mariborska Drama ne more biti specializirano gledališče, da gledališču hermetizem ne ustreza, da je njegov repertoar pristranski (tudi on omenja odsotnost komedije) in da naseda trem neustreznim repertoarnim formulacijam: prvič, da gledališče pomeni racionalno komunikacijo, drugič, da je politično gledališče nujno tudi hermetično in intelektualistično, in tretjič, da je želja po obuditvi evropske dramske avantgardne tradicije anahronistična oz. »zapozneli modernizem«. Poleg tega Potisku očita »anarhični in uradniški način delovanja«, »popolno umetniško dezorientacijo in stagnacijo« ter odsotnost vizije, imaginacije in senzibilnosti, kar naj bi imelo za posledico upadanje zanimanja občinstva (Ravnjak, *Mariborski* 13–15).

Ravnjakovi očitki so ostri in radikalni, eden od njihovih namenov pa je zagotovo metodično »čiščenje« terena pred lastnim nastopom oz. legitimni poskus pozitivne artikulacije lastnih stališč na podlagi poprejšnje negativne in kritične oznake dela predhodnika. Sočasna kritika Potiskovega repertoarja ni zaznavala na tako negativen način in je v njem našla tudi nekaj gledaliških presežkov, kot npr. uprizoritev Šeligove *Svatbe* (1981/1982, rež. M. Korun), Wudlerjeve igre *Noe Noe – Pomota* (1982/1983, rež. J. Kislinger), Partljičevega *Mojega ata, socialističnega kulaka* (1982/1983, rež. M. Logar), Marinkovičeve *Glorije* (1983/1984, rež. B. Gombač), Beckettovega *Konca igre* (1983/1984, rež. I. Likar), Jančarjevega *Disidenta Arnoža in njegovih* (1983/1984, rež. A. Jan), Kovačevičevega *Balkanskega špijona* (1983/1984, rež. J. Babič), Ibsenove igre *Ko se mrtvi prebudimo* (1984/1985, rež. Ž. Mesarič), Turrinijevih *Meščanov* (1984/1985, rež. D. Mlakar) ali Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka* (1984/1985, rež. P. Veček). V njegovem programu je bogato zastopana slovenska dramatika (od sodobnejših Šeligo, Filipčič, Košuta, Forstnerič, Petan, Wudler, Partljič, Kozak, Jančar, Gluvič, Kavčič), od tuje eksistencialistične in absurdistične dramatike, ki je predmet najpogostejših očitkov Potiskovemu programu, so v repertoarju pravzaprav samo po en Sartrov, Ionescov in Beckettov tekst, morda bi sem lahko šteli še Mrožka, ki pa je v Mariboru tudi že prej pogosto uprizarjani avtor, od domače eksistencialistične ali politične dramatike pa so v repertoarju Wudler, Kozak ali Jančar. To pa je zastopanost, ki zvrstno v resnici v ničemer ne odstopa od Štihovega ali Gombačevega programa. Očitno so bili tovrstni očitki namenjeni bolj Potiskovi nekomunikativnosti in programski strogosti kakor resnični ideološki pristranosti repertoarja, veljaven se zdi samo očitek o odklanjanju komedije. Potiskov nabor režiserjev prav tako v ničemer ne odstopa od predhodnikov, zanaša se na stalne režiserje (Soldatović, Gombač, Kislinger), po dvakrat v tem času v gledališču režirajo A. Jan, Likar in Mesarič, pod Potiskom v Mariboru prvič zunaj Ljubljane režira Vito Taufer, ob njem in Likarju pa v naboru skorajda ni režiserjev mlajše ali najmlajše generacije.

Zdi se, kot da je Potisk s svojim programskim konceptom in z načinom vodenja skušal na novo idejno profilirati mariborsko Dramo, ji dati nov obraz, njen občasno dvomljivi sloves površne in plehke teatralike nadomestiti z idejno poglobljenostjo, pri tem pa se je, po eni strani (kar mu očita tudi Ravnjak), »izneveril« določeni izvedbeni tradiciji gledališča ali vsaj »mariborski« specifikki, po drugi strani pa tudi pričakovanjem občinstva, ki za »prevzgojo« potrebuje veliko daljše obdobje oz. močnejši impulz. To je v veliki meri uspelo šele Pandurju, ki je bil v tem pogledu bolj komunikativen, marketinško spreten, predvsem pa je bolje zaznal pričakovanja novega mariborskega – tranzicijskega – občinstva. – Po pregledu prvih treh umetniškovodstvenih obdobjih lahko rečemo, da se je v tem času v Mariboru dogodila določena modernizacija gledaliških sredstev in njihove idejne podlage, da pa se gledališče še ni ujelo s sodobnimi (postmodernističnimi) tendencami, kakršne lahko v osemdesetih letih prejšnjega stoletja že srečujemo v drugih slovenskih gledališčih, ob ljubljanski Drami in nekaterih eksperimentalnih skupinah zlasti v Slovenskem mladinskem gledališču. Prostor ostaja odprt in kakor da čaka na prihod Vilija Ravnjaka in za njim Tomaža Pandurja, ki v mariborskem gledališču prelomita z (anahronistično) modernistično tradicijo, ki jo najmočnejše od treh predhodnikov zastopa ravno Potisk, in gledališče sinhronizirata s postmodernimi tendencami.

1.1.2.5 Iz modernega v postmoderno gledališče

Okoliščine nastopa Vilija Ravnjaka,³⁶ najprej kot vršilca dolžnosti umetniškega vodje v sezoni 1984/1984 in nato kot umetniškega vodje, smo že nekoliko orisali. Ravnjak nastopi po eni strani kot nadaljevalec »bogate preteklosti mariborske Drame in z najiskrenejšo željo preseči sedanjo umetniško in kadrovsko krizo« (Ravnjak, *Mariborski* 5), po drugi strani pa neusmiljeno in študiozno obračuna z duhovi preteklosti, ki so do krize, kakor jo sam zaznava, privedli. Svoja programska izhodišča oz. celo več, svoje razumevanje (sodobnega) časa, kulture, umetnosti in gledališča, v katerem zaseda novo funkcijo, artikulira v programskem spisu »Eppur si muove«,³⁷ še prej pa v manifestativnem članku v gledališkem listu »Za reformo mariborske drame« (16). Kriza, o kateri razpravlja, je pravzaprav trojna: stilna in idejnoestetska, kadrovska in kriza občinstva. Do leta 1990 si zastavi naslednje cilje oz. stopnje reforme: mariborska Drama mora postati aktivna gledališka sila v slovenskem, jugoslovanskem

36 Vili Ravnjak (1960), dramaturg, umetniški vodja, dramatik, pedagog in esejist. Končal študij dramaturgije na AGRFT, od diplome naprej zaposlen v mariborski Drami kot dramaturg ali umetniški direktor. Avtor številnih uprizorjenih ali objavljenih dramskih besedil ter gledališko-teoretskih del, scenarist in pisec knjig o duhovnem samospoznavanju. Prejemnik Grün-Filipičevega priznanja za dosežke v slovenski dramaturgiji (2013).

37 Spis, ki ga je Ravnjak namenil ansamblu mariborske Drame, je izšel v prvi številki gledališkega lista SNG Maribor v sezoni 1985/1986.

in srednjeevropskem prostoru ter središče duhovnega življenja v Mariboru oz. severovzhodni Sloveniji; za to bo potreben dvig duhovne ravni v profesionalno in racionalno urejeni gledališki instituciji, povečati pa bo treba število premier in ponovitev ter izpopolniti igralski ansambel. Ob tem mu ta »enkratna zgodovinska priložnost« (Ravnjak, *Mariborski* 16) ponuja še možnost pomladitve in revitalizacije mariborske Drame ter pritegnitve nove publike in vrnitve stare. Pri sestavljanju repertoarja bo sledil naslednjim izhodiščem: izognil se bo pastem eklekticizma in program utemeljil na »vsebinsko-problemski aktualnosti« (prav tam), kjer bo (teoretično) razmerje med komedijo in tragedijo 60 : 40; sestavljal ga bo po žanrskih principih, glavnino bo predstavljala »komercialno uspešna produkcija« (17), del repertoarja pa bo iskateljski in inovativen; repertoar mora biti celota, delitev na veliki in mali oder je zgolj »terminološko tehnične narave« (prav tam); v pripovednem smislu je treba dati prednost »epski in moderni sinhrono asociativni dramaturgiji« (prav tam), v stilno-estetskem pogledu pa atraktivnim in vrhunsko izdelanim predstavam; posebej namerava gojiti melodramo, vodvil, kabaret oz. satirično gledališče, kriminalko, balado, bulvarko in klasično komedijo; domači repertoar bo dopolnjeval z gostujočimi predstavami, tudi domače predstave bodo primerne za gostovanja, predvsem pa bo repertoar prilagojen obstoječemu igralskemu ansamblu in njegovim kreativnim potencialom. Ravnjak ob svojem nastopu temeljito premisli tudi organizacijsko-tehnična izhodišča vodenja oz. načrtovanih sprememb in možne kadrovske rešitve ter na podlagi natančnih podatkov sociološko oz. socialno analizira mariborsko občinstvo.

Ravnjakovo »zavzetje« mariborske Drame je dobro pripravljeno in detajlno argumentirano. Izhaja iz razumevanja sodobnosti kot časa po moderni in iz postmodernističnih estetskih kategorij, gledališče vidi kot sodobno idejnoestetsko platformo, ki je v dejavnem odnosu s svojim časom in z občinstvom. Kontinuiteto v vodenju mariborske gledališke institucije pravzaprav razume kot radikalni prelom s preteklim, ki šele omogoči artikulacijo novega in prihodnjega. Pri tem se – čeprav lahko vzbuja tudi tak videz – izogne populističnemu izhodišču, ki ga kritizira pri svojih predhodnikih, namreč da vsak nov reformator samega sebe oznani kot prebuditelja in rešitelja. Njegova analiza je preveč sistematična in temeljita ter kljub poudarjanju komunikativne funkcije gledališča niti malo populistična: vrnitev k zgodbi, žanrom in h komunikaciji je namreč integralni del njegove postmodernistične vodstvene paradigme. Kljub temu – ali ravno zaradi svoje lastne polemičnosti – je Ravnjakov program sprejet enako polemično in kritično, oglasijo se »stare sile«, npr. Branko Gombač,³⁸ ki mu Ravnjak celo priznava določene zasluge za razvoj mariborske Drame, boj proti »lokalistično-domačijskim tendencam« (*Mariborski* 335) pa se zaostri dve leti po nastopu mandata. Ravnjak ga – čeprav je njegov vir v sami instituciji in njenem občutku ogroženosti

38 Glej Ravnjakovo repliko na Gombačevo polemično pisanje (*Mariborski* 24–28).

(Antončič, »Mariborska« 727) – vidi kot konflikt med »samozadostnostjo, avtarkičnostjo in dinamičnostjo, odprtostjo« (Ravnjak, *Mariborski* 48) oz. med provincialnim in evropskim mišljenjem. Tako lahko v miru izpelje predvsem prvo polovico svojega programa, v drugi se mora za njegovo izvedbo boriti, neuresničeni pa ostanejo tudi mnogi drugi njegovi načrti.

Iz Ravnjakovega uresničenega repertoarja, ki ga sam razume kot celoto, vendar tudi kot zaporedje posameznosti oz. med seboj povezanih projektov, izstopajo nekateri značilni dosežki. V repertoarju je malo klasičnih besedil, več je sodobne klasike (Brecht, Čehov), izbor starejših in sodobnih tujih in domačih besedil je selektiven in premišljen, od slovenskih klasikov sta tu samo Cankar in Linhart, od sodobn(ej)ših avtorjev Fritz, Bor, B. A. Novak, Möderndorfer, Flisar, sodobni tuji so Mastrosimone, Joly, Hoffman, Prokić idr. Pomemben je tudi izbor režiserjev, saj Ravnjak sodobno gledališče razume kot režisersko (in dramaturško), dramatik in igravec sta zanj vselej v ozadju (7). Največ režij ima še vedno Soldatović, sledijo Marjan Bevk, Möderndorfer in Erceg; nekaj imen je še posebej izstopajočih, čeprav prva dva samo s po eno režijo: Vito Taufer in Jovica Pavić, Mira Erceg. Med predstavami so najodmevnejše Hoffmannov *Tako kot je* (1986/1987, rež. V. Möderndorfer), Ercegov, Gantarja in Jurce *Pasijon po Lukulu* (1986/1987, rež. M. Erceg), Prokićev *Metastabilni graal* (1986/1987, rež. J. Pavić), Brechtovi *Bobni v noči* (1986/1987, rež. M. Erceg), Čehovove *Tri sestre* (1987/1988, rež. V. Taufer), Koršičev *Modri angel* (1988/1989, rež. K. Godina) idr. Podobno uspešne projekte najdemo do Ravnjaka zlasti pri Gombaču, ki pa je mariborsko Dramo vodil neprimerno dlje. Ravnjakov izbor je značilen tako glede na žanrsko pripadnost posameznih besedil (npr. pasijon, kabaret), na izbor tematike (npr. tema aidsa) in plasma projektov oz. njihovo promocijo (mdr. trojni Brechtov projekt; provokativen plakat za *Tako kot je*). In navsezadnje Ravnjakovo obdobje pomeni ponovno uvrstitev mariborske Drame na seznam slovenskih gledališč, ki uspešno iščejo stik s časom, in to tako v tematskem kot izvedbenem oz. distribucijskem smislu.

V Ravnjakovem prvem obdobju se opazno spremeni struktura mariborskega igralskega ansambla. Že pred njegovim nastopom, še pod Potiskovim vodstvom, se ansamblu pridruži mlada Irena Varga, sledijo (z različno dolgimi angažmaji) Janez Škof, Peter Boštjančič, Renato Jenček, Davor Herga in Alenka Tetičkovič, ansambel pa se pomladi tudi z načrtnimi krajšimi gostovanji najmlajše generacije slovenskih igralcev (npr. Borut Veselko, Radoš Bolčina, Tanja Ribič, Robert Prebil, Dario Varga, Jonas Žnidaršič idr.), v več predstavah so sodelovali tudi gojenci Dramskega studia.³⁹ Pod

39 Igralca Davor Herga in Alenka Tetičkovič sta bila takrat še dijaka oz. člana Dramskega studia, poleg njiju je nastopalo več drugih članov studia. Dramski studio je deloval v letih 1985–92 in iz njega je izšlo nekaj pomembnih slovenskih gledaliških ustvarjalcev, med njimi Robert Waltl, Igor Štromajer, Bojana Kunst, Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci, Matjaž Latin, Aleš Novak, Rene Maurin, Marko Naberšnik, Tina Kosi, Tea Rogelj, Rok Vihar, Jure Ivanušič, Maša Židanik, Mojca Simonič idr.

Ravnjakom mariborski ansambel zaživi kot prenovljena celota, mladim pa vsaj prvi dve leti bolj ali manj uspešno sledi tudi starejši del ansambla, ki pa se, kot že rečeno, prenovitvenim tendencam kmalu upre, ne da bi zares vedel, kakšna – ironična – usoda ga čaka v že povsem bližnji prihodnosti ...

Ravnjakov čas v Drami pomeni začetek četrtega obdobja v zgodovini te institucije, 80. leta, ki ga zaseda, ter njihovo (Pandurjevo) nadaljevanje v 90. pa so nemara v njeni zgodovini najburnejša in pomenijo tudi največji prelom. Mariborska Drama namreč v tem času preide iz moderne, na trenutke celo predmoderne in anahronistične umetniške institucije v postmoderno, kljub temu da je ta prelom po Pandurjevem odhodu prekinjen in se gledališče v marsikaterem pogledu ponovno vrne v »predpandurjevski« (Ravnjak, »Četrto« 716) in »predravnjakovski« čas, ki ga še dolgo zaznamujejo različne pojavne oblike gledališke krize. Ravnjak je poleg izvirne in dosledne umetniškovo vodstvene poetike, ki jo je formuliral, in nekaterih nespornih dosežkov pomemben tudi kot najava obdobja Tomaža Pandurja, ki je še radikaliziral to, kar je sam začrtal, mariborski Drami pa na poseben način dal novo, prepoznavno ime.

1.1.2.6 Razcvet in načenjanje gledališke substance

Obdobje Tomaža Pandurja⁴⁰ v mariborski Drami (od sezone 1989/1990 do 1995/1996) je od vseh umetniškovo vodstvenih obdobjih nemara najbolj obdelano in osvetljeno tudi od zunaj, čeprav, paradokсно, v zvezi s Pandurjevo (delovno) biografijo ostaja še kar nekaj neznank. O ozadjih in značilnostih Pandurjevega umetniškega vodstva Drame najizčrpnje piše Maja Šorli.⁴¹ Pandur je s svojim nastopom zajahal val krize, ki je odnesla Ravnjaka, in se iz njega izvil kot rešitelj mariborskega gledališča. S svojimi predhodniki je dovolj gladko odpravil in čas pred svojim nastopom imenoval »opustošenje«, Maribor »puščavo«, mariborsko gledališče pa »majhno, provincialno in diletantsko« ((uc), »Salzburg« 20) (resnici na ljubo je tudi Ravnjak predhodno obdobje videl kot opustošenje) in si pri tem sicer nakopal nekaj polemičnih odzivov, ki so imeli za posledico celo odškodninske tožbe (Gombač, *Skozi* 407–19), vendar ga pri njegovem zmagovitem pohodu ni nič ustavilo. Pandurjeva strategija je bila diskontinuitetna in avtorska, celo avtokratska: prekiniti z vsem preteklim in uveljaviti se kot nova gledališka realnost. Pri tem ni priznaval mej, niti geografskih niti historičnih niti političnih, na trenutke celo moralnih ne: najvišji in praktično edini argument in smisel njegovega ravnanja je bila Umetnost z veliko začetnico. Umetnost upravičuje vse, tako

40 Tomaž Pandur (1963–2016), gledališki režiser in umetniški vodja. Končal študij gledališke režije na AGRFT, deloval tudi v tujini (Nemčija, Grčija, Srbija, Hrvaška, Španija), ustanovitelj gledališča Pandur.Theaters. Dobitnik Borštnikovih nagrad za režijo in nagrade Prešernovega sklada (1991).

41 Glej Šorli, »Dediščina«.

radikalnost kot konformizem, tako idejo kot njeno estetsko realizacijo, tako individualizem kot težnjo po spremembi skupnosti. Pandurjev pojav pomeni opazovanje postmodernizma na delu, tistega postmodernizma, ki ga je teoretsko utemeljil njegov predhodnik, Vili Ravnjak. S prepoznavanjem Ravnjakovega obdobja Pandurjev rez v razvoj mariborske Drame že ni več videti tako radikalen, kot je v resnici bil, vprašanje pa je, ali bi bil v taki obliki brez Ravnjaka sploh mogoč. V Pandurjevem nastopu se je nemara združilo nekaj srečnih okoliščin, ki pa jih v drugačno luč postavlja zaključek njegovega obdobja, tako da kljub nedvomnim uspehom ti vzbujajo tudi (naknadni) dvom: cena, ki jo terjaja geslo »umetnost za vsako ceno«, je bila namreč vendarle previsoka in mariborsko gledališče jo na simbolni ravni odplačuje še danes.

Šorlijeva (brez razvidne hierarhije) navaja značilnosti Pandurjevega vodstva: vzpostavil je trdno igralsko jedro ansambla, in to z vabili novim igralcem in odpovedmi starim; ansambel, ki se je formiral, je bil sicer v jedru enoten, v nekaterih primerih pa do njegove politike tudi kritičen in defetističen; ustvaril si je stalno ekipo sodelavcev, ki so pomagali izoblikovati njegov prepoznaven režijski slog; v intervjujih pred nastopom je formuliral dovolj preprost in jasen koncept gledališča, v primerjavi z Ravnjakovim veliko bolj praktičen, čeprav še vedno dovolj analitičen; uspešna režija *Šeherezade* (1988/1989), po kateri je prišel v Maribor, mu je predstavljala dobro izhodišče za razdelavo lastne režijske poetike, hkrati pa je v Slovenskem mladinskem gledališču spoznal drugačen tip gledališča od tistega, ki ga je pred prihodom na akademijo lahko spremljal v Mariboru; svoje gledališče je jasno lociral v ožje in širše okolje, torej tako v mesto kot državo in Evropo ter širše, njegova gledališka »sociologija« je spretno izkoristila tranzicijski čas oz. pojav nove mariborske gledališke publike (Antončič, »Medijska« 4); temu okolju je prilagodil promocijo oz. plasma in trženje predstav, v ta namen je izkoriščal prednosti koprodukcijskih sodelovanj in pripravljenost sponzorjev za udeležbo pri njegovih ambiciozno zastavljenih projektih; za svoje delovanje si je v okvirih državne oz. mestne kulturne politike izbral poseben status glede na druga slovenska gledališča, in to tako za delovanje kot številna (draga) gostovanja; podobo gledališča je dopolnjeval z mnogimi gostovanji po relevantnih gledaliških festivalih, tudi tistih na drugih kontinentih; v izboru repertoarja in drugih izvajalcev je bil izjemno selektiven, pri tem pa imel dovolj srečno roko, da je v tem času ob njegovih lastnih nastalo še nekaj pomembnih gledaliških presežkov drugih avtorjev; produkcijo gledališča je v največji možni meri prilagodil lastnim velikim projektom, ki so bili središče sezon(e) oz. se je v njih razodeval smisel in cilj njegovih prizadevanj; svoj program je znal plasirati pod zaščitno znamko mariborske Drame, ki ji je dal tudi prepoznavno vizualno identiteto; obvladoval je medijski prostor, pri čemer so mu šli na roko medijska površnost in neselektivnost ter predvsem kratek spomin medijev: lahko bi rekli, da je tako v svojem mariborskem času kot kasneje znal režirati tudi medije; s svojim delovanjem je v temelju problematiziral koncept narodnega

gledališča, kakor ga je do tega hipa poznalo tako mariborsko kot slovensko gledališče, saj je postavil pod vprašaj tista izhodišča, ki so pri razmisleku o vlogi in pomenu mariborskega gledališča vodila vse njegove predhodnike, vključno z Ravnjakom (ki je prostor »nacionalnega« samo občutno razširil): nenadoma mariborska Drama ni bila več (nacionalno) gledališče, utemeljeno na slovenski drami, jeziku in kulturi oz. na lokalnem v nacionalnem, kulturnem in socialnem smislu, kjer se je v zgodovini oblikoval njen pomen za ohranjanje narodne in kulturne identitete, temveč je postala evropsko gledališče, ki namesto slovenskega govori predvsem jezik »sanj«, integrirala se je – še precej pred slovensko vključitvijo v evropske integracije, vendar pa v času osamosvojitve – v vitalne evropske tokove, s tem pa se izpostavila nevarnosti izgube »lokalne« oz. nacionalne identitete (Šorli, »Dediščina« 377–416). Mariborsko gledališče je nenadoma postalo evropsko gledališče, Pandur pa evropska gledališka zvezda.

Pandurja je v mariborsko gledališče povabil Ravnjak, ki mu je ponudil režijo Goethejevega *Fausta*, in Pandur jo je v svoji prvi sezoni več kot uspešno realiziral. S tem hočeš nočeš postane del »mariborske kontinuitete«, ki se kaže tudi v nekaterih drugih potezah. Tudi Pandur vidi svoje novo gledališče kot gledališče sinteze, kar je že »žizkovska« sintagma, z njo nehote vzpostavlja zvezo z Žižkom in – nemara – njegovim avantgardizmom. Pandurjevo aktiviranje novih, paralelnih prostorov za gledališče v mestu zasledimo že pri marsikaterem njegovem predhodniku, dodatna gledališka oz. kulturna ponudba ob glavnem programu je bila že Štihova in Ravnjakova, še prej pa tudi Gombačeva poteza, o velikih spremembah v organizaciji gledališča (npr. ukinitvev rednih zaposlitev) je razmišljal že Štih, ki je prav tako kot Pandur problematiziral abonmajski sistem, približevanje repertoarnega gledališča projektnemu je bilo že del Ravnjakovih programskih načrtov; dovolj radikalne in izvirne pa so bile spremembe v metodologiji in tehnologiji priprave predstav (podaljšanje časa vaj, posebna vizualna podoba vsake predstave in specifični načini promocije, vabila tujim kritikom in pritegnitev tujega občinstva), ki jih je kot režiser izpeljal lažje, kakor bi jih trije njegovi nereziserski predhodniki; njegova (sporna) posebnost, ki je hkrati prav tako del dolge kontinuitete, pa je bila kljub vojni ohranitev vezi z nekdanjo skupno državo.

Pandur je, kot rečeno, dobro izkoristil spremembo sistema in se povezal z gospodarstvom, Pandurjevo gledališče tega časa je pravzaprav ideal neoliberalnega razumevanja kulture, kot pravi Šorli, oz., dodajmo, »kulturnih industrij«. Pandurjevo gledališče se ni kvarjalo s sočasno družbeno problematiko, temveč je iskalo in gledalcu ponujalo »čisti estetski užitek« (Antončič, »Medijska« 4). To gledališče je v sedmih letih postalo pravi popkulturni fenomen z eno samo resnično zvezdo, s Tomažem Pandurjem. Čeprav komentarji v prejšnjem odstavku nakazujejo na Pandurjevo (nezavedno ali vsaj nepriznано) kontinuiteto, pa je Pandur vendarle fenomen oz. izvirni pojav ne zgolj v zgodovini mariborske Drame, temveč slovenskega gledališča nasploh. Senco na njegov sloves mečeta, kot zapisano, predvsem zaključek njegovega obdobja

in »čas potem«. Šorli navaja razloge za njegov propad: njegova vizija (nacionalnega) gledališča je tuja ustaljeni (slovenski) predstavi o vlogi (nacionalnega) gledališča v naši kulturi; sprejemanje postmodernistične estetike oz. postmodernega razumevanja kulture in družbe je pri nas potekalo počasi, kar je izkusil že Ravnjak; Pandurjeva nagnjenost k »razkošju« in njegova vizija »gledališča sanj« sta bili za surov tranzicijski čas, ki je pustil še posebej globoke sledove na ekonomiji in sociali Maribora in okolice, nesprejemljivi (Šorli, »Dediščina« 409); temu dodajmo še nepregledno finančno poslovanje, nekompetentno vodenje gledališča kot poslovne celote, sčasoma manj prijazne odnose z ustanoviteljem in s financerjema, pomanjkanje vzvodov nadzora in – to je bila dediščina predhodnikov – večleten sistemski primanjkljaj pri financiranju gledališča (Lukan, »Tomaž« 86).

Tomaž Pandur junija 1996 odstopi z vodstvene funkcije, za seboj pa pusti »finančno in moralno katastrofo« (Šorli, *Slovenska* 191). Če govorimo o njegovem programu v estetskem smislu (vedeti moramo, da je program njegove prve sezone še Ravnjakov), moramo najprej govoriti o njegovih lastnih režijah, ki so v posameznih sezonah tudi dominirale; mariborsko gledališče je v tem obdobju svojevrstno »gledališče enega«. Ni jih treba posebej naštevati, saj po zaslugi dobre promocije še danes živijo v zavesti občinstva; tu je osem premier od *Fausta* (1989/1990) in *Hamleta* (1990/1991), prek *Carmen* (1991/1992) in treh delov *La Divine Comedie* (1992/1993) do *Ruske misije* (1994/1995) in *Babylona* (1995/1996). Njihov odmev in uspeh sta bila enormna in težko primerljiva s čimer koli pred Pandurjem ali po njem. Ob njem takrat v Mariboru režirajo še Eduard Miler (Wedekindova *Lulu*, 1989/1990), Paolo Magelli (*Evaristo, sončni Harlekin*, 1990/1991), Damir Zlatar Frey (odmeven Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, 1991/1992), prvič v Sloveniji Janusz Kica (uspešni Dumasovi *Trije mušketirji*, 1993/1994, in prav tako Kafkova *Amerika*, 1995/1996) idr. Veliko je enkratnih, žanrsko raznolikih projektov, ki jih pripravijo ustvarjalci, vezani na mariborsko gledališče ali mesto (Maja Milenović Workman, Darja Švajger, Neca Falk, Marko Vezovišek, Milena Muhič, Bojan Sedmak, Sonja Blaž idr.). Pandur v program ne uvršča otroških oz. mladinskih projektov. Tematsko oz. slogovnoestetsko je pri njem mogoče opaziti premik h klasičnemu repertoarju (ki ga njegovi predhodniki v glavnem ignorirajo), seveda pa z izvirnimi in radikalnimi (gledališkimi) interpretacijami; Pandurjev princip je pripovedovanje velikih zgodb oz. uprizarjanje velikih, kulturnih, mitskih avtorjev, s katerimi pa vendarle preverja njihovo oz. našo sodobnost; nova slovenska drama je praktično odsotna, razen Gruma in Svetine, čeprav kot hišnega (rezidenčnega) dramatika angažira Nenada Prokića, ki pripravlja ambiciozne uprizoritvene predloge za spektakelsko rabo.

Tudi Pandur, tako kot že pred njim Ravnjak, opazno spremeni strukturo mariborskega igralskega ansambla. Zlasti za potrebe lastnih produkcij angažira celo vrsto mladih in znanih igralskih imen, ki pa praviloma že pred njegovim odhodom ali z

njim mariborsko Dramo tudi zapustijo. Posledica je nova kadrovska »luknja«, ki jo mora za njim po svojih močeh zapolniti njegov naslednik Branko Kraljevič. »Pandurjevi« igralci so nedvomno Livio Badurina, Ivica Knez, Ksenija Mišič, Janez Škof, Branko Šturbej, Matjaž Tribušon, pa tudi (vsaj določen čas) Peter Boštjančič, Radko Polič, Alojz Svete, Primož Ekart idr. Pandur veže igralce nase s preroško vizijo gledališča sveta, iz katerega zasijejo igralske »zvezde« (npr. Škof, Mišič, Šturbej, Tribušon), po drugi strani pa ta vizija v svojem distopičnem negativu povzroči tudi velika nasprotovanja, ki vodijo v delno ali popolno potlačitev Pandurjeve dediščine.

Če bi hoteli Pandurjevo obdobje označiti z enim samim (dolгим) stavkom, moramo citirati lasten zapis (Lukan, »Tomaž« 84): »Njegovo gledališče, ki je v bistvu gledališče forme, tej pa skuša pripisati eksistencialne in eshatološke razsežnosti (Lukan, »Božansko« 162–7), vzbuja tudi odpore, po eni strani, iz konservativnih krogov, zaradi nesprejemanja postdramske estetike, spremenjenega horizonta pričakovanja v povezavi z nacionalnim oz. repertoarnim gledališčem in destabilizacije predstav o slovenski nacionalni identiteti oz. kulturi (Dobovšek, »Pred« 8), po drugi strani pa, s strani mlade kritike, zaradi ponavljanja estetskih rešitev, 'estetske premoči nad ostrino etike', pa tudi zaradi medijsko potenciranega 'kulta osebnosti', izmuzljivega in populističnega samoutemeljevanja, 'bleščeče izolacije' njegove baročne estetike in elitizma, zavezanega po eni strani zgolj čisti lepoti, po drugi strani pa elitni publikii« (prav tam).

1.1.2.7 Normalizacija

Kot že večkrat zapisano, čas po Pandurjevem odhodu ob koncu sezone 1995/1996 pomeni oster rez s sedemletnim razumevanjem in delovanjem mariborskega gledališča ter vrnitev v »predpandurjevsko fazo«: »Za njim ni ostalo nič, kar bi bilo mogoče nadaljevati« (Ravnjak, »Četrto« 716). Po krajšem vedejevstvu igralca Vlada Novaka v sezoni 1996/1997 funkcijo umetniškega vodje nastopi režiser Branko Kraljevič,⁴² ki se nemudoma sreča s perečimi vodstvenimi, konceptualnimi, finančnimi, organizacijskimi in kadrovske vprašanji, ki so pravzaprav vprašanja o preživetju gledališča. Na novo mora – bolj implicitno kakor eksplicitno – definirati funkcijo nacionalnega gledališča, ki je v tem času zaradi postpandurjevskega kaosa močno ogrožena (grozi celo odpoved ustanoviteljstva s strani države). Kraljevič v svojem vodstvu ubere »nevtralni in previdni pristop« (Vezovišek, »Moja« 876), svoja izhodišča pa ob nastopu funkcije formulira v konkretnem in jedrnatem ekspoziciji (Kraljevič 12–13). Nacionalna

42 Branko Kraljevič (1952–2018), gledališki režiser. Končal študij gledališke režije na AGRFT, režiral v različnih slovenskih gledališčih, ustanovitelj zasebnega gledališča Loža, umetniški vodja Primorskega poletnega festivala, deloval tudi v ljubiteljskem gledališču.

institucija je po njegovem mnenju dolžna posegati po klasičnem repertoarju, a predvsem po tistih besedilih, ki »korespondirajo z vprašanji človeka in časa danes«. Zanima ga ukvarjanje s posameznikom in »krizna podoba sodobnega človeka«, ki jo išče tudi v domačih dramskih besedilih. Ob prihajajočem prehodu v tretje tisočletje ga intrigira njegova »ekskluzivnost«, ki mu predstavlja celó programsko vodilo, repertoar pa naj bo po eni strani komunikativen, po drugi strani pa naj omogoča »avanturo« ali izlet v neznano kot »osnovni postulat« študija uprizoritev. Ohranjati namerava odprtost do različnih poetik in v organizacijskem smislu ob povečanju števila gostovanj po Sloveniji navezati stike s pomembnimi svetovnimi festivali.

Kraljevič občutno poveča število premier, zaradi finančne konsolidacije pa ga ob koncu mandata doleti zmanjšanje programskih sredstev, kar se pozna v prvi Strelčevi sezoni. Po dolgem času vzpostavi redno izmenjavo predstav z ljubljanskimi gledališči, hišo odpre mladim ustvarjalcem in najde novo prizorišče za komorni oder. V Mariboru v tem obdobju režira manj predstavnikov starejše generacije režiserjev (tu so Šedlbauer, Uršič, Petan), zato pa veliko več mlajših in mladih (Matjaž Latin, Samo Strelec, Möderndorfer, Jernej Lorenci, Aleš Novak, Peter Srpčič, Sebastijan Horvat, Rene Maurin, Andreja Kovač, Diego de Brea, Aleksandar Popovski idr.). Kraljevič mora tudi izpopolniti kadrovske vrzeli v igralskem ansamblu in v ta namen angažira oz. se nasloni na vrsto novih igralskih imen (npr. Miloš Battelino, Iztok Bevk, Peter Boštjančič, Barbara Jakopič, Bojan Marošević, Kristijan Ostanek, Mirjana Šajinović, Nenad Tokalić, Tadej Toš, Jure Ivanušič, Maša Židanik idr.). Kritika označuje njegov repertoar kot izrazito uravnotežen in komunikativen, izpostavlja slovensko sezono 1999/2000 in prvo slovensko uprizoritev *Baala* v Lorencijevi režiji (1996/1997) ter žanrsko raznoliko dogajanje na vzporednih prizoriščih. Med uprizoritvami najbolj izstopajo Krausserjev *Lederksiht* (1997/1998, rež. S. Strelec), Millerjev *Lov na čarovnice* (1997/1998, rež. Z. Šedlbauer), *Ion* (1997/1998, rež. S. Horvat), de la Parrov *King Kong Palace* (1998/1999, rež. N. Delmestre), Ionescov *Makbet* (1998/1999, rež. S. Horvat), B. Bojetu *Filio ni doma* (1999/2000, rež. D. Zlatar Frey), Jančarjev *Zalezujoč Godota* (1999/2000, rež. V. Möderndorfer), Ravenhillov *Shopping & Fucking* (2000/2001, rež. M. Latin) in še posebej Shafferjev *Amadeus* (2000/2001, rež. S. Horvat), ki je za Ravnjaka eden od dveh največjih skupnih projektov z Opero SNG Maribor v zgodovini SNG Maribor (Ravnjak, »Uvod« 218). »Uravnano linijo« Kraljevičeve gledališke poetike opazi tudi Hartman (»Devet« 51), kritika pa je njegovim pogledom včasih tudi manj naklonjena; tako npr. Vilma Štritof v pregledu sezone 2000/2001 piše o repertoarju, ki naj bi se slabo prilagodil spremenjenim delovnim pogojem zaradi adaptacije Stare dvorane, ob tem pa se je Kraljevičeva vizija »omejila na velike literarne teme ali sodobno mitologijo brez prizadevanja po odpiranju gledališča navzven in prave gledališke vizije z upoštevanjem regionalnih posebnosti mariborskega okolja« (Štritof Čretnik, »Pogled« 14).

Kljub temu se stanje v gledališču v Kraljevičevem obdobju stabilizira, tako da lahko njegov naslednik, Samo M. Strelec,⁴³ ki umetniškovodstveno funkcijo nastopi v sezoni 2001/2002, pred koncem svoje prve sezone ugotovi, da je finančno stanje v gledališču prvič po Pandurjevem odhodu pregledno, čeprav ga še vedno pesti izguba (Butala, »Končno« 9). K preseganju krize pripomore tudi odprtje prenovljene Stare dvorane leta 2003. Hartman v Strelčevem repertoarju poudari velika besedila iz svetovne dramatik in drzna sodobna besedila s poudarkom na komediji, izpostavi pa zlasti njegove režije, od katerih so nekatere precej odmevne (Silverjevi *Debeluhi v krilcih*, 2002/2003, ali *Hlapci.pdf*, 2004/2005) (»Devet« 51). Butali se zdi Strelčev repertoar »sredinski«, v sezoni 2003/2004 »bolj konvencionalen kot v preteklih letih« (Butala, »Sobivanje« 9), poudari pa normalizacijo delovanja gledališča, ki jo izpostavi tudi Vesna Jurca Tadel v pregledu naslednje sezone, čeprav se ji zdi Strelčev repertoar »predvidljiva zmes za vsakogar nekaj«, s poudarkom na reinterpretacijah klasike; omeni pa solidno igralsko jedro srednje generacije ansambla in šibkejše mlajše člane (Jurca Tadel, »V znamenju« 9). V celotnem obdobju je mogoče v repertoarju opaziti veliko režiserjev s po eno režijo, ob Strelcu s štirimi režijami jih je samo nekaj s po dvema (Jamnik, Šedlbauer, Latin, Jovanović, Möderndorfer, Miler). Klasičnih besedil je v naboru malo, prav tako slovenskih, največ je žanrsko raznolike sodobne tuje dramatik, kjer pa je ob znanih in prepoznavnih imenih tudi precej manj znanih. Komentatorji izpostavljajo nekaj značilnih predstav iz tega obdobja, kot npr. *Jobovo knjigo* (2001/2002, rež. P. Cieplak), Edsonin *Um* (2003/2004, rež. D. Jovanović), Ionescovo *Plešasto pevko* (2003/2004, rež. S. M. Strelec), Shakespearovega *Riharda III.* (2004/2005, rež. E. Miler), Molièrovega *Namišljenega bolnika* (2004/2005, rež. J. Lorenci) ali Müllerjev in Shakespearov *Stroj Hamlet/Hamlet* (2005/2006, rež. S. M. Strelec).

V tako »normaliziranem« gledališču umetniškovodstveno funkcijo v sezoni 2006/07 ponovno prevzame Vili Ravnjak, ki ostane na njej do konca na tem mestu obravnavanega obdobja, torej do sezone 2012/2013. Sam svoje obdobje – ob njegovem zaključku – vidi kot čas »stabilnosti in pozitivnega umetniškega razvoja«, in to prvič v zgodovini te institucije (Rak, »Vili«). Dodati moramo, da je bilo razmeroma stabilno že desetletno Gombačevo obdobje, čeprav je zagotovo šele zdaj čas, ko lahko govorimo o bolj ali manj rešenih nekdanjih perečih problemih, tistih, o katerih smo govorili v uvodu v ta zapis. Ravnjak tudi v tem obdobju sledi nekaterim svojim izhodiščem iz prvega umetniškovodstvenega mandata, tako so mu denimo vodilo pri sestavljanju repertoarja režijski koncepti in ne toliko tekstovne predloge uprizoritev. Zato je »k stalnemu sodelovanju [...] povabil režiserje, ki imajo jasno oblikovano gledališko

43 Samo M. Strelec (1966), gledališki režiser, umetniški vodja, prevajalec, pedagog. Končal študij gledališke režije na AGRFT, direktor gledališča Ptuj in pobudnik festivala monodrame ter komornega gledališča, režira v različnih slovenskih gledališčih in tujini (Hrvaška, Avstrija), ustanovitelj zavoda Novi Zato, ki je nosilec portala www.sigledal.org. Dobitnik številnih nagrad za režije v slovenskih in hrvaških gledališčih.

estetiko in ki v slovenski gledališki prostor prispevajo uprizoritve z avtorskim gledališkim pristopom« (Borin, »Uprizoritve« 141). V vsebinskem smislu ga v sestavi repertoarja zanima tako »angažirana kritika zunanjega (političnega) makrokozmosa«, značilna predvsem za prve sezone, kot »posameznikov mikrokozmos (intima)« s temami, kot so »prekinjeno hrepenenje«, »konec iluzij« ipd., kar je rdeča nit naslednjih sezon (169). Mojca Kreft navedenim temam dodaja še politično-socialna vprašanja, svet čustev in intimne, ontološko-metafizična iskanja, komunikativne žanre in režijsko atraktivne pristope (Kreft, »O aktualnostih« 7–17). Kljub temu kritika repertoarju včasih očita pomanjkanje povezovalne misli, vtis razdrobljenosti; v sezoni 2009/2010 zazna kvalitativni vzpon, vendar še vedno premajhno »odprtost za svet krog sebe« (Štritof Čretnik, »Pregled« 15); Butala pregled sezone 2010/2011 naslovi »V precepu med željami in (z)možnostmi«, sezono oceni kot premišljeno, čeprav »brez pretiranih programskih tveganj« (Butala, »V precepu« 10), Zala Dobovšek pa sezono 2012/2013 označi z besedami »navzven po starem, v podrobnostih vendarle premiki« in pri tem posebej omenja, kot že njen predhodnik, nekaj zanimivih Draminih koprodukcij (Dobovšek, »Navzven« 7). Med uprizoritvami iz drugega Ravnjakovega obdobja po mnenju kritikov in komentatorjev izstopajo Evripidov *Orest* (2006/2007, rež. H. Heyme), Fraynov *Kopenhagen* (2006/2007, rež. S. Horvat), Ionescovi *Nosorogi* (2007/2008, rež. V. Taufer), Cankarjeva *Lepa Vida* (2007/2008, rež. S. Horvat), No-igre *Veter v vejah borov* (2008/2009, rež. J. Lorenci), Cankarjev *Za narodov blagor* (2008/2009, rež. S. Horvat), Ravnjakovo *Potovanje v Rim (Caravaggio)* (2009/2010, rež. S. Horvat), Brechtova *Malomeščanska svatba* (2009/2010, rež. M. Koležnik), Marberjev *Od bližu* (2009/2010, rež. D. Mustafić), *Goga, čudovito mesto* (2010/2011, rež. S. Horvat), Shakespearov *Kar hočete* (2010/2011, rež. J. Kica), Carrièrejevo, Brookovo, Attarjevo *Zborovanje ptic* (2011/2012, rež. J. Lorenci), de Laclosova in Hamptonova *Nevarna razmerja* (2011/2012, rež. A. Popovski), Shakespearov *Sen kresne noči* (2011/2012, rež. D. Zlatar Frey), Ibsenov *John Gabriel Borkman* (2012/2013, rež. M. Koležnik) in *Do tu sega gozd* (2012/2013, rež. N. Matjašec Rošker, B. Jordan, D. Herga).

Ravnjak nekaj režiserjem ponudi možnost kontinuiranega delovanja v mariborski Drami in jim s tem da priložnost za kreacijo zaokroženega opusa več predstav; tak režiser je predvsem Horvat, ki v Ravnjakovem času v Mariboru pripravi kar šest premier, takoj za njim Taufer s štirimi in Koležnik ter Kica s po tremi režijami. Ta Ravnjakova programska odločitev je nov prispevek tako k vzdrževanju kontinuitete v delovanju gledališča kot celote kot tudi k odpiranju možnosti za načrtovanje in realizacijo ambicioznih gledaliških projektov, pri katerih je prostor zanje praktično že vnaprej pripravljen, na ta način pa je mogoče usmerjati tudi pričakovanja občinstva. Ravnjak se v programu bolj zanaša na sodobno dramatiko, v kateri ni veliko slovenske, kot na klasiko, kjer v glavnem izbira že znane naslove. Precej predstav oz. nastopov samostojno pripravijo člani Drame (npr. Nataša Matjašec Rošker, Mojca Simonič,

Anica Sivec, Irena Varga), kot dobro načrtovan pa se kaže tudi program otroških oz. mladinskih uprizoritev. Ravnjakov »drugi« igralski ansambel je spet močno pomlajen, v njem so nova imena kot Matevž Biber, Branko Jordan, Eva Kraš, Viktor Meglič, Nejc Ropret, Mateja Pucko, Mojca Simonič, Matija Stipanič in Vladimir Vlaškalič, od že uveljavljenih pa Milada Kalezić in Nataša Matjašec Rošker. To so igralci, ki ob predhodno angažiranih članih tvorijo tudi današnje igralsko jedro mariborske Drame.

Najbrž bi bilo krivično vse tri umetniške vodje, ki so mariborsko Dramo vodili po Tomažu Pandurju, spraviti pod isto streho, vendar vse družijo težnja po normalizaciji delovanja in konsolidaciji umetniškega ansambla oz. umetniške podobe gledališča. Na novo so morali vzpostaviti močno načeto substanco gledališča, pridobiti nove umetniške sodelavce in v gledališče ponovno povabiti staro, izgubljeno, in novo občinstvo. Gledališče, ki se je načrtno izmikalo lokalnim okvirom ter se usmerilo v širši, evropski in neevropski prostor, so morali ponovno zasidrati v domačem okolju, hkrati pa se izogniti pasti preozke »lokalizacije« in ohraniti odprta vrata v svet. Kljub videzu odprtosti za »sanje« je bilo Pandurjevo gledališče v bistvu zaprto, omejeno na realnost enega ustvarjalca, zato je fenomen »odprtosti«, o katerem lahko govorimo v povezavi z vsemi tremi umetniškimi vodji, logičen in razumljiv, včasih pa tudi edini in največji argument v bran očitkom o prešibki refleksiji in razpršenosti programskih odločitev. Razumljiva se zdi tudi politika naklonjenosti mladim ustvarjalcem in sodobni slovenski dramatik, saj je, kot rečeno, potreba po oblikovanju novega estetskega profila Drame neizogibna. – Tako lahko ob koncu pregleda teh skoraj petdesetih let v razvoju mariborske Drame rečemo, da je leta 2013 to stabilno gledališče, podvrženo »normalnim« pretresom, težavam in tudi dosežkom, prav tako kot katero koli drugo slovensko gledališče, v katerem je dinamika »notranjih sporov« in »redkih obdobjih umetniškega razcveta«, o čemer je ob koncu svojega drugega mandata govoril Ravnjak (Rak, »Vili Ravnjak«), postala – močno upamo – del gledališkega vsakdana.

1.1.3 Ristić v Sloveniji

1.1.3.1 Motiv

Pričujoči prispevek obravnava delovanje režiserja Ljubiše Ristića v slovenskih gledališčih v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja. Tema Ljubiša Ristića (ali »kompleks Ristić«) je seveda širša, sploh v zadnjem času, ko smo priča po eni strani ponovni mistifikaciji, celo kanonizaciji tega ustvarjalca, po drugi strani pa kritičnemu premisleku njegovega delovanja, do določene mere celo njegovi (ponovni) lustraciji.⁴⁴ 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, Frlićeva 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«.⁴⁵

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 nezavednih) intervencijah skozi gledališče v slovensko kulturo in družbo. Režiserjevo gledališko in kulturno nomadstvo je 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 skupne države Jugoslavije postane Ristić pristaš in ideolog stranke JUL (Jugoslovanska levica), ki v imenu ohranja ime države, ki je ni (bilo) več, oz., točneje, ki si jo po razpadu nekaj časa lasti ena od njenih (nekoč dominantnih) republik, to je Srbija.

1.1.3.2 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 v Beogradu, po kateri

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

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

pa tam ne najde pravega razumevanja (Klaić, »Dugi« 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 (»TV Slovenija«), in glede na njegovo neinstitucionalno poreklo (s čimer imamo v mislih zlasti njegovo delo v Študentskem kulturnem centru (Studentski kulturni centar – SKC v Beogradu)) 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, v kateri Ristić sodeluje, vsa druga sodelovanja potekajo v profesionalnih gledaliških hišah, dvakrat celo v nacionalnih institucijah (SNG Drama Ljubljana ter SNG Opera in balet Ljubljana). Pri tem mu gresta delno na roko, prvič, bojkot slovenskih režiserjev v ljubljanski Drami, ki ima za posledico vabila tujim režiserjem, in, drugič, vodstvo SLG Celje (točneje, upravnik in umetniški vodja Igor Lampret), odprto za nove gledališke tendence.

1. faza Ristićevega gostovanja v Sloveniji je čas do uprizoritve *Misse in a minor* v Slovenskem mladinskem gledališču (SMG) leta 1980, torej 70. leta prejšnjega stoletja, obsega pa režije: *Tako, tako!* po tekstih M. Kovača v gledališču Pekarna (premiera 1. 10. 1974), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* D. Jovanovića v Slovenskem ljudskem gledališču (SLG) v Celju (9. 1. 1976), *Cement* H. Müllerja v Drami SNG v Ljubljani (17. 11. 1976), *Moška zadeva* F. X. Kroetza (26. 11. 1976), *1803–1804 Prolog-Tosca (1800 ...)-1820 Epilog* (19. 2. 1978) V. Zuppe v SLG Celje in Ajshilovih *Peržanov* (9. 12. 1980) v SMG Ljubljana;

2. faza je uprizoritev *Misse in a minor* avtorja L. Ristića po besedilih D. Kiša (21. 12. 1980) v SMG Ljubljana;

3. faza obsega uprizoritve po *Missi* v osemdesetih letih: *Romeo in Julija* W. Shakespeara (7. 4. 1983), *Levitán* V. Zupana (11. 4. 1985) in *Resničnost* L. Kovačiča (23. 4. 1985), vse v SMG Ljubljana;

4. faza je Ristićevo zadnje gostovanje v Sloveniji, režija *Črnih mask* M. Kogoja (30. 1. 1990), v SNG Opera in balet Ljubljana.

1.1.3.3 Recepcija Ristićeve estetike do *Misse in a minor*

Kako je slovenska javnost oz. kritika dojemala Ristićeve režije v tem obdobju? Po udarek je bil nedvomno na zaznavanju estetske vrednosti njegovih režij, slovenska gledališka 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 površ(insk)ost ali pomanjkanje globine, esteticizem, eklekticizem ipd. Preglejmo značilnosti Ristićevega režijskega postopka (sam ga je poimenoval »novi barok«; Ristić, »Ljubiša« 7), kakor jih popišeta gledališka zgodovina oz. teorija in publicistika, le da nesistematično in precej po Ristićevi zadnji režiji v Sloveniji (torej sredi devetdesetih let):

- odnos do besedila: montaža, konstrukcija predstave,
- kolektivnost v ustvarjanju (principi snovalnega gledališča) in »taktike odlašanja« (Jovanović, *Paberki* 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, »Taki« 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, »Hommage« 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) ter druge »tehnične« režijske inovacije, kot npr. raba luči in 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 kasneje, kar lahko razberemo iz recepcije Ristićeve režije *Črnih mask*). Nekoliko nenavadno je, da se zavračanje (in to pri različnih generacijah kritikov, od Josipa Vidmarja prek 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, *Odrom* 42), oz. po pojavu cele vrste uprizoritev, kot so 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 Celje (1976), Jovanovićeve 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, *Med zapeljevanjem* 96).⁴⁶

46 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 Ljubljana, 1977).

Tako npr. Andrej Inkret ob uprizoritvi Jovanovičeve drame *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1976) Ristiću očita, da je »brez posluha za globljo, denimo, temeljno problematiko odnosov med spopadajočimi se akterji, za dramsko analizo«. Skoraj z istimi besedami pospremi uprizoritev V. Zuppe *1803–1804 Prolog–Tosca (1800 ...)*–*1820 Epilog* (1978), kjer Ristićevo gledališče sicer označi 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 H. Müllerja *Cement* (1976) zapiše, da je Ristićeva 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, *Ogledala* 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 (sedemdeseta leta 20. stoletja) Ristićevega delovanja v Sloveniji skorajda ni govora o ideoloških podmenah njegovih režij, princip revolucije, ki se pri Ristiću jasno izkazuje že v nekaterih režijah pred *Missso*, je v kritiških odmevih praviloma na kratko odpravljen 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 odmeva vprašanje humanizma, ki je prej etično kakor politično vprašanje, pojem političnega (gledališča) v diskurz o Ristiću vdre šele z uprizoritvijo *Misse*, takrat pa s toliko bolj nesorazmerno močjo. Govor o (revolucionarni) ideologiji je v kritiškem 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 Ristićevega 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 enotno državo, kot državo, ki v na videz homogeno skupnost povezuje heterogene kulture, ki jih kljub občasnim (nacionalističnim) digresijam še vedno veže geslo o »bratstvu in enotnosti«. Tako 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).

1.1.3.4 Nacionalno in nadnacionalno

Čas Ristićevega delovanja v Sloveniji je čas skupne države ter 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 Celje kot gotovo eno najzanimivejših slovenskih repertoarnih gledališč tega časa, Drama SNG v Ljubljani kot osrednje nacionalno gledališče in nato SMG, ki se pod umeetniškim 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, »Dugi« 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 življenje. 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, najmočnejše izraženih v slovenski literaturi in jeziku (prav tam). Ristićeva strategija se že v tem desetletju pokaže kot nadnacionalna, pri čemer pa se ideja jugoslovanstva najmočnejše in najbolj konkretno realizira leta 1978 z ustanovitvijo oz. prvo predstavo gledališke skupine KPGT, ki to idejo nosi že v svojem imenu (»kazalište, 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, »Alternativno« 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 enoten in enakopraven jugoslovanski kulturni prostor. V ideološkem in slogovnem smislu je skupina alternativna, multinacionalna in multikulturna ter predstavlja neke vrste utopični projekt organizacije družbe, povezuje dominantno kulturo in alternativo, institucijo in neinstitutucijo, 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, »Alternativno« 92). Čeprav to noče biti, je KPGT dejansko eminentno politična tvorba, interesna skupina, tako rekoč stranka ...⁴⁷ Po političnem razpadu skupne države v devetdesetih letih postane KPGT Ristićevo orodje (in orožje) za ubranitev in ohranitev nekdanjega skupnega jugoslovanskega prostora.

Jugoslovanstvo je bilo 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, *Nacionalni* 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 »naddržavnosti«, saj KPGT presega državno tvorbo v prostoru in prestavlja koncept države v čas (Jovanović, *Paberki* 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 (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 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 pojme 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 (*Med zapeljevanjem* 103).

1.1.3.5 *Missa*: pomen, vpliv in realni učinki

Drugo obdobje Ristićevega delovanja v Sloveniji zaznamuje uprizoritev *Misse in a minor* (1980). Pred njo, točneje, samo slaba dva tedna prej, je Ristić v SMG zrežiral

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

Ajshilove *Peržane*.⁴⁸ Uprizoritev *Peržanov* je nedvomno 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« (»Samoopredelitev«).

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.⁴⁹ *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 Celje uprizorjena Jovanovićeve *Prevezgoja 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 *Osvoboditev Skopja* (1978) v izvedbi KPGT in Ristićevi režiji, in to z odpiranjem tem partijskega dogmatizma, antikomunizma in nacionalizma, kar je v javnosti, celo mednarodni, ustrezno odmevalo (Maličev, »Kakšna levičarka«). Političnost, o kateri v tem obdobju govori Ristić, je konkretna, jugoslovanska političnost, oz., 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, konkretnejša 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, *Paberki* 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 ter gledaliških festivalih 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 »kričnega intelektualca modernega tipa, analitičnega in lucidnega kombinatorika« (13),

48 Opozarjam na nenavadno intenzivnost Ristićevega gledališkega dela: v spisku njegovih režij je kar troje primerov zaporednih premier: *Cement* in *Moška zadeva* z 9 dnevi razlike, *Peržani* in *Missa* z 12 dnevi razlike ter *Levitani* in *Resničnost* ponovno z 12 dnevi razlike.

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

pri katerem oblasti ni vedno jasno, na katerem koncu ga zagrabiti. Tako so pogostejše kritike, ki se ga lotevajo iz estetskega oz. kulturnega izhodišča,⁵⁰ čeprav njegovo gledališče sproža tudi izrecno politične reakcije.⁵¹

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 nehotе 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.⁵² 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;⁵³ morda lahko v tem dejstvu najdemo ponovno potrditev slovenske povezanosti z nacionalno konstitutivno dramatiko 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 kasnejši odnos do *Misse* je afirmativen, z odmikom od časa njenega nastanka se ta celo krepí. 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 revolucionarnega aparata in sistema, ki pa hkrati ohranja vero v socializem (»Slovensko« 19). Za razliko od Erjavca je Lado Kralj (leta 1994) mnenja, da Ristićeva »teatr-ska genialnost presega njegov socialni angažma [tu ima v mislih Ristićevo političnost

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

51 O nekaterih reakcijah oz. novih dejstvih, povezanih z odnosom med (slovenskim) gledališčem in (slovensko) politiko, govori Ristić v intervjuju v *Delu* l. 2016 (Maličev).

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

53 Uprizoritev Jovanovićevega *Hlapcev* je bila zmagovalka Sterijevega pozorja leta 1981.

in jugoslovanstvo], saj s svojim vplivom sega do današnje neodvisne slovenske produkcije, ki je v celoti transpolitična« (»Hommage« 27). Z zadnjim se sicer strinja tudi Erjavec, ki ugotavlja, da je generacija slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki je izšla iz Ristića, preseгла 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 artistično 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*« (*Med zapeljevanjem* 124).

Kje lahko iščemo »realne učinke« *Misse* v slovenskem kulturnem in gledališkem 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 in Matjaža Bergerja.⁵⁴ Prek omenjenih avtorjev Ristićevo gledališče doživi potrditev in delno preobrazbo njegovih »znakovnih sistemov«: Toporišič govori o napovedi »semantične polivalence gledališča osemdesetih let«, o njegovem »dvojnem kodiranju in rušenju gledalčevega horizonta pričakovanja« (*Med zapeljevanjem* 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« (*Po premieri* 39). Dodati moramo, da se del Ristićevega vpliva na mlajše naslednike prenese prek posrednikov – tudi Kralj govori tako o neposrednih vplivih kot samo »kumulativnih pobudah« (»Hommage« 27) –, kakršen je nedvomno Živadinov, in to zlasti z uprizoritvijo *Krsta pod Triglavom* v izvedbi Gledališča sester Scipiona Nasice (GSSN) leta 1986, iz katere neposredno izide (v predstavi nekateri celo sodelujejo) cela generacija avtorjev (npr. Hrvatina, Peljhan, Berger, Tomaž Štrucl, Iztok Kovač in 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 prostora v *Mariji Nablocki* (1985) Živadinova (prav tam), Jovanović

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

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 (»Prekrščevanje« 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 realizacijo kreativnega postopka prepušča 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, *Paberki* 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 JLA), in nič čudnega ni, da ga je v temelju definiral, čeprav je njegov odnos do skupnosti kritičen oz. si prizadeva za nastanek nove, paralelne 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 (Maličev), njena neizpodbitna substanca. Prihodnja analiza – ki bi, resnici na ljubo, morala biti že zdavnaj 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* W. Shakespeara (1983), *Levitana* V. Zupana in *Resničnost* L. 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) z lastnim kodom.⁵⁵ Navezavo na aktualne probleme družbe je v *Romeu in*

55 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).

Juliji zaznal kritik starejše generacije France Vurnik (omenja teme od gospodarske krize in nacionalizma do birokratizacije) ter ji pripisal angažma »z vidika človekove osebne svobode in možnosti« (Odmevi 318). V *Levitanu* in *Resničnosti*, ki ju je treba jemati kot eno samo, čeprav dvodelno predstavo, Aleš Berger vidi manko »usode in drže posameznika v sovražnem svetu« (Novi 34). To je že čas, ko Ristić intenzivno deluje po vsej Jugoslaviji, z bazo v Subotici, ki jo spremeni v mesto teater in kamor prihajajo v goste tudi slovenski gledališki ustvarjalci.

1.1.3.6 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 sámo tehnologijo gledališča, produkcijo, distribucijo ter 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, sproščena kulturna klima, pomen »tujine« kot prijaznejšega okolja za delo, kot je »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,
- **kozmpolitizem:** Ristić prestopi lokalne meje tudi v geografskem pogledu, na tekočem je z dogajanjem v evropskem in ameriškem gledališču, kjer dejavno participira (in je za to tudi nagrajevan);⁵⁶ tudi predstave, narejene v Sloveniji, na mednarodnih gostovanjih doživijo dober sprejem, kar je nedvomno 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 preнове človeka kot kritike institucij, s svojimi predstavami reinterpreterira odnos do revolucije, Sovjetske zveze, stalinizma in partijske dediščine, pri tem pa iz nezavednega dvigne travmatične in tabuizirane teme jugoslovanske zgodovine, kot npr. informbiro, Goli otok, nedotakljivost partijske

56 Uprizoritev KPGT *Osvoboditev Škopja* je leta 1983 deležna »posebne omembe« v okviru znane newyorške gledališke nagrade Obie («Obieawards. 1980s«).

doktrine ipd., s čimer prispeva k njihovi ozavestitvi in razčiščevanju 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 (Vear, »Gonzo« 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:** Ristićevo 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 in 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,⁵⁷
- **preseganje »krize gledališča« z vpeljavo novih vsebin, kontekstov, prostorov, postopkov in form:** Ristićevo gledališko oz. kulturno delovanje v KPGT je paralelno 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 paralelno institucijo z novim konceptom institucionalizacije: to je pojav, ki v slovenskem prostoru nemara prispeva k nastanku skupin, kakršna je NSK oz. GSSN znotraj nje; Ristić je zaslužen tudi za oblikovanje novih produkcijskih modelov in subjektov (Vear, »Gonzo« 11).

1.1.3.7 Razpad in slovo

Zadnja Ristićeva režija v Sloveniji so bile Kogojeve *Črne maske* (premiera 30. 1. 1990 v ljubljanski Operi), slavna in do določene mere kontradiktorna ekspresionistična opera, ki je glede 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

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

asociativni vir svojih režij (npr. že v zvezi z režijo predstave *Tako, tako!* M. Kovača leta 1974 v Pekarni ali *Cementa* H. Müllerja leta 1976 v Drami SNG v Ljubljani, »opera« pa je tudi *Tosca* V. Zuppe v SLG Celje 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* L. 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 minilo dobrega pol leta 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 ZKJ v Beogradu, konec leta 1990 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 bila Slovenija vedno barometer Jugoslavije (Hostnik, »Strastno« 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 režiji na splošno očita improvizacijo in nedomišljen koncept (kar so očitki, ki Ristića spremljajo v slovenski kritiki praktično od začetka, čeprav so – npr. improvizacijska metoda – včasih pomembna sestavina njegovih režijskih postopkov) ter 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 Ristićev koncept »novega baroka« problematizira z argumentom, da je ta privlečen iz »ropotarnice«, predvsem pa ga v Kogojevem ekspresionizmu ni (»'Črne'« 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 (»Čovjek« 12).⁵⁸ Kljub temu, da je opera idealen žanr Ristićevega gledališča, mu konkretna režija opere po kritičnih odzivih sodeč ni uspela. Samo domnevamo lahko, da so (nezavedni?) razlogi za to tičali tudi zunaj gledališča, v državi (in svetu), ki razpada.

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

Razpad države sicer ne pomeni razpada Ristićevega gledališča, saj Ristić kot režiser deluje še danes,⁵⁹ vendar zagotovo pomeni propad njegove temeljne ideje jugoslovanstva oz. nadnacionalne skupnosti, ki jo prispevki konstitutivnih narodov (republik) krepijo, in ne slabijo, pravzaprav več, prispevajo k formaciji nove, močnejše in relevantnejše skupnosti, brez notranjih napetosti in separatističnih teženj, v smislu paralelne države oz. sveta kot takega (po Ristićevih besedah je gledališki svet paralelen realnemu, s čimer tudi sam postaja realen). Že precej po razpadu Jugoslavije Ristić v intervjuju na vprašanje, kakšno Jugoslavijo ima v mislih, ko govori o njej, izjavi: »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, »Prljavi« 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 Ristićevega aktivnega angažmaja v stranki Jugoslovanska levica in odpirata vprašanje o njegovi kompromitaciji pri sodelovanju v širjenju Miloševićeve nacionalistične politike, čeprav vendarle kažeta tudi na neke vrste Ristićevo »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 (kot npr. ta, da je slovenski nacionalizem v bistvu rasizem ipd.) (Maličev).

1.1.3.8 Ristićeve sledi v slovenskem gledališču

Ristićevo 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 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 ter 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, praktično univerzalen, sicer določen z idejo revolucije, ki pa jo misli tudi zunaj njenih konkretnih (lokalnih) okvirjev. 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 od njene konkretne, praktične politike, proti gledališču in nazaj,

59 Glej npr. spletno stran KPGT (»KPGT«).

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 ter poimenuje svoje zamisli in cilje, v resnici ostaja v prostoru, ki je, ironično, že takrat, ko je skupna država še obstajala, problematičen in se pogosto izkazuje zgolj kot politično skonstruiran skupnostni prostor. To je postalo še posebej 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 skušal državo osmišljati od znotraj, kar mu je v določenem 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, kasneje veliko manj. Ustvarjalci, ki so bili neposredno ali posredno pod njegovim vplivom, so v tem času izoblikovali 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 pa je v naših krajih domala popolna neznanka. Morda pa je za obnovev zanimanja za Ristićevo delo oz. njegovo prisotnost v Sloveniji, torej za njegovo delno revitalizacijo tudi pri mlajših generacijah – kljub določenim »objektivnim« in »historičnim« zadregam⁶⁰ –, pripomogla ravno v uvodu omenjena Frljićeva predstava, s katero pa Ristić, paradokсно, ostro polemizira ...⁶¹

60 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«).

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

1.1.4 Borštnikovo srečanje med letoma 1985 in 1994

Desetletje v razvoju Borštnikovega srečanja (BS) od leta 1985 do leta 1994 je dinamično in prehodno. V njem se še kažejo izvorne tendence množičnega, prazničnega⁶² srečanja slovenskih gledališč, a tudi že poteze sodobne gledališke manifestacije, kakršna je Festival Borštnikovo srečanje danes. Ni naključje, da so se nekatere ključne spremembe v ustroju festivala dogodile ravno v tem obdobju, ki je hkrati prelomno obdobje novejših slovenske zgodovine.

V jubilejnem letu 1985 (dvajsetletnica festivala) se še srečamo z njegovo tradicionalno (in »zrelo«, kakor je rečeno v uvodniku, objavljenem v festivalskem almanahu) podobo: to je srečanje slovenskih dramskih gledališč, ki si prizadeva za množičnost oz. v praksi udejanja politični moto »kulturo (gledališče) ljudstvu«, saj je »kultura pogoj uspešnega proizvodnega dela« (Soršak, »Naše« 2). Politična dikcija samoupravnega družbeno-političnega sistema zaznamuje tudi govor o kulturi in gledališču,⁶³ ki mu politični pokrovitelji srečanja dodajajo misel o nacionalnem poslanstvu kulture in gledališča, še posebej v mestu, kakršno je Maribor (v uvodniku označen kot »industrijska puščava«). Srečanje uspešno sledi kulturnopolitičnemu vodilu po decentralizaciji, saj tako s svojo lociranostjo v Maribor (problem »selitve« srečanja v prestolnico je dolgo na dnevnem redu festivala, ravno BS pa Mariboru kot mestu vrača samozavest) (Partljič, »Pridite« 3) kot tudi z razširjenostjo po krajih severovzhodne Slovenije širi gledališko kulturo na področja, ki ali nimajo lastnih poklicnih gledališč ali do njih slovenska gledališka beseda ne seže, pravilo pa so tudi gostovanja v zamejstvu (vse v festivalski sekciji »BS gostuje«). Sem sodi tudi Malo BS v Slovenski Bistrici, ki ostane del festivalskega programa, še ko se njegove druge zgoraj navedene značilnosti že porazgubijo.

Kar se tiče festivalskega programa, raziskovalca slovenskega gledališča najbrž še danes fascinira nenavadna pestrost in številčnost dogajanja (število dogodkov do preobrata v letu 1988 se giblje okrog 120). BS je v tem času ne samo srečanje slovenskih dramskih gledališč, temveč manifestacija slovenskega gledališča v vseh oblikah in v najširšem pomenu besede, s čimer je nedvomno idealen zgled tega, kar takratna politika razume pod pojmom kulture. Ali, če citiramo besede kritičarke Rape Šuklje, ki ob obletnici širino srečanja vendarle nekoliko zoži v njegovo strokovnost in kritičnost: BS je v dvajsetih letih postalo »osrednja in največja slovenska gledališka prireditev, ki je povezala in razširila slovenski kulturni prostor, ga odprla proti Jugoslaviji in Evropi

62 Pojem srečanja kot (gledališkega) praznika je blizu Branku Gombaču; Fran Žižek pa poudarja tudi drugo plat festivala: BS ni le »praznična žetev«, temveč tudi »delovna setev«, torej festival novih spodbud in možnosti za slovensko gledališče (Smasek, »Pozabljeni« 8).

63 Tako Gombač na tiskovni konferenci pred festivalom poudari, da je BS doseglo izjemno množičnost in se »v korist gledališča povežalo z družbeno-političnim življenjem« (Grandovec, »Zvesti« 1).

in uzavestila v svojem množičnem občinstvu kritični dialog, ki ga vodi umetnost vsak trenutek s svetom, v katerem živimo« (»Skromen« 94).

Strokovnost in kritičnost sta pojma, ki ju lahko kljub očitnim ekstenzivnim tendencam srečanja še vedno logično povežemo prav z njegovim programom. Kljub zgolj usklajevanju tekmovalnega festivalskega programa, torej minimalnemu izboru izmed dveh ali (po letu 1989) več prijavljenih predstav vsakega od slovenskih dramskih gledališč, ki – če smo natančni – s svojim predlogom pravzaprav že uveljavljajo lastno preliminarno selekcijo, na ta način pa promovirajo svoje estetske (in nemalokrat tudi neestetske) kriterije, lahko rečemo, da ta praviloma ustrezno odraža dogajanja v vsakokratni gledališki sezoni, vendar kdajpakdaj tudi s pomenljivimi odstopanji. Zato primerjava programskih izborov s celotno produkcijo slovenskih gledališč izpostavi nekoliko paradokсно dejstvo, namreč da je usklajevalec programa vendarle že tudi njegov selektor v pravem pomenu besede. Ta ugotovitev je morda nekoliko polemična do enega izmed argumentov Slovenskega mladinskega gledališča, ki se od leta 1982 ne udeležuje festivala (kar praviloma vsi selektorji do l. 1990 v uvodnih ekspozejih obžalujejo), saj v njem pogreša strožjo selekcijo oz. zahteva celo spremembo selektorskega principa za tekmovalni program.⁶⁴ Kljub temu pa so pomisleki, ki jih za svojo neudeležbo navaja SMG in se tičejo zlasti strokovne tehtnosti festivala ter so kritični do njegove množičnosti in populizma, stalnica razmislekov na BS in jim festival iz različnih razlogov čez čas tudi prisluhne.

Še najteže na BS prodrejo spremembe v slovenskem gledališču, ki mu (v različnih obdobjih) rečemo alternativno, neodvisno, zunajinstitucionalno oz. nevladno. Stalni udeleženec festivala je sicer (od l. 1972) Eksperimentalno gledališče Glej, redne gostje festivala so bile v obravnavanem času tudi skupine, kot sta Gledališče čez cesto in Gledališče Ane Monró, vendar nemara bolj iz drugotnih, negledaliških razlogov: bile so pač primerne za animacijo občinstva na ulici in torej za popularizacijo festivala med množicami. Festival denimo ni registriral delovanja Gledališča sester Scipion Nasice,⁶⁵ je pa »vizionarsko« dosledno spremljal nastope Tomaža Pandurja in že leta 1984 uvrstil v program *Nočne prizore* v izvedbi njegovega Tespisovega voza. – Na festivalu je bil velikokrat izpostavljen tudi (strokovni) problem sodelovanja slovenskih lutkarjev v tekmovalnem programu; omeniti je treba še dejstvo, ki je tako kulturno-politične kot gledališke narave, namreč redne predstavitve delovanja ljubiteljskih

64 Drugi argumenti, kakor jih na okrogli mizi, objavljeni v Večeru, navaja direktor gledališča Petar Jović, izoblikoval pa jih je l. 1983 dramaturg Marko Slodnjak, so: predstav na festivalu ne vidi mlada publika; tovrstno srečanje bi moralo potekati brez nagrajevanja; v selekciji bi lahko bilo tudi več predstav istega gledališča; strokovno žirijo bi morali sestavljati aktivni gledališki kritiki; na festivalu bi moralo biti več strokovnosti in manj »veseličenja«; gledališča bi morala ostati več časa v Mariboru, ne pa samo odigrati predstavo in oditi; prihodnost BS pa je v ukinitvi tekmovalnega sistema in zmanjšanju ekstenzivnosti (Ivo Svetina) (Smasek, Grandovec, »Borštnikovo« 8).

65 Na to je denimo že leta 1985 v Večeru opozoril Lojze Smasek.

gledaliških skupin in nenehno sprotno opredeljevanje do udeležbe Prešernovega gledališča Kranj, ki je bilo po statusu sicer ljubiteljsko (do leta 1989), po kvaliteti predstav pa nemalokrat povsem profesionalno.

V organizacijskem smislu se tudi na jubilejnem festivalu leta 1985 kažejo značilnosti, ki se nato vlečejo celotno desetletje: v tem letu mariborsko gledališče nima več malega odra, saj je v fazi prenavljanja oz. gradnje novega gledališča, odnos med srečanjem in mariborskim gledališčem ter njegova dinamika je stalna tema pred- in postfestivalnega, pogosto zakulisnega dogajanja, rezultat pa se giblje v razponu od ignorance do izkoriščanja festivala za lastno promocijo. Pomembno vlogo pri financiranju programa festivala imajo sponzorji, razmerje med vložki občine oz. mesta ter kulturne skupnosti in kasneje kulturnega ministrstva oz. države pa je predmet pogostih razprav na organih srečanja; poudarjanje finančnih težav je stalnica festivala, ki svoj odnos do politike in pokroviteljev najbolj slikovito pokaže v festivalnem almanahu: tega praviloma uvajajo besede politika, zaključuje pa blok sponzorskih oglasov, ki včasih (recimo l. 1994) zavzemajo skoraj polovico publikacije. Na BS se zdaj bolj, zdaj manj adekvatno odraža družbena in politična klima časa; v principu se festival bodisi zaradi konceptualnih izhodišč (zlasti v Gombačevem času) bodisi zaradi finančnih in organizacijskih zahtev ne spušča v konflikte z oblastjo, včasih je občutek celo nasproten, namreč da njene želje še preveč vestno izpolnjuje. V glavnem BS sledi »prazničnim« in znotrajgledališkimi oz. estetskimi izhodiščem, ki jih včasih učinkovito poveže z družbenim oz. političnim dogajanjem, kritične tone v zvezi z oblastjo pa je v festivalskih publikacijah težko zaslediti.

Ob zgoraj navedenih značilnostih, ki festival zaznamujejo praktično od samega začetka in se bolj ali manj izrazito kažejo tudi v obravnavanem obdobju, lahko v tem času sledimo nekaterim pomembnim premikom.

Jubilejno leto 1985 je v razvoju festivala pomembno zlasti zato, ker njegovi skupščini še zadnjič predseduje Bratko Kreft, Izvršni odbor BS pa zadnjič vodi Branko Gombač. Z njunim odstopom oz. odhodom je pravzaprav konec prvega, »zlatega« obdobja srečanja. Leta 1986 postane (najprej začasni in kasneje stalni) predsednik skupščine BS Matjaž Kmecl, ki v uvodniku v festivalski almanah razmišlja o »demokratizaciji teatra« ter o skupnem slovenskem kulturnem prostoru. Kmecl se tudi močno angažira, da bi se Slovensko mladinsko gledališče vrnilo na srečanje in s tem izpopolnilo sliko slovenskega gledališča, a žal neuspešno. Pomen strokovnosti srečanja, ki ga zagovarja SMG, tega leta poudari tudi mladi režiser Tomaž Pandur, ki na festivalu sodeluje z uprizoritvijo *Hedde Gabler* (AGRFT):⁶⁶ na BS gre po njegovem

66 Predstava je sicer v festivalnem almanahu navedena kot tekmovalna predstava, čeprav je usklajevalec Jernej Novak ne vključi vanj, z argumentom, da AGRFT »zaradi študentskega bojkota javne predstave ni mogla predstaviti v predvidenem roku«, pušča pa zanjo »odprto možnost« (Novak, »Borštnikovo« 12); za vlogo Hedde v tej predstavi je nagrado za mlado igralko dobila Vesna Jevnikar, predstava pa posebno nagrado žirije.

mnenju za »premajhno koncentracijo umetniškega znotraj vsega spektakularnega«, pogreša tiskovne konference po predstavah ter konstruktivna srečanja igralcev in drugih gledaliških ustvarjalcev (H. G., M. H., »Po predstavi« 6). Resnici na ljubo je na tem srečanju že nekoliko manj prireditev kot na predhodnih, pomembno pa je sprejetje sklepa o BS kot posebni organizacijski enoti SNG Maribor, kar je FBS še danes.

Srečanje leta 1987 se že dogodi v delno prenovljeni stavbi. V Drami SNG Maribor se začne obdobje ravnateljstva Vilija Ravnjaka, program BS pa je še zadnjič tako obsežen kakor v Gombačevem obdobju. Že leta 1988 namreč na festivalu zaznamo občuten upad števila prireditev (85), prenehanje delovanja Gledališča ljudske vstaje na festivalu (to je leto, ko se vstaje začnejo dogajati v politični realnosti), na njem pa gostujeta samo dve predstavi iz tedaj še skupne države Jugoslavije. S tem v zvezi izpostavljam še eno stalnico v delovanju festivala, njegov mednarodni program oz. pogosto spraševanje o t. i. »internacionalizaciji«. Želja po mednarodni izmenjavi je tema mnogih strokovnih srečanj, intervjujev in izjav, vendar ni nikdar dovolj resno konceptualizirana, pogosto je zgolj rezultat dogovornih izmenjav, čistih naključij ali osebnih poznanstev. Tako poleg nekaterih pomembnih in nagrajenih predstav (zlasti iz jugoslovanskih gledaliških festivalov) na BS vedno najdemo tudi vrsto gledališko malo pomembnih tujih predstav. – Kljub zmanjšanju števila prireditev se leta 1989 na festivalu prvič pojavijo tudi povsem negledališki dogodki, kakor denimo *Jazz na BS* ali razstava *Nakit skozi stoletja*, ki se kasneje še razmahnejo (modne revije ipd.), vse do dogodkov, kakršen je, denimo, leta 1992 teniški turnir; zanje – kot večinoma tudi za gostovalni program – s posebno pozornostjo skrbi direktorica festivala Olga Jančar ...

V letu 1989 se pojavijo prvi namigi, povezani z uvedbo selektorstva tekmovalnega programa. Kmecl tako piše o možnih kriterijih takega principa oz. o srečanju, ki naj bo »demokratično, srečevalno, toda tudi strogo odbiralno«; pravzaprav se o možnosti oz. nujnosti selektorstva govori že dolgo, vendar misel v festivalski pravilnik prodre šele l. 1992.⁶⁷ Usklajevalec programa na festivalu l. 1989 Jernej Novak v pogovoru za Večer sicer še vedno zagovarja reprezentativni princip festivala, torej zastopanost vseh poklicnih gledališč, skupaj z Glejem in AGRFT, v nasprotju z izborom »najboljšega«, saj naj bi ravno ta zagotavljal estetski pluralizem slovenskega gledališča, BS pa je ravno »srečanje slovenskih gledališč« in ne »nacionalni gledališki festival« (H. G., »Širok« 16).

Kot posebej pomembno se v obravnavanem desetletju pokaže festivalsko leto 1990. V uvodnem zapisu v almanahu Kmecl omeni vsaj tri pomembne dogodke prihajajočega festivala: vrnitev SMG »pod streho hiše ene«, torej (pregleda) slovenskega

67 Leta 1989 je pravilnik BS razširjen: v tekmovalnem programu predvideva 9 predstav poklicnih gledališč, predstavo AGRFT, predstavo »gledaliških skupin« in predstavo po lastnem izboru usklajevalca.

gledališča,⁶⁸ pomen »hiše novega, bleščečega vzpona«, to je mariborskega teatra pod Pandurjevimi vodstvom, in »strastne iskalce vsega novega«, domačo neinstitucionalno produkcijo. Vse to se v resnici odraži tudi v tekmovalnem programu, ki ga za srečanje leta 1990 pripravi gledališki kritik Metod Pevec, do tega trenutka daleč najmlajši usklajevalec. Pevec je mnenja, da »tudi če BS ne bi kombiniralo spornega revijskega koncepta, letošnji program ne bi bil bistveno drugačen (drugačen pa vendarle), prav tako bi bržkone sodelovala večina slovenskih gledališč« (Pevec, »Poročilo« 5), s čimer posredno potrjuje misel, izrečeno zgoraj, namreč o realnem selektorskem pomenu usklajevalskega principa. Pevec v konkurenco uvrsti kar 13 predstav in pri tem noče delati usklajevalsko-selektorskih kompromisov, vanjo pa vključi tudi predstavo *Brigade lepote* gledališča Helios: možnost vključitve »neformalnih gledaliških skupin« sicer predvideva že novi pravilnik BS, vendar Pevec posebej izpostavi čedalje močnejšo produkcijo na tem področju.

Družbeno dogajanje se na festivalu odraža tudi leta 1991 in BS se ne more izogniti registraciji političnih sprememb, ki jim je bila Slovenija priča med obema festivaloma. Kmecl v uvodniku v almanah prvega BS v samostojni Sloveniji zapiše: »Sijajno je, da je v letu velikih slovenskih dogodkov, v letu slovenskega poguma in hkratne razumnosti, tudi slovenski teater doživljal tolikšne vrhunce in tako bleščeča svetovna priznanja« (»Namesto« 1), in s tem uspešnost epohalnega političnega projekta Slovencev poveže z gledališkim. Nekdanja praznična festivalska dikcija še ni povsem pozabljena, a na srečanje vendarle vdre resničnost z vso silo – po naključju se festivalski termin tega leta ujame z odhodom pripadnikov JLA iz Maribora, neopažen pa ne ostane tudi razvzemajoči se vojaški spopad v naši bližini: v almanahu festivala najde prostor posvetilo ustvarjalcev predstave *Dogodek v mestu Gogi* Drame SNG Maribor »vsem gledališkim ustvarjalcem na Hrvaškem«.

Tega leta ima festival prvič (in do zdaj edinkrat) tujega selektorja: hrvaški kritik Dalibor Foretić je sicer stari znanec slovenskega gledališča, vendar je s slovensko osamosvojitvijo postal »tujec«. Foretićev pogled na slovensko gledališče v sezoni 1990/91 je zanimiv in v almanahu podprt z argumentirano analizo, njegovo videnje slovenskega gledališča je poznavalsko, priznava mu evropskost, v njem najde duha gledališke avantgarde, zazna pomen slovenskega sodobnega plesa (Faričev *Veter, pesek, zvezde v izboru*),⁶⁹ dogajanje v gledališču pa tudi sam poveže z družbenim dogajanjem oz. političnimi premiki v naši ožji in širši okolici. – V tem letu se na festivalu opazno zmanjša število tujih gostov, ki so se nemara »ustrušili potovanja na naše 'potresno področje'«,

68 V resnici se SMG »vrne« na festival že leta 1989 s predstavo *Šeherezada*, ki jo v tekmovalni program po lastnem izboru uvrsti usklajevalec Jernej Novak, vendar predstava na festivalu ni izvedena.

69 Morda prvo zastopnost dogajanj na slovenski sodobnoplesni sceni na BS pomeni udeležba Freyve *Agate Sch-wartzkobler* v izvedbi Koreodrame po izboru Aleša Bergerja leta 1987.

kot se slikovito izrazi Olga Jančar, še posebej intenzivno pa se razmišlja o internacionalizaciji, zagotovo tudi zaradi izgube skupnega jugoslovanskega gledališkega prostora; slišijo se celo načrti o tem, da naj bi BS prevzelo vlogo Bitefa ...

Dogajanje na BS od leta 1989 naprej opazno zaznamuje ravnateljstvo Tomaža Pandurja mariborski Drami. To se odraža tako v oblikovanju festivalskih gradiv (almanahov) oz. režiji sklepne slovesnosti festivala leta 1991 v hollywoodskem slogu kot tudi – v drugo smer – v naklonjenosti organizatorjev in različnih festivalskih institucij mariborskemu gledališču: strokovna žirija festivala med drugim podeli »nagrado za esej o gledališču« Livii Pandur, urednici festivalskega almanaha ...⁷⁰

Tudi leto 1992 prinese nekaj opaznih novosti. Govor o internacionalizaciji se konkretizira s t. i. Mednarodnim gledališkim festivalom pred uradnim začetkom BS, ki pa je v resnici zgolj trikratno gostovanje ene same predstave Ljudskega gledališča iz Bogote, po vsem sodeč sad Pandurjevih mednarodnih gledaliških povezav; mednarodni festival je tudi kratke sape, saj je že naslednje BS spet standardno skopo s tujimi gostovanji.⁷¹ Prvič pa se uresniči zamisel o selektorstvu tekmovalnega programa, čeprav s kompromisom. Festival imenuje »izbirno komisijo 27. BS«, ki jo sestavljajo Boris Cavazza (predsednik), Vasja Predan, Dalibor Foretić in Dušan Mlakar. Kompromis je v nekaj pogledih celo neroden oz. sporen: član komisije Mlakar denimo v sezoni izbora režira v slovenskih gledališčih, Foretić pa je hkrati član tričlanske mednarodne žirije. Komisija od glavnega odbora BS dobi napotek, da pri izboru »ni potrebno upoštevati reprezentativne udeležbe vseh slovenskih gledališč«, kar se je potem v programu tudi odrazilo, med drugim v odsotnosti SMG kot ene izmed prvih »žrtev« principa, ki ga je samo vseskozi zagovarjalo ... V organizacijskem pogledu tega leta poteče mandat predsedniku sveta Matjažu Kmeclu, ki ga začasno nadomesti Matija Malešič, lokalni politik, naklonjen gledališču.

Leta 1993 predsednik sveta BS postane Rudi Šeligo. Njegova izhodišča se kažejo že v njegovem prvem zapisu v almanah, ki gledališče locira v politično sfero in pri tem ugotovi, da je slovensko gledališče »odigralo vlogo substituta političnih akterjev in stvarne politične akcije«, na ta način pa v gledališče prenese logiko, ki jo poznamo že iz vloge slovenskih pisateljev pri slovenskem osamosvajanju. V kritičnem in teoretsko premišljenem uvodniku izreče tudi nekaj misli o (sodobnem) gledališču, ki ga razume kot sinestezijo pesništva in spektakla, odvijajočo se na prehodu iz politike v posvečeno, to zadnje pa najde zlasti v pesništvu oz. (slovenski) drami, ki ji je treba vrniti veljavo. Šeligo kritizira »provincialni postmodernizem« v gledališču in BS – tudi v

70 Nagrade na BS in njihova občasna inflacija so posebno poglavje festivala; samo omenimo, da je festival npr. ob svoji 20-letnici podelil kar 16 zlatih značk.

71 Pandurjeva »polastitev« festivala naleti tudi na sočasno kritiko; glej npr. zapis Danice Petrovič v Slovenskih novicah, ki piše o »primitivnih dnevnih biltenih«, čudnih odpovedih predstav in mednarodnosti, ki to ni.

stališčih, izraženih na festivalu leto zatem – opredeli kot festival dramskega gledališča (»Borštnikovo« 4–5). Program za to leto izbira ista komisija kakor leto prej, samo da brez Mlakarja. Komisija je sezono, ki jo je pregledala, kvalitativno označila za sezono »pod običajno ravnijo«, v njenem mnenju o dogajanju v »neverbalnem in plesnem teatru«, kakor ga imenuje, ko ga omeni v kratkem zapisu v almanahu, pa se nemara manifestira nerazumevanje oz. nezaznavanje temeljnega premika, ki se je na začetku 90. dogodil v slovenskem gledališču in ga močno zaznamujejo tudi dogajanja na neinstitucionalnem področju. – Kolektivna zasedba selektorske komisije, ki negira princip avtorstva in so odločitve v njej nujno rezultat kompromisov, je očitno prehodnega značaja, saj festival že naslednje leto dobi individualnega selektorja. Tega leta se na festivalu tudi povsem izgubi koncept internacionalizacije: zastopa ga eno samo tuje gostovanje iz Zagreba ...

Almanah v festival 1. 1994 uvaja isti Šeligov uvodnik kot prejšnje leto.⁷² Iz njegovih pogledov izhaja tudi selektorski koncept novega – prvega individualnega – selektorja festivala z dveletnim mandatom, Andreja Inkreta, ki se je pri izboru odločil za »ponovno obujanje pomena besede v predstavi, v strožjem pomenu za premik k definiciji dramskega gledališča«. Odločitev temelji na premisleku o sodobnem gledališču in je v samem programu dosledno udejanjena. Pregledano sezono vidi Inkret kot eno najkvalitetnejših v zadnjih letih, meni pa tudi, da je bila neodvisna produkcija v tej sezoni manj prodorna. Inkretov program povsem zadosti kriteriju avtorstva izbora, primerjava izbora z izpuščenim pa ne govori v prid reprezentativnosti njegovega programa (sestavlja ga samo 7 predstav): v njem, denimo, ni predstav, kot so Tauferjevi *Psiba* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, Pograjčev *Roberto Zucco*, Hrvatinov *Novi organon* ipd. Inkret je sestavil tudi spremljevalni program, v katerega je uvrstil dramske (ena je bila lutkovna) predstave manjšega formata.

Tega leta je BS dobilo predpono Festival, ki jo je ohranilo do danes, na srečanju pa se prvič odvije javna okrogla miza o letni gledališki produkciji na Slovenskem, predhodnica vsakodnevnih strokovnih pogovorov, ki si jih je želel Šeligo in kakršne na njem poznamo danes; na okrogli mizi pride do polemičnih tonov, namenjenih »konzervativnemu gledališču« selektorja Inkreta, izraža pa jih tudi pismo režiserja mlajše generacije Igorja Štromajerja (»Festival« 12).

Pregled vsebine programov posameznih festivalov v obravnavanem obdobju kaže že navedene značilnosti, namreč da ta ustrezno odraža dogajanje v sočasnem slovenskem gledališču, z izjemo registracije premikov na slovenski neinstitucionalni sceni, ki je v tem času šla svojo, od festivala neodvisno pot. Res je, da BS ni (bil) format festivala, na katerem bi lahko tovrstna produkcija našla ustrezno mesto, vendar bi jo lahko sistematično predstavljala v spremljevalnem oz. »off« programu, o kakršnem je

72 Urednica almanaha je Vilma Štrifof; žal moramo omeniti številne uredniške in jezikovne napake v njem.

razmišljal Aleš Berger (»Poročilo« 10–11). Na celovitost festivala je močno vplivala tudi odločitev Slovenskega mladinskega gledališča o neudeležbi na festivalu, tako da je sedem izjemno pomembnih let v razvoju tega gledališča šlo mimo festivala – ne pa tudi mimo mariborske publike, saj je gledališče v tem času redno gostovalo na mariborski Drugi gimnaziji na nekakšnem vzporednem festivalu.

Gledano iz današnje perspektive se zdi, da so bile v festivalski program uvrščene vse tiste predstave, ki jih imamo danes za reprezentativne za določeno sezono ali obdobje, in vsi relevantni gledališki avtorji tistega časa. Tako so bile na BS redno uvrščene predstave velikih režijskih imen, kakršna so Korun, Jovanović, Mlakar, Hočevar ali Šedlbauer, festival pa je ustrezno reagiral tudi na pojav mladih režiserskih (Mödnendorfer, Taufer, Pipan, Pandur, Frey), igralskih in drugih avtorskih imen v slovenskem gledališču. V repertoarnem pogledu v festivalskih programih različnih usklajevalcev in selektorjev opazimo poudarek na uprizoritvah po slovenskih dramskih besedilih, skoraj enak delež pa pripada sodobni evropski dramati.

Od pregledanih izborov tekmovalnega programa v desetletju nemara izstopajo Bergerjev (1987), Pevčev (1990) in Foretičev (1991).⁷³ Pevčev v program uvrsti tudi predstavo EG Glej *You the City*, ki je eden prvih primerov kombinacije ambientalnega gledališča in performativne intervencije v urbani prostor pri nas, v režiji britanske režiserke Fione Templeton.⁷⁴ Foretič, denimo, v program uvrsti kar tri predstave po lastnem izboru in tako še močneje napove prihajajoči selektorski sistem; poudari »osebno videnje« pri sestavi programa, ki ga med drugim zaznamujeta dve predstavi mariborske Drame, tri verzije Cankarjevih *Hlapcev* ter kar tri predstave neinstitucionalne produkcije. Foretičev program je poudarjeno avtorski, »selektorski«.

Ob pregledu izpuščenih uprizoritev v festivalskih programih se zdi nenavadna argumentacija odsotnosti Brechtove *Malomeščanske svatbe* v režiji Eduarda Milerja v tekmovalnem programu leta 1986: predstava je kot zmagovalka sarajevskega MESSA po avtomatizmu povabljen samo v spremljevalni program, usklajevalec programa Jernej Novak pa v uvodnem ekspoziju omenja, da jo je »skušal smiselno vključiti v repertoar«, le da ne v tekmovalnega, čeprav jo festivalski almanah navaja med tekmovalnimi predstavami ...

Za sklep lahko ugotovimo, da je bil notranji razvoj festivala v obravnavanem obdobju dinamičen, čeprav pogosto inerten in (pre)počasen, nove ideje so le počasi našle mesto v boju z množico konceptualnih, institucionalnih, organizacijskih in personalnih preprek. BS je v tem času (nemara pa kar vedno) legitimacija delovanja in hotenj

73 Ob tem je treba omeniti, da se med imeni sodelavcev festivala – usklajevalcev, selektorjev, članov žirij in drugih organov – pogosto pojavljajo isti ljudje: tako denimo od l. 1970 v različnih festivalskih kontekstih kar sedemkrat zasledimo Rapo Šuklje, šestkrat pa Franceta Vurnika, na BS 1988 recimo kar v štirih vlogah.

74 Predstave v režiji tujih režiserjev so bile v tekmovalnem programu BS redke izjeme.

določene gledališke generacije oz. tradicije, ki je v svoj krog delno pripustila tudi duh mladih in drugačnih gledaliških tendenc, v večjem delu pa »slavnostno« ohranjala že doseženo. Kljub temu se v desetletju 1985–1994 tudi na festivalu – tako kot v slovenski politiki in družbi – dogodi ključen prelom, ki nedvoumno napove festival, kakršnega poznamo danes.

1.1.5 Tomaž Pandur⁷⁵

Gledališko življenje Tomaža Pandurja se je pričelo na mariborski Prvi gimnaziji, kjer je leta 1979 ustanovil skupino Tespisov voz-slovensko novo gledališče. Kot vpliv na svoje (zgodnje) gledališko delo je Pandur navajal zlasti slikarstvo (Leonardo, Michelangelo, Tizian, Caravaggio, Velazquez; slikar je bil njegov ded Ludvik Pandur; tudi sam je v zgodnjih letih slikal) (L. Pandur, »Tomaž« 284–5),⁷⁶ literaturo, poezijo, mitologijo in filozofijo; na področju gledališke teorije ga je navduševal Antonin Artaud, iz sodobnih gledaliških praks pa režiserji Anatolij Vasiljev, Peter Brook, Pina Bausch in Ljubiša Ristić (Perovič, »Vsi« 12–3).

Med letoma 1980 in 1985 je na različnih prizoriščih v Mariboru (dvorišče in podstrežje Prve gimnazije, umetnostna galerija, grajski vrt, Uršulinska kapela, podzemlje na Glavnem trgu) s skupino uprizoril sedem premier, in sicer: *Vrata* po prozi Slavka Gruma (1980), *Kadi se Ilion* po Evripidovih *Trojankah* (1980), Grumov ekspresionistični dramolet *Trudni zastori* (1981), Shakespearovega *Macbetha* (1982), poetično besedilo Svetlane Makarovič *Mrtvec pride po ljubico* (1982), montažo iz prozskih besedil Draga Jančarja z naslovom *Nočni prizori* (1984) in projekt *Kafka-Curriculum vitae* (1985). V skupini so sodelovali mr. igralca Ksenija Mišič in Brane Šturbej, scenograf Marko Japelj in dramaturga Livia Pandur ter Staš Ravter, vsi tudi kasnejši Pandurjevi sodelavci (L. Pandur, »Tomaž« 284), skupina pa je nadaljevala z delovanjem tudi, ko je Pandur že opravil preizkus posebne nadarjenosti za študij gledališke režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani (AGRFT UL); prvič ga je opravljal še kot gimnazijec, vendar na študij ni bil sprejet, drugič pa, uspešno, po končani gimnaziji leta 1983.

Premiere Tespisovega voza so odmevale pri mariborskem občinstvu in tudi širše, pri uradni slovenski gledališki kritiki, zlasti *Kadi se Ilion*, ki jo je kritik *Dela* pohvalil, vendar mlade gledališčnike opomnil, da je »teatraliki kot valujoči vodi potrebno trdno obrežje notranje in zunanje organiziranosti, če hoče doseči razpoznavno obliko svojega sporočila« (Snoj, »Odrska« 7); opaženi so bili še *Mrtvec pride po ljubico* in *Nočni prizori*, ki so bili leta 1986 uvrščeni na gledališki festival Borštnikovo srečanje. Ob njih je kritik Andrej Inkret mr. zapisal, da gre za »širokopotezno in agresivno spektakelsko produkcijo z nedvomno gledališko vehemenco, ki prav posebej ljubi najbolj drastične in vsestransko napadalne spektakelske učinke«. Kritik je izpostavil še »svojevrstno energijo, neukročeno domiselnost in ne nazadnje tudi strast do skupinskega 'samoizraza'« (Inkret, »'Tespisov'« 330). Pandur je bil v Tespisovem vozu režiser, (so) avtor besedilnih predlog, kostumograf idr.

75 Za pomoč pri zbiranju gradiva se najlepše zahvaljujem Maji Šorli in Jeli Krečič.

76 Slikarsko se udeležuje tudi kasneje in razstavlja tudi v Zagrebu (»Tomaž Pandur u Laubi«).

Prvi Pandurjevi projekti sicer uprizarjajo dramske ali prozne predloge ter montaže, ki pa jih izvajalci, po sodbi kritike, uporabijo svobodno oz. si iz obstoječih (zlasti proznih) predlog sestavijo nova, izvirna uprizoritvena besedila. Že pri prvih projektih je poudarek na njihovi vizualni, gledališki, teatralni ali »špektakelski« podobi. Vir Pandurjevega gledališča ni nikdar izključno dramsko besedilo, temveč (domišljajska, sanjska) slika, podoba.

Med letoma 1983 in 1988, ko je diplomiral, je Tomaž Pandur študiral gledališko režijo na AGRFT UL. Na akademiji je pripravil nekaj odmevnih produkcij, med njimi kot študent gledališke režije 3. letnika Ibsenovo *Heddo Gabler* s študenti 4. letnika (1986); predstava je bila istega leta uvrščena v program Borštnikovega srečanja, kjer je prejel nagrado za posebne odrske dosežke, gostoval je tudi na Festivalu alternativnega gledališča v Titogradu (Inkret (ur.), *Akademija* 112); nato *Splav smrti* na besedilo Haralda Müllerja (1987), ki je istega leta gostoval na festivalu Eurokaz v Zagrebu, in Schillerjevo *Marijo Stuart*, diplomsko produkcijo, za katero je leta 1987 prejel akademjsko Prešernovo nagrado.

V letu, ko je diplomiral, je Tomaž Pandur v Slovenskem mladinskem gledališču (SMG) že pripravljaj uprizoritev *Šeherezade* (1989), »vzhodno-zahodne opere« po besedilu Iva Svetine. Vaje zanjo so trajale skoraj leto dni, del priprav so bila tudi študijska potovanja. Ob *Šeherezadi* je Pandur svoje gledališče prvič označil kot »gledališče sanj«: *Šeherezada* je bila zanj »izsanjana predstava«, plod »tisoč in enega sna« (Marinčič, »Tisoč« 28). Uradna gledališka kritika se je – z redkimi izjemami (Zajc, »Tisoč« 38) – na uprizoritev odzvala z navdušenjem, poudarila pa predvsem vizualno oz. gledališko plat uprizoritve. Za Jerneja Novaka je bila *Šeherezada* »spektakel bizarnih odrskih podob«, ki uprizarja »grozo nič« in »katastrofični konec sveta« (»Lepota« 16), Andrej Inkret pa je Pandurjevo režijo opisal kot »mobilizacijo [...] najrazličnejših teatraličnih materialov«, povezanih v »'integrirano' odrsko ekshibicijo« (»Opera« 10). Spontano in navdušeno sprejemanje je predstava doživela tudi na gostovanjih po različnih jugoslovanskih in mednarodnih festivalih, še posebej tistih v Južni Ameriki, kjer se je že potrjenemu slovesu SMG pridružila še fascinacija nad mladim režiserjem in njegovo eksotično gledališko vizijo; to je sloves, ki je Pandurja v tem delu sveta spremljal praktično do njegove zadnje režije.⁷⁷ *Šeherezada* je nedvomno pomenila odločilno sprožilno gesto v gledališki biografiji Tomaža Pandurja, postala je tako rekoč njegov »zaščitni znak«. Hkrati pa je v SMG Pandur spoznal delovanje sodobnega gledališča, ki se izmika repertoarnemu sistemu in se močno oddalji od zastarelih spon dramskega gledališča.

Ob *Šeherezadi* so se v zvezi s Pandurjem prvič pojavili poskusi definicije njegove režije kot postmodernistične; še bolj pa je nemara značilna zadrega v – zlasti kritiškem,

77 Glej npr. gostovanja Fausta iz SNG Drame Ljubljana v Mehiki in Kolumbiji v letu 2015.

manj teatrološkem – iskanju besednjaka za poimenovanje njenih značilnosti. Oznake kot »spektakel« (ali celo »špektakel«), »ekshibicija«, »eklekticism« in »ekstotika« so bile pogosto mišljene dvoumno ali slabšalno, čeprav ne brez fasciniranosti, prav tako oznaka Pandurjevega postopka kot »stripovskega« (Berger, »Slovensko« 136). (Proto) teoretsko natančnejši, čeprav še vedno deskriptivni poskusi opredelitve njegove poetike so se uveljavili šele sredi Pandurjevega mariborskega obdobja. Mihael Bregant je tako kot postmodernistično označil scenografijo *Šeherezade* (»Pol« 58), še najbolj izčrpen pa je bil v opisu Pandurjevega postopka Niko Goršič: omenjal je »gledališče slik«, »puzzle tehniko igre« (o »neavrtičnem igralcu«, ki se vživlja v predstavo oz. režijo, ne zgolj v svoj lik, je pisal tudi Emil Hrvatini, »Rez« 57); »pop dramaturgijo«, »stripovsko fabulo«, »montažo atrakcij in hitrost«, gledališče kot »amalgam realnosti in fantastičnosti« ipd. (»Fascinacija« 4). Vse to so kvalifikatorji, ki so se nato – skupaj z novimi oz. njihovimi variacijami – pri opisovanju Pandurjevega režijskega postopka in njegovega gledališča pojavljali in ponavljali vse do zadnje režije. *Šeherezada* je bila deležna tudi teatroloških obravnav, denimo v delu Tomaža Toporišiča *Med zapeljivanjem in sumničavostjo*, kjer je mdr. omenjal eklektičnost Pandurjevega postopka, rabo dramskega besedila kot »prototeksta«, s katerim je vzpostavil vzporedni tok z bogatim vizualnim materialom (131). *Šeherezada* je bila dobitnica številnih domačih in mednarodnih nagrad, mdr. je bila razglašena za najboljšo predstavo sezone v Jugoslaviji.

Istega leta, slabe tri tedne po uprizoritvi *Šeherezade*, je Pandur v Eksperimentalnem gledališču Glej v Ljubljani pripravil uprizoritev kratkega besedila Gertrude Stein *Igrati*, ki je bila del sestavljenega Glejevega projekta 5 ½, v katerem je uprizoril eno samo (gledališko) situacijo, ki pa je zrcalila vse značilnosti njegovega dotedanjega in tudi kasnejšega teatra. S svojima »uradnima« režijama se je kot prepoznavni glas nove generacije pridružil avtorjem, kot so Emil Hrvatini, Bojan Jablanovec, Marko Peljhan, Matjaž Pograjc, Vlado Repnik, Igor Štromajer, Tomaž Štrucl idr., ki so v slovenski in širši gledališki prostor vstopili približno v istem času kot Pandur in jih je sodobna teorija scenskih umetnosti poimenovala »tretja generacija« (Čufer, »Tretja« 45).

Jeseni 1989 je Tomaž Pandur postal vršilec dolžnosti umetniškega vodje Drame Slovenskega narodnega gledališča (SNG) v Mariboru, s čimer se je začelo njegovo t. i. »mariborsko obdobje«. Čeprav je v intervjujih in drugih nastopih pogosto zatrjeval, da je v mariborski Drami našel »majhno, provincialno in diletantsko gledališče« ((uc), »Salzburg« 20), Maribor sam pa naj bi bil ob koncu osemdesetih let prejšnjega stoletja kulturno izpraznjen prostor oz. kar »puščava«, moramo upoštevati, da je Pandurju prostor za njegove gledališke reforme pripravil Vili Ravnjak, ki je mariborsko Dramo umetniško vodil med letoma 1985 (kot vršilec dolžnosti) oz. 1986 in 1989. Ravnjak, ki je Dramo umetniško prevzel pri petindvajsetih letih in je bil takrat najmlajši umetniški vodja kake gledališke institucije v Jugoslaviji, je s svojim nastopom močno zarezal v umetniško podobo tega gledališča, ki je po njegovem mnenju do tedaj že popolnoma

izgubilo stik s sočasnim evropskim gledališkim dogajanjem. Sam je, pogosto neusmiljeno in polemično, postavil »osnove za moderno vodenje gledališča«, ki ga je skušal približati sodobnemu in mlajšemu občinstvu ter povezati z gledališkim svetom. V nastopnem referatu je Ravnjak mr. razmišljal o političnem gledališču ter gledališkem postmodernizmu, v svoj program pa pritegnil zlasti mlade gledališke ustvarjalce (*Mariborski*). V štirih letih, ki jih je zaključil – prav tako kot kasneje Pandur – s sporom s »konservativnimi silami« v gledališču, mu je uspelo mariborsko gledališče v veliki meri evropeizirati, še posebej odmevne pa so v tem času uprizoritve *Tako kot je*, *Bobni v noči*, *Metastabilni graal* (po dramskem besedilu srbskega dramatika Nenada Prokića, ki je bil kasneje tudi Pandurjev stalni sodelavec), *Tri sestre* ali *Triumf smrti*.

Pandurja je v mariborsko Dramo povabil ravno Ravnjak, ki mu je ponudil režijo Goethejevega *Fausta*. Ob pripravah na uprizoritev *Fausta* je Pandur razgrnil izhodišča za umetniško vodenje gledališča. Svoje gledališče je imenoval »gledališče sinteze nove slike, bistva in mita« (tudi »veliki teater sinteze«) («Iskanje» 9), s čimer je definiral štiri temeljne sestavine svoje poetike: sinteza gledaliških oz. širših estetskih elementov v celoto, »teatrum mundi«, substanca njegovega gledališča je slika ali podoba, v njem se skuša približati univerzalnemu bistvu (ki ga pogosto najde v magičnem in (o) kulturnem), zanimajo pa ga konstitutivni miti (ali visoki klasični teksti) evropske civilizacije. Ob tem je gledališče hkrati koncipiral kot moderno evropsko gledališče in kot »srce mesta, od koder vse izhaja in od koder se vse vrača« (Crnkovič, »Novi« 10), pri tem je v mestu iskal nova prizorišča (tako gledališko odkrije Minoritsko cerkev). Ob glavnem programu, katerega temelj so bile njegove režije, čeprav so ob njem režirali tudi drugi režiserji, si je zamislil dodatno ponudbo (mali nočni kabaret, plesno gledališče, večere v kavarni, razstave, literarne večere, koncerte ipd.), definiral pa je tudi novega gledalca, od katerega pričakuje, da v gledališču ne bo samo opazoval, temveč tudi razmišljal (Šprogar, »Pandurjeve« 10). Predvidel je organizacijske spremembe (ukinitve rednih zaposlitev), vabila novim, mlajšim igralcem in sodelavcem, zlasti pa – kar je razumel kot novum – pritegnitev sponzorjev predstav oz. sezon ter povezavo gledališča z gospodarstvom.

Pandurjev *Faust* (1990) je bil prvi primer omenjenega »gledališča sinteze«, kot takega pa sta ga doživela tudi občinstvo in kritika. *Faust* je po mnenju mnogih pomenil inauguracijo Maribora kot gledališkega centra, oz. kot je zapisal Heinz Klunker, »evropski *highlight* gledališke fantazije med Dunajem in Milanom« («Od Meinigena» 286). Pandurjevo »gledališče slik« je bilo v *Faustu* po vsem sodeč v popolnem razmahu. Andrej Inkret je zapisal: »V Pandurjevem *Faustu* je vse v slikah, zgodba o želji po absolutnem in človekovem paktiranju tudi s hudičem [...] v režiserju očitno ne vzbuja intelektualnega interesa, kakršno misel in analitiko nenehoma spodrivata in nado-meščata čutna telesnost in obe hodita v igri od vsega začetka, pogosto neukročeno in nerefektirano, samosvoja pota.« Vendar je kritik kljub očaranju od »širokopoteznega

spektakla«, »teatralične ekshibicije, invencije in energije« »do maksimuma nasičene teatralike«, čutnosti in »morda magičnosti« v podtekstu ostal skeptičen do tega »samodopadljivega teatra«, v katerem je le malo misli in veliko forme. Večina kritikov ob *Faustu* nikakor ni bila tega mnenja, temveč je ob Pandurjevem esteticizmu iskala tudi vsebinske ter interpretativne poudarke. Pandurjev *Faust* v slovenski gledališki zgodovini velja za uprizoritev, ki je po *Šeherezadi* še jasneje in dokončno začrtala obrise njegovega gledališča. Premiero *Fausta* so pospremile tudi v veliki večini pozitivne tuje kritike. Predstava *Faust* je veliko gostovala v tujini (Beograd, Skopje, Sovjetska zveza, Nemčija, Mehika) in dobila nekaj prestižnih nagrad.

Uprizoritvi *Fausta* sta sledili novi Pandurjevi premieri, še v istem letu *Hamlet* in leta 1992 *Carmen: popoldan na robu evropske zgodovine*. *Hamlet* je bil predstavljen kot »veliki teater sanj in smrti« (Pezdir, »Hamlet« 10), njegov princip kot »raz-stava sveta«, tretja Pandurjeva profesionalna režija pa je bila sprejeta nekoliko slabše kot prvi dve. Inkret je Pandurja v svoji kritiki, ironično, razglasil za »našega najuspešnejšega režiserja vseh časov«, uprizoritev označil kot »precej poljubno«, Hamleta v njej (igral ga je Branko Šturbej) pa kot »tistega, ki sanja« in ki ima edini v igri individualen obraz (Inkret, »Mariborski« 10). Enoplastnost in linearnost likov je uprizoritvi očital Jernej Novak (»Vélika« 8), težave z razbiranjem Hamletove zgodbe je imel tudi Vasja Predan, ki pa je v njej vendarle našel berljivo (celo politično) misel (»Pandurjev« 8–9). Kljub temu je bilo očitno, da Pandur v *Hamletu* ostaja zvest svojemu principu dekonstrukcije klasične dramske literature oz. mitologije, ki jo je razumel le kot »material za ustvarjanje z gledališčem« (Šprogar, »Pandurjeve« 9), ter estetskim določilom svojega gledališča sanj. Značilnosti Pandurjevega gledališča je prepoznavala tudi tuja kritika.⁷⁸ Za režiji *Fausta* in *Hamleta* je Pandur leta 1991 prejel nagrado Prešernovega sklada.

Na razmeroma slabši sprejem je naletela tudi uprizoritev *Carmen: popoldan na robu evropske zgodovine*, ki je imela za uprizoritveno predlogo dokaj heterogeno montažo besedil in motivov iz različnih virov (Merimée, Bizet, Dalí, Lorca, Márquez, Buñuel idr.), osredinjenih okrog lika »mitske« ciganske lepotice Carmen v igralski izvedbi Ksenije Mišič. Kritiški odzivi so nanizali slabosti uprizoritve, ki pa jih v obrnjeni optiki lahko razumemo tudi kot opis elementov in postopkov postmodernistične režije, ki jih je Pandur morda najdosledneje razvil v naslednji uprizoritvi, *La Divini Commedii*. Predstavo *Carmen* je tako kritika videla kot »glamurozno meščansko gledališče« (Leiler, »Pandurjeva« 39), v posameznih rešitvah polno romantičnih klišejev (Smašek, »Nova« 6), režijo v njej pa zaznavala v konfliktu z dramsko kavzalnostjo (Buljan, »Poslijepodne«); predstavi je očitala zdrse »na mejo odrskega kiča«, v »smer estradnega

78 Vojko Flegar v Delu poroča o odmevih po gostovanju Hamleta na festivalu Wiener Festwochen na Dunaju v avstrijskem tisku: Pandur stavi vse na sliko, na izraz telesa, ne na jezik, *Hamlet* je poln domislic in spodbudne domišljije, zaradi katerih pa ima človek včasih težave, da ugotovi, katero sceno igrajo ... (Flegar, »Kakšna« 7).

spektakla«, pri čemer se vodilna tema »vse bolj razblinja« (Novak, »'Carmen'« 12). Inkret je *Carmen* videl kot gledališče »Glanza«, v katerem se »veliko gleda, vidi pa se v njem precej manj« (»Carmen« 46), Predan pa je opazil postmodernistične poskuse in ideologijo *new agea* (Predan, »Drama« 135). Kritika je v zvezi z uprizoritvijo omenjala tudi kolektivni duh izvajalcev oz. njihovo predanost, kar je gotovo kvaliteta, ki jo lahko pripišemo vsem Pandurjevim režijam, vse do zadnje.⁷⁹ Zanimiva je kritiška omemba *new age* ideologije oz. filozofije za oznako določenih elementov v Pandurjevih režijah: izmikanje konkretni družbenosti in političnosti, premik fokusa v nezavedno, sanje, mistiko in okultizem, čutno spajanje vzhodno-zahodnih ikoničnih znakov v presežno celoto z univerzalističnimi tendencami, instantna filozofija oz. umetnost z veliko začetnico kot zamenjava za religijo ipd. (Grandovec, »Gledališče« 17–22); *new age* elemente pri Pandurju je detektiral tudi Andrej Fištravec (»Socialne« 52–6). To je bilo toliko bolj očitno, ker so Pandurjeve režije nastajale v času velikih političnih sprememb v Evropi in Sloveniji: padec berlinskega zidu, oblikovanje novih evropskih povezav in delitev, odcepitev Slovenije od Jugoslavije, rojstvo samostojne države in obdobje tranzicije, vojna v Jugoslaviji v polnem razmahu itn., ki jih sicer v Pandurjevih režijah ni mogoče zaznati, morda le v detajlih.⁸⁰ Za Tomaža Pandurja gledališče nikakor ni in noče biti odraz politične realnosti časa, v katerem nastaja. Sam se je izrecno postavljal »zunaj dnevne politike« ((uc), »Salzburg« 20); gledališče je razumel kot nekaj »nadpolitičnega« (Perovič, »Vsi« 13), kot edino politično orožje je videl gledališko predstavo, političnega gledališča kot takega pa ni priznaval (Ravter, »'Biti'« 6). Vse omenjeno porodi metaforično – in polemično – sintagmo o Pandurju kot režiserju, ki »je režiral z zaprtimi očmi« (Lukan, *Tihožitja* 55). Tudi *Carmen* je naletela na naklonjene odzive v tujem tisku in opravila uspešno mednarodno gostovalno pot.

Nov vrhunec Pandurjevega mariborskega obdobja je pomenila uprizoritev Dantejeve *La Divine Commedie* (1993) v adaptaciji Nenada Prokića, izvedene v treh delih: *Inferno* (*Tajni memoari genija*), *Purgatorio* (*Intelektualna avtobiografija*) in *Paradiso* (*Anatomija melanholije*), v treh zaporednih tednih. Prokić je pravzaprav napisal postmodernistični (danes bi rekli postdramski) tekst na temo Dantejeve pesnitve, in sicer po eni strani kot epohalni roman in po drugi kot veliko opero. Uprizoritev *Božanske komedije* je spodbudila nekaj kritiško-teatroloških sintez (Inkret, »Opera« 34, Lukan, »Božansko« 162–167, Predan, »Fascinantni« 38–39), večina odzivov pa je bila bolj ali manj enotna v oceni, da gre za »megaprojekt« (Predan, »Fascinantni« 38–9), ki po svoji »velikopoteznosti nima para v našem gledališkem izročilu« (Inkret, »Opera« 34), oz. za svojevrstno »božansko podjetje« (Lukan, »Božansko« 162–7).

79 O njej pogosto pričajo igralci v njegovih režijah, še posebej tisti v tujih produkcijah.

80 Na to ob Pandurjevem *Hamletu* opozarja tudi gledališki kritik Heinz Klunker, ki omenja njegovo »nepolitično obarvanost prav ob času družbenega preloma« (»Zatišje« 135).

Tudi *La Divina Commedia* je doživela tako potrditev doma (številne nagrade na Borštnikovem srečanju) kot mednarodno afirmacijo, in to od obiska tujih gledalcev na mariborski premieri prek kritik v tujem tisku do številnih mednarodnih gostovanj. K *La Divini* se je Pandur vrnil še dvakrat – ponovno režiranje premierno že izvedenih besedil je bila sploh njegova stalna praksa (npr. *Faust*, *Hamlet*, *Medeja*). Po odhodu iz Maribora je *La Divino* režiral v Hamburgu (*Inferno* 2001, *Purgatorio* in *Paradiso* 2002) in Madridu (*Inferno*, 2005). Kljub določeni bližini Dantejeve tematike s sočasno vojno v republikah nekdanje Jugoslavije v uprizoritvi tudi v *La Divini* ni mogoče najti nobenih neposrednih aluzij nanjo, te so se pojavile šele veliko kasneje, v uprizoritvi v hamburškem Thalia Theatreu, in sicer v motivu beguncev in zloveščem zvoku helikopterskih preletov. Pandurjeva nemška epizoda je bila najbrž razlog za prepoznanje Pandurja kot postdramskega režiserja pri utemeljitelju postdramskega gledališča Hans-Thesu Lehmannu, ki ga je uvrstil v »panoram« evropskega postdramskega gledališča. Njegov postopek je sicer dokaj kritično opisal kot »pregretje in poplavo slik«, v kar naj bi vodila osamosvojitve vizualne dimenzije gledališča, to pa ga je asociiralo na cirkus ... (*Postdramsko* 114).

Pandurjevo mariborsko obdobje sta zaključevali dve režiji: *Ruska misija* po Dostojevskem, Prokiću in Pandurju (1994) ter *Babylon* po dramskem besedilu Iva Svetine *Vrtovi in golobica* (1995). Slovenska premiera *Ruske misije* je bila povezana z odprtjem nove mariborske gledališke hiše, čeprav je bila krstna uprizoritev na festivalu Štajerska jesen v Gradcu. Gre za prvo mednarodno koprodukcijo mariborske Drame, ki je bila leto kasneje predmet kazenske ovadbe proti Tomažu Pandurju. V tistem času se je namreč Pandur v mariborski Drami srečeval s kritiko svojih umetniškovodstvenih prijemov. *Misija* je za razliko od prejšnjih Pandurjevih predstav nosila dovolj jasno artikulirano, čeprav bolj ali manj splošno politično sporočilo: predstavo je posvetil »tistim, ki so na begu«, a z dostavkom, »da na vsakem begu [...] na koncu vedno znova srečaš le sebe« (Grizold, »Beseda« 17). Kritika je ob *Misiji* Pandurjevo režijsko poetiko prepoznavala kot nedvoumno konstanto oz. estetsko kvaliteto *per se*; od Pandurja pa se je vedno bolj distancirala mlajša gledališka kritika in publicistika, ki je njegovo gledališče odpravila kot »zvezdniško« (Kunst, »Težave« 50) oz. kot »melodramatično apoteozo meščanskega kiča« (Milohnić, »Politično« 133). *Misija* je doživela vrsto odzivov tudi v tujem (predvsem avstrijskem) tisku, ki so segali od vznesenih pohval Pandurjevemu »gledališču slik«, prek čudenja nad razkošno, »bayreuthsko« produkcijo, do uničujoče oznake njegovega gledališča kot kičastega in banalnega v podobah, »čeprav ne brez veličine« (Löffler, »Hugo«). Kot že nemalokrat prej so kritiki ob *Misiji* Pandurjevo gledališko imaginacijo primerjali s filmsko, logična pot njegovega gledališča slik naj bi vodila proti sanjam o filmu à la Tarkovski na odru.⁸¹ Nekaj pa

81 V svojih poznih režijah Pandur pogosto uporablja filmski (kinemaskopski) izrez odrske odprtine.

je postalo ob uprizoritvi *Ruske misije* nesporno: mariborska Drama in Pandurjevo gledališče sta dokončno, čeprav resda le za kratek čas, postala neločljiv del evropske gledališke pokrajine. Ob študiju predstave je nastal tudi dokumentarni film *Wake up* v režiji Güntherja Schilhana in produkciji ORF in 3SAT.⁸²

Zadnja premiera, *Babylon*, je pomenila Pandurjevo vrnitev k Ivu Svetini kot dramatiku, pa tudi k vzhodnjaški tematiki in njeni neizbežni ezoteriki. Uprizoritev je nastala v koprodukciji z nemškim festivalom Theater der Welt in drugimi tujimi partnerji, vendar je zaradi naraščajočih nesporazumov v gledališču njena gledališka usoda ostala nedorečena. Slovenski gledališki kritiki (zlasti Inkret) so v *Babylonu* opazali vse dosedanje kvalitete Pandurjeve poetike, ki so jo zdaj tudi že dovolj natančno opisali in ustrezno ovrednotili, čeprav so bili še vedno zadržani do njene »absolutistične konstrukcije« in »hermetizma«, ki v bistvu ne potrebuje občinstva. Kritiki so v njej videli problem dramaturgije slik, dobro pa so definirali Pandurjev premik v telesnost, »seksizem, telesno dražljivost in vzdraženost« (Inkret, »Hermetično« 13); le Vasji Predanu se je zdelo to gledališče »že videno« (»Preveč« 30). Morda je *Babylon* najbolj »baročna« Pandurjeva predstava in barok, ki ga – čeprav druge vrste – v predhodnem gledališču zasledimo zlasti pri Ljubiši Ristiću, je pogosta oznaka za Pandurjevo estetiko. Tomaž Toporišič je Pandurjevemu baroku dodal predpono neo-, njegovo gledališče pa poimenoval »neobaročni gledališki gesamtkunstwerk« (*Med zapeljevanjem* 164). Tudi sam Pandur je leta 2008, ob predstavi *Barroco*, govoril o novem baroku: »Novi barok je prav ta polnost minimalizma, globoko skrito preobilje, popolnost bazičnega«, za očeta novega baroka pa je imel filmskega režiserja Stanleyja Kubricka (Megla, »Govoriti« 80–82).

Če bi hoteli na kratko opredeliti Pandurjevo sedemletno obdobje v mariborski Drami, bi morali govoriti hkrati o njegovi režijski poetiki in umetniškem vodenju gledališča. Tomaž Pandur je prišel v mariborsko gledališče, ne da bi ga prav dobro poznal in potemtakem brez bremena, ki ga je v zvezi s to ustanovo še občutil njegov predhodnik Vili Ravnjak (Šprogar, »Pandurjeve« 10). Bil je neobremenjen z dramskim gledališčem kot takim in pripravljen, da v instituciji, urejeni po lastnih standardih, realizira svoje intimno videnje gledališča. To mu je v veliki meri uspelo: z izjemo eno leto prezgodaj zaključenega umetniškovodstvenega mandata v Drami je skupaj s sodelavci (med njimi dramatik Nenad Prokić, dramaturga Livia Pandur in Staš Ravter, scenograf Marko Japelj, kostumografa Svetlana Visintin in Leo Kulaš, skladatelj Ljupče Konstantinov, oblikovalec svetlobe Franci Safran) pripravil osem premier in v njih uveljavil princip totalnega »gledališča slik« ali »gledališča velike sinteze«, podrejenega dvema ključnima kategorijama: sanjam in lepoti. Skozi postopek »dvojnega

82 Dokumentarni filmi spremljajo tudi nastanek nekaterih drugih Pandurjevih predstav, od Tespisovega voza naprej (npr. ob uprizoritvah *Carmen*, *Babylon*, *Inferno* itn.).

kodiranja» (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 165) se je odrekel gledališču besede, čeprav – v paradoksalnem obratu – z naslonitvijo na velike tekste in epohalne teme, ki so mu na prvi pogled ponujale intelektualno varnost, vendar jih je dekonstruiral in recikliral ter s postopkoma invencije in asociativne variacije prevedel v »absolutne« postdramske odrske znake, in to »s pomočjo kontaminacije s pop kulturo in širokim ikonografskim poljem pastiša« (185).

Pandur je operiral z »univerzalnimi simboli, literarnimi podobami in tragičnimi občutji«, pri čemer je »temeljni element njegovih uprizoritev [...] filmskost odrskih slik, ki stremi k popolni iluziji, celostni umetnini telesa-slike-glasu-glasbe-giba skozi razkošno vizualizacijo« (Pintar, Pavlič, *Kastracijski* 184). V nizu uprizoritev je natančno razvil prototip junaka, genialnega, osamljenega in nerazumljenega individuuma umetnika v sporu s svetom ali samim sabo; Pandurjev junak je tipični romantični subjekt v seganju po nedosegljivem, neizogibno ujet v romantično svetobolje. Pri tem se Pandur kot gledališki avtor, paradokсно, ni naslonil na nobeno relevantno gledališko teorijo ali prakso, čeprav je v svoji estetiki komuniciral z mnogimi heterogenimi estetskimi in kulturnimi konteksti. Njegovo gledališče, kot ga ndr. vidi Maja Šorli (*Slovenska* 183–91), zaznamujejo močne in pripadne avtorske ekipe, realistična igra, patos, atmosfera, spodbujena s soigro različnih estetskih virov in principov, učinkovite zamisli prostora ter dizajniranje celostnega videza uprizoritev, hkrati pa vztrajanje v polju spektakelskega in teatralnega ter ostajanje znotraj konvencij meščanskega gledališča. Ravnjak je medtem Pandurjevo gledališče označil s pojmom »celostne ritualizacije«, pri čemer lahko celostna umetnina zaživi šele, ko je ne samo estetsko, temveč tudi »marketinško obdelana in vpisana v širši medijski prostor« (»Gledališče« 296). Darko Lukić je v Pandurjevi estetiki definiral nekatere stalne teme in simbole (omenimo samo pogosto rabo vode na odru ali simbol knjige) (»Pandurjeva« 276–83). Njegovo gledališče, ki je v bistvu gledališče forme, tej pa skuša pripisati eksistencialne in eshatološke razsežnosti (Lukan, »Božansko« 164), vzbuja tudi odpor, po eni strani, iz konservativnih krogov, zaradi nesprijemanja postdramske estetike, spremenjenega horizonta pričakovanja v povezavi z nacionalnim oz. repertoarnim gledališčem in destabilizacije predstav o slovenski nacionalni identiteti oz. kulturi (Šorli, *Slovenska* 191), po drugi strani pa, s strani mlade kritike, zaradi ponavljanja estetskih rešitev, »estetske premoči nad ostrino etike« (Dobovšek, »Pred« 8), pa tudi zaradi medijsko potenciranega »kulta osebnosti«, izmuzljivega in populističnega samoutemeljevanja, »bleščeče izolacije« njegove baročne estetike in elitizma, zavezanega po eni strani zgolj čisti lepoti, po drugi strani pa elitni publiki (prav tam).

Pandur v Mariboru ni spreminjal kulturne politike (Šorli, *Slovenska* 183), čeprav je nanjo vplival oz. se mu je ta v finančnem in organizacijskem smislu prilagajala. Reformiral pa je uveljavljeni (birokratski) model gledališke institucije, ki jo je s svojimi nosilnimi megaprojekti in manjšimi, »satelitskimi« predstavami iz abonmajskega sistema

približal projektnemu, obstoječe finančne mehanizme pa dopolnjeval z angažmajem sponzorjev iz gospodarstva in svoje gledališke proizvode tudi uspešno tržil. Spremenil je kadrovske politike gledališča, pomladil ansambel, podaljšal čas študija posamezne premiere in študijski proces spremenil v raziskovalni laboratorij,⁸³ večjo pozornost je posvetil igralskim pripravam, vsaki predstavi pa dal posebno vizualno podobo in zanjo iznašel specifične načine promocije. Gledališče je povezal z evropskim gledališkim prostorom, in to z obiski tujih gledalcev, povabili tujim kritikom, vstopom v mednarodni medijski prostor, s koprodukcijami, z gostovanji na mednarodnih festivalih ipd. Iz Maribora, ki je bil gledališko vedno v senci Ljubljane, je naredil ne samo slovensko, temveč evropsko gledališko prestolnico in mestu ter njegovim meščanom povrnil izgubljeno samozavest. Čas slovenske osamosvojitve, ki ga v svojih režijah sicer ni reflektiral, je izkoristil za prodor v Evropo, čeprav je kljub vojni ohranil – za marsikoga sporne – vezi z nekdanjo skupno državo (Pezdir, »Embargo« 7, Cundrič, »Pojasnilo« 16). Dobro je izkoristil spremembo družbenega in političnega, še zlasti pa ekonomskega sistema in se povezal z gospodarstvom, v gledališču pa uveljavil avtoritativno vodenje, z argumentom posvečenega služenja umetnosti; Pandurjevo gledališče tistega časa bi prav lahko razumeli kot ideal neoliberalnega odnosa do kulture. Pandur je ob svojem umetniškem delu (kot mojster gledališke metagovorice) spretno režiral tudi medije, ki so mu v resnici vedno nekritično stali ob strani; v javnosti si je izoblikoval prepoznavno podobo umetnika, popolnoma predanega svojemu poslanstvu. Na roko mu je šel fenomen »nove publike« (Antončič, »Medijska« 4), ki je potrebovala gledališče Pandurjevega tipa. Pandur je gledališče videl kot »prostor duhovne elite« (Vuk, »Intervju« 234), čeprav je bila realna situacija po mnenju nekaterih drugačna: »Pandur je svoje sanjske predstave režiral v času, ko se je Maribor gospodarsko sesuval in njegovo delavstvo marginaliziralo. V tem siromašnem mestnem okolju si je tanek sloj novih bogatašev želel bleščave, bogastva in prostora zase« (Antončič, »Medijska« 4). Pandurjevo gledališče se torej ni ukvarjalo s sočasno družbeno problematiko, temveč je iskalo in ponujalo gledalcu »čisti estetski užitek«. Lahko bi zaključili, da je Pandurjevo gledališče v sedmih mariborskih letih postalo (pop)kulturni fenomen, a z eno samo resnično zvezdo – Tomažem Pandurjem.⁸⁴

Kot že omenjeno, so se od poletja 1995 v mariborski Drami kljub nespornemu umetniškemu uspehu gledališča kopičile pritožbe in obtožbe, povezane z umetniškim vodenjem gledališča in poslovnimi nepravilnostmi. Gledališče se je znašlo v »finančni

83 Predpriprave igralcev sestavljajo vzhodnjaške borilne veščine, mentalne predpriprave, dramaturška razčlemba oz. akumulacija podatkov in širitev referencialnega prostora, vsako reprizo pa razume kot novo premiero (Ravter, »Biti« 6).

84 Prim. kritiko »Pandurjevega mita« ob uprizoritvi *Carmen* (Petrovič, »Pandurjev« 8) ali – sicer naklonjen – zapis o Pandurju v nemškem tedniku Spiegel, ki režiserja imenuje »popzvezda evropskega gledališkega sveta« (Höbel, »Terrorist« 4).

in moralni krizi« (Zavrnik, »Tudi« 5), ansambel so začeli zapuščati igralci, odstopil je upravnik gledališča, pojavile so se težave pri gostovanjih in ponovitvah zadnje premiere.⁸⁵ Tomaž Pandur je junija 1996 odstopil kot ravnatelj Drame SNG Maribor, čez mesec dni pa ga je doletela tudi kazenska ovadba zaradi »suma zlorabe položaja in pravic odgovorne osebe« ter nedokumentirane »porabe [...] avstrijskih koprodukcijskih sredstev« (Leiler, »Lov« 41). Razlogi za odstop oz. krizo, v kateri se je znašlo gledališče, so večplastni: šlo je za potratnost pri produkciji predstav, ki je bila v neskladju z realno finančno situacijo, za nepregledno finančno poslovanje oz. sklepanje avtorskih in koprodukcijskih pogodb, za nekompetentno vodenje gledališča kot celote, neuskklajene odnose z ministrstvom za kulturo in mariborsko občino, pomanjkanje vzvodov nadzora in večletni sistemski primanjkljaj pri financiranju gledališča. Pandur ni priznaval odgovornosti za nastalo situacijo, vse zakonite postopke proti sebi je razumel kot konstrukt, čutil se je izgnanega iz mariborskega gledališča in Slovenije. Postopki proti Pandurju so v novem tisočletju brez sodnega epiloga zastarali, ozadje dogajanj v gledališču med njegovim umetniškim vodstvom pa ni bilo v celoti pojasnjeno, pogojna obsodba je doletela samo upravnika gledališča. Ostaja pa dejstvo, da se je mariborsko gledališče šele po sedmih letih in ob podpori posebne proračunske postavke, ki jo je izglasoval državni zbor, izklopalo iz krize oz. »finančne in moralne katastrofe« (Šorli, *Slovenska* 191).

Po odhodu iz SNG Maribor je Pandur v Solunu režiral uprizoritev *Silence of the Balkans* (1997), za katero je glasbo napisal Goran Bregović, Pandurjev sodelavec že pri *Babylonu* in nato pri nekaj kasnejših uprizoritvah. V času do angažmaja v hamburškem Thalia Theatru leta 2001 je živel v tujini, kjer naj bi se po lastnih besedah pripravljaj na snemanje filma po romanu *Hazarski besednjak* Milorada Pavića.⁸⁶ O Pandurjevi povezavi s filmom je bilo govora že ob premieri *La Divine Comedie*, vendar takrat do realizacije ni prišlo. Sam je takole pojasnil štiri leta odsotnosti iz gledališkega življenja: »To so bila zame predvsem leta nekakšne akumulacije, ko sem začutil potrebo, da se spet napolnim s svetom. V tem času sem tudi domislil model novega gledališča, ki bi me utegnil še zanimati« (Trošt, »Tomaž« 15); govoril je tudi o nerealiziranih filmskih ambicijah: »Nisem pa mogel pristati na umetniški kompromis, ki so ga ameriški producenti v enem trenutku zahtevali. In vsa stvar se je za nekaj časa zamrznila« (Milek, »Secirnica« 20). Veliko več o tem obdobju ni znanega.

Začetek novega tisočletja je pomenil tudi začetek Pandurjeve mednarodne gledališke kariere. V letih 2001 in 2002 je režiral v hamburškem Thalia Theatru, kjer

85 Med drugim Pandur in Svetina kot avtorja uprizoritve prepovesta ponovitve *Babylona*.

86 Pandur v svojem ustvarjalnem življenju posname en sam film: propagandni videospot za pivo Zlatorog. Kljub temu po končanem mariborskem obdobju skorajda ni intervjuja, v katerem ga novinarji ne bi spraševali o njegovih filmski karieri.

je bil angažiran kot rezidenčni režiser, ki je na tem mestu nasledil Roberta Wilsona. Kljub dobremu sprejemu *Inferna*, ki je bil uprizorjen samostojno, in izčiščeni, gledališko najbolj uspeli, čeprav produkcijsko mnogo bolj »revni« kot v Mariboru podobni *Vic*, uprizorjenih skupaj z *Rajem*, pogodbe z gledališčem ni podaljšal. Leta 2002 je s sestro Livio Pandur ustanovil mednarodno neinstitucionalno gledališko mrežo Pandur.Theaters, namenjeno produkciji mednarodnih gledaliških projektov v sodelovanju z gledališči, gledališkimi festivali in drugimi partnerji. Pandur.Theaters je bil nato koproducent večine Pandurjevih režij. V Nemčiji je režiral še dvakrat, leta 2004 v gledališču Theater Bonn Janačkovo opero *Zapiski iz mrtvega doma*, leta 2010 pa v gledališču Staatsballett Berlin *Simfonijo žalostnih pesmi* Góreckega v sodelovanju s koreografom Ronaldom Savkovičem.⁸⁷ O odzivih na Pandurjeve režije v tujini lahko sodimo zgolj ali po (praviloma navdušenih) poročilih z njegovih (zlasti španskih) premier ali po naključno izbranih prevodih (negativnih) kritičnih poročil. Tako je nemški kritik uprizoritvi *Simfonije otožnih pesmi* očital anahronizem in nejasno poanto, ki pa »ne zgleda slabo« (»Hartmut«).

Začasno vrnitev Tomaža Pandurja v slovenski gledališki prostor je pomenila uprizoritev *Hazarskega slovarja*, nesojenega filmskega scenarija, v koprodukciji med Pandur.Theaters, beograjskim Ateljejem 212 in Festivalom Ljubljana (2002), in naslednje leto predstava *Sto minut* po Pandurjevem scenariju, naslonjenem na *Brate Karamazove* Dostojevskega, prav tako v koprodukciji s Festivalom Ljubljana. Odzive na obe uprizoritvi morda najbolje ponazarjajo že naslovi kritik v slovenskem časopisu, kot npr. »Hazarska slikanica«, »Pod formo padla vsebina« ali »Izpraznjena retorika«. Pandur je ob premieri v intervjuju pojasnil nekatera izhodišča svojega »novega« gledališča, ki pa se niso bistveno razlikovala od tistih izpred desetih let (npr. vztrajanje pri »dramaturgiji sanj«), le da so radikalizirana v smer metafizike in mistike: »Opazovalec in opazovano postaja eno – to je osnova hazarske metafizike in osnova praktičnega delovanja mojega gledališča«; ali: »Estetsko doživetje je sorodno mističnemu doživetju, popolno je šele takrat, ko pri gledalcu izzove analogno duševno stanje. [...] To je bistvo gledališča. Transformacija zavesti v ekstatično nadzavedno stanje«; in še: »Lepota je bistvo. In verjamem, da rešuje svet, kot pravi Dostojevski« (Trošt, »Tomaž« 14). Pandurjevo zavezanost lepoti in »apolitičnost« nemara na realna tla postavlja komentar pisatelja Miljenka Jergovića, ki je Pavića razglasil za »elegantnega fašista«, njegov *Besednjak* pa za »neznosni literarni kič«, pri čemer je Pandurjevi uprizoritvi pripisal celo morebiten »razvit občutek za politično korektnost«, vendar – kot je neusmiljeno poantiral – »v visokoestetiziranih priredbah vrtnice in trupla enako sladko dišijo« (»Slovenski« 77).

87 Po Pandurjevi smrti, aprila 2017, v SNG Opera in balet Ljubljana priredijo hommage Tomažu Pandurju s ponovno uprizoritvijo *Simfonije* v njegovi režiji ter v izvedbi plesalcev ljubljanskega baleta.

Nadaljnje Pandurjevo gledališko delovanje se je gibalo med Španijo in Hrvaško. V Španiji je našel naklonjenost za svojo gledališko vizijo in od leta 2005, ko je v gledališču Centro dramático nacional Madrid na oder postavil novo različico *Inferna* (pri kateri se je vrnil k Prokičevi predlogi), je tam zrežiral sedem predstav: balet *Alas del deseo* v Campanya nacional del danza, Madrid (po filmu *Nebo nad Berlinom* režiserja Wima Wendersa in scenarista Petra Handkeja, koreograf je bil Nacho Duato, 2006), *Barroco* v Teatro Fernán Gómez, Centro cultural de la villa Madrid (po istoimenskem romanu Choderlosa de Laclosa in drami *Kvartet* Heinerja Müllerja, 2007), Shakespearovega *Hamleta* v Teatro Español Madrid (2009), *Medejo* na Festivalu Mérida (v adaptaciji Darka Lukića in Livie Pandur, 2009), *Somrak bogov* v Teatro Español Madrid (po istoimenskem filmu Luchina Viscontija, 2011) in ponovno *Fausta* v Centro dramático nacional, Teatro Valle Inclin, Madrid (2014). Jedro Pandurjeve ustvarjalne ekipe v španskem obdobju so bili mdr. dramaturga Livia Pandur in Darko Lukić, scenograf Sven Jonke (Numen), kostumografinja Angelina Atlagić, glasbena skupina Silence, videoustvarjalci Željko Serdarević, Dragan Mileusnić in Dorijan Kolundžija, koreografa Nacho Duato in Ronald Savković ter fotograf Aljoša Rebolj, v uprizoritvah pa so sodelovali tudi nekateri znani španski gledališki in filmski igralci (npr. Asier Etxeandía, Blanca Portillo, Belén Rueda). Nekaj španskih predstav je gostovalo tudi v Sloveniji, kjer so bile dobro sprejete pri kulturnih menedžerjih in občinstvu (Jaklič, »Tomaž« 19), manj pa pri kritikih, ki so jim očitali elitizem, odsotnost stališča, slab režijski razmislek, heterogenost igre, kaotično sporočilnost, izgubljanje moči odrske evforije in fascinacije, ponavljanje ipd. (Dobovšek, »Pred« 8).

V španskem kulturnem prostoru je Tomaž Pandur v desetih letih delovanja nedvomno postal prepoznaven gledališki ustvarjalec s specifično poetiko, njegove premiere so bile, po poročilih sodeč, odmevni družabni dogodki, o njihovi realni gledališki odmevnosti pa težko sodimo.⁸⁸ Pandur je v Španiji ustvaril gledališki opus, ki je bil po številu premier podoben mariborskemu, po odmevnosti v širšem prostoru pa kljub številnim mednarodnim gostovanjem predstav zagotovo šibkejši. Estetska podoba njegovih predstav se je kljub očitkom mlade kritike in publicistike, ki so bili podobni očitkom njihovih starejših kolegov izpred dvajsetih let, spremenila. Postale so vizualno bolj skope in mračnejše, brez nekdanjega buhtenja arhetipskih slik, v njih so vedno opaznejše mesto dobivale sodobne (video)tehnologije oz. projekcije, izgubljala se je tudi nekoč jasno artikulirana pozicija romantičnega subjekta (ta je nemara ostajal v njegovih hrvaških predstavah), do določene mere jo je nadomeščala osredotočenost na medosebne odnose, kolektiv oz. družino (npr. v *Barrocu*, *Somraku bogov* ali *Faustu*). V nekaterih predstavah je Pandurjeva režija presegala ustaljeno spolno normativnost (npr. Blanca Portillo kot Hamlet), dogajanje na odru je morda še bolj kot nekoč ločil

88 Pandur je med drugim prejemnik uglednega španskega državnega priznanja, Reda Izabele Katoliške (2011).

od besedilne in idejne substance predloge, rezultat pa je nato obvisel v nekakšnem abstraktnem in simuliranem emotivnem prostoru »čistega teatra« oz. na nič oprijemljivega pripetih, čeprav na videz strastnih in ekstatičnih igralskih telesih.

V hrvaškem kulturnem prostoru je Pandur od leta 2006, ko je v mednarodni produkciji postavil na oder projekt *Tesla Electric Company* (avtor predloge je bil Darko Lukić, premiera je bila na festivalu Mittelfest v italijanskem Vidmu, avtorska ekipa pa hrvaško-slovenska), režiral še štiri produkcije: Camusovega *Kaligulo* v Dramskem gledališču Gavella v Zagrebu (2008), Tolstojev roman *Vojna in mir* v dramatizaciji Darka Lukića v Hrvatskem narodnem kazalištu (HNK) v Zagrebu (koprodukcija z Evropsko prestolnico kulture Maribor, 2011), Evripidovo *Medejo* na Dubrovniškem poletnem festivalu (2012) in *Michelangela* po drami Miroslava Krleže *Michelangelo Buonarroti* v HNK Zagreb (2012). V naštetih režijah je Pandur uprizarjal osebnosti, ki jim je »zgodovina tako ali drugače naredila krivico« (Milek, »Pandurjeva« 17), pri njih pa sta ga najmočnejše nagovarjala njihovo vizionarstvo in samota; Medejo je tako razumel tudi skozi temo begunstva, Michelangela pa kot umetnika, ki v »intimnem peklu [...] iz kaosa ustvarja lepoto« (prav tam). Pri tem je *Michelangelo* morda Pandurjeva najbolj performativna predstava, skoraj instalacija.

Tomaž Pandur se je v času, ko je režiral v Španiji in na Hrvaškem, želel ponovno vrniti v Slovenijo. Njegov angažma v funkciji županovega svetovalca in predsednika programskega sveta pri Evropski prestolnici kulture Maribor (EPK) 2012 (2009) je pomenil poskus njegove ponovne institucionalizacije v Sloveniji oz. Mariboru. Pandur je pripravil programske smernice prestolnice, zamislil si je tudi ustanovitve kulturnega centra oz. svojega novega gledališča, kasneje poimenovanega Maks, v program prestolnice pa naj bi prispeval tudi režijo *Vojne in miru*.⁸⁹ Po številnih zapletih, ki jih je natančno opisal Boris Vezjak (*Resnica*), je Pandur od programskega vodenja EPK odstopil, projekt gradnje Maksa je kljub že izdelanim načrtom in položnemu temeljnemu kamnu propadel, od Pandurjevega sodelovanja pri EPK pa sta ostali samo dve ponovitvi *Vojne in miru* (ki je bila za povrh premierno uprizorjena v Zagrebu) v Mariboru. Poskus njegove nove institucionalizacije je kmalu propadel, da pa je bila ironija še večja, se je ob njem ponovila zgodba njegovega prvega odhoda (ali »izgnanstva«) iz Maribora, Pandurja je namreč ponovno doletela obtožba o preveč izplačanih sredstvih za programsko vodenje oz. režijo; manjši del prejetih sredstev je Pandur kasneje EPK povrnil. Vezjak navaja razloge za neuspeh Pandurjeve »druge priložnosti« (»Après«): konflikt interesov, nerealnost programskih smernic, visoki honorarji in grandomanija (»Pandurjeva«). Uprizoritev *Vojne in miru* je bila pri slovenski in hrvaški kritiki slabo sprejeta, ta v njej ni več našla niti »vizualne fascinacije«

89 Spočetka je bila načrtovana tudi Pandurjeva režija Kogojeve opere *Črne maske*, ki pa jo je kasneje zrežiral Janez Burger.

(Jurca Tadel, »Svoboda« 8), bolj domislice, ki pa so ostajale brez koherentne zgodbe in izdelanih odnosov.

Leta 2015 je Tomaž Pandur režiral Shakespearovega *Kralja Leara* v Atenah. V Learovi usodi je kljub grški politični, finančni, socialni in moralni krizi našel zgolj »zgodbo o osamljenosti« (Milek, »Da bi preživel« 16–8). Leto pred tem in leto za tem je ponovno režiral v slovenskem gledališču, kar je bila njegova zadnja vrnitev na slovensko gledališko sceno po skoraj dvajsetih letih. Leta 2014 je v SNG Drami Ljubljana postavil montažo dveh Shakespearovih Rihardov: *Rihard III.+II. (dramski diptih z epilogom o smrti)*, ki jo je mlajša kritika sprejela hladno, videla jo je kot »serijo lagodno drsečih slik«, »brez napetega dramaturškega suspenza« (Leskovšek, »Zglajeno« 18). Leta 2015 je Pandur tretjič režiral *Fausta*, Goethejevo tragedijo v priredbi Livie Pandur, ponovno v ljubljanski Drami. Tudi ta predstava, ki ji je kritika očitala, da je zgolj posnetek španskega izvornika izpred dobrega leta in brez pravega konteksta (Dobovšek, »Reciklirana« 26), čeprav je v njej mogoče opaziti »željo po vzvišenem«, vendar se ta »nikdar ne materializira« (Perat, »Večno« 63), v slovenskem gledališkem prostoru ni pustila opaznejših sledi.⁹⁰

Podoba Tomaža Pandurja še ni popolna in ostaja, kot opozarjajo številni avtorji, kontroverzna (Leiler, »Lov« 4). Določena poglavja njegovega ustvarjalnega življenja so še preblizu, druga, bolj oddaljena, so slabo pojasnjena, o nekaterih pa se zdi, da vemo o njih vse, pa vendar do zdaj še niso bila ustrezno teoretsko, kulturološko oz. teatrološko obdelana. Nedvomno pa gre v Pandurjevem primeru za sodobnega gledališkega ustvarjalca, ki si je v slovenskem gledališču ustvaril ime in utrdil poetiko, ki jo lahko poimenujemo »pandurjevska«, pa je nemudoma jasno, kaj imamo s tem v mislih (osamosvojitve teatarskih slik, dekonstrukcijo dramske zgodbe in premik v telesnost, ki prevzame smisel od arbitrarno uporabljenega dramskega besedila, transkulturni cross-over, svet kot onirično igro simulakrov itd.), za slovenskega režiserja, ki se je najbolj uveljavil v tujini, kjer si je zagotovil prepoznavnost in odmevnost. Prepoznavamo lahko njegov vpliv na mlajše generacije režiserjev (npr. Jernej Lorenci, Jaša Koceli, Jan Krmelj), ki je včasih izražen tudi kot upor proti njegovemu »meščanskemu« in »elitističnemu« gledališču. Največ zaslug za to ima njegov nesporni gledališki talent, delno pa zagotovo tudi konstelacija okoliščin, v katerih je začel svojo profesionalno gledališko pot: uveljavitev postmoderne režije v slovenskem gledališču; je del generacije prodornih mladih režiserjev oz. gledaliških avtorjev »tretje generacije«, ki pripomorejo k novemu »performativnemu obratu« od dramskega k postdramskemu v slovenskem gledališču; naklonjenost političnih in upravnih struktur njegovemu konceptu vodenja gledališča; odprtost in pripravljenost mariborske Drame za realizacijo njegovih

90 Uprizoritev tako ni bila uvrščena na Festival Borštnikovo srečanje, gledališče pa z njo izpelje nekaj odmevnih mednarodnih gostovanj.

načrtov v organizacijskem in umetniškem smislu. K temu je treba dodati njegovo sposobnost angažiranja sodelavcev v celostnem, ne zgolj v profesionalnem smislu, smisel za umetniško vodenje projektov, pa čeprav pri tem vsaj dvakrat pride v spor z realnimi finančnimi in organizacijskimi okoliščinami, dar za komuniciranje, najsi bo s političnimi in vodstvenimi strukturami ali z novinarji in mediji. Navsezadnje je Pandur v (predvsem slovenski) javnosti ustvaril oz. ponovil znano podobo nerazumljenega (slovenskega) umetnika, genialnega posameznika, ki si mora poiskati zatočišče na tujem, pri čemer ravno ta (bodisi zunanja ali notranja) tujina postane novi vir njegove umetnosti, ki jo dvigne na raven domala mističnega razodetja.

Tomaž Pandur je umrl 12. aprila 2016 zaradi zastoja srca med pripravo uprizoritve *Kralja Leara* v Skopskem narodnem gledališču. Uprizoritev *Brezmadežne/Immaculate*, ki jo je načrtoval v Drami SNG v Mariboru in zanjo skupaj z Livio Pandur priredil roman Colma Tóibína *Marijin testament*, je kot *hommage* Tomažu oblikovala Livia Pandur s sodelavci.⁹¹

91 Premiera je bila 23. 9. 2016.

1.2 Drama

1.2.1 Cankar, naš sodobnik: napotki za novo branje

1.2.1.1 »Skice o Cankarju«

Če v naslovu pričujočih »skic o Cankarju« zapišemo *Cankar, naš sodobnik*, s tem sicer ponovimo slavno sintagma, ki jo navadno uporabljamo v zvezi s Kottovimi eseji o Shakespearu,⁹² a moramo kljub določeni distanci priznati, da se nam ne zdi prav nič pretenciozna. Seveda nam ne pride na misel, da bi Cankarja nepremišljeno primerjali z velikim angleškim dramatikom, vendar je Ivan Cankar zlasti zaradi nenehne živosti in aktualnosti, hkrati pa temeljitosti, s katero je uprizoril slovenstvo v njegovih temeljih, zagotovo v posebnem smislu »slovenski Shakespeare«. Vendar takoj povejmo, da nam v tem zapisu ne gre niti za (novo) kanonizacijo Cankarja niti za reprodukcijo najrazličnejših – od tistih za šolsko rabo do nacionalno konstitutivnih – mitov o Cankarju, temveč za novo branje, z mislijo na poskus revizije natančno tiste Cankarjeve živosti in aktualnosti, ki ga vedno znova vzpostavlja kot »našega sodobnika«.

Formulacija »novo branje« skuša opozoriti zlasti na dejstvo, da je Cankarja danes mogoče brati tudi drugače, mimo uveljavljenih literarnozgodovinskih in gledališkogodovinskih interpretacij, pri čemer imamo v mislih zlasti branje skozi njegove uprizoritve. Uprizoritve Cankarjeve dramatike namreč po prvi, krstni postavitvi *Jakoba Rude* leta 1900 pa vse do zadnje, šele tretje uprizoritve *Romantičnih duš* leta 2007, torej že v 21. stoletju, v ljubljanski Drami in režiji Sebastijana Horvata, sestavljajo svojevrstno antologijo različnih uprizoritvenih strategij, skozi katere je mogoče celo »rekonstruirati« slovensko gledališko stoletje kot tako.⁹³ Cankar namreč v 20. stoletju nastopa kot neke vrste paradigma, ki manifestira tako konstitucijo in reprodukcijo nacionalnih, literarnih in gledaliških mitov kot njihovo problematizacijo oz. celo dekonstrukcijo. Branje Cankarja v stoletju, ki ga je inavguriralo (opozarjamo pa, da že v samem začetku karseda konfliktno), ga nato ideološko introniziralo (zlasti v času utrjevanja slovenske nacionalne zavesti), gledališko demistificiralo (najbolj z znamenito Korunovo režijo *Pohujšanja* leta 1965 v ljubljanski Drami) ter našlo v njem doslej neznane eksistencialne in ideološke poudarke (denimo s »paralelnimi« Korunovimi

92 Seveda »ponavljamo« Jana Kotta tudi v podnaslovu pričujoče razprave, *Szkie o Szekspirze* je najbrž izvorni naslov njegovega znamenitega dela, ki pa ga pri nas poznamo v izdaji DZS iz leta 1964 pravzaprav pod dvema naslovoma: *Shakespeare naš sodobnik* je naslov na platnicah, notranji naslov pa je *Eseji o Shakespearu*.

93 To je naloga, ki še – sicer že koncipirana – čaka.

in Jovanovičevimi *Hlapci* leta 1980 v ljubljanski Drami in Mestnem gledališču ljubljanskem) ter ga končno postavilo v remapiran ideološki, eksistencialni in gledališki kontekst konec 90. let 20. stoletja, kjer je ohranil gledališke, izgubil pa – tvegamo trditev, da enkrat za vselej – usodnostne razsežnosti; je drugačno, po eni strani razrešeno tradicionalnih bremen, po drugi strani pa, priznajmo, obteženo z novim imperativom: najti v njem tisto, kar ga v vsakem trenutku na novo aktualizira.

Naš uvod v Cankarja pa si kljub temu ne domišlja, da bo dosegel Kottove dimenzije, saj bo zgolj poskušal na kratko obnoviti nekatera znana dejstva o Cankarjevi dramatikini in jo na ta način približati bralcem (in morebitnim bodočim gledalcem) v okolju, ki Cankarja pozna zgolj parcialno, morda tudi iz neprimernih (npr. šolskih oz. tradicionalističnih) kontekstov,⁹⁴ pa tudi opozoriti oz. napatiti na nekaj tako metodoloških kot interpretativnih iztočnic, ki jih sodobno branje Cankarja zaznava kot aktualne in v dosedanjih branjih oz. uprizoritvah nemara še ne dovolj izrabljene.

Korpus Cankarjeve dramatike – gre za sedem dokončanih dramskih del, vrste Cankarjevih dramaturških osnutkov oz. nedokončanih del tu ne bomo obravnavali – lahko prebiramo po »navodilih« *Primoža Kozaka*, ki v svoji disertaciji *Temeljni konflikt Cankarjevih dram* (1980) izhaja iz misli, da je vsak Cankarjev tekst »matrica svojega naslednika«, oz. da je Cankarjev dramski opus »prav genetično sklenjen organizem«. Pri tem kot svojevrstna matica Cankarjeve dramatike ali »ključ« *do njegovih kasnejših del nastopajo Romantične duše*, njegova prva dokončana drama (1897), ki pa se ji je kasneje tako rekoč odpovedal in je v knjižni izdaji izšla šele po njegovi smrti (1922). Celoten opus lahko – delno po periodizaciji Josipa Vidmarja v delu *Ivan Cankar* (1969), ki v njem zaznava prelom iz realizma v simbolizem – razdelimo na tri sklope: zgodnja dela (*Romantične duše*, 1897, in *Jakob Ruda*, 1900), realistična dela (*Za narodov blagor*, 1901, in *Kralj na Betajnovi*, 1902) ter – po šestletnem premoru – zrela dela, z vedno močnejšimi simbolističnimi primesmi (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1907, *Hlapci*, 1910, *Lepa Vida*, 1911). Pri tem je treba biti pozoren na izjemno pozicijo *Hlapcev*, na katero najizčrpnije opozarja Dušan Pirjevec v temeljnem delu slovenskega cankaroslovja *Hlapci, heroji, ljudje* (1968). Kljub sklenjenosti Cankarjeve dramatike pa nas na tem mestu bolj zanimajo njene partikularnosti, torej pomenske in oblikovne prvine, ki bralsko in interpretativno pozornost usmerjajo v morebitno novo ali vsaj radikalizirano tradicionalno razumevanje.

1.2.1.2 Romantične duše: blato in nebo

Romantične duše že površnemu bralcu razkrijejo motive, ki jih lahko nato srečamo v kasnejši Cankarjevi dramatikini. Satira in hrepenenje, fraze in poezija, banalno in

94 Tekst je bil izvorno objavljen kot spremeno besedilo v zborniku prevedenih Cankarjevih dram *Ivan Cankar: Drami*, ki je izšel pri Matici makedonski v Skopju, 2008; za pričujočo objavo je zgolj rahlo aktualiziran.

sublimno so v *Romantičnih dušah* predvsem dramski zastavek, ki pa ponuja dramaturško konsekventno in hkrati uprizoritveno dovolj značilno gradivo, pomenljivo zlasti za sodobno misel o drami kot postdrami oz. uprizoritveni predlogi, ki se napaja pretežno iz praznih mest med prizori, iz njihove nove vezave ter iz zasnutkov likov in dramskega dejanja, ki naj govori z avtonomno (post)dramsko gledališko govorico. Že v *Romantičnih dušah* potemtakem opažamo tisto značilnost Cankarjevega dramskega opusa, ki jo Kozak imenuje prelomljenost med obstojem in vrednostnim temeljem tega obstoja, ali Taras Kermauner v delu *Cankarjeva dramatika* (1978) temeljna razklanost med eksistenco in ideologijo. Pomembno je oboje: najprej ideologija oz. njeni vrednostni temelji, ki se v *Romantičnih dušah* že kažejo kot problematični in se manifestirajo kot fraza, torej kot retorika, ki zaradi pogoste rabe in zlasti nepokritosti z vsebino ali emocijo izgubi svojo semantično vrednost in se razkrije kot prazni označevalec v nenehni reprodukciji. Frazeologija je polje, ki raste iz sebe in se tudi v sebi prazni, vendar – paradokсно – v tem svojem samonanašajočem se loku na svoje imanentne lovke lovi tudi realnost samo. Točneje, fraza proizvede neko resničnost, a kot ločeno in realnosti podrejeno strukturo, v katero se realnost v resnici zgolj projicira in v njej nastopa kot lasten nadomestek. Fraza pomeni produkcijo protetične realnosti, ki pa zaradi tega ni nič manj resnična, oz. lahko – po drugi strani – celo »resnično realnost« nadomešča. Tu najdemo definicijo političnega uspeha na frazeologiji utemeljenih ideologij, ki se ne sprašujejo več o svojih navezavah na realnost kot tako, temveč vztrajno reproducirajo nadomestno realnost kot njen (ali svoj) vrednostni temelj.

Na drugi strani je eksistenca oz. obstoj, ki je sicer odvisen od vsakokratne realnosti in njene vrednostne utemeljenosti, vendar je – v Cankarjevi verziji, ki se nikdar ne reši zasidranosti v (neo)romantično strukturo – v svoji najradikalnejši izpeljavi od svojih temeljev že ločen. Razkol med tema kategorijama se nenadoma razpre v vsej širini kot polje, ki ga je mogoče napolniti, saj v drugi skrajnosti sega v transcendenco. Če je prvi rob Cankarjevega sveta bivanjska ideologija, do katere se dramatik »metodološko« ali proceduralno opredeljuje na način dramske satire, s katero z izjemno natančnostjo in pronicljivostjo popiše kartografijo njenega »blata« (to je metafora, ki je v Cankarjevih tekstih pogosta, kot ključno interpretativno vozlišče pa je navzoča v Kermaunerjevih študijah), je drugi rob transcendenca, ta značilna cankarjevska neizpolnljivost bivanja, ki jo poznamo tudi pod imenom hrepenenje. *Romantične duše* tako, ponazorjeno z navedkom iz drame, stojijo »najglobokeje v blatu, a gledajo v nebó in sanjajo o lilijah«. Takó je paradigmatični lik iz *Romantičnih duš* Mlakar, ki je dobesedno z eno nogo v blatu, torej v konkretni (slovenski) politiki, in z drugo na nebu, torej v idealni ljubezni do Pavle, sanja pa o lilijah, ki v tem primeru pomenijo nemogočo združitev obojega, torej nebes in blata, ideala in ideologije, uprizorjen – kakor kasneje Ščuka, Kantor oz. Maks, Peter ali Jerman – v tisti temeljni razprtosti, ki jo moramo v vsakem branju

znova napolniti z vprašanjem, ki ga je ob koncu svoje razprave o *Hlapcih* zapisal Dušan Pirjevec: Kaj je sploh tisto, kar (v Cankarju) je?

V razponu med blatom in nebom je mogoče definirati dve konstanti novega cankarjevskega algoritma, ki ga (zdaj že klasične) interpretativne zgodovine sicer najdejo v triadi mati-domovina-bog. V *Romantičnih dušah* je to razmerje zaznamovano bolj z atmosfero kakor z akcijo, bolj z željo kakor z dejanjem, in je satirični del radikalno enoznačen, saj slovensko politično sceno uprizarja kot domala uniformiran ideološki kolektiv, iz katerega izstopajo posamezne figure. Pri tem je značilno, da je Mlakar imanentni del te skupnosti, vendar tudi sam ni imun na njen spontani tok, na njeno nepredvidljivo gibanje po politični površini, zaznamovani z jezno frazeološko retoriko in mimikrijo, romantični del drame pa se ne kaže kot samó po definiciji težko uresničljiva identiteta bivanja in bistva, temveč še bolj kot zgolj slutnja, ki je rezultat neke pomote: neuresničljiv in zgolj prividen je že temelj bivanja in je torej ideal od želje potencirano, podvojeno oddaljen, sublimno v svoji primarni, najčistejši obliki.

Iz skromne uprizoritvene zgodovine *Romantičnih duš* (štiri uprizoritve od krstne leta 1922) zagotovo izstopa zadnja uprizoritev v režiji Sebastijana Horvata (2007), ki duhovito izkoristi omenjeno postdramsko razprtost tako teksta kot njegove zgodovine: pri tem se metodološko razigra tako v satiričnih kot romantičnih delih, odpre si prostor tako za radikalizacijo ustaljenih postopkov kot implementacijo novih (denimo improvizacija, razumevanje hrepenenja kot upora), Cankarja hkrati zvesto reproducira in z njim (ob njegovih dejavni »navzočnosti« na odru) polemizira, pri tem pa, navsezadnje, tudi sama »podleže« izhodiščni romantični razpetosti med blatom in nebom, a se s tem, ko razkrije lastno šibkost in ranljivost, paradoksnost izkaže kot najbolj produktivna.

1.2.1.3 Jakob Ruda: ruda in bilka

V *Jakobu Rudi*, ki je v knjižni izdaji izšel leta 1900, ko je bil tudi krstno uprizorjen, so liki odloženi na »tihem kraju«, kot je rečeno v drami, v nekem z letargijo, spomini in domala ibsenovsko nerazčiščenimi motivi napolnjenem zaznamovanem mestu, kjer temačno atmosfero ustavljenega časa, črne vode, zaljubljenosti v mrliče in težkega zraka, ki onemogoča dihanje, na trenutke prebada rezek vonj sveta oz. tujine kot metafore za resnično, idealno življenje. *Jakob Ruda* je drama negacije, nenehnih zanikanj, in kot taka blizu sodobnemu dramskemu občutju, še zlasti z metodo navideznih apologij: bolj je vse videti pozitivno, bolj je negativno. Utesnjenost prizorišča (trg, v resnici meščanski svet) še najbolje ponazarja pogosta metafora zraka oz. dihanja kot elementarnega fiziološkega procesa, ki omogoča življenje. Zrak, obtežen z zločinom in nemočjo, onemogoča dihanje, torej življenje. Življenje brez zraka pomeni nemožnost življenja kot takega, in to je pogosto Cankarjevo izhodišče: živeti življenje ne pomeni

samo realizirati se, biti srečen, temveč sploh živeti; sintagma »preporod življenja« ali »novo življenje«, ki se v skoraj vseh Cankarjevih dramah pojavlja kot refren, pomeni v resnici inavguracijo življenja kot takega, tradicionalisti bi rekli življenja, vrednega človeka, eksistencialisti življenja, v katerem je bivanje skladno z bistvom, sodobni čas pa v življenju kot takem, golem življenju vidi pravico do izjeme, ki se izmika nadzoru in – vsaj v absolutnem prividu – diha svoj lasten zrak.

Liki v *Jakobu Rudi* so nenavadno odkriti drug do drugega, utesnjenost ni rezultat zamolčanosti, temveč temeljne nerazčiščenosti, navzočnosti madežev in motenj ter sprotne inhibicije, ki komunikacijo, pa naj bo na videz še tako neposredna in ostra, v bistvu onemogočajo. Osnovna črta *Jakoba Rude* ni blaznost, temveč hladna in premočrtna razsodnost, ki vsa dejanja vodi, tako da so videti toliko bolj grozljiva. Kot največja blaznost figurira izrekanje resnice. Situacija, ko vsi vse vedo, a nihče ničesar ne stori, nam je znana že iz *Romantičnih duš* in se bo vlekla preko komedije *Za narodov blagor* in *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* vse do *Hlapcev*, Cankarju pa pomaga pri ustvarjanju nočne, meglene atmosfere »zoprnih nasmehov« in občutja splošne nemoči, invalidnosti in vročične otopelosti, ko imamo pogosto občutek, da like vodi neka sila od zunaj in ne njihovi lastni psihološki motivi, ter situacij, ko »nekdo stoji med mano in med njim«, kot v drami reče Dolinar. V odsotnosti lastne volje, ki je značilna tudi za Ano v *Rudi*, pa lahko zaznamo tisto romantično slutnjo oz. idejo, ki smo jo zgoraj imenovali nebo, hrepenenje ali stanje brezvoljnosti, zato pa absolutne izpolnjenosti, ki ji nasproti stoji porajajoča se volja *Jakoba Rude* oz., še močnejše, prihajajočega *Kralja na Betajnovi*. Smrt kot superlativ zemeljske sreče, če ponovimo z besedami iz drame. Ali, če povemo z metaforo, imamo na eni strani »rudo« kot zemeljsko prvine, vir volje, a še ne tudi kantorjevske moči, in na drugi »bilko«, v katero se je naselila ljubezen, peresce, prepuščeno volji drugega.

Jakoba Rudo lahko beremo tudi s stališča kritike moči kapitala, ki z neizprosno logiko hkrati ugonablja in povzdiguje ter pri tem ne izbira nosilcev, točneje: ne izbiramo ljudje, temveč kapital. A kapital je v Cankarjevem svetu zgolj ozadje, pomembno, a ne ključno. Cankar je slovensko dramo lociral v meščanski svet (izjema je malomestna, trška ali celo vaško-rodovna skupnost doline šentflorjanske), njegovi junaki vanj najpogosteje prihajajo iz tujine (Ruda, Dolinar, Peter, Maks ...), tujina pa v njegovih dramah pogosto nastopa kot nedosežna vizija, skoraj kot pri Čehovu. Kapital je torej nujna posledica industrializirane in urbane krajine, ki jo je Cankar navsezadnje neposredno doživljal v svojem bivanju na Dunaju, središču takratne Avstro-Ogrske, kjer je napisal večino svojih del. Vendar se kljub vsemu zdi, da njegova dramatika poglaviti interes posveča življenju kot najvišjemu smotru in človeku, ki ga (ali se) poskuša v njem realizirati. Socialni moment je izkoriščalo določeno obdobje razrednega razumevanja oz. aktivističnega ali kritičnega uprizarjanja njegove dramatike, a se danes – kljub zavedanju nove vloge kapitala in absolutne moči, ki izvira iz njegovega lastništva

– poudarek premika na stran eksistence, resda pozicionirane v mrežni strukturi biopolitične realnosti, ki si ne prisvaja več samo človekove fizične »proizvodne moči«, temveč kar njegovo telo kot tako. In če Cankarja kdaj razumemo kot konstruktorja slovenske nacije, to danes ni stvar njegovega socialnega upora (ki se zdi tudi izrazito problematičen), temveč konstitucije temeljne razpetosti sodobnega (slovenskega) človeka, ki pa v svoj lok – o tem ni dvoma – vselej vključuje tudi socialni moment.

Konec *Jakoba Rude* se zdi odprt. Po eni strani je zaznamovan s podobo Rudovega samomora, s figuro »črnega kipa« vrh skale nad tolmunom, to skorajda ekspresionistično vizijo smrti volje, ki za svojo realizacijo ne najde prave moči in se izkaže kot hlapčevska sužnja kapitala, kombiniranega z nenehno psihološko slabo vestjo, v resnici pa se v njej zgosti vsa temačna utesnjenost, blazna vročičnost in brezzračnost te generične slovenske doline oz. trga, podoba, čez katero slovenska literatura tudi po Cankarju le redko seže. Dolinar in Ana se na koncu znajdeta na nikogaršnjem ozemlju, prepuščena zgolj bivanju in možni ljubezni, ki pa je glede na vse, kar je bilo v drami izrečeno doslej, močno vprašljiva. Pod vprašaj jo postavlja tudi razlaščenost oz. obubožanost obeh protagonistov, ki pa, po drugi strani, vodi v možnost »novega življenja«, pa čeprav na »nebu«. Hrepenenje je tu bolj stvarno oz. vsaj ostaja odprto.

Jakob Ruda ni satiričen kot kasnejša komedija *Za narodov blagor*, v Cankarjevem opusu se ob *Kralju na Betajnovi*, v katerem Dušan Pirjevec v delu *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964) vidi sledi Ibsenovega *Johna Gabriela Borkmana*, zdi nemara najbolj »ibsenovski«, v njem so simbolistični elementi najšibkeje izraženi, čeprav še vedno navzoči, najdemo pa tudi zametke ekspresionizma, ki na trenutke spominjajo celo na Grumovo dramo *Dogodek v mestu Gogi* (1930). Sodobna slovenska uprizoritvena zgodovina ne pozna nobenega izrazitega primera postavitve *Jakoba Rude*, ki bi razprla njegovo pomensko in eksistencialno strukturo ter jo odprla sodobnemu času.⁹⁵

1.2.1.4 *Za narodov blagor: resnica in mimikrija*

V komediji *Za narodov blagor* – natisnjena je bila leta 1901 – je glavni junak narod. Narod pa se ne razkrije kot višja oblika organizacije individualnih oz. partikularnih interesov ali celo kot metafizika (nacija – to je sodobna distinkcija – je v resnici transcendentna, metafizična kategorija), temveč kot neke vrste paralelni fantomski stroj, ki teče ob individualnem in ne nad njim ter funkcionira po sebi lastnih kriterijih. Narod torej ni stičišče ali preplet posamičnega in tradicije, rodu in mita, volje in smotra, temveč zgolj označuje razmerje med javnim in zasebnim, politiko in intimo, mimikrijo in avtentiko. To razmerje se manifestira v rabi dveh idiolektov, floskul za narod in vulgarne govornice za zasebnost, potencirano umetelne frazeologije na eni

95 Trditev iz leta 2008 bi bilo treba preveriti z analizo Horvatove uprizoritve *Rude* v PG Kranj leta 2010.

in potencirano primitivne surovosti na drugi strani. Narod je torej seštevek umet(ell)nega in vulgarnega, političnega stvarnika in politične živali; narod je nekakšna pošast, izrodek, kreatura, ki jo individualna volja iznajde za svoje preživetje.

Pri razmerju med individualnim in skupnim, med posameznikom in narodom so ključne točke kolizije, križanja posebnih in skupnih interesov. Te točke so nujno eksczesne, saj jih ne ureja naravno pravo, temveč družbena pogodba. Ta se v Cankarjevi izpeljavi kaže v nenehni inverziji posameznikovega in narodovega interesa v smislu: kar je narodovo, je moje, narodov blagor je moj blagor. To križanje ali prekrivanje poteka vsem na očeh in je v tej razkritosti že skorajda perverzno ali patološko, saj so v svojem pretvarjanju vsi povsem očitni, a kljub temu je njihovo početje več kot samo igra (kakor bi se drama pokazala v radikalni ludistični izpeljavi). *Za narodov blagor* je sicer podnaslovljen kot komedija, tradicionalne interpretacije ga razumejo kot satiro, nam pa se na trenutke zazdi kot tipična sodobna (pirandellovska) groteska. Cankar se namreč v *Blagru* nenehno sprašuje, kaj je resnica. Kaj je zadaj za zloščeno frazeologijo meščanov? Izkaže se, da je zadaj strah: z resnico ni mogoče preživeti, življenje v družbi omogoča šele zatajitev resnice, to je motor, ki poganja življenje, njegov izvorni vzgib ali vzgon. In več: resnica je iz tega sveta celo izginila, nadomestil pa jo je strah oz. njegove – komične, satirične – manifestacije. Vse intimno se v tem strahu prevede v javno, vse se instrumentalizira in relativizira, saj je za izraz intimnosti potreben pogum, javnost pa je hkrati sinonim za varnost in udobnost. Resnice ni oz. je relativna, rezultat neskončnih inverzij, v tradicionalni izpeljavi je lastnik resnice lastnik največje (ekonomske, politične, družbene) moči, v sodobnem branju je lastnik resnice kontingenca življenja kot taka, vrednote so v tem svetu prepletene v kaotično in posredovano sliko, ki živi v iluziji, da jo kreira absolutna individualna volja.

Cankar seveda še ne gre tako daleč, čeprav nazorno uprizori razkol med resnico oz. – točneje, saj ta ni nikdar čista – njeno izvorno kontaminiranostjo ter njenim preimenovanjem. Ta razkol na prve in druge, na leve in desne, na klerikalce in liberalce (Cankar sam je bil socialist!) je dejstvo, ki se vpisuje v algoritem, o katerem smo že govorili. Družbeno blato je torej polarizirano, ne nastopa kot brezoblična gmota, temveč je v njem izvorni interesni red, na eni strani zdravo jedro, na drugi splošna mimikrija, čeprav se v odnosu do resnice ta red izgubi, izenači, oz. se mu na drugi strani postavi nasproti zgolj nebo oz. hrepenenje.

Ta razkol je zdaj latentna in zdaj udejanjena grožnja vse Cankarjeve dramatike. Kot niča točka, iz katere razkol raste oz. ki na svoji koži odraža njegove posledice, se v vsaki Cankarjevi drami izčisti junak, ki pa v posameznih primerih reagira različno. V *Blagru* je to Ščuka, subjekt, ki ve, vendar nima možnosti za udejanjenje svoje vednosti. Pravzaprav ima orodje – intelekt, pisavo, medij –, nima pa volje. Trenutek resnice lahko zaznamo v 11. prizoru 3. dejanja, ki je neke vrste semantično jedro komedije. Ščuka pred nami izriše podobo »mističnega naroda«, s čimer hoče poudariti njegovo

prečenjenost, njegovo samomistifikacijo in avtoproduktivnost, hkrati pa ga umesti v izpraznjeni prostor predvidljivosti, dolgčasa in lenobe, še več, razkroja in propada, ki je posledica odsotnosti resnice in egoističnega lastništva narodovega blagra, posledica frazeologije, ki se najmočneje pokaže ravno v »poštenih« in »odkritih« besedah in kjer lahko definiramo neke vrste dvojno izpraznjenost kot posledico igre med resnico in njeno manipulacijo; v Ščukovi nemočni melanholiji, skozi katero sicer preseva njegov socialni aktivizem, se v resnici pokaže usodni magnetizem, ki deluje v tem narodu in teh krajih in ki preprečuje, da bi se mu človek uprl oz. da bi mu pobegnil. Tu se pokaže radikalni izraz Cankarjevega nihilizma: narod leži na tleh, z bolnim telesom, in glodajo ga »črni hrošči«.

Tudi v *Blagru* se, kljub njegovi »lahkotnejši« komedijski naravi, kaže Cankarjeva filozofija človeka, ki jo je definiral Kozak: po eni strani se manifestira skozi svobodni, aktivni, na lastno odločitev vezani princip, po drugi strani pa na princip, ki dojema, se muči, trpi ob usodi, kakršno mu sproti pripravlja prvi princip. Tako lahko beremo, da je »v vsakem človeku nekaj človeka«, torej apologijo golega življenja, ki se skriva v življenju in jo je treba iz njega samo izločiti, ekstrahirati kot individualno in neposredovano bit, a tudi, da »človek ni na svetu, samo da živi«, torej apologijo aktivizma, dejavnega bivanja, ki se udejanja kot prizadevanje »za narodov blagor«. Ščuka je v tej konstelaciji »tragični« lik: skozi njegovo razprtost uteče njegova moč, ugledanje biti mu ne da nove moči za upor, ravno nasprotno, dojame jo kot nemoč in se podredi splošnemu interesu. Ščukovo zavezovanje čevlja je simbolična gesta, izraz najnižjega hlapčevstva, čeprav v resnici – Ščuka zaveže že zavezan čevljev – tudi znamenje absurdnega,⁹⁶ camusovskega upora, izraženega s tautologijo, ki jo svet, utemeljen na enoznačni logiki fraze, ne razume. Ščuka je narodov izvorni greh, njegovo nezavedno (ki se tudi sicer na izvorne načine prikazuje v *Blagru*, denimo v Grozdovih sanjah), njegov sovražnik, s primerno gesto povzdignjen v točko narodove združitve. *Za narodov blagor* je najgloblje v »blatu«, iz katerega skorajda ni videti »neba«, iz te drame Cankar kot avtor, ki je sicer za Vidmarja (kot ga v delu *Hlapci, heroji, ljudje* lucidno komentira Pirjevec) sam premočno zastopan v svoji literaturi, izstopi. A ne v smislu izstopa tradicionalnega romanesknega oz. dramskega junaka iz narativne strukture, temveč v smislu sodobnega branja *Blagra* kot natančne detekcije »slovenskega sindroma«, torej po eni strani razklanosti politične sfere in potemtakem tudi družbe kot take, po drugi strani usodnega zapleta resničnosti z njenimi manifestacijami, in po tretji strani – Cankarjeva dramatika ima vselej še tretje lice – težnje po transcendiranju, zdaj socialnem in zdaj eksistencialnem, situacije, ki se sicer vselej izkaže kot neizvedljiva oz. nezdržljiva. Cankar je Slovence v svojih dramah – kot Shakespeare človeštvo – v resnici določil »za vse čase«.

96 Opis zavezovanja čevlja najdemo čez okroglih petdeset let v Ionescovi *Plešasti pevki*.

Uprizoritev – do nje je prišlo v Ljubljani šele leta 1906, po mučnih bojih, tako da je bil krst *Blagra* pravzaprav v Pragi leto poprej – je naletela na bojevito, včasih nerazumno ostrino. Ob nekaterih uspešnih uprizoritvah *Blagra* v novejšem času – npr. dve Korunovi, v Celju in Ljubljani, pa Vinka Möderndorferja v Celju – se zdi, da ostaja v drami prisotnih še nekaj iztočnic, ki še niso bile dovolj razčlenjene oz. jih je mogoče danes, ko se je v slovenskem prostoru politično (strankarsko) življenje že dovolj razmahnilo in doseglo tudi že začasno najvišjo (najnižjo?) točko, zastaviti na novo. To v svoji režiji Cankarja poskuša Sebastijan Horvat (SNG Maribor, 2008), ki se (nevede) delno dotika tudi iztočnic, zapisanih zgoraj. Narod je v zadnjem *Blagru* uprizorjen s sarkazmom, ne več z ironijo, grenkobo ali gnevom do slovenstva, ljudje niso niti kreature niti živali niti polljudje, temveč nadomestni, protetični ljudje. Ščukovo truplo v množici nikogar več ne gane, vse je zgolj hipni interes, brez vere, brez metafizike, edina, ki ta svet presegata, sta Kadivec in Matilda, neke vrste zasebna, zgolj zase, za efemerno stvar izgorevajoča ljubimca, podeželska Romeo in Julija v svetu, ki kakršne koli tragedije – žal pa tudi sproščene komedije – niti od daleč ne (pre)pozna več.

1.2.1.5 Kralj na Betajnovi: moč in krivda

Atmosfera *Kralja na Betajnovi* – v knjižni izdaji je izšel leta 1902 – je strah, in to je beseda, ki se v različnih izpeljavah v drami pojavi skoraj petdesetkrat! Vir strahu je Kantor, človek, ki je v svojem življenju stopal po človeških truplih, dobesečno po človeškem mesu, in se hranil z nesrečo ljudi. Ni naključje, da tudi Maksa v drami obsedajo »kannibalistični« popadki: Kantorja bi najraje ugriznil v nogo, kot zver. Vse omenjeno nas vodi v surov svet, poln potlačenih dogodkov in slabe vesti, občutkov krivde, grdih sanj in ranljive telesnosti. Telesnost je pojem, ki ga lahko povežemo s Kantorjevo tiransko prisotnostjo. Tiran si v tradicionalnem pojmovanju polašča človekovo telo, v novodobnem razumevanju se loti tudi človeške duše, pri čemer je človeku še vedno ostalo nekaj samo njegovega, a naš čas tega dualizma ne pozna več: tiran oz. izvajalec političnega nadzora je gospodar človeka v agambenovskem smislu – torej tako njegovega *bíos* kot *zoé* –, njegovega družbenega in golega življenja, kjer ni ničesar globljega več.

V temeljni razpostavi sveta v *Kralju na Betajnovi* je na eni strani Kantorjeva družina in kot njen podaljšek fara oz. trg Betajnova s svojimi protagonistami (župnik, posestniki, sodnik itn.), na drugi strani pa Kantor. In Kantor je tisti, skozi katerega preseva zunanji svet kot interpretacija, ne kot realnost sama. Kantor s svojim vplivom to realnost transformira in jo na ta način naredi za svojo kreacijo. Priznati si moramo, da je Kantor najzanimivejši lik drame, eden najzanimivejših junakov slovenske dramatike v celoti. Za razliko od tradicionalnega razumevanja, ki v njem vidi apriorno manifestacijo nietzschejevskega nadčloveka oz. volje do moči, si ga tu oglejmo nekoliko bolj postopoma oz. v razvoju. Prepričani smo namreč, da lahko sodoben pogled

na Kantorja prestavi tisto točko, v kateri lik postane »tiranski«, daleč naprej, oz. da so različni zgodovinski časi tudi različno razumeli kantorjevsko moč in to točko postavljali bliže začetku drame. Sami jo vidimo bliže koncu.

Kantor je oče, pater familias, ki v svoje okolje vceplja lasten smisel za red, hkrati pa mu to okolje pripravlja red, kakršnega pričakuje. Na poti do cilja je Kantor uveljavljal sredstva, ki so pri tem običajna: pragmatizem, diplomacija, preračunljivost, oportunitizem, politične spletke, trgovanje z interesi itn. Presenetljivo je, da je zdaj, ko je tako rekoč na cilju, Kantor lahko tak, kot je, nekakšen kralj, ki lahko govori samo in zgolj resnico. V monologu sredi prvega dejanja se nenavadno iskreno izpove. Prizna, da je brutalen, a kdo, ki doseže tako moč, ni? Pozna svojo brutalno, surovo naravo, a ve, da je tudi svet surov, brutalen in ostuden. Na njegovi poti je vedno obstajalo »nekaj ostudnega, strašnega ... med mano in med zadnjim ciljem«, pravi, in to je hotel s svojimi dejanji premagati, preseči. In delno mu je uspelo, a ne do kraja, ostala je namreč zavest o nedosegljivosti absolutnega cilja, ki je bila »kakor velika senca«, ki hodi pred njim. Resnica je, da to absolutno v Kantorjevem svetu ni nekakšen bog ali višja sila, temveč – on sam. Ta senca, ki hodi pred njim, je po vsem sodeč njegova lastna senca, ki jo predenj meče njegovo telo, obsijano s soncem v hrbet. Kantor ne hodi proti soncu, temveč proč od njega, v mrak in temo, a senca je vselej med njim in zadnjim ciljem. Kantor je samemu sebi nedoumljiv, pa čeprav si še tako prizadeva spoznati se, čeprav še tako hodi preko trupel, ne izbira sredstev, izkorišča nemoč in slabištvo drugih. Končnega ni, oz. točneje, konec ni neki nedosežni, metafizični konec, temveč samo konec kot nehanje, konec življenja kot potopitev v živo blato.

Kantor v tej zastavitvi ni apriorni negativni junak, v »prid« njegovi poziciji govori tudi dejstvo, da vse, kar je na svoji poti navzgor komu vzel, zdaj dozirano vrača, je celo neke vrste – absolutistični – dobrotnik. A v bistvu se v ničemer ne razlikuje od sodobnega razumevanja politike, ki počne ravno to: jemlje in daje, a z neizogibno razliko, v kateri se kaže njena moč, politika daje s pristavkom, ne skozi lastno polasčanje, temveč z zahtevo po pripadnosti, vir sodobne politike je zamenjan: ne izhaja več iz prestola oz. vrhovnega štaba, temveč iz množice, točneje, posameznika samega; sodobno politiko skreira posameznik sam, sodobni imperij je projekcija njegovih podložnikov. Tako tudi Kantorja v resnici proizvede njegovo okolje, niso hlapci zato, ker morajo služiti svojemu gospodarju, temveč zato, ker si gospodarja kar sami ustvarijo. Če smo zelo radikalni, je edina ultimativna točka Kantorjeve krivde umor, domala vsa njegova dejanja do umora Maksa (vključno z umorom Nininega očeta, ki je del Kantorjeve mitologije krivde) je mogoče tolerirati oz. jim vsaj poiskati ustrezne ter »nesankcionirane« korelate v sodobnosti. Kantor je sicer občutljiv, pokaže trenutke slabosti, ranljivosti, a spravljen je s svojo naravo in pozna njene meje, njene skrajne točke. Maks je njegov antagonist, vendar nista na istem nivoju: Maks je živi mrtvec, fantom, podobno kot Nina, njegove izkušnje sveta se izkažejo za neuporabne, njegova

aktivnost (neke vrste raziskovalno novinarstvo) absurdna. Kantor ga v resnici sploh ne razume, na trenutke se zazdi, da ga jemlje samo kot izsiljevalca, kot junaka neke – že napisane – kriminalke.⁹⁷ Maks sicer skuša prebuditi Kantorjevo vest, a Kantor na to reagira cinično, vse, kar mu očita, je mogoče racionalizirati. – Do tod je vse jasno – a zakaj ga potem ubije?

Če smo rekli, da se je točka Kantorjeve krivde v zgodovini interpretacij *Kralja na Betajnovi* premikala, je Maksov umor tista točka, s katero lahko identificiramo Kantorjevo voljo do moči, njegovo domače ali družbeno »tiranstvo«. Kantorja ni strah akcije in ve tudi, da bo moral za vsako dejanje plačati. V eksistencialističnem besednjaku bi rekli, da Kantor sprejema odgovornost za svoja dejanja. V svetu strahu (ibsenovskih strahov) je Kantor vse bolj osamljen, čeprav si – kakor vsak v njegovem položaju – v možnosti izražanja resnične ljubezni in naklonjenosti, do katere se je dokopal, prizadeva, da bi mu ljudje vračali z istim. V svoji samoti si kljub vsemu prizadeva najti bližino in to prizadevanje je znak njegovega učlovečenja. A Kantor je suženj svojih dejanj, dejanja sledijo neizprosni logiki zaporedja zamisel-izvršitev, v dejanju ni metafizike, dejanje je stvarnost kot taka, zavedajoča se destruktivnega delovanja časa. Paradoks dejanja je, da se z njim ne izmakneš času, temveč ga ravno legitimiraš, zasidraš se vanj z vso težo in se prepustiš njegovemu toku. Kantor mora umoriti Maksa, saj brez tega dejanja ne bi mogel preživeti, morda ga ta nujnost dejanja – in prevzem odgovornosti zanj – delno odvezuje krivde. Krivde pa ga ne odvezuje njegovo enačenje z bogom; dokler je Kantor samo kralj, na njegova zla dejanja še lahko gledamo z razumevanjem, ko pa postane človek bog, ga ne moremo več razumeti. Pa ne zato, ker bi si lastil božje poslanstvo, temveč zato, ker se s tem odreka človeškemu, točneje, zgolj človeškemu. To je trenutek Kantorjeve demonizacije. Na trenutke pa se Kantorjeva moč razblini tudi zato, ker dobimo vtis, da je lahko tako močan, kot je, samo zato, ker so vsi drugi tako šibki. Za vzpostavitev Kantorjeve fantazme moči in njeno delovanje so si ljudje, kot že rečeno, pravzaprav sami krivi. Dokaz za to je Kantorjev nastop na zadnjih straneh igre, kjer na njegove strašne besede o »gorkih človeških truplih« prisotni odgovorijo z »Vsi smo z vami!« A to še vedno ni razlog za morebiten privoščljiv odnos do sveta, ki se ne zna upreti, pa čeprav je ta svet še tako hlapčevski. Treba se je upirati, a težava je v definiciji točke upora oz. tarče, ki je najpogosteje v ljudeh samih in ne zunaj njih. Kantor ni grešni kozel, seveda pa tudi novodobni Jezus Kristus ni, čeprav se skozenj udejavnja problematična božja volja, ki pa je daleč od transcendentalne in odraža svojevrsten propad, najnižjo točko neba oz. hrepenenja, pogreznjeno v blato. Identiteta blata in neba prinese opustošenje, iz ruševin ne vzcveti »lilija«, kot jo poznamo iz *Romantičnih duš*, temveč vstane živi mrtvec, ki mu preživeli kličejo: »Bog vas živi!«, živi bog.

97 Zdi se, kot bi Kantor (Cankar?) bral kriminalke, kot bi hodil v kino. – Ob 100-letnici Cankarjeve smrti izide monografija Marcela Štefančiča, jr., o Cankarju, ki sledi prav tej misli.

Uprizoritvena zgodovina *Kralja na Betajnovi* po krstni uprizoritvi leta 1904 evidentira vrsto problemsko izostrenih postavitev, Kantor je junak, ki se, lahko bi tako rekli, dobro prilagaja zahtevam vsakega novega časa.⁹⁸ Čeprav ga Cankar najde v slovenskem svetu, pa Kantor reprezentira voljo do moči kot tako, in to v domala filmski tehniki ter v povsem sodobnem, surovem jeziku.

1.2.1.6 Pohujšanje v dolini šentflorjanski: dom in telo

Pohujšanje v dolini šentflorjanski, ki je izšlo v knjigi hkrati s krstno uprizoritvijo leta 1907, je organizirano skorajda kot pesnitev; zapisano je tudi v ritmizirani prozi, vrsta replik pa v zavesti slovenskega bralca in gledalca odzvanja že kot ponarodela. Dogajanje se zdi na trenutke orkestrirano, zborovskim delom sledijo solistični, dialogi pogosto nastopajo v funkciji refrena. *Pohujšanje* je podnaslovljeno kot farsa in njeni liki so v resnici tipizirani, čeprav opisani v dramatis personae z vso natančnostjo in delujoči skrajno živo. V razliki med farsično shematičnostjo in pesniško živostjo dojemamo kvaliteto, ki ji recimo telesnost. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je namreč izrazito telesna drama, in to tako na situacijsko-narativnem kot fenomenološko-semantičnem nivoju. Telesne, celo erotično-seksualne so nekatere njene tipične situacije: poljubljanje Jacintine noge, voyeursko opazovanje Petra in Jacinte v njuni koči, vsaka prisotnost Jacinte v resnici spodbuja seksualne fantazije Šentflorjancev. Jacinta ni zgolj ženska, Jacinta je za Šentflorjance prepovedana ženska, fantazma ženske; pravzaprav Jacinta ne sme biti resnična ženska (taka je lahko samo za Petra), ona je v resnici lahko samo fantazma, a – paradokсно – na način, da je čim bolj ženska, torej celo vlačuga, ženska kot zgolj telo, kot spol(ovilo). Njena usoda se kljub tradicionalni uprizoritveni zgodovini ne izčrpa v razmerju med vlačugo in svetnico, saj gre v obeh primerih zgolj za reprodukcijo istega, temveč v razmerju med reprezentacijo in prezentacijo Jacinte kot ženske. Jacinta se torej prezentira kot ženska, ki reprezentira Jacinto – kar je tavitolska zanka, v katero mora sodobni pogled nujno ujeti še igralko Jacinte, ki šele lahko prezentira Jacintino ženskost. Ta trojni zasuk nam omogoča videti dolino šentflorjansko kot prizorišče pregrehe, ki nujno konotira investicijo telesnosti.

Pohujšanje po eni strani etimološko asociira na »hudo«, torej zlo, po drugi strani pa tudi na »hujšanje«, torej izgubo telesne teže (sicer še vedno zaradi »zlih« razlogov), torej telesno lastnost. Pohujšanje je torej vselej v pomenski bližini zlega, telesa in – v krščanskem kontekstu – greha, v pohujšanju je šibko (fizično) telo, ne (moralna) duša, na njej se samo kažejo posledice. Dolina šentflorjanska je primer samoreglativne skupnosti, ki že meji na incestuozno, pri čemer je njena organizacija odgovor

98 Izpostavimo lahko Korunovo režijo *Kralja* v PG Kranj leta 1994, ne pa tudi Milerjeve leta 2014 v SNG Drami Ljubljana in Drami SNG Maribor.

na občutje ogroženosti in strah pred vdorom zunanosti. Šentflorjanci s svojimi družbenimi okopi preprečujejo vdor realnosti in v resnici živijo samim sebi prilagojeno realnost. Zanj je značilna infantilna avtentičnost, za razliko od junakov komedije *Za narodov blagor* so pristni, celo nekoliko bebavi (ob njih pomislimo na Butalce), njihova dežela je vladavina samooklicane čednosti. Vsi se poznajo do obisti, drug z drugim so skorajda promiskuitetno povezani, drug do drugega so tudi nenavadno neposredni. Šentflorjanci so kolektiv s hierarhično ureditvijo, v resnici pa urejen demokratično, »komunistično«. Problem nastopi, ko v to skupnost vdre tujec, in še večji problem se pokaže, ko spoznajo, da je ta tujec v resnici nekdanji domačin, del njihove skupnosti, njen ekscesni del, pravzaprav posledica njenega izvirnega ekscesa, na katerem se utemeljuje. Domačnost, prepojena s tujskostjo, je nesprejemljiva kombinacija, saj v skupnost vcepi pojem tujega, še posebej posamičnega. Tujec je navadno individualist, ne predstavnik skupnosti, temveč lastne volje, ki pa se lahko do kraja realizira šele »doma«. Tujec je, paradokсно, vselej najbolj doma.

Peter in Jacinta sta tujca, ki pa prihajata domov, vsaj Peter. Med Petrovim tujstvom in domom zazeva identitetna problematika Cankarjevega človeka, ne samo Petra kot umetnika. Kje je človek zares doma – če sploh kje? Cankar doma ne najde niti v tujini niti v dolini (domovini), temveč na poti. Dom je pot, čeprav je pot na videz nestalna. A resnica je drugačna: nestalna je tujina in nestalen je dom, prva zato, ker ji kot tujec ne prideš do dna, drugi zato, ker je fantomski, ker se prikazuje in izginja v skladu z voljo njegovih avtohtonih prebivalcev. Pot pa v bistvu ni pot, torej gibanje po premici, pot je prehod iz enega stanja v drugo, iz telesa v družbo in nazaj, iz blata v nebo – in nazaj. Prava druga stran družbe se ne izcimi iz binarne opozicije med liberalci in klerikalci, temveč med skupnostjo in individuumom, na drugi strani je torej posameznik s svojo nemogočo željo biti del družbe, celo njen usmerjevalec, vest, ogledalo. Šentflorjance je v resnici strah, kot je strah elementarno stanje Kantorjeve družine, strah pa premagujejo s telesnostjo. Ne gre za kontradikcijo: Šentflorjance določa moralni strah, strah pred transcendenco, medtem ko fizičnega strahu ne poznajo. Z Jacinto bi se zapletli brez pomislekov, svoje želje izražajo ganljivo neposredno, doseg njihovega pogleda določa podoba »bedra pod plahto«, ki jo lahko izluščimo iz spora med Dacarjem in Notarjem.

Petra pa ni strah, prej ga oblega dolgčas, deluje kot človek brez esence, kot bitje, ki ga njeno iskanje premetava po svetu, v konkretnem in prenesenem smislu: Peter je filozof, ki pa se izmika moči dejanja, ki se mu ponuja, in se raje odpelje v neznano. Pravzaprav v znano, saj je tujina oz. pot do nje prostor nenehne površine, njegov resnični dom, prostor tranzicije od sebe k sebi, je svet, v katerem se najmočneje realizira. Tudi zanj je Jacinta ženska v dvojni prehodnosti, če bi bilo mogoče, bi ji bil podložen, a v resnici ji mora tudi vladati. Peter je podvojen, a tudi neizrekljivo sam, uvit sam vase kot buba, kot fetus. Peter kot »izgubljeni sin« doline šentflorjanske pravzaprav ni bil

nikdar do kraja rojen, še vedno je s popkovino povezan s svojo matico, ki ga hrani s svojimi »čednostmi«, ki se jim mora upirati, jih slepiti. Vse naprezanje Šentflorjancev je podobno mrtvorojevanju Petra, Peter ni sin, temveč izrodek doline šentflorjanske, ki bi ga najraje poteptala v blatu. A v blato ga ne potepta, na nebo pa ga tudi ne dvigne. Petrovo hrepenenje je nehrepenenje, zanikana želja, saj se ne želi niti ustaliti niti ustaviti, ne želi priti, pa tudi ne več potovati, niti imeti niti biti. Peter se je znašel v nekakšnem etru, limbu, medprostoru, ki ga je razprl s svojo navzočnostjo. Ta medprostor grozi, da ga bo pogoltnil, a se mu Peter ne pusti, ko se njegove čeljusti zaprejo, se mu izmakne, in v tem najde celo nekaj užitka. To je njegova igra s hudičevim repom, pri kateri pa tudi faustovska pogodba s hudičem (Zlodejem) nima več prave teže. Kakor ni več boga, tudi (celovitega) hudiča ni več, oz. so tu samo še njegovi bedni nadomestki, hudič je, kot vemo, samo še v podrobnostih.

In v telesu. V *Pohujšanju* se blešči gola koža, teče slina pohote, Jacinta ne zadovolji zlahka pornografske domišljije Šentflorjancev. Šentflorjanci, ta dobro organizirana čednostna združba, bi se poklali za privilegij povonjati Jacintino spolovilo, še prej, za poblisk njenega golega trebuha. A hkrati so tudi realisti: če ne morejo z njo, se pariyo med sabo, grobo, nasilno, surovo. V tem pa ne smemo videti nič tako zelo slabega: dokler ostajajo samozadovoljni, povezani z vrvico v čednostno procesijo, jim v skladu z demokratičnimi standardi in politično korektnostjo ne moremo ničesar očitati. A nihče nam ne more preprečiti, da se nad njimi ne bi tudi neizmerno naslajali ...

Pohujšanje v dolini šentflorjanski je ena najbolj uprizarjanih Cankarjevih dram. Njena pomenska struktura je organizirana okrog serije binarnih opozicij, na katere se osredotočajo različne uprizoritve v različnih obdobjih, kot npr. umetnost-družba, domovina-tujina, nedolžnost-pokvarjenost, majhnost-veličina itn. *Pohujšanje* je skrajno slovensko, dolina šentflorjanska je postala sinonim za ozko in utesnjeno miselnost, hkrati pa zlasti zaradi izvirne poetične forme in prepoznavnih (stereo)tipov tudi splošno; sodobni slovenski bralec ali gledalec je nemara v nevarnosti, da se mu besedilo zaradi že omenjene »ponarodelosti« spreмени v eno samo obče mesto, kar pa se tujemu bralcu skoraj zagotovo ne bo zgodilo. Tudi tu ne moremo mimo imena Mileta Koruna, ki je *Pohujšanje* po prelomni uprizoritvi v ljubljanski Drami leta 1965 uprizoril – povsem drugače, s poudarkom na eksistencialni problematiki – še v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju leta 1976 in Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1998.

1.2.1.7 Hlapci: upor in usoda

Ob *Hlapcih*, objavljeni so bili leta 1910, so interpreti že zgodaj poudarjali njihovo trojno strukturo: satira-drama-tragedija. In res: *Hlapci* se začnejo kot satira tipa *Za narodov blagor*, nadaljujejo kot – Jermanova – drama, najbližja *Kralju na Betajnovi*, in končajo kot – simbolistična – tragedija z inavguracijo ambivalentne razrešitve, razpete

med hrepenenjem po novem življenju (tu izraženem najbolj neposredno, celo povsem deklarativno in, kot vemo, kasneje dopisano) in slutnjo samouničenja, najsi bo počasnega v službi na odročni Goličavi ali hitrega s pištolo na senceh. Trojnost *Hlapcev* pa ne vpliva na enotnost njihovega učinka, čeprav so jo Cankarju očitali (Vidmar). Pot, ki jo v *Hlapcih* opravi Jerman, ta paradigmatični dramski junak, ki je v slovenski dramatikii zasejal mnogo semen, je na ta način samo še bolj poudarjena. Cankar se je z Jermanom na prvi pogled vprašal o smislu upora in uporništvu, čeprav je njegovo spraševanje globlje. Jermana ne postavi samo v opozicijo do trške družbe, ki tu v političnem smislu izkazuje različne oblike delovanja: od agitatorstva prek pragmatizma do vetrnjaštva, ignorance in oportunitizma, temveč tudi do samega sebe oz. do njegove romantiške narave. Lahko bi rekli, da kolikor Jermana ne onesposobi družba, se onesposobi sam. Tisti pravi razkol, ki ga do kraja definira, se potemtakem dogodi šele v njem samem, saj se Jerman, postavljen pred obličje samega sebe, izkaže kot v temelju razklan subjekt, ki je z družbo opravil po svojih najboljših močeh, s sabo pa ne more. V oprasku z družbo se ta pokaže kot nevredna uporništvu, z izjemo ideje, ki jo v drami predstavlja župnik in edina lahko konkurira Jermanovemu programu. V političnem smislu družbe ni in se pojavlja samo kot nesamostojna, vodljiva množica, sposobna vsega, tudi radikalnega fizičnega nasilja. Tudi župnikova ideja je zgolj prenosljiva in jo lahko realizira predvsem z vzpostavljanjem moči kot bogaboječnosti in strahu, torej s sklicevanjem na transpolitični ideal, ki pa v njegovih manipulativnih rokah postane nadvse oprijemljivo politično sredstvo: ne vera kot klic, temveč kot ukaz. Boga v tem svetu ni, so zgolj vrednote, nastale na podlagi vere in utemeljene na institucionalizirani avtoriteti, a še huje je, da v tem svetu, ki na trenutke še kaže znake urejenosti po božji podobi, tudi ljudi ni več.

Jerman je v svetu prelomljenih vrednot človeška izjema, po doslednosti sta mu kos, kot rečeno, samo župnik in Hvastja. A ta dva sta predstavnika prevladujoče ideologije, ne samo tiste, ki je v tem hipu zmagala na volitvah, temveč tiste, ki obvladuje pol razcepljenega slovenskega naroda; druga polovica (ali manj kot pol) je seveda liberalna. Jermanova pot do človeka, torej do samega sebe, poteka po razberljivem načrtu ali črnem scenariju propada. Najprej propade njegova politična akcija, potem propade njegova ljubezen in navsezadnje propade njegova vera. Kar ostane, je samo še hrepenenje, izraženo kot upanje, kot – kot rečeno, kasneje dopisan, in dopisovanje konca je postala pogosta praksa v sodobnem uprizarjanju *Hlapcev* – privid »novega življenja«. Točneje, kar ostane, je Jerman-človek, ki je »najpoprej zato na svetu, da živi«, kot izpove Kalander. To formulacijo moramo razumeti zunaj cankarjanskega konteksta »kruha«, ki je za Primoža Kozaka simbol preživetja, golega, nereflektiranega življenja. Jermanu na koncu ostane samo golo življenje, ki je najmanj, a hkrati največ odvisno od zornega kota. Če gledamo skozi tradicionalni pogled, je golo življenje najmanj, tista izhodiščna ravnina, na katero je projicirana zgolj-bit in ki vse človeško šele pričakuje,

domala na-pol-človeškost ali še-ne-človeškost, ki se mora šele učlovečiti z vlogo, ki jo pridobi v procesu bivanja, torej v socialnem, družbenem in eksistencialnem smislu. Naš pogled, inspiriran z Agambenom, vidi v goli Jermanovi človečnosti tisto možnost, ki življenju šele podeljuje smisel, šele skozi golo življenje življenje sploh je, saj ga prej prekrivajo nanosi biopolitičnih samoreprezentacij, šele v tem hipu pa se življenje razkrije kot čista prezenca, kot dogodek biti, ki žari sam iz sebe in ne šele skozi vlogo, ki jo v procesu privzema; vloga ga v resnici prekriva in skriva, tako da njegov žar ugasne v njem samem. Družba, v kateri živi Jerman, je omrežje vlog, funkcij, ki žarijo samo navznoter in niso sposobne povezovanja navzven, oz. je tudi to povezovanje samo udejanjanje družbenih vlog in razmerij. Zato tudi Pirjevec vzpostavi linijo hlapci-heroji-ljudje, v kateri je človeškost zadnja faza, za aktivizmom oz. pasivnim sprejemanjem danega. Pot do učlovečenja tako poteka na neki način po vzratni poti, glede na odnos do gospodarja in osvobajanja od njegovega gospostva.

Po drugi, osebni strani pa Jerman doživlja vedno večji pritisk od znotraj, pravzaprav ne samo od znotraj, a vendarle iz intimnega kroga svojega življenja. Najprej gre za njegovo nemogočo ljubezen, nato pa za vpliv, ki ga ima na njegova dejanja mati. Ljubezen do Anke je romantična kot Mlakarjeva do Pavle v *Romantičnih dušah*, torej zaznamovana z neuresničljivim, prej znamenje Jermanove nečimrnosti in oblastiteljnosti kakor pa izraz resničnega hrepenenja. A skozi to navezanost se Jerman približuje lastni razprtosti, jo vzdržuje in goji, saj se lahko šele v njej do kraja realizira. Njegovo ranjeno existenco dodatno razpira materina skorajda nema navzočnost, ki pa kljub vsemu najgloblje prizadeva in mu vzbuja najmočnejše dvome. Razprtost biti ni gotovost in sreča, temveč nenehen dvom ter bolečina kot posledica nezaceljive ontološke rane; razprta existenca se lahko v svoji skrajni fazi stakne z absolutnim, a le za ceno izgube »nosilca« oz. biti same. Popolna razprtost je namreč popolnoma polna praznina, zazrta v neskončno vse, prisotna, a nezaznavna. Jerman se pred prepadam biti ustavi in pusti nadaljevanje odprto, čeprav nam nemara da vedeti, da bo njegovo nadaljnje življenje samo še odpoved, vdan pristanek na dano v zavesti o lastni človečnosti. A ta zavest je pasivna, regresivna, samomorilska, družbeno nekoristna. Pomeni zmago popolnoma absurde ljubezni, v kateri je skrita celo kal mazohizma, in nemoči, da bi odrasel, se odpovedal materinemu vplivu oz. jo simbolično (spolno) nadvladal. Jermanov konformni pristanek na materine očitke je neke vrste regressus ad uterum, vrnitev v stanje popolne odvisnosti, resnične še-ne-človečnosti.

Cankar se v *Hlapcih* približa bistvu slovenstva, hkrati pa uprizori sodobni evropski subjekt v temeljnem prelomu med bivanjem in bistvom. Cankar se v tej drami sprašuje o sami naravi izrekanja bistva, o naravi govornice. Zaveda se moči besede, a tudi njene nemoči oz. praznine, ki stoji za njo. Besedo v skrajni posledici razume kot zgolj označevalec, kot »prazen glas«, ki v procesu imenovanja vzpostavlja diskurz gospodarja. Vladati pomeni imeti v lasti besede, točneje, njihov diskurzivni smisel. V svetu, ki

operira z odsotnostjo smisla oz. resnice kot identitete med označujočim in označenim, je resnična samo oblast, ki prazne glasove množice napolni z diskurzom gospodarja. A Cankar pozna tudi izjemo: prazen glas oz. prazno besedo lahko napolni tudi srce, kar pomeni življenje kot tako, golo življenje. Metafora srca evocira več kot zgolj ljubezen, v njej so zaobseženi pogum, zvestoba in um. Srce se lahko izraža tudi brez besed, bog ne mara jezika, Jezus na steni, ki ga Jerman nagovori ob koncu, je po definiciji mrtev in nem, a njegova beseda je najbolj slišna. In neslišen je tudi materin klic »Franc«, ki ga zakliče iz izbe. V njem je prav tako srce in materino srce nagovarja Jermanovo srce, prav kakor ga nagovarja Kristusovo srce. Priča smo troedinosti Jerman-mati-Kristus, ki se izkaže za brezizhodno oz. jo je treba dopisati. Ne gre za propad političnega aktivizma in tudi ne za zlom eksistence, gre za pojav vere, ki vznikne iz množice praznih besed, napolnjenih z metaforo srca. Jerman se v *Hlapcih* pokaže kot največji vernik, s to razliko, da je njegova vera vera v Kristusovo in materino srce, od koder vznikajo neslišne besede. Jerman na koncu ne potrebuje nobene druge besede kot življenje, novo življenje – z Lojzko in materinim blagoslovom. A »oprema« ni toliko pomembna kot spoznanje o obzorju, za katerim se svetlika odrešitev.

Blato se v *Hlapcih* pokaže »v očeh«, zapolnjuje celoten pogled, vse do konca, ko se nebo razjasni in obsije Jermanovo pot. Taka bi bila metaforična definicija *Hlapcev*, le da ji ne moremo popolnoma verjeti. Sodobni Jerman se v dilemi med vednostjo in vdanostjo, ki za množico ne obstaja – vednost je zanjo enako vdanost –, odloči za tretjo pot, ki ni povsem čista. Ta pot je priznanje poraza na aktivističnem polju in priznanje osebnoznega zloma, vendar tudi prepustitev posledicam. Jerman se aktivno vda v usodo, a zato, da bi iz popolne resignacije potegnil novo vednost. Ob koncu drame ga zalotimo v nekoliko sentimentalnem prehodu, ki se nevarno nagiba v happy end, a vedeti moramo, da v zvezi z njim še nič ni odločeno, sam pa nad seboj nima več moči. To ni prepustitev usodi, ki je nad življenjem, temveč prepustitev življenju, ki ima lastno pot. Kam ga bo pripeljalo in čemu bo sledilo – evoluciji, revoluciji –, bomo nemara izvedeli iz neke nove uprizoritve *Hlapcev*, na katero – v to smo prepričani – ne bomo dolgo čakali.

Hlapci, ki so bili prvič uprizorjeni šele po Cankarjevi smrti, leta 1919, najprej v Trstu, nato v Zagrebu in nazadnje v Ljubljani, ponujajo gledališkim ustvarjalcem skorajda neizčrpne uprizoritvene možnosti in so izrazito primerni za aktualizacijo oz. različne prestavitve v okolja, ki so v drami samo nakazana. *Hlapci* v režiji Sama M. Strelca v Drami SNG Maribor so denimo nosili naslov *Hlapci.pdf* (2005), ki je dovolj zgovoren.

1.2.1.8 Lepa Vida: odrešitev in nič

Lepa Vida, Cankarjeva zadnja drama, natisnjena in uprizorjena je bila leta 1912, nosi naslov po junakinji, sicer osebi iz slovenske narodne pesmi, znani tudi po Prešernovi

obdelavi. *Lepa Vida* je torej alegorični naslov in drama (ali pesnitev, kakor jo je imenoval sam Cankar), je v resnici simbolistična alegorija. Vendar je tudi drama, v kateri se smiselno dopolni in zaokroži cankarjevska dramska makrostruktura. V *Lepi Vidi* z vso silo iz drame izstopi hrepenenje in ves svet, celotno stvarstvo je nenadoma prepojeno s hrepenenjem oz. človekovo esencialno neizpolnjenostjo in neizpolnljivostjo, kar predstavlja njegovo večno usodo. Prebivalci drame oz. tega zaznamovanega sveta so stigmatizirani s hrepenenjem kot z boleznijo, so bolni, motnih oči, pijani, blodnjavi, sključeni, označujejo jih sami negativni kvalifikatorji, ki njihove pojave vodijo na dno, na skrajni rob dna, pod katerim ni nič več, točneje, je samo še nič. Junaki *Lepe Vide* skorajda nimajo več želje po kruhu, po preživetju, z vsem bitjem so zazrti v nebo; tudi blata ne poznajo več, saj živijo pogreznjeni (uvodna opomba v dramo opozarja, da je »prizorišče za par pedi nižje od rampe«), odmaknjeni, v svojem lastnem svetu, ki išče stik z bistvom oz. ki beži od bivanja. Razlog za hrepenenje je v resnici en sam, torej ontološki, a zaznavamo ga lahko tudi v nekem bolj stvarnem občutju, ki v svetu, v blatu začuti gnus, »gnilobo in gnusobo«, pred katero je treba ubežati. Ta skorajda protoeksistencialistični imperativ pa ne vodi v občutje absurdnosti življenja, temveč v iskanje smisla v preseganju, ki se svetlika nekje daleč, čeprav je vselej že povsem tukaj. Hrepenenje, paradokсно, ne vodi daleč, čeprav ta štirizložna beseda asociira trajanje in daljavo, temveč v bližino, v željo po stiku z absolutnim, pa naj bo to izraženo kot ideal, ljubezen ali bog. A bližina je vedno največja daljava in najteže je priti do sebe. V tem paradoksu, ko so stvari hkrati svoja nasprotja, se skriva nerešljiva rešljivost zagonetke *Lepe Vide*.

Pot do sebe človeku olajša sublimni simbol lepe Vide, ki je nekakšna prenašalka absolutnega, ljubezni, božja sla, rajsko bitje, ena sama ljubezen ali »živa glorijska«, ki toliko bolj žari zaradi tako grozljive bede, v kateri so dramski liki iz te »mrtvašnice«. Ali je lepo Vido mogoče razumeti tudi na konkretnem, stvarnem nivoju? Lepa Vida kot begunka iz psihiatrične bolnišnice? Lepa Vida kot usmiljena sestra? Lepa Vida kot igralka v melodrami? Dejstvo je, da se lepa Vida prikaže hrepenočim, ko jim je najbolj hudo. »Kadar ti bo hudo po meni, bom vsa pri tebi,« reče in na ta način je simbol, ki vzraste iz bolečine, ki se prikaže na obzorju bolečine kot njena odsotnost, a ne v življenju, temveč v smrti, ko je za trenutek najbolj hudo in ko bolečina nato enkrat za vselej mine. Hrepenenje je v tesni bližini nič, je v niču samem kot njegova izpolnjenost, kot njegova polnost, šele hrepenenje napolni sicer prazni nič, hrepenenje da človekovi absolutni odsotnosti v smrti smisel. Vida (ime je španskega izvora in pomeni življenje) je v resnici življenje v niču.

Nič je resnica in za to resnico ni besede, hrepenenje je neubesedljivo, nič ne poraja besed, hrepenenje je referent nemosti, ne označevalec in ne označeno. Prebivalci pogreznjenega sveta so vsi po vrsti izjeme, ki jih spoznamo v njihovi poslednji človečnosti, homo sacer je človek na prehodu, ne živ in ne mrtev, nem, a sam zase

zgovorna priča. Homo sacer na svoji prosojni koži manifestira sodobno kontingenčno, zblíževanje nasprotij in nezanesljivo dogodnost, ki se navznoter prazni in operira zgolj s posredovanimi vtisi; svet *Lepe Vide* je svet brez nadzora in kot tak idealističen, romantičen, transcendenten, čeprav ga je mogoče tudi prizemljiti ter njegovo razločenost tematizirati in problematizirati. Sodobna uprizoritev *Lepe Vide* je nemara možna samo kot njena kritika, izhajajoča iz prisposodbe rojenja multitud (Negri, Hardt), ki skuša družbeno in ontološko razločenost sodobnega subjekta stakniti v dejanje, iz katerega – iz njegovega blata – se bo dvignilo novo družbeno bitje, ki ne bo več poznalo metafore neba, zato pa bo do kraja prignalo metaforo srca, prve in zadnje besede.

Tudi lepo Vido kot lik je mogoče razumeti znotraj omenjene kritičnosti. Lepa Vida je lahko tudi skušnjavka, glasnica smrti, zapeljivka, božja dekla, privid lažne sreče, ki oglašuje prividno bistvo v kopičenju materialnega in ne v iskanju idealnega. Lepa Vida oznanja ideologijo imetja, ne bitja, sebe ponuja kot najvišje imetje, ki pa v resnici odvrne od bitja. Lepa Vida se vzpostavlja kot tuje, zunanje bitje, ki prebivalce te mrtvašnice oddalji od rešitve, ki jo lahko najdejo v notranjosti, v sebi. Zariše se na obzorje kot privid, kot ideal, ki je tu, a tako daleč, in hrepenenje definira kot bolezen, kot lokalno »bolezen mladine«, ki kliče na pot, pot od sebe. A taka je samo možnost. Cankarjeva lepa Vida nastopa kot udejanjenje hipa, možnosti pobega v čas, ki se je razmaknil, dosega skladnosti s seboj in trenutkom, v vstajenje in poveličanje, kot so prepričani živi mrtveci. Cankar vpelje metaforo »črnega mostu« (še ena metafora iz njegovega črnega repertoarja), ki je med željo in njeno realizacijo. Črni most lahko zapelje na nepravo pot, v novo ljubezen, v novo vero, v novo dejanje, a pravi paradiz se razkriva kot »sonce [ki] sveti samo sebi«, torej kot tautologija, kot že večkrat omenjen vase zaprt svet, svet kot krog, ki okrog sebe opiše nič, saj se ne nanaša na nič drugega, v svojo pot pa zajame vse, notranje in zunanje. Ta resnica paradiza kot izpolnitve je v resnici grozljiva, saj človeka postavlja pred prepad lastnega jaza, ki pa se izkaže kot prazen, izgubil se je v iskanju izpolnitve v hrepenenju. Tako je zaključna svatba v *Lepi Vidi*, ki preplavi mračni prostor umiranja, samo prevara, ki – takoj ko mine – za seboj pusti razdejanje: vsi v prostoru so tako ali drugače mrtvi, pred nami je samo še pokopališče.

Lepa Vida je zagonetno besedilo, čeprav je nastalo na podlagi stvarnih motivov, ljubljanske Cukrarne kot poslednjega zatočišča »prekletih pesnikov«, Murna in Ketteja, ter njune mlade smrti. Cankar je imel pri pisanju *Lepe Vide* težave, »kot da piše nekdo drug, ne jaz«, je zapisal in pri tem nehote razkril dvojno naravo drame, ki se razpenja med jaz in druge, med lepo Vido kot sublimnim simbolom in njeno kritično vlogo lažnega znamenja odrešitve, čeprav je jasno, da po razkošni svatbi na svetu zavлада zgolj strahotni in prazni nič. Drami so očitali odsotnost dejanja, vendar ravno na ta način idealno izpričuje simbolistični duh, kakršnega poznamo tudi pri Maeterlincku, ki ga je Cankar bral in cenil. Od sodobnih uprizoritev omenimo Korunovo

(SLG Celje, 1979), ki je dejanje *Lepe Vide* prestavila v bolnišnico – hiralnico, se s pomočjo prosojne scenografije poigrala z razmerjem med stvarnostjo in umišljijo ter na ta način lepo Vido locirala kot sicer nezanesljiv privid, a v resnici tudi samo bolnico. Ena zadnjih uprizoritev *Lepe Vide* (Drama SNG Maribor, 2007) je ponovno delo Sebastijana Horvata, ki postaja – tako je videti – še eden izmed slovenskih režiserjev, ki je v Cankarju našel sodoben gledališki izziv. Horvatova *Lepa Vida* je postavljena v sodobni milje, kjer je nekdanje hrepenenje zamenjala želja po slavi in sreči, ki jo ponuja svet, v katerem kraljuje pop oz. imperativ ospredja brez ozadja in v katerem se vse človeško sprti pretvarja v »mešano« medijsko blago, nekdanji simboli pa v zaščitne znamke.

1.2.2 Kantorjev kompleks

1.2.2.1 Okoliščine nastanka

Kralj na Betajnovi je Cankarjeva drama, nastala tik po komediji *Za narodov blagor* in šest let pred farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Napisal jo je na Dunaju leta 1901, knjižna izdaja je izšla leta 1902. Krstna uprizoritev je bila v ljubljanskem Deželnem gledališču leta 1904. *Kralj na Betajnovi* je po Cankarjevih besedah drama o »vsesplošnem bankerotu našega ljudstva« (Cankar, *Zbrano* 279), ki jo sodobni režiser Cankarjevih del Mile Korun razume kot odraz Cankarjeve »globoke moralne in socialne prizadetosti« (Korun, *Režiser* 281). Primerjava rokopisa drame z natisnjeno verzijo pokaže, po besedah urednika Dušana Moravca, nekatere nebitvene spremembe, vendar med njimi najdemo npr. tudi črtani Kantorjevi repliki iz zadnje tretjine drame, ki sledita njegovi ugotovitvi »Zdaj je torej jasno, kakor na dlani, da ga nisem ubil«: »Če bi ga bil ubil na sredi ceste, vpričo vse Betajnovce, bi mi ne verjela živa duša. Jaz si umijem roke« (Cankar, *Zbrano* 286). Ta replika ponovi Kantorjevo izpoved Maksu s konca 2. dejanja, v kateri pove isto resnico in ki jo Marcel Štefančič jr. poveže z našo sodobnostjo, konkretnije, s figuro ameriškega predsednika Donalda Trumpa, ki je med svojo predsedniško kampanjo izjavil nekaj osupljivo podobnega (Štefančič, *Ivan* 63). – Kritiški odmevi na natisnjeno igro niso enotni. Kritiki v njej najdejo »tragiko, ki ubija« (Fran Govekar) (Cankar, *Zbrano* 293), očitajo ji nihilizem in makiavelizem, socializem, nesimpatičnega junaka in slogovne nedoslednosti oz. raznorodnosti (npr. prizor s »hipnozo«), ki pa jih Cankar, tako Govekar, kljub temu zna napolniti z življenjem in »oviti [...] s pristnim poetičnim občutjem« (294). Različne kritike pa se praviloma ujamejo v pomislekih o (ne)uprizorljivosti drame.

1.2.2.2 Žanrske in slogovne značilnosti

Že v odmevih na natisnjeno dramo najdemo različne oznake tako žanra kot sloga *Kralja na Betajnovi*, podobni tendenci lahko sledimo skozi odzive na uprizoritev te drame.⁹⁹ Za razliko od predhodnega *Blagra*, ki je podnaslovljen *komedijska*, in kasnejšega *Pohujšanja*, ki je podnaslovljeno *farsa*, je *Kralj drama*, ki jo sočasna kritika razume kot (prvo umetniško res pomembno slovensko) socialno dramo oz. dramo slovenskega človeka, celo kot »tragedijo slovenstva« (Vodnik, *Kritična* 25).¹⁰⁰ Oznako

99 *Kralj na Betajnovi* je po številu uprizoritev na slovenskih odrih najpogosteje uprizarjana Cankarjeva drama. Uprizorjen je bil vsaj 40-krat, prva, krstna uprizoritev je bila v Deželnem gledališču v sezoni 1903/04 v režiji Františka Liera, za zdaj zadnja pa v SSG Trst, v sezoni 2018/19, v režiji Tomaža Gorkiča.

100 Mimogrede omenimo paradokсно dejstvo, da je krstno uprizoritev *Kralja* v Deželnem gledališču zrežiral češki režiser, odigrali pa sami češki igralci, z izjemo Antona Verovška, ki je igral župnika (!).

socialna drama velikokrat dopolnjujejo še omembe simbolistično-dekadentnih ali novoromantičnih elementov, ki vodijo v očitek o pomanjkanju realizma v njej ter o idejnih in idealističnih osnovah ali v opredelitev »družbena drama [...] na skrajnem robu fatalizma« (Vidmar, *Gledališke* 26), po drugi strani pa interpreti v drami najdejo naturalizem, ki naj bi se odražal v drastiki in brutalnosti zapleta ter moralnem blatu in grešnosti naslovnega lika.

Tudi pri pregledu uprizoritvene zgodovine *Kralja* opazamo razumevanje drame v razponu od kmečke igre do salonske meščanske drame. Zaradi Cankarjevega slovesa, pa tudi prepoznavnega sloga, posamezni kritiki in razlagalci govorijo o satiričnih elementih v drami, zlasti v 3. dejanju (Cankar, *Zbrano* 294),¹⁰¹ skoraj praviloma pa se ukvarjajo z že omenjenim prizorom »hipnoze« s konca 1. dejanja, ko Maks pripravi Kantorja do tega, da skoraj zadavi Krneca. Ta prizor, ki ga je mogoče razumeti ali kot naturalistično eksekucijo ali kot simbolistični performans, enako zaposluje tudi uprizoritelje Cankarjeve drame. Nekaj očitkov je namenjenih še drugim Cankarjevim dramaturškim rešitvam, npr. pozabljeni Bernotovi puški, ki kasneje usodno »poči«, ter slabi psihološki motiviranosti in alegoričnosti oseb. Lahko bi rekli, da recepcijo Cankarjeve drame v veliki meri določajo vsakokratne zgodovinske in družbene (pa tudi uprizoritvene) okoliščine, na kar opozarja tudi kritik Drago Šega (*Eseji* 169).

V drami najde kritika različne vplive, najpogosteje Nietzschejevega koncepta nadčloveka (zlasti v liku Kantorja) in motive iz Ibsenovih dram *Strahovi*, *Divja račka* ali *John Gabriel Borkman*, ozrače, podobno Maeterlinckovi dramatiki (njegovo dramo *Monna Vanna* v Deželnem gledališču uprizarjajo v isti sezoni kot *Kralja*), sledi Shakespearovih likov (npr. Hamleta v Maksovi neodločnosti ali Macbetha v Kantorjevi krutosti)¹⁰² in rešitev (npr. prizor hipnoze kot mišnice) ter zglede sloga in moralnega angažmaja ruskih realistov, Tolstoja in Dostojevskega. Čeprav so namigi na vire in vplive na dramo pogosto mišljeni kot očitki, jih je danes treba razumeti kot »Cankarjevo vključevanje v splošni tok evropskega dogajanja« (Pirjevec, *Ivan* 9), ki je nasploh značilno za slovensko moderno ob prelomu 19. stoletja in katere predstavniki so v resnici »premagali slovensko provincialnost, razširili obzorja, prevetрили zadušljivo ozračje samozadovoljnosti in stagnacije« ter »razbili ožino rodoljubarske miselnosti« (7).

Tudi sodobno branje v *Kralju* odkriva različne slogovne elemente, od katerih se zdijo realizmu najbolj tuji ravno simbolistični (npr. sanje, slutnje, neobvladljiva stanja zamaknjenosti, vizije, spomini ali blodnje), ki jih lahko razume kot dramaturške

101 S temi mnenji polemizira Josip Vidmar (»Cankarjeva« 5).

102 Janko Kos v študiji »Ivan Cankar med Shakespearom in Cervantesom« zapiše, da je »nenavadno, da ob izidu *Kralja* na Betajnovi in ob njegovi uprizoritvi ni bilo nikakršnih opozoril na delež, ki ga je v njem dobil zgled Shakespearovega *Hamleta*«, in dodaja, da je *Kralja* s Shakespearom prvi povezal Bartolomeo Calvi leta 1929 (235). A France Koblar ob uprizoritvi *Kralja* v sezoni 1922/23 zapiše: »O *Kralju* in *Hamletu* bi bilo mogoče napisati šolsko paralelo, tako očitna je« (Koblar, *Dvajset* I 118).

pripomočke pri ustvarjanju zatohle betajnovske atmosfere in jih je mogoče – vključno s prizorom hipnoze – pojasniti že znotraj obstoječih psiholoških zarisov oseb, še posebej pa ob privzemu nekaterih postopkov globinske psihologije ali psihoanalize. Elemente žanra oz. kriminalke omenja razprava o Cankarjevi dramatikki podpisane-ga, ki jo povezuje tudi s filmom (Lukan, »Cankar« 38),¹⁰³ o tem pa z največ interpretativne svobode razmišlja tudi študija Cankarjevega opusa izpod peresa Marcela Štefančiča jr.¹⁰⁴

1.2.2.3 Jožef Kantor

Ob možnosti različnih pristopov oz. približevanj k motiviki Cankarjeve drame nas bo v nadaljevanju najbolj zanimala definicija Kantorjevega lika in njegove dramaturške funkcije kot take, nato pa lika v odnosu do okolice oz. drugih dramskih oseb, še posebej do Maksa, in to na treh med seboj prepletenih metodoloških ravneh: skozi interpretacije nekaterih značilnih razlagalcev Cankarjeve dramatike, skozi lastno branje drame in skozi kritiško recepcijo nekaterih pomembnejših uprizoritev drame na slovenskih odrih.

Kantor je emblematičen lik, po Kermaunerjevih besedah najmočnejši v slovenski dramatikki (*Cankarjeva* 127); osredotočenje na Kantorja ne pomeni interpretativne redukcije, temveč njeno deduktivno izostritev: Kantor je tista singulariteta, ki nam omogoča razumevanje drame kot take, tako njene dramaturgije kot ideologije. Hkrati je ukvarjanje s Kantorjevim likom vsakokratna uprizoritvena naloga: kako Kantorja uprizarjati, kako ga igrati. Režijsko in igralsko razumevanje Kantorja tako sega od uprizarjanja kantorjevske ideje oz. njegove tipologije, prek uprizarjanja različnih razsežnosti njegove človeškosti do zaobjetja njegove nadčloveškosti in demoničnosti. Vsak od teh pristopov je legitimen, nas pa zanimajo tako njihovi posamezni pojavi kot razvoj, z željo po detekciji premikov oz. prelomov v njihovem razumevanju.

1.2.2.4 Kantorstvo

Cankar je v *Kralju na Betajnovi* podal natančno socialno, politično in človeško sliko časa ob prelomu stoletja na Slovenskem, hkrati pa lokalne posebnosti presegel z univerzalno uprizoritvijo temeljnega moralnega principa, ki se izraža tako v liku Kantorja kot reakciji okolja nanj ter v Kantorjevem spopadu z Maksom. To so tudi poglobitni

103 Prim. npr. opombo: »Zdi se, kot bi Kantor (Cankar?) bral kriminalke, kot bi hodil v kino.« S filmom *Kralja na Betajnovi* povezuje tudi režiser najnovejše uprizoritve v SSG Trst, Tomaž Gorkič, sicer filmski režiser (»Ivan Cankar. Kralj na Betajnovi«).

104 Glej npr. celoten III. del njegove knjige *Ivan Cankar: eseji o največjem*.

motivi drame. Kantorstvo je kmalu po natisu in kasnejšem rednem uprizarjanju drame postalo simbolni oz. generični pojem, enako kot npr. »Betajnova« ali »dolina šentflorjanska«. Kantor je sicer tujezveneč priimek, napotuje nas celo v judovski kontekst, v latinščini je *kantor* predpevec ali zborovodja pri bogoslužju, na Slovenskem pa je priimek še vedno prisoten. Čeprav v različnih gradivih najdemo razlage pomena Kantorjevega priimka kot nekoga, ki druge spravi »na kant« (»Teorija« 3),¹⁰⁵ je ta asociacija precej enostranska in arbitrarna; bolj pomenljivo se zdi razumevanje kantorstva kot sinonima za nemoralnost in delovanje po (makiavelističnem) principu »cilj posvečuje sredstva«.

1.2.2.5 Tipologija odnosov do Kantorjevega lika

V 20. stoletju – razdelili ga bomo na čas pred drugo svetovno vojno, čas po njej in sodobnost – prepoznavamo naslednje tipe ali tipološke sklope razumevanja Kantorjevega lika:

- a) Kantor vzbuja grozo in strah na metafizični ravni,
- b) Kantor vzbuja odpor, celo gnus na človeški oz. psihološki ravni,
- c) Kantor je vir socialne in moralne kritike,
- č) Kantorja je mogoče razumeti in delno odobravati v kontekstu družbenih okoliščin,
- d) Kantor vzbuja določene človeške simpatije na moralni in družbeni ravni,
- e) do Kantorja je mogoče občutiti empatijo na človeški oz. eksistencialni ravni.

Tipi razumevanja Kantorjevega lika se skozi čas spreminjajo, pogosto prepletajo in njihov razvoj ne poteka linearno, torej, denimo, od »metafizike« k »eksistenci«. Tako se že zgodaj, v prvih odzivih na Kantorjev lik, posamezni odnosi mešajo, s čimer nakazujejo na kompleksnost tako lika kot problema, ki ga Cankarjev dramski lik reprezentira. Morda najtrši oreh pri razumevanju in uprizarjanju Kantorja je umor, ultimativna točka njegove moralne presoje, pravzaprav dva umora, od katerih se o prvem samo govori, drugega pa Kantor izvrši tako rekoč pred našimi očmi, bolje, ušesi, še bolje, v naši domišljiji, saj morilskega puškinega strela ne slišimo, čeprav se osebe na odru vedejo, kakor da ga. Umor – gre za izjemno krut umor, za »pokončanje« nasprotnika – je mogoče razumeti na več ravneh: Kantorju pomeni sredstvo oz. instrumentalizirano dejanje eliminacije nasprotnika in nekoga, ki mu je napoti, in to tako iz koristoljubnih vzgibov (tako je ubil, kot se širijo govorice, že Nininega očeta) kot zaradi zavarovanja lastne pozicije (tako ubije Maksa, ki ga je pripravljen razkriti, moteč je zaradi Franckinega odnosa do njega, predstavlja pa mu tudi oviro na njegovih politični poti in pri ekonomskem ekspanzionizmu). (Sodobno) vprašanje je, ali umor

105 Fraza »spraviti na kant« se v zvezi s Kantorjem pojavi tudi čisto na začetku 1. dejanja *Kralja na Betajnovi*.

Kantorja demonizira ali počloveči, pa tudi, ali s tem ko postavi na kocko svojo kariero in življenje, torej ko žrtvuje vse, kar je in ima, ravno vse to (ponovno) pridobi oz., še več, se na ta način do popolnosti razmahne. Pri tem je treba upoštevati, da Kantor kar dvakrat prizna, da je ubil Maksa, in to je nedvomna Cankarjeva dramaturška inovacija, a s priznanjem doseže ravno nasprotno od hotenega: doživi odvezo greha na treh nivojih, javnem, pravnem in religioznem, ne odveže ga edinole družina, čeprav ta tudi ni dovolj močna, da bi se mu uprla. Od razumevanja umora je odvisna zaključna poanta drame: ali je Kantor samo »živi mrtvec« ali je pred njim – in narodom – res »nova pot«.

1.2.2.6 Čas pred drugo svetovno vojno

Že v prvem resnem odzivu na *Kralja na Betajnovi*, študiji Adolfa Robida Naturalistične in realistične moderne slovenske drame iz leta 1911, opazamo večplasten odnos do Kantorja. Kantor je za Robido »moderna krivica, socialno zlo, grdo in vredno, da ga vsi zaničujejo – a mogočno, da se ga vsi boje« (Cankar, *Zbrano* 323). Kantor je »moderni nadčlovek«, »simbol nečistega kapitala in nezdrave socialne mogočnosti in prepotentnosti, ki pa ni pravična in zato ne poštena«; Kantorju »ni sveta nobena stvar, in če mu je na poti, gre preko nje!« (prav tam). Kantor želi svojo moč razširiti preko meja svojega kraja. Pri tem je dosleden, njegovi nazori so blizu Nietzschejevi filozofiji nadčloveka, pri uveljavljanju lastne moči pa so mu v pomoč tako ljudstvo, ki se ga boji, a tudi slavi,¹⁰⁶ kot cerkev in država. Edini, ki se mu upre, je Maks, »pošten reformator, dasi v slabi obleki« (324). Cankarjeva igra je radikalna, a »pretemna«. »To je delo brez luči, brez solnca ...« (325).

Robida pogleda na Kantorja tako v psihološkem kot socialnem kontekstu, do njega je kritičen, hkrati pa mu prizna metafizične, nadčloveške dimenzije. V nasprotju s tem pogledom odigra Kantorja Ignacij Borštnik v ljubljanski uprizoritvi v sezoni 1912/13 v Verovškovi režiji¹⁰⁷ in v svoji igri postaja gledalcu simpatičen, »prisili nas počasi, da mislimo tako kakor on, da ljubimo isto in sovražimo isto kakor on«. Borštnik Kantorja gledalcu pokaže kot »osebo v vsej svoji lastni individualnosti in s tem nas premaga« (329), s tem pa je nemara bližji sodobnemu razumevanju tega lika.

Podoben interpretativni razpon kot pri Robidi opazimo pri Josipu Vidmarju 15 let kasneje. Vidmar v svoji razpravi v reviji *Kritika* poudarja Kantorjevo človeško naravo: njegovo čustvenost, toplino, iskrenost, poštenost, čut za osebno čast in zavest o grozotnosti življenja, s čimer sledi moralnemu imperativu ali zapovedi višje sile,¹⁰⁸ ki

106 Razlog za to, da ljudstvo verjame Kantorju, je za Robido tudi alkohol: »V vsej igri se vedno in vedno pije« (324).

107 Prvi slovenski Kantor je bil Verovšek v uprizoritvi *Kralja* v sezoni 1908/09 v Trstu.

108 Kantor svoje ravnanje pogosto opravičuje z »moram«; podobno formulacijo najdemo tudi pri Maksu.

pa vendarle učinkuje kot velika in strašna, celo demonična postava, ki pozna svoje največje globine. Njegova demoničnost izvira neposredno iz Nietzscheja, s pomembno razliko, da si Nietzschejev nadčlovek obliko življenja »svojevoljno izbira«, Kantor pa se ji podredi, saj mora ostati poslušen nasproti svoji naravi («Cankarjeva» 8). Če je Kantor človek Bog, je Maks Bog človek, oba pa sta »prekrasna v svoji pasivni človečnosti« (9). Iz tega Vidmar izpelje misel o etosu umetnosti: »... vsakdo naj živi po svoji naravi, ki je vsakomur dana drugačna, in [...] naj vsakdo to svojo edinstveno naravo razvije do poslednjih možnosti prav v tisti edinstveni smeri, ki odgovarja njeni posebnosti« (10). Kantor je za Vidmarja svoboden človek, ki odgovarja za svoje življenje, ki si ga sam izbere, čeprav ne more odgovarjati za svojo naravo, ki mu je usojena.

Vidmarjev personalizem zveni sodobno; precej kasneje sta mu v nekaterih pogledih blizu Kermaunerjevo razumevanje Kantorja, s to razliko, da je zanj pomembno določilo njegovega ravnanja družba, in Kozakova analiza Kantorjeve individualne moči, ki pa jo razume v povezavi z njegovo socialno močjo. V kritiških odmevih na nekatere predvojne uprizoritve *Kralja na Betajnovi* krožijo podobna stališča o razumevanju njegovega lika. Tako kritik France Vodnik vidi v Kantorju predvsem očitno »podobo zla, podlosti in greha«, Kantor ni niti nadčlovek niti tragični heroj, temveč zločinec, saj »ni – tretjega kraljestva onkraj dobrega in zlega« (*Kritična* 23). Iskati etično opravičilo za Kantorja je za Vodnika zgrešeno, prav tako sklicevanje na etični imperativ, kljub temu pa se v Kantorju odraža etični dualizem in Kantor v sebi sluti krščanski etos. Tudi France Koblar, tako kot Vodnik gledališki kritik katoliške provenience, podobno definira »hudi dualizem med materijo in simbolizmom« v drami, pri čemer pa Kantorja »naturalistična sila potegne [...] do grozne tragične perspektive [...], kjer bo prava duševna drama šele prišla« (*Dvajset I* 118). Podobno kot Vidmar začuti Koblar, ko govori o *Kralju* v režiji Cirila Debevca,¹⁰⁹ v Kantorju v izvedbi Ivana Levarja »grozo demonske grešnosti« (*Dvajset II* 60), osnova dela pa je zanj bolečina, nemara podobna (tragična) bolečina, čeprav z drugimi konotacijami, kot jo v Kantorju veliko kasneje začuti Mile Korun (*Režiser* 316); Levarjev Kantor dozori »iz oblastneža v tragično žrtev samopašnega kraljestva« (Koblar, *Dvajset II* 62). Oba kritika, Vodnik in Koblar, najdeta v Maksu hamletovstvo in podobo človečnosti: prvi poudarja njegovo etično vdanost, ki služi resnici, drugi pa njegovo tiho bolečino, usmerjeno navznoter.

Tik pred drugo svetovno vojno vidi kritik Ludvik Mrzel v Kantorju v izvedbi Pavleta Koviča »podobo silne volje in miru«, na zunaj je lik urejen in zmagovit, zamaje se samo enkrat, figura pa je zasnovana veliko bolj realistično kot poprejšnje, Kantor je bolj naraven, preprost, resničen, s poudarjenimi detajli (*Gledališke* 149).

Kantorjeva drama se torej v času pred drugo svetovno vojno odvija na individualni oz. eksistencialni ravni, v njegovi osebnosti poteka boj med različnimi idejnimi

109 Narodno gledališče v Ljubljani, sezona 1931/32.

in moralnimi principi oz. binarnimi opozicijami: bijejo se red in nered, luč in tema, dobro in zlo, razum in nagon, zapoved in užitek, vest in moč, materija in simbol, jaz in svet, svet in dom, vse in nič, svoboda in dolžnost ipd. Ti dualizmi vključujejo tudi socialno oz. družbeno ali celo »razredno« dimenzijo tako Kantorjevega lika kot njegovega odnosa ali spora z okolico, vendar ta ni poudarjena; kot da Cankarjev tekst ne potrebuje konteksta oz. se ta zdi samoumeven (»slovenstvo«). Kantor je v istem hipu »kmečka grča«, malomestni povzpetic in fabrikant oz. predstavnik porajajočega se domačega kapitalizma, patriarhalni oče in brezčutni kapitalist ter neskrupulozni novodobni politik.

1.2.2.7 Čas po drugi svetovni vojni¹¹⁰

Čas po osvoboditvi je v uprizarjanju *Kralja na Betajnovi* najbogatejši: od leta 1945 do 1949 se na slovenskih odrih zvrsti kar osem uprizoritev, s čimer gre tej zgolj polovici desetletja nedvomno prvenstvo v gostoti uprizarjanja drame.¹¹¹ Odgovor na vprašanje, zakaj, morda najdemo v kritiki uprizoritve *Kralja* v režiji Vladimirja Skrbinška v sezoni 1946/47 izpod peresa Draga Šege. Šega vidi v drami oz. uprizoritvi »proniciljivo analizo in ostro kritiko takratne naše družbene resničnosti«; na eni strani kmetstvo, na drugi oderuški kapital, »tesno naslonjen na politične postojanke liberalizma in klerikalizma«. Kantor ni »noben glasnik ničejanskih idej«, temveč so se »taki Kantorji dvigali na plečih skoraj slednje slovenske vasi« (*Eseji* 155–56). Čeprav ga je Cankar pustil »neomejeno triumfirati« v takratni slovenski družbi, je hkrati razgalil njegovo »moralno trohno«; njegova fizična zmaga na koncu pa je v bistvu njegov moralni poraz. Po drugi strani je Maks pozitiven lik, ne »anarhist«, temveč »predstavnik brezimnih množic siromašnega ljudstva, [...] predstavnik tistih naprednih sil na Slovenskem, ki so se takrat sicer šele začele prebujati, a so že jasno napovedovale propad stare, v notranja protislovja zapletene družbe«, čeprav kot napredni slovenski intelektualec v sebi še niha »v dilemi med osebno srečo in bojem, ki mu ga vsiljuje družba« (158).

Šegovo mnenje dobro ponazori pričakovanja oz. miselni horizont povojnega ideološkega razumevanja drame oz. Kantorja, saj pomeni tako rekoč zgledno (čeprav nekoliko prezgodnjo) uprizoritev teženj slovenskega narodnoosvobodilnega boja kot

110 Omeniti moramo, da *Kralja na Betajnovi* med vojno uprizori Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, in sicer kot svojo prvo premiero leta 1944, dobro leto po okupaciji pa ga igrajo tudi v Državnem gledališču oz. današnji ljubljanski Drami kot predstavo bivšega mariborskega ansambla, v režiji Jožeta Koviča.

111 Pregled uprizoritev nam pokaže 3 uprizoritve pred prvo svetovno vojno in 10 pred drugo svetovno vojno, po obeh desetletjih po drugi svetovni vojni beležimo v 60. 5 in v 70. letih 3 uprizoritve, v 80. in 90. letih samo po eno, v prvem desetletju novega tisočletja 2, v tekočem desetletju, ki v tem hipu še ni zaključeno, in do tega trenutka je bil *Kralj na Betajnovi* na profesionalnem odru uprizorjen samo enkrat, omenimo pa lahko še uprizoritev študentov 3. letnika UL AGRFT v študijskem letu 2017/18 v režiji Maše Pelko.

socialne revolucije. Kantorjevo zavezanost moralnemu imperativu, nekakšni »fatalni nujnosti«, ki vnaprej določa potek dogodkov, oz. (psihološki) determiniranosti življenjskih vlog, v čemer pa še vedno ni nič ničejanskega, prepozna Šega šele na začetku 60. let, v Janovi režiji *Kralja* oz. v Severjevem Kantorju (170).¹¹² Janovo režijo kritik Josip Vidmar umešča v socialno-ekonomski kontekst, Kantorjevo dramo pa razume v razponu od družbene do »osebne drame z osebno moralno odgovornostjo in krivdo« (*Gledališke* 26). – V uprizoritvi *Kralja* v režiji Franceta Jamnika desetletje prej¹¹³ kritik Fran Albreht prepozna »brezupno satiro«, ki jo pripiše predvsem razumevanju Maksimalnega lika, Kantor pa je »iz našega živega podeželskega življenja izsekana kmečka grča, grabež in oderuh in silak, a dokaj verjeten lik« (*Odsevi* 403).

Anticipacijo sodobnega pogleda na *Kralja na Betajnovi* pomeni analiza njenega uprizoritvenega »modela« Andreja Inkreta iz leta 1968, ki kot fundamentalni prostor *Kralja* definira socialni antagonizem med vagabundom Maksom, ki nima nič, in posestnikom Kantorjem, ki ima vse. Dialektiko med »nič« in »vse« Inkret pripelje do stališča, da je svoboda mogoča šele, ko izgubiš vse, ko si (na) nič (*Gledališki* 149). Inkret Kantorja razume znotraj principa voluntarizma, njegova morala je priročna in izhaja iz ega, določa pa jo naravna determiniranost ali opravičilo, ki nas privede neposredno do naj sodobnejšega razumevanja kantorjevskega kapitalizma. Kantor zagovarja absolutni princip moči, čeprav je kot lik notranje razklan, vendar v drami nima pravega protiigralca, saj Maks nima nobenega resničnega (revolucionarnega) programa, kot ga ima denimo Jerman iz *Hlapcev* (prav tam); oba pa imata podobno vizijo »novega življenja«.¹¹⁴

Filozofski pogled na Kantorjev »kompleks«¹¹⁵ in hkrati navezave na ideje o determinizmu njegove narave nas pripeljejo do sodobnega razumevanja *Kralja na Betajnovi* oz. Kantorjevega lika, ki se najlepše odraža v kritiško močno izpostavljeni Jovanovičevi uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 1978/79.

1.2.2.8 Sodobnost

V sodobnosti (pod tem razumemo čas od zadnje tretjine 20. stoletja do danes) se v razumevanju drame in njenega nosilnega junaka¹¹⁶ dogodi premik od metafizične

112 V ljubljanski Drami v sezoni 1961/62.

113 V ljubljanski Drami v sezoni 1952/53.

114 Glej Maksovo repliko Francki sredi 2. dejanja: »Stran iz mrtvašnice — s tabo, Francka, v novo življenje.«

115 Janko Kos govori o »Kantorjevem sindromu«, ki mu pomeni dokaj splošno, čeprav (površinsko) sodobno razumevanje povezave med dvema sferama Kantorjevega delovanja, gospodarsko in politično (*Misliti* 211).

116 Irena Avsenik Nabergoj ga v razpravi »Nasilje v Cankarjevi drami *Kralj na Betajnovi* in medbesedilni stiki z evropsko literaturo« imenuje antijunak (34).

(ničejanske) določenosti njegove drame in njenih socialnih okoliščin v njegovo eksistenco, celo v njegovo eksistencialno tragiko. Če so mnogi kritiki vseskozi poudarjali, da je *Kralj na Betajnovi* drama brez pravega (katarzičnega) konca, ki naj bi pomirjujoče ali aktivistično deloval na vsakokratno občinstvo, je sodobni *Kralj* (glej npr. uprizoritev v Korunovi režiji) v veliki meri Kantorjeva tragedija, seveda »nemogoča« tragedija sodobnega tipa, o kateri v razpravi o *Kralju na Betajnovi* razmišlja Taras Kermauner.

Kermauner v knjigi *Cankarjeva dramatika*, izdani leta 1979, napisani pa štiri leta prej, definira razmerje med Kantorjem in družbo: družba po njegovem mnenju potrebuje Kantorja, da bi se lahko strukturirala, zato tudi razlago za Kantorjevo »tragičnost« najde v družbi. Sicer je Kantor konflikten lik, figura z »nadpovprečnimi merami«, v kateri na isti ravni delujejo zlo, vest, strah, sovraštvo in človeške lastnosti. Kantor svojo moč najde v zločinu, vest pa pomeni znamenje nemoči, poraza, smrti (139).¹¹⁷ Po drugi strani ima Maks možnost izbire: odloča se lahko med uporom, ignoranco in smrtjo, vendar se resnični konflikt drame odvije v samem Kantorju, šele potem v soočenju z Maksom. Maksov upor je v bistvu nemogoč in potopljen v intimizem, kljub močni zavesti o etični dolžnosti.

O nihilizmu moči razmišlja tudi Primož Kozak v študiji *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*, izdani leto po Kermaunerjevi knjigi. Moč najde v avtonomnem subjektu kot izjemi, pri katerem je volja do moči edini možen način bivanja: tudi Kantor ravna v skladu z resnico sveta. Moč določa socialni ustroj družbe, ki favorizira močnejšega in se mu podreja; obe moči pa skupaj proizvedeta princip »usode«: individualna moč preraste v objektivno družbeno ali socialno moč, Kantor se iz »ambicioznega svobodnega subjekta« razraste v nujno objektiviteto (91), socialna moč je večja od individualne človeške moči. Kantorjev lik se po Kozaku manifestira na treh ravneh: kot po moči hlepeč subjekt, kot socialna vloga ter kot notranja, eksistencialna usoda. Med Kantorjem in Maksom vidi Kozak sorodnosti: oba sta nosilca občega načela, prvi kapitalist in drugi zatiran in izkoriščen, oba vztrajata v etični nujnosti svojega izbora (103).

V omenjenih analizah postane Kantorjev lik še kompleksnejši, v njem se odražata tako struktura kot zgodovina, tako psihologija kot sociologija in (bio)politična ekonomija, v Kantorjevem liku prepoznavamo ustroj (sodobnega) sveta. Sočasna uprizoritvena praksa zgornjima analizama dodaja nove odtenke. Že omenjena Jovanovičeva uprizoritev si zastavlja radikalne cilje, ki jih lahko razberemo iz razmislekov njenega dramaturga Marka Slodnjaka: »Kantor, rešen svoje zgodovinske in socialne opredeljenosti, ne nastopa več kot reprezentant slovenskega polmestnega kapitalizma, v našo zavest prihaja kot enakovreden partner vseh, ki so z njim hodili po poti do zadnje

117 Po Kermaunerju je »moč« najpogostejša beseda v drami (*Cankarjeva* 164). A že diagonalni pregled nam pokaže, da sta pogostejši besedi »vest« in »nič«, kar lahko predstavlja podlago za nadaljnjo analizo drame.

resnice 'preko gorkih človeških trupel'« (*Bolečina* 393). Kantor »se zaveda nedejavne praznine, v kateri se premetava Betajnova, in je prepričan, da je on poklican, da se s trpljenjem in mukami dokoplje do resnice, s trpljenjem in mukami, ki jih grmadi nadse in nad ljudi okrog sebe« (392). Kantor se giblje na mejah človeškega, kjer »ustvarja novo resnico o ljudeh, o Kralju in o Betajnovi« (prav tam), na koncu pa je pred nami »osvojen, presvetljen in lahek, jasen – kot misel, kot ideja« (393). Jovanovičev Kantor hoče biti nič manj kot izbranec, mučenik, žrtev, pri čemer mu ni nič prizaneseno in noben zločin odpisan, le da so žrtve namenjene temu, da na koncu lahko posije luč ...

Priča smo popolnoma spremenjeni in radikalizirani optiki gledanja na Kantorjev lik, pravzaprav je pred nami spet nadčlovek, ki pa ne nastopa zunaj časa in dejanskih razmer, temveč je zasidran v svojem – osebnem in družbenem – času. Kantor postane sodobni – absurdni? – človek.

Kritike Jovanovičeve uprizoritve sicer zgornjega dramaturškega razmisleka ne potrjujejo v celoti. Najostrejši je Jože Javoršek, ki v svoji rahlo kontradiktorni kritiki¹¹⁸ predstavo vidi kot »v bistvu konvencionalno«, njena centralna tema naj bi bil fašizem, a le v hotenju, v sami uprizoritvi o njem »ni bilo ne duha in sluha« (*Ogledala* 362), Kantor v izvedbi Daretu Ulage pa naj bi bil zgolj »tista razklana (in v bistvu shakespeareška) figura« (364), v kateri se vest bojuje z oblastjo. Tudi za Aleša Bergerja uprizoritev ne načinja temeljnih odnosov med osebami, le izostri jih, v predstavi je najzanimivejša »divja, brezumna, a obenem z razumom nadzorovana moč« v intimnem smislu, prava perverzna norost, manj pa jo zanima družbena razsežnost (*Ogledi* 50–51). Kot »silovito apoteozo Kantorjeve volje, moči, oblastniškega pragmatizma, nasilništva in perverznega hudodelstva« se Jovanovičevega *Kralja* spominja tudi Vasja Predan (*Kritikovo* 161). Maks je po mnenju kritike blede figura, »ne vetrnjak, ne prebujeni maščevalec« (Berger, *Ogledi* 51). – Lahko zaključimo, da je Jovanovičev *Kralj* hotel problematizirati Kantorjev mit, a je v bistvu ostal znotraj Cankarjeve pisave, ki pa jo je radikalno zaostрил.

V formalnem smislu pomeni določen formalni premik v uprizarjanju *Kralja na Betajnovi* uprizoritev v SSG Trst v režiji Maria Uršiča v sezoni 1987/88, ki dogajanje prestavi v meščansko okolje in Kantorjevemu ravnanju doda pečat javnega. Boris Cavazza v vlogi Kantorja po mnenju Vasje Predana izkazuje »salonski raffinement«, »tiho in perverzno samozavest« ter »skrivni, incestoidni erotizem« (*Kritikovo* 164).

O Kantorjevi incestoidnosti razmišlja tudi Mile Korun v zapiskih ob režiji *Kralja na Betajnovi* v PG Kranj v sezoni 1993/94.¹¹⁹ Njegov režijski razmislek se giblje v

118 V njej polemizira predvsem s Slodnjakovo dramaturško eksplikacijo, kar pa ima širše ozadje od same uprizoritve.

119 Morda je zanimivo, da Korun *Kralja na Betajnovi* režira samo enkrat (za primerjavo: *Hlapce* režira štirikrat, *Pobujšanje* dvakrat ipd.), in to precej pozno v karieri (skoraj 30 let po svojem znamenitem *Pobujšanju* v ljubljanski Drami).

koordinatah, o katerih smo že govorili: v drami vidi kombinacijo realizma oz. stvarnosti in fantastike ali sanj, prizor hipnoze razume kot mišnico, Kantor je zanj Bog, ki vse žrtvuje za oblast, čeprav priljuden, duhovit in inteligenten, nikakor demon, temveč nekdo izmed nas, »znanec iz sosednje ulice« (*Režiser* 197), Maks pa s svojimi provokacijami v resnici izsili samomor.¹²⁰ V razumevanju sistema, v katerem deluje Kantor, se Korunovo in današnje razumevanje, kakršno v svoji analizi denimo zastopa Marcel Štefančič jr., precej razlikujeta: po Korunu v kapitalizmu (mišljen je kapitalizem z začetka 90. let), ki je drugačen od tistega v Cankarjevem času, iščemo predvsem pozitivne črte, današnji kapitalizem, tako Štefančič, pa vidimo predvsem v njegovi »demonski«, neoliberalistični različici: namesto demoničnega Kantorja je zdaj demoniziran sistem.¹²¹ Korunov izvorni prispevek h Kantorjevemu kompleksu pa je v razumevanju Kantorja zunaj družbenih okvirov: Kantorjeva temeljna točka delovanja je smrt, nič, onostranstvo, najde jo zunaj etike in morale, zato pa ga toliko bolj zaposluje vprašanje o smislu. Nanj seveda ne dobi odgovora, objekt hrepenenja (smisel) mu je nedosegljiv, vse žrtve so zaman, zato je Kantor, ki »neustavljivo hlepi po ljubezni« (313), v resnici tragična figura, podobna Kaligulovi.¹²² – Maksov boj je za Koruna notranji, individualni, ves družbeni aktivizem mu je propadel, kljub temu njegov konec pomeni neke vrste žrtvovanje, podobno Kristusovemu, o čemer pa je v svoji analizi razmišljal že Vidmar.

Korun je v svoji konceptualizaciji Kantorja razširil Slodnjakov pogled, Kantorja je opremil z eksistencialističnim občutjem samote, ki se ob uprizoritvi, kot jo razume Vasja Predan, zdi vredna celo »nekakšnega nerazložljivega človeškega sočutja« (*Inkret, Za Hekubo* 528). O zavesti o relativnosti moči in oblasti, ki ju ima človek, ob Kantorju v izvedbi Iva Bana piše tudi Andrej Inkret: odpovedati se jima »ne more in sme« in »prisiljen je gnati svojo 'mračno veličino' do konca, a hkrati vedeti tudi za svoje zlo in za svojo nepremagljivo samoto« (527). Samota kot ultimativno eksistencialno občutje tu nastopa kot protipol vsem dosedanjim kategorijam zla, volje do moči, demonizma ipd. Človek je v svetu sam, kar ga sicer ne odvezuje odgovornosti za svoja dejanja, vendar je v tem občutju v resnici tragičen.

120 Kot samomorilca ga razume že Inkret (*Gledališki* 155).

121 Korun ima seveda v mislih kapitalizem, s kakršnim se nova slovenska država oz. družba sooča takoj po osamosvojitvi, in v njem vidi zlasti »pozitivne črte« (*Režiser* 297). Če upoštevamo, da slovensko gledališče takoj po osamosvojitvi ne čuti večje potrebe po uprizarjanju *Kralja na Betajnovi*, je »pozitivni« odnos, ki ga omenja Korun, zagotovo zelo zgovoren. Simptomatično pa je, da tudi sodobni čas, ki kapitalizma ne razume več v tako pozitivni luči oz. ga celo – namreč njegovo neoliberalistično izpeljanko – demonizira, ne čuti posebne potrebe po uprizarjanju *Kralja*.

122 To je zaznala tudi sprotna kritika, glej npr. Dovjak, »Kantor«.

1.2.2.9 Uprizoritvena sinteza

Sodobno razumevanje *Kralja na Betajnovi* oz. lika Kantorja je kombinacija ali sinteza vsega do sedaj opisanega. V njem se prepletajo vsi tipološki odnosi, omenjeni zgoraj: Kantor nam zaradi svoje moralne in oblastniške masivnosti še vedno vzbuja metafizično grozo in strah, saj je nekakšna brezoblična, a pogoltna »korporacija«. Kot človek nam vzbuja odpor, celo gnus, čeprav je na prvi pogled prijazen, »človeški«, pomembna pa je predvsem definicija točke, do katere je Kantor »človek« in od katere naprej postane »demon« ali »pošast«, ¹²³ saj nam ravno ta oz. celovit razvoj Kantorjevega »tiranstva« določa njegovo verjetnost in življenjskost. Skozi Kantorjev lik se je mogoče kritično opredeljevati do sodobnega kapitalizma, pa čeprav ta pogosto nastopa s »človeškim obrazom«, najsi bo v socialnem ali moralnem smislu, in znotraj te kritike je mogoče Kantorja celo razumeti, saj je tudi sam rezultat sistema, ki je višji od njega, prav tako kot razumemo domače kapitaliste in njihove težave ter pri tem zgrešimo bistveno poanto, da so sistem v resnici (in v veliki meri) ravno oni sami. Kantorjevo »trpljenje«, njegova družinska nesreča, nesrečni dogodki, ki jih je zakrivil oz. moral izvršiti, ter pogum, ki ga pri tem pokaže, ¹²⁴ ga delajo človeškega in mogoče mu je celo odpustiti njegovo »grešnost«, saj vase in v svoja dejanja trdno verjame, hkrati pa lastno korist presega – tak je vsaj videz, ki mu z lahkoto najdemo primerjave v sodobnosti – in jo nadomešča s (populistično, karieristično in oportunistično) skrbjo za »narod«, za »skupnost«. Še več, z njim lahko na absolutni točki zavedanja tragičnosti človekove »vrženosti v svet«, sploh če je ta iskreno izražena – in Kantor je v svojih izjavah praviloma resničen in iskren, pravzaprav »skoraj nikoli ne igra« (Koblar, *Dvajset II* 62) –, celo sočustvujemo.

Naš današnji odnos do Kantorja je potemtakem kompleksen, »Kantorjev kompleks« pomeni tako izvirno motnjo kot zapletenost tega lika, v njem pa lahko prepoznamo odmeve večine preteklih razmislekov o njem. O Kantorjevi kompleksnosti tako razmišlja tudi Jernej Šugman kot Kantor v Milerjevi režiji (kot celota je uprizoritev manj pomembna) v ljubljanski Drami. ¹²⁵ Kantor je zanj »izredno kompleksen, zapolnjen s potezami, ki na videz ne gredo skupaj. Ena njegovih glavnih značajskih lastnosti je pogum, po drugi strani pa je prisotnega ogromno strahu. Strah in pogum pri njem ves čas hodita z roko v roki. Pogum, da gre do konca in se nikogar ne boji, hkrati pa strah pred koncem, pred izgubo moči, pred razkritjem, pred ponižanjem« (Jaklič, »Strah«). Tudi Šugman, tako kot Korun, ¹²⁶ govori o potrebi po ljubezni

123 Primerjaj tudi Lukan, »Cankar«.

124 O tem glej tudi Avsenik Nabergoj, »Nasilje« 35.

125 Šugmanov Kantor je po mnenju Mateje Pezdirc Bartol »prav takšen, kot ga je označil Kermauner« (*Dramatika* 173).

126 Šugman je v Korunovem *Kralju* v PG Kranj igral Maksa.

in o Kantorjevi samoti: »Obenem pa gre za velikansko potrebo po biti ljubljén, po konkretni ljubezni, da te imajo radi tvoji bližnji. Zanj je grozljivo spoznanje, da so mu domači obrnili hrbet. Svoja morilska dejanja ima opravičena.« In: »Biti sam je pravzaprav lastnost vseh vodij. Samota. In te samote je njega strah, čeprav rine v popolno osamo.« Navsezadnje pa: »Kantor je produkt javnosti, ki mu je podelila mandat za to, da počne, kar pač hoče. Je samo projekcija nas samih« (prav tam).

1.2.3 Uprizarjanje *Hlapcev* skozi stoletje

Uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* so dokaj enakomerno razporejene po celotnem 20. stoletju oz. po vseh (skoraj) 100 letih od prve, tržaške uprizoritve v sezoni 1918/19. Bilo jih je 35 (všteta sta tudi Delakova uprizoritev na Delavskem odru v sezoni 1933/34 in performativno branje *Hlapcev* pred slovenskim parlamentom pod vodstvom takratnega študenta gledališke režije na UL AGRFT Žige Divjaka v sezoni 2011/12) (Garbajs, »FOTO«), s čimer *Hlapci* niso najbolj uprizarjan Cankarjev tekst, čeprav nemara najznačilnejši oz. eden najbolj »slovenskih« tekstov, tako rekoč »narodni simbol« (Koblar, *Dvajset I* 206), v korpusu slovenske dramatike.¹²⁷

Če pregledamo frekvenco uprizoritev *Hlapcev* po stoletju, najdemo nekaj zanimivih značilnosti:

- največ uprizoritev je bilo v desetletju po prvi svetovni vojni, torej v 20. letih preteklega stoletja, potem pa se pogostnost zmanjšuje, v 60. letih sta bili tako samo dve, v 70. ena, prav tako v 80. letih; po osamosvojitvi Slovenije začenja gostota spet naraščati, v 90. letih tako beležimo tri uprizoritve, v preteklem desetletju dve, v desetletju, v katerem smo, pa (zaenkrat) tri;
- po dokajšnji kontinuiteti uprizoritev do konca 50. let prejšnjega stoletja je mogoče opaziti prvo veliko, sedemletno vrzel med zadnjo uprizoritvijo v 50. in prvo v 60. letih, ki na prvi pogled ne pove ničesar posebnega; zanimivejši sta vrzeli med prvo Korunovo uprizoritvijo *Hlapcev* v sezoni 1967/68 v SLG Celje in prvo naslednjo po devetih letih, v sezoni 1976/77 (režiser Igor Pretnar), ter drugo Korunovo uprizoritvijo *Hlapcev* v sezoni 1980/81, ko *Hlapce* zrežira tudi Dušan Jovanović, in prvo naslednjo, v sezoni 1990/91, torej po 10 letih, ki pa jo spet zrežira Korun! V isti sezoni, slabega pol meseca po Korunovih, režira *Hlapce* Boris Kobal (razmeroma nepomembna uprizoritev), v sezoni 1995/96 pa spet Korun; po tem nastopi nova desetletna pavza, ko v sezoni 2004/05 »pdf« verzijo *Hlapcev* režira Samo Strelec;
- te luknje ali vrzeli so vse, razen prve, povezane s Korunovimi režijami *Hlapcev*, od katerih sta zlasti prvi dve prelomili z dotedanjim razumevanjem *Hlapcev* in še posebej Jermanovega lika: gre torej za nekakšen »Korunov urok«: Korun je očitno s svojim studioznim pristopom zaznamoval sodobno uprizarjanje Cankarja in *Hlapcev* še posebej v taki meri, da je vzbudil neke vrste nelagodje, ki so ga umetniški vodje reševali ali tako, da so ali *Hlapce* izpuščali iz svojih programskih

127 Med Cankarjevimi dramami je bilo največkrat uprizorjeno *Pobujšanje v dolini šentflorjanski*, in to (s *Pobujšanjem po Cankarju* vred) 40-krat (sem niso vštete operne in baletne verzije), samo enkrat manj *Kralj na Betajnovi*, komedija *Za narodov blagor* je bila uprizorjena 34-krat, precej manjkrat pa *Lepa Vida* (15-krat, skupaj z akademijsko produkcijo, Korunovo »konstrukcijo« *Lepa Vida-Hrepenenje-Hamlet iz cukrarne* in Freyvo istoimensko koreodramo), *Jakob Ruda* (11-krat) in *Romantične duše* (4-krat) (»Repertoar«). – Številke so zgolj orientacijske.

zamisli, ali so za režijo angažirali – ravno Koruna! Tako lahko preštejemo v 50 letih uprizarjanja *Hlapcev* od sezone 1967/68 naprej 12 uprizoritev, od katerih je kar tretjina Korunovih,¹²⁸

- v tem statističnem pregledu lahko omenimo še, da je v zgodovini slovenskega gledališča cela vrsta režiserjev, ki se rada loteva Cankarjevega opusa bolj ali manj v celoti (npr. Bratina, Skrbinšek, Horvat in seveda Korun), in da se cela vrsta režiserjev k določenim Cankarjevim tekstom, torej tudi k *Hlapcem*, vrača, kar pomeni, da jih režira po večkrat;
- in še zadnja zanimiva situacija: iz sodobnega uprizarjanja *Hlapcev* je bila najbrž najbolj provokativna sezona 1980/81, ko sta *Hlapce* režirala Korun (v ljubljanski Drami) in Jovanović (v MGL), premiera je bila v razmiku slabega tedna; vendar je bilo takih situacij v zgodovini kar 6! Morda omenimo tisto iz sezone 1967/68 (premieri sta bili v razmiku dobrih dveh tednov, le da je bila prva v Ljubljani in druga v Celju), ko sta *Hlapce* režirala Slavko Jan (že tretjič) in Korun (prvikrat): primerjava obeh uprizoritev nemara pomeni soočenje dveh gledaliških estetik, pravzaprav dveh slogovnih obdobij: social(istič)nega realizma in modernizma, ki ga je sicer Korun inavguriral že dve leti prej, z znamenito uprizoritvijo *Pobujšanja* v Drami.

Kako so različni časi razumeli *Hlapce* oz. kako so detektirali idejno problematiko, ki jo Cankar s *Hlapci* odpira, ter ključni odnos med Jermanom in župnikom v tej drami?¹²⁹ Lahko zapišemo kar vnaprej, da so to problemi, ki se v kritičnem razumevanju Hlapcev vlečejo po celotni uprizoritveni zgodovini tega besedila. – *Hlapci* so od vsega začetka veljali za »težko dramo«, kakor jo v sezoni 1931/32 označi kritik Juš Kozak (*Zbrano* 256),¹³⁰ zanj je še posebej značilen »Jermanov problem«, o katerem leta 1937 izčrpno razpravo napiše Vladimir Pavšič-Bor.¹³¹ V drami gledališka kritika opaža dualizem ali razdvojenost: tako France Koblar v sezoni 1922/23 v Šestovi

128 Podobno vrzel zasledimo tudi pri uprizarjanju *Pobujšanja v dolini šentflorjanski*, kjer prva desetletna praznina v siceršnji zanesljivi kontinuiteti uprizarjanja *Pobujšanja* od krsne izvedbe v sezoni 1907/08 zazeva po prvi Korunovi uprizoritvi v ljubljanski Drami v sezoni 1964/65 in druga po njegovi drugi režiji *Pobujšanja* v SLG Celje v sezoni 1975/76.

129 V ta namen smo pregledali nekaj najpomembnejših uprizoritev od začetka do leta 1980, ko se tako s Korunovo kot z Jovanovićevo uprizoritvijo utrdi sodobno razumevanje *Hlapcev*, in nekatere paradigmatične kritične odzive nanje.

130 Šlo je za uprizoritev dijaškega gledališča Žar v režiji Milana Skrbinška.

131 Pavšič v Jermanu vidi avtobiografski lik, v katerem se odraža Cankarjeva lastna »notranja neuravnovešenost«; ločira jo v nejasno razmerje med nemočjo in dvomom ter v psihološko in idejno neenotnost drame kot celote, ki se odraža zlasti v petem dejanju. Stikališče Cankarjevega (in Jermanovega) nihanja med aktivizmom in pasivizmom pa Pavšič vidi v neuresničenem »kultu samožrtvovanja« (»Jermanov« 121–129).

uprizoritvi *Hlapcev*¹³² vidi »hudi dualizem med materijo in simbolizmom«, lahko bi rekli tudi med materializmom in idealizmom, v Jermanu pa opaža njegovo »hamletstvo« kot gibalno njegove dramatične volje (in pojem hamlet(ov)stva *Hlapce* oz. Jermana spremlja še dolgo). Tako – slikovito – pravi Koblar: »V nji [torej v tej volji] je človek brez tal in kril, s čudnim srčnim razodetjem, pa priklenjen na življenjsko ogabnost« (*Dvajset I* 118).

Kritiki v svojih interpretacijah *Hlapcev* njihovo snov od vsega začetka razumejo kot aktualistično oz. vidijo njihovo »globoko utemeljenost v našem življenju«, kot je zapisal France Vodnik ob Debevčevi uprizoritvi v sezoni 1938/39 (91), oz. v njej ubeseden domala arhetipski problem ali »bistvo slovenstva«, kot zapiše Koblar, ki ob že omenjeni dijaški predstavi iz sezone 1931/32 *Hlapce* primerja s Prešernovim *Krstom pri Savici*, Jermana pa s Črtomirom (*Dvajset II* 75). Dualizem opaža tudi Fran Albreht (pri *Hlapcih* v Skrbinškovi režiji v sezoni 1926/27): igralsko in tudi režijsko se ta kaže kot boj »s stilizacijo in realizmom« (*Odsevi* 352); združitev »satire, objektivnih razmer in osebne tragičnosti« pa se zdi neposrečena še Vodniku v že omenjeni kritiki. V kritičnih odzivih se tako kljub priznanjem Cankarju ponavlja slogovna in dramaturška kritika besedila, zlasti njegovega nihanja med »satiro in tragedijo« (prav tam), med »komedijskim in tragičnim delom« (Koblar, *Dvajset II* 75), ter nedoslednosti petega dejanja, ki se marsikomu zdi odveč ter ga posamezne uprizoritve opuščajo.¹³³ Slovenski narodnobuditeljski angažma je v *Hlapcih* zaznala tudi cenzura, ki je bila sicer najbolj občutljiva na Cankarjevo kritiko domačega farškega klerikalizma; iz Debevčeve uprizoritve tik pred drugo svetovno vojno je tako črtala tudi Cankarjev slogan: »Narod si bo pisal sodbo sam ...« (prav tam 447–8), kar pa, kot vemo, samo čez nekaj let postane domala državotvorna ali vsaj narodotvorna replika, saj si jo kot mobilizacijsko politično geslo izposodi zbor odposlancev slovenskega naroda v Kočevju. (Sicer *Hlapcev* med NOB ne uprizarjajo.)

Kakšno je bilo predvojno kritično razumevanje Jermana – o njem seveda najpogosteje pišejo v povezavi z župnikom? Koblar Jermana in župnika v uprizoritvi v sezoni 1922/23 označi kot »ne človeka, temveč principa« (*Dvajset I* 119).¹³⁴ Tudi Albrehtu se zdi Jerman v tej uprizoritvi »hamletovska natura«, župnik pa ne vulgaren in ne aristokratski, temveč domač človek, sicer trd v svojih načelih, a življenjsko verjeten in mogoč (352). Za Kozaka je Jerman z začetka 30. let »borec za etično preobrazbo človeka«, »idealist« v »boju za svojo notranjo, naravno etiko, ki izvira iz človekove

132 *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* uprizoritve ne navaja. Albreht o tej predstavi piše, da si je »formalno [...] izposodila Cankarjevo ime ter je iz prejšnjih sezon ponovila njegove 'Hlapce'. Toda, saj jih ni ponovila, le kopirala jih je« (*Odsevi* 301).

133 Kot denimo Delakova iz sezone 1934/35.

134 Iz kritike ni razvidno, katera igralka sta igrala vlogi Jermana in župnika.

potrebe biti človek«, s čimer se Kozakovo razumevanje Jermana kot človeka razlikuje od Koblarjevega; skozenj prepoznavamo »etos močnega«, ki pa se v zadnjem dejanju preobrne v »osebno tragedijo« (*Zbrano* 257).¹³⁵ Za kritika Ludvika Mrzela je Jerman v izvedbi Cirila Debevc v uprizoritvi iz sezone 1934/35 suh, zagrenjen razumnik, revolucionar s skoraj nevidnimi intimnimi vezmi; torej politik bolj v smislu človeka idej (podobnost s Koblarjem) kakor s konkretnim političnim programom (*Gledališke* 45); istega Jermana tudi Koblar vidi kot »fanatika mrke doslednosti« (*Dvajset II* 208). Župnik je za Mrzela v tej predstavi brez »glorjole izvenčloveškega«, v sredi reči in ljudi, skratka naš človek (*Gledališke* prav tam); tak je tudi za Koblarja: brezobzirno oblasten, a človeški ... (*Dvajset II* prav tam). Jermanovo človeško plat pri tej Debevčevi uprizoritvi poudarja tudi Koblar: Jerman je »čist, brezkompromisen, do zadnjega kljubujoč značaj«, njegov usodni greh je, da rani mater, njegova zadnja resnica pa »groza neusmiljene duhovne doslednosti, ki terja vsega človeka« (206). Hamletovsko tragiko slovenskega človeka v Jermanu vidi še Vodnik, tudi zanj je Jerman upornik v imenu novega ideala čiste človečnosti, oznanilo novega, neposrednega in resničnega človeka (*Kritična* 22).¹³⁶ Župnik pa zanj ni toliko nosilec katoliške ideje kot figura, blizu velikemu inkvizitorju iz Dostojevskega, »strahotna obsodba liberalizma in materializma« (prav tam).

Vidimo lahko, da kritiška diskusija pred drugo svetovno vojno poteka v območju vprašanja o Jermanovi človečnosti (in človeškosti) ter obravnavi razmerja med človekom in idejo. V tem predvojnem času je Jerman upornik, vendar mu ne gre za konkretno politično idejo, temveč deluje v kontekstu nekakšnega splošnega revolucionarnega etosa, v mejah principialnega humanizma, le delno projiciranega na takratne slovenske politične in družbene razmere. Od začetkov v 20. letih do začetka druge svetovne vojne tako Jerman opravi pot od Hamleta do revolucionarja, vendar to ni revolucionar, ki bi lahko vodil (oboroženi) upor, temveč nenehno suženj svoje hamletovske neodločnosti, bolj simbol nemogočega upora kakor otipljiva figura iz mesa in krvi.

Kot že omenjeno, novejšo uprizoritveno zgodovino *Hlapcev* zaznamuje Janova režija v sezoni 1948/49, v kateri je po besedah nekaterih kritikov uprizorjen celo razredni boj ... Kritik Drago Šega opozarja na zvestobo avtorju in realizem v tej uprizoritvi; kritizira predvojno razumevanje *Hlapcev*, ki naj bi poudarjalo satirične elemente besedila in jih pretiralo do burke; v Janovi uprizoritvi drugi del (tudi on opozarja na njihovo dvodelnost) *Hlapcev* opiše kot tragedijo, »ki je s svojim mističnim vzdušjem spominjala bolj na liturgični obred kakor na odrsko uprizoritev«. Osrednja tema drame se mu – povsem v skladu s poosvoboditvenim časom – zdi »vera v zmago revolucionarnih sil« oz. delavskega razreda (*Eseji* 162). Janova tretja režija *Hlapcev*

135 Iz kritike ni razvidno, kdo je igral vlogo Jermana.

136 O liku Jermana razmišlja ob Debevčevi uprizoritvi *Kralja na Betajnovi* v sezoni 1931/32.

v sezoni 1967/68 ni sprejeta, kot že rečeno, enako navdušeno kot prva, čeprav gre v njej za poskus »nekakšne modernizacije« (Vidmar, *Gledališke* 282). Mirko Zupančič pa v Jermanu vendarle vidi nekakšno camusovsko dilemo oz. njegov »Sizifov napor« (*Gledališki* 38), s čimer v razumevanje Jermana vpelje eksistencialistični pogled, ki pa je nemara še bolj značilen za Korunove celjske *Hlapce* v isti sezoni. Precej drugače kot navedeni kritiki vidi *Hlapce* (o sami drami razmišlja ob isti Janovi režiji) Josip Vidmar: *Hlapci* so zanj »moralno politična satira zoper državljansko ponigliavost slovenskega razumništva«, pri čemer je za Vidmarja Jermanova osebna drama samo »nujno potrebno dopolnilo in nasprotje«, vendar »sorazmerno medla in neprejasnjena«. *Hlapcev* ne vidi kot aktualno besedilo, temveč kot besedilo, »polno vednosti o naši nekdanji bedi« (*Gledališke* 282–5).

Prelom v razumevanju *Hlapcev* oz. Jermana pomenijo že omenjeni Korunovi *Hlapci* v Celju v sezoni 1967/68. Vasja Predan opozarja na novo videnje Jermanovega problema: Jerman je deheroiziran, »razjunačen«, je intelektuallec, ki ni sposoben za odločilno dejanje oz. sploh za odločitev (hamletovski problem!), poln je dvomov, je obupanec in defetist. Korun po Predanu ukinja »Jermanov mit«, sakralni odnos do Jermanovega lika, do Cankarja, do njegovega jezika (*Sinočnje premiere* 299).

Da nam bo jasno, s kakšnim razumevanjem Jermana prekinja Korun, navedimo Šegov opis Jermana v izvedbi Staneta Severja v Janovi režiji iz sezone 1948/49.

Njegov Jerman je pokončen in ponosen, kadar stoji nasproti župniku, mehak, skoraj otožen, kadar govori z dekletom, ki ga ima rad, preprosto tovariški, kadar se rokuje s Kalandrom, bolešno razjarjen in skoraj divji ob krivičnem očitku, ki mu ga mečejo v obraz umazana usta, toplo spoštljiv in pozoren do matere, ves neboljjen in majhen pred njo in pred samim seboj ob težkih trenutkih, vselej pa pristen, iskren in globoko človeški (*Eseji* 164).

Severjev Jerman po Šegi trpi zaradi tujega greha, kar je pomenljiva razlika (Korunov Jerman je tragičen zaradi svojega notranjega ustroja) (162). Župnik v tej uprizoritvi (igra ga Skrbinšek) pa je, tako Šega, neskrupulozen klerikalec, skoraj demoničen, grozoten, brezoseben: »železna ideja«, uprizorjena kot kritika vere in Cerkve (166). Mimogrede: Sever v Janovi uprizoritvi iz leta 1967 igra župnika, ki pa je za Vidmarja premalo pokvarjen in nevaren, torej nemara preveč podoben Jermanu (igra ga Lojze Rozman); ta pa je po njegovem mnenju premalo silovito ogorčen, medel, čeprav »snažen« ... (*Gledališke* 283–4).

Tako se v teh nekaj več kot treh povojnih desetletjih pred letom 1980 izriše najprej realistična, idejno jasno izčiščena vloga Jermana (in hkrati z njim kritična uprizoritev župnika), kjer Janova uprizoritev pomeni uresničitev ideala odrskega realizma, ki pa dobi kasnejši pendant v Korunovi antirealistični kritiki tega realizma z ne-več-psihološkim teatrom, ki, po Predanu, sledi liniji: oblast-upor-nič (*Po premieri* 119).

Približali smo se tretji prelomnici, hkratni uprizoritvi *Hlapcev* v režiji Jovanovića in Koruna leta 1980; o obeh samo nekaj besed ob robu. Korunova uprizoritev je ob različnih posegih v izvirnik naredila interpretativni odmik od Cankarja zlasti v petem dejanju, ki ga prestavi v (psihiatrično) bolnišnico, Jermana vklene v prisilni jopič in priklene na bolniško posteljo, ob koncu dejanja pa ga zaduši množica žensk. Za Franceta Vurnika je Jerman (igra ga Radko Polič Rac) skrajno senzibilen moški, ki ne prenese nobene oblasti, živčen, nasilen (hoče zadaviti župnika), trpi za kompleksom očeta – natančen opis Jermanove hamletovske nature (*Odmevi* 80–81). Tudi Andrej Inkret v Jermanu vidi nevrozo, kombinirano z žalostjo. V njem ne najde nobenega odrešujočega cilja več, nobene socialno politične zaveze, priča smo Jermanovi individualni drami: določa jo sintagma »svet in gnus«, hkrati pa tudi trmasta vztrajnost (*Za Hekubo* 81). Vodilo Inkretove – in nemara tudi Korunove – interpretacije *Hlapcev* oz. Jermana je analiza *Hlapci, heroji, ljudje* Dušana Pirjevca, ki je izšla leta 1968, po kateri tako hlapčevstvo kot heroizem vodi isti nihilizem, zato je treba človeško usodo (tudi Jermanovo) tematizirati onkraj obojega.

Za Jovanovićeve *Hlapce* so značilni radikalni posegi v tekst, točneje, dopisovanje (npr. Cankarjev esej *Kako sem postal socialist*, odlomki iz osnovnošolskih učbenikov, katekizma ipd.) in vpeljava šolskih otrok v samo uprizoritev. Za Vurnika so bili ti prizori preveč ilustrativni (*Odmevi* 477), enako za Aleša Bergerja (*Ogledi* 79), Inkret pa je v njih videl primer »tako rekoč dokumentarističnega gledališča«, ki *Hlapce* postavi v jasen zgodovinski okvir (dopolnitev aktualizma z zgodovino) (*Za Hekubo* 239). Če je Korunova predstava intimna, je Jovanovićeve ideološka, a tudi njegov Jerman (igra ga Janez Hočevar Rifle) je (sodobni) intelektualec, tudi on nevrotik, vendar kot nosilec aktivizma popolnoma in dokončno zlomljen (Berger, *Ogledi* 79).

S tem interpretativna in uprizoritvena pot *Hlapcev* po slovenskem gledališču še zdaleč ni izčrpana. Mnogoznačnost besedila, v katerem so uprizorjene nekatere značilne slovenske teme (najsi gre za njihove ideološke, socialne, intelektualne, psihološke ali religiozne poteze), ter Jermanov izvirni ideološki in človeški razcep (najsi bo ta hamletovske, humanistične, eksistencialistične ali psihoanalitske narave) bosta – to lahko brez zadrege napovemo – vir novih interpretacij, ki jih bo v njiju našlo tudi novo gledališko stoletje.

2

**Politizacija in poetizacija:
stanje danes**

2.1 Gledališče

2.1.1 Nemoč političnega. Moč igre

Uprizoritev *Nemoč*¹ sodi v polje političnega gledališča samo pogojno, saj je njen pou-darek na prezentaciji neke individualne usode, izgubljene eksistence, izvirajoče iz ro-maneske proze. Pri tem uprizoritev njene »izgube« ne vidi toliko v domeni Bölllove-ga romana *Klovnovi pogledi*, od katerega se v procesu nujne redukcije precej odmakne, temveč v novem kontekstu, v okvirih specifične adaptacije oz. kombinacije Bölllove proze z Varufakisovo poljudno-ekonomsko esejistiko *Globalni minotaver*, ki jo prav tako poenostavi za scenske potrebe, na ta način pa proizvede dovolj nastavkov za kon-strukcijo paradigmatske osi, ki omogoča razpravo tudi na ravni političnega diskurza.

Mimo povedanega bi lahko o političnem v scenski praksi govorili tudi že samo na podlagi dispozitiva, ki določeno prakso kontekstualizira znotraj političnega. Ta namreč, prvič, avtorju omogoča ustrezno stopnjo subjektivacije v analizi reprezen-tacijskih politik, kar je akt »politizacije« subjekta; drugič, se enakopravno vključuje v diskusijo o političnem, ki poteka znotraj pričujočega tematskega bloka, in potem-takem tudi svoj objekt na površini dovolj nedvoumno politizira; tretjič, v javni pro-stor implementira konkretno analizo performativnih strategij, ki omogočajo politične identifikacije; in četrtič, (ne)hote politizira tudi bralca tega zapisa, ki predstave ali sploh ni videl ali o njej še nima izoblikovanega mnenja.

Za pomoč pri definiciji političnega v *Nemoči* oz. *Nemoči* kot protopolitičnega gle-dališča in v skladu z znano Pavisovo mislijo, da je sodobna analiza predstave/per-formansa nujno kontekstualna, moramo zgornjemu pripisati še nekaj opomb, ki se dotikajo »zunanjih« okoliščin uprizoritve. *Nemoč* je nevladna produkcija, premierno izvedena v ljubljanskem Miniteatru, na novem prizorišču tega neinstitucionalnega gledališča, v še neadaptiranih in »surovih« prostorih sosednje zgradbe na Križevniški ulici v Ljubljani. Produkcija in prizorišče na videz ustrezata temeljni dihotomiji, ki jo vzpostavi sama predstava, a z nekaj razlikami. Nevladna produkcija še ne pomeni tudi »produkcija brez vladnih sredstev«, čeprav je podvržena njihovi izrazito nesoraz-merni porazdelitvi glede na produkcijo javnih zavodov, torej se nujno umešča tudi v ekonomske delitvene procedure oz. v razmerje med zasebnim in javnim. Novo pri-zorišče Miniteatra je zasebna lastnina, a je, vsaj za zdaj, namenjeno javnim scenskim

1 *Nemoč*. Po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa. Režiser in avtor dramatisacije Primož Ekart. Igra Nik Škrlec. Produkcija Imaginarni in Miniteater. Premiera 3., 4. 12. 2016.

produkcijam in delno adaptirano v javni – morda bi lahko rekli več kot javni, nacionalni, morda celo nadnacionalni – Judovski kulturni center, s čimer je njegov status institucionalno polivalenten. Producenta svoje pozicije v tem pogledu v uprizoritvi ne tematizirata in se njeni kontekstualizaciji v polju kulturnih politik odpovedujeta.² Prizorišče, ki bi ga lahko na prvi pogled definirali kot *site-specific*, nastopa v funkciji »odra«, saj *Nemoč* po vsem sodeč noče biti *site-specific* uprizoritev, ki bi popolnoma ustrezala kvalifikacijam ambientalnega žanra, temveč uprizoritev, ki artificialno scenografijo zgolj »nadomesti« z »naravno«. ³ Morda bi lahko rekli, da se uprizoritev zgolj intuitivno umesti v neadaptirani, surovi prostor in nato, ne da bi to hotela, prevzame zgolj videz *site-specific* projekta: s prostorom namreč ne vzpostavi posebne napetosti. Uprizoritev tudi ne problematizira pozicije gledalca ter je v tem pogledu kljub hkratni postavitvi gledalca in izvajalca v »intimni« prostor tradicionalistična; kljub temu pa bi lahko rekli, da, po Rancièru, najde gledalcu mesto, ki ustreza njegovemu mestu v skupnosti (*Emancipirani* 15), oz. ga na določeno mesto brez posebne utemeljitve preprosto delegira. Omeniti je treba še, da predstavo odigra mlad igralec (gre za igralski solo ali »monodramo«), ki šele vstopa v vsa estetska oz. ekonomska razmerja, o katerih govori uprizoritev in v katerih zalotimo tudi samo produkcijo, kar bi lahko bil – recimo nekoliko naivno – razlog več za to, da mu (ali uprizoritvi) verjamemo.

Zadnji omembi, torej naivnost in vera, sta kljub neobveznosti, s katero sta izrečeni, vendarle dovolj blizu temu, kar ima Rancière v mislih, ko govori o »gledališču brez gledalcev« (8). V *Nemoč* tudi sami vstopamo kot negledalci, čeprav nam predstava te pozicije z ničemer ne sugerira ali celo vsiljuje. Na neki način sta za analizo *Nemoči* potrebna ravno naivnost in vera, ki ju pri analizi, kot jo običajno praticiramo, eliminiramo oz. minimiziramo. Pričujoča analiza pa izhaja iz drugega izhodišča: da bi (se) razumeli, moramo verjeti, torej ignorirati razumski pogled; in vednost je nujna posledica naivnosti, torej nevednosti. Zakaj ta pozicija ravno ob tej predstavi? Zato, ker nas zanima njena potencialna političnost, ki, v deleuzovskem smislu, pomeni izpolnitev njene virtualnosti. Njena poanta je v bistvu neizpolnljiva, obsojena na virtualnost, pogojnost, neobstoječnost. A kljub temu – ali ravno zaradi tega – je potencialna, v smislu: »polna moči«, ki je na tem, da se udejanji, pa čeprav v neki aporetični neskončnosti. Potencialnost v določeni meri ukinja kritičnost, ki bi jo prav tako lahko pritegnili v razmislek o *Nemoči*. Vendar bi si na ta način spodmaknili tla pod nogami, pa čeprav bi

2 Za delno kontekstualizacijo *post festum* je eden od producentov, direktor Minitetra Robi Waltl, poskrbel v zahvalnem govoru ob podelitvi nagrade na Festivalu Borštnikovo srečanje (»Hvala, občinstvo«).

3 Tu namigujem na repliko dramaturginje Urške Brodar na simpoziju *Kastracije političnega*, kjer je bil prispevek prvič predstavljen, da govorjenje o *site-specific* naravi *Nemoči* pomeni temeljno nepoznavanje specifik žanra. Njena kritika se je sicer dotikala tudi (ne)razumevanja pojma potopitve, ki pa ga v tem eseju omenjam zgolj hipotetično in ne razvijam v smeri konsistentne teorije t. i. *immersive theatre*. Za provokacijo, ki me je napotila k dodatnemu razmisleku, se ji na tem mestu kljub vsemu zahvaljujem.

v predstavi lahko definirali vsaj njeno nezavedno politično, tisto, na kar smo se ozrli zgoraj. A ta pristop v resnici udejanja neke vrste abruptno političnost, avtodestruktivno anatomijo zatona vseh možnosti, ki pa jih v tem primeru zanikamo. Vera ne pomeni verjetja v »sporočilo« predstave, temveč določeno mero emancipacije, odmika od pričakovanega in transgresijo v imaginarno. In naivnost ne pomeni spregleda vseh možnih napak, temveč prej nevednost, še huje, ignoranco (ki v slovenščini ne pomeni nevednosti), zavesten izogib samoumevnemu, vsemu, kar se zdi »na dlani«. In šele ta strategija lahko odpre gledališko predstavo kot *locus communis*, ki omogoča njen prehod v skupno, v kolektiv kot temelj *polisa* oz. političnega.

Izhodiščno vprašanje, povezano z razmislekom o političnem v gledališču oz. političnem gledališču, se lahko glasi: Kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega? Gledališče v ta namen vzpostavlja specifična razmerja med realnim in fikcijo. Tako se po eni strani lahko povsem odpove – kolikor je to v njegovem estetskem režimu sploh možno – fikciji, kot npr. v dokumentarnih ali verbatim gledaliških in performativnih praksah, ali pa se popolnoma odpove realnemu oz. političnemu – ponovno: kolikor je to sploh možno; vzemimo za primer Wilsonovo gledališče in njegovo misel, da politika in religija nimata mesta na odru; če ga zanima kaj zunaj estetskega, je to zgolj »spiritualno« (Atteln). Kako torej preskakovati iz enega režima v drugega, s kakšnimi sredstvi in kakšnim učinkom – za to pri tem razmisleku gre.

Zadrege se sodobna teorija performativnega zaveda. Alan Read v knjigi *Theatre in the Expanded Field* pravi, da je čas za drugačno definicijo zgornjega razmerja, saj iz že utečenih povezav gledališča s politiko izhaja neizogibno razočaranje. Antitezo politiki vidi v krotkosti (*meekness*), ki pomeni historično izbiro umetnosti v odnosu do nasilne družbe. Možnost vidi – kljub kritiki – v vzpostavitvi izvorne demokracije, ki je kot politična formacija namenjena tistim, ki nimajo nič: niti dediščine niti slave niti porekla.⁴ Vera v politično moč performansa se mu zdi precenjena, potreben bi bil počasnejši in pozornejši premislek o družbenih razmerjih v gledališču. Read pri tem sledi Rancièrju, ki v *Emancipiranem gledalcu* zapiše: »Naši performansi/uprizoritve [...] ne preverjajo naše udeležbe v moči, ki se uteleša v skupnosti. Preverjajo sposobnost brezimnih, sposobnost, ki vsakega in vsako dela enakega, enako vsem drugim. Ta sposobnost se izvaja prek nezvedljivih razdalj, z nepredvidljivo igro povezovanj in razvezovanj« (15).

Politično gledališče se je v sodobnosti spremenilo tudi za Patricea Pavis, o čemer piše v knjigi *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, in to prvič po letu 1960 in drugič po globalni krizi leta 2008. Razmerje med fikcijo in političnim diskurzom je po eni strani zaznamovano z negibnostjo *statusa quo* in po drugi strani z možnostjo radikalizacije oz. ponujanjem alternative. Prvi del trditve po njegovem

4 Mimogrede: naslov nove Readove knjige je *The Theatre & Its Poor: Performance, Politics & the Powerless*.

mnenju zastopata agitprop in dokumentarno gledališče, drugega pa performativne prakse, ki ponujajo nove, alternativne oblike politike oz. političnega, tako v družbi oz. realnosti sami kot v gledališču: oblike, ki iščejo (estetsko) invencijo za (politično) intervencijo (196). Gledališče se na ta način prilagaja novim potrebam občinstva, ki v gledališče vstopa iz sveta, obremenjenega s socialnimi nasprotji, neprestanim bojem za preživetje, slutnjo katastrofe, z izrazito skepsa oz. ambivalenco, hkrati pa z novo zahtevnostjo ter zavedanjem kontradiktornosti tako gledališča kot realnosti in vseh paradoksov, ki ju spremljajo.

Podobnega mnenja je Andy Lavender, ki svojo knjigo o performansu (ali gledališču) v 21. stoletju z naslovom *Performance in the Twenty-First Century* podnaslovi »theatres of engagement«. Sodobni performans se mora po njegovem mnenju v svetu, v katerem je vse performans in je performans v resnici postal mainstream, reatralizirati kot »prezentacija premičnih realnosti, posredovanih skozi in s pomočjo naše nujne navzočnosti in participacije« (30). Možnost srečanja performativnega in realnega najde v prostoru sodobnih kulturnih izmenjav, pri čemer navaja novo paradigmatično zaporedje temeljnih pojmov performativnih praks oz. njihovih študij: aktualnost, avtentičnost, srečanje, angažma, izkušnja. Lavender vidi 21. stoletje kot novo performativno formacijo, ki tako od izvajalcev kot od občinstva zahteva »reekspresijo politične senzibilnosti«, invencijo »nove topografije možnega« (140) ali, povedano z Rancièrjem, ki mu Lavender prav tako veliko dolguje, »nove delitve čutnega«. Skratka, zahteva nove angažmaje, pri čemer mu pojem »engagement« ne pomeni samo slovarskega »zavzemanja«, temveč tudi soočenje, spopad, dejanje, delitev, vključitev in sodelovanje. Tu sta si blizu s Pavisom, ki prav tako vidi potrebo po odgovornem gledališču, ki mu gre tako za ponujanje odgovorov kot zavedanje lastne odgovornosti.

V pravkar skicirani prostor umestimo uprizoritev *Nemoči*. Ta na prvi pogled na moč preprosto, hkrati pa dovolj nazorno vzpostavlja serijo dihotomij, torej podvojitev ali ločitev: med osebnim in javnim, med intimo in politiko, med estetiko in ekonomijo ipd. Vse dvojnosti v navidezno enotnost povezuje lik klovna Hansa Schniera v izvedbi igralca Nika Škrleca. Pravzaprav gre tudi tu za podvojitev, če ne celo za pomnožitev: na eni strani je pred nami lik, »romaneskni« pripovedovalec in fikcijski protagonist hkrati, na drugi strani neke vrste esejistični predavatelj, motivator ali zgolj angažirani bralec, na tretji strani pa naslovnik ali »žrtev« globalnega minotavra, kot pravi Varufakis, ter kot tak reprezentant gledalcev. Iz treh omenjenih vzraste še četrta pozicija, ki jo je težko opisati oz. imenovati, lahko pa bi ji rekli pozicija nevedne distance ali zgolj-postajanja, utelešanja neke nove logike vednosti, ki bo pravzaprav utelešena šele v perspektivi, za zdaj pa je samo še glas, točneje, predah med oglašanjem: zgolj neka nova hitrost, intonacija pripovedi.

Lik pred nami torej ni karakter v klasičnem smislu, ni psihološka oseba (*persona*), temveč ustroj (konstrukt), jungovsko rečeno, kompromis med individualno voljo in

družbeno realnostjo, torej med dvema temeljnima korpusoma uprizoritve, romanesknim in esejističnim, osebno-intimnim in ekonomsko-političnim. Pomembno pri tem je, da izvajalec v svoji izvedbi ne skriva niti metode pristopa k posameznim funkcijam niti načinov prehajanja iz prve v drugo. Kakor smo gledalci prisotni v klovnovem »intimnem« prostoru, v njegovem stanovanju, pogled imamo celo v njegovo kopalnico, smo prisotni tudi pri nastajanju njegovega lika, njegovega nastopa. Oboje sicer z zadržkom: frontalna razpostavitve nastopajočega in gledalcev v klovnovih intimnih prostorih je v resnici zgolj simbolična, saj, kot že rečeno, uprizoritev nemara bolj spretno izkorišča »naravno« surovost neadaptirane zgradbe, kakor da bi gledalca resnično preselila v ambient z avtonomno konotativno funkcijo. Performerjev lik pa je v resnici pripravljen vnaprej in v tem smislu ne odstopa od klasične »dramske igre«, vendar kljub temu učinkovito izkorišča neko, recimo ji performacijsko možnost, bližino in sočasnost prizorišča z gledalcem, kar mu omogoča denotativne ekskurze v improvizacijo, še zlasti v odlomku, ki ga obravnavamo v nadaljevanju, kjer jih opazno nadgradi.

V klovnovem nastopu je torej točka, dobesedno *punctum*, dolg minuto in tričetrt, ki se ji je vredno posebej posvetiti. Preden si jo ogledamo od blizu, moramo vzpostaviti dve temeljni ideološki dihotomiji oz. dva paralelizma uprizoritve. Kot rečeno, je na eni strani (prostorsko gre sicer vseskozi za »isto« stran, za isti prostor) močno okrajšana in prilagojena pripoved o propadu melanholičnega klovna, »čistega človeka« Hansa Schniera, kakor jo je v svojem romanu zapisal Heinrich Böll, na drugi strani pa, prav tako močno zgoščena in nemara zgolj z enim primerom ponazorjena razgrnitev nekaterih najočitnejših anomalij sodobne globalne ekonomije in razlogov za nastanek svetovne ekonomske oz. finančne krize leta 2008, kakor jih je opisal Janis Varufakis. Obe pripovedi družijo neusmiljena ekonomska logika. Schnier je gmotno obubožan človek, neuspešen klovn oz. umetnik in degradiranec še na erotičnem področju. Njegovo finančno stanje je domala simbolično: ostala mu je ena sama marka, le nekaj manj kot nič, marka, ki pa se ji proti koncu povsem odreče, vrže jo skozi okno in dobesedno ostane brez denarja, v ekonomskem smislu razlaščen, brez kapitalske vrednosti, abstraktna in konkretna ničla, ekonomski in eksistencialni nič ter kot tak na popolnem dnu.

Na drugi strani imamo, paradokсно, prav tako nič, ničlo, pravzaprav serijo ničel. Pripoved o nepremičninskih balonih, sumljivih finančnih instrumentih in nepredstavljenih dolgovih, ki preraste v pravo »metafiziko financiranja« (posojati denar iz prihodnosti nekemu v sedanosti, a denar, za povrh je to »zasebni denar«, kot ga imenuje Varufakis, ki ga nikjer ni), je namreč zgodba o milijardah, deset tisočih milijard, ki so prav tako sestavljene iz serije ničel, le da te sledijo poljubnim naravnim številom na začetku, torej nikakor niso »prazne«, pravzaprav so na videz polne vrednosti, ki pa se v ne tako oddaljeni perspektivi ravno tako izkaže za nič: torej so prazne prav tako

kot Hansova. Ali, povedano s pomočjo prizora iz uprizoritve: klovn ob pripovedi o vrtoglavih transakcijah – vrtoglavica pa je ritem oz. hitrost sodobnosti, o kateri govori tudi Varufakis (*Globalni* 67) –, dolgovih in primanjkljajih s kredo zapisuje na steno ničle,⁵ dokler je te kot nekakšne tapete ne zapolnijo in se na ta način sestavijo v na prvi pogled neskončno – in iracionalno – število (neskončno in iracionalno kot denimo število π), torej v neskončno in nedoumljivo vrednost, ki se v neki točki prav tako izniči, postane v isti sapi abstraktni in konkretni nič, ki pa – za razliko od Hansovega – tako v abstraktnem kot konkretnem smislu ogroža obstoj sveta, kot ga poznamo.

Če torej Hansova ničla ogroža samo njega samega kot parcialnega posameznika (njegovo življenje je en sam poraz: zapusti ga dekle, odpove se mu družina, prijatelji mu niso pripravljeni pomagati), globalna ničla ogroža globalno skupnost. Kot vemo, je v drugo ničlo, ki ni več zgolj potencialna, temveč je realno ogrozila obstoj svetovnega finančnega sistema, intervenirala država, v prvo ničlo tovrstna investicija ni možna. Znotraj Hansove zgodbe se namreč odigra še druga dihotomija. Hans prosi za finančno pomoč prijatelje, znance in končno očeta, ki pa – tako kot drugi – zanj noče slišati oz. s svojo minimizirano ponudbo Hansove potrebe močno podceni. Hansov oče tu nastopa kot vlagatelj, bankir ali politik, ki noče investirati v sina, saj v njem vidi zgolj nevarnost zgrešene investicije in nikakršno možnost za povrnitev vložka. Hans je v njegovem vrednostnem oz. finančnem sistemu enako neizbežna izguba. – Če pogledamo na obe ničli hkrati, je prva, Hansova, rezultat odštevanja oz. ničanja do nekega golega bistva, druga, globalna, pa množenja oz. kopičenja do neke neskončne vrednosti oz. popolne odsotnosti bistva; prva, Hansova, je fizična ničla in druga, globalna, metafizična, obe pa lahko razumemo na ozadju binoma preživetje/propad: fizična ničla pomeni grožnjo Hansovega fizičnega propada, propada posameznika, metafizična ničla pa pomeni grožnjo finančnega propada oz. zloma globalnega trga, bank, borz oz. svetovnega ekonomskega in finančnega reda, propada sveta. Paradoks je, da je fizična ničla (beri: revščina, obubožanje posameznika), ki je vendarle oprijemljiva, saj je povezana s konkretnim človeškim življenjem, obsojena na propad (dokazov za to je v sodobnem svetu ničkoliko), metafizična ničla (beri: hranjenje, po Varufakis, globalnega minotavra ali nepredstavljivega finančnega primanjkljaja) pa vredna vsakršne pomoči – in to, kar je najpomembnejše, brez problematizacije strukturnih fenomenov krize, vzpostavitve, kot bi rekel Varufakis, »globalnih mehanizmov za recikliranje presežkov« (*Globalni* 124). To je zmaga metafizike nad fiziko, torej, javnega nad intimnim, vere nad resnico, politike nad življenjem.

Takšna je matematično-ideološka podstat *Nemoči*. Kakšna pa je metoda, igralski pristop k njej? Performativna ekonomija nas uči, da je adekvatna performativna forma pogoj za delovanje ideologije; z drugimi besedami, performans ideologijo šele

5 Simptomatično: najprej zapiše ničle, šele potem konkretno števko na začetku števila.

vzpostavlja, in ne obratno, kot velja v polju reprezentacije. Škrlec vrsto svojih igralskih nalog izpelje v okvirih verbalne pripovedi, kot spoj identifikacijskih in distancirajočih mehanizmov igre, kot izmenjavo afekta in izjave, v prostorsko statičnem ali fizično dinamičnem dispozitivu. Prehodi med različnimi tipi igre so včasih neopazni preliv, ki jih ne poganja logika adaptacije teksta, temveč apropiacije prostora, včasih vsiljivo ostri rezi, brechtovske prekinitve, z asociacijo zunaj konteksta se Škrlec zdi kot performativni *didžej*, ki svojo igro modelira, vzorči (*sempla*) s hitrostjo, ki je na trenutke izvedbeno oz. recepcijsko na meji obvladljivosti.

V njegovi igri pa nas zanima samo določen trenutek, kar ne pomeni, da je ves ostali nastop zanemarljiv, temveč samo to, da se v tem trenutku dogodi neka zgostitev, prostorsko-časovno prešitje, ki ponuja algoritmični vir za interpretacijo *Nemoči* v polju političnega. Po koncu predavanja o finančnem zlomu, točneje, po 73 minutah predstave, Škrlec začne s serijo fragmentarnih, nepovezanih, samozadostnih, hkrati pa v novo celoto povezanih neverbalnih izvedbenih delcev. Kot bi se do tega trenutka fizikalno sklenjena vzročno-posledična pripoved pred gledalčevimi očmi nenadoma razcefrala, razsula – ali drugače rečeno: kot bi se do tega trenutka povezana klovnova osebnost raztreščila – in jo prekinila z minuto in petintrideset sekund dolgim pulziranjem ostankov neke igre (igre kot igre vloge, igre s publiko, igre/vloge v sistemu, igre z usodo), tikov, medmetov, spastičnih krčev, izbruhov, afazij in navideznih izgub spomina. V teh petindevetdesetih sekundah se zvrsti skoraj 30 različnih »prizorov«, zdaj prehajajočih drug v drugega pa prekrivajočih se, zdaj ločenih s kratkim vdihom ali premorem (in celih zadnjih 20 sekund tega odlomka je v resnici izzvenevanje, oddihovanje). Pred nami je hitra, sinkopirana implozija nepredvidljivih stanj, čutnih zaznav, performativnih imitacij, prekinjenih rutin, hipnih gest, zgoščenih flešev, afektivnih ekscesov in reakcij, falzetnih vzklikov ipd.⁶ Ta Škrlečev odlomek je v resnici skupek nezdržljivega, performativni kaos, popolna disociacija sveta, v neki razdalji nerazumljiv, afaistični, jecljajoči vzkrik nekega neprepoznavega jezika, nejezika, iz tišine in ponoven pogrez vanjo. Je hkrati rezultat popolne identifikacije s stanjem tako klovna kot globalnega sveta v usodni krizi na eni strani ter na drugi strani simulacije kaosa, sodobne hibridne, kolažirane – in večji del posredovane – realnosti. Njegova ključna lastnost je hitrost, tista hitrost, o kateri govori Virilio in v njej vidi novo razsežnost (»hitrost osvoboditve«), oz. hitrost kot krajšanje reaktivnega časa, ki zaznamuje sodobno recepcijo, kot to registrira Pavis (*Dictionnaire* 192). Izveden je brez sledi moraliziranja, obsojanja, (samo)usmiljenja, a tudi brez iluzije, da (se) izreka (kot) resnica/o; s skrajno distanco in obvladovanjem izvedbe (v tem prizoru pride Hansova klovnovska natura,

6 Opozarjam na precejšnjo razliko med v živo spremljanim odlomkom na eni od ponovitev *Nemoči* (25. 2. 2017) in njegovim posnetkom (14. 12. 2016). V živo je bila namreč Škrlečeva igra neprimerno hitrejša, še bolj zgoščena in »nerazločna«, z nedvoumnim destabilizacijskim učinkom na gledalca; na posnetku je ta učinek občutno šibkejši.

bolje rečeno, njegov resnični antiklovnovski talent – in s tem krivičnost okolja, ki tega ne zazna – v popolnosti do izraza), in hkrati z bolečino subidentifikacije. Škrlec ves nastop izvede – in tu je prej omenjena »četrti pozicija« – z neubranljivo eksaltacijo, domala infantilno radostjo, celo užitkom – pa pri tem pustimo ob strani, da je stanje, ko »se je svet postavil na glavo«, kot je rečeno v predstavi, idealno stanje za klovnovsko persiflažo –, ki se zdi kot popolno nerazumevanje groze tako eksistencialne kot globalne, svetovne krize. Vendar je vtis napačen, saj lahko v tem Škrlečevem odnosu zaznamo ravno popolno razumevanje obojega in hkrati odmaknitev od snovi, in to razumevanje nevednega pripovedovalca, še več, neposrednega udeleženca, priče, ki pa je sposobna nemogočega, tako je videti, torej izmakniti se tisti paradigmi, ki jo Varufakis filozofsko ubesedi kot: »Moč usmerja um šibkejših« (*Globalni* 122). Nikakor ne gre za neronovski užitek v propadu sveta, saj klovni nima nobene zunanje moči, še notranja mu skoraj popolnoma poide, temveč za na novo pridobljeno in še neizkoriščeno moč uvida, resnično moč šibkejših, teh sodobnih *homines sacri*.

To je odnos protagonista, ki nima več česa izgubiti, žrtve, ki se izmakne vplivu moči in se ne prepozna kot žrtev, saj je njegova največja moč ravno njegovo, po Agambenu, golo, a na novo prepoznano življenje, vendar življenje na robu, življenje na robu življenja, življenje kot neživljenje. V opisanem odlomku se z domala neobvladljivo hitrostjo odvija »historični« potek tako razvoja individualne osebnosti kot evolucije skupnosti. Kljub Škrlečevemu popolnemu obvladovanju situacije, njenih žanrskih ekspresij, fizičnih obratov in glasovnih registrov ga namreč zaznamuje tudi odsotnost, umik, pogrez v snov, bolje, v medprostor, od koder se skuša krčevito izvleči. Kot bi se potopil v dogodek, v lik, v situacijo, še več, v snov, v tok, v ritem sveta, v dogodek-po-sebi ali v tisto, kar Read imenuje predstava-kot-politika: »Znotraj distribucije čutnega [...] predstava ne išče političnega, ker je že sama politika« (*Theatre* 158), torej akt, ki distribuira in zapleta zasebno s skupnostnim, osebno z javnim, nezavedno z občim. Predstava ni zgolj nagovor, refleks, približek političnega, temveč sam akt politike, a nove, »šibke« politike, kot jo imenuje Vattimo (cit. v Read, *Theatre* 33) in o kateri govorijo avtorji na začetku tega zapisa. Opisani prizor je nekaj, česar si zaradi njegove neobvladljivosti ni mogoče prilastiti, ga apropiirati, je sam sebi dovolj, samozadosten, osvobojen politike – političen po-sebi. Opisani odlomek iz *Nemoči* ne potrebuje nobene druge politizacije in se z njim v zvezi tudi dodatna razprava o konkretnih, praktičnih učinkih gledališča zdi odvečna.⁷

7 Rekli bi lahko, da učinki *Nemoči* oz. Škrlečeve igre niso merljivi s klasičnim dramaturškim instrumentarijem, niti aristotelovskim niti brechtovskim, saj so rezultat drugačnih uprizoritvenih strategij, zavedajo pa se občutljivega razmerja med akcijo in psevdokcijo v performansu, o katerem govori Read. Zaznavamo jih na več nivojih: realnem, simbolnem, estetskem in zasebnem, ter so rezultat množstva mediacij. Pri tem je pomembno tudi to, koga s svojo estetsko akcijo naslavljajo: publiko oz. publike, odločevalce oz. oblast, konkreten družbeni sloj ali abstraktno kategorijo družbe; pomembna pa je še sposobnost razločevanja med realnim in fantomskim občinstvom (*Theatre* 175).

Definicija nove »moči igre« pa se tudi izmika govoru o kastracijah političnega v sodobnem gledališču oz. njegov fokus prestavlja na neko udejanjeno možnost, na potencial možnega – ki pa sam po sebi še ne zagotavlja njegove uresničljivosti. Kastracija kot modus *im-potentie*, (spolne) nemoči, še več, popolne nezmožnosti (spolne) akcije, se v *Nemoči* udejanja na način paradoksa: čeprav eksplicitno naslovljena kot nemoč pravzaprav manifestira (novo) moč (igre), moč (nove) politike ali politične akcije v kastracijskem režimu, torej *potentio* (nove) potencialnosti, moč možnosti kot negativ možne moči, ki pa ji, kot rečeno, do transformacije iz diskurzivnega polja persekucije v polje eksekucije manjka še odločilni korak.

Nemoč je potemtakem uprizoritev na robu, v kočljivem ravnovesju med teatralnim in performativnim, eksistencialnim in političnim, kritičnim in indiferentnim odnosom do realnega; odpoveduje se radikalizmu in prakticira zgostitveno tehniko, s katero doseže brechtovsko nazornost, odpoveduje pa se mobilizacijski ali aktivistični potanti. Kljub temu razkrije avtentičen igralski, izvedbeni potencial, ki uprizoritev oskrbi s potrebno disciplino, s katero zasede svoj bolj ali manj vmesni prostor.⁸

Morda je važno predvsem to, da Škrlečeva igra v *Nemoči* omogoča fascinacijo, ki se že izmika preprosti dihotomiji med političnim in intimnim, estetskim in diskurzivnim, fiktivnim in realnim, pa tudi že bolj zapleteni dihotomiji med konsenzom in diskonsenzom (Rancière), ter skozi prepoznanje (ali tudi gledalčevo »potopitev« vanjo, pa naj se ta zdi še tako »pasivna«) preprosto omogoča preživeti »stanje radikalne negotovosti«, kot naš čas označuje Varufakis (*Globalni* 267), in to v zavestno začasnem občutju prisotnosti (ali odsotnosti), vključenosti (ali izključenosti) oz. pripadnosti (ali odpadništva), pa čeprav nekomu ali nečemu, kar pred našimi očmi tako nedoumljivo izginja.

8 Nujno je omeniti, da je *Nemoč* dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje 2017 (nagrado za mladega igralca na tem festivalu prejme tudi Nik Škrlec), kar nemara zamaje njeno vmesno pozicijo: z roba se pomakne v središče in to nedvomno vpliva na njeno recepcijo *post festum*.

2.1.2 Moč živega človeka na odru: Jernej Šugman

2.1.2.1 »Idealni igralec«

Jerneja Šugmana sem kot gledalec ali gledališki kritik spremljal na vsej njegovi igralski poti. Prvič sem ga videl na odru v diplomski uprizoritvi v sezoni 1991/92, prvič pisal o njem kot o Platonovu v istoimenski igri A. P. Čehova v sezoni 1992/93, z njim celo sodeloval, vendar ne v gledališču, temveč pri filmu (*Predmestje*), in z njim v družbi preživel neskončno zabaven večer ob gostovanju filma na filmskem festivalu v Benetkah. Ko sem si izpisal vrstice, v katerih sem v svojih gledaliških kritikah pisal o njem – mimogrede, ob najinih naključnih srečanjih jih je nemalokrat naklonjeno komentiral –, sem ugotovil, da me je v kritičnem smislu vedno inspiriral, zapisi o njegovih vlogah se praviloma izmikajo standardnim »pridevniškimi« oznakam igralca in se približujejo poeziji (nekaj podobnega opažam v zapisih nekaterih svojih kritičskih kolegov in kolegic). Ob njegovem Trofimovu iz *Češnjevega vrta* sem napisal daljšo impresijo za zbirko »polaroidov«, naslovljeno *Tihožitja in grimase*, v njegovih nastopih pa sem skoraj vedno, z dvema ali tremi izjemami, več kot samo užival, pravzaprav sem užival v izvornem smislu te besede, torej používal, srkal njegovo ne zgolj igralsko, temveč življenjsko energijo vase, spremljal ne samo njegovo razumevanje in podajanje fiktivnih dramskih likov, temveč vedno hkrati tudi proces kreacije kot take, čisto ustvarjanje najinega skupnega časa v gledališču in svetu. Vse to sem jemal nekako samoumevno, kot nekaj, kar traja – in šele ko je Jernej odšel, sem se zavedel, da se je ta tok enkrat za vselej prekinil, da ga, vsaj v njegovi živi prisotnosti, ne bo nikdar več. Zavedel pa sem se tudi, da je bil Jernej v nekem smislu moj »idealni igralec«, in več kot to, kreator tako realnega časa kot fiktivnih svetov, ki so se z njegovo smrtjo enkrat za vselej preselili z odra vame oz. moj – in seveda naš, kolektivni – spomin. Ta zapis bo skušal spomin nanj – že vnaprej se opravičujem za pogosto rabo lastnih kritičskih in spominskih drobcev oz. citatov – vsaj bežno obnoviti in Jernejevo igralsko podobo prepisati v, tako si vsaj domišljam, obstojnejši medij.

2.1.2.2 Igralec nove generacije

Jernej Šugman je že zgodaj vstopil v slovenski gledališki prostor – najprej kot gledališki otrok, sin igralke Maje Šugman in igralca Zlatka Šugmana, ki je gledališče spremljal tako iz ozadja, iz igralске garderobe staršev, kot iz ospredja, kot mladi gledalec. Že zgodaj pa je stopil tudi na profesionalne gledališke deske, še kot študent ljubljanske AGRFT, ko je kot Mladenič debitiral na odru Mestnega gledališča ljubljanskega v Petanovi *Avdiciji* v režiji Katje Pegan (1990/91), in nato z očetom Zlatkom na istem odru in v isti sezoni odigral Johna v Mametovi igri *Življenje v gledališču* v

režiji Zvoneta Šedlbauerja. – Kritika ga je opazila zlasti v Mametu: »Jernej Šugman je Johna odigral z začetno mladostniško zaupljivostjo in vihravostjo, ki jima je počasi dodajal manj simpatične poteze, kot sta nepotrpežljivost in oblastnost, a na koncu dozorel v čutečega kolega ...« (Berger, *Novi* 145). Konec svojega zapisa kritik poantira s sicer znano, a kljub temu sugestivno mislijo, ki mu jo porodi zaključni prizor uprizoritve: »Učinkovito, turobno; iz vednosti o minljivosti se napajajo polni trenutki gledališča« (146). V MGL je nato Šugman odigral še vloge v Ravnjakovem *Tugomerju* v režiji Mire Erceg (1991/92) in *Platonovu* Čehova v režiji Janeza Pipana (1992/93), že med tem pa je igral v SNG Drami Ljubljana, kjer se je leta 1992 zaposlil in ki je ostala njegov gledališki dom do smrti. Študij na ljubljanski AGRFT je leta 1992 zaključil z vlogo v uprizoritvi *Tristosedemnajst a tišina* ka Filippa Tommasa Marinettija in Velimirja Hlebnikova, v režiji Marka Peljhana, z nemara edino eksperimentalno produkcijo v karieri, ta je bila namreč v veliki večini posvečena igranju v sodobnem dramskem gledališču. Svoj prihod v ljubljansko Dramo sam povezuje z režiserjem Janezom Pipanom, ki je leta 1994 prevzel ravnateljstvo te ustanove. In res je njegov prvi nastop na Draminem odru vloga Läuferja, domačega učitelja v drami *Domači učitelj ali prednosti privatne vzgoje* Jakoba Michaela Reinholda Lenza, v Pipanovi režiji, v sezoni 1991/92, nato pa igra v še nekaj njegovih režijah, kot npr. v *Hamletu*, *Arkadiji*, *Tako je govoril Zaratustra*, *Evropejcih* ter *Katarini, pavu in jezuitu* ter tik pred koncem v *Hlapcih*. Morda bolj kot posamični nastopi v Pipanovih režijah pa je pomembno, da je bil Šugman del nove igralske generacije, ki je prišla v Dramo ravno s Pipanom in s svojim angažmajem v nekaterih pomembnih uprizoritvah zaznamovala njegovo štirinajstletno umetniškovoedstveno obdobje.

2.1.2.3 Platonov

Šugmanov nastop v *Platonovu* sem med drugim zabeležil takole: »Mladi Šugman še ne premore življenjske izkušnje, ki bi mu ponujala uporaben material za upodobitev Platonova. Premore pa energijo, stalno racionalno kontrolo, občutek za uravnoteženo gradnjo lika, zagonetnost in humor. [...] Šugmanov Platonov je nekdo, ki bi najraje šel z odra, v garderobo, na pijačo. Šugman premore veliko avtodistance, ki pa se zgošča v neki točki popolnega obupa. A ta točka je samo hip, ki ga takoj prekrije z duhovito tirado« (Lukan, *Dramaturške* 159–60). Če natančno pomislim, se v tem opisu skriva dovolj natančna definicija Jernejevega igraltva. Očitno je Jernej že na samem začetku, kot triindvajset- oz. petindvajsetletnik, izžareval nekaj, kar je bilo – kot bi lahko temu rekli – njegova igralska substanca. Če pogledam fotografijo Platonova – in k njej prilepim še svoj nezanesljivi spomin na predstavo –, je pred mano resnično še mlad igravec, ki opozarja nase z nekakšnim kontrastom med svojo deškostjo, ta se najbolje odraža na obrazu, in fizično postavnostjo, ki se pripravlja, da se bo zasedrala v odrskem

prostoru. Hkrati pa je v njegovem nastopu nekaj, kar se tema definicijama izmika ali jima celo nasprotuje, saj se zdi, da je na njegovem obrazu izrisana večja izkušnja, kot bi mu jo pripisal, in je telo bolj nezanesljivo, kot učinkuje na prvi pogled. Hočem reči, da je že v tem njegovem zgodnjem nastopu mogoče zaslediti intenzivno kontrastno dinamiko, nekakšno substancialno pulziranje odrske prezence, ki ji lahko dodamo še zgoraj omenjeno avtodistanco in morda tudi zagonetnost. To sta namreč lastnosti, ki zaznamujeta tudi njegovo pozno igrilstvo.

2.1.2.4 Med tragiko in ironijo

Nekako do leta 2000 traja Šugmanovo mladostno igralsko obdobje. Izjemno plodno je in v njem naniza nekaj izjemnih, tudi antologijskih vlog, med njimi so Polinejk v Jovanovičevi *Antigoni* v režiji Mete Hočevar (1993/94), Hamlet v Shakespearovem *Hamletu* v režiji J. Pipana, Jur v Zajčevih *Grmačah* v režiji Mileta Koruna (obe 1994/95), Tuzenbach v Čehovovih *Treh sestrah* v režiji M. Hočevar in Presley Stray v Ridleyjevem *Disneyju Razparaču* v režiji Bojana Jablanovca (obe 1995/96), Siziif v Jovanovičevem *Kdo to poje Siziifa* v avtorjevi režiji (1996/97), Astrov v Čehovovem *Stričku Vanji* v režiji M. Koruna (v PG Kranj), Serge v Rezinem »*Artu*« v režiji Ž. Petana (obe 1997/98), Baal v Brechtovem *Baalu* v režiji Eduarda Milerja, Trofimov v Čehovovem *Češnjevem vrtu* v režiji Janusza Kice (obe 1998/99), Rogožin v Dostojevskega *Idiotu* v režiji M. Koruna, Alcest v Molièrovem *Ljudomrzniku* v režiji Slobodana Unkovskega in Pozzo v Beckettovem *Čakajoč Godota* v režiji D. Jovanovića (vse tri 1999/2000). – Kritika v njegovih vlogah opazi različne kvalitete, kot denimo »izvrstno, popolnoma divjo« in obenem »nenavadno krhko občutljivo« igro v Polinejku (Inkret, *Za Hekubo* 449); v Hamletu opiše lik, ki »se vleče skozi celotno dogajanje kot nekakšna živa sled. Mehek je in vse, kar počne, počne pred nami, njegove odločitve padejo od nikoder, vendar vselej zaobjamejo njegovo celotno telo ... Po prostoru se giblje kakor po nekakšni pokrajini, njegova tipična drža je vzravnana, pogled mu najprej seže v prostor čez rampo in se nato vrne vase poln muke. Zanj se vse sedanje spreminja v nekdanje, vsega se mora dotakniti, potem pa se umakniti. Besed ne sliši dobro in včasih tudi s težavo govori, zato pa toliko bolj razume govorico telesa, pogledov. Oči ima črno-bele, globoko kontrastne, v njih se skriva vse: možnost in dejanje, ljubezen in umor, hip in piš, telo in nič« (Lukan, *Po vsem* 379), pri čemer je »nesanjaški, odločen, čeprav razrvan, besen, po dejanjih hlastajoč, včasih ciničen, v obupu oster in žaljiv« (Smasek, *Post* 421); Šugmana kot Jura vidi kot »čisto vsebino, smisel Zajčevih metafor. Njegova (smoletovska) neodločnost je njegova moč. Na trenutke se zdi, kakor da bi samega sebe nosil na hrbtu, vse iz njega prihaja v resnici od nekod zadaj. Šugman raste počasi, a zanesljivo; nekaj časa kakor da bi ga obdajala nekakšna mitološka koprena, nedoločna meglica, dokler na koncu njegove oči ne zasijejo v nekakšnem vlažnem

ognju premoči, ko se lahko dokončno odtrga od teh tal, od teh ljudi, od tega sveta« (Lukan, *Po vsem* 230); njegove »hlastne vročične replike« so »izrečene med gnevom in strahom, pa med blodnjo in uzrtjem nevidnega« (Berger, *Novi* 219); množico obrazov in fizičnih preobrazb kritika opaza v liku Presleyja Straya, ki je hkrati »otroško neobgljen in zaupljivo skrben, pa kmalu vzkipljivo pobesnel in pollaščevalen, zadregarsko butast pa prekanjeno samovšečen, racavo neokreten in presenetljivo gibek«, ob tem pa tudi »onkrajrazumskost« (236–7), razpetost med »tragiko in ironijo« ter »izjemno subtilno premešanost krhkosti in srha, rahlosti in samoobrambne napadalnosti, 'solz in soli'« (Predan, *Sled* 122); Sizifa odlikujejo »pavarottijevske razsežnosti pevskega dela njegovega nastopa« (Pogorevc, »Iz muke« 20), Astrova pa občutek, kakor da njegov lik »živi zdaj in tu« (Predan, *Sled* 296); markantna je njegova vzravnost v vlogi Sergeja, »ki je v resnici vzvišenost, njegov 'organ' je vrat, ki glavo brez pravega ločila povezuje s telesom. Redko se od srca nasmeji, njegov svet je globoko v njem in vanj vodijo rahlo razprta usta, med katerimi ne vidimo beline zob, temveč črnino grla. Njegova rahla 'nemarnost' je gojena, sveta pa ne vidi v barvah, temveč v brezbarvnih ploskvah; največja groza ga je nemara zlomljene črte, telesa, ki se zvije v dve gube in pade po tleh kot neobvladljiva krivulja« (Lukan, *Po vsem* 371); kritika pa registrira tudi »sijajna nasprotja« v liku Pozza, ki je »poln bliskovitih obratov in nenehnih presenečenj, diktatorska agresija se v njem staplja s patetiko in samopomilovanjem, topomnost pa medli ob lisjaških izbruhih prebrisanosti, s katero vedno doseže svoj cilj« (Pogorevc, »Kozmos« 13), in »Pozzovo suvereno gospostvo«, ki ga »v prvem delu na trenutke prekinja neobvladljiva nevroza, ki ga iz vloge preseli v prezenco, v mrzlično iskanje identitete s trenutkom, v katerem se znajde, ta pa sugerira temeljno nemoč in negotovost« (Lukan, *Po vsem* 171).

2.1.2.5 Dramatičnost in poetičnost

Če na njegove vloge iz tega časa pogledamo strnjeno, vidimo, da gre večinoma za like, sestavljene iz skrajnosti, sicer včasih »nosilne«, vendar prej minorne kakor enormne človeške postave, ki pa se nekako prilegajo Šugmanovi psihofizični pojavnosti. Tudi ta je namreč, kot že rečeno, dvojna: po eni strani še intuitivno in intelektualno odprta navzven, srkajoča svet in ljudi vase, polna zanimanja za vse, kar je zunaj, čeprav vse to prodira noter in nato znotraj sproža nepričakovane učinke. Tu je Šugman še v nekakšnem ravnovesju med zunaj in znotraj, notranja praznina še ni akutna in zunanost še ni hipertrofirana do neobvladljivosti. Njegovo telo se še hoče pozicionirati v svetu, se zrasti s kontekstom in vanj vpisati svoj tekst. A želja je še neizrazita, bolj latentna kakor manifestativna, predvsem mu omogoča selekcijo in kaže pot. Navzven se Šugmanova igra kaže kot »mehka«, čeprav mehko pogosto prekinjajo na videz nenadzorovani izbruhi, rezi. Kot bi se apriorna razumska dovzetnost za svet in

njegovo neposredno sprejemanje na trenutke ustavila in zapletla v »onkrajrazumski« in »nevrotični« interval, ki pa spočetka na substanci še ne pušča opaznih posledic. Kljub markantnosti se Šugmanova igralska postava mehko premika po odrskem prostoru, v njem ne išče varnih zatočišč in se ne izogiba izpostavljenosti v odrskem volumnu oz. mreži odnosov, a kljub temu se zdi njen prostor še brezmejen in obvladljiv. Šugman od samega začetka vzpostavlja kočljivo ravnovesje med telesom in govorom, med fizisom in logosom svoje igralske prezence. Težko bi rekel, da je Šugman fizični igralec, kakršen je na primer Marko Mandić, vendar tudi ni zavezan zgolj besedi na tak način, kot je denimo Ivo Ban. Njegovo telo vselej igra, ni nikdar togo, aktivno je in glas je njegov del, vendar se ne izpostavlja, njegova »ekshibicija« je stvar Jernejeve pozne igre. Vselej zavzame prostor, naseli se v njem, a dokončen obris mu da šele beseda. Čeprav njegov glas vselej prihaja iz nekega mesa, se le redko približa dimenzijam (artaudovskega) krika, morda šele čisto ob koncu, v *Bibliji*; temu je v resnici blizu njegov igralski obraz kot celota, fiziognomija trikotnika med obrvmi oz. očmi in usti, z nosom kot njegovo trdno oporo. A to je nemara Jernejev obraz nekoliko kasneje, po prelomu ob nastopu novega tisočletja. Kljub »mesenosti« njegovega govora se pogosto zdi, da besede v njegovo telo prihajajo od nekod drugod, da je sam le medij, prenašalec besed, obrazov in postav, pri čemer pa tega, da govori, ne skriva, ne skriva, da je samo instrument in da so njegova usta samostojen, nepokoren telesni organ, in tudi ne skriva, da je s svojim likom v nenehnem odnosu, razpravljanju, sporu. To je sodobna igra, blizu brechtovski, ki »shizoidne« razpoke sproti briše, za njimi pa pušča jasno berljive sledi. – V svojem prvem desetletju Jernej izvirno dramatičnost pripelje do svojevrstne poetičnosti, v njej pa prav tako išče dramatične nastavke; med likom in samim sabo vzpostavi labilno identiteto, ki pa kljub temu – paradokсно – ostaja nenavadno čvrsta v svoji nedoločnosti.

2.1.2.6 »Usodna sprememba«

Pogled na vloge po letu 2000, na primer na Alcesta v *Ljudomrzniku* ali Pozza v *Godotu*, oz. na Šugmanov obraz v teh vlogah, nam pokaže spremembo. Poglejmo si dva njegova portreta, enega iz časa pred, drugega pa iz časa po »prelomu«. Na prvi pogled nič usodnega, še vedno je pred nami isti lik, ista razporeditev izraznih segmentov obraza kot projekcijskega platna, a vendar je razlika opazna. Tu ne gre samo za sledi neizbežnega dozorevanja ali staranja (tudi mladi igralci se starajo ...), ki se najbolj odraža na obrazu, gre bolj za spremembe v nekakšni igralski globini, ki jo najbolj izražajo oči in linija ust. Slišati je geometrično, vendar v njegovi obrazni geometriji iščemo sporočilo: oči na »novem« Šugmanu zrejo v nedoločni prostor v notranjosti; če so prej zrle v prostor med obrazom in gledalcem slike ter po njem celo rahlo begale, so zdaj čvrsto zazrte v punctum v notranjem središču obraza. Kot bi gledališka in življenjska

izkušnja kakor teža sedli na njegov pogled in ga ukrivili, usmerili navznoter. A še enkrat opozarjam: ne gre za drastično spremembo človeškega ali igralskega značaja Jerneja Šugmana. Sprememba je »usodna« samo toliko, kolikor zdaj obraz izraža novo vsebino ali izkušnjo, ki ji je bila prej še nedostopna, sicer sta si oba Jerneja močno podobna ... Ista teža je ukrivila tudi linijo ust, ki zdaj nikakor niso spačena ali celo – in marsikateri igravec ima to grimaso – gnevna, vendar se kljub temu v tej rahlo navzdol upognjeni liniji odraža novo občutje: prepoznanje sveta, lastne vloge v njem, nujnosti odločnejšega delovanja, ki ne izključuje negativnih občutij in njihove manifestacije, pa tudi ne cinizma. In še nekaj, kar je rezultat celostnega pogleda na »novi« obraz in bistveno dopolni njegov psihogram: kot bi se zdaj v njem začela porajati zavest o nečem večjem, presežnem, oddaljenem in nedostopnem, ki v temelju določa človekovo bivanje, najsi bo na odru ali v življenju. V tem ni nič božanskega, religioznega, in kljub temu, da povzroča rahlo resignacijo, nikakor ne odvezuje od nujnosti delovanja, ne pomeni odpovedi želji in upanju, celo nasprotno, omogoča nove, do zdaj neznane užitke preverjanja, izzivanja in upiranja tej sili, temu nadjazu, in to kljub zavedanju o njegovem temeljnem nesmislu. – Najbrž gre za spremembo, ki bi jo lahko z eno besedo in čisto preprosto imenovali tudi zrelost: Šugman je na prelomu tisočletja igralsko dozorel.

2.1.2.7 Kompleksna, monumentalna igra

Po letu 2000 oz. v naslednjem desetletju, vse do konca Pipanovega obdobja v ljubljanski Drami (2008), dobiva Šugman še zahtevnejše igralske naloge, kakršne so denimo Othello v Shakespearovem *Othellu* v režiji E. Milerja, Agamemnon v Novakovi *Kasandri* v režiji D. Jovanovića (obe 2000/01), Falac v Strniševih *Ljudožercih* v režiji M. Koruna (2001/02), Hoffmann v Hauptmannovi *Pred sončnim vzhodom* v režiji E. Milerja (2002/03), Gorazd v Smoletovem *Krstu pri Savici* v režiji M. Hočevar, Ojdipus v Sofoklejevem *Kralju Ojdipusu* v režiji M. Koruna (obe 2003/04), Karamaz v Dostojevskega *Bratih Karamazovih* v režiji M. Koruna (2004/05), Orgon v Molièrovem *Tartuffu ali prevarantu* v režiji D. Jovanovića (2006/07), Nace v Zajčevi *Jagibabi* v režiji M. Koruna (2007/08), Tit Andronik v Shakespearovi istoimenski igri v režiji Diega de Bree (2007/08) in Lear v Shakespearovem *Kralju Learu* v režiji M. Koruna (2008/09). To so kompleksni dramski liki, pri katerih je razpon med »tragiko in ironijo« še razsežnejši in ki s svojo monumentalnostjo iz svoje dramsko-estetske in gledališke proveniencie pogosto segajo v kulturo kot tako. Naj prepisem nekaj formulacij iz lastnega gledališkega spomina: »Othello je resnični omahljivec, popolnoma v oblasti shakespeareške tragične slepote, ki ji lahko ponovno odpre oči samo smrtna rana. Posebej učinkovit je trenutek, ko po umoru Desdemone nenadoma vse okrog utihne, v Othellu je takrat mir, vendar le navidezen: praznina, slej ko prej

neznosna« (Lukan, *Po vsem* 297–8); »Hoffmann Jerneja Šugmana je tisti rob uprizoritve, ki se razteza na obe njeni strani: v mehko razumevanje in trdo uveljavljanje moči, v užitek in kljub vsemu nenehno odpoved; Hoffmann je plastičen (stereo)tip povzpetnika, katerega neuporabni del ob vsakem novem sončnem vzhodu obstane v senci, njegov drugi – večno prilagodljivi – del pa ravno takrat z vso močjo zaživi. Neulovljiv je, čeprav igralsko skrajno določen, in kot tak zastopnik mučne projekcije vsakršnega razvoja« (300–1); »To se najbolje pokaže v nemem kriku Tita Andronika v izvedbi Jerneja Šugmana nekje na sredi uprizoritve: kričati, krčevito hoteti, priti do dna (čeprav z zavestjo, da te nihče ne sliši, da ti nihče ne more pomagati, nihče dati temeljne gotovosti), a vendarle vztrajati« (74); »Šugman je 'mlad' Lear, a nikakor premlad, pred nami se ne stara po nikakršnih zunanjih znakih, temveč zori v svoj konec, ki je pravzaprav njegov začetek, raste torej v vir, v 'óno samo, kar si', katerega odsev zaznamo tudi v prvem prizoru postavitve, srečni igri očeta s hčerkami ... Degradacijo sprejme brez joka, zato pa z nadzorovano, 'logično' blaznostjo, manj telesno (njegovo telo je z umetnim trebuhom in rdečim kombinezonom tako ali tako le znak) in bolj reflektivno, v verbalnem toku, ki lije iz njega in se vanj vrača v neki razdalji med dlanjo in govorilnim aparatom« (244).

2.1.2.8 Igranje negativcev

V tem času Šugman odigra več vlog, pri katerih je poudarjena njihova negativna stran. Kot bi se – seveda skupaj z umetniškimi vodjem in režiserji – od serije nekoliko romantičnih likov podal na raziskavo negativnosti v človeku, kot bi ga začela zanimati temna plat človeškega bitja oz. kot bi se z nekakšno igralsko ultimativnostjo hotel soočiti s problemom človeka in človeškega kot takega. Negativni dramski liki v Šugmanovi izvedbi (kot npr. Presley Stray, Baal, Falac, Tit Andronik, Roberto Zucco v SNG Nova Gorica, v režiji E. Milerja, 1999/2000, idr.) so celovite, čeprav kontradiktorne osebnosti, postajajo, z eno besedo rečeno, ljudje, ljudje v postajanju. Šugman nikdar ne igra črno-belo, ne igra negativnosti (ki sega od egoizma, preko požrešnosti, zlobe in perversije, vse do agresije, dekadence in patologije ter demoničnosti) z njenimi na prvi pogled prepoznavnimi in tipiziranimi znaki, temveč vselej išče drugo stran negativnega, torej njegov pozitiv, a ne toliko v moralnem, temveč v bivanjskem smislu. Negativnost lika je v njegovi izvedbi predvsem racionalna odločitev, rezultat izbora, in ne narojena ali podedovana lastnost, ki lahko lik do določene mere celo odvezuje. Zlo je bolj povezano z intelektom kakor z afektom, pa čeprav znotraj tako zastavljenih likov še vedno pušča prostor za digresije in razpoke, tiste, ki smo jih že omenjali v zgodnjem obdobju, le da so zdaj še izrazitejše. Pravzaprav se v določenih primerih skladno zlijejo s celoto, iracionalni ekscesi ali izpadi niso več ločeni od siceršnje intoniranosti lika in preidejo v samo strukturo, pred nami pa lahko na ta način, zlasti v zadnjem obdobju,

zaživijo postave, kot sta Arturo Ui ali Kralj Ubu. Ta interpretativna linija pa dobi še dodatno konotacijo, in sicer užitek v igri. Šugmanovi negativci močno uživajo, najsi bo v fizičnih ali psihičnih manifestacijah svoje volje do moči, nihilizma in manipulativnosti. V svoji nečloveškosti so tako človeški, da jih kot gledalci ne moremo obsojati, saj so uprizorjeni v celotnem razponu od nečloveškega do čezčloveškega, čeprav jih le težko vzljubimo; prej pred njimi začudeni obnemimo, pri čemer pa lahko občudujemo njihovo virtuožno izvedbo, skorajda sladostrastno Šugmanovo igro. Ta brez rezerve pusti svojim likom, da ga vodijo, da se izživljajo nad njim in okolico, pri tem pa, skoraj brez izjeme, zdrvijo v neizbežni propad. A to, namreč zavest o propadu, koncu, pravičnem plačilu, kazni, imajo ti liki in Šugmanova igra integrirano v samo zasnovu, in to ni nikdar samo tehnična kvaliteta Šugmanovega igranja, temveč kar temeljno, nič moralistično spoznanje o človeškosti človeka in njegovi končnosti.

2.1.2.9 Šugmanovski antijunak

Že v tem, predzadnjem Šugmanovem igralskem obdobju se izoblikuje podoba šugmanovskega junaka, ki je, zlasti v zadnjem obdobju, pogosto antijunak, ki gledalcu noče z ničemer ugajati, noče biti na silo pravilen, na silo poetičen, noče konkretnosti prevajati v abstrakcijo, meso pa v metafore, ne izogiba se soočenju in sporu, temveč ravno nasprotno, poudarja vse sporno v liku, zanima pa ga prodor v njegovo notranjost, potopitev v temó lika. Tu gre za nekakšno imerzivno igro, ki jo zanima globina, ne površina, pa čeprav je, paradokсно, edina dimenzija te globine samo igralska površina. Zanimati ga začne nekakšna praznina jaza, ki jo tudi sam včasih omenja v različnih pogovorih (Milek, »Jernej«), tista substanca človeškega, ki sámo človeško šele omogoča. Kot da je človek ali dramski lik resnično človeški šele takrat, kadar izpraznjen vsega vzame svet nase, vase, ko njega kot jaza ni več in je samo medij, pretočna posoda, skozi katero se svet pretaka v vsej svoji lahkotnosti. – Ko Mile Korun govori o Šugmanovem Learu, značilni vlogi iz tega obdobja, govori o »hipnem doživetju« oz. o »uprizarjanju eksistence«. Zdi se mu, da se Šugman »ves čas predstave nahaja nekje vmes, v nekakšnem čudnem medprostoru«, kot bi bil vržen v Learovo zgodbo in se tega zaveda, da pa zanjo ni sam odgovoren, temveč mu jo nekdo ali nekaj, kar imenuje usoda ali naključje, vsiljuje. Vse je zanj vsak hip novo in ga preseneča, čudi, pretresa in bega, vključno z besedami, ki kakor nehote privrejo iz njegovih ust; pri tem pa s tem zavedanjem tekmuje, ne izmika se mu, temveč se spopada z njim in celo uživa v tem. »Kakor da bi hotel sam sebi dopovedati, da mu je samo to, kar se mu zdaj, v tem hipu, dogaja, zares dano, morda je bolje reči darovano, se pravi, da je edino to, kar ga ta trenutek obdaja, nekaj zares njegovega, da je to, kar ta trenutek doživlja, njegovo bistvo, njegova eksistenca ... da pa je sicer, mimo in zunaj tega doživetja, pravzaprav ni in je okoli njega (okoli njegovih nastopov)

prazen nič« (Korun, *Kritično* 275–6). – Ta Korunov navedek lepo ilustrira premik, ki se je dogodil v Šugmanovi igri, morda ravno skozi igranje »negativcev«. O svojem razumevanju človeškega in njegovih razsežnostih v igri pa pogosto pripoveduje tudi Šugman sam. Govori o nenehnih dvomih v to, kar počne, o strahu, ki je temeljno človeško občutje (»Mene je zelo velikokrat strah«) (Ravnjak, »Jernej«), brez občutka strahu si celo ne zna predstavljati igralskega poklica, ter o razkoraku med občutkom moči in občutkom strahu; govori o sili in krhkosti, teh dveh »skrajnih strašnostih« (Dobovšek, »Česa«), ter o želji čim bolj potopiti se v vlogo in trenutek, v njegovo neponovljivost, pri čemer se mu zdi teater veliko resničnejši od resničnostnega šova (»Igralec, ki daje vtis, da gre zares, me očara veliko bolj [...] kakor da bolj verjamem lažnim solzam kot resničnim«) (Butala, »Jernej«), vendar ob pogoju, da so igralci (tudi) ljudje, da izžarevajo »moč živega človeka, ki prav v tem trenutku stoji na odru« (prav tam), kar se mu zdi nekaj neverjetnega ... In zdi se mu, da je veliko bolj »pripisoten in živ takrat, ko igra, kakor pa v času, ki ga preživlja zunaj gledališča«; človek, ki stoji na odru, je zanj »človek na kubik« (prav tam), torej potrojeni, pomnoženi človek; v sebi čuti ogromno obrazov, likov, po njegovem prepričanju pa se v vsakem človeku skriva celo človeštvo.

2.1.2.10 Zadnje desetletje

V zadnjem desetletju morda Šugman odigra nekoliko manj vlog kot desetletji prej, zato pa so med njimi tudi tako mogočne kreacije kot Mark Brut v Shakespearovem *Juliju Cezarju* in Tašča v Lubitschevem *Ko sem bil mrtev*, obe v režiji D. de Bree (obe 2009/10), Arturo Ui v Brechtovem *Ustavljivem vzponu Artura Uija* v režiji E. Milerja (2011/12), Jožef Kantor v Cankarjevem *Kralju na Betajnovi* v režiji E. Milerja, Henrik Bolingbroke v Shakespearovem *Rihardu III.+II.* v režiji Tomaža Pandurja (obe 2013/14), Agamemnon v Homerjevi *Iliadi* v režiji Jerneja Lorencija (2014/15), Kralj Ubu v Jarryjevi istoimenski igri v režiji J. Lorencija (2015/16), več vlog v Tolstojevi *Vojni in miru* v režiji Silviuja Purčareteja, vloga v *Bibliji, prvem poskusu* v režiji J. Lorencija (obe 2016/17) in župnik v *Hlapcih* v režiji J. Pipana (2017/18). – Morda je izjema med njimi lik Tašče, čeprav gre za eno – ob njegovih komičnih televizijskih vlogah – najprepoznavnejših Šugmanovih stvaritev. Šugman se v *Ko sem bil mrtev* izkaže kot kohezivna sila uprizoritve in »zaseda komedijski prostor tega 'gledališkega filma' suvereno, na trenutke se zdi, kakor bi ga s svojo zaznamovano fizično navzočnostjo dobesedno odrival od sebe in se v njem vzpostavljal kot ultimativni nadomestek zanj. Njegova imitacija tipičnih komičnih situacij oz. izvedba značilnih burlesknih gegov je natančna, hkrati pa dopolnjuje prepoznavne žanrske modele (npr. Mr. Bean) z lastno invencijo; v najizrazitejših trenutkih smo priča nekakšnemu virtuoznemu igralskemu vzorčenju na dano temo, ki pa se že dotika bizarnega, grotesknega, absurdnega roba komičnega.

Šugman ima svoj lik tašče nenehno pod nadzorom, a v dramaturško preišljenih trenutkih mu dopusti, da mu 'uide' in se od njega kot nosilca 'loči' v neko povsem avtonomno igralsko oz. scensko telo, domala stroj« (Lukan, *Po vsem* 76–7). Šugmanov Arturo Ui je »študiozen in metodično doziran lik velikega diktatorja v vzponu, z vrhuncem v retorični lekciji učenja nastopanja pred množico, nadevanju hitlerjevske mimike in gestikulacije, ki jo Šugman povzame z duhovitim in bravuroznim stopnjevanjem: sprva s samoopazovanjem in čudenjem nad gibi in kretnjami, ki se kot nepričakovani rojevajo iz njegovega fizisa, nato s strahom nad njihovo samodejnostjo, končno pa z užitkom v obvladovanju in učinku, ki ga ima njegova retorična moč na poslušalce. Kot tak je popolna slika patološkega samodržca, začuden, prestrašen in uživajoč hkrati, sposoben, da iz majhnega Cicera naskoči cel svet« (307–8). Ob Šugmanovem Kantorju kritičarka zapiše: »Zato tudi najbolj izstopa nadrealističen prizor s Kantorjem, že kar malo hamletovski, v katerem se pogoltni protagonist znajde v zadušljivem vakuumu svojega strahu in se za hip, a v varnosti lastne 'domišljije', zave razsežnosti svoje moralne nizkotnosti. Šugmanovo utelešenje kantorjevske kapitalistične pošasti tako zablesti ravno v momentih ranljivosti, tam, kamor siceršnji pogled drugega ne seže, a je tokrat izpostavljen z namenom ponižujočega razgaljanja« (Dobovšek, »Ocenjujemo«). In ob Ubuju: »Ta dualnost humornega in strahotnega se nenehno vpenja tudi v lik Kralja/Ata Ubuja, estetika vulgarnega, ki jo v kompleksnem in imenitnem zamahu vpelje Jernej Šugman, vznika kot nenehno premetavanje igralskih akordov, ki zlasti v razpotegnjenem uvodu, kjer je oder samo njegov ('one man show'), brez besed in zgolj z gibljivo obrazno izraznostjo, verižnim burkaštvom, ubujevsko bebčkastim motoviljenjem po sceni, prestrašenostjo in nadutostjo obenem ter karikiranim žretjem brez primere, v nas sproži pomislek: 'Je to človek, ki (nam) vlada?'« (Dobovšek, »Gledalec«). – V župniku iz *Hlapcev*, svoji zadnji veliki vlogi, v režiji J. Pipana, s katerim je svoje igralsko življenje v resnici začel, Šugman izpriča vso igralsko in človeško izkušnjo, ki si jo je pridobil v več kakor 25 letih »življenja v teatru«: sposobnost obsojanja, izhajajočega iz stroge etike samote, ter spoznanja bistva tako posameznikovega sveta kot sveta skupnosti, a tudi globokega sočustvovanja in odpuščanja.

2.1.2.11 *Anima mundi*

Igralec, ki ni bog, prej protibog, kot bi rekel Deleuze, na odru skozi sebe prevaja zavest časa, občinstva, jaza, in temu prevodu daje obliko. Šugmanovo zrelo igro zaznamuje serija dinamik: spor, upor in razpor; spor z utečenim in samoumevnim, upor proti dogmi, razpor z likom, s samim seboj in doseganje nove resnice, ki pa je artikulacija serije razlik, ne istosti, kot bi rekel Pfaller. Vloga ni niti drugi jaz niti dvojnik igralca niti parazit niti kreacija, temveč eksistenca kot taka, kot bi rekel Korun, igralec pa je »posvečena pošast«, kot bi rekel Barthes. Šugman s svojo igro vzpostavlja volumen;

seveda je tudi fizično »voluminozen« igralec, a pomembnejši je volumen okrog lika, prostor, ki ga razpira z gesto, s pogledom, z mehko ali ostro besedo, in mu daje obraz, kot bi rekel Agamben, ta poln, a hkrati odprt prostor, pripravljen na vstopa drugega, drugosti, ne samo soigralca, tudi gledalca, sočloveka. Šugman ni nikdar (ali redko, takrat praviloma po volji režiserja) tezni, ideološki igralec, kjer teza ali ideologija prostora zapira, blokira, temveč v igri zastopa dopuščanje, popuščanje in odpuščanje, kot bi mu svet nenehno uhajal z dlani, na njej pa puščal neizbrisne sledove. Njegov pogled je usmerjen v drugega, v drugost kot tako, tudi v gledalca, zaznamovan je s stalno empatijo, prepustnostjo, vedno v jasno izrisanem območju lika, uprizoritvene zamisli: njegova igra je igra iz človeka in za človeka: človeška igra, *anima mundi*. In več: njegova igralska misel je širša od zamisli lika, uprizoritve, je misel, ki skuša zajeti širši prostor, gledališče kot tako, svet, človeka v njem in v njegovem bistvu ter tako vsakega posebej kot človeštvo samo. Zaznamovana je s pogledom čez ozkost telesa, prostora, bivanja, čez ideologijo, fiziko, morda v metafizično, v nekaj, kar je večje od nje, morda nič, nebivanje. V *Bibliji* v določenem trenutku slišimo krik, kot ga pri Šugmanu še nismo, krik neusmiljenega, odsotnega boga.

2.1.2.12 Uprizarjanje razpok

Katere še so Šugmanove igralske lastnosti? Denimo sposobnost zadrževanja, kopičenja emotivne in fizične energije ter potem njeno premišljeno, dozirano sproščanje. Kot bi akumuliral pozitivne dražljaje iz okolja, iz sočloveka, iz lastnih odzivov nanju, jim pustil, da vrejo pod površino, in jih potem skrajno premišljeno izpuščal, najsi bo kot drobne tike, trzljaje, zamaknjenosti v govoru, ali kot masivne izbruhe, kot nevarne ekscese. Skrajna disciplina je v tem, čeprav jo – paradokсно – spremljajo ludistični, avtoironični, groteskni in absurdni trenutki popolnega odklopa, fizični, verbalni, emotivni izbruhi, ki pa se neizbežno vrnejo v izhodiščno stanje; disciplina, a nikdar toga, matematična, morda samo v smislu glasbene partiture, strukture, logike, zlasti v njegovih komičnih, grotesknh vlogah. Nato zvestoba: lastni predstavi o liku, prizoru, soigralcu, uprizoritvi kot celoti, uprizoritvenemu konceptu; vselej vzdržuje jasen fokus, čeprav je ta močno razširjen, adaptiran, prisvojen, a nikdar do zasebnega, čeprav prepuščen skozi intimo, in ohranjajoč dostopnost za drugega; njegov ideal je: misliti misel lika skozi zamisel uprizoritve, in narobe: misliti misel uprizoritve skozi zamisel lika. In razmerje med nadzorom in uhajanjem: na začetku natančna analiza, intuitivno in študijozno razumevanje, ob tem pa že prepuščanje igri kot taki, nezavednim vzgibom, ludizmu, ki tiči v samem bistvu gledališča in ki aristotelovski strukturi, zgodbi in intelektu uhaja v dionizičnost, mesenost, ples in afazijo; kot bi sledil izvirnemu vzgonu igre, lika, besede, ki bi ga dvigal v zrak – in ga mehko vračal na tla. Razmerje pa je zaznamovano s paradoksom: po eni strani vzorčenje, nizanje igralskih rešitev, skorajda

brez zavor (*Ko sem bil mrtev, Kralj Ubu*), brez nadzora, po drugi strani pa nenavadno natančno usmerjanje; a nikdar kot dvojnost, kot zaporednost, kot suhoparno berljiv sistem, temveč vselej v prepletu, v hkratni, dvojni ekspoziciji, v strukturalni, genetski istosti, ki je ni mogoče kemično, kirurško razločiti, čeprav jo je mogoče jasno uvideti, razbrati, kot sistem prelomov, ne kontinuitet, ki šele omogočajo subjektivacijo (Deleuze). In neke vrste prepustnost, igra kot polje izmenjav, kot točka združitve zunaj z znotraj, pogleda z misljo, besede z mesom, o kakršni govori tudi Zeami: človek igravec mora svoje življenje priključiti globljemu toku življenja, pri čemer mora dopustiti, da ta tok teče naprej (*Cvet* 90). Pa prehodnost brez zapore, a vseeno stalni filtri, ki tok usmerjajo, redčijo, zgoščajo, zaustavljajo usedline in omogočajo prosti pretok izčiščeni snovi; to je igra, ki svet oblikuje po svoji podobi, a svet, ki je minljiv, ki sproti izginja, izhlapeva, čeprav pred tem karseda zanesljivo je, oprijemljiv in obvladljiv, in mogoče ga je misliti in ljubiti. »Obstajanje je res ničevost, a ravno iz ničevosti se rojeva obstajanje,« pravi Zeami (52), Deleuze vidi gledališče prihodnosti brez reprezentacije («One» 256), Chaikin pa prezenco imenuje »oblika globokega libidinoznega prepuščanja« (*Prisutnost* 43). V Šugmanovi igri lahko spremljamo združitev intelekta in fizisa, besede in mesa, nenavadno natančen občutek za besedo, za njen zven in pomen, ki pa se nikdar ne manifestira kot reprodukcija, vselej smo priča domala stvarjenju besede iz jecljanja, iz nemosti – vse do njenega razmaha v spevnosti in izginotja v tišino. Njegov register je register mehkode, bližine, tišine, integralni del izgovorjene besede je slina, premikanje ustnic, slutnja jezika, čeprav – paradokсно – včasih s komaj opaznim premikanjem čeljusti, z nekakšnim momljanjem in žvečenjem: morda dokaz, da sublimno izvira iz nereda, iz vrvenja in črvičenja snovi, iz prepuščanja njeni samodejnosti, od koder se izvije kot komaj opazna sapa. Fizis ga opredeljuje, čeprav skozi igro pogosto nekako izginja, se razblinja in dokazuje, recimo s Calderonom, kakšen sen je življenje, kako nestalno je zemeljsko bivanje, kako navsezadnje od njega ostane ena sama oblika, oblika pozabe. Kot že rečeno, je Šugman več tudi uprizarjanja razpok, nezaceljenih ran, razcepljenosti sodobnega subjekta, a nikdar klinično, ideološko, vselej z ludističnim komentarjem, z iskanjem možnosti igre tudi v nečloveških ekstremih, kakršen je denimo ljudožerstvo: ljudožerci imajo pravzaprav zelo radi ljudi ... Ob konkretizaciji pa tudi moč posploševanja, poetične identifikacije z liki, verzi v poetičnih dramah (denimo *Grmače*), kjer najmočneje učinkuje s tem, kar prikriva, zadržuje, čeprav se po drugi strani ne boji pokazati vsega, kar je, kar ima, kar hoče: odpreti se, razgaliti se do nezavednih globin. Nobene na silo poetičnosti – a kljub temu eden najbolj poetičnih slovenskih igralcev.

2.1.2.13 Človeškost igre

Nekoč v prihodnje bo treba premisliti še nekaj parov, ki jih lahko povežemo s Šugmanovo igro, tu jih bom samo nakazal. Uvid in slepota: neusmiljen, dokončen,

ultimativni uvid, a tudi gojena, krčevita, programska slepota, ki omogoča beg, ponuja varno zatočišče; med njima občutljiv prostor trepeta, tremola, negotovosti, ki je naš začasni dom, naše edino prebivališče. Užitek in odpoved: neskončno uživanje (npr. Ubuja), najbolj ob samem sebi, naslajanje nad lastno podobo, močjo, še več, lastno prisotnostjo tu in zdaj, večjo od kogar koli, nad izkoristkom trenutka, zavestjo o njegovi razteznosti, gnetljivosti in upogibljivosti – a zlasti pod lastnimi rokami; na drugi strani odpoved, redukcija, odpadanje telesa, sveta, vsega odvečnega in nato zaničevanje odpadkov, smeti, zasledovanje samega sebe v nekem izpraznjenem prostoru, ničenje do odsotnosti brez preostanka (kot npr. v *Learu*). Samodejnost in obvladovanje: včasih dejanja prihajajo iz njega kakor brez njegove vednosti in zmožnosti nadzora, manifestirajo avtomatizem igre, ludus z lastnim navorom, ki ga omejuje samo ritem dihanja, pa še tega lahko krši, ukine ali spremeni v patetično gesto; in pogled nase, na človeško gmoto, ki uhaja nadzoru, tako zaničevanja vredna, gnusna, saj je edino, kar šteje, misel: pravzaprav prostor vmes, tretji prostor, prostor med igralčevo in gledalčevo kožo, ki se ju hkrati dotika, kot nekakšen napihnjjen mehur med njima, ki se zdaj vdaja, zdaj upira sunkom in potegom, napolnjen z vakuumom, ki počasi posrka vase vse, kar je. – Njegova prisotnost na odru je zagotovilo za živost uprizoritve, za njeno življenje, za njeno človeškost. Vzbuja varnost v zavesti o vedenju, varnost v mehkem, na trenutke otožnem pogledu, ki obljublja razumevanje, in sprostitvev v trenutkih pobegov v igro, v užitek v grimasi, v živjetju v tuja telesa in obraze, v izvorni norosti igre kot prehodu nekam čez.

...

V nekem intervjuju Jernej pripoveduje anekdoto o tem, kako je v *Othellu* izgubil zavest in sanjal, kako teče po polju, tak lep občutek, le zavest o tem, da je treba še nekaj narediti, ga je preganjala ... Zdaj mu ni treba nič več narediti, več kot dovolj je bilo in lahko teče, teče naprej ...

2.1.3 V iskanju izgubljene celosti: Jernej Lorenci

Mitološke in antične teme Lorencija zanimajo že od samih začetkov njegovega režijskega dela. Z mitologijo se je srečeval v *Nižini neba* (antični grški miti), *Epu o Gilgamešu* (babilonska mitologija), *Črimekundanu* (tibetanski misterij), navsezadnje tudi v *Žabab* (slovenska varianta biblične »mitologije«) ali lutkovnem projektu *Meso ali Razodetje* (kompilacija mitoloških tem); še bolj intenzivno je njegovo srečevanje z grško antiko: *Antigona 1996* še na gledališki Akademiji, *Bakhe*, *Medeja*, *Oresteja* ... Če pogledamo zaporedje njegovih režij, lahko prav v režiji *Oresteje* (2009) najdemo neke vrste prelom v njegovem pojmovanju gledališča, ki je po nekaj nedvomnih vrhuncih (*Razmadežna*, *Poroka* ali *Ep o Gilgamešu*) z uprizoritvijo *Mojstra in Margarete* (2006) zašlo v krizo in se z *Orestejo* ter serijo režij po njej (*Žabe*, *Meso ali Razodetje*, *Zborovanje ptic*, *Nevihhta*, *Ponorela lokomotiva*, *Svatba*, *Othello*, *Mrtvec pride po ljubico* idr.) ponovno oz. celo na novo konstituiralo kot eno najbolj prepoznavnih gledališč danes v našem ožjem in tudi širšem prostoru.

Že v nekaj Lorencijevih režijah med *Orestejo* in *Iliado* (2015) smo lahko opazili znake, ki jih je v *Iliadi* sintetiziral v do tega trenutka najbolj pregledno gledališko formo. Očitno je, da Lorencija v režijo vodi nekakšen upor, *upornost*: ni natančno locirana, ne nanaša se na nič konkretnega, točneje, nanaša se na množico konkretnosti, ki sestavljajo tradicionalen, konvencionalen, recimo psihološki gledališki oz. dramaskogledališki dispozitiv. Ta upornost je v resnici vztrajnost, pozitivno gonilo njegovega kreativno-predstavnega režijskega aparata, ki pa deluje tudi po principu *per negationem*: vselej v izhodišču ve tudi, kaj njegova prihodnja režija ne bo oz. ne sme biti. Zdi se, kot da Lorenci izhaja iz točke nič, kot da uprizoritvene tradicije pred njim ne bi bilo. Seveda je to zgolj dozdevek, saj v svojo režijo hkrati integrira različne režijske postopke, poznane iz zgodovine režije oz. gledališča, premisli pa tudi znane, kanonizirane interpretacije (dramskih) predlog, ki jih (ponovno) režira. Kljub temu si pred režijo pripravi izčiščen uprizoritveni prostor, v katerega nato vstavlja svoje režijske vizije oz. rešitve. Izčiščenost pa ni znana modernistična, »nihilistična« praznost (pravzaprav je ta pri njem šla skozi različne faze, v neki točki je bila tudi v resnici »prazna«; glej predstavo *Praznina*), temveč so v njej vselej naseljene tudi sledi znanega, obstoječega, že uprizorjenega. Lorencijev avtopoetski režijski postopek jim le ne pusti, da bi prevladale, ne naslanja se nanje, temveč na lastno kreativno voljo in potenco. Nič, kar ne pride iz njegovega lastnega spoznavnega aparata, ni sprejemljivo, za vsako uprizoritev, dramo, predlogo, prizor in lik mora najti rešitev, torej način eksistence v lastni imaginaciji, v lastni zavesti, v lastnem telesu. Postopek je v resnici fizičen: naseljevanje teksta (v širšem smislu, ne zgolj dramske predloge) v telesu poteka kot boleč vdor tuje substance, ki sčasoma, skozi režijsko delo, postaja telesu prijazna, njegov del, njegov novi organ.

Uporov je v njegovih režijah več: poleg omenjenih še proti dramaturški predvidljivosti oz. zgodbi, funkcionalizmu oz. koristnosti, morali oz. moralizmu, vnaprejšnjemu smislu, predpostavljenemu odrskemu redu, žanrski omejenosti in zaprtosti ter redundantni mizanscenski logiki. A spet je potrebno pojasnilo: Lorencijev upor ni frontalen, izključujoč, manifestativen. Vse omenjeno namreč hkrati vključuje v svoje režije, ki so potemtakem v določenem segmentu tudi psihološke, naslonjene na dramsko predlogo, funkcionalne v smislu odgovorov na bistvena bivanjska vprašanja, moralno angažirane, smiselno urejene, žanrsko prepoznavne in mizanscensko povsem razberljive. Lorencijev premik ni binaren, temveč *paralaktičen*, je zamik, ki ga je pogosto težko definirati (in – v kritičkem ali površnem gledalskem pogledu – tudi zlahka spregledati), saj to režijsko »drugo« pogosto pušča na odru, vendar v ozadju, v nekem gledališkem »drugem planu«, zabrisanem in delujočem bolj s svojo splošno prezenco kakor z izstopajočimi detajli, bolj kot slutena recepcijska tekstura kakor dejanski volumen, v katerega bi gledalec projiciral svojo željo. Lorenci torej ni gledališki upornik, iz njegove generacije režiserjev sta Horvat in Janežič mnogo bolj »uporniška«, bliže je nekoliko starejšemu Buljanu, ki pa raje tematizira manjšinski diskurz kakor genealoške teme; tudi zato se bolj kakor upor zdi kot oznaka njegove režije primernejši pojem upornosti. Upornost ni samo nasprotujoči, odbojni refleks v odnosu na dejanskost, temveč pomeni tudi vztrajnost, v fizikalnem (fizičnem?) pomenu pa tudi lastnost, ki se upira prevajanju – po definiciji sicer električnega toka, vendar tudi toka znanega, preizkušnega in iztrošenega, gledališko anahronega in (telesno) alienativnega. Bolj kakor k izključevanju Lorenci v svojih režijah teži k razčiščenju pojmovnih nanosov, skupkov, k dopuščanju obstoječega, a hkrati k jasnemu – prej estetskemu kakor ideološkemu – opredeljevanju do že vzpostavljenega in znanega. Drugače rečeno: s tem ko v prostor uprizoritve naseljuje lasten korpus (znanj, predstav in zamisli), v njem preprosto zmanjka prostora za predhodno, znano, iztrošeno, ki pa ga iz prostora ne izrine, ne iztisne, temveč mu pusti, da v njem biva še naprej, vendar brez ključne vloge v razumevanju-izvedbi. Lorencijev izčiščen prostor je zato predvsem prečiščen, v njem vznikajo novi znaki, ki pa tolerirajo tudi vse staro, le da brez priznavanja njihove ključne vloge pri produkciji novega smisla.

Lorenci se želi v prostoru uprizoritve predvsem vzpostaviti: vstopiti vanj, se locirati na samo zanj predvideno mesto, tam v procesu vaj zaživeti, se razrasti, prostor osvojiti in zaznamovati – in vse to v procesu ponovitev predstave širiti med občinstvo. To počne z uvedbo – delno ponovitvijo in delno iznajdbo – lastnih poetskih postopkov. Ko je Rosalind Krauss razmišljala o skulpturi v razširjenem polju oz. o novem razumevanju kiparstva, je naštela kategorije, ki jih nove prakse vzpostavljajo: namesto nekdanjih objektnih, materialnih, fizičnih kategorij so zdaj tu odprtina, mreža, okolje, mehkoča, odsotnost, ženskost in performativnost (cit. v Read, *Theatre* XXXIV). Brez težav jih apliciramo tudi na sodobno režijo oz. še posebej na Lorencijeve režijske postopke:

Lorencija ne zanima zapolniti odrski prostor z zgodbo, mizansceno, psihologijo in materialnostjo odrske zgradbe, temveč na odru raje (do)pušča odprtine, skozi katere se nekdanji trdni pomeni prelivajo v nove povezave. Bolj kakor situacije ga aktivirajo mrežne povezave, torej hipna in usodna križanja, telesna stikanja in vsajanja, vendar tudi njihovi razmiki in razpleti, podaljški v nova razmerja, v nove prostorsko-časovne odvode. Med zunaj in znotraj, torej med interierjem in eksterierjem, Lorenci išče dinamizem trkov in pulziranje prvega v drugem, in obratno: odrska situacija se mora podaljšati v eksterier, v realno, sicer je zgolj konvencionalna, dramska, gledališko mrtva; zavedati se mora avditorija, integrirati ga mora v notranji svet in skupaj z njim igrati. V nasprotju s pravilno in dobro narejeno predstavo Lorenci išče možnosti spodrsnjajev, mehkih zdrsov, igre dozdevkov, ki pravo realnost šele konstituirajo; s tem je povezano tudi odsotno, ki nadomešča prisotno, vendar v paradoksu: tudi ono je, a tako, da se prikriva, izmika, sramežljivo uhaja v ozadje, v eter, s tem pa pušča močnejše sledi, kakor če bi stavilo na svojo prezenco. V nasprotju z nekdanjim razširjenim mnenjem o Lorencijevem »mačizmu«⁹ je treba po njegovem temeljnem obratu po *Oresteji* tega dopolniti z nesporno »žensko« naravo njegovega dela oz. poetike: vendar namesto nepotrebnih seksizmov raje instalirajmo njegovo sposobnost povezovanja ekstremov, zamikanja kanoniziranih razmerij in vlog, vživljanja v neznano in odvajanja od znanega, osrediščenost na temeljni pojem človeškega, ki navedeno spolno delitev bistveno presega. In navsezadnje nagnjenost k performativnemu: njegove predstave so po *Mojstru in Margareti* ponovno usmerjene v izvedbo, ki ni »čista« performativnost, temveč prej kombinacija performativnega in teatralnega; brez izključevanja ali podeljevanja privilegijev v svojih uprizoritvah izmenjuje fokus prvega in drugega, ki se v najintenzivnejših trenutkih prevesita v realno samo. Lorencijevo gledališče ve, da (se) igra, in to zavest ne le da kaže, temveč iz nje črpa temeljne vzgibe za definicijo sveta kot takega.

Lorenci se s premikom smeri svojih avtopoetskih postopkov upira obligatornemu režimu tradicionalne scenske proizvodnje, ki se kaže kot močno integrirana v funkcionalizem sodobne ekonomske in politične logike, ta jo v temelju določa in pomaga pri njeni samoreprodukciji, pri čemer onemogoča vzpostavitev in razvoj alternativnih oblik produkcije, jih uspešno kolonizira in parazitira na njihovem avtonomnem diskurzu. Lorenci zagovarja gledališko »nefunkcionalnost«, estetsko avtonomijo, delovanje-za-nič (znana je njegova maksima v povezavi s političnim gledališčem danes: potrebujemo manj (političnega) sveta in več (estetskega) gledališča), ki pa kljub temu ni popolnoma izvrženo ali iztrgano iz sveta. Ponovno bi lahko rekli, da se Lorencijev

9 Tudi avtor tega prispevka se je v nekem zapisu, katerega nadaljevanje je pričujoča digresija, izrekel o Lorencijevem »mačizmu«, vendar s konstatacijo: »Ni mačist, niti paternalist, a njegovo fizično moč je čutiti, rada se kaže in rada se spodnaša: vprašanje užitka« (Lukan, *Tibožinja* 197).

poetični svet odvija na ozadju realnega, ki mu tudi priznava dialektično moč transformacije estetskega v družbeno, in nazaj. Vendar pri tem Lorenci ni angažiran v taki meri, kot sta, denimo, Horvat in Buljan, a razlika je, tako se zdi, predvsem v izbiri in obdelavi sredstev. Lorencijev subjekt namreč izhaja iz istega realnega kot Horvatov ali Buljanov, le da svojega izvora niti ne poudarja niti ne zanika, preprosto ga abstrahira, pusti za seboj v njegovi nezanesljivi kontingenci, čeprav si ne more privoščiti, da z njim, tudi če zgolj na nezavedni ravni, ne bi komuniciral. Lorenci preprosto bolj verjame človeku kakor svetu, pravzaprav svet priznava samo, kolikor se ta kaže v človeku in iz njega, zunaj je samo praznina, pokrajina s prividi, kaos. Tako Lorencijeva sredstva izhajajo zlasti iz temeljne zadržanosti, poetske retence, s katero se kot režiser izjavlja o svetu. *Retenca* v Lorencijevem primeru pomeni sposobnost snovi, da vase vsrka najrazličnejše dražljaje, vzgibe, reflekse in asociacije, ki pa jih zadržuje v sebi, jih ne diseminira v prostor po nepotrebem, čaka na priložnost, da se lahko izpostavijo in razrastejo v optimalni meri; če priložnosti ni, ostanejo v snovi kot čista potencialnost, kot nabita podlaga, navzoča s svojo predprezenco, kot nezavedno ali »druga scena« predstave »nad« njo. Lorencijevo gledališče ponuja neko drugo (možno) definicijo performativnega kot izvedbe: ne več *iz-v-edba*, kjer predlog *iz* usmerja dejanje ven iz *v*, torej nekaj (po)notranje(ne)ga pozunanja, temveč *v-z-v-edba*, torej *iz* nečesa (po)notranje(ne)ga usmeriti se nazaj *v*, noter, iz notranjega proizvesti zunanje, ki pa je v celoti znotraj, pogled iz sveta usmeriti vase. Ne pozabimo, da tudi *vzvedba* v sebi vključuje pojem performativnosti in se ne kaže kot čezperformativna strategija, gre bolj za neke vrste performativno zanko, ki se na poti iz-sebe-vase vendarle tudi »kaže«, se torej v svoji notranjosti izvede, proizvede svojo (zunanjo) formo.

Točneje rečeno: Lorencijev teater je teater prehajanja, ki ga najbolje opišemo s slavno prisposodbo Moebiusovega traku. Ta je potegnjen skozi subjekt kot lakmusov papir ali zaslon, na katerem se izrisujejo znaki najsi bo izgubljene ali nove subjektivnosti. In prav to je tisto, kar najbolj zanima Lorencija: kako se vzpostaviti kot subjekt? Vprašanje je naivno, a ravno v tem je njegova nenehno potrjujoča se moč, povezano pa je z drugim, enako naivnim vprašanjem, namreč: kako to pokazati? Gre za substanco Lorencijevega odnosa do gledališča in sveta, ki v različnih predstavah dobiva različne oblike, vendar ostaja vseskozi ista: pravzaprav ista-v-spreminjanju. Lorencija zanima človek, človek v svoji človečnosti, kar je humanistično, na prvi pogled patetično vprašanje, namreč: kaj je tisto, kar nas dela, da smo, kar smo? Staro vprašanje, ki pa terja nove odgovore.

Odgovor lahko najdemo v bližini Agambenovega razumevanja človečnosti in človeka. »Človečnost človeka« je zanj princip, »ki odpravi vse razlike [...] dokončno razliko, onkraj katere ni mogoča nobena delitev več« (*Čas* 69). Na dnu – in začetku vsega – je človek, še boljše: človeštvo, pleme, skupina, rod, iz katerega vse pojavno izhaja in se vanj vrača, najmanjši delec snovi, ki mu zagotavlja mesto v periodnem sistemu bivanja.

Človek je neuničljiv in ga je mogoče uničevati v neskončnost, pravi Agamben z Blanchotom in nadaljuje: to pomeni, da »ne obstaja neko človeško bistvo, ki bi se ga dalo uničiti ali najti, pomeni, da je človek bitje, ki neskončno pogreša samega sebe, ki je vedno že ločen od samega sebe. A če je človek to, kar je mogoče neskončno uničevati, pomeni, da onkraj tega uničenja in v tem uničevanju vedno ostaja nekaj, pomeni, da je ta ostanek človek« (70). Človek je torej v Lorencijevem teatru tisti ostanek, onkraj katerega ni ničesar več, pravzaprav se v njegovem okrožju odvija tudi drama zgolj-mesa (glej predstavo *Meso*) ali zgolj slutnja človeka. Človek je večni ostanek, tisto eno-in-drugo, tisto »ne-vse« (72), ki se mu ni mogoče izogniti niti v življenju niti v umetnosti. Človek je zagotovilo prepada in razpoke, ki se odpre z njegovo vzpostavitvijo, z njegovo ontološko prezenco; z njim je mogoče do neskončnosti manipulirati, ga izrabljati, zanikati, vendar bo vselej ostal(a) sled te prezence na ozadju ničā, izvir, kamor se steka vsaka misel o svetu. Človek je tisti (pre)ostanek, ki po vsaki bitki obleži na smetišču zgodovine in se z njega požene v novo višino, v novo bitko. Človek je tisti ostanek, ki tudi po telesni smrti preživi, integrira se v človeštvo kot tako, v pojem, ki samega sebe presega, v vezivo bivanja, vselej odmaknjeno od sveta in zataknjeno nekam v medprostor, ki ga zgolj z mislijo ni mogoče doseči, vanj je treba vstopiti, kot odživljeni, neceli, preostali človek.

Misel o človeku nas pripelje do *Iliade*, kjer pa dobi obliko specifične in paradokсне *defiguracije*: čeprav na odru sledimo samim figuram, torej postavam, se te v resnici stekajo v eno samo, nepostavo, nefiguro, v obris človeštva, ki se poraja iz praznega ozadja, iz praznine za njihovimi hrbti, ki je njihovo prapočelo. Ta praznina je tudi resonančni organ, akuzmatična votlina, ki poraja glasove, skozi pesnikov glas metrično urejene v skandirajoče vrstice. Ne gre za to, da glas prihaja iz praznine, iz ničā, iz tišine, tega se Lorenci zaveda: glas pride iz knjige, ki je že organizacija sledi, vpisov v zgodovino, čeprav se za njo – kot za vsako knjigo – kakor mehur napihuje nadrejena zavest, »vid človeštva«. Lorencijeva *Iliada* vznika iz ozadja, najsi bo to ozadje prostor, zgodovina, knjiga, elementaren odrski rob, pravzaprav zgolj namišljena polkrožna linija, ki deli misel od pojava, idejo od izvedbe, večno spanje ali otroštvo človeštva od njegovega sodobnega bivanjskega spektakla. Lorenci je v tej postavitvi mediator, njegova veččina je veččina posredovanja, postavi se v vmesni prostor, sam je prostor vmes, medij, ki omogoča izjavljanje vsem, ki v predstavi sodelujejo. Ne vzpostavlja se kot vest, kot višja vednost, kot tisto, kar vse drugo presega, temveč nasprotno, kot ostanek nečesa, česar ni mogoče več razdeliti, niti po dolgem niti počez, čeprav je že po definiciji razdeljeno, podvojeno v dvojni necelosti, ki ji manjka tretji del, božje.

Lorenci je v resnici mediator med ljudmi in bogovi v *Iliadi*, čeprav oboji izvajajo vnaprej zapisano partituro, ki pa ni režiserjeva, v tem se ne identificira z dediščino kreatorjev režije 20. stoletja, temveč je njen avtor nekdo drug. Pravzaprav se vanjo vpisuje vsakokratno realno, potemtakem je še najbližje publiki, »človeštvo«, zbranemu

v dvorani, ki se v resnici ne zaveda svoje preostalosti, saj je v pozicioniranosti dominantno – oder je vstopil v avditorij, vdal se je njegovemu diktatu, približal se je njegovi nedvoumni praznini. Lorencijev teater v *Iliadi* je aristotelovski *arhiteater*, kakor ga razume Phillippe Lacoue-Labarthe, »pobožna želja«, »idealiteta, obsojena na to, da bo vselej znova trčila ob trdo realnost odra (prostora, igralcev in občinstva)« (*Scène* 23). *Iliada* je aristotelovska tudi v reprodukciji aristotelovskega užitka v glasbi, v (glasnem) govoru, opremljenem zgolj z gesto, ki, kot vemo, ne potrebuje nobenega spektakla, nobene »uprizoritve«, saj je prizor sama po sebi, vidno in telesno po definiciji. Teater kot izrekanje, teater kot – z besedami Jeana-Luca Nancyja – usta, ki govorijo, pojejo, kričijo, se smeji in se dotikajo ter lahko otipajo, izustijo tekst (37).

V *Iliadi* ni singularnosti, enoznačnosti, zgolj množenje, mnoštvo zastavkov pripovedi, gibanja, situacij, mrgolenja človeškega na pol poti iz kaosa v nič, tisti nič, ki so ga v človeški zgodovini pogosto imenovali red. Smo v času pred temeljno razlastitvijo, vendar tudi brez lastnine, brez vsega lastnega, brez identitete. Defiguracija je splošna ali, kot pravi Aristotel v *Poetiki*: »v epu nastopajočih oseb ne vidimo neposredno pred sabo«, prizori iz epa bi uprizorjeni celo »izzveneli smešno«. Vse je posredovano, odmaknjeno kot v zastranitvi, zabrisano kot jezik, prekrit z dejanjem. *Iliada* kaže pot iz epa v tragedijo, iz mita kot *depozita* (Lacoue-Labarthe) v realno brez depozita, v realno, ki za svojo prisotnost ne zastavlja ničesar bistvenega, razen pričakovanja, da bo vse bistveno šele prišlo. Lorencijeva *Iliada* nam ne pripoveduje o tem, da je vse že bilo, temveč da nas vse šele čaka, in to kljub zaključni pesmi o prehodnosti, končnosti vsega, mene, tebe, nas. Ali ravno zaradi nje: to je namreč tisto, kar bo prišlo, smrt kot formatiranje človeštva, kot njegov prevod v knjigo, v pesnitev, v jecljajoči verz, ki je na meji dušenja in davljenja, izgube stika z resničnostjo.

V gledališkem pogledu pomeni *Iliada* zgostitev lorencijevskih režijskih postopkov, kakor jih je izoblikoval v režijah od *Oresteje* naprej. Beseda »postopki« najbrž ni prava, gre namreč za gledališki, fizični izraz zgoraj omenjenih iztočnic, tiste substance, ki Lorencija kot gledališkega avtorja v temelju določa. V ta kontekst torej sodi vzpostavitev uprizorjenega sveta, ki se ne skriva in ne umika pogledu, čeprav vselej računa na nevidno in neizrečeno. Vse je na tem svetu-odru hkrati navzoče, vsi smo tu in nas ni, bolj kakor afirmacija je pomenljiva negacija, čeprav vitalna sila, ki Lorencijev pogled na svet v omenjeni substanci določa, ostaja delujoča. Svet se dogaja pred očmi sveta, v produktivni tautologiji, ki ne podvaja, temveč kakor Apel črto reže človeka po dolgem, da bi iz celote dobil dve nepopolni polovici, pravzaprav ne toliko zaradi njiju samih kot zaradi izgube, preostanka, ki je edino človekovo presežno. Biti vseskozi na očeh je nujnost sodobnega gledališča, ki je ni mogoče negirati, kar pa ne pomeni, da je zato na svetu manj skrivnosti. A do nje se je treba šele dokopati, kakor se je treba dokopati do pravice reči vse, vse poimenovati, se o vsem izrekati, se v vsem najti. Izrekanje o sebi pa ni tudi izrekanje o drugem, drugega je treba šele pripoznati, se na njem naseliti kot

pražival. Vse je legitimno: javnost, zasebnost, jaz, drugi, vidno, nevidno, notranjost, zunanost, pesem, krik, udarec, poljub. In vse v *Iliadi* kakor da sproti pred nami nastaja, kljub estetsko izčiščeni formi, improvizacija je blizu glasbeni, svobodni, uprizoritve je skupek iznajdenih tem, ki jih v celoto združi režiserjev kreativni užitek. Legitimna je tudi resničnost, a samo toliko, kolikor je iluzija, dozdevnost, njen prevod v kontemplacijo, v družbeno nezavedno. In zavest o gledanju: gledati in biti gledan je enosmeren proces, ni dialektike, to je skoraj dogma sodobnega gledališča, sodobno gledališča domala ne gleda več, troši se v izvedbi in iskanju forme – tistega formativa, ki omogoča ontologijo, ne da bi jo zanimal. Lorenci je specialist v iskanju performativnih nadomestkov, metonimij za izrečeno, mišljeno, substancialno. A njegove metonimije niso čiste, enoznačne, temveč tudi same zamaknjene, čeprav niso približki. So natančne v izmiku, v dotiku brez stika, v spogledovanju, odobravanju, dopuščanju snovnega in idealnega v njuni enosti, vendar kljub temu v niansi grobe, stroge, agresivne. Kot bi neka roka – a ne kakor pri Escherju, kjer riše samo sebe – samo sebe žrla. Lorencijeva usta so tudi pogoltna, a, kot rečeno, v izzvenu, v zamolčanju, prežvekujoča zlasti lasten jezik. To je prijazen nihilizem lorencijevskega pogleda na svet, ki vero prakticira v izbruhih in uplahnitvah energije, ki pa ne morejo nadomestiti vegetativne praznine vmes – njegovega resničnega prostora. Vse je mogoče najti, a iskanje je tisto, ki ubija.

Izpostavimo dve Lorencijevi figuri iz *Iliade*. Prva je jesenska pokrajina s senenimi balami, v očitnem nasprotju z vtisom hladu, ki ga vzbuja *Iliada*: za Aristotela je Homer »velikanska negibna senca«, nedvomno nekaj, kar toploto in svetlobo jemlje, ne daje, za Steinerja pa je Homerjev pogled hladen kot zimsko sonce. Prizor s senom je obsijan s poznopopoldanskim jesenskim soncem, slika časa, bolj kakor prostora, ne minevanja, še manj postajanja, bolj okamenela – a v glino, ne v skalo – prispodoba nečesa, kar smo, kar bi si želeli (biti). To je tisto, kar nosimo na plečih, pa se ga niti ne moremo niti nočemo otresti, tista druga polovica, ki pa ni odrezana od naše celosti, temveč od nekoga drugega, tretjega, položena na naš hrbet kot neznosno lahka teža, zaradi katere sploh smo. Svetloba v tilniku, ki je ne vidimo, temveč samo zaznavamo, pokanje vretenc pod težo, ki pa v resnici lebdi nad nami, izkoriščajoča gibanje zračnih tokov. Prizor je projekcija, starodobna, platonovska, brez globine, pravzaprav izbočen relief, ki mu globino daje samo prisotnost pevke. Pri tem ni jasen vir projekcije, vzeti jo moramo kot dano, kot navržek, bonus uprizoritve, ki stavi na odrekanje, zadržanost, dopuščanje. Ko železna zavesa ponovno pade, ni več poti nazaj, je samo še svet, kakršnega poznamo.

Druga je svinjska polovica. Kos mesa, mrtvi Hektor, padli in razkosani odrešenik v očetovem naročju, živa hrana, živo telo. Pol človek-pol žival, in tak ni samo kos mesa, temveč tudi tisti, ki ga drži, in tudi tisti, ki oba gleda. Kaj je sploh še človeško? Ali ni ta definicija prekratka? Pred nami je življenje, minulo, preteklo, prihodnje, v omogočanju življenja, v použivanju, na prvi pogled golo življenje, brez možnosti

polastitve, akumulacije, manipulacije, zgolj koža-na-kožo, kost-ob-kost, meso-v-mesu. Žival, razrezana na pol, po nevidni vzdolžni liniji, ki deli človeka od živali, subjekt od objekta, realno od dozdevka. V svinjsko polovico je zadrto realno kakor nož, ki se zabada vanjo, a ne pozabimo, da vbodov ne zalije kri, temveč neizjokane solze grštva, evropstva, človeštva. Svinjska polovica, ki si za nas umrla ... Ni imuna na ironijo, ki pa je sublimna, izhaja iz lorencijevske vere in ljubezni do vsega živega, paradokсно razpotegnjenega v hrano naših čutov, v izloček naših celic. Nihče ni mrtev, če ni bil prej vsaj malo živ, a tak, ki je bil malo živ, je tudi malo mrtev, smrti ni nikdar dovolj. Ni konec *Iliade* v pop pesmi o naši usodi, ki jo že poznamo in jo pesem s tem na videz razvrednoti, čeprav samo znotraj lastnega žanra, temveč v podobi-*pietà* s svinjsko polovico, ki je noben udarec ne spremeni, nobena beseda ne obudi, nobeno zveličanje ji ne podeli nečesa, kar ji ne bi pripadalo že od začetka. Samo polovica lahko človeku povrne njegovo izgubljeno celost, polovica polovice, prerezana na pol.

2.1.4 Lutka in svet: zadnje desetletje v lutkovnem ustvarjanju Silvana Omerzuja

2.1.4.1 Svet

»Omerzujeve lutke nam [...] odpirajo vrata v sodobni svet, ki je veliko več od preprostega lutkarstva, čeprav pri tem vztrajajo v čisti lutkovni preprostosti, ki je svet sama po sebi.« S tem stavkom smo zaključili obširen esej o lutkovni umetnosti Silvana Omerzuja ob njegovi razstavi v MGLC leta 2010, točneje, o desetletju njegovega lutkovnega ustvarjanja pred to letnico (Lukan, »Omerzujeve« 84). V pričujočem zapisu ne bo šlo drugače, kot da nadaljujemo tam, kjer smo takrat končali, vendar z zavedanjem, da se ne bomo mogli izogniti nekaterim ponovitvam že povedanega in poglobitvam v takratni razpravi nakazanega. A s tem ni navsezadnje nič narobe. Tudi lutkovna umetnost Silvana Omerzuja v desetletju, ki je sledilo, torej v tem, ki se z odprtjem nove razstave počasi končuje, izkazuje prav to: nadaljevanje začetega, ponovitev doseženega, a vselej z izrazito poglobitvijo v takrat zgolj nakazano; in v tem je tudi njena stalna invencija.¹⁰

Iz zgoraj citirane misli izpostavimo dvojico: »sodobni svet« in svet lutke »sam po sebi« ter oboje postavimo v relacijo. Kakšno je razmerje med svetom kot takim in svetom lutke? To je namreč vprašanje, ki ga – slejkoprej nehote – zastavljajo Omerzujeve lutke iz zadnjega časa, še posebej opazovalcu, ki je njegovemu lutkarstvu sicer brez pridržkov naklonjen, pri tem pa rahlo skeptičen do realnega dosega njegovih kontemplativnih, navznoter usmerjenih in navzven zaprtih figurativnih ali performativnih podob.

O obeh svetovih in njunem srečevanju je bilo v razmišljanju o lutkovni umetnosti že veliko povedanega. Prvi, bi lahko rekli, ki vzpostavlja razmerje med lutko in svetom v vsej svoji fizični in duhovni (pre)moči, je njen animator. Kolikor lutka že sama po sebi ne odraža zunanjega sveta (najsaj ga imitira, reproducira, reprezentira ali zgošča do bistvenega), za to poskrbi njen voditelj, ki iz tega sveta tudi neposredno prihaja in z njim – če ne drugače, s svojo usmerjenostjo v avditorij – vzdržuje nenehen stik. A o tem bi težko povedali kaj novega in vznemirljivega.¹¹ Zanimivejši se zdi razmislek o »političnosti« same lutke, lutke po-sebi, o kateri že vemo, da ima pri Omerzuju

10 V času med letoma 2010 in 2020 je Silvan Omerzu v slovenskem prostoru kot režiser in avtor lutk oz. njihove likovne zasnove podpisal 11 uprizoritev, od tega 3 za odrasle in 8 za otroke.

11 Samo omenimo, da o animatorju razmišlja tudi Agamben, ki ga bomo v nadaljevanju še citirali, in sicer v zvezi z uprizarjanjem lutkovnega Pulcinelle. Tam animator lutki posodi svoj glas prek posebne piščalke, *pivette*, pravzaprav se mora z njeno pomočjo naučiti novega jezika, svojemu glasu pa se v resnici odpove; lutka v bistvu posodi svoj dih in na ta način v popolnosti utemelji svoje poimenovanje.

poseben status in smo jo v svojem omenjenem zapisu skušali opredeliti predvsem iz ontološke perspektive ter opisati njeno performativnost.

Giorgio Agamben v inspirativnem filozofskem eseju o liku iz *commedie dell'arte*, Pulcinelli, o njem razmišlja tudi s stališča njegove političnosti (*Pulcinella*). Pulcinella, tako Agamben, ne more sneti svoje značilne maske, saj za njo ni nobenega obraza; Pulcinella je potemtakem samo ideja, za katero ni stvari. Zato je njegov princip delovanja šala, komični gag ali *lazzo*, ki nas zabava predvsem zato, ker je njegovo dejanje v trenutku, ko je na vrhuncu, prekinjeno. Dejanje, ki je že od zdavnaj prostor političnega, se torej v Pulcinellovih *lazzih* izkaže kot nedokončano, izgubljeno, brez substance. To pa ne pomeni, da je Pulcinella preprosto nepolitičen, saj naznanja in zahteva neko drugo političnost, ki se nič več ne nahaja v dejanju, temveč nam pokaže, česa vse je sposobno telo, ko vsako dejanje postane nemogoče. Pulcinella nas torej opominja, da obstaja političnost tudi onstran dejanja ali pred njim (66).

Prenesimo povedano na Omerzujevo lutko. Ugotavljali smo že, da je ta najbolj »živa« v trenutkih svoje največje negibnosti, statičnosti, zgolj »sedenja« (za mizo). Takrat namreč izžareva največjo količino svoje potencialnosti, potencialnosti »življenja«. Tudi lutke iz Omerzujevega zadnjega obdobja učinkujejo substancialno. A kot da bi se v njih tista »nekdanja« statičnost še poglobila. Pravzaprav ne statičnost, temveč poglobljenost vase, usmerjenost »pogleda« navznoter, stik lutke z lastno substanco. Kar sledi, se sliši kot paradoks, a vendarle: kljub tej »absolutni« ponotranjenosti Omerzujeva lutka iz zadnjega časa kaže tudi (na) neko »površino«, zunanost, svet okrog nje.

Da Omerzu doseže tisto skrajno stopnjo lutkovne čistosti, mora lutko deteatralizirati, reducirati, odšteti od nje nebstveno ter ohraniti zgolj tiste njene poteze in (e) sence, ki – pred nevarno potopitvijo v odsotnost vsega – še omogočajo prepoznavanje in identifikacijo. Omerzu odvzema od (možnosti) spektakla kot udejanjenja forme, da bi udejanjil neko drugo možnost, možnost notranjega, mentalnega spektakla, eksterno naravnost spektakla obrne v interno, eksplozijo forme v implozijo vsebine. Njegov performans je navsezadnje deformans, bolje, imformans ali celo subformans, kjer je poudarek na usmerjenosti navznoter (*im*), v samo dno (*sub*) te notranjosti, kjer zunanost (*forma*) domala izgine, pri čemer pa pojem imformansa zaobsega tudi pojav potopitve (*imerzije*) vase.

A kot smo že zapisali, Omerzujev teater ni nikdar poenostavljeno dualističen. Tako tudi v tem primeru lutkine forme ne nadomesti vsebina niti se obe ne ločita. Omerzuja vedno zanima lutkovna sinteza, tretja možnost ali »tretji status«, kot bi rekel Agamben. Prekinitev z zunanjim pri Omerziju na prvi pogled resda pomeni izstop iz materialnega, fizičnega, družbenega reda lutke, vendar vselej tudi vstop v neki drug red, ki za razliko od prvega izrazito teži k individualizaciji, pravzaprav k prevzemu lastne, osebne odgovornosti za navzočnost in delovanje v svetu, za novo

»političnost«. ¹² Povejmo naravnost: Omerzujeva vizija (nove) političnosti je v resnici utopična, politika je v njegovem lutkovnem svetu mogoča samo kot Utopija, torej kot mi(s)tična dežela, pravzaprav otok, na katerem je mogoče delovati tudi brez delovanja, točneje, z nemogočimi dejanji, tudi samo s »sedenjem za mizo«, z redukcijo vsake zunanje geste na minimum, pravzaprav do njene odsotnosti.

S povedanim smo nevarno blizu hermetizmu, solipsizmu ali vsaj subjektivizmu, ki z zunanjim svetom pravzaprav nima prave zveze. Vendar bi bilo tako, če bi na Omerzujevo lutkovno umetnost gledali pristransko ali necelovito. Pogled na njegov opus, tudi ta iz zadnjega desetletja, namreč pokaže raznovrstne odgovore na izvirno vprašanje o »političnosti« njegovih lutk. V njem najdemo različne tipe lutk, kar pomeni različne tipe odzivanja na svet in izražanja svojega odnosa do njega. Če je v zadnjem času najizrazitejši tip lutke, o kateri smo govorili do zdaj, torej lesene, maksimalno zbrane, v izrazu karseda reducirane lutke, za katero je najznačilnejši obraz-skulptura z izrazitimi očmi, ki se na prvi pogled zdijo slepe, torej »prazne« (pogleda), pa so v resnici polne, le da je njihov pogled obrnjen navznoter, in njena umeščenost »za mizo«, torej v marionetno pozo, ki izkazuje kar največ substance, pa ne smemo pozabiti na drugi tip omerzujevske lutke, po katerem je celo najbolj znan: groteskne figure, ki izvira iz zdaj že legendarne predstave *Napravite mi zanj krsto* (1993), s poslikanim obrazom-risbo in zlasti z usmerjenostjo k dejanju, značilnemu za ročne lutke ali *com-medio dell'arte*. Ta tip lutke v svoji lutkovni fenomenologiji pred gledalca prinaša dva odnosa do zunanje pojavnosti: kritiko in igro ali igrivost. Omerzujeva kritika je vselej zaznamovana s komičnim predznakom in variacijami komičnega, zbranimi v pojmu groteske, ki pa jih pred dokončnim padcem v (destruktivne) globine ironije varuje nedvoumna nagnjenost k igri in njeni nenehni kreativnosti. Oba primera Omerzujeve lutkovne tipologije nezmotljivo rekonstruirata po eni strani njegovo »intimno« vero in po drugi strani njegov avtentični dvom, pred gledalca pa prinašata svet, ki sega od uprizarjanja njegove groteskno popačene podobe prek kritike-kot-upora ter umika v skrajni individualizem in solipsizem do vizije utopične »sprave« in »miru«. Povedano z lutkovno prisposodbo: njegova lutka opravi pot od izrazito vódene do popolnoma avtonomizirane lutke, ki dobi specifičen odvod v lutkah avtomatih; pot od lutke, ki jo požene v tek volja animatorja, do tiste, ki pravzaprav sama poganja v tek vse potencialne »animatorje«, torej dejanski svet, s katerim v svoji zbranosti komunicira.

Če govorimo o Omerzujevi lutkovni tipologiji, nimamo toliko v mislih različnih tipov lutk glede na možnosti njihovega vodenja – čeprav bi tudi ta pogled razkril

12 O nekem drugem razmerju med vstopom in izstopom govori tudi Max Frisch v eseju o lutkovnem gledališču. Zanj lutka postane »živa«, ko izstopi iz svoje materialnosti, po analogiji z igralcem v dramskem gledališču, ki izstopi iz svoje fizičnosti v fikcijo lika (»O marionetah« 71–3). Naše razumevanje je drugačno: (Omerzujeva) lutka postane »živa« ravno z vstopom v svojo materialnost, sprašujemo pa se o njenem *izstopu* iz družbene realnosti. (Drugačno je tudi naše razumevanje igralčevega izstopa iz telesa v fikcijo.)

specifično fenomenologijo njegovih lutkovnih svetov –, temveč različne »antropološke stroje«, ki jih proizvede njegova lutkovna domišljija. Tako moramo zgoraj omenjenima tipoma dodati še dva tipa lutk živali, ki nastopajo v njegovem gledališču: prvega predstavljajo živali iz lutkovnih predstav za otroke, ki sicer kažejo prepoznavne poteze omerzujevske lutkovne in likovne redukcije, vendar hkrati ustrezajo po eni strani otroški predstavnosti, po drugi strani pa tipološkim zahtevam vsakokratne fabule ali naracije. Drugi tip živali so predvsem naglavne lutke maske iz njegovih predstav za odrasle, ki nadaljujejo linijo, denimo, iz *Prepovedanih ljubezni* (2009) in ki manifestirajo praktično identično kontemplativno zbranost kot njegove »človeške« lutke, glave ali maske (glej npr. figuro Cankarja na razstavi *Ivan Cankar in Evropa*; več o njej v nadaljevanju). Tretji segment Omerzujevega lutkovnega izraza so že omenjeni avtomati. Vmesno polje zavzemajo antropomorfne lutke (kot npr. v predstavi *Hiša Marije pomočnice*, 2008), ki kombinirajo različne materiale, papirmaše, les in pleksi, njihova poglobljena značilnost je prosojnost, krhkost, »breztelesnost«, svoj lutkovni naboj pa realizirajo šele v tesnem stiku z animatorjem, ki mu v »zahvalo« podarijo enako mero sublimnosti.

Kar se pri tem zdi pomembno poudariti, je Frischeva misel o isti znakovni ravni človeka in nežive figure v lutkovnem gledališču (»O marionetah« 73). Ko obema dodamo še žival in avtomat, se pred nami razpre značilna omerzujevska estetska »demokracija«, ki pa resnici na ljubo ni nikdar zgolj estetska. Ob svoji specifikki so namreč vsi omenjeni tipi nosilci enako intenzivne, »enakopravne« misli, pri čemer je pri vsakem tipu na delu tudi nekakšna dopolnitev, tako v abstraktnem kot konkretnem smislu. Pravzaprav gre za hkratni proces redukcije in dodajanja, odštevanja in prištevanja značilnosti, izvirajočih iz »tujih« in na prvi pogled nezdružljivih svetov. Omerzu tako najprej vsak tip reši odvečne, kar pomeni kanonizirane, predpostavljene, v bistvu ideološke navlake, nato pa ga dopolni s tistim, kar mu »manjka« do pomenske enakovrednosti, ki pa ne pomeni vdora nove ideologije, temveč predvsem razprtje pahljače enakih možnosti in odprtje idejne substance gledališča za vstop gledalčeve imaginacije. Svoji groteskni lutki odvzame tako značaj kot njegovo fantazmo, oboje zamenja z dejanjem in postavi v situacije, ki odražajo »specifične rabe teles« (Agamben, *Pulcinella* 117). Svoji kontemplativni lutki odvzame ves naturalistični *decorum* in jo izmodelira tako rekoč od znotraj, pri čemer njena notranjost ni nekakšen »avtorski« dodatek, temveč avtohtoni vznik, rezultat lutkine potopitve vase. Pri tem – to je nujno dodati – ji včasih dopusti možnost odmika ali preboja toge, vnaprejšnje ideološke strukture, namreč zaznamovano gesto (izraz, grimaso, ponavljajoč se gib), ki jo poveže s komičnostjo prvega tipa in samodejnostjo lutke avtomata in ki pomeni tako manifestacijo lutkine avtonomije kot implementacijo avtorskega komentarja (najboljši primer za to je že omenjena Cankarjeva glava z razstave, ki kaže jezik in miga z ušesi). Avtomatu, ki je že po aristotelovskem pojmovanju blizu živali, po Descartesovem pa tudi človeku oz.

otroku, na videz odzame človeško »polnilo«, njegovo misteriozno »telo«, in ga zamenja z »neživim« strojnim mehanizmom, ki pa, paradokсно, pomeni ravno zgostitev vsega »živega« in človeškega v eno samo avtomatizirano gesto. Preprost premik, obrat in dvig roke postanejo zagotovila življenja, ki nadomeščajo vso odvečno »človeško« prtljago, naneseno nanj skozi stoletja. In maske živali: čeprav očarajo z nekakšno nečloveško lepoto, jih skušamo počlovečiti, kar pa – razen v otroškem gledališču – bi bila napaka, ki ji Omerzu ne nasede in jim v enakovrednem, empatičnem kreativnem procesu podeli isto čezčloveško živost kot svojim človeškim figuram. Ta čezčloveškost (*transhumanost*) po eni strani sodi v sklop omerzujevske vere v Utopijo, po drugi strani pa je v njej zaobsežen skrajni življenjski realizem, ki idealno prizorišče najde ravno v (lutkovnem) gledališču.

K povedanemu moramo dodati, da Omerzu v svojih predstavah ne vzpostavlja hierarhij niti v nekaterih drugih, povsem civilizacijskih kontekstih, na primer med moškim in žensko, med odraslim in otrokom, med duhovnim in profanim, med resničnim in fiktivnim, pa tudi ne v estetskih, na primer med senco in figuro, med igralcem in lutko, med ročno lutko in marioneto. Vse omenjeno tvori Omerzujev estetski in miselni *theatrum mundi*, o katerem smo nekoč že govorili in ki biva vzporedno s svetom, kot ga poznamo, z njim pa se tudi nenehno sporazumeva.

Pregled nekaterih temeljnih značilnosti Omerzujeve lutkovne ustvarjalnosti v zadnjem desetletju, ki bo nujno ostal fragmentaren, saj zaključeno koledarsko desetletje ne predstavlja tudi zaključenega kreativnega opusa, zaokrožimo tako, da si besede ponovno izposodimo pri Agambenu, ob tem pa posebej poudarimo Omerzujev izvirni dodatek. Ko Pulcinella ničesar ne pove, pravi Agamben, na ta način izgovarja nemožnost govorjenja, in ko ničesar ne stori, udejanja nemožnost dejanja; s tem dokazuje, da je živeti življenje nemogoče in da je nemo(go)č(ost) pravzaprav politična naloga par excellence: posameznik lahko deluje samo onstran dejanja – ali pred njim, lahko govori samo onstran besede – ali pred njo in lahko živi samo onstran življenja – ali pred njim ... Ta agambenovski *reductum ad absurdum* in zagovor »politike brez polisa« (65–6), ki je v resnici politični projekt, Omerzu nadgradi z izvirno projekcijo v neko novo možnost, ki je pravzaprav možnost tega sveta, čeprav na videz utopična, torej v tem svetu odsotna – in čeprav je njena narava v bistvu *ekstimna*, v pomenu, seveda radikaliziranem, kot ta pojem z Lacanovo pomočjo opiše Alenka Zupančič: »... izključena notranjost ali vključena zunanost, intimna zunanost ali tuja intimnost ... sovpadanje nečesa najbolj notranjega, intimnega, in najbolj zunanjega, tujega; nekaj, kar po eni strani sodi k meni, po drugi strani pa mi je povsem tuje, gnusno« (*Konec* 124). Kaj je drugega Omerzujeva vsečnost, o kateri je bil govor, kot vzporedno bivanje groteske in kontemplacije, živali in otroka, intelekta in mehanike – vse pa podprto z njegovo prepoznavno avtorsko pisavo, ki zlasti pri lesenih lutkah zgladi robove, skrajnosti in napake ter jih sežame v podobo sedečega, to emblematično figuro, ki bi jo lahko brez

zadrege primerjali s slavno figuro Rodinovega *Misleca*. S to razliko, da si moramo ob *sedečem*, denimo, iz *Besed v hiši Karlstein* na istem stolu in za isto mizo predstavljati tudi *poskakujočo* omerzujevsko figuro iz, denimo, *Salta mortale*, ki šele dopolni ta *circus vitiosus* njegovega lutkovnega kozmosa.

2.1.4.2 Lutka

Povedano bomo skušali ilustrirati še z natančnejšim vpogledom v nekaj Omerzujevih lutkovnih produkcij iz zadnjega desetletja, ponovno fragmentarno in z nekaj skiciranimi zaključnimi poantami.¹³

Uprizoritev *Stolp*¹⁴ je nastala po neoromantičnem dramskem besedilu – dramski pesnitvi Iva Svetine, njeno izhodišče pa je nesrečna ljubezen in nato dolgoletna izolacija nemškega romantičnega pesnika Friedricha Hölderlina. Kakor že v podobno zasnovani uprizoritvi *Hiše Marije Pomočnice* (2008) je Omerzu tudi v *Stolpu* združil nekatere že preizkušene lutkovne in gledališke postopke v na prvi pogled hibridno, v resnici pa enotno dramsko-lutkovno uprizoritev. Težo dramskega dogajanja kljub vsemu nosijo igralci, ki pa so uokvirjeni in prepredeni z lutkovnim izrazom, npr. z vrsto bobnarjev avtomatov, s senčnimi lutkami, s pomočjo katerih so uprizorjeni prizori sanj, blodenj in vizij, z leseno lutko s flavto ipd. Uprizoritev strastne, nemogoče ljubezni je v igralskem smislu zasnovana kot opazno distancirana, zadržana, toga pripoved, ki se s svojo redukcijo in markiranostjo približa možnostim lutkovnega gledališča, odraža pa nemara nedostopnost romantične ljubezni, kakor jo zrcali Hölderlinova tragična usoda, danes. Z enako zadržano, deskriptivno strastjo so uprizorjeni tudi prizori, povezani s temo revolucije in pesniškega zanosa. Igralci in lutke iz prizora v prizor prehajajo logično, lutkovni in igrani prizori se dopolnjujejo, povezuje pa jih tudi scenski element giljotine. – Morda bi iz uprizoritve lahko izluščili Omerzujev nezavedni komentar Hölderlinovega patosa, v katerem zazna podoben avtomatizem, kot ga ponazarja formacija bobnarjev avtomatov, ki uvede in zaključi dogajanje. Kot bi tudi Hölderlina na začetku v gibanje (ljubezen) pognala (božanska?) roka, ki mu zdaj ne pusti, da bi se izmuznil nenehnemu ponavljanju istega in se bo ustavil šele, ko bo popustila tista vzgonska napetost, ki njegovo življenje dela tako neznosno.

Salto mortale, predloga je delo Nebojše Pop Tasića, je igra o smrti, pa tudi o prevzgoji, točneje, proizvodnji novega človeka.¹⁵ Kot že rečeno, se lutkovna tipologija

13 Omerzu v svojih lutkovnih produkcijah praviloma nastopa v več vlogah: je režiser, dramaturg, avtor likovne zasnove lutk, scenograf, kostumograf in izdelovalec lutk. Pri opisu posameznih predstav njegove vloge ne bomo posebej omenjali, razumemo ga kot celovitega avtorja njegovih uprizoritev.

14 Ivo Svetina, *Stolp*, SMG, LGL, Umetniško društvo Konj, 2011/12.

15 Nebojša Pop Tasić, *Salto mortale*, LGM, 2011/12.

Salta povezuje z Omerzujevimi najzgodnejšimi grotesknimi predstavami, čeprav se je od takrat likovna podoba tega tipa lutk že spremenila. Če so imele lutke v *Krsti* oči »na pecljih« oz. na vrhu glave in so bile nekje vmes (npr. pri *Don Juanu*, 1995, ali *Kralju Ubuju*, 1998) narisane na obrazno masko s surovo potezo, ploščate in podolgovate, so zdaj narisane na čelo in reliefno vtisnjene vanj, nekoliko spominjajoče na oči lesenih lutk iz njegovih kontemplativnih, refleksivnih, poetičnih predstav. Značilna zanjo so tudi usta, ki segajo od roba do roba obraza, gibljiva čeljust pa s svojim značilnim šklepetajočim odpiranjem asociira tako na njihovo pretirano zgovornost kot na pogoltnost. Kljub navidezni uniformnosti se lutke tipi med seboj rahlo razlikujejo, predvsem po štrlečih nosovih. Temu tipu lutk, kot že rečeno, pripada dejanje, gibanje, še več, razuzdani, ekstatični »mrtvaški« ples, ki je ob tem tudi hrupen; njihov avtentični prostor je teater kot tak, njihovi postopki so poudarjeno teatralizirani. V žanrskem smislu se pred gledalcem mešata humanistična moraliteta in prevratna groteska, liki, sami po sebi že maske-brez-obrazov, pa so v posameznih prizorih še dodatno zamaskirani z maskami iz *commedie dell'arte*. Omerzujev primarni interes za velike ideje in končne resnice je tu spodkopan, subverzija pa poteka tako na tematski kot lutkovni ravni. Najznačilnejši (metalutkovni) prizor v predstavi je nemara tisti z razstavljanjem in ponovnim sestavljanjem lutke lenuha,¹⁶ pomenljiva pa je njena poanta z izjavo »Jaz nisem jaz«, paradokсна formula sodobnega individualizma in skepticizma od romantike naprej. – Lutkovni jezik *Salta mortale* je nemara kompleksnejši od njegovih predhodnic, ritem pa nekoliko bolj umirjen. Lutka tega tipa je bliže lutkovnemu objektu, saj je usmerjena neposredno v dejanje, v funkcijo, subjektivizirana je nemara zgolj njihova serija, nosilka generalne ideje uprizoritve. Uprizoritveni tok je v tem tipu predstav zaznamovan s prekinitvami, obrati in hipnimi menjavami ritmov, kontinuiteto pa vzpostavlja zlasti sproščena ludistična intuicija; kljub temu ta kaos pozna tudi logiko, tisti značilni omerzujevski občutek za red. Tudi ta uprizoritev na isto ravnino postavlja različne uprizoritvene postopke, tehnike, dimenzije, merila in razmerja, kar je, kot zdaj že vemo, že sicer značilnost totalnega lutkovnega gledališča Silvana Omerzuja.

Od Omerzujevih otroških predstav iz tega obdobja bomo na tem mestu izpostavili samo *Ostržka*,¹⁷ in to zaradi prizora gledališča v gledališču, torej lutkovnega gledališča v lutkovnem gledališču, z liki iz *commedie dell'arte*, med katerimi srečamo tudi Pulcinello. Lutke-v-lutkah po eni strani poudarjajo lutkovno dimenzijo uprizoritve (v kateri spremljamo različne tipe lutk oz. animacije), pri čemer je lutka-v-lutki že sam lik Ostržka, lesene lutke. Po drugi strani kažejo na njihovo prдавno gledališko

16 Mimogrede: ta prizor je dober primer za preverjanje emotivne moči lutkovnega gledališča, saj gledalec z razstavljenjo lutko sočustvuje približno tako kot z »zlorabljenjo« živaljo ali otrokom na odru; za trpljenje (odraslih) ljudi je bolj neobčutljiv ...

17 Carlo Collodi, *Ostržek*, LGL in Umetniško društvo Konj, 2014/15.

naravo (lutkovne elemente srečamo že v satirskih igrah, ki, po Agambenu, izpričujejo nečloveško poreklo gledališča kot takega; *Pulcinella* 39), navsezadnje pa podvojitev lutkovnega poudari njegovo resničnost, sicer tudi formalno ali materialno specifiko, vendar identično človeško substanco; točneje, čezčloveško substanco, saj tudi dramsko gledališče praviloma skuša seči čez meje človeškega. – V *Ostržku* Omerzu ostaja dosledneje v lutkovnih okvirih kot v svojih predstavah za odrasle, čeprav tudi tu kombinira lutke z živimi igralci. Dokaz je zaključni prizor Ostržkove preobrazbe v dečka, ki je v uprizoritvi samo (pedagoško in z moralnim klicajem) povedan in praktično neuprizorjen, čeprav zlasti iz drugih Omerzujevih uprizoritev vemo, da ga veliko bolj zanima prehod iz človeka v lutko kakor obratno. Vemo pa tudi, da prehod iz človeškega v predmetno ne pomeni tudi njegove desubjektivacije, včasih je ravno nasprotno: šele redukcija v objektost, mehaniko, avtomatizem »človeka« resubjektivizira, pa čeprav njegovo telo pri tem nepovratno izgine – najsi bo v enoznačni materialni polnini ali lutkovni praznini, votlini, prekrti z zasilno in začasno povrhnjico, »kožo«. Lahko bi rekli, da Omerzuja zanima tisto, kar je za lutko in pod njo (pa to ni niti animator niti oder), ob tem pa tudi sami mehanizmi prehoda, v katerih se odražajo notranja protislovja med lutko in svetom, nenehne izmenjave med zunanostjo in notranostjo v lutki, témi, snovi, dobi, svetu. Čeprav zastrta in v ozadju – in čeprav, to je treba reči, le redko Omerzujeva intenca –, je tudi ta topika politična.

Zadnja od predstav za odrasle iz preteklega desetletja je *Besede iz hiše Karlstein*,¹⁸ zasnovana po poetičnem besedilu pesnice, pripovednice in igralkke Berte Bojetu. *Besede* so skorajda lutkovna instalacija, kjer je pomemben tako prostor izvedbe (Minoritska cerkev v Mariboru), v katerega je »logično« umeščena, kot tudi lutkovni objekti, s katerimi operira. *Besede* so lutkovna poema-psalm, v kateri se opisnost lutkovnega dogajanja menjava tako z živim kot s posnetim poetičnim dialogom med nastopajočima performerkama, dokler se poezija besed ne transformira v čisto lutkovno poezijo, ki jo simbolizira let serije lesenih ptičev avtomatov. V *Besedah* Omerzu sooči igralko in lutko, pravzaprav več tipov lutk, kar je že preverjen postopek, preverja pa tudi medsebojni učinek telesnosti performerk, sublimnosti poezije in snovnosti lutk. Lahko bi rekli, da je lutka že sama po sebi, Omerzujeva kontemplativna lutka pa še posebej, poetična, torej da nosi in izžareva »poezijo«, vendar z *Besedami* Omerzu dokaže, da lahko lutka sobiva tudi s poezijo – in obratno, torej da poetične besede ne najedajo njene univerzalne substance, prav tako kot lutkovna »ilustracija« poeziji ne odvzame njene elementarne moči. Zdi se, kot da bi v predstavi spremljali trojno prilagoditev: igralki se prilagajata lutkam, lutke vstopajo v dialog z igralkama, vsi skupaj pa si nadevajo rahli plašč poezije. Priča smo – premešanemu – zaporedju sploščanja in

18 Berta Bojetu - Boeta, *Besede iz hiše Karlstein*, LGM, Umetnostna galerija Maribor, Umetniško društvo Konj, 2017/18.

plastifikacije, redukcije in podvojitve, subjektivnega izrekanja poezije in njene objektivne tišine. Ponovno je pred nami že omenjeni »tretji status« predstave, ki na gledalca ne učinkuje niti samo na igralski niti na besedni niti na lutkovni ravni, temveč na poetični sintezi vseh omenjenih elementov. – Morda pa se kljub »demokratični« nivelezaciji znakov (izbrisane so spolne, erotične, razredne, religiozne in estetske razlike) predstava na koncu »odloči« za eno uprizoritveno linijo: ker idealnega sveta ni, je združitev mogoča samo v utopiji, ki jo na oder prineseta živali oz. njuni maski. Živali nista tu niti kot osebi niti kot živali po-sebi, temveč kot simbola, ki sporočata dvojce: v življenju obstajajo meje, ki nas določajo, določajo našo svobodo, vendar jih je mogoče tudi prestopiti, preseči, pustiti za sabo. Seveda je okvir prestopa v *Besedah* poetični in ne politični, upor v predstavi pa je pasivni upor, zgolj umik v besedo in simbol, celo neke vrste sublimacija, a možnost izhoda vselej obstaja. Nanjo še posebej močno asociira zaključni prizor z letom ptic avtomatov, ki so negibno sedele v prostoru celotno predstavo. Kljub potencirani zavesti o lutkovnosti ptic, celo o njihovem vidnem (in slišnem) avtomatizmu – ali pa ravno zato –, ptice v gledalčevi receptivni zavesti v resnici poletijo! Njihov objektivni, zunanji odrski let je v resnici gledalčev notranji let, let navznoter, individualen, za vsakogar drugačen in v resnici samozadosten, a ravno zato »objektiven«. Prizor s pomnoženimi pticami, ki jim vidimo v drobovje, za povrh pa pri vzgibnem aktu zalotimo celo njihovi animatorki ali »božanstvi«, in ki traja in traja, je idealen dokaz moči Omerzujeve lutke, ki iz svoje zunanosti nagovarja gledalčevo notranjost, hkrati pa je tudi sama na nenehni poti navznoter, kjer se naseli v njuno – gledalčevo in lutkino – skupno gnezdo. »Ptiči so tisto, kar hočemo reči,« je Bertin verz iz *Besed* ter lepa ponazoritev bistva predstave in (lutkovne) umetnosti sploh: ta je tisto neizrekljivo, ki pa ga moramo s svojim neslišnim jezikom nenehno izrekati. Ali, povedano z Agambenom: »... ali ni vsa poezija – vsa umetnost – ravno to: odreči se svojemu glasu in se prepustiti neznanemu jeziku, ki ne pripada nam in ga ne proizvajamo sami?« (135).

Za konec moramo omeniti še Omerzujevo vizualno podobo in postavitvev (skupaj s Katarino Štok Pretnar) razstave *Ivan Cankar in Evropa*,¹⁹ saj njena postavitvev učinkuje kot prostorska ali performativna instalacija. To je seveda vsaka prostorska postavitvev kake razstave, vendar je Omerzu k postavljanju pristopil ne zgolj iz prostorskih ali likovnih, temveč (tudi) iz performativnih izhodišč. Na njej najdemo tipična omerzujevska omizja, avtomate in lutkovne objekte, sence, vozičke ter mobilne instalacije (posebej omenimo monumentalno instalacijo *Podobe iz sanj*, pravo antologijo Omerzujevega lutkarstva). Pri nekaterih razstavnih predmetih, ki niso zgolj ilustracija razstavnega »dogajanja«, Omerzu poudari njihovo lutkovnost (npr. z vodilom, štrlečim v prostor, ki kliče k oživitvi). »Živa« je tudi že nekajkrat omenjena Cankarjeva glava,

19 *Ivan Cankar in Evropa*, Cankarjev dom, 19. junij 2018–28. februar 2019.

v kateri je združena tako Omerzujeva lutkovna misel kot ideja Cankarjeve razstave. V eno se namreč sestavita Cankarjeva vloga kronista politično, socialno, moralno in eksistencialno kaotičnega časa pred in med prvo svetovno vojno ter Omerzujev čut za red, kombiniran z nezmotljivim posluhom za vse tenčine človeške komedije. Omerzujev Cankar nosi v svoji objektni »praznini« več pomenov: je zvest »portret«, hkrati pa tudi Omerzujev rahlo humoren komentar nanj; lutkovno-kiparska upodobitev ne pomeni morebitne Cankarjeve degradacije do objekta, temveč ravno nasprotno, njegovo (ponovno) počlovečenje, pri čemer pa – paradokсно – svoje lutkovnosti sploh ne skriva. Celó poudarja jo, in to z obema akcijama, ki ju je »sposoben«, miganjem z ušesi in kazanjem jezika. To lahko razumemo najprej kot Cankarjev upor proti svojemu – in zdaj tudi našemu – času, po drugi strani pa tudi upor proti lutkovni formi, v katero je ujet, iz katere pa tudi niti po naključju noče izstopiti ... Skratka: Omerzujev Cankar je mnogoznačna lutkovna figura, »forma«, ki pa je več kot to, tudi že »vsebi-na«; pravzaprav je Cankar nenehna dialektična igra prehodov med formo in vsebino, med kanonom in invencijo, med šolsko zlorabo in intimno izkušnjo, s potencialno napetostjo, ki ždi v njegovem »mehanizmu«, hkrati pa tudi v pozivu k srečanju z »živim« Cankarjem – kje drugje kot v njegovi literaturi. To srečanje po vsem sodeč ne bo niti lahko niti zanesljivo uspešno, vendar mora biti izvedeno, saj se lahko le na ta način aktivira v lutki akumuliran bivanjski potencial in se razmerje z začetka našega razmišljanja lahko udejanji, lutka pa »sama po sebi« odpre vrata v naš »svet«, še več, celo prestopi vanj. – Lutka Silvana Omerzuja to zmore.

2.1.5 Tekst kot oder: bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije

2.1.5.1 Intro

»... to, kar išče [...], so nagonski incidenti, to je v kožo oblečeni jezik, tekst, v katerem lahko zaslišimo zrno iz grla, patino soglasnikov, strast samoglasnikov, celotno stereofonijo globoke telesnosti: artikulacijo telesa, jezika (*langue*), in ne pomena, govornice (*langage*)« (Barthes, *Užitek* 151).

»... boriti [se] z jezikom znotraj jezika in ga znotraj njega speljati na krivo pot: ne skozi sporočilo, temveč skozi besedno igro, kjer postane gledališki oder« (Barthes, *Učna* 13).

2.1.5.2 Definicija

Bralna uprizoritev ni nov uprizoritveni žanr.²⁰ Slovensko gledališče jo pozna že dolgo,²¹ registriral jo je *Gledališki terminološki slovar* iz leta 2007, bralne uprizoritve pa že nekaj časa beleži tudi *Slovenski gledališki letopis*.²² Kljub temu v zadnjem času (oznaka je sicer ohlapna, vendar natančnejša časovna opredelitev ni predmet tega zapisa) opazamo razmah bralnih uprizoritev, redno jih pripravljajo študenti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, skupaj z mentorico dramskega pisanja in dramatičarko Žanino Mirčevsko, postale so redni spremljevalec Tedna slovenske drame v Kranju oz. natečaja za nagrado Slavka Gruma za najboljše novo slovensko dramsko besedilo ter so oblika predstavitev nominiranih dram in nagrajenk(e) na omenjenem tednu, rodil se je festival dramske pisave Vzkrík in doživel že pet izdaj, bralne uprizoritve spremljajo predstavitve izdaj dramskih številk revij (npr. *Adept*) ali druge dogodke.

Definicija iz *Gledališkega terminološkega slovarja*, namreč da je bralna uprizoritev »uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo, navadno še ne uveljavljenih avtorjev, ob minimalni uporabi gledaliških izrazil« (Sušec Michieli, *Gledališki* 37), pri analizi sodobnih bralnih uprizoritev ne zadostuje več. Velja nemara samo prvi del slovarske definicije, namreč da je bralna uprizoritev

20 Pogovorno se je zanjo uveljavil skrajšan izraz »bralka«.

21 Glej npr. poročilo »Nastop Ivana Mraka. Ivan Mrak: Van Goghov vidov ples« (Lukan, *Dramaturške* 23–24).

22 *Repertoar slovenskih gledališč* beleži zunajinstitucionalno produkcijo, v kateri nastaja največ tovrstnih uprizoritev, šele od sezone 1987/88, a spočetka še zelo selektivno. Bolj sistematično jo začne spremljati od sezone 1992/93 naprej. Kadar so bile bralne uprizoritve del programa gledaliških institucij, jih beleži pod nazivi, kakor so bile predstavljene, npr. kot »gledališki protokol« v Drami SNG Maribor v Štihovem obdobju (1978–81), ali kot »koncertne izvedbe« ipd.

»uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno interpretativno berejo dramsko besedilo«, pa še ta ne popolnoma. Sodobna bralna uprizoritev je sicer še vedno uprizoritev,²³ vendar »glasno interpretativno branje dramskega besedila« pri njej ni več nujno, saj lahko praktično celoten tekst preide v uprizoritev, morda celo »brez besed«, torej v neverbalno postavitev, ki pa še vedno ostaja »bralna«. Tudi »branje« ni več pogoj za bralno uprizoritev, saj nastopajoči pogosto znajo tekst na pamet oz. se od besedila (»knjige«, tipkopisa) v teku izvedbe oddaljijo. Tudi trditev, da besedilo berejo »nastopajoči«, ni več točna in je v sodobnih bralnih uprizoritvah doživela temeljni obrat: besedilo lahko berejo tudi gledalci,²⁴ ki na ta način postanejo novi »nastopajoči«, tako da se razmerje med nastopajočimi in gledalci v temelju transformira, lahko je vnaprej posneto in predvajano, tudi projicirano na prizorišče,²⁵ lahko pa ga, kot rečeno, sploh nihče več ne bere ... Trditev o »še ne uveljavljenih avtorjih«, sicer omiljena s prislovom »navadno«, še drži, a le deloma, saj smo že poslušali/gledali tudi bralne uprizoritve že uveljavljenih, celo kanoniziranih avtorjev;²⁶ drži pa, da je bralna uprizoritev (p)ostala domala matični poligon za predstavljanje mladih in najmlajših dramskih avtorjev in avtoric, o čemer bo prav tako še govor. Najbolj se je pri sodobnih bralnih uprizoritvah spremenila situacija glede »minimalne uporabe gledaliških izrazil«, saj pri posameznih bralnih uprizoritvah branje v celoti preide v gledališki izraz. To pa je tudi pravo izhodišče naše razprave.

2.1.5.3 Izhodišča

Preden se usmerimo v branje kot gledališko uprizarjanje in v njegovo »performativno ekonomijo«, ki jo bomo v nadaljevanju tudi kritično ovrednotili, hkrati pa ponudili nekatere izvedbene možnosti, ki jih bralne uprizoritve še ne izkoriščajo ali ne izkoriščajo dovolj, še nekaj »objektivnih« izhodišč.

Samo poimenovanje bralne uprizoritve je opisno, »bralna uprizoritev« zajema branje (dramske predloge) in (njeno) uprizoritev. Zveza se lahko zdi paradokсна, saj branje v tradicionalnem teatrološkem pogledu izključuje uprizarjanje, vendar sodobna

23 Čeprav bi se že tu lahko vprašali, kaj sploh je uprizoritev ali, bolje, kaj se zgodi s tekstom v uprizoritvenem procesu in ali ni res, da vsaka uprizoritev svojo predlogo v bistvu ukine: najsi ta preide v uprizoritvene znake in postane del označevalnega sistema, ki ga vzpostavi režija, najsi »nekje« še vedno »obstaja« (kot) tekst; pri bralni uprizoritvi tekst praviloma še vedno ostane v »ospredu«, pa čeprav bralno uprizorjen ... Paradoks je samo navidezen.

24 Tak je bil primer pri izvedbi besedila Simone Semenič *Simona Semenič: drugič*, na kateri so besedilo brali gledalci, avtorica pa jih je v tišini opazovala (Arhar, »Ocenjujemo« 2014).

25 Tak je primer uprizoritve *Jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* avtorice Simone Semenič in režiserja Janeza Janše, SMG in Maska, 2018/19.

26 Tako smo na primer v bralnem ciklusu »Nova branja«, ki ga od sezone 2014/15 prireja SNG Drama Ljubljana, lahko gledali tudi bralne uprizoritve že znanih besedil Primoža Kozaka, Emila Filipiča idr.

performativna estetika uprizoritveni potencial podeljuje že tudi samo bralnemu dejanju, kar je, praktično gledano, branje kot javna izvedba. V osnovi gre v bralni uprizoritvi, teoretsko rečeno, za prehod ali transformacijo dramske ali uprizoritvene predloge v uprizoritev, pri čemer sama gledališka, odrska uprizoritev ali izvedba te predloge ne črta ali izbriše (kar bi bil pogoj za teatralnost po znani formuli Rolanda Barthesa, *Écrits* 122–3), temveč jo v takšni ali drugačni obliki ohrani. Praktično gledano je bralna uprizoritev izvedba dramskega ali uprizoritvenega besedila v javnosti na način branja.²⁷

Branje (dramske) predloge je del uprizoritvenega procesa, hkrati pa že dolgo, kot rečeno, oblika uprizoritvenih ali prezentacijskih praks, na katerih se predstavljajo tako dramski avtorji kot tudi sami izvajalci in drugi soustvarjalci. V postdramskem času je branje postalo legitimna in morda celo privilegirana izvedbena forma ali format, skozi katerega se prezentirajo tako nove tekstne kot uprizoritvene strategije in prakse. Bralne uprizoritve izkazujejo sorodnost ali bližino žanra z epsko naravo sodobne postdramske pisave, v kateri se pripoved vzpostavlja kot modus prezentacije, hkrati pa je tekst tista instanca, ki praviloma določa uprizoritveni okvir bralne uprizoritve.

2.1.5.4 Funkcije

V funkcionalnem smislu je branje dramske ali uprizoritvene predloge najprej informacija o (novem ali pozabljenem, še neodkritem, na novo prevedenem ipd.) besedilu, pri kateri izvedba sledi njenemu čim bolj objektivnemu, »nevtralnemu« podajanju, ki pa ne izključuje tudi rabe določenih (»minimalnih«) uprizoritvenih sredstev. Informacija je lahko tudi širša in v določenih primerih že prerašča svoje elementarne estetske okvire. Svojevrstna bralna uprizoritev je tako tudi t. i. »literarni večer«, na katerem dramski avtor ali avtorica v nekakšnem intimnem ozračju in okolju predstavlja (»bere«) svojo (novo) dramo. Take predstavitve so najpogostejše v polju poezije, v dramskem kontekstu so redkejšje, pravzaprav so njihova zamenjava nemara prav bralne uprizoritve. Kadar dramsko besedilo prebira njegov avtor, bi lahko rekli, da takrat golo informacijo nadgrajuje priložnost srečanja z – dobesedno – avtorskim glasom pisca ali piske, ki v svojem branju ponuja nekakšno »immanentno« interpretacijo ali videnje besedila s svoje strani, kar lahko ima »estetsko« vrednost samo po sebi (tako je bilo denimo na že omenjeni Mrakovi bralni uprizoritvi). Lahko pa avtorjevo branje in njegov interpretacijski prispevek postaneta del »estetske« vrednosti neke prihodnje uprizoritve prebranega in slišane besedila, v kateri režiser, dramaturg ali igralec za sluti »uporabno« možnost in nato v lastni konceptualizaciji izkoristi »spomin« nanj.

27 Angleška ustreznica za bralno uprizoritev je *stage(d) reading*, tudi *performative reading* (scensko branje); *bralni performans*, ki ga denimo omenja Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko* 183), pa evocira podobno pojmovno razliko, kot je tista med teatralnim in performativnim.

Branje je lahko tudi (edina) oblika ali uprizoritvena možnost za »uprizarjanje« t. i. bralne drame (nem. *Lesedrama* ali *Buchdrama*), ki je dramaturški pojav, izvirajoč iz (nemške) romantike, in je striktno namenjena branju, ne uprizarjanju, na ta način pa je v današnjem času po eni strani anahronizem, po drugi strani pa ravno eminentna uprizoritvena predloga, ki je z branjem tudi že »idealno« uprizorjena.²⁸ Z druge strani je bralna uprizoritev lahko namenjena tudi preizkusu uprizoritvenih možnosti (najsi bo celote ali izbranega odlomka besedila), v katerem ustvarjalci, ki se bodo morda predloge nekoč lotili v »pravi« uprizoritvi, preizkušajo njene uprizoritvene kvalitete in na ta način pripravijo »preduprizoritev«. Lahko pa uprizoritvene kvalitete predstavijo možnim drugim ustvarjalcem in besedilo dajejo v uprizoritveni razmislek umetniškim direktorjem ali režiserjem, s čimer bralna uprizoritev postane nekaj, kar v filmskem svetu imenujejo *pitching*, torej dogodek, na katerem avtorji svoje ideje, osnutke, *treatmente*, scenarije ali že izdelane projekte ponujajo zlasti producentom, pa tudi igralcem, režiserjem ipd.

Navsezadnje je danes bralna uprizoritev še vedno tudi tisto, kar o njej pravi omejenjena slovarska definicija, namreč preizkusni teren za mlade, neuveljavljene ustvarjalce. Mogoče je to vedno bolj in se zdi, da je postala celo najustreznejša oblika za prezentacijo mlade, nove (post)dramske pisave, ki je – seveda ne vsa – kritična do tradicije/konvencije in iz takšnih ali drugačnih razlogov ne najde poti na institucionalne odre oz. v repertoarje gledaliških institucij. Bralna uprizoritev je tako postala eminenten festivalski format, »festival bralnih uprizoritev« ali »festival nove dramske pisave« pa prototip dogodka, ki promovira neuveljavljene avtorje ter njihove še nepreverjene in nepreizkušene dramske pisave in ki v tem pogledu zavzema dvojni status: po eni strani je namenjen promociji avtorjev zunaj svojih okvirov, po drugi strani pa »notranji« utrditvi nove pisave, ki v resnici ne potrebuje nobene dodatne potrditve, saj je dogodek-po-sebi.

2.1.5.5 Kritika

Kolikor je zgornja, inavgurativna definicija lahko povsem objektivna, saj sledi reklu, da je »nekje treba začeti«, pa se – v kritičnem pogledu – kmalu izkaže za problematično, saj postaja »idealni« format za prekarne čase. Problematičen je tako lahko, prvič, odnos samih, praviloma še neuveljavljenih avtorjev, ki z bralno uprizoritvijo v resnici skoraj brez sredstev ali z minimalnim materialnim vložkom močnim »kupcem« ponujajo potencialno »vrednost«, ki jo ta lahko pridobi na estetskem ali realnem trgu. Od nje torej pričakujejo »profit«, ki se lahko udejanji kot možni angažma, »odkup« ali samo kot prepoznanje estetske vrednosti ponujenega kot naložba v prihodnost, v

28 Že dolgo pred postdramskim časom sta kot legitimni uprizoritveni predlogi »postali« bralni drami, ki sta pogosto navedeni kot najbolj značilni: Goethejev *Faust* in Schillerjevi *Razbojniki*.

vsakem primeru pa gre za same negotove (ekonomske) kategorije. Ali pa se, drugič, kot problematičen izkaže odnos naslovnikov ali potencialnih »kupcev«, ki s pomočjo bralnih uprizoritev, ki jih ne pripravljajo sami, na dovolj preprost in lagoden način (torej brez posebnega lastnega vložka in truda, kakršnega denimo predstavljajo poizvedbe, natečaji, štipendije in vlaganja v »talente«) pridejo do razloga in podlage za lastno investicijo (in invencijo), ki jim bo prinesla drugačen »profit« kot samim ustvarjalcem.

S pravkar povedanim se znajdemo na gledališkem trgu oz. v polju performativne ekonomije, ki ga bomo skušali v nadaljevanju preseči – nato pa se bomo k njemu ponovno vrnil. Sami – in ob pomoči nekaterih izrazitih primerov preseganja navedenih okvirov – namreč poskušamo bralno uprizoritev misliti kot avtonomen žanr. To pomeni, da gre za legitimen format znotraj polja sodobnih performativnih praks, ki ni v nobenem smislu »okrnjen«, »pomanjšan« ali »nepopoln«, temveč nasprotno, v svojih žanrskih okvirih najde možnosti za »popolno« (samo)realizacijo; bralna uprizoritev torej ni neke vrste »promocijska«, »tolažilna« ali »provizorična« performativna oblika prezentacije dramske pisave ali, bolje, dramske ali gledališke materije, temveč performativna forma per se. Kot taka seveda zahteva maksimalen produkcijski, organizacijski in kreativni angažma, saj noče ostati zgolj »približek« nečemu večjemu, »pravemu« ali, z eno besedo, *drugemu*, čeprav, če nanjo pogledamo z realnimi, »praktičnimi« ekonomskimi očmi, ta pogosto ni realen ali izvedljiv. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, pa je izvedljivo nekaj drugega.

Bralna uprizoritev zaradi svoje obstranske, marginalne pozicije in zato, ker stoji na (ustvarjalnem, produkcijskem) začetku ali robu, ki še ni na noben način stigmatiziran ali »omadeževan«, vsebuje določen subverzivni moment, kar pomeni, da ji marginalizirana pozicija omogoča suveren(ejš)i govor o prevladujoči produkciji, estetiki in politiki. Produkcija bralnih uprizoritev praviloma – razen kadar kot nekakšen odvod, ki pa bi ga bilo treba posebej ovrednotiti, nastaja kot paralelna dejavnost velikih gledaliških institucij – izkazuje nujnost aktivacije alternativnih oblik produkcije, in to na celotni produkcijski liniji: tako je (lahko) zastavljen že sam akt dramskega pisanja od konceptualizacije naprej, ki predvideva bralno uprizoritev oz. angažma povsem drugih, alternativnih uprizoritvenih sredstev, kot bi jih zahtevala uprizoritev v instituciji, prek sistema in metodologije vaj vse do (prve) izvedbe in ponovitev, ki bralno uprizoritev postavljajo v večjo bližino performansu kakor (gledališki) predstavi. Zakaj? Zaradi narave dela in specifične konceptualizacije tovrstnih projektov ti ne predvidevajo velikega števila ponovitev, čeprav se včasih zdi, da je razlog za to ravno njihovo materialno pomanjkanje; bralne uprizoritve se v resnici maksimalno uresničujejo natančno s svojo enkratnostjo in »neponovljivostjo«. Končno pa lahko kot alternativne in subverzivne prepoznavamo tudi različne promocijske strategije, s čimer bralne uprizoritve postanejo avtentična prizorišča preizkušanja možnosti robnega, antimainstreamovskega angažmaja kritičnih potencialov uprizoritvenih praks.

2.1.5.6 Potenciali

Bralna uprizoritev ima tudi večje potenciale, da na drugačen način kot dramska uprizoritev angažira občinstvo. K temu jo »silijo« že prostori, v katerih se prikazuje, ki so navadno alternativni, obrobni, kadar pa izvedbe potekajo v instituciji, so to mali, levi odri, klubi ali foajerji gledališč. Po uprizoritveni ali mizanscenski zasnovi bralne uprizoritve predpostavljajo komorno (raz)postavitev, ki omogoča razgrnitev intimnih, angažiranih, marginalnih, subverzivnih tem in pisav. Bližnji stik s tekstom omogoča tudi bližnji stik z gledalcem in artikulacijo občutka povezanosti, skupnosti, ki prinaša s seboj tudi večje možnosti za izraz kritičnega stališča in emancipatornega potenciala besedila ter njegovega subverzivnega naboja, hkrati tudi (samo)kritične opredelitve do samega besedila, možnost njegovega »popravljanja«, »dopisovanja« skozi bralno uprizoritev, morda celo ob pomoči občinstva, in navsezadnje samokritiko lastne uprizoritvene, estetske ali »moralne« pozicije. Gledalec lahko v bralni uprizoritvi zavzame poljubno držo: lahko je »samo« poslušalec, lahko »tudi« gledalec, lahko aktivni sodelavec ali celo soustvarjalec; participacija se včasih kaže celo kot nujna – najsi bo zgolj kot možnost konstantne izbire, torej kot nenehna možnost pristajanja ali odrekanja sodelovanju, ali pa kot poudarjanje povezave ali ločitve med tekstom in bralcem. Branje se lahko izkaže kot užitka polna ali boleča intima izkušnja, kot zavest o (ne) moči temeljnega vstopa ali vdora v tekst, torej tudi kot (ne)moč njegovega razkritja ali izčrpanja. Bralna uprizoritev preverja uprizoritvene limite branja ali uprizarjanja vse do skrajnega roba ponotranjene izkušnje, ki se upira vsemu performativnemu, vse do »cilja«, ki ga najde v »izvedbi« ali identifikaciji subjekta ...

Ob izvajalcih in gledalcih lahko bralna uprizoritev tematizira tudi specifično pozicijo avtorja besedila, najsi bo, v že preizkušenem smislu, »literarnega večera«, ali v zavzetju nove, performativno bolj ali manj izpostavljene funkcije, v kateri je lahko avtor izvajalec, simultani poslušalec, oddaljeni naslovnik ali zgolj posrednik dramske »predloge«, dialog z avtorjem pa je lahko vzpostavljen z obeh strani: z izvajalske in gledalske. Kot radikalna, a povsem imanentna se kaže tudi možnost sprotne produkcije besedila, torej njegovo živo pisanje, kamor je lahko vključen tudi gledalec (odločanje za variante, zbiranje predlogov, asociacij ipd.), sama izvedba pa lahko obsega tudi sprotno ali post festum analizo produkcije in recepcije.

2.1.5.7 Format

Iz povedanega sledi, da je treba bralno uprizoritev v resnici še bolj etabrirati v njeni žanrski avtonomiji. Izhajamo namreč iz prepričanja, naj ponovimo, da bralna uprizoritev ni zasilna, začasna, nadomestna, provizorična forma ter sredstvo ali pot za uveljavljanje znotraj prevladujoče, etabrirane uprizoritvene norme, temveč legitimna možnost

za iskanje in razvijanje izvirnih žanrskih specifik ali razlik v odnosu do uprizoritvenih konvencij.²⁹ Da bi se to zgodilo, bi bilo nujno, da bi se refleksija samega žanra ali formata bralne uprizoritve začela – sliši se samoumevno – pri njenem odnosu do teksta. Bralna uprizoritev, to je več kot očitno, vselej vzpostavlja relacijo s tekstom, tudi če se od njega a priori odlepi in pristane v polju avtonomnega performativnega dogodka, kjer tekst nastopa samo še kot provokacija, sled ali »spomin« na konkretno tekstualno izhodišče. Taka, radikalizirana forma seveda že zastavlja vprašanje o mejah žanra ali formata bralne uprizoritve, ki ni nepomembno in bi ga vsekakor morali vsakokrat znova zastaviti; dejstvo pa je, da se v tem primeru izgubita informativna in prezentacijska funkcija bralne uprizoritve, kar pa je spet pomembno pri definiciji namena (ali interesa) tako izvajalcev kot producenta.

Ohranjati odnos do teksta ne pomeni morebitne »vrnitve k tekstu«, ki je po »performativnem obratu« in »smrti literarnega gledališča« praktično nemogoča. Oz. točneje: gre za vrnitev k tekstu, ki pa ne pomeni revitalizacije nekakšne anahronistične dramskogledališke paradigme, temveč metodološko vzpostavitev teksta kot uprizoritvenega polja, ki za svojo uprizoritev potrebuje zgolj svojo »tekstualnost«. Ta konceptualni obrat se seveda ne odpoveduje aktiviranju teatralnih, spektakelskih sredstev pri uprizarjanju, gre predvsem za to, da jasno definira sidrišče svoje temeljne uprizoritvene odločitve. Z drugimi besedami: bralna uprizoritev bi se morala trdneje ideološko pozicionirati v samem tekstu in iz njega začeti črpati uprizoritvene odvode. Če si izposodim Althusserjevo misel in jo nekoliko prilagodim, lahko rečem, da bi ideologija bralne uprizoritve morala golo individualnost dramske ali uprizoritvene predloge, z drugimi besedami, njeno pretekstualnost, interpelirati v subjekt, to pomeni, v uprizoritveno vsebino, v smisel (Althusser, »Ideologija« 76). Branje naj postane vsebina, smisel, in ne zgolj forma bralne uprizoritve, potemtakem tudi njena izvirna performativna ideologija. To še posebej velja za bralno uprizarjanje sodobnih postdramskih besedil, ki jih bralne uprizoritve pogosto vzamejo za izhodišče in za katera teorija pravi, da gre zaradi specifične dramske – performativne – pisave pri njih že za »samouprizarjanje« in da konkretne gledališke uprizoritve sploh ne potrebujejo več. Če si izposodim besede Walterja Benjaminja: (postdramski) tekst je že sam po sebi dovolj gledališki (ali performativen), da bi ga bilo treba (na silo) teatralizirati.³⁰

Gre torej za vrnitev k branju. Sam – marginalni – akt branja je lahko subverziven po sebi, saj kot prekarna izvedbena praksa pomeni negacijo pozunanjene neoliberalne spektakelske logike. Pomislimo na tiho, nevidno branje, kjer je performativnost enaka nič in je hkrati najbolj radikalna, kot taka pa tudi najbolj posega v utečena ekonomska

29 V slovenskem prostoru te prakse uveljavljajo režiserji kot npr. Ivica Buljan, Jernej Lorenci, Tomi Janežič, Žiga Divjak idr.

30 Benjamin sicer govori o *Hamletu* (Cit. v Tackels, *Les Écritures* 26).

razmerja performansa, saj ukine objekt ekonomske menjave, ni proizvoda, ki bi ga lahko tržil, ni profita, samo tiho, nevidno delo. Resda ga, kot nevidno delo v kapitalizmu, bržkone ne bo nihče pripravljen plačati, vendar že samo po sebi ponuja kreativni – in morda tudi recepcijski – užitek ... Bralna uprizoritev naj gre dlje, udejanji naj in naredi vidne vezi, ki povezujejo tekst in njegovo govorno interpretacijo. Izkoristi naj performativno moč besede v odrskem volumnu, a besede v dveh dimenzijah performerjeve govorne izvedbe. Govor iz bralnouprizoritvene margine je lahko ostrejši in glasnejši od govora iz teatralne sredine. Pomanjkljivosti bralne uprizoritve je treba izkoristiti kot njene prednosti, sledeč (retoričnemu) vprašanju: Kako z minimalnimi sredstvi doseči maksimalen učinek? Zavest o robni poziciji omogoča bralni uprizoritvi reartikulacijo vseh kreativnih in produkcijskih razmerij ter njihovo kritično ovrednotenje.

2.1.5.8 Možnosti

Performativne možnosti branja se zdijo neizčrpne. Naj jih nekaj navedemo:

- branje kot »skrivna«, intimna izkušnja (upoštevajoč nelagodje, ki ga spremlja in o katerem govori Barthes, *Užitek* 123) in branje kot javna izkušnja s poudarjanjem retoričnih znakov,
- branje v nastajanju, z vsemi okornostmi, surovostmi, napakami, nedoslednostmi, jecljanjem, spodrseljaji, nezavednimi zdrsi vred, in branje v razpadanju, razgradnja »smisla«, branje ne kot tkanje, temveč kot »paranje« teksta, kot odzemanje, ne spodbujanje govorce,
- ločevanje govora od pisave, govor je navezan na grlo, pisava na roko,
- poigravanje s tekstom v materialni obliki, z njegovim nosilcem: s knjigo, tipkopisom, z listom papirja, bralnikom, s tablico, telefonom, njegovo trganje, razbijanje, brisanje, prepisovanje,
- naselitev v tekstu in izselitev iz njega, slepo sledenje napisanemu in odvrčanje od zapisa, uhajanje zapisanemu in invencija novega besedila na podlagi starega, ukinitev zapovedi (modernistične) zvestobe besedilu in vzpostavitev pogojev za novo (postmoderno) erotično razmerje z njim,
- uprizarjanje procesnosti, vzvodov prehoda, postajanje tako teksta kot branja – in bralca – samega, razmerje med branjem in interpretacijo (npr. dramske vloge),
- projekcija besedila na ozadje, poigravanje z njegovo grafično, likovno vrednostjo,
- artikuliranje novih relacij med bralci in gledalci, med performerji in poslušalci, skupno branje, menjavanje vlog, artikulacija povezanosti, skupnosti-v-branju,
- izkoriščanje teksta kot polja izvedbenih intervencij: ponavljanje prebranega, vračanje k že povedanemu, razgaljanje zadreg pri razumevanju in izrekanju, primeri eliminacije, izpuščanja nepotrebne, neprijetnega besedila, dopisovanje, vse do njegove abruptne ironizacije, destrukcije,

- dialog z (živim? prisotnim?) avtorjem, bralčevi spontani komentarji, kritika in polemika, samokritika, metakritika,
- zapeljevanje gledalca, možnost vzpostavljanja nekonvencionalnih odnosov z njim, vpletanje gledalca v produkcijo, soavtorstvo pri nastajanju besedila in uprizoritve, muke in slasti teksta,
- preverjanje možnosti rojstva mizanscene iz duha besedila ...

Nove možnosti pa ponuja tudi povezava med tekstom in telesom-v-branju (Lehmann, *Postdramsko* 183), ko denimo performerjevo telo občuti fizične muke pri branju, izgovarjanju teksta ali, nasprotno, ko mu branje daje neskončen užitek; odnos se lahko celo zaostri in je branje uprizarjanje boja s tekstom, ki vodi v bolečo razklanost – ali morda s težavo doseženo enotnost; in učinki prisilnega branja ali celo bralne torture lahko privedejo do skrajno nepredvidljivih posledic.

2.1.5.9 Performativna ekonomija

Razmislek o žanrskih in estetskih okoliščinah bralne uprizoritve pa se ne more izogniti analizi produkcijskih okoliščin ali posledic, ki jih ima »revolucija« branja v bralnih uprizoritvah. V produkcijskem smislu se tako v fenomenu bralnih uprizoritev – v mislih imam najprej tiste, ki se odvijajo znotraj institucije in jih institucija spodbuja kot integralni, čeprav obrobni del svojega programa, pri čemer so interesi za to različni: angažma mlajših sodelavcev, preverjanje določenih dramskih naslovov kot možnih kasnejših uprizoritev v »glavnem« programu, nagovarjanje tistega segmenta občinstva, ki je bližje literaturi kot gledališču ipd. – dogodi trk dveh interesov ali aspektov, interesa ustvarjalcev in interesa gledališča kot institucije. Ko institucija – po eni strani ustrezno – specifični format bralne uprizoritve razume kot prostor in sredstvo za uveljavitev mladih gledaliških ustvarjalcev, morda celo cele generacije, po drugi strani tega svojega interesa praviloma jasno ne definira. To pomanjkanje definicije ni predpostavka, ampak se povsem konkretno odraža v skromnih, prekarjih produkcijskih pogojih, v katerih tovrstna produkcija nastaja: minimalno število vaj, minimalna sredstva za opremo, skromni honorarji, če sploh, in majhno število ponovitev. Kar institucija vendarle ponuja, in seveda ni zanemarljivo, je prostor, so termini za ponovitve, po potrebi profesionalna igralska zasedba in utečena promocija. Med interesom institucije po tovrstni produkciji in njenim vložkom pa slejkoprej zazeva razpoka, ki bi jo lahko zapolnila samo jasna definicija namena in ki bi morala rezultirati v reartikulaciji produkcijskih pogojev.

Sami ustvarjalci bralno uprizoritev razumejo kot uprizoritev v malem, kot komorno uprizoritev, kot priložnost par excellence, ki jo je treba v največji možni meri izkoristiti. In tu je točka, v kateri se dogodi trk produkcijskega minimuma in maksimuma

ustvarjalne želje. Večina bralnih uprizoritev se namreč od samega akta branja (pre) hitro odlepi in prestopi v uprizarjanje, v prostor, v mizansceno, v scenografijo in kostumografijo, med rekvizite in glasbo, vendar brez ustrezne materialne podpore in pogosto z zgolj zasilnimi, improviziranimi, slabo premišljenimi rešitvami ter brez ustrezne dramaturške in uprizoritvene analize, prvič, kaj bralnouprizoritveni format sploh je, in, drugič, kakšno besedilo sploh uprizarjamo. Kot rečeno, jasno je izražen samo namen. Tako v bralnih uprizoritvah prepogosto gledamo približke »velikim« gledališkim produkcijam, nekakšne pred- ali protooblike gledališča, ki naj bi bile na dobri poti, da bodo nekoč postale Gledališče (v redkih primerih se to vendarle zgodi), gledamo še-ne-gledališče, ki pa v resnici ni-več-gledališče, saj navidezna ekspanzija ustvarjalnosti v njem, ki sledi enormni želji po uveljavitvi, kombinirana z materialnim pomanjkanjem, dejansko pomeni njegovo blokado.

V povedanem se kažeta dva problema, hkrati pa dve možnosti izhoda ali rešitve. Prvi problem je poleg jasne definicije namena jasna definicija prostora, v katerem bralna uprizoritev nastopa, torej same gledališke institucije. Bralna uprizoritev, kot rečeno, v svoji primarnosti in iniciativnosti – kot priložnost za uveljavitev novih generacij in hkrati za temeljni razmislek o »rojstvu gledališča« ali za invencijo žanra – vsebuje kritični potencial ali celo možnost subverzije, zlasti če upoštevamo slabo definiran namen same institucije in njeno zagotavljanje skromnih produkcijskih pogojev. Povedano z vprašanjem: ali ne ponuja bralna uprizoritev s tem, ko se integri- ra v konkreten in na prvi pogled estetski, v resnici pa kulturnopolitični in ideološki kontekst, možnosti, da tega razgali? In to, če nekoliko obrnem znano Althusserjevo formulo, namreč da določena kritična praksa, ki je tudi sama ideologija, ob trku z drugo ideologijo to naredi vidno, lahko bralna uprizoritev naredi tako, da izkoristi ravno svoj še-ne-ideološki potencial, svojo ideološko »nedolžnost«, ranljivost in »naivnost«, ter skozi proces razgali vso ideološko navlako, s katero je prekrita gledališka institucija (Althusser, »Ideologija« 169). V to »navlako« sodijo tako slabo artikulirana program- ska izhodišča, ki so pogosto zgolj nasledek samoumevne in zdravorazumske tradicije, za katero pa vemo, kako polna različnih nereflektiranih nanosov je, kot ekonomska razmerja, v katera pada gledališka produkcija.

Bralna uprizoritev ima torej idealno priložnost, da razgali performativno ekono- mijo v njenem temelju. S tem ko tako rekoč »iz nič« ali iz produkcijskega minimuma proizvede »nekaj« ali estetski maksimum, torej estetsko, simbolno – in tudi tržno – vrednost ter se integrira v sistem blagovne menjave, omenjene procese naredi vidne. Včasih niti ni potrebno, da se do njih opredeli, dovolj je, da jih predstavi skozi svoj pojav, skozi lasten proces, dovolj, da predstavi samo-sebe-kot-proces. Na ta način lah- ko izpolni ključni moment teorije performativne ekonomije, ki pravi, da ekonomija v resnici ustvarja fenomen, ki ga opisuje, oz. da ekonomski modeli kot ekonomski »per- formansi« pravzaprav spreminjajo družbo, v kateri nastopajo (Callon, »What« 23).

Bralna uprizoritev bi tako lahko ponudila izviren, epohalen in konkreten primer prilagajanja institucionalne gledališke – produkcijske – prakse bralnouprizoritvenemu modelu. Bralna uprizoritev seveda ni in noče biti zamenjava za regularno gledališko produkcijo. Lahko pa se vanjo penetrira kot njena »vest« in izvirna kreativna možnost ter znanilec nujnih sprememb v razumevanju gledališke produkcije kot umetnosti po eni in emancipatorne družbene sile po drugi strani.

Druga produkcijska možnost je še bolj povezana s premislekom o samem žanru ali formatu bralnih uprizoritev. Ta nas približa funkciji ali mestu bralne uprizoritve v neinstitucionalni produkciji, kjer zanjo sicer veljajo drugačne okoliščine in je »revnost« te produkcije pogosto rezultat ali odraz »revnosti« same neinstitucije, hkrati pa tudi zanjo bralna uprizoritev predstavlja ustrezen – prekarni – žanr ali format, saj z njo dovolj zlahka, ob prav tako minimalni investiciji, izpolni programske zahteve financerja. Vlogo razgaljanja produkcijskih in ekonomskih mehanizmov bralna uprizoritev v neinstituciji opravlja nemara že kar po definiciji, saj se neinstituciji po svojem formatu, kot rečeno, natančno prilaga. Tako o njej niti ni potreben ekspliciten razmislek, temveč učinkuje že kot »stvar sama«. V neinstituciji pa se bralna uprizoritev včasih močneje kot na sam estetski ali performativni format nasloni na publiko, s katero pogosto že a priori ustvari solidarno in tolerantno skupnost. Pri tej interakciji so manj pomembna izrazna sredstva, bolj je važen cilj, ki ga definiramo v konstituciji omenjene skupnosti in njene kolektivne ideologije (ali pripadnosti), ki seveda ni več zgolj estetska, temveč seže iz samega dogajalnega prostora v družbo.

2.1.5.10 Pasti

Za konec moramo navesti nekaj pasti, v katere se lahko ujame bralna uprizoritev, ki pa nanjo prežijo tako v žanrskem ali kreativnem kot produkcijskem smislu. Pretvarjati se, da je bralna uprizoritev samo ena od oblik dramskega uprizarjanja (najsi bo v tradicionalnem ali modernističnem smislu), je nevarno, saj tako bralna uprizoritev postane samo »pomanjšana« uprizoritev, še-ne-Uprizoritev (z veliko začetnico), ki to nekoč »nedvomno« bo. Kadar s to podmeno bralne uprizoritve pripravlja institucija, jim odvzema njihov subverzivni naboj, kadar ji nasedajo sami ustvarjalci, pa se izneverijo njeni izvorni estetiki. Zavedati se je treba, da je skromna ustvarjalna in produkcijska investicija v bralni uprizoritvi njena prednost in ne nemoč, saj se lahko uprizarjanje na ta način bolj približa sami »esenci« gledališča, tistemu »praznemu prostoru«, ki šele omogoča udejanjenje njegovega »bistva«; po drugi strani pa je enako nevarna iluzija, da je mogoče z zmanjšanimi produkcijskimi sredstvi doseči toliko večji spektakelski učinek kot v regularni produkciji: bralna uprizoritev svojo spektakelsko funkcijo podreja uprizarjanju teksta, v katerem pa, kot je zdaj najbrž že jasno, najde svoje idealno prizorišče, »spektakel branja«. In ne nazadnje: pristajanje ustvarjalcev na prekarne

kreativne pogoje in neoliberalno logiko produkcije (»delo za lasten užitek«) je treba tematizirati, samo uprizoritev integrirati v kritični miselni proces oz. vanjo vstrukturirati emancipatorne mehanizme, ki so sposobni proizvesti nove modele upora, organizacije in skupnosti. Geslo »manj je več« v postdramskem času ne velja več, saj je vedno bolj prisotno spoznanje, da je manj vedno samo manj in da si je več treba vsakokrat znova priboriti.³¹

31 Dober primer, kako maksimalno izvesti bralno uprizoritev v prekarnih razmerah, z minimalnim proračunom, vendar z veliko invencije, ponuja uprizoritev *Golaž iz zajčkov* avtorice besedila Varje Hrvat in režiserke Eve Kolkalj (KUD Krik v koprodukciji z JSKD in Novo pošto, 2019/20). Pri njej smo pričali paradoksu, ko žanr nenadoma sploh ni več pomemben, ko štejejo predvsem asociativno močna predloga, izvirna uprizoritvena ideja, adekvatna performativna izvedba ter sposobnost »primarne« mobilizacije občinstva. Vendar reči, da žanr izgine, ne bi bilo ustrezno, saj uprizoritev omenjene učinke proizvede ravno skozi svoj izhodiščni žanr.

2.2 Drama

2.2.1 Med zavezništvom in tujostjo: tipi odnosa med tekstom in sceno v sodobnem gledališču

Spraševanje o odnosu med tekstom (dramo, dramskim besedilom, dramsko predlogo ipd.) in sceno (odrom, uprizoritvijo, gledališčem ipd.), s prikrito podmeno o prvotnosti prvega ali druge, podrejenosti druge prvemu ali njune »enakovrednosti«, je anahronistično. Tudi Pavisu se zdi dihotomija med tekstom in sceno, katere zagovornik, še več, iniciator je bil (cf. tekstocentrizem vs. scenocentrizem), že arhaična (*Dictionnaire* 75). Sodobni pogled lahko namreč zgolj konstatira *tip* razmerja, v katerega vstopata oba udeleženca, preverja načine njune kohabitacije ter definira njun posamični status v razmerju kot tak. Teoretski razmislek (ki pa ni imun na empirijo) tako lahko o odnosu med tekstom in sceno detektira naslednja možna razmerja: zavezništvo, konkurenco, parazitstvo in tujstvo. Vsak od teh odnosov implicira različne pojave in šume, na katere moramo biti pri njihovi analizi pozorni.³²

Zavezništvo med tekstom in sceno je pogosto samo videz (idiličnega) skladja in konformnosti med dvema raznorodnima komponentama. Zdi se, da je to tudi odnos, ki je v zgodovini evropskega gledališča najdlje dominiral in vzpostavil »teologijo« drame, čaščenje njene svetosti (svetosti »besede«, logocentrizem), ki jo je s piedestala zvrnil šele pojav moderne gledališke režije konec 19. stoletja. To zavezništvo Lehmann označuje kot največjo zablodo in stranpot evropskega gledališča, ki se je z zatekanjem k tekstu (besedi) odvrnilo od svojih resničnih (ritualnih, sekularnih ali mističnih) izvorov, in šele pojav postdramskega (ali postmodernističnega) gledališča pomeni vrnitev k tem izvorom, torej možnost za novo utelešenje gledališča kot takega (»Samopromišljanje« 79). Tako tudi v razpravi o tragediji, najvišji estetski emanaciji Logosa, Lehmann ta unikum evropske (gledališke) kulture poveže z gledališčem, ko pravi: »... tragedija je predvsem teater«, pri čemer pa je prepričan, da tragična izkušnja ni mogoča brez teatra, saj je ne iščemo (več) v tragičnem junaku, temveč v občinstvu (*Tragedy* 120).

V zvezi z zavezništvom se moramo vprašati tudi: zavezništvo (v dejavnosti, bitki) proti komu? Odgovor ni lahek ter bi zahteval historični pregled vsakokratne vloge in

32 Dikcija tipologije je ekspresivna in deloma militantna; med posameznimi tipi je logičen prostor za medtype, ki pa jih tu ne obravnavamo.

učinkov gledališča na družbo in njene politike. V zavezništvu je namreč možnih več situacij: od usmerjenosti razmerja med tekstom in sceno »vase«, v svoje/njune interne in imanentne razsežnosti ter na ta način v njuno zaporo, do aktivne sinteze njunih pogledov in energij, usmerjenih navzven, dobesečno v napoved boja (*agon*) s svetom. Kratek ekskurz v (asociativno) etimologijo nam pokaže, da je za gledališče ključna predvsem zadnja možnost: pojem dramskega in gledališkega *agona* izvira iz atiške komedije, pomeni pa bojevito debato ali tekmo med dvema likoma (*protagonistoma*). Nedoločnik *boja* je v slovenskem jeziku *biti*, ki je, povsem očitno, homonim pojma *biti* v eksistencialnem oz. ontološkem smislu; in če oba pojma premislimo hkrati, najdemo kljub zunanji *istosti* med njima temeljno *razliko*: če v eksistencialnem ali ontološkem *biti* najdemo brezinteresno bivanje kot tako, usmerjeno vase, v aktivističnem *biti* zalotimo ravno izraz interesa, usmerjenega navzven. In v gledališču je skozi vso zgodovino natančno tako: notranji boji se izmenjujejo z zunanjimi, opravi gledališča s samim sabo se periodično izmenjujejo z opravi gledališča s svetom. Gledališče je tako »interna« kot »eksterna« dejavnost, za njegovo celovito podobo moramo obe veji misliti hkrati.

Gledališče je torej prizorišče notranjih in zunanjih bojev, konkretno, tako bojev (ali nenehnih vzpostavljanj historično ustreznih razmerij) med tekstom in sceno kot bojev (oz., ponovno, vzpostavljanj historično ustreznih razmerij) med gledališčem (umetnostjo) in družbo (politiko). Zavezništvo je zato samo eden izmed videzov (urejenosti, »idiličnosti«) tega razmerja oz., točneje, obeh razmerij, v katerih je gledališče tako v primeru odnosa med tekstom in sceno kot gledališčem in svetom samo sebi zdaj zaveznik (prijatelj), zdaj nasprotnik (sovražnik), saj se »zmagovalec« in »poraženec«, v skladu z dinamiko historičnega razvoja družbenih sistemov, izmenično izmenjujeta. Lahko rečemo, da nikdar v zgodovini ni bilo zglednega in neproblematičnega zavezništva med tekstom in sceno, tudi kadar sta bila v eni osebi (ali skupini) združena oba vidika (cf. Molière, Shakespeare ipd.), in da je med njima vselej obstajala intenzivna dinamika, ki pa je bila tako za (dramsko, gledališko) teorijo kot za gledališče kot izvedbeno prakso navsezadnje produktivna. Idilične, brezkonfliktne situacije ni nikdar bilo, le da so boji potekali na različnih ravneh, videz »idile« (beri: privilegiranega mesta besedila v odnosu do odra) pa je bil vedno rezultat tako ali drugače izraženega in prevladujočega konkretnega (družbenega, gledališkega) interesa. Zato je treba (neokonservativni) pogled, ki nostalgичno kliče po »vratitvi teksta« v gledališče in zavrača (uprizoritvene, dramaturške, režiserske) posege v politike (dramskega) besedila, odločno zavrniti, saj je le redko rezultat teoretskega premisleka in najpogosteje zgolj izraz užaljenega, prizadetega, okostenelega, načetega ali anahronega estetskega okusa. Ti »pozivi k resnici« gledališča se v moderni redno in v enakomernih periodah ponavljajo, pri čemer vznikajo zdaj iz fantazem, povezanih z vlogo drame in dramskega avtorja v preteklosti, zdaj iz kritik

avtonomne pozicije režiserja v sedanjosti, le redko pa jih spremlja sistematična refleksija ali celo teorija.³³

Konkurenčen odnos prav tako ni preprost. Konkurenco je na prvi pogled vzpostavilo šele 20. stoletje, z avtonomizacijo gledaliških sredstev oz. zlasti s konstitucijo režije kot estetske dejavnosti oz. avtorefleksivne in avtonomne estetske discipline. Prenehanje dominacije dramskega besedila je po eni strani omogočilo razvoj gledališča kot takega, njegovih imanentnih sredstev, po drugi strani pa je iz primeža dogmatične teologije izpustilo tudi dramski tekst. Szondi praktično v isto desetletje (domala leto), v katerem beležimo pojav moderne režije, locira tudi pojav moderne drame (1880) (*Teorija*). Drama je od konca 19. stoletja do danes prešla skozi celo vrsto »preizkušenj« in preobrazb, doletela jo je – po Sarrazacovem mnenju – celo »smrt« (kje drugje kot v tendenciozno interpretirani Lehmannovi doktrini postdramskega gledališča) (*Poetika* 13), dokler se ni ponovno rodila (oz. zgolj preobrazila v svoji nezadržni evoluciji) kot »nova« drama. Sarrazac svojo raziskavo »poetike moderne drame« uvede s citatom iz Müllerja: »Drama je to, kar jaz imenujem drama« (7), vendar je njegovo stališče v resnici neoaristotelovsko. (Novo) dramo še vedno vidi kot dramo, še vedno ohranja vero v mit-fabulo-zgodbo kot temeljno določilo (sodobne) drame, ki naj bi ga ta samo minimalizirala, razgradila, demistificirala in s tem bralcu/gledalcu omogočila, da prepozna njene mehanizme, v bistvu pa je njena funkcija stalna, tako rekoč dramska konstanta; če kaj ne obstaja več, je to samo zgodba v klasičnem smislu (24). Pavis je tu bolj realen: »neodramatično« ne pomeni vrnitve k (stari) dramam, temveč skuša zajeti različne dramske (dramaturške) postopke, ki smo jim priča v razvoju drame v zadnjem stoletju, še posebej v dramatikah v drugi polovici 20. stoletja. Nova drama sicer ohranja videz (stare) drame, vendar je njen tekst dekonstruiran, dramski liki dislocirani, dramska fikcija pa postavljena pod vprašaj (*Dictionnaire* 163). Pod vprašaj je postavljen – dodajmo – tudi dramski jezik oz. dramski diskurz, saj v novi dramatikah pogosto ne najdemo ničesar več na-prvi-pogled »dramatičnega« in je drama res (samo) tisto, kar sami imenujemo drama ...³⁴

Teksta v sodobni obliki včasih sploh ni več mogoče brati, ugotavlja Pavis, saj, prvič, niti ni publiciran kot tradicionalen dramski tekst (čeprav to ne drži povsem, saj praksa natisa dramskih besedil, torej njihovega prepoznanja v kontekstu literature, da ne govorimo o njihovi tržni vrednosti, ni samoumevna ter je v različnih zgodovinskih in slogovno-estetskih obdobjih razumljena različno), in, drugič, ni več »berljiv«, niti kot

33 Ti pogledi so najpogosteje izraženi v kritikah, različnih odgovorih na anketna ali priložnostna spraševanja v medijih oz. pismih bralcev ali na spletnih forumih. Redek primer teoretske sistematizacije tega odnosa v našem prostoru je delo *Gledališče besede* Drage Ahačič (1998), sem pa lahko štejemo tudi razpravo *Sbolion* Vitomila Zupana (1973), ki sicer v zadnjem času doživlja neke vrste »rehabilitacijo«, čeprav je njena podmena – kakor tudi Ahačičeve – v resnici »protirežiserska«.

34 Glej npr. dramoleto Petra Rezmana v reviji *Literatura*, št. 307–308/2017.

drama niti kot »literatura«. Tekst je iz svoje nekdanje vloge *a priori* gledališča transformiral v njegov *a posteriori*. Pavis v ta namen citira francoskega dramatika in režiserja (= gledališkega avtorja) Joëla Pommerata: »Ne pišem iger, pišem predstave, tako pač je. Ne rečem si: pisal bom za gledališče. Ne mislim 'teksta'. Tekst je tisto, kar pride potem, kar ostane za gledališčem« (260). V tem pojavu smo priča tako izgonu/izbrisu (dramskega) besedila iz gledališča kot tudi izgonu/izbrisu (dramskega) avtorja; to se morda najizraziteje kaže v praksi t. i. *devised theatre* (snovalnega gledališča), v katerem Pavis zazna pojav »fagocitoze«: ta tip gledališke kreacije požre tako dramskega pisca kot režiserja avtorskega gledališča in ju nadomesti s kolektivnim avtorjem, snovalno skupino (207). Gre za nič več in nič manj kot za proces demokratizacije v gledališču, za novo politiko gledališke proizvodnje, ki na novo definira tako »estetiko« teatra kot njegov »učinek«. Gre potemtakem za novo zaveznitvo, ki pa si (starih) vprašanj o našem izhodiščnem razmerju sploh ne zastavlja več, saj je usmerjeno v proces(ual)nost in (možne) učinke kolektivne snovalne prakse kot kreatorke (nove) skupnosti.

Konkurenčnost med tekstom in sceno je mogoče misliti tudi v kategorijah (nove) ekonomije, saj se v boju med njima kaže boj za prestiž (profit) na (gledališkem, estetskem, medijskem) trgu. V tem boju ne zmagata tisti, ki je najmočnejši, temveč tisti, ki najbolje obvlada različne tržne manipulativne strategije: torej tako, denimo, pisec z dobrim marketingom, političnim zaledjem in trendovsko tematiko kot tudi režiser oz. gledališki avtor s podobnimi značilnostmi, ki se bolje znajde na medijskem, festivalskem, kulturnopolitičnem in sponzorskem parketu. Pavis opaža specifičen odnos gledaliških (festivalskih, produkcijskih) institucij do (nove) dramatike: te postmodernistično dramatikole težko sprejemajo v svoje programe, razumejo jo bolj kot (simpatičen, marketinško oz. nišno zanimiv) eksces, sicer pa ob njihovem sestavljanju ostajajo pri klasičnih, meščanskih obrazcih (prav tam). V najboljšem primeru gre za rezidenčni princip začasnih manifestacij oz. gostovanj tovrstne produkcije, kar pomeni njeno apropiacijo in načrtno komercializacijo, brez premisleka o njenih globljih mehanizmi in učinkih. Ta pojav pa ni omejen samo na fenomen nove drame, temveč tudi »novega« gledališča: pritegnitev, denimo, produkcije *Vie Negative Mandičstroj* v program SNG Drame Ljubljana pred leti je bila v tej luči sicer na prvi pogled hvalevredna poteza, v resnici pa je pomenila njeno pokroviteljsko pacifikacijo; bežna časopisna polemika, ki je sledila nedavni premieri *Kralja Ubuja* v istem gledališču, pa je (ne)hote preusmerila pozornost od bistvenih vprašanj, ki se tičejo (funkcije) sodobnega gledališča, k vprašanju o že preseženih (in v prvem delu tega zapisa nakazanih) razmerjih med tekstom in sceno oz. odrom in avditorijem.

Konkurenca, ne zaveznitvo med tekstom in sceno, med dramskim piscem in gledališkim režiserjem (avtorjem), je tako v teoriji kot praksi anticipirala pojem uprizoritvenega teksta (*testo spettacolare*) oz. »odrskega pisca« (*écrivain de plateau*; izraz v našem prostoru ni ravno domač), ki naj bi »zamenjala« tradicionalno dramo oz.

tradicionalnega dramatika. Vendar se to ni zgodilo, raje bi rekli, da sodobni dramski pisec in avtor uprizoritvenih besedil dandanes obstajata paralelno. Pravzaprav se je rodil neke vrste *hibrid* (Pavis govori o hibridni praksi) (prav tam), pri katerem moramo ugotoviti več značilnosti: v sodobnem gledališču praktično noben (dramski) tekst ne pride več na oder v obliki, v kakršni je bil napisan oz. objavljen: tekste je mogoče krajšati (»črtati«) in dopisovati, celo spreminjati v strukturnem, diskurzivnem smislu, ohranjati je mogoče samo njihove teme, »motive« in segmente, soavtor besedila postane adaptator, najpogosteje režiser ali dramaturg; na podlagi starih tekstov je mogoče/ treba pisati nove, ne zgolj kot »variacije« kanonskih motivov, temveč kot povsem nove diskurzivne tvorbe na že predelane kanonske teme, kar je dobro znan postmodernistični stratagem, in pred nami nenadoma vznikne dvojno avtorstvo uprizoritvenega teksta, ki ga »dopolni« še režiser s svojo interpretacijo – kar za postdramskega režiserja predstavlja izjemno produktivno izhodišče oz. »komplikacijo«; tekste je mogoče pisati na podlagi odrskih situacij, po vajah, in ne pred njimi, torej kot procesne zaznamke, čeprav lahko kasneje, tako kot, denimo, zgoraj omenjena Pommeratova besedila, pridobijo status (nove) »drame«,³⁵ dramsko avtorstvo pa se lahko porazdeli tudi med člane kolektiva. Razviden preplet ali domala nerazpoznavno mešanje med obema kategorijama je torej v sodobnem gledališču vsakdanje dejstvo, ki je – to je naš dostavek – potencialno produktivno, in to še posebej, kadar je med njima mogoče zaznati »neporavnane« račune oz. nezgladljivo napetost, torej kadar se ravno iz njune konkurence, spora oz. boja rodi nova kategorija, nova kvaliteta, ki jo nato lahko tako »okrepljeno« gledališče preusmeri v svet, družbo. Dobra konkurenca je v gledališču boljša kakor lažno zavezništvo, saj je to pogosto neuporabno, neučinkovito oz. se skozenj manifestira jasno razpoznavna, hegemonistična in gledališču praviloma eksterna ideologija. Gledališče, ki ni sposobno subverzivnega delovanja na sebi samem, tudi težko deluje subverzivno navzven. Seveda pa je – mimogrede – določena oblika nekonkurenčnega zavezništva sprejemljiva: denimo v pojavih artvizma ali različnih praks gledališča (marginaliziranih, stigmatiziranih, deprivilegiranih) skupnosti (*community theatre*, aplikativno gledališče). – Vse izrečeno pa se zaveda neizogibne »konjunktornosti« v svetu neoliberalne ekonomije oz. ideologije in različnih možnosti eksploatacije, ki iz tega izhajajo.

Zgoraj povedano opisuje prakso, ki je ni izumilo niti 21. stoletje niti postmodernizem preteklega stoletja, temveč jo lahko spremljamo v celotnem 20. stoletju, delno pa gre za imanentno, univerzalno in »organsko« gledališko prakso, povezano bolj s tehnologijo gledališča oz. gledališkega uprizarjanja kakor z »estetiko« ali celo

35 Kot domač primer je v literaturi pogosto navajano besedilo *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, nastalo kot produkt performativnega dogodka s tem naslovom, ki je leta 2010 kandidiralo na natečaju za Grumovo nagrado in bilo celo nominirano, čeprav je šlo za izrecno performativni (dokumentarni ali ready-made) tekst.

»ontologijo« odnosa med tekstom in sceno. Tudi zato so neokonservativne kritike takih procedur kratke sape in jih lahko mirno zavrnamo kot slabo poučene.

Med tekstom in sceno je mogoče tudi parazitiranje, torej naselitev in (maliciozno) izkoriščanje danosti oz. prednosti prvega ali drugega. Parazitstvo je v resnici radikalizirana oblika zaveznitva, čeprav je ta redko vzajemna oz. enakovredna (resnici na ljubo je tako tudi z zaveznitvom). Zagovorniki »gledališča besede« so v bistvu dramski/gledališki paraziti,³⁶ pri čemer izraz ni mišljen v moralnem, temveč biološkem smislu. Prirasli so na neko (bolj memoarsko kakor reflektivno) strukturo, ki se ji ne želijo odpovedati, saj jim daje ne samo kruh, kar bi bilo prebanalno, temveč življenjski sok in agens, brez njega so tako rekoč mrtvi. V odnosu med tekstom in sceno je mogoče parazitiranje tako teksta na sceni kot scene na tekstu, v obeh primerih pa gre za slabo premišljen koncept obojega: namreč premisleka o tem, kaj je (sodoben) tekst in kaj (sodobna) scena. V »pozitivnih« sodobnih uprizoritvenih praksah se zdi najproduktivnejša odprta situacija oz. razmerje, v katerem ni obojestranskega zajedalstva, vendar tudi ne formalne spoštljivosti, zato pa temeljna odprtost, ki ni imuna na (občasno) izključevalnost, vendar vedno z »višjim« ciljem. Sodoben dramski pisec se zaveda, da je po eni strani s tem, ko je dramo napisal, to tudi na specifičen način dovršil in »uprizoril«, po drugi strani pa se sodobno gledališče in njen(i) ključni avtor(ji) (režiser, igralec, skupina) zaveda(jo), da je njihova temeljna naloga udejanjati gledališče, v katerem ima tekst natančno določeno mesto, ki variira glede na naravo oz. konceptualizacijo projekta.

Tekst je treba vsakokrat znova (os)misliti. To je stara misel, njena nova konotacija pa tiči v zavesti, ki jo sodobni gledališki avtor vzpostavi do teksta in ki ni več obtežena z nikakršno teologijo. Še več, do svoje materije je enako »(ne)spoštljiva« kot do kate-rekoli druge (npr. igralca, prostora, publike; tudi do same sebe). Tekst preprosto ni več v središču, temveč na enem izmed obodov gledališkega pojava; pri čemer tudi ni več enoznačnega konsenza o tem, kaj je pravzaprav v središču. Castelluccijevo gledališko središče je npr. drugačno od Wilsonovega, van Hovejevo drugačno od Lupovega, Lorenzijevo drugačno od Horvatovega, Rajić Kranjačeve drugačno od Divjakovega ipd. Očitek takemu pogledu bi lahko bil popoln relativizem ali arbitrarnost odnosa med tekstom in sceno. In ravno tu je pomota! Ne gre za arbitrarnost, temveč nasprotno, za vsakokrat znova obvezujoč razmislek, konceptualno disciplino, izvedbeno doslednost pri udejanjanju tega odnosa, ki pogosto sploh ne obstaja več in ga lahko zaznamo samo še kot neodnos (npr. v performansu ali sodobnem plesu). Nepremišljen, samoumeven in neproblematičen je bil v resnici ta odnos celo dolgo zgodovino dramskega gledališča, ko je gledališče pristajalo na očitno hierarhično razmerje teh dveh partnerjev ter

36 Tak primer je zapis dolgoletnega gledališkega kritika Aleša Bergerja v *Delu* (»Izga(i)njanje«).

na ta način »zatajilo« svoje poreklo.³⁷ Parazitsko gledališče je tisto, ki ne pozna/prizna svojega razvoja ter ne zna/zmore povzeti in predelati pridobitev gledaliških reform in revolucij konca 19. in celotnega 20. stoletja; neokonservativistični zagovor dramskega besedila je nujno anahronističen, pri tem tudi dramska besedila prebira/analizira z zastarelim dramaturškim aparatom, pojave »nove« drame pa minimalizira s kategoričnim zanikanjem ali njihove »novosti« ali »dramskosti« (dramatičnosti).

Misel o tujstvu med tekstom in sceno je Sarrazacova³⁸ in kaže po eni strani na določeno »užaljenost« ali »razočaranje« nad razvojem (sodobne) drame oz. njenim razumevanjem, po drugi strani pa na tujstvo znotraj gledališča samega, ki naj bi se brez naslonjenosti na dramo odtujilo svojemu poreklu. Seveda Sarrazac ni naiven in išče spremenjene možnosti drame v sodobnem gledališču (in svetu). Tudi zanj se drama rodi šele na odru; če drama kot taka (vsakokrat znova) zrcali družbeni (ne)red, mora to početi tudi sodobna drama, takšna je npr. Beckettova dramatika. Nova drama mora, skratka, najti jezik za uprizarjanje sodobnega (ne)reda, ki se dokončno izpolni šele z njeno postavitvijo na oder. Oder naj bi v razmerju med tekstom in sceno vzpostavil »novi red«, to je »nova paradigma« drame, preseganje tujstva. Misel je sporna, saj predpostavlja hierarhijo v razmerju med dramo in uprizoritvijo, med piscem in avtorji predstave. Pavis je že zdavnaj polemično opravil z definicijo režije kot »dopolnila« ali tiste končne instance, ki »pomiri« vsa nesorazmerja v odnosu med tekstom in sceno (»Od besedila«). Res je nasprotno: režija (avtorstvo uprizoritve) vnaša na sceno »novi nered«, saj ravno v trkih med pričakovanim, ki ga vsebuje (napisano) dramsko besedilo, in nepričakovano odrsko situacijo tiči možnost tiste subverzije, ki spodmika tla ustaljenim pričakovanjem in pričakuje na svoje provokacije nepričakovane odgovore. Subverzija je v tem kontekstu mišljena široko: ne dela si iluzije, da lahko gledališče spodkoplje politični sistem ali v temelju zamaje delovanje oz. vrednote družbe, lahko pa problematizira določene etične, estetske, celo ontološke kategorije, ki so vgrajene v temelje politične stavbe in nemalokrat terjajo njihov ponovni premislek.³⁹ Tujstvo pa je lahko tudi druge vrste občutek, občutek, ki ga detektiramo pri določenih pojavih v sodobnem gledališču, kjer kljub navidezni evforični spektakularnosti izrabe tako scenskih kot tekstualnih sredstev oboje dojemamo ločeno, kot bi se kompoziciji premikali sicer po paralelnih, domala tangentnih, a v resnici nikdar prekrizanih in na neki točki povsem ločenih tirih. Razlika je samo v vrednotenju tega občutka. Neokonservativcem ta občutek ponuja motiv za sanje o povrnjeni enotnosti, o zaceljeni rani,

37 Že v poimenovanju »dramsko gledališče« gre za *contradictio in adiecto* oz., točneje, zgolj za poimenovanje tipa, zvrsti gledališča, utemeljenega na dramskem besedilu, in ne za nadrejeni pojem.

38 »... gledališče, ki je postalo svoj lasten Tujec« (nav. v: Pavis, *Dictionnaire* 207).

39 Tovrstni pojavi so pri nas redki; pred časom smo jih lahko denimo zasledili v odmevni recepciji uprizoritve *Nasé nasilje in vaše nasilje* Slovenskega mladinskega gledališča v režiji Oliverja Frljića na gostovanju na Poljskem (glej gledališki list uprizoritve).

o ponovni združitvi nekje v preteklosti izgubljenih »sorodnikov«, »krvnih bratov« v novo, še močnejšo skupnost. Zgodovina gledališča 20. in že tudi 21. stoletja naj bi bila zabloda, stranpot v razvoju gledališča, čas je za vrnitev k njegovi izgubljeni »resnici« ...

Nam (delno tudi Sarrazacu) pa je ta občutek izraz alieniranosti, samotnosti subjekta v 20. in 21. stoletju, njegove simptomatične nemoči, ki se kaže ali kot »strast po realnem« ali kot odpoved realnemu, kjer pa gre samo za dve plati istega kovanca. Ni mogoče ponovno stopiti v že zdavnaj preteklo (dramsko) reko, čeprav je dejstvo, da v sodobni gledališki oz. dramski produkciji še vedno prevladuje dramatika, ki se izreka v na videz tradicionalni formi, če smo bolj natančni, v formi dobro napisane drame (*pièce bien faite*), ki je bolj kot (neo)aristotelovska pravzaprav (para)freitagovska; najmočnejši distributor te forme je v sodobnosti (holivudska) scenaristična industrija. Sarrazac definira »novo telo drame«, ki je rezultat križanja in hibridizacije oz. moči integriranja raznorodnih elementov v njeno dramaturško, diskurzivno strukturo (za Pavisu so ti elementi sodobni mediji, digitalna tehnologija oz. fenomeni, ki jih ta prinaša v tekstualno maso, *storytelling* oz. nova narativnost sodobne dramatike ter celosten »tehnološki« oz. »praktičen« pogled na sodobno uprizoritveno prakso in njene možnosti.⁴⁰ Rezultat je občutek »neorganskosti«, zdi se, kot da nova drama visi v praznem prostoru in v privzemanju vsega tujega oz. v procesu »eksoskopije« (Lacan) nenehno izgublja svojo identiteto; potemtakem je drama pojav, ki se oddaljuje od samega sebe in pri tem prečka svoje meje.⁴¹ Kljub temu pa Sarrazac najde »neko jedro, neki neodtujljivi del, ki omogoča drami, da še vedno obstaja in upravičuje svoje ime« (*Poetika* 228). Ta aporetični »nekaj«, ki ga v resnici skušajo definirati teoretiki drame od Aristotela naprej, pa se pri tem praviloma vedno ujamejo v isto (neo)aristotelovsko past, je za Sarrazaca »katastrofično srečanje z drugim« (prav tam). Ta definicija pravzaprav ponovno uveljavlja pojem konflikta, čeprav je konfliktna doktrina v teoriji drame že presežena; če ne drug, jo je s svojim epskim gledališčem presegel Brecht, v nekem perverznm obratu jo je problematiziralo gledališče absurda, navsezadnje se ji je uprla tudi postdramska praksa, ki jo tematizira Lehmann in ki je svojo učinkovito uprizoritveno substanco našla zunaj kategorij konflikta in napetosti.

Občutek tujosti (delno) presega Badioujeva misel o gledališču (Badiou svojo zbirko spisov o gledališču naslovi *Rhapsodie pour le théâtre* in pri tem uporabi Sarrazacov koncept »rapsodičnosti«, ki problem sodobnega gledališča vidi nekje drugje. Gledališki tekst se zanj začne, ko se dva »karakterja« ne strinjata, torej s konfliktom, »v gledališče je vpisano neujemanje« (*Rhapsody* 51), pravi in nadaljuje, da v gledališču obstajata

40 Vse te elemente lahko najdemo v dramskem pisanju Simone Semenič, tudi v drami, objavljeni v reviji *Literatura*, št. 307–308/2017.

41 Tu Sarrazac ponavlja za Szondijem, ki je v *Teoriji sodobne drame* zapisal: »Razvoj sodobne dramatike pelje stran od drame same« (28).

samo dva tipa nestrinjanj: politično in seksualno, navsezadnje pa tudi samo dva predmeta gledališkega interesa: ljubezen in politika. Gledališče spremeni oba predmeta v enega samega, s čimer manifestira nejasnost, ki je bistven problem današnjega časa: nejasnost tako politike kot ljubezni. Gledališki tekst je nujno izpostavljen politiki, pri čemer je vanj vselej vpisana tudi neka prihodnost, prihodnost gledališča: »Tekst bo del gledališča, če je bil uprizorjen« (45). In ravno ta domala oksimoronska Badioujeva formula, v kateri prihodnost (teksta) izhaja iz preteklosti (uprizoritve), odraža politiko *par excellence*, ki pa se v razmerju med tekstom in sceno prikazuje na različne načine: z ideološko kompromitacijo, s privilegiranjem različnih področij boja, z interesnim izkoriščanjem ali odrekanjem rešitve oz. njenim odmikanjem, z njuno ontološko ločitvijo. Dramsko besedilo je vselej »samo sled določene uprizoritvene prakse« (Pavis, »Teze« 119), dodajmo: tudi politične prakse. Politika sledi je eksistencialna politika, ki v družbeno sfero vpisuje lastno odtujeno senco.

Čeprav je občutek tujosti realen, v njem izgubljata oba, tako tekst kot scena, tako človek kot svet, pri tem je njuna celost enkrat za vselej izgubljena. Situacija je potencialno tragična, tako v gledališču kot svetu: v moderni in sodobni drami po Sarrazacu (že prej po Szondiju) tako ne gre več za krizo drame ali gledališča oz. njenega odnosa, temveč za *krizo človeka*, saj nekdanja metafizika tragičnega zdaj preide v življenje, v realno samo. To pa je trenutek, ko drama in gledališče, če svojih konstitutivnih predpostavk ne problematizirata v temelju in vsakokrat znova, lahko – pravzaprav gre za imperativ – obmolkneti.

2.2.2 Agonija mlade slovenske drame

Pravkar sem prebral drame, nominirane za Grumovo nagrado, torej za najvišje priznanje na področju (sodobne slovenske) dramatike.⁴² Dve izmed njih sta zastopnici t. i. postdramske produkcije, ena je duhovita satirična igra na teatrsko temo, ki preraste v absurd, ena bolj ali manj tradicionalistična psihološka drama, prav tako na temo gledališča oz. igre, zadnja pa precej šolska, čeprav slikovita drama s historično tematiko. Če bi svoj razmislek navezal na omenjene nominiranke – pravzaprav sem ga že –, bi lahko rekel, da je sodobna slovenska dramska produkcija aktualna, vitalna, raznovrstna, živa, tako »berljiva« kot »uprizorljiva«, med nominiranci so tako znana in že uveljavljena kot šele prihajajoča imena, eno ime je v gledališkem svetu celo bolj ali manj neznano, nominiranci pa so tudi generacijsko in spolno »mešani«. Navsezadnje vemo, da bo ena od nominiranih dram, ki bo razglašena za najboljšo, sodeč po dose-danji statistiki praviloma tudi uprizorjena.

Slika stanja sodobne slovenske dramatike, ki jo pokaže ta priročni zgled, skratka ni slaba. Seveda bi natančnejši vpogled – če ostanemo kar pri tem primeru – v nabor vseh štiridesetih dram, prispelih na letošnji natečaj, po vsej verjetnosti pokazal širšo, bolj objektivno in nemara manj razveseljivo sliko. Ravno za to pa nam v tem razmisleku gre: pokazati na nekaj možnih slik oz. na kratko preveriti nekaj možnih pogledov na sodobno slovensko dramo in na ta način »dokazati«, da je to polje ustvarjalno, razgibano in dejavno, vendar vpeto v različna protislovja, ki ga neizogibno spremljajo in določajo njegovo ne vedno razveseljivo usodo.

Če na sodobno slovensko dramatiko pogledamo s stališča dramskega oz. gledališkega teoretika ali teatrologa, je ta produkcija nedvomno teoretsko inspirativna, vsaj njen opazen del (med nominiranci sta taki Simona Semenič in predvsem Simona Hamer); razvezava ali celo de(kon)strukcija tradicionalnega psihološko-narativnega aristotelovsko-freytagovskega modela v tem delu je sproščena, inventivna in produktivna, obe drami sta gledališko provokativni in od ekipe (režiserja, dramaturga) terjata soustvarjalno invencijo, sta hkrati »lokalni« in »globalni«, »osebni« in »splošni«. Del sodobne slovenske dramske produkcije seveda še vedno ostaja v omenjenih, nemalokrat preživetih tradicionalnih okvirih, vendar v najboljših primerih predelanih z občutkom za sodobnost, najsi bo v aktualistično-kritičnem smislu ali v odmiku v absurdno grotesko. Še najmanj so omenjene sodobne drame »slovenske«, razen v jezikovnem pogledu, kar je nedvomno njihova prednost; to pa ne pomeni, da niso locirane v konkreten in preverljiv prostor, torej v (ne)zanesljivi tukaj in zdaj neke občutljive kreativne eksistence.

42 To so naslednji avtorji oz. drame, nominirani za Grumovo nagrado leta 2017: Simona Hamer, *Razglednice ali strah je od znotraj votel od zunaj pa ga nič ni*, Vinko Möderndorfer, *Fant, dekle in sivolasi gospod*, Rok Sanda, *Ikarus, zgodba o poletu*, Simona Semenič, *to jabolko, zlato*, in Rok Vilčnik rokgre, *Naše gledališče*.

Uprizoritveni pogled na sodobno slovensko dramatiko ni neobetaven:⁴³ vsaj ena od nominiranih dram je že v procesu uprizarjanja (*Razglednice* v SNG Drami Ljubljana), ena je bila napisana po naročilu in se ji prav tako obeta uprizoritev (*to jabolko, zlato v MGL*), ena je – ne vem sicer natančno, ali ravno v tej verziji – celo že bila uprizorjena, čeprav v neinstitucionalnem okolju (*Ikarus*), dve pa, sodeč po njihovih avtorjih, imata prav tako veliko možnosti za uprizoritev, sploh če bo katera od njiju nagrajena. Seveda bi natančnejši pregled uprizoritev sodobne slovenske dramatike v posamezni sezoni ali daljšem obdobju dal tudi drugačno sliko. Saj ne, da slovenske dramatike gledališča ne uprizarjajo, v zadnjem času morda celo pogosteje kot v kakem drugem obdobju (Ljubljanska Drama npr. celo napoveduje »slovensko sezono« 2017/18), ampak to počnejo brez kakršne koli načrtne uprizoritvene (umetniškovodstvene) politike. Slovenski teksti »padajo« na repertoar po nepredvidljivih in nezanesljivih naključjih (ki, poznavajoč ozadja, pogosto to tudi niso). Tako npr. z Grumovo nagrado nagrajeni tekst ne bo nujno uprizorjen (kaj šele, da bi se umetniški vodje pulili zanj), pa tudi že uveljavljeno dramsko ime ni zagotovilo za novo uprizoritev. Poznam dramatike, ki se kljub desetletjem pisanja in nesporni kvaliteti vsakokrat znova spoprijemajo z nujnostjo samodokazovanja, navsezadnje pa tudi uvrstitev drame v repertoar in njena uprizoritev še ne zagotavljata »uspeha«, saj sodobna slovenska besedila po želji umetniških vodij pogosto režirajo mladi in šele uveljavljajoči se režiserji, ki do njih nimajo izdelanega odnosa, kar se uprizoritvi potem neusmiljeno pozna.

Ob tem drama sodobnega slovenskega dramatika redkokdaj doživi več kot eno samo (krstno) uprizoritev, taka je sicer tudi statistika uprizoritev slovenske dramatike nasploh, seveda z izjemo znanih klasik (Linhart, Cankar, Grum), kjer pa umetniški vodje in režiserji ter dramaturgi praviloma podlegajo (šolskemu ali uprizoritvenemu) kanonu in redko odkrivajo nove ali sveže uprizoritvene potenciale v »pozabljenih« delih oz. avtorjih. S slovensko dramatiko (ali celo dramskim avtorjem) tudi ni tesno povezan prav noben slovenski režiser (nekoč je bil to, denimo, Mile Korun, danes je izjema Sebastijan Horvat z uprizarjanjem Cankarjevega opusa), in narobe: noben sodobni slovenski dramatik ne piše za »svojega« režiserja – z izjemo nekaterih, ki nastopajo v obeh vlogah in pišejo drame – zase ... (denimo Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, delno Dušan Jovanović). In s slovensko dramatiko tudi ni tesneje ter načrtno povezano nobeno slovensko gledališče, nobeno se uprizoritveno ne profilira kot »gledališče slovenske drame« ali celo slovenskih dramatikov, kar bi bila morda res (pre)ozka profilacija, vendar bi ta lahko sčasoma pridobila sloves in prepoznavnost pri publiku ravno zaradi tega, hkrati pa bi pomenila povsem konkreten izziv dramskim avtorjem, tako že uveljavljenim kot mladim: pred njimi bi se namreč odpirala kot realna možnost.

43 Pogled se nanaša na stanje na začetku leta 2017.

Sodobni slovenski režiser ima vso pravico razmišljati o svojih načrtovanih projektih zunaj omejitev, ki mu jih (lahko) postavlja slovenska dramatika, vendar se s tem pogosto omejuje tudi sam. Slovenska dramatika (to seveda ni pravilo) lahko določeno – ne zgolj »slovensko«, tudi globalno – problematiko reflektira konkretnije, slikoviteje in predvsem brez »izgub v prevodu«, kar se pogosto zgodi s tujo dramo, preneseno v naše gledališko okolje. Na ta način omogoča, prvič, specifično invencijo na ravni gledaliških sredstev oz. znakov in, drugič, bolj neposreden odziv tako pri izvajalcih kot pri občinstvu – seveda kolikor je to za gledališkega ustvarjalca sploh kriterij. Pri tem je nujno potrebna vzpostavitev podobnega, le da inverznega odnosa, kot ga režiser vzpostavlja s tujim besedilom: tega skuša približati našemu prostoru, naše besedilo pa je treba na specifičen način »potujiti«. Pravila ni, delo na domači drami od ustvarjalcev zahteva identičen angažma kot na tuji; tako najdemo nekaj uspešnih uprizoritev sodobne slovenske drame (npr. *1981* Simone Semenič v produkciji UL AGRFT in gledališča Glej ali *Svetovalec* Mileta Koruna v MGL) kot tudi spodletelih poskusov (npr. *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* S. Semenič v MGL ali *Evropa* Vinka Möderndorferja v SNG Drami Ljubljana), razlog za njihovo neuspešnost pa je mimo neizkušenosti pogosto tudi površno branje, celo podcenjevanje domače dramske pisave. – V to poglavje lahko uvrstimo tudi snovalne avtorske projekte in sprotno, procesno produkcijo uprizoritvenih besedil oz. predlog. To je legitimno polje sodobne (post)dramske prakse, ki pa problem drame kot take pogosto zamegljuje, saj je besedila, nastala v snovalnem procesu, v skladu z njegovo naravo praviloma težko ločiti od uprizoritvene celote in jih avtonomno vzpostaviti v »literarnem« smislu; kot taka imajo specifičen status in so večinoma »neobstoja« ter samo izjemoma ponovno uprizorljiva (med besedili, prispelimi na letošnji Grumov natečaj, je tako npr. besedilo uprizoritve *Republika Slovenija* v SMG; pred leti je bila besedilna predloga za uprizoritev *Slovensko narodno gledališče* avtorja Janeza Janše celo nominirana za Grumovo nagrado).

Če na sodobno slovensko dramo pogledamo z očmi mladega dramatika, se lahko samo strinjamo z radikalnimi in odmevnimi ugotovitvami Simone Semenič v Dnevnikovi kolumni: situacija je porazna, možnosti skorajda nikakršne, politika na tem področju popolnoma odsotna, projekcija »distopična« (»Kje«). Zaskrbljujoča je zlasti prepuščenost avtorjev samim sebi in odvisnost od pogosto netransparentne umetniškovedstvene politike gledališč. Torej: dramski repertoarji so menda »polni« dolgo vnaprej, kar je najpogostejši izgovor umetniškega vodje za zavrnitev mladega (in ne samo mladega) avtorja, čeprav so nemalokrat napolnjeni z bolj ali manj sodobnimi tujimi besedili dvomljive dramske in gledališke vrednosti oz. »projekti« s slabo preišljenimi uprizoritvenimi vložki. Dober (beri: nominiran, celo nagraben) tekst tako mladega kot starejšega avtorja nima prav nobenega zagotovila, da ga bo umetniški vodja (dramaturg, režiser, igralec) sploh prebral, kaj šele uprizoril, v zameno pa tudi

ne bo dobil nobene omembe vredne (dramaturške, estetske, praktične) utemeljitve, kaj šele »teoretske« analize (kvalitet, slabosti) svojega dela. Ob tem ko svoje mesto v javnem prostoru izgublja (umetnostna, gledališka) kritika, ga nedvomno izgublja tudi vsakršna »analitika«, ki bi jo morala gojiti gledališča – obe je očitno za vselej nadomestil vseobsegajoči piar ...

Problem mladega dramatika ni toliko problem pisanja kot takega, kar seveda ni razveseljivo, temveč problem preživetja – kar pa je grozljivo, vendar prvo z drugim rezultira v situacijo, kakršna je, namreč, da je Simona Semenič, kar omenja tudi sama, pri svojih štiridesetih še vedno »mlada dramatičarka«, in da mlajših skorajda ni na vidiku (morda je izjema Simona Hamer, a tudi ona »že« v Kristusovih letih ...). Kakršne koli potrebe (kar koli naj bi to že pomenilo) po mladi slovenski drami v našem prostoru ni, ne kažejo je niti mladi režiserji niti nevladne gledališke skupine; no, saj tudi velikega interesa za študij gledališke režije ni, pa tudi nevladna gledališka produkcija je v opaznem upadu.

Kljub temu pa je treba reči, da nekakšen »načrt«, povezan z (mlado) dramsko produkcijo, vendarle obstaja, in to na gledališki akademiji (pouk dramskega pisanja, organizacija bralnih uprizoritev, namensko pisanje uprizoritvenih tekstov ipd.), v okviru delavnic na Tednu slovenske drame in še kje, problem uprizarjanja delno rešujejo bralne uprizoritve slovenske dramatike v profesionalnih gledališčih (ki pa odpirajo celo vrsto drugih problemov), dogajajo se tudi čudeži, kakršen je, denimo, objava dram v literarni reviji (kot recimo v številki *Literature* 307–308/2017) ali njihove knjižne izdaje (glej npr. knjižno produkcijo *Pregleja*), kar seveda ne predstavlja primarnega naravnega prostora drame, vendar omogoča njeno večjo dostopnost oz., še več, dramskega avtorja vzpostavi kot legitimnega literarnega ustvarjalca, enakovrednega pesniku ali prozaistu. A to je zgolj tisti (pogosto zgolj alibični) minimum, ki mladi slovenski drami zagotavlja, da popolnoma ne odmre, oz., drugače povedano, s tem samo podaljšuje njeno agonijo ...

Že uveljavljeni dramatik najbrž na svoje mesto – ali mesto sodobne slovenske drame – gledajo drugače, zagotovo pa ne bolj optimistično. Njihova prednost je ali stalna zaposlitev (gledališče, univerza) ali kombinacija dramskega pisanja z drugo, pogosto donosnejšo ali zanesljivejšo dejavnostjo (režija, nastopanje, prevajanje), nekateri imajo vzpostavljene povezave s tujino (ki pa ne prinesejo nujno tudi ustreznega materialnega povračila); veliko vprašanje je (odgovor pa najbrž na dlani), ali bi kak slovenski dramski pisec lahko preživel zgolj s pisanjem (in objavljanjem oz. uprizarjanjem) svojih dram; morda je izjema Evald Flisar, ki ima med slovenskimi dramatikami vzpostavljeno zagotovo najširšo mednarodno prevodno in uprizoritveno mrežo.

Kako pa na slovensko dramo gledata gledališki kritik in gledalec? Kritik pogosto ali strožje (govorim tudi iz lastne kritične izkušnje) ali prizanesljiveje kot na tujo – oboje pa je deviantno. Dramske kritike, ki bi reflektirala dramo kot tako, ne zgolj v

sklopu njene uprizoritve, skorajda ni, čeprav obstaja opazno polje njene teoretizacije oz. vsaj kakovostne teoretske obravnave dela sodobne dramske produkcije (npr. Katja Čičigoj, Maja Šorli, Nika Leskovšek, Alja Lobnik). Določen del sodobne slovenske gledališke kritike ob tem, da slabo bere uprizoritev kot celoto, slabo bere (in razume) tudi dramsko predlogo; ključni razlog za njeno nezadostno kritiško registracijo pa je zagotovo že omenjeni – na kratko rečeno – siceršnji izgon kritike iz javnosti. Kar se tiče gledalca sodobne slovenske drame, bi najprej morali pogledati statistike ponovitev oz. obiska uprizoritev, a vtis je, da publika najpogosteje nima preglavic s tem, ali gleda uprizoritev slovenskega ali tujega besedila, sploh če gre, denimo, za žanr (npr. muzikala); dober primer so uprizoritve *1001 noči* ali najnovejšega *Trača*, pa tudi *Svetovalca*, ki sicer iznajde lasten »žanr«, v MGL.

2.2.3 Nova iskanja usodnosti

2.2.3.1 Nekoč in danes

Skoraj petindvajset let je minilo od izdaje *Literature* s prispevki za nacionalni kulturni program in svet se je tako spremenil – mi pa še vedno isti ...⁴⁴ No, ne bo držalo, mogoče drži ravno obratno in smo mi (torej tako jaz, povedan z majestetičnim pluralom, kot mi, bralci, gledalci, družba) tisti, ki smo zdaj drugačni (če pomislim samo na naslov svojega prispevka v tisti številki *Literature*, zagotovo; a o tem več ob koncu). Govorim seveda o svoji »specialnosti«, dramatiki (in gledališču), druga področja prepūščam za to bolj poklicanim.

2.2.3.2 Kaj je slovensko?

Mogoče je najbolje, če pri poskusu opisa razlik med tedaj in danes sledim svojemu takratnemu zapisu – z bolj ali manj značilnimi zastranitvami, seveda. – Vprašanje je že, ali je danes sploh mogoče napisati podoben »prispevek za slovenski literarni program« kot nekoč, saj gre za sintagmo, v kateri samo prva beseda, »prispevek«, ni problematična, o vsem drugem pa je že mogoče razpravljati. »Slovenski«, »literarni« in »program« so torej kvalifikatorji oz. pojmi, ki jih je danes mogoče in celo treba na novo opojmiti in kvalificirati. Če sem pred skoraj četrto stoletja mislil, da mora biti slovenska dramatika čim bolj slovenska, da bi bila tudi tem bolj univerzalna (»evropska«), se danes zdi, da je situacija obrnjena. Če si pogledamo aktualno dramsko produkcijo, in to tako tisto najbolj etabrirano kot najmlajšo, vidimo, da so v ospredju ravno splošne in ne lokalne teme, da se ta dramatika sicer kdaj navezuje na slovensko (literarno, kulturno) tradicijo, vendar jo skuša že v samem dramskem postopku umestiti v evropski okvir. V čem je, denimo, dramatika Simone Semenič, trenutno zagotovo osrednje figure slovenske dramatike, sploh »slovenska«? Seveda, nastaja v našem, slovenskem prostoru in v njegovem »duhu«, napisana je v slovenskem jeziku, a to je nemara tudi vse. *5fantkov.si*, *sedem kuharic*, *štirje soldati in tri sofije*, *24ur* ipd. so drame, ki izhajajo iz mnogo širšega dojemanja sodobnosti in nagovarjajo širši avditorij od slovenskega (navsezadnje jih je bilo nekaj tudi že prevedenih in uprizorjenih v tujini). To pa bi lahko rekli tudi za njene drame, ki se bolj neposredno navezujejo na določen slovenski topos, npr. *1981*, ki se »dogaja« v Ajdovščini, ali *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj*, ki je parodija na (slovensko) ljudsko oz. kmečko igro. A pri obeh dramah ni v ospredju tako ali drugače (kritično) razumljena »slovenskost«, temveč v prvem primeru tematizacija

44 Velja za leto 2019.

oz. uprizoritev časovnih preskokov v življenju protagonistov, ki jih spremljamo v različnih časih in se na ta način, z empatičnim vpogledom v neusmiljen časovni tok, na izviren način soočimo s kategorijo usode; v drugem primeru pa parodija nekega sicer tako domačega dramskega (in gledališkega) žanra, s katerim se zlahka identificiramo (in smo do njega prav tako zlahka ironični ali kritični), vendar je ta sodobna satira tudi univerzalna.

2.2.3.3 Kaj je literatura?

Koliko je sodobna dramatika še »literatura«? Vprašanje se zdi nesmiselno, navsezadnje sodobna drama najde svoje mesto tudi v literarnih revijah (npr. *Sodobnost*, po zaslugi aktualnega *Literaturinega* urednika v zadnjem času tudi v tej reviji, omenjam še revijo *Adept*, ki jo izdajajo študenti UL AGRFT) ali knjižnih objavah. Tu situacija ni ravno idealna; ob avtorjih, ki dovolj redno oz. sproti objavljajo svoje, v glavnem že uprizorjene drame, kakršna sta npr. Vinko Möderndorfer ali Matjaž Zupančič, je npr. Andrej Rozman Roza svoje drame v knjižni obliki prvič objavil po skoraj 30 letih pisanja (v knjigi *Brvi čez morje*, 2009), Simona Semenič pa je prvi knjižni natis svojih dram doživela po skoraj 15 letih delovanja v slovenskem gledališču (knjigi *Tri drame* in *Me slišiš?*, obe 2017). No, knjižna objava drami še ne zagotavlja statusa literature oz. je samo eno od njenih zagotovil. Situacija je v dramatici kompleksnejša, saj pojav sodobne postdramatike dramo kot literarno zvrst v temelju problematizira. Odgovor na vprašanje o »literarnosti« sodobne drame bi zahteval samostojno razpravo, zato tu samo nekaj zaključkov. Postdramski tekst navadno definiramo kot »uprizoritveni tekst«, ki na prvi pogled sicer lahko figurira tudi kot literarna ali verbalna predloga za uprizoritev, vendar samo v nekem približku. Postdramsko besedilo namreč ne ustreza več statusu »predloge«, saj ničemur več ne »predhaja« ali ničesar več ne »predlaga«, temveč je s svojo specifično pisavo »samozadostno« oz. »samouprizorjeno«. Postdrama v enem svojih odvodov, ob tem da na novo definira pojem dramskega in dramatičnega, torej pomeni odmik od drame kot predloge (ali pretveze) za gledališko uprizoritev. Pri tem pa, paradokсно, ne postane bolj »literarna«, kot bi lahko domnevali in imeli pri tem v mislih, denimo, poetično ali celo samo »bralno« dramo, temveč ravno nasprotno, manj literarna oz., točneje, (svojo) dramsko pisavo na novo izumlja in s tem definira neko novo literarno ali estetsko zvrst. Spet si lahko pogledamo dramatiko Semeničeve, npr. dramo z najdaljšim naslovom v slovenski (nemara pa tudi širše) dramatici *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*, pri kateri nastopijo težave že pri poskusu definicije »naslova« in podpisa »avtorice«. Situacijo s postdramsko dramatiko zapletajo številne priredbe nedramskih besedil za uprizoritveno rabo, ki pa v različnih kontekstih nastopajo kot

izvirna slovenska dramska besedila (npr. na Tednu slovenske drame, ki že nekaj časa kot »slovenske« in »drame« v tekmovalni program uvršča tudi dramatizacije, adaptacije, ready-made drame, snovalne predloge ipd.); stanje je v dramatikki kot literarni zvrsti specifično ravno zaradi njene povezave z gledališčem, ki je sicer avtonomna estetska praksa, vendar tako historično kot pragmatično povezana z dramatikko oz. s tako ali drugače organiziranim verbalnim slojem uprizoritve, ki ga praviloma (upravičeno ali ne) povezujemo z literaturo.

2.2.3.4 Kaj pa s programom?

Vprašanje je tudi, h kakšnemu in kateremu »programu« bi lahko prispevali z našim današnjim zapisom. Po eni strani je program močno spolitiziran pojem, po drugi strani je to pojem, ki je zavezan prihodnosti, o kateri je danes, v teh domala konsenzualno »katastrofičnih« časih, težko reči karkoli določnega, po tretji strani se je nekdanja ideološka dimenzija načrtovanja danes transformirala v povsem pragmatično in vsakdanje vprašanje o preživetju, s katerim se soočajo literarni ustvarjalci, torej tudi dramatikki in dramatičarke (berite, npr., kolumne Semeničeve v *Dnevniku*), spraševanje o literarni vrednosti drame pa je »usodno« nadomestilo spraševanje o njeni tržni vrednosti. Vse to ne pomeni, da se o mestu in funkciji sodobne drame (najpogosteje v povezavi z gledališko prakso) danes ne moremo ali celo ne smemo več spraševati. Ravno nasprotno: v predzadnjem odstavku bomo tudi sami dodali nekaj tovrstnih iztočnic, pri čemer pa, tega se zavedamo, se bomo le težko ubranili očitkov o patosu, saj v resnici rastejo iz nekakšnega idealizma, ki je danes bržkone anahronizem. A če se dovolj zavedamo dejstva, da je današnji literarni program lahko samo še patetičen, nam je menda že pol oproščeno ...

2.2.3.5 Dramatikki, dramatičarke in slovensko gledališče

K razliki med obema časoma lahko pristopimo tudi drugače. Najprej statistično: če si pogledamo imena, ki smo jih leta 1995 omenjali kot reprezentativna za takratno slovensko dramatikko (Dušan Jovanović, Milan Jesih, Dane Zajc, Evald Flisar, Emil Filipčič, Tone Partljič, Milan Dekleva, Iztok Lovrič, Drago Jančar), lahko ugotovimo, da se je intenzivnost njihove današnje prisotnosti v slovenskem gledališču (razen Zajca so še vsi živi)⁴⁵ močno zmanjšala, sicer se njihova dela še uprizarjajo, vendar praviloma starejša, nekateri od njih že celo desetletje niso objavili ali jim gledališča niso uprizorila nove, izvirne drame (npr. Jančar, Jesih), izjemi sta Flisar in Partljič. Tako lahko danes govorimo o povsem novih imenih, ki so takrat ali komaj ali sploh

45 Dušan Jovanović je umrl leta 2020.

še niso vstopila v prostor slovenske dramatike (in gledališča), npr. Möderndorfer, Zupančič, Draga Potočnjak, Rok Vilčnik, Žanina Mirčevska, Simona Semenič, Simona Hamer; nekaj imen pa smo takrat nehote izpustili, čeprav so v določenem obdobju še vedno bolj ali manj intenzivno dopolnjevala podobo sodobne slovenske drame ali to počnejo še danes, npr. Ivo Svetina, Zoran Hočevar, Andrej Rozman Roza idr. Kljub razlikam bi tako takrat kot danes v teh (nepopolnih) seznamih slovenskih dramatikov težko našli »čistega« dramskega pisca, prav vsak od njih poleg dramatike piše še ali poezijo in prozo, po katerih je praviloma tudi bolj poznan in priznan. Taka je nemara samo Simona Semenič, pa še pri njej so ob podelitvi nagrade Prešernovega sklada oznaki »dramatičarka« dodali »performerko« ... Od leta 1995 je npr. nagrado Prešernovega sklada prejelo osem (tudi) dramatikov oz. dramatičark (ena sama), to so Feri Lainšček (1995), Möderndorfer (2000), Milan Kleč (2006), Rozman Roza (2010), Filipčič (2011), Andrej Skubic (2012) in Simona Semenič (2018), vendar vsi, razen Semeničeve, za prozo ali poezijo, brez omembe njihovega – pri marsikom enako pomembnega – dramskega opusa. Tu morda tiči del odgovora na vprašanje o današnjem mestu slovenske dramatike v slovenski literaturi oz. kulturi: še vedno je na nekakšnem »tretjem« mestu, morda jo v določenih obdobjih pririnejo v ospredje imena, ki so bolj upoštevana na drugih področjih (npr. Jančar v prozi, Zajc v poeziji), sicer pa se vselej nahaja v spoštljivem ozadju.

Dejstvo, ki je danes novo in ga leta 1995 še nismo mogli slutiti, je pojav dramskih avtoric. Prva dramatičarka z najprestižnejšo nacionalno nagrado za dramatiko, Grumovo nagrado, je Dragica Potočnjak, a šele leta 2007; zatem so to nagrado dobile še Mirčevska, Simona Semenič (kar trikrat) in Simona Hamer; še pomembnejše je, da so t. i. mlado Grumovo nagrado od prve podelitve leta 2013 dobile – z izjemo prvega leta, ko sta si nagrado delila Vesna Hauschild in Tibor Hrs Pandur – same dramatičarke (Maša Pelko, Nika Švab, Pia Vatovec, Katja Markič in Tjaša Mislej)! In tudi sicer se v domačem dramskem oz. gledališkem prostoru pojavljajo imena avtoric, kot so Katja Gorečan, Zalka Grabnar Kogoj, Kim Komljanec, Tamara Matevc, Saša Pavček, Saška Rakef, Martina Šiler, Andreja Zelinka idr. Da pojav ni naključen in efemeran, navsezadnje pričajo teoretske refleksije tako pojava kot takega kot posameznih avtoric, naj omenimo samo *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatik* Mateje Bartol Pezdirc in prispevek Nike Leskovšek v mednarodnem zborniku *Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma*. – O paradoksnih povezavi med omenjenim fenomenom in naslovom mojega nekdanjega prispevka več, kot že rečeno, ob koncu.

Glede prisotnosti slovenske dramatike v slovenskem gledališču se situacija ni veliko spremenila, slovenska gledališča domačo dramatiko še vedno uprizarjajo, povprečje zadnjih dveh sezon je npr. okrog 10 (pred četrto stoletja je bilo višje, med 10 in 15 na sezono), pri čemer pa sezone opazno nihajo (minula ima npr. boljše povprečje zaradi t. i. »slovenske sezone« v ljubljanski Drami). A rečemo lahko, da v gledaliških velikega

povpraševanja po domači dramatiki ni, povprečje deloma popravljajo uprizoritve adaptacij tako slovenskih kot neslovenskih nedramskih predlog, o čemer smo že govorili, ki jih nato štejemo kot »slovenske« (npr. *Biblija, prvi poskus*, ali *Visoška kronika*, v katerih so kot avtorji priredbe navedeni »ustvarjalci uprizoritve«, torej kolektivni dramski avtor!), zagotovo tudi ni velikih pričakovanj, povezanih, denimo, z uprizoritvijo novega slovenskega dramskega besedila med občinstvom, čeprav jih gledališča včasih načrtno spodbujajo, celo vsiljujejo, vendar je to bolj kot stvar vznemirljivosti ali aktualnosti nove dramatike posledica učinkovite promocije oz. piarja.

2.2.3.6 Globalizacija v drami

Gledano vsebinsko, se je, kot rečeno, »teritorialni princip« sodobne slovenske drame v zadnjega četrta stoletja razširil. Razlogi za to so slovenska osamosvojitve in vstop v nova razmerja, ki so bila pred njo z vključenostjo v državno skupnost Jugoslavije nemara prikrita, pristop k evropskim geopolitičnim in ekonomskim integracijam, seveda pa tudi participacija v najrazličnejših manifestacijah sodobne globalizacije ter pri razmahu sodobnih komunikacijskih tehnologij. Pred nami so tako drame o »evropskih« in »globalnih« problemih (kar nekaj slovenskih dram iz zadnjega časa nosi v naslovu Evropo; glej npr. Zupančičev *Padec Evrope*, Möderndorferjevo *Evropo* ali Semeničeve dramo, sicer po Kosovelu, *mi, evropski mrličji*), ki prodirajo tudi v eksistencialne motive in tematizirano intimo sodobnega dramskega junaka. »Usodo«, ki jo do konca romantike še pripisujemo metafiziki, je že zdavnaj in dokončno zamenjala »fizika«; v času pred četrta stoletja smo jo iskali v pojavu tranzicije, tako politične kot ekonomske, ki naj bi vplivala tudi na samo naravo in delovanje sodobne slovenske družbe ter njenega dramskega »odraza«, danes pa jo najdemo zlasti v kritiki globalizma, kapitalizma in neoliberalizma oz. nekakšnega sodobnega kaosa vrednosti in vrednot, ki ga sodobna drama ali odraža ali se do njega kritično opredeljuje. Sodobna drama je praviloma angažirana, le da njen naslovnik ni vedno jasno opredeljen, zato je včasih vprašljiva tudi njena izvirna »dramatičnost«; pustimo dejstvo, da postdrama ni več dramatična v ontološkem smislu, temveč je (sicer že od Brechta naprej, a zdaj drugače) bližja epskemu pripovednemu principu, s čimer se približa prozi (včasih je bila bližje poeziji), ampak nemalokrat se zaradi splošnosti teme ali nejasnega naslovnika njen dramatični angažma izgublja v moralizmih oz. ironični, včasih cinični distanci. Dramatični učinek pogosto slabita tudi splošno razširjen občutek dekadence in »slutnja« katastrofe ali neizbežnega konca, ki ju dramatiki pripisujejo temu času, vendar navadno ob prešibkem zavedanju, da gre nemara zgolj za proizvod lastnih slabo predelanih strahov ali odsotnost lucidnega analitičnega vpogleda v »stanje stvari«.

Lahko bi morda celo rekli, da se težnja po »usodnosti« dramatike oz. literature in njenih učinkov paradoksnost vrača, vendar je ta novi fatalizem slabo reflektiran, zgolj

načelen, blizu novodobnim in populističnim razlagam sveta in mesta subjekta v njem. Na ta način je morda na prvi pogled in v kratkoročnem smislu učinkovit in uporaben, saj se je vselej zlahka pridružil obsodbi »groznega kapitalizma« in pozivom k taki ali drugačni »revoluciji«, vendar njegov učinek na dolgi rok zbledi. Po drugi strani se dramatika pogosto preslabo odziva na resnične in konkretne, najsi bo lokalne ali globalne probleme človeka in družbe. Če za primer pogledamo nekoliko nazaj – in o tem smo pisali tudi v prispevku pred četrto stoletja –, trditev o pomanjkanju odzivnosti dramatike na »stisko« konkretnega časa, takrat tistega v tranziciji po slovenski osamosvojitvi, še vedno velja. Slovenska dramatika na primer še vedno ne premore »velikega besedila« o slovenskem osamosvajanju (ali je to sploh potrebno, je drugo vprašanje), pri čemer se tranzicija dovolj nazorno kaže v nekaterih Möderndorferjevih, Zupančičevih ali dramah Potočnjakove, za razliko od dramatike pa so, zanimivo, nekatere žgoče teme slovenskega osamosvajanja našle mesto v sodobni slovenski gledališki produkciji (npr. 25.671 s temo izbrisanih v PG Kranj, ki jo je lahko gledališko obdelal šele hrvaški režiser Oliver Frlijić, ali *Republika Slovenija* s temo trgovine z orožjem v SMG in režiji Janeza Janše – tudi ime tega režiserja je pomenljivo!). Obe omenjeni uprizoritvi imata za podlago tudi »dramsko« besedilo, vendar gre v obeh primerih za tipični uprizoritveni tekst, kakršen navadno nastane v okoliščinah t. i. snovalne (devising) produkcije.

Situacija ni enoznačna in nekoliko manj zahteven pogled bi, denimo, ob primerjavi naslovov z Grumovo nagrado nagrajenih dramskih besedil okrog leta 1995 in tistih v zadnjem času, našel celo nekaj spodbudnih ugovorov. Drame, kot so Zupančičeva *Vladimir*, Svetinova *Tako je umrl Zaratustra*, Jančarjeva *Halstat*, Jovanovičeva *Antigona* ali Flisarjeva *Kaj pa Leonardo?*, namreč nedvomno odražajo določeno senzibilnost in odzivnost na nekatere intimne ali družbene (in politične) stiske časa sredine devetdesetih let, enako kot Möderndorferjeva *Romeo in Julija sta bila begunca*, *Razglednice ali strah je od znotraj votel od zunaj pa ga nič ni* Simone Hamer, Vilčnikova *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili, sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* Simone Semenič, Flisarjeva *Komedija o koncu sveta*, Möderndorferjeva *Vaje za tesnobo* ali Zupančičeva *Shocking Shopping* vsebujejo dramatični duh začetka novega tisočletja. Vsebinske razlike zagotovo obstajajo, povezujejo pa se z vsem do zdaj povedanim: nekoč pripoved o vsiljivcu, poetizacija mitične zgodbe, kritična, čeprav alegorična obravnava konkretnih historičnih in političnih družbenih deviacij, metaforični odmev vojne v nekdanji Jugoslaviji in tragedija individuuma, danes globalna migrantska problematika, obravnava intimnega, a v resnici globalnega občutka strahu, satirični pogled na sodobno totalitarno demokracijo, prav tako tragedija individuuma, vendar treh emblematičnih žensk, absurdno-komična vizija konca sveta, dramska anamneza tesnobe in odkloni današnje porabniške družbe oz. mentalitete. A vendarle bi obema skupinama dram lahko našli skupno točko, in sicer v poskusu definicije tiste temeljne intimne

ali skupnostne stiske, ki dramo kot tako šele proizvede. Sodobna slovenska drama se očitno (svoji) sodobnosti približuje počasi, postopoma, oprezno in po »kosih«, čeprav na trenutke dovolj jasno in glasno; to približevanje ji pogosto onemogočajo objektivne okoliščine, ki so rezultat vesplošne družbene ignorance, v določenih primerih (omenimo spet vsaj Simono Semenič) pa ji uspe izreči ključna spoznanja o našem danes in tukaj.

2.2.3.7 Prispevek za slovenski literarni program, drugič

K vsemu povedanemu pristavljamo obljubljeni »patetični« in »programski« odstavek o potencialu sodobne drame (in gledališča, brez katerega sodobne drame ne moremo misliti), ki se zdi še ne dovolj uresničen. Govorimo o živosti: ne gre samo za živo prisotnost gledalca ali bralca v dogodku branja ali izvedbe, ampak za to, da živi izvajalec na prizorišču, ki ni nujno oder, ampak tudi tribuna, trg, dramsko besedilo, nagovarja živega gledalca oz. bralca, z njim vzpostavlja živ dialog, izmenjavo stališč, domala fizičnih impulzov, tako rekoč krvi in sokov, pa čeprav zgolj v aktu branja oz. gledanja. Ta živost se lahko izraža na različne načine, vsi pa imajo za cilj avtentični, neposredni stik z bralcem oz. gledalcem, poziv k njegovi participaciji, k vstopu v izvajalčev oz. piščev in gledalčev oz. bralčev skupni prostor in čas. To je to: deliti si prostor in čas drame, čas izvedbe, kar je privilegij in zahtevna naloga hkrati; v tem pogledu sta gledališče in dramatika kot njegova iniciativna možnost izjemna. Drama in gledališče naj bosta tako neke vrste stroja za proizvodnjo skupne sedanjosti, naj jo odslikavata, proizvajata, iz nje izločata bistveno, legitimirata kot skupno sedanjost, kot stvarnost, v resnici podvojeno, pomnoženo, saj sama po sebi te legitimacije nemara sploh nima: to postane šele v dogodku.

Živost je splošno mesto drame in gledališča, ki pa ga je treba vedno znova, v vsakem historičnem trenutku na novo utemeljiti, definirati, in se kaže v več pogledih: intimnem, eksistencialnem, statusnem, družbenem, političnem ... Nagovor, ki ga izvajata drama in gledališče, ni tradicionalni govor, namenjen posamičnemu naslovniku ali skupnosti, temveč (naj)prej samogovor, vase zaprt krik, ki pa ga je mogoče slišati, zaznati v skupnem. Pred nami je paradoks: govoriti sebi, da lahko nagovoriš drugega ... Vsaka eksplisitna misel na bralca in gledalca je v bistvu tavitološka, nevarna, manipulativna, apropiacijska; gre za misel-na-dogodek, misel-dogodka, kjer je objava ali javna izvedba *conditio sine qua non*, predpogoj, in je ni treba v razmisleku o njej podvajati: tako se samo še prazni. Poglobljati lastno misel, vse do nepredvidljivega, nepričakovanega, neznosnega, to je edini smisel, vse drugo je kompromis, koketiranje, prodajanje. In tu najdemo potencial drame in gledališča, njuno potenco, moč, kreativno silo. Kompromisi so potrebni le, kolikor v sebi nosijo tudi obljubo (kompromis) možnega, pravzaprav obljubo nemožnega – in ravno tu je skrit njun največji potencial:

v nemožnem, v neobstoječem, v še ne aktivnem. Izpolniti obljubo nemožnega, v našem primeru nemogočega, tako drame kot gledališča, je v temelju nemogoča naloga, a edina, ki ima resnični potencial – potencial drame in gledališča, skrit v njuni možnosti nemožnosti, v njuni moči nemogočega.

2.2.3.8 P. S. O nekdanjem naslovu

In naslov nekdanjega prispevka? »Za dramo v moškem spolu!« Priznam, zaradi njega me je sram, pa čeprav ni bil mišljen tako, kot bi ga lahko razumeli danes. Skušal se je zavzemati za temeljni premik v pojmovanju (vloge) drame, ki pa ga je ponazoril z nesrečno primerjavo oz. domisljico, najdeno v zgodovini. Še posebej nerodna je zaključna formulacija v zapisu o »drami kot osebi moškega spola, ki mora iz varne pisane in čipkaste sobice stopiti v sivi in surovi svet ...«, saj izhaja iz hude, čeprav nezavedne stereotipizacije ženskega spola ali vloge spolov in klišejske tematizacije spolne »razlike«. Za nazaj je seveda ne bom popravljaj, tudi zato ne, ker jo (ali me) je na srečo »popravitl« ironični razvoj dogodkov in situacija, o kateri sem govoril zgoraj, namreč močno povečana prisotnost drame v »ženskem spolu« v našem prostoru. Ne, ne, brez strahu, ne bom padel v novo past in zdaj morda celo obrnil svojo optiko ali interes. Ostajam zgolj pri ilustraciji razlike med obema časoma, ki je predmet tega zapisa in ki se tako očitno kaže že kar v neznosnosti naslova, ki je bil takrat še »možen« (ali je vsaj ostal neopažen), danes (če bi ga sploh zapisal) pa bi bil zagotovo deležen zaslužene kritike. Razlog je v temeljni spremembi družbene in politične klime ali vsaj zavesti, če se pri konkretnih dejanjih praviloma zatakne, in navsezadnje dozorevanju podpisane-ga. – Zagotovo: v zadnjih petindvajsetih letih se je svet spremenil – in tudi mi z njim.

2.2.4 Politizacija in poetizacija

Govoriti o političnem v literaturi je obolus, ki si ga je literatura naložila sama, politika tega govora v resnici ne pričakuje, pravzaprav se ji zdi celo nepotreben. Hkrati se v govorjenju o politiki-v-literaturi oz. literaturi-v-politiki skriva nadutost same literature ali vsaj njen elitizem: nagovarjati vse družbene sfere, vzeti si svoj delež tudi pri upravljanju polisa, pa čeprav z »drugimi« sredstvi. No, ta sredstva pogosto niti niso tako »druga«, saj literatura posega v politiko tudi z njenimi, torej političnimi sredstvi, v politiko pogosto posežejo tudi sami literati. Vse legitimno, toda ... Zdi se, da v tem razmerju obe izgubljata: literatura izgublja svojo (poetsko, estetsko) specifiko, politika pa refleksi, ki ji ga omogoča literatura, čeprav je ta najpogosteje nezaželen, še posebej pa nerazumljen. A literatura se, to je paradoks, čeprav lahko vidi in razume globlje, z razumevanjem pravzaprav ne trudi, saj je njen »polis« od političnega drugačen. In ravno v tej drugačnosti, različnosti se literatura utemeljuje, in ne v istosti s politiko, z odgovarjanjem na njena vprašanja. Literatura pravzaprav ponuja odgovore na nezastavljena vprašanja, ki pogosto niti niso vprašanja, temveč trditve, dogme, zakoni politike. Literatura si suvereno zastavlja lastna vprašanja, čeprav lahko nanje včasih – ponovno paradokсно – odgovarja z jezikom politike, ki pa ga do nerazpoznavnosti poetizira. Pravzaprav se literatura, kadar je res literatura, s politiko kot tako sploh ne ukvarja, ukvarjanje s politiko je v resnici narcisoidna želja politike, literatura se ukvarja s svetom, ki je širši od politike in hkrati ožji, torej sama s seboj, s svojimi poetskimi sredstvi. – Narcisizem literature? Brez dvoma.

Ugovor zgornjemu, torej navidezni izolaciji literature, lahko najdemo v tezi, da je vse politika, da se iz politike ne moremo preprosto iztakniti in da je tudi literatura samo nadaljevanje politike z drugimi sredstvi.⁴⁶ Ampak s to tezo bi morali prekiniti, to je apel, podoben Artaudovemu, naj se vendar enkrat že konča božja sodba ... Zato se sodobne teorije gledališča (in performansa; zaradi ekonomičnosti bom govoril samo o gledališču) ukvarjajo z novo definicijo političnosti, angažmaja in družbenosti; ta prizadevanja lahko brez velikih težav apliciramo tudi na literaturo oz. dramatiko.⁴⁷ Gre za vzpostavljanje literature kot avtonomnega polja znotraj političnega, točneje, za vzpostavljanje političnega kot avtonomnega polja znotraj literature. Lahko bi rekli, da gre celo za nekakšno negacijo vsesplošne politizacije, ki pa se očitku naivnosti izogne s povzemanjem političnega v lastne mehanizme delovanja. Samo na ta način se namreč

46 Tako Diana Taylor pravi: »Performans je za nekatere nadaljevanje politike z drugimi sredstvi« (*Performance* 147).

47 O sodobni dramatiki ni mogoče govoriti brez hkratnega govora o gledališču, torej o performativnem, o izvedbi. Govor o sodobni dramatiki morda sploh ni več govor o drami kot taki, temveč vselej o njenem mestu in vlogi v izvedbi. Izvedba je torej drami nadrejena; kljub temu bomo v nadaljevanju spregovorili tudi samo o (sodobni) drami.

lahko literatura izmakne dominaciji politike oz. nenehnemu pristajanju na podrejeno vlogo, na minorizacijo, na manjšinskost. Pravzaprav manjšinskost sprejme kot lastno gibalo, kot vir ali bazen lastnih poetskih postopkov. Priča smo torej nekakšnemu zavestnemu in načrtnemu odrekanju, odpovedi ali izbrisu političnega kot akcije, s tem pa ne tudi ukinitvi političnega kot poetskega sredstva. – Poetizacija politike? Nedvomno.

Kljub odmikanju na rob pa v tem robu najdemo novo središče.⁴⁸ Postaviti se na rob, torej v novo središče, pomeni delovati, sodelovati, posredovati, srečevati se ipd., vendar z neopazno razliko v intenci. Če tradicionalni literarni aktivizem zavzame pozicijo v svetu, o katerem potem avtonomno priča in sodi s pozicije razsodnika, ki si želi biti slišan in razumljen znotraj političnega, se novo razumevanje političnega »razsodni« funkciji literature odpoveduje in si jemlje privilegij, da je do kraja in kolikor je mogoče »nerazsodno«, nerazumljivo in »neslišno«. In če tradicionalna misel o razmerju med literaturo in politiko terja od literature zavzemanje ali izražanje stališča, neke vrste radikalno vključenost v družbene procese in izmenjave ter nenehno vednost o lastnem mestu v političnem diskurzu, »nova« misel zagovarja nevednost o svoji poziciji, ki je celo načrtna, radikalno izključenost iz logike političnega in odzemanje ter zgolj odražanje stališč, ki jih od literature pričakuje politika. Literatura ustvarja »drugi svet«,⁴⁹ torej drugi svet v prvem, novi svet v starem, vezi med njima pa so predmet večnih pogajanj.

O tem v zvezi z gledališčem med drugim pripovedujeta Andy Lavender v delu *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement* in Joe Kelleher v razpravi *theatre&politics*: gledališče je še vedno mesto izjavljanja o svetu, vendar nove prakse to možnost ponujajo ljudem samim, gledališče ni več prostor mediacije (mediacijsko sredstvo pa je bilo navadno dramsko besedilo), temveč ekspresije politične senzibilnosti (Lavender). Pri tem sta oba – skupaj z Rancièrom – kritična do različnih oblik participacije v gledališču, ki so v resnici od politike izposojene demokratične (beri: manipulativne) prakse, od daleč sicer spominjajoče na ritualni izvor gledališča, vendar v resnici skupnostno naravnano gledališča prej prikrivajo kakor razkrivajo. Participatorna demokracija namreč, po Chantal Mouffe, sestoji iz družbenih razločevanj in nemogoče končne sprave. In zakaj se torej ne bi vsemu temu – vsaj v gledališču – že vnaprej odpovedali?

Postaviti se v središče ne pomeni ustanoviti politično stranko ali aktivirati politični blog, temveč iz središča delovati po lastnih močeh, po močeh, ki jih protagonistu ponuja gledališče. Gledališče lahko, po Mouffe, družbene in politične antagonizme naredi vidne ter v javni sferi artikulira različne konfliktne poglede, brez želje

48 »Rob v središču« je zveza Primoža Jesenka (glej naslov njegove knjige iz l. 2015).

49 Prav tako gledališče. Claudia Castelluci npr. pravi: »Vedno in ni važno, kako: drugi svet« (cit. Kelleher, *theatre&politics* 72).

po dokončnem konsenzu. Mobilizacija, ki je bila vedno v temelju gledaliških reform, torej aktiviranje gledalca najsi bo zgolj v segmentu ali kot celostnega bitja, se v novem razumevanju gledališča in novih gledaliških praksah kaže na različne načine. Kelleher navaja vrsto možnih, parcialnih politizacij, ki so v gledališču lahko načrtovane, lahko pa jih kot take prepoznavamo *post festum*. Novi politični subjekt se tako v gledališču – dodajmo mu še (novo) dramatiko – definira s prostorom izvedbe (oz. z načinom zapisa dramskega dela), s spolom oz. z lastno spolno opredelitvijo, avtorsko pozicijo (individualna-kolektivna, absolutna-procesna), načini uveljavljanja (prostor izvedbe, mesto objave, množični ali alternativni mediji, gverila), jezikom oz. dikcijo (govor večine-govor manjšine, govor vladajočih-govor zatiranih), možnostmi demokratizacije, ki jih njegovo delo omogoča, izogibanjem kulturnim komodifikacijam, z odnosom do občinstva (aktivacija-pasivizacija) ipd. Funkcije političnega v gledališču vidi v doseganju nestabilnosti in nepredvidljivosti, torej v omajanju vnaprejšnjih predpostavk in samoumevnosti, na katerih sicer gradi vsaka pragmatična politika. Nova pozicija gledališča spodbuja prakse sobivanja in sodelovanja, ustvarjanja novih prostorov skupnosti, angažmaja v smislu razgrnitve nasprotij, diskonsenza, desorientacije in nevednosti. V resnici ji gre za razsrediščenje središča, vseh robov in središč, in vrnitev pogleda v lastno središče, na lasten rob. Taylor prav tako predlaga zamenjavo paradigme: tudi gledanje je dejanje, tudi osebno je politično, tudi metafora je neposredna, tudi uprizarjanje (pisanje) je poseganje v svet; Kelleher pa minimum političnega (v gledališču) formulira s sintagmo: »bringing into appearance«, pojaviti se oz. omogočiti, da nekaj postane vidno, da sami postanemo vidni. – Nekritično bi lahko dodali, da je to praviloma tudi njegov maksimum ...

Če se tradicionalni pogled na razmerje med literaturo oz. gledališčem in politiko s takim razumevanjem ne more strinjati, saj naj bi bila »vidnost« (ali sliš(a)nost) nujni pogoj za delovanje, za aktivizem, se novo razumevanje zaveda omejenih možnosti političnega delovanja v sodobnem svetu, pri čemer tudi drugače razume pojem akcije. V novi, najmlajši dramatiki je že mogoče slutiti temeljni premik od politik uprizarjanja k taktikam preživetja, torej od politike k socialni. Seveda misel, ki zagovarja vesplošno politizacijo, pojma socialnega nikakor ne more izvzeti iz nje, vendar vseeno tvegajmo. Misel na preživetje se namreč otrese iluzij, da lahko kakor koli vpliva na politiko, da jo lahko spreminja oz. prilagaja svojim potrebam; misel na preživetje od politike kot pragmatične dejavnosti tudi ničesar več ne pričakuje. Razume jo namreč kot ločeno sfero, ki ne pomeni več upravljanja zadev polisa, temveč predvsem obliko zajedanja v njegovo materialno podstat in iskanje možnosti za njegovo prilastitev. Novo gledališče (in nova dramatika) si bo skušalo ponovno prilastiti socialno sfero življenja oz. bivanja, kjer pa prilastitev ni več mišljena pejorativno, temveč kot neke vrste izpolnitev klica »nazaj k naravi«, vendar k lastni naravi, kot prisvojitvev ali reappropriacija lastnega (golega) življenja. Vzeti si pravico do življenja, ki jo različne dominantne biopolitike

človeškemu bitju nenehno jemljejo oz. nanj s svojimi postopki usodno vplivajo: to bi lahko bil moto novega gledališča (ter nove dramatike), ki hkrati odraža novo življenjsko paradigmo in povzema sodoben izbris politike kot usode.

Novo obliko politizacije – in poetizacije – pa je, to si moramo priznati, težko definirati. Kot že rečeno, v sodobnem gledališču težko ločujemo dramo od gledališke izvedbe; če je v dramskem gledališču to do določene mere še (bilo) možno, je v postdramskem gledališču oz. sodobnih performativnih praksah postalo že nemogoče. Če je bila drama nekdanj posredno politična v svoji dramaturški strukturi ali neposredno politična v dialogu, so postdramske ali performativne predloge zgolj uprizoritveni teksti oz. segmenti, ki so lahko politični samo v povezavi z drugimi segmenti oz. kot del celovite uprizoritvene strukture. Če je Aristotel trdil, da lahko tragedija katarzični učinek doseže zgolj z branjem, oz. ga z branjem doseže celo bolj kakor z uprizarjanjem, in je tej dogmi evropsko (dramsko) gledališče sledilo več kakor dva tisoč let (o tem kritično razpravlja Florence Dupont v delu *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča*), se je s pojavom moderne režije političnost drame prestavila v njen uprizoritveni potencial, kombiniran z izstopom iz režima reprezentacije. Status drame v sodobnem gledališču je zamajal že pojav literarnega modernizma konec 19. stoletja, še bolj pa prihod postdramskega gledališča, ki po eni strani pomeni demokratizacijo različnih besedilnih (in ne samo dramskih) in uprizoritvenih postopkov, po drugi strani pa vrnitev gledališča v čas pred pojavom dramskega gledališča oz. v predramski čas, ki dramskega besedila v danes (točneje: od Aristotela naprej) znani obliki še ni poznal. V postdramskem razumevanju je potemtakem politična gesta vse: tako uprizarjanje neuprizorljivega kot neuprizarjanje uprizorljivega, tako realizacija fikcije kot fikcionalizacija realnosti, tako branje kot izvedba, tako igra kot ready-made, tako dekonstrukcija kanona kot snovanje priložnostne uprizoritvene predloge (devising theatre). S tem gledališče sooči z nevarnostjo poljubnosti po principu »anything goes«, po drugi strani pa z rahljanjem razmerja destabilizira tudi vizijo sveta, ki lahko tako legitimno in okrepljeno zaživi ločeno od realnosti, pravzaprav neodvisno od gledališča ali dramatike. Zato postdramska doktrina evidentira ali celo »predpiše« različne oblike penetracije gledališkega v politično, in to do te mere, da že povsem zabriše realne učinke. Dokumentarno in verbatim gledališče, novo epsko gledališče, urbane intervencije, body art in artvizem so tako prakse, ki ne presenečajo nikogar več, razen nekaterih atavističnih, v resnici predmodernih kulturnih okolij, gledališče pa se toliko bolj intenzivno, celo obsesivno sprašuje o svojem (političnem) »smislu«. ⁵⁰ Intenzivnost spraševanja o razmerju med gledališčem in politikom je premo sorazmerna upadanju njegovega pomena in učinka v politiki in družbi. Prav zato bi gledališče moralo igrati

50 Tak primer je bil simpozij z zgovornim naslovom *Kastracije političnega in sodobno slovensko gledališče* v organizaciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ter Slovenskega gledališkega inštituta novembra 2017.

na socialno karto, na vzpostavitev nove družbenosti, novega razumevanja skupnosti, kjer je kljub kolektivnemu vidiku poudarjena tudi individualnost njenih pripadnikov, njihova telesnost v boju za preživetje. Pri tem pa ne bi smeli pozabiti na temeljne predpostavke sodobnega angažmaja, ki so (po Taylor) nujnost, strast in odgovornost ali (po Mouffe) interferenca, intervencija in imaginacija.

Sodobna slovenska dramatika operira s političnim na različne načine. Redkokdaj je neposredna, kar je bilo značilno za politično dramo 80. let prejšnjega stoletja, raje se zateka v metaforičnost, četudi drastično (npr. *Evropa* Vinka Möderndorferja), ali eksistencialistični absurd, četudi spominjajoč na realnost (npr. *Padec Evrope* Matjaža Zupančiča), realnega političnega, družbenega, socialnega in estetskega učinka pa niti prva niti druga strategija ne doseže. Poseben primer je dramatičarka Simona Semenič, ki preseže pomisleke, povezane s postdramsko paradigmo, ter s preiščeno rabo poetičnih, dramatičnih, pripovednih, esejističnih, metadramskih in uprizoritvenih strategij ustvari nov tip »političnega« gledališča, ki je še najbolj povezano z izhodišči, izpisanimi zgoraj. Vselej izhaja iz intimnega, ki ga posploši v družbeno, in s tem pokaže na nujnost njune povezanosti oz. interference; piše s strastjo, ki ni daleč od erotične, s tem pa intervenira v vsesplošno družbeno apatijo, s svojo razkošno, a disciplinirano imaginacijo širi svet, kakršnega poznamo, in odpira nove možnosti, pri tem pa tako od sebe kot avtorice kot od nas, bralcev in gledalcev, zahteva odgovornost pri njihovem udejanjanju. Nič aktivističnega ni v njenih besedilih, čeprav so včasih skrajno boleče družbeno angažirana, vendar bralca ali gledalca kljub vsemu pozivajo k emancipaciji, celo mobilizaciji, a ne agitpropovski ali brechtovski, temveč k mobilizaciji senzibilnosti do sebe in okolja, oboje pa je mogoče spremeniti samo v stanju poistovetenja, torej tiste istosti, ki jo sodobna realpolitika v temelju ignorira ali celo prepoveduje.

A zanimivejša od revizije preteklega se zdi revizija prihodnjega, točneje, primerov dram nekaj najmlajših, šele prihajajočih piscev, zbranih v reviji sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev *Adept*.⁵¹ Uredniki v uvodniku zapišejo: »Besedil, ki bi bila povsem odmaknjena od stvarnosti, praktično nismo prejeli«, in opozarjajo na »aktualne, pereče problematike« dram v širšem izboru⁵² ter »družbeno angažirani vidik stvarnosti«. Uredniško opazko lahko brez težav umestimo v sistem, ki smo ga skušali zarisati zgoraj. Zanimiva je formulacija z neke vrste dvojno negacijo: »povsem odmaknjena« in »nismo prejeli«. To opreznost, izmikanje definiciji oz. jasni oznaki besedil, pa ne smemo razumeti kot uredniško nespretnost ali neizkušenost, temveč kot simptom natančno tiste situacije, o kateri na tem mestu govorimo. Po vsej verjetnosti jim gre za poskus opredelitve novega razmerja med piscem in svetom, med subjektom in bivanjem, ki ni tako izrazito kot – v dramatiki oz. gledališču – nekoč, temveč se

51 Glej *Adept*, št. 4./2018.

52 Na poziv k objavi so prejeli 19 dramskih besedil.

šele vzpostavlja, in to ne le v pisavah mladih piscev, temveč v širšem okolju, saj dram ne razumejo v odnosu do nečesa vnaprejšnjega ali že vzpostavljenega, temveč šele postajajočega, formirajočega se, iščočega svoj (dramski, gledališki) telos. To so torej drame, ki se šele približujejo svojemu bistvu, za katero pa je težko reči, ali ga bodo kdaj dosegle; pravzaprav je težko reči celo, ali to bistvo sploh obstaja. Drame, uvrščene v izbor, namreč kažejo na neke vrste tujost, nedostopnost sveta, kar lahko v kategorijah klasične politične ekonomije razumemo kot alienacijo, lahko pa tudi kot odsotnost, točneje: odsotnost dosegljivega sveta, kar eo ipso pomeni odsotnost sveta kot takega, izgubo sveta iz vidnega polja, temeljno drugost.

V dramah lahko opredelimo specifičen občutek, ki se zdi drugačen in nov, tudi v primerjavi z dramsko pisavo Simone Semenič: nič več plastičnega občutka povezanosti, skupnosti, niti ljubezni oz. erotike kot temeljne kohezivne sile, temveč zgolj nekakšna linearna navezanost, ki asociira na navajenost, samoumevnost, na zadnje ostanke emocij in vsega čutnega. To so postkatastrofične drame, torej drame po katastrofi, ne pred njo, kar je prepoznavna značilnost siceršnje slovenske sodobne drame, ki se pogosto razplete na ozadju morale (še pogosteje moralizma) ter krčevite želje po politizaciji in ne poetizaciji; to so torej drame iz časa po izbrisu vsake možnosti, ko svet ni več drama, temveč le še nekakšna čistina, na kateri nove možnosti ne »rastejo« več. Vendar, paradokсно, to tudi niso več beckettovske drame zatona, razsutja in degradacije, ki jih pred potopitvijo rešuje neizmerni užitek v govorjenju, temveč svojo moč črpajo iz težko opisljive zavesti o »živi zdajšnjosti« (sintagma je Kermaunerjeva), ki sicer ni brezizhodna, saj je nekam usmerjena, vendar izhod in smer v tem trenutku še nista določljiva. Njihova moč ni brez strahu, ni brez spomina na katastrofo, ni brez občutka nemoči, a ta nemoč je vzratna, nemoč za nazaj, kakor koli je to slišati nesmiselno, a ravno v tem nesmislu je mogoče slutiti izhod, možnost upora, vizijo svobode. Tudi mladim avtorjem gre za preživetje v svetu nujnosti, pri čemer pa ne pričakujejo nobene (socialne) pomoči od zunaj, od politike. Namesto v svetu politike se gibljejo v svetu družbenosti, socialne margine in stigme. Njihovo izhodišče – navsezadnje šele vstopajo v svet – lahko najbolje ponazorimo z naslovom ene od dram: »Poišči me!«

Drama Varje Hrvatina *Popotovanje dramskega besedila* se na določen način »samouprizarja«, s čimer se – hote ali nehote – izključuje iz hierarhij, ki veljajo v produkcijskih oz. institucionalnih razmerjih v našem gledališkem in kulturnem okolju. Gre za metadramatično dramo, v kateri so »osebe« (ali »potujoči«) Dramski tekst, Didaskalija, Lik, Čas, Prostor ipd. Na prvi pogled bi lahko rekli, da gre v drami za poskus vrnitve k dramskemu tekstu, vendar je poanta nekje drugje: v osvoboditvi dramskega teksta vsakršne dominacije, v užitku v tekstu, v smrti avtorja in rojstvu avtonomne politike teksta-kot-igre, ja, v neke vrste avtonomni coni, ki se samoupravlja in samouprizarja. Tekst je skrajno igriv in humoren, vanj je vpisana igra kot taka, igra kot igra, ki je ni

mogoče ujeti, izrabiti, mobilizirati, temveč jo je mogoče samo rešiti spon gledališča kot institucije, pravzaprav drame kot dogme, in to kot dvojno igro, ki spretno rokuje tako sama s sabo kot s svetom okrog sebe. Ujetost teksta v zanko (konča se enako, kot se je začel, s popisom dramskih oseb) je samo navidezna, področje boja se namreč v drami premakne na novo raven, s trdnih tal v »širna obzorja«, nad realnost, s katero sicer ohranja možnost stika, torej tudi potencialnost političnega, a mu v resnici ne gre več za to. – Samo krogi, večni krogi na drugo stran.

Drama Neve Zver *Obala* je podnaslovljena kot »enodejanka o čisto navadnih ljudeh« in je izpisana v dialogih, ki jih zaznamuje določena pripovednost, epskost, ki je praviloma »navadna«, nevzvišena in nepretenciozna. Oznaka epskosti pa je ne približa Brechtu, temveč še vedno ostaja v okvirih aristotelovske pripovedi zgodbe, pravzaprav serije zgodb, pa čeprav so te razbite in nezanesljive. Četudi je v dialogih mogoče zaznati določeno napetost, se resnični dramatični moment v drami pojavi šele na koncu, to je mitološka pošast Leviatan, ki požre vse protagoniste, razen dveh ženskih likov. Zato je to bolj ali manj nedramatična drama, drama-brez-drame, ki pa se pridružuje postdramskim zgledom drame kot pripovedi oz. pripovedovanja kot uprizoritvenega dejanja. Dramo je torej treba izgnati iz drame, svet ni več drama, drama je samo še arbitrarni moment, (negativni) deus-ex-machina, svet pa je svojo elementarno dramatičnost izgubil in ohranja le še videz drame – gledališče pa videz dramatične angažiranosti oz. političnosti. Čeprav pošast napove katastrofo, je svet *Obale* v resnici zaznamovan z nekakšno fluktuacijo ali erozijo: tal pod nogami je vedno manj, vendar ne smemo dvomiti, da so pod temi tlemi nova tla in pod njimi spet nova ... – Ponaavljanje do neskončnosti.

Kraljevi otroci Maše Pelko uprizarjajo predzgodbo *Kralja Ojdipa* oz. *Antigone*, en sam, kronološko natančno opredeljen dan, še manj kot dan v življenju družine, obsojene na katastrofo. Seveda bralci poznamo razplet, zato je še toliko bolj zanimivo vedeti, kaj je bilo prej ... Prej je bila družina, na prvi pogled kompaktna, »jedrna« družina, vendar že z vsemi znamenji preteklih dejanj in prihajajočega na lastni »koži«. Družina je v jedru države, ki razpada, pravzaprav obe razpadata, pa čeprav se mlada Antigona (stara je 10 let) še tako trudi ohraniti jo enotno. Politična drama rodu se v drami premakne v družino in otroštvo, ki bi moralo biti politike rešeno, obvarovano vsega zunanjega, a je ravno nasprotno: politika se še posebej na družini, otrocih in otroštvu najmočneje pokaže, vse stigmatizira, zaznamuje z usodo. Mir, ki veje iz dialogov, je samo navidezen, pod njim brbota, čas teče počasi, vendar se zdi, da drama ne traja samo dvajset minut, kakor je mogoče razbrati iz časovnih markerjev, temveč stoletja. Družina ni uprizorjena monolitno, temveč se v njej manifestirajo vsa pretekla in bodoča politična razmerja ter spori, tako na ravni odnosov starši-otroci, mlajši-starejši, dekleta-dečki; družina je potemtakem gojišče raznovrstnih dram. Zadnja Antigonina replika, »Vse bo v redu«, je ob tem, da je skrajno presunljiva, tudi ironična – a ne v

izreku, temveč v izzvenu oz. kontekstu. – Reda ni in ga tudi nikdar ni bilo, samo potrežljivo igranje vlog je, ki so nam v življenju naložene.

Poišči me Aleša Jelenka je drama o spolni zlorabi, izpisana v poetičnem jeziku, ki osmišlja njeno siceršnjo predvidljivost. Ponovno je pred nami družina, v kateri vladajo konvencionalna in konservativna razmerja, je brez očeta, mama pa podlega družbenim diktatom: družina potrebuje moškega, očeta, pa čeprav za ceno žrtve. Ta žrtev je hči, Urška, izpostavljena tako v družbenem kot družinskem kontekstu, brez zaščite, sama v svetu, v katerem se podirajo vse nekdaj čvrste stavbe in nadstavbe. Drama vodi bralca iz politizacije v poetizacijo in nazaj, pri čemer politiko izenači z družino, poezijo pa z možnostjo pobega. A pobegniti je mogoče samo v metaforo, v igro, pa čeprav zgolj nezanesljivo odtisnjeno na belino papirja. Sled rešitve predstavlja samo že omenjeni naslov drame, torej klic, apel tistemu svetu, ki ga ni nikjer zunaj, temveč vselej znotraj: družbe, družine, individuuma. – Iz drame se je mogoče rešiti samo v novo dramo, vera v dramo je trdovratna.

Odpad v drami z istim naslovom Nejca Potočana je metafora, pred nami je postapokaliptični svet, v katerem pa je – glede na to, da apokalipsa pomeni absoluten konec – še kar veliko ostalo, predvsem smeti, ki pa kažejo na obstoj nekega prvega, boljšega sveta, ki te smeti sploh producira. Zato je pred nami v resnici segment tega, našega sveta, a tisti odrinjen, zanikan, pozabljen segment, čeprav v drami uprizorjen z grotesknim vitalizmom. Smo »na dnu«, na socialnem dnu, ki pa ga nekdo nenehno ustvarja in upravlja z njim. Ta upravljavec je Polcaj, ki manipulira z otroki z odpada v vsakodnevnem boju za preživetje. Njihov svet je preboden s spominom na pretekli (srečni?) čas, celo na vzporedni čas, ki pa otrokom z odpada ni in ne bo dan, mimo njih teče kot paralelna realnost, ki jim je nedostopna, čeprav z nenehnim ponavljanjem (in omamljanjem) spremenjena v željo. Ta želja pa je peklenska, saj jih vodi tja, kamor nočejo, in pripoveduje o svetu, kakršnega za njih ni. Tega se na koncu tudi zavejo, čeprav ostaja grožnja apokalipse-po-apokalipsi odprta. Še najbolj grozljivo spoznanje je, da je katastrofa pravzaprav samo katastrofa za veliko večino, govorjenje o svetovni katastrofi pa demagoški trik tiste manjšine, ki je ne bo doletela. Drama ne ponuja resignirane slike sveta, čeprav tudi ne vizije odrešitve, s poetičnimi sredstvi zgolj odraža stanje, iz katerega bi se bilo najbolje izmakniti. – A čas med potegom vžigalice po hrapavi površini in plamenom se zdi odločilen.

2.2.5 »Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija.«

V. Hrvatin, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*

2.2.5.1 Nova drama

Pričujoči tekst jemlje v premislek sodobno dramo, ki jo – pogojno – imenuje *nova drama*. Precej iztočnic v besedilu je še provizoričnih, delovnih, hipotetičnih, zato tudi množica navednic, s katerimi so opremljeni posamezni pojmi. Na nekaterih mestih se zdi razprava kontradiktorna, kar lahko ponazorimo že z nujnostjo opredelitve pojma »nova drama«, ki se včasih zdi resnično nova, nato pa spet nekaj že zdavnaj – še posebej v modernistični dramatik in postdramatiki – videnega in reflektiranega.⁵³ Morda pa želi dinamika razpravljanja predvsem slediti neki novodramski logiki dehierarhizacije ali nalomljenosti, ki v temelju prekinja tisto dramskogledališko kontinuiteto, ki raste najsi bo iz Aristotela, Freytaga, Brechta ali Lehmanna – če različne epohalne premike v dramski (in gledališki) teoriji ponazorimo z imeni njihovih nosilcev. Hkrati pa – in to je kontradiktornost, o kateri govorim – brez omenjenih premikov nove drame ne bi bilo. Nova drama je potemtakem nova zlasti po tem, da vse predhodno inventivno in učinkovito predela v nov, do tega trenutka še neobstoječ dramski (in uprizoritveni) sistem, ki kliče po ustrezni (samo)refleksiji.⁵⁴

53 Če v tej razpravi govorimo o »novi drami«, ki ji zoperstavljamo »staro dramo«, ki je pravzaprav vsa drama, napisana pred »novo«, in ne samo drama »starih« avtorjev (antičnih tragedov, evropskih klasikov ipd.), se zavedamo, da je oznaka vrste, torej tipa drame, ki nastaja v tem postpostdramskem času, težavna naloga. Pomislimo samo na Lehmannovo temeljno razpravo o postdramskem gledališču, v kateri pa je oznaka nove dramske vrste, ki jo proizvede postdramski čas, pravzaprav zamolčana, termin »postdrama« se v celotni študiji pojavi samo enkrat (kot »postpostdrama«), pa še takrat bi ga lahko nadomestili s pridevnikom (post)postdramski. Seveda pri tem ne gre za nikakršno Lehmannovo nedoslednost ali nenatančnost, temveč predvsem za dejstvo, da avtor v svojem delu ne ponuja nove dramske teorije, saj razpravlja predvsem o (postdramskem) gledališču, hkrati pa sledi razmisleku, ki ga najbolje ponazarja naslednji citat (iz predavanja iz časa po objavi njegove velike študije): »Resnično upam, da mi pred tem občinstvom ni treba pojasnjevati, da termin postdramsko gledališče ne pomeni gledališča brez teksta in da niso vsi teksti, ki so bili napisani za odsko uprizarjanje, 'dramatični'. Če sledim dialektičnemu pristopu svojega občudovanega učitelja Petra Szondi, preprosto predlagam večjo natančnost in terminološko jasnost pri rabi termina 'drama'. Ko sem namreč pisal o 'postdramskem', sem se zavedal, da sodobno gledališče nastaja v okolju, ki je globoko zaznamovano z medijsko kulturo, s kulturo podob, in v digitalnem prostoru. Temu splošnemu razvoju je bilo namenjeno, da bo spremenil status literarnih razsežnosti gledališča. Zato je zdaj pomen besedila očitno okrnjen« (»Thalia«).

54 Novo dramatik je, kakor še marsikaj, v svojih lucidnih premislekih med drugimi utemeljil že Antonin Artaud: »Ne bomo igrali napisanih iger, ampak bomo poskušali uveljaviti neposredno režijo znanih tem, dejstev ali del. To zahtevata narava in razmestitev dvorane, in nobena tema, naj bo še tako obsežna, nam ne more biti nedostopna« (*Gledališče* 120).

Kot zanimiv predhodnik tako postdramske kot nove dramske pisave se kaže fenomen t. i. »minidram« ali dramskega minimalizma. Avtor referenčnega zbornika minidram Karlheinz Braun ga najde delno v dramski

2.2.5.2 Tri opozorila

Za začetek tri opozorila. Kako naj berem in analiziram (novo) dramo zunaj vseh okvirov, definicij, navodil, opomb, teorij, praks ipd.? Ali ni analiza (dramskega) teksta v resnici najvišja oblika perverzije? V analizi v tekst ne samo da penetriram (svoje želje, »metodo«, »hipoteze«), temveč ga do kraja raztelesim, še več, naselim se v njegove (medcelične) medprostore, od koder me – mojega užitka – ne more iztrgati nobena kemoterapija, nobeno obsevanje, nobena deratizacija. Ali pa morda pretiravam, zato da bi dosegel dramatični analitični učinek, adekvaten tistemu, ki se posreči dramskemu tekstu?

Ali naj dramo sploh berem? Naj jo morda uprizarjam na svojem notranjem odru? Naj ji sledim ali se ji spontano upiram; naj berem tisto, kar je v njej zapisano, ali tisto, kar ni, kar je zamolčano, kar lahko razberem iz njenih medprostorov, iz njenega podteksta? Naj dramo v kali zatrem, zanikam njeno dramatičnost, ali naj vanjo vstopim ravno s to predpostavko, torej: drama je drama, drama je pač tisto, kar se (kar dramatik, literarna teorija in zgodovina, uprizoritvena praksa) imenuje drama ... Je pri vzpostavljanju tesnega stika s sodobno, novo dramo kaj drugače kakor pri branju stare drame?

In še tretje svarilo: kdo sploh bere, kdo sem tisti »jaz«, ki se v zgornjih dveh odstavkih kaže kot samoumevna kategorija, kot nekdo, za katerega se predpostavlja, da je in da brez njega ni nič, niti drame niti njenega branja, če o vsem drugem na tem mestu molčim ... Jaz kot pretočna odprtina ali jaz kot vodnjak želja z jasno definirano prostornino? Jaz ali drugi, v množini; drugi jaz ali jaz kot drugi – in tako naprej kot n-ta ponovitev te davne dileme.

Če si zastavljam zgornja vprašanja, se moram nemara odreči tudi metodološki predpostavki, ki je bila dolgo (moje) analitsko vodilo: (dramski) pisec in njegovo delo nimata ničesar skupnega, (dramski) avtor je mrtev, naj živi (njegova) drama! Tekst ni več ločena entiteta, nič več objekt analitičnega interesa, temveč subjekt komunikacije, še več, zaupanja med avtorjem in analitikom, s poudarkom na etimološkem jedru tega pojma, na upanju po doseganju čistega, polnega stika (ali pa tudi ne), in zaveznitva med omenjenima, ponovno s poudarkom na etimologiji vezi. Tekst je samo veznik v

zgodovini, delno pa ga spodbudi sam z vabilom sodobnim dramatikom. Minidrama je zanj »bolj ideja kakor njena realizacija, bolj situacija kakor njena analiza, je pogosto najkrajša pot do zelenega dramskega učinka« (*MiniDramen* 9). Minidrama ne rešuje velikih problemov človeštva, osvobojena je pritiska dramatičnega in vloge gledališča kot moralne institucije, v njej se kaže (anarhistični) užitek v sami pisavi in v njej se gledališče v resnici dematerializira in zmaga absolutna svoboda. Minidrama ne računa na odrsko uprizoritev, dovolj ji je le tekstualna igrivost, po svoji naravi je nagnjena k fragmentarnosti. V minidramah srečamo nekatere značilnosti, ki so domače tudi novi drami ali konkretno dramam Varje Hrvatini (ki so nekatere tudi »kratke«), pozna pa jih v veliki meri že dramski modernizem: drama kot didaskalija, drama kot opis oseb, concept-načrt drame, drama kot pesem, zbir aforizmov, skečev, vicev, absurdističnih dialogov, drama kot »imitacija« uprizoritvenih žanrov ipd.

odnosu med subjektoma, njun lubrikant (analitična perverzija!), tako tekst kot analiza sta sporočili, še več, pismi, »izpovedi« avtorja analitiku in analitika avtorju, nagovora in napotili k branju, uprizarjanju – in še k tretji obliki njune eksistence, ki je zaenkrat še ne znam poimenovati.

Spet pa povedano ne pomeni, da moram avtorja ali avtorico drame poznati osebno, morda celo intimno. V nekem paradoksnem obratu me avtor(ica) sploh ne zanima, čeprav ga (jo) pri pisanju nenehno (in dobesedno) čutim na koži, v ustih, na sluznici (!). V spomin si moram priklicati – če gre za domačega avtorja ali avtorico – njegovo ali njeno podobo ali jo – če gre za tujega avtorja ali avtorico – poguglati in si jo med pisanjem vedno znova ogledovati, z njim (njo) koketirati, še več (in kot se menda zdaj že razume), vanj(o) – dobesedno ali voajersko – prodirati, kot da se v njem ali njej v čisto in samo telesnem smislu skriva misterij njene ali njegove drame, teksta, pisave ... – Seveda gre za gojeno zablodo, ki jo v procesu pisanja v seriji dialektičnih obratov nadomeščajo različni potujitveni postopki, ki šele v kombinaciji s »penetrativnimi« omogočajo rojstvo analitičnega teksta, vendar: rojstvo teksta iz duha telesa (!).⁵⁵

2.2.5.3 O subjektu v novi drami

Recimo, da je ena ključnih značilnosti nove drame odprava ustaljenih zaporedij, hierarhij, razlik in delitev, ki jih je tako jasno in razločno predpisovala aristotelovska dramaturgija. Tukaj pojem nove drame razumem zelo široko, torej kot tekstno prakso, o kateri lahko govorimo od pojava moderne drame naprej, in to v povsem szondijevskem pomenu. Samo pomislimo, kaj se v tem času zgodi z nekaterimi temeljnimi opozicijami, značilnimi za »staro« dramo: namreč z razliko med glavnim in stranskim tekstom, med dialogom in »opombami« ali didaskalijami, med pisanjem in branjem ter med pisavo in uprizoritvijo, med jezikovno artikulacijo in uprizoritvenimi znaki, torej med dramo in režijo, med uprizarjanjem in gledanjem, med zunanostjo in notranostjo »polja«, med produkcijo in recepcijo, med individualnim in kolektivnim avtorstvom, med »umetnostjo« in »znanostjo«, med poezijo in kritiko ter analizo ...⁵⁶

55 »Vrnitev« ustvarjalčevega življenja, njegove biografije ipd. v diskurz o njegovem delu je značilna tudi za nekatere nove tendence v refleksiji scenskih umetnosti (tako o »bližini med umetnostjo in življenjem« v nekaj predavanjih iz zadnjega časa govori tudi Bojana Kunst).

56 Dandanes nekatere definicije drame, ki so bile veljavne še pred nekaj desetletji, kljub svoji odprtosti ne veljajo več. Tako je denimo z znano »nadčasovno« definicijo drame, kakor jo v temeljni *Teoriji drame* zapiše Lado Kralj: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev.« In nadaljuje: »Zdi se, da ta formalni kriterij edini omogoča nadčasovno definicijo drame, tj. takšno, ki ustreza vsem njenim pojavnim oblikam, pa tudi različnim teoretskim interpretacijam, ki so se pojavljale v historičnem razvoju« (5).

Že postdramski, še posebej pa sodobni čas kličeta po redefiniciji tega opisa, ki se zdi kljub tendenci k nadčasovnosti že tudi sam »historičen«, in to v skoraj vseh svojih sestavinah. Govor o drami kot »literarnem tekstu« je samo leto po izidu Kraljeve *Teorije drame* (1998) v *Postdramskem gledališču* (1999) postavil pod vprašaj že Lehmann –

Dehierarhizacija temeljnih razmerij, ki določajo dramski in/ali uprizoritveni diskurz, pomeni tudi njihovo reintegracijo in dekolonizacijo: tekst ne kolonizira več scene (dramskogledališka paradigma), vendar tudi scena ne več teksta (postdramska paradigma), (z)vrstne zakonitosti, ki jih predpisuje ali le registrira literarna teorija ali zgodovina, se umaknejo užitku v pisavi, dolgi tisočletji in pol opevano »objektivnost« dramskega dialoga pa nadomesti zaveza subjektivnosti, ki nekdanjo odgovornost »višji sili« (resnici) nenadoma pripiše vsej možni iluziji, ki določa eksistenco sodobnega subjekta.

Čeprav »nižja sila«, si je sodobni subjekt zmožen prilastiti vse, kar prečka njegovo polje interesa, pri čemer vse slišno in vidno, zapisano ali sanjano, absolutno in kontingentno, *fake* ali »resnično« reintegrira ter deformatizira in reformatizira; hkrati pa si ne lasti pravice ali patenta za svoje spontane iznajdbe, ničesar in nikogar noče ponovno kolonizirati, vse prepušča neki le sluteni biti ... Pri tem proizvede novo (čeprav sploh ni nova, še neobstoječa je le v kombinatornem smislu) entiteto, ki jo lahko samo v približku poimenujemo identiteta, saj gre za na prvi pogled še popolnoma nesistematični seštevek impulzov ali vtisov, za konglomerat, sestavljen iz nanodelcev »sveta«, hiperlink z neskončno potmi, ki se križajo v vseh dimenzijah, za videoklip s tisoč sličicami na milisekundo ... Vem, da pretiravam, saj je substanca te subjektive dvoosne istosti v resnici zelo preprosta: na prvi osi jo določa maksimalna odzivnost na »svet« in na drugi osi odgovornost, ki je v resnici selektivni mehanizem. Jaz je mogoče kolonizirati samo z jazom samim in samo na ta način – v procesu nenehnega podvajanja – je mogoče doseči lastno isto(vetno)st.

seveda ne kot polemiko s Kraljem, ki Lehmannove študije še ni mogel poznati –, o čemer zadovoljivo priča kar prej navedeni Lehmannov citat. Tudi pojem »branja«, ki ga drama kot literarni tekst samoumevno predpostavlja, se danes kaže kot problematičen: sodobno uprizoritveno besedilo (ki ga morda še vedno imenujemo »drama«) pogosto sploh ni namenjeno branju, ampak se lahko pojavlja samo kot uprizoritveni koncept, scenarij ali druge vrste material, ki v nobenem pogledu ni več del jezikovnega sistema in je namenjen samo uprizarjanju. Po drugi strani sodobna drama (morda sploh ni namenjena uprizarjanju, temveč samo branju, pri čemer nimamo v mislih t. i. bralnih dram ali (romantiških) dramskih poem, temveč bralne uprizoritve, ki pa jih ne razumemo samo kot »tolažilno« vmesno obliko med branjem in uprizarjanjem, temveč kot avtonomni žanr (glej Lukan, »Tekst«). Navsezadnje pa sodobno postdramsko produkcijo teorija razume kot »samouprizorjeno«, pri čemer je drama, hkrati ko je zapisana, že tudi uprizorjena, kjer pa uprizoritve (ali dogodka) ne predstavlja akt branja, temveč pisanja (glej Čičigoj, »Naredite«).

Prav tako terjata natančnejši premislek pojma »omogočati« in »zahtevati«. Prvi sam po sebi ni problematičen, saj (tradicionalna ali moderna) drama vselej omogoča uprizoritev, ki pa jo v postdramski optiki omogoča prav vsak literaren ali neliteraren tekst ali celo zgoraj omenjeni »material«. Uprizorljivost potemtakem ni več *differentia specifica* dramatike in ta prav tako ne »zahteva« več uprizoritve – kar je formulacija, ki je bila nemara sporna že v času njenega zapisa, saj v drami ni ničesar, kar bi jo nujno vodilo na oder, in je navsezadnje vse, kar je v njej zapisano, torej tudi didaskalije ipd., »samo« tekst, jezik, literatura, ki – če sploh kam – vodi samo v branje in ne nujno tudi v uprizarjanje.

Nazadnje se v definiciji morda skriva njena nagnjenost k privilegiranju dramskega gledališča, kar pa je zagotovo posledica njene »historičnosti«, saj Kralj s svojim celotnim kreativnim opusom dokazuje tudi drugačno razumevanje uprizarjanja; potreben se zdi predvsem (samo)premislek o tem, kaj je (sodobno) uprizarjanje – ta pa se Kraljevemu namenu razpravljanja o drami seveda že izmika.

Vendar: ali je ta istovetnost res še identiteta – ali pa gre morda za disidentiteto, ki nikdar več ne more biti »cela« in »ista«? To je samo na prvi pogled filozofsko vprašanje, v resnici gre za dramskoteoretsko, dramaturško vprašanje. To je namreč vprašanje o subjektu izjavljanja ali, drugače rečeno, o »pripovedovalcu« v novi drami. Jaz-v-svetu, ki »pripoveduje« zgodbo v avtoreferencialnem dramskem formatu, je namreč neločljiv del konteksta, torej pripovedi same; kar pa ne pomeni niti, da se drama dogaja na relaciji jaz-svet, niti se ne dogaja v jazu ali sebstvu samem. Drama se dogodi »nekje drugje«, v neki eksentiteti, v nedosežni istovetnosti, v kontekstu, ki je sicer »sestavljen« iz množstva tekstov, vendar v resnici od njih odlepljen, sam zase kot neke vrste »absolutni duh«, ki pa vzvratno vendarle v popolnosti določa tudi življenje »teksta« ali »subjekta«. Pripovedovalec je potemtakem, paradokсно, znotraj in zunaj hkrati, površina in jedro, tekst in kontekst, subjekt in objekt, za katerega je značilno, kot že rečeno, zlasti neskončno hitro plastenje, vrstenje vtisov in izjav. Te prihajajo iz različnih virov in kontekstov, so po naravi hibridne, vendar na isti »liniji«, del istega kontinuuma, ki jih »slogovno« postavlja na isti imenovalec. Če je dramski avtor nekoč sledil logiki jezika in kavzalne dramaturške konstrukcije oz. je pripoved podredil obvezujoči logiki v sebi zaključenih fragmentov, zdaj ti fragmenti razpadejo do nespoznavnega in jih določa predvsem hitrost sledenja »avtomatiziranemu« toku misli, podobno kot v nadrealizmu, ki pa je danes bliže logiki delovanja digitalnih naprav. Pri tem se brišejo prehodi, ki so bili v »stari« drami ključni markerji njene časovne komponente, namesto sistematično strukturirane dramske pripovedi pa zdaj prevlada tok, *flow*, ki ga drama(tik) samo začasno zaustavi v njegovem neskončnem gibanju. Kontekst(ualnost) postane multikontekst(ualnost), ikoničnost pripovedi multiikoničnost, dramska pisava pa binarno zaporedje ničel in enic, torej vzponov in padcev, hotenj in nehanj, volje in nemoči, spominov in vizij, želja in travm ... v divjem drncu v digitalno neskončnost.

Digitalne prakse v dramsko pisanje vpeljujejo še nove, nelingvistične načine prezentacije, torej vizualne, kinetične, gravitacijske, proksemične in oralne pristope, ki vsi sodelujejo pri ustvarjanju nove dramatičnosti – in nove uprizorljivosti. Pomembnejše kakor vprašanje, kako uprizarjati zapisano, postane vprašanje, kako uprizarjati neuprizorljivo, nereprezentabilno, sublimno. Na digitalni oder stopajo pojmi – marsikateri podedovani še iz časov modernizma in postmodernizma –, kot so eksperiment, heterogenost, hibridnost, nedeterminiranost, tranzitivnost, fragmentiranost, menjava žanrov, ponavljanje, montaža, kolaž, pastiš, paradoks, odprta narava realnosti, razpad koncepta celovitosti tako sveta kot subjekta, defamiliarizacija, marginalnost, intersemiotika ipd. (Broadhurst, *Digital*).⁵⁷

57 S tem v zvezi omenimo tudi gledališke dogodke (»predstave«), ki nastajajo z integracijo v nova (družabna) omrežja. Takšen je bil facebook »uprizoritveni« dogodek Line Akif Maše Grošelj, Varje Hrvatini, Vida Merlaka in Mic

Slika je, vem, pretirana, zato jo je treba razumeti predvsem kot prisposodbo; hkrati, prav tako vem, ne velja za vso »novo« dramo (in z njo uprizoritveno prakso), ki nastaja v tem trenutku. Skuša predvsem ponazoriti kondicijo trenutka, ki je v realnem času deležna nenehnih korektur in dopolnitev, najsi bo s strani individualnega »talenta« in »inspiracije« najsi bo s strani splošne historične izkušnje ali privzemanja znanih dramskopripovednih modelov. Sodobno dramo delno korigira tudi konkretna uprizoritvena praksa, ki ji z eno besedo rečemo gledališki trg. Najbrž je iz povedanega že dovolj jasno, da nova drama s svojo »filozofijo« povsem razločno naslavlja tudi probleme sodobne družbe, da je torej v svojem temelju (tudi) politična, ideološka, pa naj bo ta političnost, ideološkost še tako implicitna. Pravzaprav je v govor v zvezi s političnostjo nove drame treba pritegniti nove pojme, npr.: kdo te drame piše oz. iz katerega kulturnega in političnega konteksta izhajajo, kdo (te) drame uprizarja, kdo je njihov producent oz. jih omogoča v materialnem ali medijskem smislu, na koga ciljajo uprizoritve in kakšen je njihov politični učinek (Pavis, *Dictionnaire* 207).

2.2.5.4 Študija primera: drame Varje Hrvatini

Teksti Varje Hrvatini so sodobne drame, čeprav se z (lastno) zvrstnostjo ukvarjajo samo, kolikor ta dopolnjuje sam tekst-kot-tekst. Zvrstnost ne pomeni nekakšnega okvirja ali modela teksta, temveč je v resnici njena vsebina. Drama je drama sveta in svet je razno(z)vrsten, vanjo prenikajo najrazličnejši čutni vtisi, estetike in metodologije, dramatičarka pa jih izbira in beleži. Njena drama je tako lahko »monolog« (*Najraje bi se udrla v zemljo*), »receptna sonata« (*Zlata ptička, črna vrana*), lahko pa je tudi brez zvrstne oznake (*Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*). Varjini teksti so tudi primeri »nove« drame, kjer pojem »nova« že lahko zapišemo brez narekovajev. Prvič so nove preprosto zato, ker nastajajo v tem hipu, so nove v odnosu do »starih«, že napisanih, nove pa so tudi zato, ker lahko v njih razberemo nekatere nove značilnosti, ki jih sicer poznamo v dramatiki že od modernizma naprej, predvsem pa v postdrami, vendar so v tem primeru radikalizirane, točneje, izpisane z novim občutkom za tekst in kontekst.

Skrbinac *Najraje bi se udrla v zemljo* v produkciji Zavoda Melara (premiera je bila 2. 4. 2021), iz katerega so v tej razpravi obravnavani monologi Varje Hrvatini z istim naslovom. Nove drame brez logike družbenih omrežij oz. novih (digitalnih) medijev ni mogoče do kraja razumeti. (Mimogrede omenimo, da spletni dogodki na novo definirajo tudi svojega »bralca« ali »gledalca«: to je zdaj nemara le še »uporabnik spletnih storitev« ...) Zato se nemara zdi nenavadno, ko nekateri sodobni študijski pristopi, kakršen je denimo – to je zgolj ilustracija – tisti, ki ga leta 2020 ponuja Bard College v Berlinu, z naslovom »Postdramatic and contemporary theatre«, in ki našteva nove politične performativne trende, ki naj bi sledili postdramskemu gledališču in bodo deležni obravnave v sklopu seminarja (npr. postmigrantsko gledališče, dekolonizacijsko gledališče, imerzivno-potopitveno gledališče, participatorno gledališče, feministično in queer gledališče, posthumano, (post)digitalno in postkoronsko gledališče), kot prvo zahtevo udeležencem seminarja navede: »Med urami izklopite telefone!« (TH312).

»Nova« je tudi njihova avtorica. Piše že dokaj dolgo, njena dramska pisava je doživela razvoj od začetnih poetično-nadrealističnih tekstov prek (filmskega) realizma do trenutne nove abstrakcije (to bomo še pojasnili). Kako Varja piše? Sledi podobi, zlasti na začetku, poetičnim vtisom in jezikovnim vzorcem; v tej fazi je v tem trenutku. V njeni pisavi je skrito hotenje, spet predvsem v tisti začetni, zdaj se ji vedno bolj prepušča, da jo pisava vodi. Kaj je drama: situacija ali jezik, včasih bi rekli dialog? Situacija nove drame je jezik, pisava sama, ki pa proizvaja mikrosituacije, zaznamovane z napetostjo. Je napetost še vedno pogoj za dramo? Je, vendar z nujnim pojasnilom. Napetosti ne proizvajajo več raznosmerne tendence protagonistov ali aktantov, temveč so zaobsežene v jeziku. Vendar jezik v tem pogledu ni linearen, temveč ga določajo govorni položaji, komunikacijska intencionalnost, globinska psihologija izjavljanja, znotrajjezikovna asociativnost in navidezna samonanašalnost, ki pa sega tudi v zunanost; jezik v novi drami je v nenehni dinamiki, v prehajanju iz teksta v kontekst in nazaj, nova drama se rada sprehaja po raznovrstnih kulturoloških poljih.

Pri pisanju drame je nujno potreben avtorski odmik. Varja ga premore, na svojo dramo gleda kot na artefakt, ki se izvija iz njene notranjosti, iz njene »roke« (tako bi rekli včasih, danes pa, ker piše z računalnikom, iz obeh »rok«). Pravzaprav popoln odmik od drame ni nikdar možen, to je star dramaturški trik, ki drami podeljuje pregovorno »objektivnost«. Nova drama je celo bliže poeziji, že drame Simone Semenič pogosto delujejo kot (dramske) pesnitve, Varjine še toliko bolj. Pri tem ne gre samo za videz, ki se odpoveduje formalni notaciji drame v razmerju med glavnim in stranskim tekstom, temveč za princip dramskega diskurza, toka dramske pisave, ki je bliže toku zavesti modernističnega romana, ki se v resnici »izliva« iz avtorjeve »glave«, točneje, iz njegovega telesa. Morda bi temu postopku lahko – s Sarrazacom – rekli rapsodičen, vendar ne v izvorno poetičnem, temveč v poznejšem, glasbenem smislu: rapsodija kot svobodna muzikalna forma, kakršno v sodobni slovenski poeziji najdemo, denimo, pri Nini Dragičević ali Tiborju Hrsu Pandurju; pri obeh navedenih je zvrstna oznaka »poezija« samo zasilna, saj jo določa zlasti mesto izjavljanja (in objavljanja), nikakor pa ne tudi način prezentacije.⁵⁸

Varjina drama (tekst) torej prihaja iz nekega notranjega vira in se izliva v kontekst, kjer se njena subjektivnost premeša z objektivnostjo sveta (publike). Njena pisava je kontinuirana, vendar kot bi se na določenih, nepredvidljivih mestih prekinjala, kot da jo neka sila od znotraj lomi. Ne gre za velike prelome, za taljenje ledenikov, temveč za pokljanje naelektrenih las, za cefranje in paranje, ki pa nikdar ne načne substance: dramsko tkanje na koncu ostane »celo«. Celo v narekovajih zaradi problematičnosti pojma kot takega: nobena izkušnja ni »cela«, cela je nemara samo njena fantazma.

58 Prim. »koncertno izvedbo knjige« *Ljubav reče greva* Nine Dragičević z nastopom avtorice in Anje Novak, produkcija N. Dragičević, premiera 7. 10. 2019.

Nenavadno je, kako se Varjina pisava skozi tok odpira, ne zapira, kot bi njena premisa na začetku bila samó sprožilo, ki se do kraja razživi šele skozi akt pisanja, asociacije se nalagajo, prva rodi drugo in tako naprej, do konca, ki je, kot denimo v drami *Zlata ptička, črna vrana*, samo še onomatopoetičen, stripovski, kot bi drama prešla v neki drug žanr, samo še v zvok ali njegovo grafično ponazoritev. Nova drama je, to bo tvegana trditev, torej bolj spontan rezultat akta pisanja kakor vnaprejšnje gradnje, sodobna dramatičarka dramo piše, ne gradi. Seveda, naj se takoj popravimo, to drži samo delno. Nova drama je manj gradnja, prvič, zaradi svobodne rabe oblikovnih (dramaturških) zakonitosti, drugič, zaradi nagnjenosti k rapsodičnosti, tretjič, zaradi sprotne in spontane konstrukcije subjekta, ki ga pred pisanjem ni, se med samim aktom pisanja vzpostavi kot izrazita volja do moči (pisave) in z izzvenom teksta ponovno ponikne v kontekst, in, četrtič, ker je gradnja *conditio sine qua non* vsake pisave in je ni treba posebej izpostavljati: tako kot jezik se tudi drama gradi od znotraj.

A zgoraj rečeno ne pomeni, da sodobni dramatik kaj manj »dela«. Če ga ne zanima več toliko psihologija »likov« – zato pa zagotovo samoanaliza, celo avtoterapija –, pa je mnogo bolj zaposlen s stanjem sveta, torej s kontekstom. V tem nikakor ni inovativen, o kontekstu v drami govorimo praktično od Ajshilovih *Peržanov* naprej; nov je nemara princip pretočnosti, ki v dramo prepušča kontekst v nepredelani obliki, drama ni več koncentrat (alegorija, parabola) sveta, ki je v končni posledici njegov nadomestek, stvaritev *ex nihilo*, ki konkurira božji, temveč kontekstu priznava premoč oz. ga le usmerja, kanalizira v bližino lastnega sveta. V tem zaznavamo nekakšen paralelizem, ki novi drami hkrati daje in jemlje avtentično »moč«: ko se »izpoveduje« ter na trenutke celo »dopoveduje« o razmerju med tekstom in kontekstom, subjektom in objektom, si ne domišlja, da kreira novi svet, zagotovo pa o njem »priča«, v vseh konotacijah tega pojma: je v tem svetu karseda prisotna, dejavno spremlja njegov potek ter o njem govori in piše. Pogosto je dramski avtor ali avtorica edina priča nekega sveta v minevanju, potemtakem je tudi njegov »opis« tega sveta edino pričevanje, ki bo o njem obstalo.

V Varjinih dramah iz zadnjega časa najdemo tudi nekaj izrazitih formalno-slogovnih značilnosti. Princip naštevanja, linearnega, zaporednega vrstenja, kopičenja opisov, podatkov in metafor je v sodobni drami pogost, morda bi v njem našli možnost »dramatičnosti«, tiste kategorije, ki jo tradicionalna drama proizvede s svojo kompleksno, »vzporedno« strukturo. Razlika med zaporednostjo in vzporednostjo je nemara ključna, čeprav je ne moremo obravnavati vrednostno, saj nova drama svojo dramatično »kompleksnost« dosega na drugačne načine. Kljub navidezni premočrtnosti je v naštevanju vselej stopnjevanje, ki teži k poantiranju ali v zaključni repliki ali v tekstni odprtosti; hkrati je, kar ponovno vemo iz glasbene teorije, v ponavljanju vselej skrita določena moč, najsi bo »polna« (v ritualu) ali »prazna« (v serialnem konceptualizmu). Naštevalnost praviloma implicira fragmentarni princip in s tem »napetost fragmenta«,

s čimer se približa »cikličnosti« ali celo epskosti modernistične drame, fragment pa deluje kot »osvobajajoča možnost nadaljevanja, fantazije in ponovnega kombiniranja« (Lehmann, *Postdramsko* 107).

Pri novi drami se pogosto vprašamo, kdo je tisti, ki v njej v določenem trenutku govori. Lik, avtor, fiktivna, neimenovana »oseba«, pisava, jezik sam? Pravzaprav smo priča nekakšni abstrakciji, odvzemanju (nebistvenega), kar je že znan modernistični (dramaturški) postopek, ki pa zdaj ne nastopa toliko ideološko, temveč bolj »pragmatično«. Glasov, ki jih drama beleži, preprosto ni treba pripisovati konkretnim govorcem ali »osebam«, dovolj je, da vemo, da jih izgovarja – zapisuje – dramatik ali dramatičarka, pravzaprav so to »glasovi drame«, drama po sebi je ena sama (bolj ali manj) dolga replika. Nova drama replicira svetu, dramatik ali dramatičarka se nanj odziva s svojim avtentičnim, specifičnim glasom, ki ga po potrebi porazdeli med »osebe«, izjavljalne modele, situacije ipd., v resnici pa z dramo spregovori njen(a) avtor(ica). Včasih se vprašamo, kako naj poimenujemo najmanjšo enoto Varjine drame: replika, vrstica, verz ... V resnici se makroreplika, kakor bi lahko označili dramo kot celoto, nenehno lomi v mikroreplike, torej v nekakšne osnovne delce dramske materije. Zato morda tem replikam, ki v resnici ničemur in nikomur ne »odgovarjajo«, jih pa vselej najdemo v funkciji gradnje dramske situacije, raje recimo dramske enote ali izjave.

V Varjinih dramah najdemo številne intertekstualne navezave, njihov asociativni tok razkriva nanašanje na mnoge bolj ali manj prepoznavne dramske, literarne, kulturne in filozofske vire, v njih se prepletajo (travmatična) avtobiografija in (sanjska) domišljija, čiste poetične zaznave in moralne (ob)sodbe, lirizem in esejizem, metafore in naturalizmi, vulgarizmi in svetopisemska dikcija, slovenščina in angleščina, abstraktni pojmi in popularni globalni brendi, vrstijo se izreki, pregovori, aforizmi, fraze, recepti, navodila za uporabo ipd., menjavajo se toni izjav, od objektivnih prek emotivno zaznamovanih do parodičnih pa skrajno ironičnih, sarkastičnih, gnevnihi; samonanašalnost je spontana, osebna zgodovina je enako pomembna kot zgodovina »sveta«, tudi tekst, ki se v tem trenutku piše, že postaja samosvoja zgodovina, in v drami sta enako pomembni tako akcija kot resignacija: zdaj smo dejavni akterji nekega realnega ali fiktivnega boja ali tekme, v naslednjem hipu smo že utopljeni v nerazpoznavnost »temne tvari« sodobnega bivanja.

Kako Varjina drama v svoj tekst »potegne« tudi bralca oz. gledalca, kakšen je torej njen odnos do participativnosti, gledalčeve udeležbe? V tem pogledu je najznačilnejša zagotovo drama *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, v kateri je bralec⁵⁹

59 Uprizoritev drame na Novi pošti je bila v več pogledih paradokсна: njena premiera je bila 30. 11. 2019 na festivalu dramske pisave Vzkrík, na katerem so bile izbrane drame predstavljene v formatu bralnih uprizoritev. Vendar Varjinega besedila niso brali igralci, temveč gledalci oz. udeleženci izvedbe, sicer vsak zase in »potihem«, sledeč vrstnemu redu prizorov, ki si ga je vsak izbral sam, čeprav je bila kot režiserka predstave podpisana Eva Kokalj. Kljub temu pa so dele besedila izvedli, torej (na posnetku) brali, tudi igralci, kar predstavitev drame v resnici

enakovreden del dvoosebnihi *dramatis personae*, takoj za dramskim piscem, tekst se začne z nagovorom »dragemu bralcu«, temu so namenjena tudi navodila za branje besedila, pri čemer se mora odločati za različne variante njegovega poteka, odloči pa se lahko tudi za verzijo konca, ki mu je bližja. Seveda lahko konkretni bralec drame paradoksnó prebere vse predlagane variante, torej integralen tekst, drugače pa je (bilo) pri uprizoritvi tega teksta, pri kateri se (je) gledalec ob predlaganih različicah konkretno odloča(l) le za eno od njih, tako da nima enakega pregleda nad celoto kot bralec (razen če se v teku uprizoritve vrača na posamična izhodišča in izbira še »neprebrane« variante). V *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* dramska piska neposredno usmerja gledalca, sicer mu pušča možnost izbire, vendar ga v vsakem primeru zanesljivo vodi proti cilju; pri tem nekako mimogrede problematizira fenomen izbire, bralcu pa hote ali nehote vzbudi iluzijo (so)kreatorja besedila ali scenskega dogodka, s čimer ga, četudi prividno, opolnomoči za veliko bolj aktivno udeležbo v dogodku kakor v tradicionalnem dramskem gledališču. To seveda ni dosežek nove dramatike in vprašati bi se morali tudi, kakšen dosežek je participativnost v gledališču sploh (a pustimo to za kdaj drugič), vendar je v *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* izvedena z veliko mero invencije in duhovitosti. Lahko bi rekli, da Varja v svojih tekstih vselej računa na lucidnost in inteligenco bralca-gledalca ter na razumevanje njenih instrukcij, čeprav tekst navsezadnje izpiše sama; nedvomno pa je za novo dramatiko značilna komunikativnost, saj govori jezik, ki ga gledalci (poudarek je zagotovo na mlajših generacijah) razumejo brez »prevoda«.

Govor o gledalcu nas nujno pripelje do uprizorljivosti nove dramatike ali do njenega uprizoritvenega diskurza, ki ga implicitno ali eksplicitno ponuja v razmislek možnim izvajalcem. Morda že dodobra obdelan govor o samouprizorjenosti ali dogodnosti nove dramatike, pri čemer imamo v mislih predvsem njeno postdramsko fazo, pri refleksiji Varjine dramatike ne zadostuje več. Povedano drugače: Varjina dramatika je glede uprizoritvenega miselnega horizonta raznovrstna in na neki način »oportuna«, saj se prilagaja vsakokratnim okoliščinam, ki definirajo nastanek tega ali onega teksta. Seveda oportunist v tem kontekstu ni niti estetska niti moralna niti politična kategorija, temveč predvsem priča o prilagodljivosti nove drame danim okoliščinam. Njen edini ali najvišji motiv že dolgo ni več odrska uprizoritev, temveč ji je veliko bližje performativno okolje, povezano z novimi, na prvi pogled »negledališkimi« oblikami prezentacije. Nagnjenost k prezentaciji je sicer še vedno njena neločljiva značilnost, vendar so možnosti, ki se pri tem odpirajo, nekonvencionalne in praktično neskončne. Prezentacija je torej tudi že samo revijalna objava besedila (*Zlata ptička, črna vrana*),

umešča v nekakšen vmesni prostor med branjem in izvedbo. Strogo gledano so Varjino besedilo izvedli gledalci oz. bralci, dogodek pa se je formatu bralne uprizoritve izmikal in – odvisno od zornega kota – njegove ozke žanrske okvire premaknil proti izvedbi ali pa se o samem žanru sploh ni več spraševal in se povsem suvereno naselil v polju performativnega kot takega.

njena bralna uprizoritev (*Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*) ali uprizoritev v okolju facebooka (*Najraje bi se udrila v zemljo*). Sam tekst se z uprizoritvijo potemtakem ne obremenjuje več, uprizoritev na noben način ni več nujno vpisana vanj, kar je modernistična (teoretska) paradigma, ki se nanaša na razmerje med glavnim in stranskim tekstom, na »režijski« dramaturški aparat, zaobsežen v dramski formi, ali celo na samo uprizoritveno strukturiranost dramskega (torej literarnega) besedila, ki »samodejno« vodi v uprizoritev, tudi če morda ne premore niti ene uprizoritvene »opombe«. Kot že rečeno, je »garant« uprizorljivosti že poimenovanje določenega besedila kot »drame«, uprizoritvene predloge ali uprizoritvenega teksta, celo samo pisanje za določen namen (uprizoritev na facebooku) ali »po naročilu«. Drama, ponovimo že tretjič, je tisto, kar avtor (tako »dramski« avtor kot avtor uprizoritve) poimenuje kot dramo ali dramsko predlogo, uprizoritveni tekst ipd.; še več, drama je tisto, kar kot dramo prezentira producent ali služba za odnose z javnostjo ustrezne institucije in se v recepcijskem obratu »dokaže« kot drama tudi pri publiku in kritiki. Trditev se brez dvoma zdi sporna, saj, prvič, izpričuje neskončno arbitrarnost poimenovanja, ki zanika vsakršno žanrsko »naravo« določenega teksta, in, drugič, pristaja na neoliberalno logiko promocije, ki v temelju definira reprezentacijske mehanizme umetniškega dela, mimo vsakršne estetske ali ontološke »substancialnosti«. Vendar je nemara ravno ta spornost dokaz ali inkarnacija novodobnega »spora« ali konflikta kot vira »novodramske« napetosti, ki, kot že rečeno, zaznamuje sodobno (novo) dramo (in nemara sodobno umetnostno produkcijo nasploh).

2.2.5.5 Kaj je drama?

Razloge za to, da tekst, ki ne vsebuje nobene didaskalije, pri čemer izkazuje tudi povsem nerazvidno dialoško linijo, hkrati pa z nobenim namigom v svoji pisavi ne napotuje na uprizoritev, razumemo kot uprizoritveni tekst, moramo torej iskati zunaj njega samega, hkrati pa biti pri njegovi analizi pozorni na detajle, ki jih tradicionalna dramaturška analiza ali uprizoritvena interpretacija navadno spregledata. Kdaj je (dramska) replika, izjava ali preprosto tekstualna enota že »dramatična« ali »uprizorljiva«? Odgovora na to vprašanje v tem trenutku še nimamo pri roki. Da bi se mu približali, bi morali: a) pozabiti na vse znane dramaturške obrazce in dramskoformalne postopke, ki nas zlahka zapeljejo v tradicionalno dramaturško ali uprizoritveno analizo, b) na novo definirati uprizoritveno polje, v katerem nastopa ali se prezentira nova »drama«, in c) novi drami pripisati specifično, ki jo loči od drugačnega tipa pisave (npr. »lirike« in »epike«), ali vsaj registrirati postopke, po katerih kljub podobnosti ali celo načrtni, metodični eksploataciji kvalitet »konkurenčnih« (z)vrst(i) od njih odstopa in proizvede novo (z)vrst(o), ki ni več dramatika, saj to polje zavzema tradicionalna in lažje določljiva dramska pisava, temveč nekaj drugega, nekaj »tretjega«. Definirati bi bilo,

skratka, treba novo lingvistično matrico, ki lahko proizvede tudi novouprizoritveni učinek.⁶⁰

Zgornja trditev trči ob kar nekaj logičnih in interpretativnih čeri – in to je tudi razlog za odlog njene argumentacije. Za zdaj je pomembno predvsem dvoje. Najprej »spoznanje«, ki ga je ponudil že postdramski čas, namreč da je uprizorljivo vse, kar dejavna in kreativna uprizoritvena volja prepozna kot uprizorljivo. Tu ne gre za tautologijo (»uprizorljivo je vse, kar je uprizorljivo«), saj je v trditvi poudarek na uprizoritveni volji in njeni moči prepoznavanja. Tako bi lahko rekli, da je uprizorljivost (dramatičnost?) kategorija, ki jo predlogi, tekstu ali lingvističnemu korpusu podeli šele njegova funkcionalnost, »uporabnost« v uprizoritvenem kontekstu. Ni vnaprejšnje definicije uprizorljivosti, apriornega statusa »uprizoritvene predloge«, četudi je ta tako poimenovana ... Trditev se zdi kontradiktorna nekoliko prej izrečeni trditvi, da je drama pač tisto, kar njen avtor poimenuje kot drama. V resnici pa gre za identično predpostavko: v obeh je namreč na delu »svobodna« odločitev tekstualnega ali uprizoritvenega avtorja, ki ne temelji več na notranjih zakonitostih dramske ali uprizoritvene strukture, temveč na neki zunanji »poljubnosti«. Vendar se ta poljubnost kljub vsemu kaže kot avtonomna odločitev, ki za to, da se realizira, najsi bo v pisavi ali v uprizoritvi, prevzema polno odgovornost. Drama ali uprizoritvena predloga torej ni nekaj, kar bi bilo prepoznano »samo po sebi«, temveč ji je ta »kvaliteta« podarjena, dodana, na prvi pogled kot rezultat naključja, ampak vendarle z močno (estetsko, etično) obvezo in zavezo. Poimenovati lastno delo kot pesem, roman, dramo ali uprizoritveni tekst je torej odgovorno estetsko in etično dejanje, ki sproži specifične učinke, ki nemara res niso usodni za prihodnost človeštva, vendar neizbežno vplivajo na ustvarjalčev kreativni potencial, iz katerega tudi izhajajo.

60 Na pasti definicij (tega, kaj je drama) opozarja tudi Patrice Pavis, ki nam namesto njih priporoča opazovanje, kaj je moč s teksti, ki že obstajajo, storiti, in kako jih v svojih postopkih obravnava režija ali performativna praksa. V tem namreč najde produktivne vplive, na podlagi katerih gledališke prakse po principih formalne reciklaže tem, stilov, materialov in medijev transformirajo tudi samo zgradbo tekstov. Kot ponazoritev stanja v sodobni tekstni produkciji navaja besede francoskega dramatika in režiserja Joëla Pommerata, ki pravi: »Ne pišem dram, pišem predstave. Ne pravim si: pisal bom gledališče. Ne mislim 'teksta'. Tekst je to, kar pride potem, tisto, kar ostane za gledališčem« (Pavis, *Dictionnaire* 260).

Stanje v novi dramatikii podobno opiše Bruno Tackels v delu *Les Écritures de plateau* (Pisave odra): »To so večinoma odprti teksti, svobodna proza, ki igralcu ničesar ne vsiljuje, razen pozornosti do jezika, ki edini vodi igralca, jezik, sestavljen iz praznin in polnin, nepopoln jezik, poln kontekstov, ki pušča vso širino igralcu, da utelesi zgodbo. Zgodbo, ki ne obstaja prej in ki jo mora vsak trenutek znova iznajti« (117). K temu dodaja, da odrsko pisavo do kraja izpolni gledalec, njegov je privilegij *final-cuta*. V nove tekste je sintaksa odra vpisana drugače kakor v »stare«, v njih je pravzaprav vpisan oder (gledališče, prizorišče, medij), ki ga je treba šele iznajti, saj je vedno vprašanje, ali je uprizoritvena možnost, ki jo predlaga tekst, sploh še gledališče; in morda se nova dramatika včasih upravičeno zazdi »postgledališka« (prav tam 107). Zavedati o tem, da je sodobni »oder« v resnici onkraj pisave (prav tam 41), se prilagaja tudi novodramsko pisanje, ki postaja predvsem »mentalna snov« (Fosse), ki presega tako pisavo kot oder in neposredno prehaja v gledalca (prav tam 42).

Drugo spoznanje se dotika samih uprizoritvenih postopkov, ki jih aktivira srečanje z novo dramo. »Stara« drama v veliki meri opredeljuje režijske (in igralske, scenografske, kostumografske ...) metode pri njenem uprizarjanju, nova drama (tako je bilo že s postdramo, vsaj s tistim njenim delom, ki je revolucioniral dramsko pisavo kot tako) je v tem pogledu manj določna. Režijska izhodišča lahko sicer v formalnem okviru teksta ali med njegovim potekom natančneje opredeli, lahko se zanje opredeli s samim namenom ali (ciljnim) kontekstom pisanja, lahko pa jih povsem prepusti avtonomni uprizoritveni volji ustvarjalcev. Ti imajo pri spoprijemu s te vrste »dramatiko« na razpolago celoten slogovno-estetski, historični in »tehnični« instrumentarij, ki ga je iznašla »režija« v svoji zgodovini (implicitno do sredine 19. stoletja in eksplicitno od takrat naprej). To pa je tudi instrumentarij, ki ga nova drama (Varjina še posebej) dobro pozna, ga v pisavi izkorišča in nanj računa tudi pri uprizarjanju. Spet bi si lahko ugovarjali, da gre za poljubnost in naključje, saj ni zagotovila, da bo drama uprizorjena natančno tako, kot si jo je zamislil njen pisec. Odgovorimo (si) s protivprašanjem: ali je pri sodobnem uprizarjanju tradicionalne dramatike kaj drugače? Kaj pa dramskemu piscu tradicionalnega tipa zagotavlja, da bo drama uprizorjena natančno po njegovih napotkih? Nič, zagotovo pa nič »notranjega«, dramaturško-ontološkega, morda samo nekaj tako banalnega, kot je člen v pogodbi s producentom ... Naj zaključimo s tem, kar smo že zapisali, namreč da osvobojena kreativna evforija sodobnega dramskega pisca pričakuje tudi adekvaten odziv sodobnega režiserja in njegove ekipe – in naj ta »nadčasovna« definicija uprizoritvenega potenciala nove drame za zdaj zadostuje.

3

Performans možnega: misel prihodnosti

3.1 Koncepti

3.1.1 Zakaj sploh performans?

Newyorški festival Performa spremljam že več kot desetletje, videl sem zadnjih šest edicij, seveda ne v celoti, pač toliko, kolikor je mogoče videti v desetih dneh New Yorka, seveda v kombinaciji z drugimi predstavami (in razstavami in vsem ostalim), ki jih obiščem v tem času in jih je zadnja leta vedno več, saj me performansi na Performu vedno manj izpolnijo.¹ Po vsakem festivalu si ob vrnitvi celo rečem, to je bilo zadnjič, saj je med dogodki, ki mi jih uspe videti (vsakokrat kakih 10, kar pomeni približno četrtno festivalskega programa), precej več tistih, ki me pustijo hladnega, me razočarajo ali celo razjezijo, kot pa onih, ki me navdušijo. A festival ima to srečo, da je bienalni, in v vmesnem času spomini na slabo zbledijo, na dobro pa se obdržijo in me vsakokrat znova zapeljejo, da se odločim za nov obisk ...

Festivalska ekipa na prvi pogled vzbuja zaupanje, ki pa hitro uplahne; za to je več razlogov. Glavna kuratorica festivala in njegova ustanoviteljica Roselee Goldberg je znano ime, predvsem je referenčna njena velikokrat ponatisnjena in revidirana temeljna študija razvoja performansa *Performance Art From Futurism to the Present* iz leta 1979. Je tudi avtorica novejših (knjižnih) pregledov performansa, ki pa nimajo velike teoretske vrednosti in so v resnici zgolj pregledi, pri katerih kriteriji poimenovanja in klasifikacije zelo različnih performativnih praks niso dovolj ali sploh preiščeni. In ravno to, (teoretski) premislek performansa kot specifične estetske prakse je ključna pomanjkljivost festivala. Tudi drugo ime iz festivalske ekipe, kuratorica letošnjega festivala Kathy Noble, je cenjeno, saj je med drugim vodila program performansa v londonski galeriji Tate Modern, vendar tudi to dejstvo samo po sebi še ne zagotavlja teoretskega premisleka programa, čeprav je ta delno viden vsaj v porazdelitvi programa v sklope. Ti so poimenovani »eksperimentalno gledališče in digitalni svet«, »celostna umetnina«, »predmetnost in koreografija«, »performans dela«, »vpliv jezika« ter »součinkovanje umetnosti in življenja«. Kljub temu pa posamezni performansi v programu opazovalcu zastavljajo temeljna vprašanja o naravi (sodobnega) performansa, na katera ne dobi odgovora, ravno nasprotno, letos se je npr. med nagrajenci bienala znašel performans, ki je bil zame v temelju problematičen ...

Drugi razlogi so še pozna predstavitev programa (slab mesec pred začetkom), nekakšna pretencioznost, ki zaznamuje predvsem nekaj zadnjih izvedb festivala in se

1 Nanaša se na leto 2019.

kaže v pretirani samopromocijski vnemi in samozadovoljnosti (festivalski uvodnik razglasi New York kar za »vodilno globalno prestolnico performansa«) ter propagiranju pred- in pofestivalskih »gala« dogodkov, namenjenih predvsem glamuroznemu zbiranju sredstev (glavni financerji letošnjega festivala so bili The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, newyorški urad za kulturne zadeve in Toby Devan Lewis, zasebna filantropinja), velikopoteznost v zastavitvi (letošnji festival se je npr. pripel na stoletnico ustanovitve Bauhausa, čeprav v performansih, ki sem jih videl, ni bilo niti sledu o Bauhausu) in skromnost ali zasilnost v izvedbi (npr. zgolj verbalno lansiranje dveh festivalskih »paviljonov brez zidov«, tajskega in švedskega, brez pravega notranjega razloga) ipd. Omenil bi lahko še cene vstopnic, ki so se v desetletju skoraj podvojile, pa tudi povečano zanimanje publike vsaj za najbolj izpostavljene dogodke – kar pa seveda ni več pomanjkljivost, temveč dosežek festivala, ki se je že trdno zasidral zlasti v newyorško alternativno umetniško prizorišče, čeprav bi si festivalska ekipa želela več (Goldberg je v teh letih že postala integralni del newyorške art jet-set scene) ...

Pred leti sem performanse, ki in kakor jih prezentira Performa, definiral kot novi performans,² ki za razliko od »starega performansa«, ki je bližje performativnim izvorom in hepeningu, sledi drugim, spremenjenim, v temelju drugačnim izhodiščem; tako je npr. ponovljiv in nič več enkratno, ne parazitira več samo na performerjevem telesu, temveč prav tako na njegovih digitalnih ali socialnih podaljških, mnogo bolj je sociokulturno kot estetsko pogojen in predstavlja priložnost za manifestacijo marginalnega, zapostavljenega, tabuiziranega, še vedno izkorišča prezenco, tako lastno kot občinstva, vendar ne predpostavlja več nujno participacije, mnogo bolj kot občutek želje po izstopu iz realnega ali simbolnega reda pa ima gledalec pri njem občutek želje po vstopu v oba reda, po nekakšni identifikaciji in apropiaciji. Vse to velja tudi za performanse iz zadnjih let, le da za določene bolj, za druge manj ali pa sploh ne. Posebej problematični so performansi brez izvirne performativne ideje ali »gona« in so zgolj intuitivna organizacija ali instalacija vizualnih znakov, značilnih za izbranega ustvarjalca, ki zelo pogosto prihaja iz vizualnega ali likovnega sveta, performansi pa so skoraj praviloma predstavljeni v umetniških galerijah. Estetika takih performansov se rada giblje med trashem, campom, new-ageom in kičem, njihova poanta pa je zaobsežena v insinuaciji nekakšne »kolektivne izkušnje« kdovečesa ... Seveda so izjeme, in taka izjema je bil denimo pred leti performans ameriškega vizualnega umetnika Mika Kelleyja v znameniti Judson Church. V telovadnici ravno te cerkve je bil letos izveden trajajoči performans švedske umetnice Eve Mag, ki pa mu v svoji prvi uri (naivne) izvedbe ni uspelo zadržati obiskovalcev, da bi bili lahko priča nastanku glinastih teles, kar je bil njegov izvirni presežek in za katerega je umetnica dobila nagrado festivala.

2 Glej Lukan, »Novi performans«.

Problem performansa (tega in še marsikaterega) marsikdaj torej ni toliko v izboru performerja kot v konceptu izvedbe in performativni ekonomiji, ki jo ta manifestira. Še bolje: problem je v razumevanju, definiciji performansa, pa tudi v performativni in vizualni estetiki, ki ju ta proizvede, ter v tem, ali to dvojje sploh lahko ločimo – in spet smo pri izhodiščnih pomislekih v zvezi s festivalom.

Drugačen tip problematičnosti (izbora, ne izvedbe) kaže predstava v koreografiji znamenite koreografinje in plesalke, ene od utemeljiteljic sodobnega plesa, Yvonne Rainer. S predstavo, ki pomeni ponovno uprizoritev (Kaprow bi rekel »ponovno invencijo«) njene legendarne predstave iz leta 1965 *Parts of Some Sextets*, ni nič narobe, je dovolj zvesta slika izvirnika, hkrati ponuja nekaj povsem aktualnih plesnih presežkov, pri tem pa je poseben čar festivalski izvedbi dala tudi Yvonnina navzočnost (natanko ob koncu festivala je dopolnila 85 let); gre bolj za uvrščanje predstave v polje performansa. Ni se mogoče izogniti občutku o arbitrarnosti kriterijev (pred leti sem na festivalu že videl neko predstavo Rainerjeve) ali celo nekakšni njihovi zasebnosti, saj ne omogočajo resne objektivacije. Je performans res vse, kar uvrstiš na festival performansa – po analogiji z institucionalno teorijo, ki velja za vizualno umetnost? Resda je v sodobnih kulturnih študijih koncept performansa še vedno močno razširjen, postal pa je tudi privilegirana praksa v vizualnih umetnostih, vendar se zastavlja vprašanje, iz katere razlike naj sploh mislimo performans, če je vse lahko performans in ni nobene razlike več ...

Na srečo je tisti del festivala, ki sem si ga ogledal, prinesel tudi vsaj dva performansa, na podlagi katerih lahko govorim o pristni revitalizacijski funkciji te umetniške prakse ter o dejavni vzpostavitvi komplementarnega interaktivnega polja med nastopajočimi in gledalci. Predvsem pa lahko govorim o izviranosti zamisli (za razliko od performansov z včasih tudi povsem ohlapnimi koncepti), adekvatni prostorski umestitvi (v prostorskem smislu so inventivni *site-specific* performansi na festivalu redki, največkrat gre za naključne umestitve v sicer slikovite prostore) in zahtevnosti izvedbe v teh performansih; ravno izvedba (in performans je po definiciji »izvedba«) v veliko performansih peša: performerji pogosto ne obvladajo nobene performerske discipline, ne premorejo niti domišljije niti duhovitosti v nastopu, pri čemer ni toliko pomembno obvladanje katere od izvajalskih veščin, temveč bolj sposobnost »treninga prezence« in vzpostavljanja stika z udeleženci, za povrh pa se najpogosteje zanašajo na hipno inspiracijo in improvizacijo, ki pa ji niso kos.

Nenavadno duhovit je bil tako nastop z naslovom *Dynasty Handbag predstavlja noč čudakov* performerke z umetniškim imenom Dynasty Handbag in njenih gostij, samih pripadnic LGBTQ+ scene. Odvil se je v judovskem muzeju in to – ironično – dejstvo so performerke duhovito izkoriščale; šlo je za serijo stand-up nastopov, vendar v stilu anti- ali alter-stand upa, uokvirjenega z burlesko in v intenzivnem dialogu s publiko. Christeene, Lorelei Ramirez, Minivan, Like A Villain in Uncle Mordecai so pokazale

zavidljivo raven humorja, nemalokrat tudi na lasten račun in na račun skupnosti, ki ji pripadajo, in to v preprostem formatu frontalnega solo nastopa, a opremljenega z neverjetno lucidnostjo, absurdnim humorjem, (samo)parodijo, šalami na račun občinstva, skorajda brez asociacij na aktualno ameriško politiko, zato pa z več aluzijami na seks in s poigravanjem z znosnimi vulgarnostmi. Ob tem je bilo mogoče v ozadju nenehno čutiti resnično avtentični gon po performiranju, ki si najde ustrezen izraz ali manifestacijo performativne moči, ki pa jo je prisiljen nenehno preizkušati v različnih (življenjskih) položajih, ter boleče avtentično pričevanje o življenju (v) skupnosti brez občutka skupnosti in v soočenju z nenehnim zanikanjem, bojem za preživetje in za lastno ime. Publika je bila performerkam izjemno naklonjena in dogodek je bil resnična manifestacija (nove) skupnosti in solidarnosti s subverzivnim podtonom, a skupnosti, za katero vsi vemo, da je samo prividna in omogoča zgolj začasno preživetje, vendar tako izvajalcem kot gledalcem zagotovo daje novo življenjsko in performativno moč, obnavlja domišljijo in ostri duhovitost.

Na drugačen način je obiskovalce povezal performans *Tako globoko, kot se spominjam, tako daleč, kot lahko vidim*, Tarika Kiswanson, švedsko-palestinskega umetnika, ki je v odprt muzejski prostor pripeljal skupino otrok, jih postavil v različne fizične situacije ter jim naložil recitacijo poetičnega besedila. Med sprva od publike ločene otroke nato povabi obiskovalce, ki tako postanejo del skupnosti; otroci se nas dotaknejo ali nam pripovedujejo svojo zgodbo, sicer pa se skorajda kakor odsotni premikajo po prostoru, se ustavljajo, združujejo v kompozicije, razhajajo, vse v zaznavno melanholičnih tonih in kljub želji po biti skupaj z nekakšnim prezgodnjim spoznanjem o nemoči, o nemogoči skupnosti, o začasnih in navideznih vezeh, ki se nimajo časa izoblikovati in so pogosto samo vsiljene ali zmanipulirane. – Zakaj je ta performans primer uspelega novega performansa? Kljub ponovitvam je njegova izvedba vsakokrat drugačna, odvisna od kondicije nastopajočih in razpoloženja gledalcev; njegov koncept je jasen, vsebuje pa tudi »odprte dele«, kamor lahko gledalec investira lastno zgodbo, lastno navzočnost, lastno identiteto; in jasen, čeprav impliciten in poetičen, je tudi angažma in eksplicitna projekcija oz. želja izvajalcev: priti (si) bliže, odvzeti času usodno moč in jo pretopiti v obnovljeni občutek bližine – pa čeprav se ta nenehno neusmiljeno oddaljuje ...

Ob vprašanju, kaj je performans, bi bilo po videnem zanimivo zastaviti (kuratorjem in umetnikom) vprašanje, zakaj (sploh) performans. Kateri so razlogi za performativni izraz, za izpostavitve telesa, lastne navzočnosti, procesa, izdelkov, komunikacije, zadreg in travm pred občinstvom? Stari performans se je še lahko naslajal nad formo, estetiko in telesom, novi performans pa potrebuje socialni in kulturni kontekst, ki ga naslavlja – in iz katerega črpa. Morda niti ni pomembno iskanje njegove specifične razlike, temveč bolj kvalitete njegove sinteze, nekakšne istosti, in sposobnosti globine zadiranja v izbrani kontekst, bolj kakor zadiranja v lastno telo. Telo je pri tem še vedno

sredstvo, vendar ni nujno, da se še izpostavlja, tako kot se je v »starem« body artu; pomembnejša je njegova sposobnost prilagajanja, adaptacijska kondicija, ki ne naseda iluziji preloma ali prekinitve, temveč bolj sledi zavesti o zasedanju lastnega prostora v skrajno nepredvidljivi, kontingentni konstelaciji sodobnosti. Pri tem še vedno hlata po novem, se hrani iz nepriznanega in prizadetega ter za svojo izvedbo še vedno izkorišča vse, kar mu pride pod roke, čeprav so postopki selekcije danes drugačni kakor nekoč: ostrejši je, hitrejši, raje prakticira hipne obrate in vanje skuša pritegniti tudi gledalca, obenem pa velikokrat prisega na trajanje in vztrajanje kot subverzivni komponenti izvedbe, po kateri se lahko loči od mainstreama in s čimer že kar *per se* usmerja in »prepričuje« gledalca.

Performans se spreminja v skladu s časom, deluje proti njemu, se dogaja ob njem; kot sem zapisal nekoč: izjemno je občutljiv na spremembe, na vplive okolja, in išče načine prilagajanja. Nikdar ni isti, čeprav vedno »isti«: neposredno ali posredno tu, pred nami, z nami, in mi z njim, ponujajoč močno, »demokratsko« izkušnjo, izraženo samo z njegovo lastno specifikom, njegovim lastnim jezikom, ki pa je pravzaprav nejezik, sestavljen hibridni jezik sodobne umetnosti. Sodobni performans ni niti izjema niti pravilo: je nekaj tretjega – in to naj tudi ostane.

3.1.2 Alternativa kot paralela

V zadnji deklaraciji Living Theatra (1970) piše: »Zaradi večje mobilnosti se Living Theatre deli v štiri celice. Ena celica je trenutno locirana v Parizu in središče njene usmeritve je v glavnem politično. Druga je locirana v Berlinu in njena usmeritev je kulturna. Četrta je na poti v Indijo in njena usmeritev je spiritualna« (Silvestro, *The Living Book*).³ Vse tri navedene oblike razvoja Living Theatra (po dvajsetih letih njegovega delovanja) v prihodnje so zanimive, pri čemer skupina kljub smrti obeh ključnih akterjev, Juliana Becka (pred natančno tridesetimi leti) in Judith Maline (2015), še vedno deluje. Prva, politična oz. aktivistična, je usmerjena v boj oz. napad na ekonomsko in politično »strukturo« in njeno transformacijo, z njo je v temelju določena in kljub temu, da teži k osvoboditvi od nje, je njen cilj subverzija oz. vzpostavitev lastne, seveda nepriviligirane, pravične skupnosti. Druga je kulturna, ki teži k iskanju »drznih in pretkanih« načinov preživetja, ne da bi tudi sama postala objekt konzumerizma, in se prav tako definira glede na prevladujočo kulturo, katere – resnična – zrcalna slika naj bi bila. Tretja (oz. četrta), spiritualna, pa teži k ločitvi od vsega institucionalnega ter vzpostavitvi umetnosti kot resnice. Vse tri celice ali poti še vedno tvorijo paradigmo sodobnega odnosa do delovanja v relaciji do »strukture«, torej institucije, establišmenta, dominante, avtoritete, gospostva itn., pri čemer znotraj umetniškega delovanja prva (iz)najde politična, najpogostejše subverzivna sredstva akcije, druga vzpostavi alternativne oblike kulture ali kontrakulturo ter kreira (»nenasilno«) novo skupnost, tretja pa se obema možnostma izogne in se iz vsega izvzame, izključi oz. eskapistično prebegne na neko drugo stran, v primeru Livingovcev v Indijo ... Združuje jih koncept Akcije, ki je »najvišja oblika gledališča, ki jo poznamo«, kot je še zapisano v deklaraciji; zato iz nje izstopa geslo »Create Action«. Najbrž ni treba pojasnjevati, da so vse tri poti otroci časa, torej konca šestdesetih let prejšnjega stoletja.

Najzanimivejša se zdi tista celica, ki iz pojasnila v deklaraciji umanjka, torej neke vrste »tretja pot«. Nekoč smo jo že povezali s celico v dobesednem smislu, torej s telesom in telesnim,⁴ danes, zlasti v pogovoru o alternativni, pa vidim v njej možnost, o kateri v nadaljevanju nekaj besed. Ena ključnih značilnosti alternative je njeno razmerje do dominante, do katere se v prvi skrajnosti opredeljuje do take mere, da ta predstavlja

3 Citat je iz knjige Carla Silvestra, izdane leta 1971, torej tik po objavi deklaracije. V verziji deklaracije, dostopni na spletu (»Living Theatre Declaration«), je odstavek nekoliko drugačen: »For the sake of mobility The Living Theatre is dividing into four cells. One cell is currently located in Paris and the centre of its orientation is chiefly political. Another is located in Berlin and its orientation is environmental. A third is located in London and its orientation is cultural. A fourth is on its way to India and its orientation is spiritual.« »Tretja možnost«, ki v prvi verziji umanjka, je torej **okoljska** orientacija. Kljub temu zgornjo izpeljavo puščam nedotaknjeno.

4 V povezavi z bodiartističnimi praksami Iveta Tabarja, glej Lukan, »Politični«.

njeno celotno bistvo, smisel in cilj delovanja, njen nadjaz, in je torej samo sprevržena slika prevladujoče in vladajoče strukture ter se navsezadnje – paradokсно – tudi sama vzpostavi kot taka. V drugi skrajnosti se od nje popolnoma odvrne, radikalno izključi, kjer pa dominantna struktura ostaja prisotna kot njeno potlačeno bistvo, njen id, ki jo skozi nezavedno v vsakem pogledu in v vsakem trenutku (nad)določa. Iz take postavitve izvirajo različni pogledi na možnost angažirane umetnosti danes, tisti institucionalno »vključeni«, ki z ozaveščanjem prikritih ideoloških relacij, njihovo performativno razpostavo, omogočajo tudi njihovo dekonstrukcijo (Judith Butler), in tisti »izključeni« ali zunajinstitucionalni, ki vidijo pot v kreiranju novih socialnih odnosov in novih subjektivitet ter v izdelavi novih svetov, ki bodo lahko ustvarili okoliščine za samoorganiziranje novega, kolektivnega družbenega subjekta (Chantal Mouffe).⁵

Kje pa se nam danes kaže zgoraj omenjena »tretja« (v resnici četrta) možnost? V minimal(istič)nem obratu v govoru o angažirani umetnosti oz. gledališču, v premiku od alternativnega k paralelnemu. Razlika se na prvi pogled zdi nebistvena in med pojmom lahko potegnemo celo enačaj, saj se v literaturi pogosto pojavljata kot sinonima, alternativa = paralela. A poskusimo ju razločiti. Alternativa izhaja iz pojma drugosti (lat. *alter* = *drugi*), kjer pa je drugi kljub drugosti kot opoziciji ali nasprotnosti prvemu njegov »bližnjik« ali celo »isti« (vse izpeljano iz etimologije pojma). Razlaga se zdi pomenljiva: če ima alternativa za cilj vzpostavitev drugosti (torej drugačnosti glede na prvotnost in istost), je ta drugost v luči »bližine« s prvotnostjo in istostjo prvotnost in istost sama; z nekoliko nujnega poenostavljanja lahko rečemo, da alternativa teži k vzpostavitvi nove istosti, prvosti, sredstva, da to doseže, pa so akcija, boj, tekma, subverzija, drama, torej nasprotovanje, napetost, konflikt ...

Pojem paralelnega sicer prav tako lahko vključuje vse ravnokar povedano, vendar se zdi z njim povezana tudi bistvena razlika: njegov grški koren *para* pomeni *poleg, pri, ob, skozi* in na novo osvetljuje ravno sredstva delovanja, ki niso več usmerjena proti, temveč potekajo vzporedno, s prvotnim v neprestani zvezi, vendar v nekonfliktnem razmerju. Paralelnost ne pomeni eskapistične ločitve od dominante ali prevladujočega toka, temveč vzpostavitev vzporednega toka, ki je na prvega še vedno priključen, a ne predstavlja več niti njegovega nadjaza niti ida, pri tem pa tudi ni do kraja samozadosten in samoreferenčen.

Kaj vzpostavitev te razlike prinaša? Najprej je treba reči, da pojem »paralelne kulture« (politike, celo države oz. polisa) ni nov, znan je koncept paralelnega polisa Václava Havla iz časov njegovega disidentstva in je torej povezan s kritiko uradne – tako lokalne kot sovjetske oz. blokofske – politike ter usmerjen k vzpostavitvi neke vrste vzporednih institucij moči ter kulture, saj sledi prepoznanju nemoči oz. absurdnega upora establišmentu. Tu se Havel najde na skupnem terenu z Livingovci, ki prav tako

5 Glej Lukan, »Novi«.

želijo transformirati »Kapitalistični – Birokratski – Militaristični – Avtoritativni – Policijski Kompleks« (citat iz deklaracije). Naše razumevanje je temu blizu, vendar ni več pod vplivom konkretnega političnega pritiska, ta je zdaj načelen in splošen, vendar zato nič manj občuten. Paralelna kultura ali paralelno gledališče oz. performativna praksa se pozicionira ob dominantni, ji v določeni razdalji sledi, se od nje odmika, a se tudi, kadar je to potrebno in mogoče, vanjo zajeda, vendar se z njo ne utemeljuje. Od nje je odmaknjena kot tirnica od tirnice in ni priključena na isti upravljavski sistem. Svojo vzporednico, dominantno, dobro pozna, vendar vzpostavi lasten sistem, med njima namesto spora uveljavi pretok, pretočnost kot moment komunikacije, ki pa se – koncept še ni dovolj premišljen – vendarle kaže prej kot enosmerna kakor dvosmerna: vsaka dvosmernost namreč terja temeljni premislek o tako rekoč metafizičnem smotru delovanja v »vzporednem svetu«. Mimogrede: v tem prispevku zastavljena paralelnost v nobenem pogledu ne korespondira z ezoteričnim ali mističnim pojmovanjem paralelnosti (oz. »vzporednih svetov«), saj gre za družbeno in kulturno prakso ter način preživetja v tem svetu. Odmik v paralelnost ne pomeni odmika v nov, idealen, utopičen svet, temveč v projekcijo dominantnega sveta, ki pa v njem samem ne more biti udejanjena, udejanja se lahko samo na »drugi strani«, kot »tretja pot«, na sicer res »idealnem« zaslону, ki pa (ga) omogoča ravno vzporedno, paralelno, alternativno delovanje. V skrajnem primeru je mogoče paralelne prostore delovanja izoblikovati tudi znotraj dominantnih, najsi bo na način afirmacije, subverzije, subverzivne afirmacije ipd., vselej pa na način, ki se v dominantno naseljuje kot reappropriacija, kot povratna apropiacija, in pri čemer je edino, kar jo zanima, čisti izkoristek, torej korist, ne pa tudi njena simbolna vrednost. Tu smo morda blizu aktivizmu alternative, iz katerega paralelna dejavnost ni izključena, vendar se zdi produktivnejša pot koncept »dvojne vijačnice« (pojem iz molekularne biologije), ki je v osnovi resda zaznamovana z antiparalelizmom, kjer obe vijačnici lahko tečeta tudi po nasprotnih smereh, vendar še vedno z dvema sotekočima potema, ki pa se na določenih mestih »združujeta po komplementarnosti svojih baz« v t. i. »bazne pare« (»Dvojna vijačnica«). In ravno za to gre: za vzporedni poti, ki se ne ločita do kraja ter se občasno celo srečata in združita, vendar ostaneta vsaka na svojem tiru. Pravzaprav ostaja na svojem tiru zlasti alternativa dominantni, zadnja nas v tem primeru niti ne zanima več. Taka pozicioniranost po mojem mnenju prinaša vrsto prednosti, pri čemer tudi želja po transformaciji dominantne ni izključena, vendar tu nastopa bolj kot skrajno pragmatična kategorija, del racionalnega načrta, ne pa kot spontana, afektivna praksa.

Koncept, ki ga predlagam, je prvenstveno teoretski, vendar se zdi, da prinaša s sabo tudi povsem konkretne, praktične posledice oz. učinke. Ni niti nov niti osamljen, marsikje lahko zasledimo podobne pojme, kot npr. »celostna alternativa« ali »alternativna samozadostna organizacija«, ki pomenijo odklon od dominantne politične ali družbene apropiacije ter upor proti elitističnim ali ezoteričnim konceptom

alternativne umetnostne produkcije. Kljub temu pa koncept paralelnosti črpa tudi iz obeh kritiziranih kontekstov. Zakaj? Njegov poglobitni cilj je preživetje, ki pa ne pomeni (samo) golega fiziološkega, biološkega preživetja, temveč zlasti preživetje v smislu kvalitetnega življenja, ki ga pojem preživetja ne predpostavlja, saj mu gre predvsem za vzpostavljanje pogojev za zgolj-življenje. Od zgolj-življenja (ali preživetja) se je zato treba premakniti v življenje samo, v (kvalitetno) preživljanje življenja.

Bistven premik, ki ga vpeljava paralelizma prinaša, ni samo produkcijski, temveč tudi estetski. Nove produkcijske okoliščine v performativnih praksah namreč prinesejo tudi novo razumevanje performativne forme, izraza in estetike. Vprašanje je, ali ima smisel govoriti o premiku zgolj na enem nivoju, produkcijskem ali estetskem, saj stare forme v novih razmerjih ne pomenijo ničesar prelomnega; prav tako nove forme v starih razmerjih ne morejo zaživeti v taki meri, kot bi lahko. Nov premislek o produkcijskih/estetskih okoliščinah performativnega pa nujno prinese s seboj tudi novo razumevanje konteksta, ki od zdaj naprej od ustvarjalcev terja »razširitev področja boja« oz. kar »nove boje«.

Katere prakse že kažejo na ta premik? Naj navedem samo nekaj naključno nabranih primerov. Če se pomaknemo nekoliko v zgodovino, je ena najizrazitejših »novih« paralelnih praks delovanje skupine OHO; na poseben način se paralelizem razkrija v delovanju skupine NSK (pomislimo samo na njeno – paralelno! – »državo v času«). V zadnjem času z novimi praksami – ki seveda tudi niso več samo v domeni »umetnosti« oz. »estetike«, ampak ravno o tem govorimo – poskuša Bunker, in sicer z ekološkimi, skupnostnimi, socialnimi in drugimi projekti, s katerimi želi »preverjati in odpirati možnosti uporabe javnega prostora za potrebe ljudi v mestu«, kot je zapisano ob enem izmed njegovih projektov (ProstoRož). Nove principe financiranja projektov (crowdfunding) je prakticirala Aksioma ob produkciji filma *Jaz sem Janez Janša* (2012). Na enem zadnjih frankfurtskih knjižnih sejmov pa so med drugim veliko govorili o porastu samozaložništva. Končujem z nekoliko anekdotično gledališko ilustracijo: v predstavi *Pljuča* v režiji Katie Mitchell (2011) nastopajoči par na sobnih kolesih (ob pomoči »zbor« , prav tako na kolesih) ob uprizarjanju zakonske »drame« (ki se sodobnih, celo modnih načinov »zdravega življenja« dotika tudi v dialogu) sam proizvaja energijo, potrebno za odvijanje predstave, torej za njeno osvetlitev in ozvočenje. Nehoteno »sporočilo« predstave nam govori o principih samooskrbe, trajnostnih učinkih, lastnih resursih ali »alternativnih virih« (v tem primeru izraz alternativa popolnoma ustreza konceptu paralelnosti), socializaciji, kulturalizaciji »urbanega veselja« oz. »gledališkega prostora«, poetizaciji »skrbi zase«, prevzemanju odgovornosti za lastno preživetje ipd. in nas nemara poziva k temu, naj tudi sami pridno paraleliziramo!

3.1.3 Performans: nemogoča revizija desetletja

3.1.3.1 Desetletje, ki še traja

Celovito revizijo desetletja v dogajanju na področju performansa (na Slovenskem) je v tem trenutku, ko desetletje praktično še traja in ko do pravkar minulih pojavov še nimamo izoblikovane reflektivne distance, težko opraviti. Ko rečemo, da desetletje še traja, imamo v mislih tudi določene oblike performativnega dogajanja, ki prav tako še vedno trajajo; tak je denimo trajajoči performans (*durational performance*) oz. instalacija Jaše na letošnjem Beneškem bienalu,⁶ ki zagotovo predstavlja eno izmed oblik novih performativnih praks (t. i. »novi performans«).⁷ Kljub temu pa je že mogoče definirati nekaj značilnosti, po katerih se nove performativne prakse razlikujejo od preteklih, pa čeprav jih bomo ujeli zgolj v njihovem trajanju oz. nezaključenosti, kar pa hkrati pomeni, da tudi pričujoči tekst ostaja na neki način nezaključen v svojem vztrajanju pri nemogoči definiciji nečesa, kar se v definicije nikakor ne pusti ujeti.

3.1.3.2 Razvezava performativnih kvalitet

V polju performansa lahko v zadnjem času – ki ga ne omejujem zgolj na omenjeno desetletje – opazamo določeno *razvezavo* (disolucijo) njegovih distinktivnih kvalitet, kakor so se vzpostavile neke od konca 50. let 20. stoletja. Kakor ne obstaja enotna definicija performansa, tako tudi težko definiramo vse njegove spremembe in razlike, ki smo jim priča danes. Performans je namreč izjemno adaptabilna in fluidna (»viralna«) umetnostna forma, kar je zagotovo značilnost, ki ji je pomagala preživeti, pa čeprav je danes njena oblika, v primerjavi s tisto iz začetkov v petdesetih, »nečista« oz. že na prvi pogled temeljno drugačna. Performans je karseda dovzeten za vplive okolja, v katerem se pojavlja. Pravzaprav je ta dovzetnost del same narave performansa, ki je prvenstveno kulturna in ne estetska praksa. Čim se je namreč konec 50. let temeljni gon po živem predstavljanju oz. izvajanju (spočetka vizualnih ali »likovnih« vsebin) nenadoma utelesil, torej realiziral kot oblika žive fizične prisotnosti (*prezence*) v umetniškem dogodku, do tega trenutka omejene zgolj na reprezentacijo, sta se tako samo utelešenje kot prezenca nenadoma integrirala v širše polje od estetskega oz., v prezentacijskem smislu, galerijskega. Performans že v svoji prvotni obliki, kot hepening, vstopi v polje kulture, na ta način pa tudi širših družbenih in političnih izmenjav.

6 Gre za Beneški bienale leta 2015.

7 Glej Lukan, »Novi«.

Čeprav v določenih obdobjih zaznavamo zapiranje performativnih praks vase, torej neke vrste performativni »hermetizem« – take so nekatere oblike body-arta, pri čemer ravno body-art pomeni najčistejšo obliko »uprizarjanja subjekta« (A. Jones) –, pa je performans v resnici vedno ostal v izhodišču odprt in prehoden, pretočen, karseda odziven na dogajanja v svoji neposredni bližini. – Da se ne bi preveč oddaljili od našega predmeta, povejmo samo še to, da iskanje enotne definicije performansa nujno naleti na težave, sprte z njegovo avtentično naravo, in da se priseganje na določeno »idealno formo« performansa slejkoprej izkaže za nesmiselno, saj je performans sam nepri- merno hitrejši tako od definicij kot od teorije, ki ga spremlja, pa čeprav je od obojega hkrati – paradokсно – močno odvisen.

3.1.3.3 Razširitev polja boja

Kaj opažamo pri performansu v zadnjih desetih letih? Če se po eni strani zdi, da se je njegov prostor delovanja razširil, saj ga srečujemo praktično povsod,⁸ pa se po drugi strani nekatere performativne oblike vračajo k izvorom. Tako se je performans v določenem smislu teatraliziral oz. navezal na druge oblike umetniškega izraza, preselil se je celo v uradne in po definiciji »konservativne« umetnostne institucije, kakršne so gledališče, opera ali muzej; hkrati pa se je »vrnil« v galerijo, vendar ne v svoji prvotni obliki, temveč »okužen« z vsemi novostmi, ki jih prinaša novi čas. Nanj v tem obdobju, ki ga marsikdo imenuje *postperformativnost*, kar pa je poimenovanje, ki spregleda njegovo pravo naravo, vplivajo tako nova družbena in politična razmerja kot tehnološke inovacije. Novi performans ni mogel ostati imun na razmah industrije zabave in sodobnega populizma, ki je prodril v vsa družbena in politična omrežja. Tako ni nenavaden vdor t. i. »celebrities« v polje nekdanj ekskluzivnega in »elitističnega« performansa: Madonna, Lady Gaga, James Franco, Shia LaBeouf ali Jay-Z je samo nekaj imen iz sveta glasbe in filma, ki jih nenadoma »zanima« performans. Po drugi strani so tudi nekateri izvajalci performansa postali »celebrities«, vzemimo samo Marino Abramović, s čimer se je performans (ne glede na to, da je Abramovičeva kljub vsemu nekakšna izjema) enakovredno priključil industriji zabave. Posebna oblika sodobnega performansa je t. i. *družabni performans*, ki je oblika relacijskih estetskih strategij (Bourriaud) ali kontekstualne umetnosti (P. Ardenne), znotraj katerih se institucionalizira njihova siceršnja performativnost (izvedbenost). Resda lahko v tem pojavu iščemo znake ponovne »popizacije« performansa, vendar se sodobni performans ravno s svojo evolucionarno sposobnostjo domala biološke »mimikrije« nenavadno uspešno naseli tudi v teh kontekstih. Nedaleč od družabnosti najdemo performans v močni

8 Morda v skladu z imperativom Jona McKenzieja (glej npr. *Perform or else*). Glej tudi polemiko R. Schechnerja s Ph. Auslanderjem, »Plagiarism«.

navezavi na nova socialna (tako družbena kot družabna) omrežja oz. različne oblike elektronske komunikacije (mobilna telefonija, internet, facebook, twitter ipd.), s čimer učinkovito izkorišča paradokсно (ne)sorazmerje med individualnim (subjektnim) in globalnim (objektnim) oz. kjer kljub maksimalni integraciji v globalna omrežja uspeva obdržati videz individualnosti. Z vsem povedanim je povezan tudi pojem participativnosti v sodobnih performativnih praksah, ki pa ni niti nov niti ni omejen samo na performans kot tak, ampak ga zasledimo tudi v ožjem področju vizualnih umetnosti in celo v tako »zasebnih« recepcijskih praksah, kakršno je npr. branje literature (interaktivno branje, celo sodelovanje pri pisanju literature) ali gledanje televizijske nadaljevanke (npr. izbira konca).

3.1.3.4 Institucije, tehnologija, mediji

Integracija ali pretok performansa v nekoč konservativne institucije je logičen proces, ki ni značilen samo za performans, ampak tudi za dogajanje v polju t. i. tradicionalne kulture in umetnosti, ki s pritegovanjem novih form – pogosto le form, redko tudi vsebin – v resnici ohranja in revitalizira svojo tradicionalnost oz. vezanost na »večne« vrednosti in vrednote. V tem kontekstu performans pogosto nastopa kot *brand* ali kot samo še ena pojavna možnost v žanrskem *miksi* mnoštva kulturnih in umetniških fenomenov. Performans je v tem procesu prešel tudi v muzej oz. arhiv, kjer pa se pojavlja v več oblikah: najprej je arhiviranje performansa postala običajna muzejska oz. arhivska praksa in v muzejih (kot npr. MoMA ali Center Georges Pompidou) nastajajo zbirke performansov. Hkrati s tem prehodom se je prevrednotil status dokumenta oz. arhivskega artefakta, ki je v povezavi s performansom dobil novo vrednost, svojo novo »živost«. Performans v arhivu namreč pomeni samo še eno njegovo možno manifestacijo, kot nenavadno živa, domala »organska« forma se je adaptiral tudi na življenje v muzeju; arhivirani performans je tako po definiciji »novi« performans, oblika nove performativne prakse. Muzeji so pogosto gonilna sila pri produciranju novih performansov (ki se na ta način s svojo izvedbo pretočijo neposredno v arhiv in s tem olajšajo muzejsko delo) ali njihovi teoretizaciji (kar je spet Momina praksa). V zvezi s tem je novi performans postal tudi ponovljiv, reproduktibilen, in v zadnjem desetletju smo priča številnim rekonstrukcijam ali reenactementom (*reperformance*) preteklih performansov, ki po eni strani obujajo njihovo izvirno, preteklo dogodnost, po drugi strani pa vzpostavljajo povsem novo performativno sedanost, saj nase pritegnejo nove kontekste in predse privabijo novo, aktualno občinstvo. Premik performansa v ponovljivost je nova praksa, ki mu skupaj s teoretsko postulacijo nove performativne vrednosti zagotavlja novo živost in aktualnost, čeprav se marsikomu zdi, da na ta način izgublja eno od svojih temeljnih – a narobe razumljenih – kvalitet, to je neponovljivost ali enkratnost, in v ponavljanju išče znake utrujenosti performansa (Pavis, *Dictionnaire*

181); spet drugi vidijo v novih muzejskih strategijah njihovo prizadevanje za izhod iz krize, v kateri so se znašli muzeji, oz. za pridobivanje novega občinstva.

Povezava performansa s tehnologijo je pojav, ki ni nov, je pa morda v tem – tehnološkem – času bolj izrazit. Ne samo nove možnosti prenašanja in generiranja slike in zvoka, temveč tehnološki dosežki na najrazličnejših področjih, od biotehnologije do raziskav vesolja, postajajo vir za novi performans tako v formalnem kot vsebinskem smislu. V tem kontekstu performans ni zgolj uporabnik novih tehnologij, ampak tudi kreator in inovator, ki do svojih, tudi objektivno »uporabnih« rezultatov prihaja praviloma po intuitivnih poteh, pri čemer aktivira druge, »neanalitične« – čeprav še vedno »znanstvene« – človeške potenciale, kakor po poti eksperimentalnega laboratorijskega dela, ki pa še zdaleč ni izključeno (glej npr. delo Marka Peljhana ali Polone Tratnik). Skozi tehnološki (ali digitalni) performans se odpirajo nova polja invencij oz. inovacij, svobodne kreativnosti, iščejo se možnosti produktivnih hibridizacij ali »pastišev« med na videz raznorodnimi pojavnimi oblikami, izvajajo se raziskave na prvi pogled paradoksnih in »nemogočih« zvez in jukstapozicij, vzpostavlja se odprta narava realnosti in relativizira koncept celovitega človeka (Broadhurst, *Digital*). Problem žive prezence v performansu (performativna umetnost kot »live art«) se zdi v novem tisočletju že presežen ali, točneje, se ne izpostavlja več kot ključen za performans: če je nekoč performans pomenil živo in neponovljivo izvedbo pred realno navzočim občinstvom, smo danes priča različnim mediatiziranim oblikam performansa, ki ga je mogoče – kot rečeno zgoraj – tudi ponavljati oz. reproducirati in s tem, torej s performansom kot dokumentom, ustvarjati njegovo novo aktualnost in »živost«, pojem občinstva pa se je razširil tudi na pri živi izvedbi neprisotno občinstvo, povezano z dogodkom prek telefona, prenosa slike, interneta ali še kako drugače (glej npr. *Miss Mobile* Emila Hrvatina še iz prejšnjega desetletja, 2001, pa spletne performanse Igorja Štromajerja),⁹ ali celo na t. i. »posthumana« telesa.

3.1.3.5 Infekcija s kontekstom

Če na sodobni performans pogledamo tudi vsebinsko, najdemo v njem vrsto novih praks in postopkov. Novi performans prevprašuje nove socialne rede in ustroje, kulturne konvencije in utopije, preizkuša metode učinkovitih estetskih in političnih provokacij z neposrednim angažmajem ali naseljevanjem vzporednih, heterotopičnih krajev, obuja potlačeno in pozabljeno ter daje glas vsemu drugačnemu (Klein, »Was ist« 6–10). V produkcijskem smislu so njegove strategije razvejane, izkorišča tako nacionalne kot nadnacionalne vire ali pa se z uporabo gverilskih metod na meji dovoljenega in tudi že čez njo zajeda v ekonomske in politične mehanizme državnih ali paradržavnih institucij. Določen tip novih performativnih praks se vzpostavlja kot

9 Štromajer je svoje projekte sicer ritualno »izbrisal« iz medmrežja (»Igor Štromajer«).

nova, paralelna institucija (glej npr. državo NSK) ali zgolj izkorišča možnosti javnega delovanja v pogojih pozne demokracije (glej npr. delovanje Marka Breclja). Tudi v novem performansu zaznavamo t. i. »nove oblike dela« (o katerih govori B. Piškur v izhodiščih za to razstavo), ponekod celo »novo (politično) ekonomijo«, ki v svoj koncept ponovno uvaja pojem razrednega boja in prevrednotenja ustaljenih družbenih razmerij (glej npr. Horvatov *Manifest K*); tako so npr. v nekaterih primerih gledalci tisti, ki v performansu »delajo« in ki ga celo »koncipirajo« (kar je sicer v naravi performansa kot takega; glej npr. *Estetiko performativnega* E. Fischer-Lichte), ne pa zgolj s svojim davkoplačevalskim prispevkom omogočajo njegovo produkcijo oz. izvedbo. Na ta način novi performans opozarja na potrebo po novi porazdelitvi družbenih vlog in od udeleženca terja nove, bolj ali manj radikalne odločitve in stališča.

Razmerje med performansom in njegovim kontekstom bi lahko opisali s pojmom *infekcije*: nekoč »čisti« performans je dandanes neizogibno »okužen« z okoljem, v katerem deluje (sodobni performans M. Abramović, delujoče pretežno v ZDA, je denimo drugačen od akcij skupine Voina, delujoče v Rusiji; bodiartizem Iveta Tabarja je npr. drugačen od body-arta Petra Pavlenskega). Rešitev pred totalno infekcijo performansa pa je – to je produktivna tautologija – ravno v njegovi performativnosti: performans se ne more zaščititi pred vdorom konteksta v svojo izvorno naravo, saj je ta narava vselej neločljivo povezana s kontekstom, spreminjajo se samo oblike njegovega »estetskega« izraza; lahko pa se zavaruje pred zloveščim razraščanjem konteksta v svoji izvorni naravi, v svojem »telesu«, z usmerjenostjo v izvedbo pred občinstvom, kjer (se) kontekst pozunanja in kjer poteka nenehna izmenjava med zunanostjo in notranjostjo performansa, med njegovim »mesom« in »kožo«, med izvajalcem in gledalcem. Performans je namreč bolj kakor utrjena estetska forma prostor nenehnih izmenjav, »pretočna« posoda. Na ta način infekcija s kontekstom ne predstavlja »bolezni« performansa (čeprav jo nekateri vidijo), temveč njegovo naravno stanje, nekakšno stanje »nenehne vzburjenosti«,¹⁰ ki nikdar ne pripelje do »ohladitve« ali »zdravja« kot takega, temveč infektivne procese, ki potekajo v telesu performansa, kanalizira v njegovo izvedbo, v soinficiranje vsakokratnega občinstva oz. participatornih udeležencev.

3.1.3.6 Telo v novem performansu

Kakšna je vloga telesa v sodobnem performansu? Kot rečeno, to telo ni več »čisto«, v novem tisočletju se tako performans kot tak kot tudi njegov izvajalec s svojim telesom vpenjata v različna razmerja, ki ju najsi bo od zunaj ali od znotraj določajo. Telo celo, kot prav tako že rečeno, ne nastopa več kot »živo« telo, iz katerega, postavimo, curlja kri

10 Z asociacijo na sintagmo oz. naslov slavnega performansa *The Constant State of Desire* ameriške performerke Karen Finley, 1986.

(glej npr. performanse Franka B), temveč oboje pred gledalcem nastopa samo digitalno, posneto oz. posredovano z digitalno tehnologijo; videoperformans je že nekaj časa ena od legitimnih oblik »živega« performansa oz. performansa kot takega. Zdi se, kot bi se tista vloga telesa, ki jo je v 50. letih prejšnjega stoletja v kulturne študije (in s tem v polje performansa) vpeljal zlasti feminizem, danes izgubljala oz., točneje, prekrivala z drugimi in drugačnimi strategijami boja in preživetja v kulturi, družbi in politiki. Telo je toliko bolj kakor nekoč postalo prizorišče intelektualnih, psiholoških, fizioloških, funkcionalnih, kulturnih, socialnih in političnih konvergenč (O'Reilly, *The Body* 8), nekdanji dualizmi, povezani s telesom, so prešli v ozadje, medtem ko je koža kot meja med telesom in svetom postala zaslon, ki odraža prežemanje tako »naravnih« kot »kulturnih« interferenc in ta proces zrcali navzven, s pomočjo elektronskih medijev do globalnega gledalca. Ta pa se, to je treba dodati, nanjo vedno znova vpisuje s svojimi recepcijskimi registri, ki jih koža ponovno predela in prezrcali – in tako naprej, v nedogled.

P. Pavis vidi v sodobnem body artu določeno izčrpanost, telo naj bi v performativni umetnosti dokaj hitro prišlo do svojih mej in se zdaj samo »ponavlja«. Morda problem ni toliko v (bodiartističnem) telesu samem kot v naravi vprašanj, ki jih (bodiartistični) performans zastavlja družbi, in mestu, ki ga v teh vprašanjih zavzema telesnost. Ta vprašanja se danes dotikajo medicinske oz. bioetike, pojma integritete in identitete telesa ter reprodukcije telesa v obliki darovanja ali trgovine z organi, kloniranja, posegov v telo ipd. Sodobno telo ni več svetišče, temveč prizorišče svobodnega trga, meje reprezentacije telesa so se – zlasti s sodobno tehnologijo – premaknile in s tem so se spremenila tudi pojmovanja njegove živosti. Sodobnemu performansu ni tuj vdor reprezentacije, celo teatralnosti, spretno pa se prilagaja, kot že rečeno, tudi najrazličnejšim popularnim formatom, s čimer se učinkovito adaptira na pritiske umetnostnega trga. Pavis se o sodobnem body artu celo vpraša: »Je to še telesna umetnost? Umetnost morda, ampak telesna?« (*Dictionnaire* 42).

V sodobni umetnosti – kar velja tudi za performans – zasledimo različne tipe obravnave telesa (povzemamo jih po tipologiji S. O'Reilly):

1. reprezentacija in prezenca: meje reprezentacije se širijo, pri čemer je težko natančno določiti mejo med reprezentacijo in prezenco;
2. telo v času in prostoru: telo je samo po sebi umeščeno v prostor in čas (izvedbe), hkrati pa je orodje za reprezentacijo;
3. razlike in solidarnosti: razmerje med reprezentacijo in prezenco postaja politični pripomoček za izpostavljanje problemov marginaliziranih, zatiranih in subkulturenih okolij;
4. narava, mit, tehnologija: meje med področji postajajo zamegljene in premične, v procesu hibridizacije ni več mogoče določiti »čistih« oblik;
5. monstrozna telesa: sodobna umetnost legitimizira nekoč potlačene tipe senzibilitnosti, abjektnosti in transgresivnosti;

6. »over to you« ali »ti si na vrsti«: raziskovanje vplivov telesa na kulturno, ekonomsko in politično situacijo zunaj izvedbe (ali njenega prostora) (*The Body* 7–15).

Sodobno telo v performansu se ne poskuša več (izjeme so dobrodošle!) izražati v prostoru in času kot tako, samo po sebi, *brez* privzemanja kakršne koli druge estetske forme ali izraza, kot dogodek-po-sebi, temveč se v dogodek, ki ga in v katerem se – po Badiouju – nenehno negira oz. briše, vključuje z uporabo *vseh* drugih form in formatov, ki lahko komunicirajo s kontekstom oz. se v procesu komunikacije vanj neizogibno zadirajo. Performans kot interpretacija sebstva je nujno postavljen v situacijo interakcije, participacije, ki ga vsakokrat sproti na novo definira, interpretira. Telo v performansu je telo v akciji, v situaciji, v kateri se šele vzpostavlja, in to kot domala popolna kontingenca, kot tranzitivna subjektiviteta, podvržena učinkom fizičnih, digitalnih in virtualnih »konvergenč«. Sodobne performativne prakse polegajo delovanju kompleksnih matric: bolj kot »posoda sebstva« je telo v njih točka stika med ekstenzivnimi sociopolitičnimi, historičnimi in kulturnimi mrežami, s katerimi je v interakciji (79). V tem procesu Pavis najde paradoks: kolikor je po eni strani performer dandanes bolj vpet v vse mreže, ki ga obdajajo, pa je v trenutku izvedbe veliko bolj prepuščen samemu sebi kakor nekoč; nenehno propagiranje udeležbe in sočutja ni spodbudilo tiste ozaveščene dejavnosti, o kateri je sanjal že Brecht, temveč ravno nasprotno: stanje brezčutnosti in neobčutljivosti do »bolečine drugega« (S. Sontag). V skladu s sodobno neoliberalistično dogmo je performer pač prepuščen lastni *izbiri*.

3.1.3.7 Novi performans v Sloveniji: tipologija

V drugem delu tega razmisleka preglejmo dogajanja v sodobnem slovenskem performansu. Na splošno rečeno je v njem mogoče opaziti dve tendenci: po eni strani pojemanje performativnega zagona, kakršen je bil značilen zlasti za pozna 80. in 90. leta prejšnjega stoletja, po drugi strani pa vitalno prenovu pojma performansa oz. performativnega nasploh ter bolj ali manj radikalno privzemanje in razvijanje vseh novih kvalitiet, ki smo jih opredelili zgoraj. V kvantitativnem smislu je performansa – kot zunajinstitucionalne produkcije nasploh – manj, v produkcijskem smislu je bliže popolni prekarizaciji kot kakršni koli institucionalizaciji, z nekaj že dolgo znanimi izjemami (denimo Maska ali Via Negativa), ki ohranjajo svoje pozicije še iz prejšnjega desetletja; v socialnem smislu je novi performans na Slovenskem bliže angažirani umetnosti kakor (novemu) formalizmu, ki je bil morda bolj značilen za čas ob koncu prejšnjega stoletja in je pomenil neke vrste beg pred novo (samostojno državno; skupno evropsko) realnostjo, v estetskem smislu pa lahko v njem definiramo nekaj tematskih sklopov (oznake so bolj ali manj zasilne):

1. performans, integriran v teatralno ali postdramsko formo
2. politični performans
3. zvočni performans
4. videoperformans
5. bodiartistični performans
6. bioperformans
7. performans »kot tak«

3.1.3.8 Primeri

Kot rečeno, je težko določiti čiste performativne formate oz. se teme v različnih performansih oz. sklopih med seboj prepletajo. V dramskem oz. postdramskem (»teatralnem«) kontekstu lahko nedvomno definiramo vdor performativnih oblik, postopkov in strategij v tradicionalno strukturo, njihov vpliv na samo teatralno formo in njeno prenovitev, pa tudi določeno teatralizacijo performansa, ki ga, denimo, izvajajo akademsko šolani (dramski) igralci, gleda pa abonmajška publika gledališča. Značilni avtor tega tipa je režiser Sebastijan Horvat, ki v svojih režijah v dramskih gledališčih izkorišča izkušnje, ki si jih je pridobil z delom v zunajinstitucionalnih okoljih (npr. E.P.I.center ali gledališče Glej), je pa tudi avtor nekaj izrazitih in izvernih performativnih dogodkov (npr. *Manifest K*, *Utopija 1 in 2* ali *Was ist Maribor?*); tu so še Ivica Buljan (z uporabo postopkov, značilnih za performans, vpeljavo igralske improvizacije ipd. v (post)dramsko okolje), Jernej Lorenci (z občasnim privzemanjem posameznih formalnih postopkov ali rešitev, kakršna je npr. svinjska polovica v *Iliadi*), Mare Bulc (tudi sam avtor performansov, npr. *Zadnja egoistična predstava* ali *Semenič & Bulc na prodaj*) ali Simona Semenič (delno kot dramska avtorica s postdramskimi, ready-made ali povsem »telesnimi« rešitvami v svojih besedilih, pa tudi kot izvajalka performansov, npr. *Jaz, žrtev* ali *Simona Semenič: drugič*). Tako rekoč »idealno« obliko sinteze teatralnega in performativnega izpelje igralec Marko Mandić v performansu *Mandićstroj* (Via Negativa in SNG Drama Ljubljana), ki svoje dramske vloge, izvedene v institucionalnem okviru, poveže s performativnimi izkušnjami iz dela pri skupini Via Negativa: rezultat je provokativna, nestabilna, a vendar hkrati »varna« forma novega performansa. Privzemanje performativnih »tehnologij« brez dvoma vpliva na samo institucionalno produkcijo predstav, ki jo rahlja in razvezuje stroge dramskogledališke forme, po drugi strani pa je vprašanje, ali to kakor koli vpliva tudi na utečena produkcijska in finančna razmerja, uveljavljena v instituciji. Zdi se ravno nasprotno: namesto da bi institucija pragmatično podprla obstoj performativnih praks s ponujanjem prostorskih in drugih infrastrukturnih uslug, kadrovske zmogljivosti ali prostora v medijih, si neinstitutija prisotnost na institucionalnem odru pogosto plača kar sama (in to, paradokсно, pogosto iz istega vira sredstev, iz katerega se napaja institucija).

Politični performans je v tej tipologiji samostojna kategorija zaradi treh izrazitih avtorjev, Marka Breclja, manifestacije *Protestival* in Saške Rakef, sicer pa je političnost pojem, ki je povezan tudi z dejavnostjo avtorjev, zastopanih v drugih tematskih sklopih. Marko Breclj je najznačilnejši in nemara najbolj političen avtor v tej zbirki, politična je praktično vsaka njegova akcija, praviloma vselej deklarirana kot performans, udejanja pa se v okviru t. i. »mehkega terorizma« (glej npr. performans *Kolenovanje* ali *Torej v Vršac*).¹¹ *Protestival* je manifestativna politična akcija, nastala ob vseslovenskih protestih pozimi 2012, v svojih nastopih meša tradicionalne pristope (glasbeni instrumenti, lutke) s postopki zgodovinskega (sovjetska avantgarda) in novodobnega (gibanje Occupy) revolucionarnega agitpropa, privzema sodobne performativne strategije (revival hepeninga) in pripomočke (megafon, ozvočenje, facebook), pri čemer poudarja svoje »estetsko« izhodišče, čeprav je politično jasno opredeljena; njena participativna funkcija je dvojna: zrasla je iz(med) protestnikov, ki jih podpira in bodri pri protestih, hkrati pa iz kolektiva izstopa z jasnimi znaki avtorstva in specifičnimi estetskimi preferencami. Saška Rakef v tem kontekstu nastopa s performansom *Dolg*, ki sicer motiv za nastanek in snov črpa iz finančnega okolja (usodni kredit), ki pa ga razširi na lok, segajoč od identitetne problematike do političnih konotacij. Rakef načanja širše teme, kot so prekarizacija (umetniškega) dela, financializacija vsakdanjega življenja in politična ekonomija preživetja, pod vprašaj pa postavlja tudi možnost vsakršnega umetniškega delovanja in njegovo »svobodo« ter podvrženost družbenim oz. denarnim (beri: dolžniškim) razmerjem. Zvočni in videoperformans sta na videz zgolj s tehničnim oz. formalnim določilom opredeljeni obliki performansa, vendar gre pri obeh brez dvoma za več kot zgolj za »tehniko«. Zvočni performans avtonomizira zvok, glas, v performansu mu daje novo vrednost, podobno kakor ga je v filozofiji »rehabilitiral« Mladen Dolar, opozarja na njegovo telesno naravo in mu podeljuje družbene dimenzije. Od avtorjev izpostavimo Ireno Tomažin (*Faces of Voices*) s sinestezijo virov in intenc glasovne izvedbe, duet Wanda & Nova deViator (*Tatovi podob* ali *Frozen Images*), ki poudarja telesnost glasbene izvedbe sodobne »post-apocalyptic sci-fi electro-punk« glasbe (»Wanda & Nova deViator«), poigrava se z različnimi žanri (npr. kabaret), na videz mimogrede načanja teme spola, konstrukcije spolnih razlik in problematiko delitve dela ter v čutni formi zastavlja nekatera temeljna teoretska oz. filozofska vprašanja, Tomaža Groma (glej npr. antropološko-glasbeno-performativni projekt *Duša, šum, ventil in žica*), Andreja Savskega, Taa G. Vrhovca Sambolca idr.

Videoperformans je že »stara« oblika performansa (vzporejamo jo lahko z *videodanceom*), izkoriščajo jo zlasti ustvarjalci s polja vizualnih (likovnih) umetnosti, vendar ne za dokumentiranje lastnih bolj ali manj »tradicionalnih« likovnih praks, temveč kot vir novega, »tretjega« izraza, ki je po formi sicer performativen, vendar omogoča vznik

11 Več o Brecljevih performansih glej v Lukan, »Kolenovanje«.

novе, kompleksne vizualnosti. Veliko avtorjev je neobremenjenih s kakršnimi koli teatralnimi predispozicijami, odmikajo pa se tudi od klasičnega razumevanja likovnosti. Videoperformans izkorišča možnosti sodobne video oz. digitalne tehnologije, s katero ali dokumentira performativno dogajanje ali v oboje (torej tako v dogajanje kot tehnologijo) posega in z obojim kreativno manipulira, s čimer performativni objekt postane videozapis sam. Prostor dogajanja videoperformansa je lahko »narava« (tu je njegov zgled dejavnost skupine OHO), urbano okolje ali preprosto atelje (studio), še najmanj galerija ali muzej, ki predstavlja šele drugo (re)produkcijsko fazo kreativnega življenja videoperformansa. V tej zvezi moramo omeniti tudi žive performativne prakse, ki se izvajajo v galerijskih ali muzejskih okoljih (npr. +MSUM, MoTA ali Aksioma), in so prav tako povezane ali z dejavnostjo vizualnih umetnikov ali z medijem videa. V tem sklopu najdemo avtorje, kot so Ema Kugler (nedvomno siva eminenca vse tovrstne dejavnosti pri nas, še posebej s kontinuiteto, kompleksnostjo in kvaliteto delovanja; glej npr. *Odmevi časa*), Mark Požlep (tako z videoperformansi kot živimi konceptualnimi performansi, npr. *Stranger Than Paradise*), Zoran Srdić (tako s kiparskimi kot z animacijskimi postopki, npr. Rdeča Kapica) ali Jaša, ki je nemara ime, ki pomeni najznačilnejše nadaljevanje tradicije tako performansa, izhajajočega iz vizualnega in galerijskega okolja, kot tudi videoperformansa. Jaša je vizualni umetnik in performer, ki briše meje oz. sintetizira različne estetske in izvedbene izkušnje (slikarstvo, grafiti, sodobni ples, eksperimentalni film, variete, tv show ...), v svojih nastopih se enakovredno poigrava z visoko (abstraktno) umetnostjo, s trash estetiko, z urbanimi posegi v javni prostor, intimnostjo telesa v prostoru izvedbe, ekstenzivnim medijskim showom, manifestativno političnostjo, družbenim angažmajem in zasebniskim ludizmom, sprevrča kulturne simbole in jim dodaja nove definicije, po eni strani ekshibicionistično koketira s publiko, po drugi strani se pred njo zapira v samozadostnost in avtoerotizem, jo ignorira in ponižuje; poleg vnaprej domišljenega koncepta pri izvedbi izkorišča sam medij (prostor, material, izvedba, nosilec), ki ga razume kot razširjeni prostor izraza, meša intimno in javno, parodijo in aktivizem, poezijo in grotesko, manifest in absurd, ustvarja paralelni (nikdar pa eskapistični) svet (lastne) umetnosti, ki pa ni brez zveze z realnostjo (glej npr. video *Time to become poets* ali živi *UTTER / The violent necessity for the embodied presence of hope* na Beneškem bienalu).

Klasičnega body arta pri nas praktično ni več, z dvema izjemama: Ive Tabar, ki nadaljuje serijo performansov, zastavljenih v prvem desetletju novega stoletja, vendar manj intenzivno (glej npr. *Pogoltniti!* ali performans v sklopu projekta *V imenu ljudstva!*), in Eclipse (oz. Tina Kolenik), ki je svojo značilno »porno estetiko« (oznaka je sicer vprašljiva) nadgradila z mitološko in politično tematiko ter na ta način telo pripeljala v bližino biopolitičnega, kjer je sicer vseskozi že bilo (tudi z variiranjem pornografskih motivov), vendar tedaj v nekakšni avtoekspanziji, zdaj pa nemara v logičnem pojemanju oz. njegovi defamiliarizaciji, potujitvi (glej npr. *Zlati dež*, *Leda z labodom*

ali *EU si muove*). Dodali bi jima lahko fotografske prakse Gorana Bertoka, ki se sicer manifestirajo v »statični« fotografiji oz. na »nosilcu« podobe ali gibanja, vendar so pogosto rezultat (beleženja) performativnega dogajanja (glej npr. ciklus fotografij *Post mortem*, ki beleži »nehoteni performans« sežiga trupel v krematoriju ...), serijo performansov vizualnega umetnika Tomaža Furlana *Wear*, ki uporabljajo telo kot nosilca novih »oblačil«, čeprav njegova produkcija sega tudi na druga področja (kiparstvo oz. instalacija, nova ekonomija, protetika, avtomatizacija ipd.), in serijo dogodkov skupine G-FART *Kabaret Kurac*. Skupina mladih študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ter Filozofske fakultete je izkoristila kabarejsko formo, da bi uprizorila sodobni preurejeni kaos, inspiriran z medijsko, popularno, konzumeristično in politično realnostjo, pri tem pa tematizirala telo, njegov užitek in perverzijo ter ga antidualistično dopolnila z nenehnim (samo)utemeljevanjem, celo s filozofijo.

Telo potemtakem ni izginilo iz sodobnega performansa, kljub temu da ga v »čisti« obliki ni več, se pa v različnih sklopih pojavlja na različne načine. V bioartu Polone Tratnik je tako fiziološko ali biološko telo potencirano in integrirano v transdisciplinarne projekte v laboratorijskem oz. biotehnoškem okolju; njeni performansi so visokospecializirani bodiartistični dogodki, ki se ukvarjajo z deli telesa (koža, lasje ipd.), po analogiji na tkivni inženiring, s katerim se Tratnik ukvarja, pa bi jih lahko poimenovali »tkivni performansi« (glej npr. *Iniciacija, Nomadologija, Las in vitro*). Po drugi strani nastajajo performansi, iz katerih je človeško telo kot subjekt zamisli in kot objekt izvedbe izginilo oz. je bilo nadomeščeno z mehaniziranim in digitaliziranim telesom; tak je performans *Žicar* Saša Sedlačka, ki v svoji simpatični preprostosti apostrofira različne kontekste: je robot, narejen iz odpadnih materialov (reciklaža), ne koketira toliko s človeško figuro kot z našo uveljavljeno predstavo o robotih, s čimer vstopa v polje univerzalnega in se izogne nevarnosti rasizma; za model si vzame tip človeškega berača (žicarja) ali klošarja in s tem izpostavi socialno-ekonomski vidik izvedbe, ki ga še poudari z umestitvijo v nakupovalni center kot središče-svetišče potrošništva, pri simulaciji komunikacije z mimoidočimi se zanaša na prepoznavanje podobne medčloveške situacije, hkrati pa na njeno potujenost, pri čemer lucidno in, kot se izkaže, pravilno ignorira možnost racionalnega pomisleka potencialnih darujočih (v smislu, »kaj bo robotu denar«), s tem pa opozori na iracionalno naravo blagovne menjave kot take; s paralelo z živim beračem, ki jo odnese mnogo slabše kot robotski (preganja ga policija, mimoidoči ga ignorirajo), *in vivo* izpostavi »ontološko« diferenco med bivajočim in njegovim »nadomestkom«, s svojo izvzetostjo iz socialnih razmerij (robot je vendarle »umetno« bitje, morda ga kdo celo prepozna kot umetniški izdelek) darovalcev ne spravlja niti v zadrego niti jim ne omogoča pokroviteljskega odnosa, s čimer pravzaprav za določen čas vzpostavi možnost nedominantne družbene komunikacije, nekakšno utopično brezrazredno in brezoblastno družbo, utemeljeno na radosti darovanja in ludični dimenziji medsebojnega sporazumevanja – čeprav, resnici na ljubo, brez kakršnega koli realnega učinka.

V urbanem prostoru potekajo tudi performansi skupine KUD Ljud (npr. *Osvajanje mesta*); skupina obravnava mesto kot dnevno sobo, pri čemer izkorišča domačo tradicijo urbanega performansa (recimo prizorišče pred ljubljansko Metalko, znano iz 80. let), njeni nastopi so žanrski križanci, spajajo elemente kabareta, groteske in hepeninga, z vdorom v mestno realnost pa postanejo neizogibno politični, čeprav se od političnega realizma pogosto odmaknejo v nekakšen performativni nadrealizem. Z mestom komunicira dejavnost Mateja Andraža Vogrinčiča, ki pa, po drugi strani, pozna tudi projekte, kakršen je *Pekarna Bienale*,¹² simulacija (pravzaprav kar ponovitev) resnične pekarnice, ki v okviru grafičnega bienala proizvaja pekarske izdelke, s čimer uprizarja princip reprodukcije, hkrati pa daje možnost v živo spremljati obliko sodobne umetniške produkcije v vsej njeni dvoumnosti: umetnik sicer proizvaja svojo (nekoristno) umetnost, ki je »v resnici« peka (koristnih) žemljic; bienale je bil sicer pripravljen financirati oboje, v realnem svetu pa je razlika med tema vrstama dela nedvoumna. Radikalno obliko performansa na – tako konceptualnem kot izvedbenem – robu manifestira performans z naslovom, ki ga je treba brati dobesedno: *Predstava zaradi koncepta odpade*, avtorjev Simone Hamer, Jake Andreja Vojevca, Maje Kalafatić in Vita Weissa; performans parazitira na različnih kontekstih, od (re)produkcijskih prek absurdno-ludističnih do ontoloških, premore pa tudi precejšnjo mero avtoironije.

Omeniti moramo še, da v času, ki ga zajema muzejska predstavitev, s svojo performativno dejavnostjo nadaljujejo nekatere skupine in avtorji iz preteklosti, tako npr. Via Negativa, Janez Janša, Vlado Repnik, Lela B. Njatin idr.; na posameznih področjih (recimo v sklopu videoperformansa) se pojavlja še cela vrsta (mlajših) avtorjev, pogosto z enkratnimi projekti; kot avtorja – žal – enkratnega performansa omenimo še Maksa Soršaka (*Ne poskušaj tega doma*), ki bi ga lahko uvrstili v polje identitetnega (medicinskega) performansa oz. celo body arta; kot posebno obliko performativne dejavnosti, ki tako v konceptualnem smislu, s prezentacijo »informansov« in z redno dejavnostjo prerašča zarisane okvire performativnega, pa omenimo epohalni projekt *KSEVT* Draga Živadinova, Dunje Zupančič in Miha Turšiča. Gre za materializacijo prvotno performativne vizije »kulturalizacije« vesolja,¹³ ki pa s svojo izvedbo (arhitektonsko fascinantno in vizionarsko »kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij« v Vitanju) sega daleč čez standardne meje tako performativnega kot, kakor se je še posebej boleče izkazalo ob nedavni gladovni stavki Mihe Turšiča,¹⁴ vsakršnih »vizij«, povezanih z umetnostjo in kulturo slovenskega ministrstva za kulturo.

12 Na nekaj performativnih praks, tudi Vogrinčičevo, je v dobronamerni reakciji na *Arhiv performansa* leta 2012, poslani avtorju razstave po elektronski pošti, opozorila Mara Vujić, za kar se ji zahvaljujem.

13 Glej projekt *Obred poslavljanja, Gravitacija nič / Biomehanika Noordung* v Zvezdnem mestu (Projekt Atol) leta 1999.

14 Leta 2015.

3.1.4 Epidemija kot spektakel

3.1.4.1 Dialektika površine

V pričujočem prispevku bom skiciral nekaj iztočnic, ki se dotikajo možnosti performativnih praks v času epidemije. Prispevek bo bolj kot ne fragmentaren, saj se, prvič, nanaša na čas, ki še ni zaključen in ga v resnici še vedno intenzivno preživljamo, torej je težko podati sklenjen pogled nanj, in, drugič, na ta način bo(m) ohranil določeno odprtost in nedogmatičnost ter potencialnega bralca pozval k razmisleku. Tekst bo najbrž zaznamovan s protislovji, ki jih – po Dolarju – epidemija odpira in ki sploh niso nova, saj jih je s svojim »blitzkriegom« samo postavila v novo, zaslepljujočo luč, nakazal pa bo tudi nekaj, tako si predstavljam, do zdaj še nevid(e)nih (»Dr. Mladen Dolar«). V času nastajanja prispevka so bile nekatere teme, ki jih odpira, prisotne samo v obrisih, zdaj pa so že povsem običajne, del naše medkovidne (nikakor še ne postkovidne) realnosti; a kdo ve, kako bo z njimi v času njegove objave ...?¹⁵

Epidemija, kakršna je trenutna, pušča na fizičnih telesih stigme, prav tako na družbenem telesu, pri čemer največjo nevarnost za fizično telo pomenijo nasilne intervencije države v medicinske zadeve (Chevé, »Epidemija« 122). Epidemija ima poleg stvarnega močan simbolični naboj, saj jo spremljajo strah, nasilje, različne ekskomunikacijske metode in druge travme, ki prehajajo iz fizičnega v družbeno telo – in obratno. Govorimo lahko o znakih epidemije, ki se odražajo na družbenem telesu in njegovi koži, to pa so znaki, ki jih razbira in s katerimi operira tudi performativna umetnost. Performans z epidemično vsebino se potemtakem le težko izvzame iz polja političnega, »body art«, ki ga proizvede, torej uprizarjanje subjekta, je vselej tudi »society art«, torej uprizarjanje objekta, točneje, objektivnega v nenehnem razmerju do subjektivnega. Vstop v subjektovo telo, ki ga po eni strani – neposredno in simbolno – manifestira virus, po drugi strani pa država, ni nikdar zgolj »subjektiven«, stvar fizične »intime«, temveč tudi objektivni in (rečeno z lacanovskim besednjakom) *ekstimen*. Performativna umetnost, nastajajoča v času pandemije, se torej ne more izogniti dialektiki med zunaj in znotraj, pravzaprav dialektiki površine, ki šele proizvede specifično subjektovo »globino«. Z drugimi besedami: epidemijo občutimo na lastni koži, ki pa je vselej hkrati že tudi družbena, skupnostna.

15 V tekstu govorim o kovidni realnosti oz. o njenih izpeljankah. Da smo sredi intenzivnega dogajanja, je mogoče razbrati tudi iz zadrege, kako ta čas sploh poimenovati in zapisati: kovidni (tudi covidni) čas, koronski čas, čas epidemije, pandemije ... Novi koronavirus so sicer poimenovali SARS-CoV-2, bolezen, ki jo virus povzroča, pa COVID-19; vendar so v nemedicinski rabi poenostavitve nujne.

3.1.4.2 Epidemija kot napad na kolektivno telo

Če je bil v 70. letih preteklega stoletja razglašen konec epidemij nalezljivih bolezni na industrializiranem Zahodu, je v 80. letih to lažno iluzijo razblinil pojav aidsa (Courtine, *Histoire du corps* 26). Kot vemo, zaradi posebnih okoliščin, povezanih z okužbo z virusom HIV (obolevali so večinoma narkomani, homoseksualci ali kako drugače promiskuitetne osebe), in temu neposredno pripadajočo moralo, človeštvo v času izbruha epidemije ni vzelo resno, hkrati pa jo je imelo še za »božjo« kazen za seksualno revolucijo s konca 60. let. Podobna situacija je bila na Zahodu pri kakih dvajset let kasnejšem drugem valu epidemij (bolezen norih krav, ptičja gripa, mišja mrzlica ipd.), ki so bile pretežno epidemije nekje »drugje« oz. bolezni »tretjega sveta«, torej Afrike in Azije; pa revščine, nečistoče, slamov ipd. Če je aids kot smrtna bolezen pomenil frontalni napad na (sicer praviloma posebno, stigmatizirano) singularnost in subjektivnost ter s tem zaton specifičnega načina življenja ali sveta, epidemija covid-19 pomeni napad na kolektivnost, skupnost, nič več specifično, temveč posplošujočo (čeprav lahko tudi tu najdemo izjeme, ki so del imanentnih protislovij kapitalističnega sistema), planetarno, napad na kolektivno telo.

Epidemija je na novo zastavila vprašanje o razmerju med posameznikom in skupnostjo. Okoliščine so dvojne: po eni strani se posameznik pokaže kot neločljiv del skupnosti, saj je njegova individualna okužba z virusom vselej tudi potencialna nevarnost za okužbo drugega, torej kolektiva. Zato mora posameznik, prvič, misliti najprej nase (foucaultovska skrb zase) in se, neokužen, zavarovati pred okužbo, in, okužen, osamiti (karantena), in, drugič, misliti na skupnost, ki jo mora prav tako zavarovati pred okužbo, kar oboje predstavlja edino za zdaj znano zanesljivo metodo – poleg cepljenja – preprečevanja širjenja epidemije. V opisano razmerje posega še država s priporočilnimi, varovalnimi ali restriktivnimi mehanizmi, ki sledijo neki drugi agendi: če država sledi isti skupnostni zavesti, torej razumevanju svoje funkcije kot omogočanja preživetja (in blagostanja) skupnosti, se njeni posegi pozitivno odražajo tudi na individualni ravni, če pa sledi lastnim izhodiščem, torej mišljenju same sebe kot nadrejene »skupnosti«, vse individualno zanika oz. podreja vidiku državne prosperitete ali totalitete. Poleg razmerja posameznik-skupnost se potemtakem vzpostavi tudi razmerje skupnost-država, ki ni enoznačno in ga je treba vsakokrat znova – tudi znotraj performativnega polja – reinterpretirati.

Omenimo lahko še paradoks, ki izhaja iz opisanega razmerja: nevarnost okužbe (bolezni, bližine trpljenja in smrti ipd.), kot rečeno, posameznikov fokus pomakne nase, na lastno telo in njegove simptome, ki postanejo nekakšni novi organi, tako realni kot fantomski, monstrozni označevalci, postanejo lasten interni (in inertni) svet, hkrati pa posameznika nenehno spreletava misel na zunanji svet, ki bi ji lahko rekli planetarna zavest, saj pandemija na perverzen način iz sveta proizvede nekaj težko misljivo celoto, ki je negativni odgovor na njegovo globalizacijo. Tudi znotraj performativnih

praks nas tema epidemije odpre v svet, v realnem času, denimo, spremljamo globalno povečevanje števila okužb na spletni strani »Johns Hopkins University&Medicine«, linearni in logaritemski diagrami gibanja epidemije so (vizualni) spektakel po sebi.

Epidemija je, z eno besedo, (novo) stanje sveta (kot pri Artaudu kuga)¹⁶ kot celote, kovid – tako se zdi – pa edina obstoječa bolezen, »nadbolezen«; biti zdrav pomeni gibati se v območju PCT, zdravje je kategorija, ki jo je očitno treba redefinirati.¹⁷

3.1.4.3 Fenomenologija zaščitnih sredstev v teatralnem okviru

V epidemičnem kontekstu, ki oz. kadar je ta vsemu kolektivnemu in individualnemu nadrejen, je vdor tujka = virusa v (performativno) telo nenačrtovan, načrtovana je lahko samo preventiva. Različne preventivne ukrepe – maske, plastične ščite, razkužila, cepiva ipd. – lahko najprej mislimo kot nujno funkcionalno in preventijsko (medicinsko) sredstvo proti okužbi, nato kot pacifikacijsko (politično) sredstvo proti bolezenskemu in ideološkemu revoltu telesa, začasno izvzetega iz eksploatacijskih razmerij, navsezadnje pa kot (simbolne) rekvizite, ki poleg funkcije in sredstva prisile zastopajo (estetsko) polje užitka kot presežne vrednosti družbene (performativne) izmenjave.

Fenomenologija koronske preventive v gledališkem kontekstu nam razkrije še nekatera druga sredstva, ki jih načrtovano ali spontano proizvede družbena (samo)zaščita. Take so npr. praznine v avditoriju med izvedbo gledališke predstave ali razdalja med udeleženci performativnega dogodka. Čeprav naj ta v principu ne bi vplivala na samo izvedbo, moramo vedeti, da praznine nastopajoči opazijo in nanje spontano reagirajo, sploh če dogajanje na odru poteka drugače, denimo z navideznim neupoštevanjem preventivnih ukrepov (bližina, stik med nastopajočimi, ignoriranje nošenja mask, razkuževanja ipd.). Avditorij je v koronskem času naddoločen s prazninami, med gledalci na neki način »sedi« epidemija, virus ali, z drugimi besedami, država v podobi odlokov in zakonov ter posledičnih kazni za njihovo neupoštevanje. V teater, bi lahko rekli, v koronskem času pri glavnih vratih vstopi državna represija, ki v »normalnih« razmerah ostaja zunaj.

Podoben status imajo postopki testiranja pred ogledom predstave ali preventivnega cepljenja kot pogoja za vstop nanjo. Več o tem v nadaljevanju, zdaj ugotovimo samo, da je po stoletnih bojih in demokratičnih prizadevanjih za izenačitev gledalnih pogojev (*cf.* Artaudovo in Vilarjevo gledališče v krogu ipd.) in občinstva v socialnem smislu epidemija ponovno pripeljala v gledališče elito, torej elitizem

16 Glej npr. v teh časih njegov že (pre)večkrat citiran esej-poglavje »Gledališče in kuga« iz knjige *Gledališče in njegov dvojnik*.

17 Že sicer je razmerje med zdravjem in boleznijo filozofsko-medicinska kategorija, ki je ni mogoče enoznačno definirati; več o tem Giroux, »Bolest« 69.

kot pojav; določen segment gledalcev je nenadoma diskriminiran; demokratična doktrina, dosežek gledališkega 20. stoletja, je (začasno? za vedno?) izgubljena. Samo vprašanje časa je, kdaj bo gledališče ponovno odkrilo pomen subverzije, torej nezakonitih, podtalnih, ilegalnih metod igranja in obiskovanja predstav, podobno kot, recimo, med drugo svetovno vojno (*cf.* slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju) ali v obleganem Sarajevu pol stoletja kasneje. Pravzaprav to ni več vprašanje: v določenem delu gledališke produkcije se je že vzpostavila zavest o uporu, želja po formiranju paralelne skupnosti v iskanju prepovedanega užitka, pa čeprav za ceno izpostavljanja telesa okužbi. Povedano nima nič skupnega s teorijami zarote ali različnimi proticepilskimi gibanji, ki so v veliki večini družbeno reakcionarna; gre – kot tudi v nadaljevanju – predvsem za kritični premislek o opisanih razmerjih ter vlogi države v njih.

Če gremo še globlje v pojav epidemije, najdemo tudi druge oblike preventive, kjer je politična, še posebej pa ekonomska diferenciacija še očitnejša: omenimo samo »Trumpov privilegij« pri zdravljenju kovida,¹⁸ umik elite pred epidemijo v odmaknjene resorte, sem sodi tudi delo od doma, ki je izvedljivo samo za določene dejavnosti oz. poklice, za »preprostega«, neposrednega delavca pa ne, kar nato povečuje njegovo izpostavljenost okužbi, bolezni, smrti itn. Epidemija je, ta ugotovitev ni nova, tudi razredni problem.

3.1.4.4 Testiranje in cepljenje

Od sredstev preverjanja okužbe ali zaščite pred okužbo z virusom sta z vidika telesa najbolj zaznamovana testiranje in cepljenje. Testiranje je v performativnem kontekstu postalo konstitutivni segment izvedbe, podobno različnim uvodnim ritualom identifikacije gledalca pri izvedbi nekaterih že znanih (interaktivnih) performansov (pozivanje ali popisovanje gledalcev, evidentiranje osebnih podatkov, sklepanje izvajalsko-gledalskih pogodb, vstopni intervjuji ipd.), saj predstavlja preverjanje fizične (dis)kondicije gledalca za spremljanje dogodka, ki poteka z neposrednim vdorom v njegovo fizično telo. Gre torej za vstopni ritual, ki pa ga ni režiral režiser ali performer (čeprav ga ta lahko izkoristi), temveč pojav epidemije ob asistenci države. Testiranje je torej integralni del »epidemičnega spektakla«. Podobno je s cepljenjem, ki pa praviloma ni izvedeno pred samo izvedbo, temveč mora biti opravljeno precej pred njo (*cf.* različna časovna obdobja pred učinkovanjem različnih vrst cepiva). Ogled predstave potemtakem zahteva pripravo, pri čemer lahko prebolelost razumemo tudi kot nepričakovani »dar«, ki ga ponudi infekt. Skratka, recepcija nenadoma v svoje fenomenološko polje integrira novo organizacijo gledalskega časa.

18 V mislih imam uporabo novih, v množični rabi še nepreverjenih zdravil in medicinskih postopkov.

Cepljenje pomeni agresivnejši vdor v telo od testiranja, saj vanj trajno iniciira novo, tujo substanco. Cepljenje že po etimologiji pomeni vdor, še več, razkol, ločevanje, rezanje, kar so vse poimenovanja za agresivni akt vstopa v telo. Seveda cepljenje praviloma ni del performansa (kolikor ni – prav tako kot epidemija po sebi – nekakšen trajajoči (*durational*) performans vse dogajanje, ki prihod in diseminacijo cepiv spremlja), temveč sodi v priprave nanj, a vendar si lahko predstavijo ali performans ogleda samo gledalec, ki je bil cepljen (oz. upoštevajoč pogoje PCT), ki »vsebuje« cepivo – torej neke vrste kodo ali čip (mišljeno metaforično, ne dobesedno), ki ga bo mogoče »odčitati« in bo vsaj še nekaj časa nedvoumen znak njegove socialne, kulturne, rasne ali razredne pripadnosti. Cepivo na ta način postaja nedvoumno sredstvo indoktrinacije in v resnici napeljuje na »cepljenost« z doktrino ali ideologijo. Če so velike gledališke reforme 20. stoletja stavile na demokratizacijo izvedbe in občinstva ter njunih relacij in so zato zavrgle vse tradicionalne spono meščanskega teatra, pomeni cepljenje kot ideološki akt (možno) vrnitev k meščanskemu teatru, saj »novo« gledališče nenadoma ni več dostopno necepljenim gledalcem. Kje so zdaj rancièrovske možnosti emancipacije gledalca?

Seveda tudi »navadna« maska ni brez telesnih (fenomenoloških) konotacij, saj je vmesnik med zrakom in pljuči, ki pri tem, ko določene sestavine zraka (torej z njimi tudi virus) zadržuje, v telo prepušča lastno materialnost; s tem ko prekrije večji del obraza, samemu obrazu in z njim telesu kot celoti odvzame bistveno možnost izraza; če sprejmemo tezo, da z obrazom (transparentno) »mislimo«, z masko prekrito telo le še omejeno misli; ob sicer obveznem nošenju maske pa ni povsod povsem natančno (razen v specifičnih razmerah) predpisan njen tip, zato je postala maska, kot zdaj že dobro vemo, tudi sredstvo diferenciacije: najcenejše in najbolj razširjene so kirurške maske, maske za »ljudstvo«, politiki nosijo posebej zanje ukrojene maske, potiskane z državnimi emblemi in imeni ter funkcijami, maska je postala performans v malem in pomeni novo sredstvo pri izražanju političnih stališč – kot npr. parola »Trump won« na maski ameriške republikanske kongresnice ali rdeča zvezda na črni maski poslanca slovenske stranke Levica. Tu se maska vzpostavlja kot objekt libidinalne ekonomije, ki v gledališče prispeva svojo simbolno vrednost.

Zaščitna sredstva v teatralnem ali performativnem okviru torej postajajo objekti simbolizacije in subjektivacije; če po eni strani predstavijo ali performans prekrivajo z unifikacijskim ideološkim pregrinjalom, po drugi strani to pregrinjalo trgajo z individualnimi in libidinalnimi intervencijami v simbolno.

3.1.4.5 Medicinska maska v gledališču

Razmislek o maski v gledališču lahko še razširimo: kaj pomeni maska na obrazu igralca med vajami, kaj med predstavo, in kaj pomeni maska na obrazih gledalcev v

dvorani? Poleg omejevanja bližnjega stika, redukcije tako mimičnega (emotivnega) kot govornega izraza in določene unifikacije, ki jo prinaša s sabo, maska narekuje drugačen tip igre in gledališča – pomislimo samo na specifiko t. i. »igre z masko«. To postane za ustvarjalce (režiserja, igralca, kostumografa ipd.) dodatna naloga, namreč premislek o integraciji maske ali igre z masko v uprizoritveni koncept, v »filozofijo« in estetiko postavitve. To je še posebej pomembno, če igralci maske niso tudi med izvedbo predstave. Publika z nadetimi maskami – opišimo radikalno sliko – na predstavo reagira drugače kakor tista brez njih, podobna je klonirani, kiborški množici neodzivnih ali programiranih avtomatov, ki sedi v dvorani po nekakšni direktivi, za udeležbo je (bila) izbrana s strani institucionalne selekcije, kljub preventivi (za katero vemo, da ni nikdar stoodstotna) pa bo s predstave poleg »estetskega« užitka odnesla tudi bolj ali manj izrazit občutek neprijetne izpostavljenosti, strahu ali celo realno okužbo – kar bo vse vplivalo na naslednje odločitve o obisku gledališča in na celostno dojetje gledališke predstave ali gledališča kot takega sploh.

Vprašajmo se povsem konkretno – pa na vprašanje ne bomo odgovorili: Kako je mogoče masko ali druga zaščitna sredstva uprizoriti, teatralizirati, najsi bo podomačiti ali potujiti? Ali je, denimo, masko treba vzeti kot novo danost ali se ji sistemsko upreti in gledališče vzpostaviti kot »avtonomno cono«? Je to sploh smiselno – ali pa ni to le manifestacija družbenega eskapizma, ki na hrbtni strani v resnici odraža čisto pristajanje na politično realnost? Ali pa je novo realnost treba preprosto misliti in v njej najti sidrišča za kritično obravnavo njenih fenomenov, tako novih družbenih razmerij kot odklonov, ki jih sproža? Pri tem pa se moramo nenehno zavedati tenke meje med izogibanjem soočenju, sistemsko kritičnostjo in reprodukcijami teorij zarote, ki jih je ta čas poln.

Gledališka predstava je v času epidemije in političnih ukrepov, povezanih z njo, v znamenju derridajevske »zapore predstave«; ne gre samo za »zaprtje« predstave oz. gledališča, temveč za »zaporo reprezentacije« ali, kot zapiše Derrida: »Misliti zaporo predstave pomeni torej misliti kruto moč smrti in igre, ki prisotnosti dopušča, da se samoporodi in da se igra s seboj skozi predstavo, v kateri se znotraj svoje razlike izmika. Misliti zaporo predstave pomeni misliti tisto tragično: ne kot predstavo usode, temveč kot usodo predstave. Njena nujnost je nemotivirana in breztemeljna. Prav zato je znotraj njene zapore *usodno* to, da se predstava nadaljuje« (»Gledališče krutosti« 103). Epidemija kot »usodno« identificira tako predstavo, ki se v okoliščinah prevenice izvaja, saj je podvržena nenehni ogroženosti (torej grožnji in grozi) infekta, kot tudi predstavo, ki se v okoliščinah restrikcij ne izvaja in se kot predstava namesto nje vzpostavlja širši, epidemični, družbeni in politični kontekst: epidemija je, kot rečeno v uvodu, družbeni spektakel par excellence.

3.1.4.6 Spektakularizacija infekcije

Kot specifični (perverzni) spektakel v času globalne pandemije lahko razumemo tudi vsesplošno »uprizarjanje« izrednih razmer, povsem spektakularno pa delujejo, denimo, pogledi na razkuževanje (deratizacijo? dehumanizacijo?) izpraznjenih mest v izvedbi kostumiranih razkuževalcev.¹⁹ Še pogled na prenapolnjene bolnišnice, ki smo mu bili priča prav tako v prvem valu epidemije (npr. italijanski Bergamo), neizbežno spominja na »teater smrti« – s čimer nikakor brezčutno ne negiramo usodnosti posledic epidemije, temveč ravno nasprotno, vzpostavljamo neki drug, resničnejši pogled nanjo. Gledališka predstava na temo epidemije bi se na prvi pogled lahko zdela kot podvajanje realnosti;²⁰ novo realnost lahko predstava izkorišča kot vir »čiste« poetičnosti;²¹ performativni odmik od realnosti v neko predkoronsko, pokoronsko ali »fantastično« in »eksotično«, iz časa izključeno realnost pa je hkrati vselej v nevarnosti, da ga razumemo kot eskapizem, beg od fizične in družbene resničnosti.²² Ključno vprašanje tu je, kako misliti epidemijo, da bo ta hkrati odraz realnosti in njena subverzija, hkrati kritika spektakla in produkcija novega »spektakla« (bolje: nespektakla) tako z estetsko kot z družbenomobilizacijsko in emancipatorno močjo.

Potopimo se še globlje v razmislek o možnostih spektakla v času globalne spektakularizacije (sicer je Debordova »družba spektakla« že več kot pol stoletja znan sociološki in kulturološki pojem). Adam Zaretsky izpostavi zanimiv vidik performativnih izvedb (povezava z epidemijo je sicer moja, sam govori o neki drugi libidinalni ekonomiji aseptičnih ukrepov) v času epidemije glede na preprečevanje možnosti okužbe. Pravi, da je zaščita naših teles pred možno okužbo zavzela nove dimenzije, in zanima ga, kako je kultura uporabe osebnih zaščitnih pripomočkov učinkovala na libidinalno ekonomijo oboževalcev lateksa, medicinskih fetišistov in zasvojenecv z dušenjem (»Interpersonal Protective Equipment«). Kakšna je torej povezava med zaščito in njeno transgresijo, med tveganjem in užitkom? Nekaj odgovorov na to vprašanje bi lahko našli že v »klasičnem« body artu. To temo lahko hitro povežemo z uprizarjanjem v času epidemije, pri kateri je bolj kakor izbruh in splošna razširjenost bolezni pomemben vidik okužbe ali infekcija, torej stik z virusom kot njenim povzročiteljem.

Infekcija ali infekt pomeni vdor virusa v telo, penetracijo tujega organizma (kolikor je virus sploh organizem) v – v performativnem okolju – izvajalčev ali gledalčev

19 Šlo je za ukrepe zlasti v prvem valu epidemije.

20 Prim. npr. teme, povezane s koronskim časom, v sodobnih dramskih tekstih in predstavah v slovenskem gledališču v pretekli sezoni.

21 Na misel mi pridejo kratki fotografski vložki v programu CNN iz koronskega časa, »tihožitja« s portreti prebivalcev planeta v času pandemije (»The defining photos«).

22 Sam sem tako razumel uprizoritev klasičnih japonskih no iger *Svileni bobni* v režiji Harisa Pašovića leta 1994 v obleganem Sarajevu; predstava je gostovala tudi v Sloveniji.

organizem. V tradicionalnem gledališču v gledalčevo telo vdirajo psihološke in afektivne predstave, v igralce pa penetrira dramska predloga, torej različni nivoji teksta, transformiranega ali presejanega skozi režiserjev uprizoritveni koncept. V performativnih praksah je vdor tujkov v performerjevo telo pogost,²³ v telo gledalca pa sicer pogostejši kakor v dramskem gledališču, vendar ne ravno pravilo (omenimo lahko vdihavanje vonjev v olfaktornem performansu in uživanje hrane v participatornem performansu, kar pa so vse tudi možnosti participacije v sodobnem (post)dramskem gledališču). Vse omenjeno je v obeh kontekstih, gledališkem in performativnem, načrtovano. Morda bi lahko rekli, da je vsak nastop igralca ali performerja v gledališču v koronskem času na neki način »bodiartističen«, saj vselej tematizira tudi igralčevo telo, njegovo senzibilnost, ranljivost in infektibilnost, tudi če je izveden v povsem tradicionalnem dramskem kontekstu in s pomočjo posrednikov (kakrašen je zoom).

3.1.4.7 Recepcija pod režimom prepovedi

Performans v koronskem času je potemtakem nujno participatoren, nujno gre za vzpostavljanje tiste znane »avtopoetske feedback zanke«, saj je prostor performativne izvedbe neizbežno naddoločen s »stanjem stvari«, ki definirajo tako produkcijo kot recepcijo. Če se spominjamo nekaterih performativnih dogodkov iz predkoronskega časa, npr. tistih skupine Via Negativa, se nam lahko njihovi postopki spodbujanja gledalčeve participacije zazdijo nedolžni in naivno eksotični, samonanašalni ali naslavljajoči samo nekakšne splošne, univerzalne kulturne teme, ki se slejkoprej izkažejo za »elitistične«. Performans v koronskem času se zdi – vendar ne želimo posploševati – bolj obvezujoč in predvsem bolj »demokratičen«, saj se izvjalci in gledalci nahajajo tako rekoč v istem »čolnu«. Dober dokaz za spremenjeno performativno zavest je performans *Vie Negative Physis*, nastal med epidemijo,²⁴ sicer izveden samo prek zooma, vendar v njem prizor s pljuvanjem in z uporabo slin kot performativnega rekvizita, ki sodi v kontekst njihovih raziskav performativnosti telesnih izločkov, deluje s povsem novo performativno, družbeno in etično močjo, saj sproža serijo vprašanj, ki so bila nekdanjim performativnim raziskavam tuja. Kot da bi performans nenadoma ponovno pridobil že nekoliko izgubljeni status družbeno odgovornega, etičnega dejanja, ki se tiče tako performerja kot udeleženca, pri čemer je bolj kakor estetske razsežnosti dogodka poudarjen fenomen »pretočnosti«: performer se izkaže kot medij, skozi katerega »teče« čas, performans pa kot avtentična ritual(izira)na praksa, ki sicer nima terapevtskih aspiracij, zato pa zagotovo v novo – kritično – luč (iz)postavlja aktualna družbena razmerja.

23 Naj kot ilustracijo omenim samo različne performanse Iveta Tabarja (Lukan, »Politični bodiartistični« 119–138).

24 Spletna premiera performansa je bila 9. 4. 2021.

Če zgornji pogled razširimo na gledalca, vidimo, da so okoliščine v času pandemije dovoljene gledališke in performativne dejavnosti restriktivne. Ustvarjalec jih lahko negira, lahko se jim podreja, lahko pa v njih prepozna novo možnost izvedbe in užitka ali nepričakovani vložek v specifično libidinalno ekonomijo. Podobno gledalec. Kot primer navajam dve izkušnji lastne (ilegalne) prisotnosti na predstavah v času epidemije (plesna predstava in pripovedni performans),²⁵ kjer je (bilo) v igri nekaj povsem novih dejavnikov: izvedba in ogled kot kršitev zakona, torej neupoštevanje prepovedi izvajanja tovrstnih dogodkov, in samo delno upoštevanje preventivnih ukrepov (ogled sicer z masko na obrazu, pa še to ne celotno predstavo, in z ohlapnim upoštevanjem predpisane razdalje do sogledalca). Pri tem se ponuja povsem nova definicija legalnosti, torej kolektivnega podrejanja zakonu: pri estetski izkušnji, pa čeprav v restriktivnem času (ali ravno zaradi njega), namreč deluje zapoved višjega reda od zapovedanih protikoronskih ukrepov, gre za – naj tako rečem – zakon subjektivizacije. Gledalec skuša kljub prepovedim vzdrževati določen nivo lastne (zavesti o) subjektivnosti, občutka prisotnosti in recepcijske emancipacije. Vzpostaviti skuša tisto pretočnost med prizoriščem in avditorijem, ki mu omogoča tako ali drugače uživati v dogodku, po eni strani se vanj, v njegovo »zavest« potopiti in se po drugi strani iz njega iztakniti v lastno zavest. Pri tem lahko ponotranji nove okoliščine gledanja predstave, lahko pa se motnjam (zavestno ali nezavedno) izogne s kršitvami. »Delo gledalca« v gledališču v koronskem času je potencirano, naj ima na obrazu masko (skozi katero denimo težko diha, pri čemer se mu po možnosti rosijo očala, in se tudi nasploh težko sprijazni s svojo novo zakrito podobo), naj si masko odstrani, s čimer tvega intervencijo sogledalca, biljeterja, inšpekcije ...

Izvedba in ogled predstave pod režimom prepovedi postavi telo v prežo, ki je siceršnji ogled v »normalnih« razmerah ne pozna, saj so te bolj ali manj rezultat komodifikacije. Kontekst aktivira telo kot tako in njegove organe (npr. čutila) v toliko večji meri; tako (taka je moja izkušnja) nenadoma ples v plesni predstavi tudi slišim, ne samo vidim, v resnici bi ga lahko samo poslušal, pa bi v receptivnem procesu v »glavi« konstituiral enako intenzivno predstavo kakor z dodanim gledanjem. V drugem primeru pa kot gledalec kot boleči manko občutim odsotnost fizičnega stika s performerko (gre za interaktivni performans »ena na ena«), četudi ta nemara sploh ni bil tako zamišljen, vendar se odsotnost možnosti stika vzpostavi kot praznina, ki je ne more napolniti nobeno drugo performativno sredstvo, tudi še tako intenzivna pripoved ne. Tretja izkušnja je kombinirana: v uprizoritvi Prešernovega gledališča Kranj v režiji Jerneja Lorencija *Škofjeloški pasijon*²⁶ so na odru igralci tesno skupaj, dotikajo in objemajo se, v določenih trenutkih so goli in predstava sploh ni kratka. V avditoriju pa

25 Ker sta predstavi kršili prepoved izvedbe javnih prireditev, naj njuna naslova ostaneta skrivnost.

26 Premiera predstave je bila 10. 9. 2020.

gledalci, posedeni v predpisani medsebojni razdalji, nekateri ločeni, drugi (družinski člani) drug ob drugem, z maskami na obrazu, z očitno zavestjo o epidemiji ... To je čas pred uvedbo pogojev PCT za vstop v dvorano, pri čemer za igralce vemo, da so bili pred premiero testirani. Kljub temu je razmerje med nastopajočimi in gledalci na neki način »neenakopravno«, čeprav v obeh primerih »pravno« brez pripomb. Morda se v gledalcu bolj kakor tožba o diskriminaciji ali privilegijih v toliko večji meri izoblikuje davni in že izgubljeni občutek o odru kot prostoru svobode, o igralcih, ki na odru namesto nas – v tem primeru – ne trpijo, temveč uživajo ...

V performansu je lahko razdalja ali razlika med performerjem in udeležencem večji problem, saj je njuna ujetost v isto »zanko« del definicije performansa. Če je možnost interakcije prvemu ali drugemu odvzeta, se med njima vzpostavi (nevidna) meja, ki pod vprašaj postavlja samo ontologijo performativne izvedbe in sama po sebi ni »estetska«, temveč ideološka, politična, vsekakor pa »predpisana« in se udejanja, tudi ko realne nevarnosti (recimo, da so vsi udeleženci ali preboleli covid ali so cepljeni oz. testirani) nikjer več ni. Priča smo ideološki cenzuri, ki vpliva na samo ontološko naravo izvedbe performansa, na njegovo »teorijo« in »filozofijo«. Zato je nemara nujno, da performans v koronskem času okoliščine svoje izvedbe nenehno reflektira, problematizira, jih metaperformativno postavlja v fokus ali možne vzgibe za njihovo »uprizarjanje« nenehno išče tudi v avditoriju. Kot reflektivna možnost se tako performansu ponujajo nekatere »stare« teme, za katere se je zdelo, da jih je čas že povozil: npr. fenomen »nenehne vzhičenosti« (Bruckner), vprašanje človekove suverenosti, golega življenja in implementacije izjeme (Agamben), nova definicija gestusa (Brecht), premislek o novi razrednosti in družbenem nezavednem ipd.

Naj na kratko opišem svojo »čisto« izkušnjo prisotnosti na predstavi v času korone: večja razgaljenost telesa v takih okoliščinah, a ne samo fizična, nemara tudi »metafizična«,²⁷ odprtost do drugega (sogledalca, performerja), a tudi do, rečeno nekoliko patetično, življenja kot takega (čeprav covid ni kuga, ima lahko nepredvidljiv razplet), mogoče do smrti? Hkrati resignacija, prepustitev, saj nad svojim telesom ali življenjem nasploh nimamo več popolnega nadzora (kakor da ga sicer imamo!). In neizogibno vprašanje, kaj je sploh življenje, kaj je golo življenje, kakšne posledice ima lahko moja »neubogljivost«, kakšne »krotkost«; in ali ne pomeni udeležba na predstavi v času kovida tihi (lahko tudi manifestativni) pristanek na možnost okužbe, torej ne na igranje na karto »sreče«, temveč nasprotno, možne »nesreče«, ki pa je na tehtnici z željo in užitek. Je ta izkušnja manifestacija dualizma ali ravno dosežka (nove) enotnosti? Gre za novo »svobodo« in novo »demokracijo« ali zgolj za revitalizirani »stari«

27 No, metafizike je ob današnji epidemiji morda manj kot v času kuge, brez nje pa tudi koronski čas ni. Vendar morda ni pretirano reči, da so metafiziko danes zamenjale teorije zarot in na ta način postale neke vrste novodobna metafizika.

eksistencializem? Je možna tudi povsem banalna ekonomska reakcija: »Sem s tem, kar sem dobil za svoj denar (ko sem kupil vstopnico), sploh zadovoljen?« Ali ekonomske zadeve v koronskem času, torej v času masivnih državnih intervencij v gospodarstvo, kulturo ipd., morda niso več relevantne?

3.1.4.8 Zoom gledališče

V tem kontekstu se moramo – za konec – vprašati tudi, kako vpliva na telo ultimativni ukrep prenosa živega gledališkega dogajanja na splet in gledanje (žive) izvedbe prek vmesnika ali aplikacije (najpogosteje je to zoom)? Poskusom definicije ali celo lamentiranja nad »izgubo« gledališča na spletu, ki na ta način postaja »film«, se bomo tu odpovedali. Zanima nas bolj učinek tovrstne prezentacije gledališča (ki je že sama po sebi reprezentacija ali, še boljše, rerepresentacija), ki morda sodi v okvir posthumanističnega razumevanja kulture in umetnosti, saj se že v tem trenutku nekatere tehnološke procedure infiltrirajo v sam kreativni proces in novim razmeram prilagojeno izvedbo. Gledališče v koronskem času je v resnici tehnološko gledališče, ki pa se mu recepcijsko telo (če pustimo performerja ob strani) še ni prilagodilo – a adaptacija zagotovo ne bo dolgotrajna.

Dejstvo je, da je gledalčevo telo pri ogledu predstave prek zooma varno pred infekcijo, četudi predstava omogoča interaktivno vključitev in sodelovanje gledalca. Igralec je delno izpostavljen nevarnosti okužbe od soigralca ali tehnične ekipe, zato mora tudi spletna izvedba predstave upoštevati restriktivne, zaščitne ukrepe. Ali pa je gledalčevo telo res varno? Ker ni neposrednega stika z nastopajočimi in sogledalci, je gledalčevo telo izpostavljeno samo možnosti stika s sogledalcem pred televizijskim ali računalniškim zaslonom, kar pa je nevarnost, s katero toliko lažje upravlja (razen če bi gledal spletni prenos v družbi s tujci ali v tujem okolju). Torej lahko govorimo o varnosti, ki pa je hkrati na poseben način sterilna, oddaljena od gledališkega dogodka, četudi gledalec spremlja njegov prenos v realnem času (torej »v živo«, kar pa je lahko zavajajoča oznaka, saj je treba »živost« na novo definirati oz. uporabiti kriterij prenosa ali posredovanja). Gre za varnost, ki je spremljanju gledališkega dogodka tuja, saj tega definira ravno sočasna in nepredvidljiva živa prisotnost nastopajočega in gledalca v istem prostoru. Gre za varnost, ki je samonanašalna, od gledališča ločena kategorija, zanj pravzaprav nebitvena. Varnost gledalca pri spremljanju predstave prek zooma je potemtakem zanemarljiva, pri čemer pa se na njeni hrbtni strani kot nenadoma neizvedljiva kvaliteta gledališča pokaže ravno nevarnost, negotovost ali tveganje. Odsotnost omenjenih treh kategorij, ki so v bistvu ena sama, gre namreč za izpostavljenost telesa (subjekta) dogodku in njegovi kontingenci, jih šele definira kot ključne za njegovo izvedbo in recepcijo. Tveganje, odprtost, nepredvidljivost, izpostavljenost telesa ne samo okužbi, temveč temeljni negotovosti v odvijanju v času, kljub morebitni maksimalni

programiranosti dogodka – bolj dramskogledališkega kakor performativnega – so torej kategorije, ki v temelju določajo vsako »živo« gledališko ali performativno izvedbo. Delno jih seveda lahko identificiramo tudi pri spremljanju prenosa predstave, izvedene v živo (kjer so še vedno možni igralski zdrsi, tehnične napake, izpad električne energije ipd.), vendar s ključnim mankom: tveganjem gledalca.

Kaj lahko počnemo – in kaj v resnici počnemo – pri ogledu predstave prek spleta? Ali telo pri tem načinu konzumacije gledališča ustreže naši želji? Kako se je sama želja po gledališču s tehnološko posredovanim gledališčem (ki, po Auslanderju, sploh ni nova) spremenila: ali si *takega* gledališča sploh še želimo; ali pa gre za nujno transformacijo želje, kar se je v resnici dogajalo vso dolgo zgodovino gledališča, še posebej intenzivno pa v 20. stoletju. Mimo izvajalcev seveda ne bo šlo: tu je bistveno vprašanje, kaj pomeni pripravljati predstavo za splet, pri čemer v procesu priprav ni nujno, da se kaj spremeni, razen kadar je izvedba, namenjena spletu, v bistvu film, saj vaje potekajo po standardnih metodah, prav tako proizvodnja in montaža gledaliških znakov. Sprememba se zgodi pri njeni prezentaciji, pri prvi izvedbi in vseh ponovitvah – kadar te niso zgolj predvajanje posnetka premiere. – Tema je široka in za naš kontekst morda ne toliko pomembna, zato se tu ustavimo.

Zaključimo z izkušnjo gledanja spletnega dogodka – serije performansov ekoprojekta *Be-coming Tree Live Art* v koronskem času (»Be-coming Tree«). Ne samo zaradi vmesnika, tudi sicer je bilo pri gledanju mogoče dobesedno fizično občutiti nekakšno specifično oddaljenost, ločenost, samozadostnost, bizarnost projekta in njegovih izvajalcev, ki kakor da se oglašajo iz nekega drugega, pred-, po- ali sploh zunajkoronskega sveta, vendar tudi težko opisljivo, nalezljivo suverenost, pripadnost nekemu drugemu, »boljšemu« (?) svetu, sistemu, nekakšno samodejno človeškost, humanizem kot upor proti tehnologiji, vendar tudi vdanost v novo realnost; ne nazaj k naravi kot imperativ, temveč kot prošnja, kot hrepenenje po nemogoči vrnitvi, v telo ali zunajtelesno realnost, v kateri je infekcija, če jo sploh prepoznavamo kot tako, samo še en znak univerzalne človeškosti, življenja kot takega. Utopija? Morda pa tudi ne.

3.2 Izvedbe

3.2.1 Via Negativa: nerazrešljivost kot performativni simptom

3.2.1.1 Rojstvo performerja

Via Negativa se je v petnajstih letih od svojega prvega nastopa (2002) izkazala kot dolgotrajen performativni projekt,²⁸ ki je zarezal v ključne topike sodobne eksistence v ožjem slovenskem in širšem evropskem prostoru, njene etike, ontologije in »metafizike«, in to karseda neposredno, z odpovedjo metaforam in naslonitvijo na staro tezo Grotowskega: »Naša metoda je torej *via Negativa* – ne zbirka veščin, marveč izkoreninjanje ovir« (Revno 15). S premišljenim delovanjem je pustila sledi tako v zunajinstitucionalnih (nevladnih) kot institucionalnih praksah, in to z nekaj koprodukcijskimi potezami (»gverilski« vdor v nacionalno Dramo Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani s predstavama *Mandićstroj* in *Generalka za generacijo* ali izvedba performansa *Viva Verdi!* na odru hrvaške nacionalne Opere HNK) ali angažmajem igralcev oz. performerjev, ki so del obeh scen (najboljši primer je Marko Mandić, stalni igralec SNG Drame Ljubljana), najsi bo doma ali na številnih gostovanjih in pri koprodukcijskih sodelovanjih v tujini.²⁹

Via Negativa se je pojavila dobrih deset let po slovenski osamosvojitvi (1991) oz. ločitvi od Jugoslavije. To je bil čas, ko je bila evforija osamosvojitve že mimo, slovenski družbeni in politični prostor pa je postajal vedno bolj zaznamovan z dnevno strankarsko politiko, vendar tudi s pomanjkanjem odločilnih in suverenih političnih potez v dobro skupnosti. Tako se je Via Negativa naselila v prostor, v katerem je bilo treba poiskati lastno možnost preživetja, parcialne dnevno-politične teme je zamenjala z raziskavo ontoloških problemov bivanja, pogled pa je usmerila preko ozkih kulturnih mej v prostor držav, ki so nekoč sestavljale Jugoslavijo, ter tudi širše, v globalizirano, transkulturno evropsko skupnost.

28 Via Negativa je v resnici »projekt«: nima niti stalnega ansambla niti stalnih prostorov, ima pa stalno vodstveno in produkcijsko ekipo ter bolj ali manj stabilno financiranje s strani države.

29 Projekta *Ups* in *In tako dalje in tako naprej* v seriji *Nerazrešljivo* sta mednarodni koprodukciji z mešanoasedbo, prav tako projekt *Manipulacije*, v katerem pa nastopajo tudi samo tuji performerji. Via Negativa v koprodukcijah cilja na povezave s srednjeevropskim (Madžarska), z južноеvropskim ali balkanskim prostorom (Srbija, Romunija) ter s severноеvropskim obrobjem (Nemčija, Irska, Škotska, Islandija, Finska, Poljska): lahko bi rekli, da z (evropskega) roba cilja v središče.

V ožjem, gledališkem kontekstu se je Via Negativa z elegantno in nekonfliktno gesto izognila pastem ali polemikam, povezanim z dramskim gledališčem, in se takoj čvrsto pozicionirala v sfero postdramskega, kjer je prevrednotila odnos do uprizoritvenega besedila, ki v njenem primeru nastaja po *devising* principu in ga v prvi vrsti razume kot avtentično izjavo igralca.³⁰ Na drugačno mesto, kakor je praksa v dramskem (režiserskem) gledališču, postavi režiserja oz. avtorja: ta sicer ne izgine, temveč postane absolutni *soavtor* uprizoritve, ki sodeluje pri izdelavi njenega koncepta, vstopa vanjo po dogovoru in se ji, ko je potrebno, umakne, predvsem pa je nenehno kooperativen z igralci, je njihov vezni člen, vezivno tkivo uprizoritve, nikakor njena agresivna in avtoritativna površina. Bojan Jablanovec kot vodja skupine je soavtor vseh njenih projektov, vendar se njegova udeležba od projekta do projekta »demokratično« spreminja; v projekte se tako vpisuje kot njihov »nevidni« kreator, viden pa je na premierah, kako sedi za videokamero in dokumentira dogajanje – razmerje med njegovo vidnostjo in nevidnostjo je paradokсно, a še vedno karseda produktivno.

Via Negativa je igralcu performerju odprla mesto, ki v dramskem gledališču obstaja kot potlačeno, zatrto (s strani producenta, režiserja, gledališke tradicije, diktata publike itn.), postavila ga je v ospredje in mu brez odvečnih šumov vrnila težo, ki mu pripada (v sodobnem dramskem gledališču njegovo mesto pogosto zasede režiser; še prej ga je dramski avtor). Igralec v Via Negativi je performer, torej celoviti avtor performativnega nastopa: kot performer sokreira osnovno situacijo oz. tematsko izhodišče predstave, oblikuje besedilo, ki je njegova izvirna prokreacija, saj je v njem zaobsežen on sam, njegova identiteta, biografija, in se na ta način pred gledalcem vzpostavlja kot živo in celovito (korporealno) telo, ki ima pogosto status metodološkega polja, identičnega body artu, in ki je, navsezadnje, v nenehnem frontalnem dialogu z gledalcem.

Ob pozicioniranju v *razliko* (od dramskega, igralskega ipd.) ter »rojstvu« *performerja* je to tretji ključni prispevek Vie Negative k sodobnim scenskim praksam. Via Negativa namreč vzpostavi *gledalca* kot nujen, tako rekoč ontološki člen gledališke komunikacije, ki ne šele vzvratno, kot posledica, temveč vnaprej, kot vzrok, določa uprizoritev kot dogodek. Via Negativa izpelje tako kompleksen zbir strategij odnosov do gledalca kot zagotovo noben gledališki pojav na Slovenskem, pa tudi širše: morda je to celo največji, epohalni prispevek projekta Via Negativa v sodobno gledališko tradicijo: rojstvo gledalca skozi njegov *izbris*.³¹

30 V tem pogledu se delo Vie Negative uvršča v trend postdramskih pojavov, kombiniranih z bodiartističnimi in performativnimi praksami, kakršni so Societas Raffaello Sanzio, Rodrigo García, Jan Fabre, Forced Entertainment, Angélica Liddell ipd.

31 Glej Lukan, »Erasing«.

3.2.1.2 Politike telesa

Via Negativa je poleg performativnega tudi politični projekt, in to v širšem razumevanju političnega. V njem zaživijo nove politike telesa, strategije (samo)uprizorjanja ter prakse tekstnih produkcij in novih prostorskih umestitev. Po eni strani je izrazit in radikalen: med igralčevim gestusom, njegovim telesom, še več, njegovo fiziološko notranjostjo, izločki, in gledalčevo željo, ni nič posredovanega, reprezentiranega, mednju postavi enačaj, demokratično ju sooči na istem terenu in pred njiju postavi iste preizkušnje, obema predloži isto iluzijo izbire in svobodne volje in oba na koncu izžene iz predstave, ju razlasti v najboljši tradiciji kapitalističnega gospostva. Po drugi strani pa je to konsenzualen, dialoški projekt, ki se ne brani stopanja v dialog z mainstreamom in tradicijo, popom in medijsko realnostjo, vsakodnevno »realpolitiko« in splošnimi mesti demokratičnega diskurza: tako je Via Negativa v svoji zgodovini koketirala z opero in klasičnim baletom, s formatom televizijskega in reality showa, v svoj krog je vključevala pojme in pojave iz sveta potrošništva, odigrala svojo premiero na dan slovenskih predsedniških volitev in jih ironično komentirala ipd.

V svojem delovanju so projekti Vie Negative postali izviren in prepoznaven sceniski format, v katerem se gledalec z lahkoto orientira in pri tem uživa, njegov užitek pa je v tem projektu celo zapoved.³² Njegovi prepoznavni znaki so »mejni«, so pa v žanrskem okviru že postali »konvencija«: neerotično slačenje, frontalno provociranje publike s seksualnimi namigi, uriniranje in telesno izločanje vseh vrst, izčrpavanje oz. preizkušanje fizične vzdržljivosti do neznosnega, testiranje potrpljenja tako performerjev kot občinstva, izzivanje s prestavljanjem mej dopustnega in dovoljenega ipd. Ob tem so nekateri performerji (tisti, ki so nastopali praktično v vseh produkcijah) postali tako rekoč zaščitni znak, *brand* Vie Negative: Katarina Stegnar, Grega Zorc, Primož Bezjak, Marko Mandić, Petra Govc, Kristijan Al Droubi in Boris Kadin, v novih projektih pa tudi Uroš Kaurin, Nataša Živković, Vito Weiss, Anita Wach in drugi, ki so zvestemu gledalcu znani kakor njegovi prijatelji, družinski člani, so del širše skupnosti, v kateri mu je lažje preživeti v okoliščinah poznega kapitalizma in v času usodno zmanjšanih pričakovanj.

3.2.1.3 Delo v serijah

Od leta 2002 je Via Negativa izvedla tri monumentalne cikle ali performativne megaprojekte. Uprizarjanje serij je njen prepoznaven performativni princip, ki ji omogoča postopno razvijanje izbrane teme ali performativnega problema, navidezno ponavljanje oz. pomenljivo variiranje »izhodiščne točke« ter iskanje deleuzovskih »razlik

32 Čprav je v zvezi z njihovimi projekti mogoče govoriti tudi o »negativnih« odzivih, o sramu ipd. Glej Kunst, »O nemoči«, ali Lukan, »Realno«.

v istem«. Prva serija je bila *Sedem smrtnih grehov* (2002–2008). Njen poudarek je bil identitetni: »Naše izhodišče je, da jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh v temelju zaznamujejo identiteto vsakega posameznika,« so zapisali ob lansiranju serije, sestavljene iz sedmih samostojnih projektov (»Sedem smrtnih grehov«). Med letoma 2009 in 2011 se je matica sedmih smrtnih grehov razcepila na 20 samostojnih projektov izvajalcev *Vie Negative* z naslovom *Via nova*; ti po eni strani nadaljujejo s prakso, ki jo je skupina utrdila v prvih sedmih letih, po drugi strani pa znotraj že znanega vstopajo v nova polja in razmerja, ki so bila do zdaj ali prikrita, nerazvita, zamolčana in cenzurirana ali pa so preprosto rezultat novega premisleka tako o vsebini kot formi performansa oz., širše, performativnega danes (»Via nova«). Šlo je za samostojne projekte ustvarjalcev, povezanih z delovanjem skupine, ki so se navezovali na že uprizorjene teme ter jih razširjali ali pa preizkušali nove. Leta 2011 je skupina predstavila prvi projekt iz nove serije *Nerazrešljivo*, v kateri se je do tega hipa nabralo že devet performansov (deseti, *Sto zdravic*, je bil premierno izveden februarja 2016).³³ V svojih zadnjih projektih skupina po eni strani ostaja na že preizkušenih tleh svojih nespornih dosežkov iz prvih dveh ciklusov, ki pa jim dodaja nove, oz. se od nekaterih že doseženih (in preseženih) ciljev odmika. Na prvi pogled je ciklus bolj heterogen od prejšnjih dveh, vendar je kljub temu mogoče definirati njegove skupne značilnosti.

3.2.1.4 Prisila realnega

V *Nerazrešljivem* je tako pred gledalcem še vedno prepoznavni performer *Vie Negative*, ki uprizarja svoje identitetne travme in evforije, le da je po novem nekoliko manj navezan na gledalca. Do njega je še vedno prijazen in ves njegov nastop je v resnici usmerjen v avditorij, ki ga nagovarja in priložnostno tudi prosi za njegovo sodelovanje; v tem je praksa *Vie Negative* blizu postopkom angleške skupine *Forced Entertainment*. Vendar če je bil v prejšnjih serijah (najmočneje v *Sedmih smrtnih grehih*) moment povezanosti oz. medsebojne participacije ključen, se zdaj dogajalni fokus premakne v scenski prostor. Posledica je, da gledalec v *Nerazrešljivem* nenadoma obsedi ločen od dogajanja, v temi (prej je bil avditorij dosledno osvetljen), oz. v njem sodeluje samo po potrebi, občasno. A premik potegne za sabo novo osredotočenost na oder in njegovo avtonomno vsebino. Ta je zdaj usmerjena v problematizacijo identitetnega principa, ki in kakor se manifestira v družbi oz. v okoliščinah razvite (paradoksne) demokracije. Premik nikakor ni naključen: v novih razmerah (med letoma 2002 in 2011 je vendarle deset let razlike, in to je desetletje, ki je – in še bo – s finančno

33 V seriji so bili do zdaj uprizorjeni naslednji performansi: *Sramota*, 2011, *Ups*, 2012, *Td je šele začetek*, 2012, *Korak v pravo smer*, 2013, *Bremza*, 2013, *Generalka za generacijo*, 2014, *Zavoljo očeta*, 2014, *In tako dalje in tako naprej*, 2014 in *Manipulacije*, 2015.

krizo, ki ji napovedujejo, da bo konstantna, močno zaznamovalo življenje v novem tisočletju) je navdušenje nad nekdanjo participacijo zamenjalo razočaranje nad njenim porazom oz. nad njeno neizogibno eksploatacijo: politična ekonomija participacije namreč nujno sledi liniji, ki vodi od dela in sodelovanja, prek prisvajanja in razlaščenja ter neizogibne financiranja medčloveških in proizvodnih odnosov do novih hegemonih (profitnih in eksistenčnih) razmerij, ki samo še dodatno utrjujejo princip kapitalističnega gospodarstva.

Via Negativa ni bila nikoli izrecno ali dnevno politično angažirana skupina, dotikala se je sicer (aktualnih) družbenih tem, vendar jih je preverjala skozi performerjevo identitetno postajanje oz. zlasti skozi njegovo telo. Via Negativa je politiko v principu *negirala*, saj je gledalčevo pozornost usmerjala v tisto potlačeno in zamolčano, ki sicer na hrbtni strani vselej skriva tudi politiko, a je že v ospredju prepredeno s šumi, ki jih je treba dekonstruirati. Če je *Sedem smrtnih grehov* vodila strast do realnega, je zdaj to strast zamenjala *prisila*. »Prisila realnega« je sintagma, ki poganja *Nerazrešljivo* tako v političnem kot psihoanalitičnem smislu: dotika se nezavednega, ki se manifestira v kulturi, družbi in politiki, njegovi učinki pa se lepijo na to, čemur rečemo (performerska) identiteta. Če je Via Negativa do zdaj problematizirala sodobni »žargon pravdnosti« s potenciranjem potlačenega v realnem, se zdaj njena aktivnost potrjuje skozi preverjanje (praviloma spodletelih) transgresij realnega.

3.2.1.5 Vozli

Ključ do razrešitve temeljnega angažmaja skupine v seriji *Nerazrešljivo* tiči že v njenem naslovu. Nerazrešljivo ne pomeni nemogoče razrešitve problema, temveč opozarja zlasti na ključno zavozlanost, zapletenost in kompleksnost človekove eksistence. Tema nerazrešljivega so tako vozli (*nodus*), ki v temelju določajo človekovo ravnanje, človek je v resnici manifestacija nerazrešljivega, zavozlanega, ki ga lahko razumemo tako v psihoanalitičnem (Freud govori o nerazrešljivi tenziji med *egom* in *idom*, ki jo zaznamujejo nenehne investicije, prekinitve, motnje in nerealizirane želje) kot političnem smislu (Rancière govori o prelomu reprezentativnega modela oz. »ravne črte«, ki povezuje nastop s smislom, pri čemer pa se v »vsej goloti razkazujejo predpostavke – in protislovja –, ki vodijo določeno idejo o učinkovitosti umetnosti«; »Paradoksi« 35). *Nerazrešljivo* se tako loteva raziskave mehanizmov, ki v temelju zapletajo bivanje in so odgovorni za njegovo diskontinuiteto oz. neučinkovitost. O tem pričajo že nekateri naslovi iz serije: *Sramota* (2011), ki briše razliko med inhibicijo in ekshibicijo ter skozi potencirani ekshibicionizem uprizarja rojstvo novih inhibicij; *Ups* (2012), ki ponazarja spodrseljaj ali napako, kjer pa uprizoritev serije napak v resnici vodi v možno »spremembo«, čeprav se hkrati zaveda, da je največja napaka ravno »popravljanje napak«; *Bremza* (2013), ki pedagoško jasno naslika anamnezo neke psihične

zavore in osvobajanje od dominacije družbenega nadjaza v polju (spolne) identitete; *Zavoljo očeta* (2014), ki v sodobnoplesni formi in brez pomoči verbalne pripovedi, samo s pomočjo razgibanega telesa raziskuje performerkin odnos do mrtvega očeta in krčevite poskuse upora oz. osvoboditve izpod dominacije njegove idealizirane podobe; ali *Manipulacije* (2015), ki so spodletela lekcija občinstvu in variacija na temo vzpostavitve zanesljivega algoritma, ki bi lahko pojasnil delovanje tako identitetnega kot političnega sistema.

Via Negativa v novi seriji v izvedbenem smislu še vedno balansira med nikdar do konca razrešenim (a tudi nerazrešljivim) razmerjem med teatralnim in performativnim, med predstavo in performansom, med igralsko reprezentacijo in performersko prezenco. V nekaterih performansih iz nove serije tako gledamo uprizarjanje vlog (npr. *Korak v pravo smer*, kjer sledimo tudi parafrazi tradicionalne žanrske forme kabareta) in »zgodb« (npr. *In tako dalje in tako naprej*), priča pa smo tudi režijskim intervencijam v sicer striktno performersko strukturo (ponovno *In tako dalje in tako naprej*, kjer dogajanje uvede in nato občasno prekinja ter tudi zaključni projekcija pulzirajoče bele navpičnice, neke vrste nadzorne kode, ki s svetlobnim pramenom in švističnim zvokom dominira nad prizoriščem). Kot da bi skupina nemogočo razliko med teatralnim in performativnim sprejela kot dano in se odpovedala raziskavi performativnega, ki ga je najtemeljiteje izvedla v ciklusu *Sedem smrtnih grehov*. A vtis po vsej verjetnosti ni ravno točen: skupina se s takim odnosom do sodobnega performansa morda samo pridružuje novemu razumevanju performativnega (ki ga sami imenujemo »novi performans« in ga v zadnjem desetletju najizraziteje zastopa newyorški festival *Performa*), ki se pravzaprav ne ukvarja več niti s poskusom modernistične »čiste« definicije performansa v razliki od teatralnega niti s postmodernističnim dopuščanjem »nečistega« sobivanja tako performativnega kot teatralnega v istem »telesu«, temveč s spontano rabo in izkoriščanjem prednosti tako teatralnega kot performativnega uprizarja »tretjo«, nadteatralno in transperformativno možnost scenske izvedbe v sodobnosti; podobno kakor performer v *Bremzi* iznajde svojo novo nadpolitično in nadideološko (spolno) identiteto, ki presega njegovo ideološko in politično razdvojenost med »homo« in »hetero«, pa čeprav je ta nova identiteta v zaključnem prizoru, ko performerja, »oblečenega« v nahrbtnik, naloži na rame naključni gledalec, avtoironično uprizorjena kot na prvi pogled duhovit, v resnici pa strašljiv »nadidentitetni« monstrum.

Nekdanji užitek v izvedbi, ki je prišel nemara najbolj do izraza v solo performansih iz serije *Via nova*, se v *Nerazrešljivem* zdi nekoliko zastrt, nelagoden, melanholičen (najboljši primer za to je performans *In tako dalje in tako naprej*). Kot da po zanosnem desetletju ni več prostora za utopijo, vero, upanje in ljubezen, čeprav izvedbo vseskozi zaznamuje tudi temeljna volja po vztrajanju – a vztrajanju pri izvedbi, ne pri čemer koli zunanjem. Gre za svojevrstno tautologijo, za izvajanje, nastopanje in manifestacijo performerske identitete zaradi nje same, v zaprtem, začaranem krogu, ki se izmakne

vsemu zunanjemu – čeprav jo dejansko vzpostavlja in vzdržuje očitni in neomejeni nadzor nad izvedbo. Ponovno se pokaže, da je nerazrešljivo v resnici locirano kot temna globina v človeku, na katerega pa je povsem očitno projiciran tudi razlog njegove nerazrešljivosti.

Še večjo vlogo kot do sedaj so v novi seriji dobili principi pripovedi zgodb oz. (nove) narativnosti ter prisotnosti lingvizmov in grafizmov na sceni. V *Nerazrešljivem* se veliko piše, tako po telesih kot po prizorišču, performerji pa prav tako radi govorijo kot v prejšnjih dveh ciklih, v performansu *Ups* spregovori celo oder. Fizično dogajanje dosledno prekinjajo govorne oz. pripovedne intervencije, ki se najmočneje identificirajo s *frazemi* oz. njihovo problematizacijo skozi princip nadidentifikacije (frazemi so tako že naslovi nekaterih performansov, kot npr. *Ups*, *To je šele začetek*, *Korak v pravo smer*, *In tako dalje in tako naprej*). Frazemi so praviloma izrečeni ironično, s poudarkom na njihovih paradokskih in kontradikcijah, kar pa jim ne preprečuje, da ne bi delovali; morda bi celo lahko rekli, da novi cikel *Vie Negative* raziskuje performativne možnosti frazemov, s čimer se na svojevrsten način vrača k izvorom performativnega oz. k njegovim temeljem, kakor jih je definiral Austin. Z načinom pripovedi so v *Nerazrešljivem* povezani tudi nekateri retorični postopki, kot npr. naštevanje ali listanje po nekakšnih variantnih spiskih, princip zaporedne montaže, ki daje videz diskontinuitete oz. linearnosti, vendar se v nekaterih segmentih (stalnih scenah, »refrenih«) nenehno vrača na začetek, sekvenčnost kot oblika zaporedne gradnje dejanja ali njegove »dramaturgije«, ki močneje usmerja pozornost nase kakor na celoto, ter format lekcije ali neposrednega nagovora občinstva, ki se ne izogiba »pedagogiki etične neposrednosti«, čeprav jo takoj nato preseže z zgolj »estetsko učinkovitostjo« (Rancière). Zanimiv je tudi ekskurz v zgodovino, kakor ga izpelje performerka v performansu *Ups*, ki vzpostavi narativno linijo Ludvik XIV.–Kant–Edison–Tesla–Zabriskie Point–1984 in ji išče vzporednice v sodobnosti. Via *Negativa* vselej penetrira v čisto sedanost, le instrumenti tega zajedanja so različni, po potrebi celo »zgodovinski«.

3.2.1.6 Prisilno ponavljanje

Zanimivo je razmerje med principoma neposrednega angažmaja in prisilnega ponavljanja. To razmerje po eni strani rehabilitira izvorno situacijo iz zgodovine performansa (njegov princip neponovljivosti), po drugi strani pa jo negira oz. zanemari, saj obe nekoč diametralno nasprotujoči si poziciji (prezenca/reprezentacija) sestavi v novo, »tretjo«: opisno rečeno, zdaj gre za prisilo ponavljanja, včasih celo izčrpavanja, vse do neznosnosti, kakršno je npr. kompulzivno pitje vode v performansu *Manipulacije*, ki pa ne izključuje neposrednega angažmaja, le da se prisila zdaj manifestira kot neponovljiv in avtentični užitek, in kjer neposredni angažma briše ravno princip ponavljanja, ki nekatere povsem neposredne politične in kritične omembe v performansih

(npr. EU v *Ups* ipd.) v času prevaja v samozadostna performativna dejanja. Političnost Vie Negative ni neposredna, prej bi rekli, da skupina v prostor in čas izvedbe diseminira nekatere ključne dispozitive sodobnosti in s tem preverja njeno »naravno« kondicijo. Zdi se tudi, da se sodobnosti na trenutke suvereno odreka, čeprav je njen možni azil paradoksen: ne obstaja nikjer zunaj, temveč zgolj »znotraj«, v značilnem agambenovskem statusu izjeme in »golega življenja« v konstantnem izjemnem stanju. Via Negativa se ne odreka mišljenju svoje ožje (slovenske) sodobnosti, to je še posebej očitno v performansih, kot so *Generalka za generacijo* (napad na kulturno ministrstvo, nacionalno gledališko institucijo, nepredelano igralsko tradicijo ipd.), *To je šele začetek* (izvedenem na dan volitev novega slovenskega predsednika, ki mu performans naslovi dvoumno pismo) ali *Korak v pravo smer* (»To ni dežela priložnosti«), vendar ga presega s prisilnim obratom v prostor izvedbe, performativne identitete in avtoironije (glej npr. repetitivno skakanje ali kolcanje v performansu *To je šele začetek*).³⁴ Slovenska politika, ki jo z omenjenimi performansi »uprizarja« Via Negativa, je tudi današnja evropska politika, z nekaj lokalnimi posebnostmi. Populizem in nacionalizem, ki ju navadno pripisujemo desnim strankam oz. njihovim volivcem, imata v Sloveniji tudi levo provenienco; najboljši primer je odnos strank in volivcev do bodoče žice, ki jo je (levosredinska) vlada postavila na slovenski južni meji in jo podpirajo tudi volivci levih strank, pa tudi ekstremni populizem aktualnega slovenskega predsednika Boruta Pahorja, ki prihaja iz (leve) stranke socialnih demokratov, vendar je – ob pomanjkanju resničnih pooblastil – največji populist slovenske politike.³⁵ Via Negativa nagovarja tako »predsednika« kot njegovega volivca (oz. njegovo volilno »telo«, kot se glasi fraza) z zaigrano prijaznostjo, ki učinkuje z dvojno ironijo oz. s strategijo subverzivne afirmacije, ki pa je ne moremo razumeti kot ultimativno politično kritiko ali satiro, saj se v trenutku, ko bi morala prestopiti v realno, umakne v svet performativne fikcije, ki jo najmočneje zastopata performerjevo telo in specifična ontologija performativne izvedbe.

V nekaterih performansih je še posebej jasno zastavljeno vprašanje o svobodi in demokraciji. Koliko je v sodobnosti sploh še možna Rancièrova »emancipacija gledalca« in emancipacija performerja? To vprašanje je najjasneje zastavljeno v performansu *Generalka za generacijo*, kjer gre za asociacijo na teroristično zasedbo moskovskega gledališča *Dubrovka* leta 2002 ter na nekatere gverilske akcije ruske skupine *Voina*. V tem performansu trije performerji brutalno terorizirajo tri gledališke igralce, vendar proti koncu zamenjajo vloge: »vojna« med teatralnim in performativnim ostaja neodločena, generacija (performerjev) si bo morala svobodo šele priboriti, to je šele

34 Skakanje asociira na popularni, »ponarodeli« frazem: »Kdor ne skače, ni Slovenc!«, ki je proizvod množičnih medijev oz. reklamne kampanje (prim. »podarim dobim kdor ne skace ni slovenec«).

35 Glej recimo »Borutov koledar«.

»generalka«. Negativ tega performansa je uprizorjen v performansu *In tako dalje in tako naprej*. V njegovem središču je telo truplo, torej fenomenološko razumevanje telesa, ki je tudi etimološko (v latinščini *corpus* pomeni tako živo kot mrtvo telo) utemeljeno, z resignirano močjo pa o telesu spregovori s stališča njegovega konca: konec je tisti, ki najbolj določa življenje telesa, njegovo življenje je enako njegova smrt. Ta misel nastopa v opusu *Vie Negative* popolnoma brez metafizike, zgolj kot stvarna performativna fizika, določena s prisilnim premikanjem negibnih teles po odru, teles, ki so hkrati živa in neživa, ki so predvsem telesa, ki ničesar ne reprezentirajo, čeprav nenehno vstajajo »od mrtvih« in ponovno legajo »k počitku«; bolj kakor metaforična ilustrativnost – ob njih zlahka pomislimo na sodobno begunsko krizo, še posebej zaznavno na Balkanu, ki ga nekateri imenujejo tudi »nova fronta in ščit križarske Evrope« (»Balkan je postal«) – je zanimiva prekinjena performativnost teh negibnih teles, ki so mrtva in niso in ki s svojo težo performerjem, ki jih morajo sizifovsko vleči po odru, zadajajo izjemno zahtevno nalogo, vendar jim jo hkrati olajšujejo, saj v resnici niso »mrtva«, prekinjen je samo njihov performativni tok. Ni naključje, da scenski prostor performansa spominja na neke vrste črno luknjo, odpirajočo se v globino, ki jo na trenutke osvetljuje samo vertikalna nadzorna koda, ki neusmiljeno riše po odru svoj črtni svet in briše z njega vse živo. – Politični angažma *Vie Negative* v tem performansu se zavestno odreka vsem neposrednim navezavam in aktualizmom, hkrati pa se neusmiljeno zadira v današnje travmatično jedro sodobne Evrope.

3.2.1.7 Konec demokracije

Tudi če telo še vzdržuje iluzijo življenja, je ideologija tista, ki to iluzijo nenehno subvertira, in tudi če prisila prihaja v telesa od zunaj, jo ta navsezadnje ponotranjijo. To lahko razberemo iz najnovejših performansov *Vie Negative* v seriji *Nerazrešljivo* in tako deluje sodobni princip demokracije, ki na videz že rešene probleme ali »vozele« družbenega komuniciranja v resnici uprizarja kot pasti. Dileme odločiti se med svobodno izbiro in vsiljenostjo, individualizmom in skupnostjo, osebno odločitvijo in indoktrinacijo, iniciativnostjo in diktatom, iskrenostjo in manipulacijo, resnico in floskulo, možnostjo izstopa iz sistema in prisilo integracije vanj itn., so v resnici samo navidezne, demokracija dejansko ne ponuja odgovorov na vprašanja, ki izhajajo iz polja nerazrešljivega, temveč zavestno vztraja v tem polju, saj ji – v navezavi na ideologijo neoliberalizma – omogoča neskončno reprodukcijo in množenje presežnih vrednosti. Nerazrešljivost je ideološki problem, kar ugotavlja tudi skupina v svojih izhodiščih za serijo (»Nerazrešljivo«). In nerazrešljivo je tudi vprašanje o možnostih demokracije oz. o njenem koncu ali preskoku v novo kvaliteto. Konec demokracije se ne kaže niti v totalitarizmu niti v barbarstvu niti v brezrazredni družbi, temveč v *brezzavedni družbi*, ki je ne vodi toliko politični načrt kot politično nezavedno kot veliki proizvajalec

družbenega grozljivega (*das Unheimliche*), zakrinkanega v prijetno domačnost. Via Negativa v uprizarjanju travm sodobne Evrope nastopa kot njen simptom; razumeti jo je treba kot notranjega akterja, ki simptome izraža, čeprav jih tudi nenehno ozavešča in poskuša »zdraviti«. Pri tem pa si ne dela iluzij: performativno telo Vie Negative je v svojem jedru že opazno načeto in kljub naporom, ki jih performerjem zadaja naloga »zdravljenja« od znotraj, bo odločilna gesta morala priti od zunaj, s strani politike.

Nerazrešljivo je cikel, ki uprizarja vztrajno, a nekoliko pesimistično možnost življenja v sodobnosti, v skupnosti nezanesljivih, pretočnih in dezorientiranih identitet, kjer spraševanje o razrešljivosti nerazrešljivega pravzaprav morda nima več nobenega smisla in kjer je treba nenehno »začenjati od začetka« (kakor je rečeno v *Manipulacijah*). Če smo prej zapisali, da je vprašanje o možnostih demokracije nerazrešljivo, ga moramo zdaj dopolniti s pogojnikom: *bilo bi* nerazrešljivo, če bi (si) ga demokracija kot oblika vladajoče prakse sploh zastavljala. Ker si ga ne oz. si ga zastavlja samo retorično, ne pa tudi praktično, se prisilno seli v njeno nezavedno, od koder deluje kot simptom, odražajoč se na telesih performerjev, naših delegiranih zastopnikov v obstoječem sistemu. Zato se v njih lahko najdemo kakor v samih sebi in zato jim – navsezadnje – tudi verjamemo bolj kot samim sebi. Z vso potrebno (samo)ironijo in skepso, seveda.

3.2.2 Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja

3.2.2.1 Tranzitivni performans

Ko govorimo o performerskih praksah Marka Breclja, moramo uporabljati množino. Breclj kot performer ni enoten, v njegovi praksi lahko definiramo vsaj en temeljni prehod ali cross-over, namreč prehajanje med glasbenim in teatralnim performansom. To velja tako za njegovo zgodovino (začel je kot glasbenik, vendar v skupini, ki je bila izrazito performativne narave) kot sedanjost (ko deluje intenzivneje kot »teatralni performer«, vendar v svoje nastope integrira glasbo, oz. so ti celo v zasnovi koncipirani kot glasbeni performansi).³⁶ Takih prehodov oz. prepletov pa je v Brecljevi praksi še več: začel je kot glasbenik v skupini Buldožer, vendar se že kmalu profiliral kot glasbeni individualist ali kantavtor, kar je princip, ki ga ohranja vso svojo performativno zgodovino. V duu Zlatni zubi z Ivanom Volaričem Feom je skupino zmanjšal na dva avtonomna izvajalca, v performativni dejavnosti, ki jo v zadnjih dvajsetih letih osredotoča okrog koprškega Mladinskega kulturnega, socialnega, multimedijskega in medgeneracijskega centra (MKSMC) oz. Društva prijateljev zmerne napredka (DPZN), pa je vzpostavil princip prvega med enakimi, torej vodje skupine, ki ji v principu načeljuje in jo utemeljuje, hkrati pa ga skupina kot individualista retroaktivno oskrbuje tako s kontekstom kot z izvedbeno formo njegovih performansov. Poleg dinamike med posameznikom in skupino najdemo pri njem enako izrazito prehajanje med interierjem in eksterierjem, med (urbanim) zunanjim prizoriščem (ulico) in dvorano: Breclj se dobro znajde v dvorani, najsi bo ta gledališka, zaprt javni prostor kot tak, prizorišče družbene ali politične komunikacije oz. lokal ipd., ali na ulici, najsi gre za trg, ložo, morsko obalo oz. pomol ali cesto. Pri Breclju je zanimiva tudi njegova navezanost na tekst, na besedo: je ludist v polnem pomenu besede, jezikovni inovator in nadaljevalec oralne tradicije pesništva v povezavi z glasbo; po drugi strani pa seveda rojeni performer, ki že s svojo teatralizirano pojavo in nato s performansi presega besedo in prepozna izvirno moč performativa.

Pravzaprav je Breclj performativni avtor nenehnega prehajanja, lahko bi rekli transformacije in transgresije. Zato je morda njegov najznačilnejši prostor heterotopični prostor, torej po definiciji javni prostor prehajanja javnega v zasebno, objektivnega v subjektivno, zgodovinskega v aktualno, absolutnega v kontingentno itn., in njegova najznačilnejša situacija vožnja, potovanje po cesti ali ulici, kontinuirano spreminjanje lokacije. Tak je, denimo, njegov relacijski performans ali »minimalistični vzgojnoizobraževalni

36 Glej denimo performans *Torej v Vršac*.

kabaret« *Torej v Vršac*,³⁷ in tudi televizijski portret avtorja Janeza Burgerja z naslovom *Priletni parazit* (2013) poteka kot pot, vožnja, pravzaprav nenehne vožnje, ujete v zanko ponavljanja, kroženja, (montažne) multiplikacije. Vožnja, prehajanje od točke A do točke B, kjer niti prva niti druga nista jasno definirani in je premikanje v resnici vrtenje okrog lastne osi – pri čemer lahko definiramo še eno Brecljevo prehodnost, namreč po eni strani njegovo stabilnost, vraščenost v (lokalno) mikrookolje, po drugi strani pa njegovo stalno, nujno uhajanje v makro »univerzum« –, je nemara Brecljeva temeljna situacija, tista *diferentia specifica* ali nujnost, ki ga loči od podobnih pojavov doma ali v tujini. Navsezadnje pri Breclju paradokсно tranzitivnost zaznamo tudi v temeljnem jedru njegove performativne aktivnosti, t. i. »mehkem terorizmu«, kakor ga sam imenuje in ki manifestira različna križanja in prepletanja na videz nezdružljivih kategorij: konkretnega, »trdega« političnega načrta in »mehke« poetizacije njegove izvedbe, neposredne etične in politične obsodbe izbranih javnih oseb in pojavov ter njihove parodične metaforizacije, konspirativne subverzije in performativne gverile ter javnega in deklarativnega, manifestativnega političnega aktivizma idr. V vseh omenjenih pogledih je Breclj emblematični, referenčni in ključni avtor »umetnosti in aktivizma v času globalizacije«, kakor je naslovljen zbornik s programskimi in analitičnimi razpravami na to temo, v slovenskem prostoru.

3.2.2.2 Performans kolenovanja

a) Vidni znaki

Kot osrednja točka razprave nam bo služil Brecljev performans, poimenovan *Kolenovanje*.³⁸ Menimo namreč, da se v njem zaradi specifičnega izvedbenega minimalizma najmočneje kažejo vse značilnosti Brecljeve performativne prakse, še posebej njegova usmerjenost v upor(nost). Breclj ga izvaja od leta 2011, ko je med novembrom 2011 in julijem 2012 na Verdijevi ulici v Kopru prvič pel, recital, peščil in poklekal, in to toliko časa, da je bila razdalja enaka tisti med Koprom in Vrščem.³⁹ Poskusimo ga najprej opisati.⁴⁰ Vedeti moramo, da v zvezi s *Kolenovanjem* ne obstaja noben fotografski

37 Koprodukcija DPZN, Cankarjev dom, Marko Letonja in Mateja Koležnik, CD, Ljubljana, 21.–29. 11. 2013.

38 Kadar Brecljev performans poimenujemo, ga pišemo z veliko začetnico, kadar pa govorimo o »performansu kolenovanja« ali kolenovanju kot fizični akciji, ga pišemo z malo.

39 Srbsko mesto Vršac je nekakšno mitsko mesto Brecljeve performativne prakse. Glej njegov zapis v programskem listu performansa *Torej v Vršac*.

40 Navajamo tudi nekaj avtorjevih samoopisov kolenovanja oz. njegovega namena: performans je »zmes mehkega terorizma in moledovanja«, z njim pa hoče koprskemu županu Popoviću dopovedati, da »okrog sebe goji krog poslušnikov in poslušnic [...] Poklekam zato, da mu pokažem: vidiš, kaj delaš!« (»Mehki terorist v politiki«); performans izraža »nestrinjanje z dojemanjem in izvajanjem lokalne samouprave kot uprave enega samega« (»Marko Breclj: Še en oh!«) ipd.

ali videodokument, ki bi dokumentiral oz. arhiviral ta performativni dogodek. Če vemo, da Breclj sistematično (foto)dokumentira svoje akcije (redko ga je videti brez fotoaparata v rokah ali okrog vratu) oz. poskrbi za njihov videozapis, je dejstvo, da *Kolenovanje* ostaja praktično brez vizualnih sledi, na prvi pogled nenavadno. Vendar ni, saj ravno ta nemogočnost dokumentiranja razkrije pravo naravo Brecljevega performansa. Razloge za to, da *Kolenovanje* ni dokumentirano, Marko Breclj pojasnjuje takole: *Kolenovanje* je spontani performans, ki ga ni mogoče načrtovati, njegova logika je logika naključja oz. spontanega srečanja.⁴¹ Ko Breclj kot edini aktivni performer v tem performansu po naključju sreča koprskega župana Borisa Popovića, pade pred njim na kolena in se mu pokloni kot maliku.⁴² Tako ostane, vse dokler župan kot pasivni, nehoteni in spontani performer ter »sam svoj« gledalec hkrati ne izgine v občinsko stavbo oz. kamor koli je že namenjen. Seveda bi bilo mogoče tudi ta performans posneti, podobno kot Brecljeve načrtovane performanse, torej spremljati ga pri čakanju na župana z aktivirano filmsko kamero, a specifična ekonomija izvedbe tega performansa se tovrstni dokumentaciji zavestno odpoveduje.⁴³

Tako lahko o performansu kolenovanja, ki ga je podobno kot dokumentirati, tudi težko ujeti v živo, torej se ga udeležiti oz. ga vsaj pasivno spremljati kot gledalec ali opazovalec, sodimo zgolj po Brecljevem pričevanju oz. po zrežirani, inscenirani fotografiji skupine udeležencev, čakajočih na prihod župana pred občinsko stavbo na Verdijevi ulici v Kopru.⁴⁴ Na omenjeni fotografiji je poleg Breclja še nekaj prepoznavnih izvajalcev, ki vdano zrejo v kartonasti županov »nadomestek«, naslonjen na vrata občinske stavbe: izrezano silhueto nasmejanega župana Popovića s svetniško avro okrog glave (»Parada«). Razlika med izvirnim (»dejanskim«) in insceniranim performansom je v tem, da izvirnega izvaja Breclj sam, iz oči v oči z županom Popovičem, na fotografiji pa je izvajalcev več in objekt njihovega kolenovanja ni živi župan, temveč njegov nadomestek. Gre torej za neke vrste avtonomno rekonstrukcijo performansa kolenovanja, za njegovo markacijo in kolektivizacijo, torej naselitev izvirno individualnega (ali »solo«) performansa s sodelovanjem kolektiva, ki performansu nenadoma podeli tudi naravo načrtovanosti, ta pa se odpoveduje »intimnemu« hipu performerjevega

41 Pogovor z avtorjem, 20. jun. 2014, osebni arhiv.

42 Na simpoziju Gledališče upora 23. in 24. oktobra 2014 v Mariboru je Gal Kirn avtorja opozoril na vzdevek župana Popovića »Popo«, ki (kot »pop«) aludira na (kvazi)religiozni kontekst Brecljeve geste.

43 Situacija ne bo drugačna, tudi če bo Breclj kdaj posnel svoj performans: še vedno bo šlo za njegovo spontano in naključno naravo, v njegov kontekst pa se bo takrat vključil tudi posnetek kot zapis realiziranega načrtovanega naključja.

44 Morda ni nepomemben podatek, da se v Verdijevi ulici nahaja tudi Gledališče Koper, in župan Popović je deklarirani podpornik gledališča; Brecljevo performativno dejanje se tako kaže tudi kot – nehotena? – antiteatralna politična gesta, ki s svojo pojavnostjo manifestira ontološko razliko med teatralnim in performativnim.

srečanja s svojim »objektom« v trenutku pokleka oz. izvedbe performansa.⁴⁵ Pravzaprav moramo, če smo metodološko dosledni, fotografijo izključiti iz obravnave, saj je na njej dokumentiran neki drugi performans. O njej govorimo zgolj zaradi podobnosti z izvirnim, torej »prvim« performansom. Naše razpravljanje o Brecljevem performansu zato izkorišča druge možnosti teoretske rekonstrukcije.⁴⁶

Na fotografiji pa – kljub vsemu – posebej pade v oči detajl: to so copati, ki jih imajo klečalci privezane na kolena, nekaj časa pa so bili tudi Brecljeva stalna oprema. Gre za rekvizit, ki olajša izvedbo performansa, saj ublaži klečanje na trdih asfaltnih tleh, hkrati pa v naš razmislek pritegne nekaj pomembnih nians. Gre za očitno neskladje, diskrepanco ali diskontinuiteto, ki jo copati, privezani ali z lepilnim trakom prilepljeni na kolena, s svojo mehko nakažejo: copati ne sodijo na ulico, gre za izrazit pripomoček, namenjen gibanju po zaprtem prostoru, stanovanju, ki poleg udobnosti daje še občutek domačnosti in intimnosti. Copati ne sodijo v javnost in njihova uporaba v javnem – zunanjem – prostoru s svojo neumestnostjo odpira produktivno problemsko polje. Pri rabi copat v javnosti torej ne gre samo za »tehnično«, nevtrarno zamenjavo ali metonimijo, temveč je ta raba zaznamovana: copati na asfaltu pomenijo trk oz. križanje pomenov, kolizijo javnega in zasebnega, politike in intime.

Copati na kolenih pa pomenijo še nekaj: dejanje kolenovanja oz. klečanja na ulici v trenutku prestavijo na drugo spoznavno raven. Če je akt poklekanja performansa kot tak, ki za svojo definicijo ne potrebuje drugih pritisklin, torej dodatkov ali presežkov, pa copati kot rekvizit samo dejanje teatralizirajo, iz polja spontane vsakdanjosti ga prestavijo v polje načrtovane posebnosti ali izjemnosti. Akt teatralizacije rahlo spremeni vloge udeležencev performansa: aktivni performer z njim pridobi status izvajalca z načrtom, izvrševalca vnaprej dodeljene vloge, medtem ko se vloga pasivnega izvajalca (župana) spremeni drugače: pri Popoviću smo nenadoma priča novemu oz. okrepljenemu poudarku na njegovi nehotenosti in pasivnosti, torej trpnosti, saj se s tem, ko se aktivni performer izkaže z načrtom, z vnaprejšnjim namenom ali s performativno strategijo, okrepi županova spontana nevednost. Rezultat kolizije dveh semantičnih ali vektorskih režimov je ironija, torej parodična strategija, ki je tu z nedvoumnim ciljem. Ta je očiten na prvi pogled: performer na kolenih, obloženih s copati, poklanjajoč se samemu koprskemu županu, se na Verdijevi ulici, kjer je županov sedež, ni znašel po naključju, ampak je tu z natančno določenim ciljem, in ta je ironizacija županovega pojava, prek njega pa njegovih posamičnih ali celostnih oblastniških ravnanj.

45 Po Brecljevem pojasnilu je šlo pri tem dogodku za »delavnico kolenovanja«. Pogovor z avtorjem, 20. jun. 2014, osebni arhiv.

46 O problematiki prisotnosti raziskovalca pri živem performansu oz. raziskavi na podlagi dokumentacije glej Jones, »Presence«.

Kolenovanje prinaša v našo zavest še druga – vidna – izhodišča. Performans za svojo izvedbo ne potrebuje oz. ne pričakuje občinstva. Zadovolji ali zanaša se na spontano prisotnost naključnih mimoidočih. Njegovo primarno, tako rekoč absolutno občinstvo je sam predmet oz. objekt performansa, župan Popovič. *Kolenovanje* za realizacijo torej potrebuje prisotnost lastnega objekta oz. referenta. *Kolenovanje* ni samozadostni ali samoreferencialni performans (kakršnega v *Estetiki performativnega* opisuje Erika Fischer-Lichte), temveč ga brez prisotnosti objekta ali referenta ni. Zanj, za razliko od teoretskih izhodišč performativne estetike, ni potrebna prisotnost publike, ki s performerjem vzpostavi t. i. avtopoetsko feedback zanko, temveč zgolj prisotnost objekta-referenta. Res pa je, da objekt-referent v sami izvedbi nastopa v dvojni vlogi, ima dvojni status: status objekta-referenta in status gledalca, torej je tako predmet same performativne intence kot njen edini participativni subjekt. Brez Popovičeve prisotnosti v izvedbi performansa tega v resnici ni, njegova izvedba ni možna, obstaja samo njegova potencialnost oz. intencioniranost v smeri izvedbe, na kar nakazuje raba rekvizita oz. omenjenih copat.⁴⁷

Nekakšna »priraščenost« copat oz. – kasneje – toaletnega papirja kot »tampona«, ki po eni strani omogoča udobnejšo izvedbo performansa, po drugi strani pa nastopa kot performativni indic, nas napeljuje k definiciji *Kolenovanja* kot permanentnega performansa. Potentialnost njegove izvedbe je namreč stalna, Brecelj lahko v vsakem trenutku sreča Popoviča in pred njim poklekne, kar že pomeni njegovo neposredno in praktično popolno izvedbo. Performans kolenovanja se realizira ravno s poklekom, z aktom »zmehčanja« kolenskih vezi oz. mišic, ter s spremembo telesne drža. Izvedba je potemtakem »lahka«, zanj niso potrebne posebne priprave niti v izvedbenem niti v dokumentacijskem smislu, performer je na ta način lahko v nenehni pripravljenosti, v nenehni »vzburjenosti«, kadarkoli sposoben izvesti svoje performativno dejanje. Permanentnost performansa kolenovanja pa omogoča ravno njegova elementarnost, skrajna preprostost; katerikoli kompleksnejši performans bi za svojo izvedbo potreboval priprave, produkcijski okvir in terminski plan, ki bi njegovo permanentnost v temelju onemogočali. *Kolenovanje* pa je zaznamovano s priročnostjo izvedbe, ki – v abstrahiranem pogledu – pomeni zgolj nekakšen odklon, nihaj od linearnega poteka prostorsko-časovne premice, pripisane njeni ontologiji.⁴⁸

47 Brecelj je copate sčasoma zamenjal s toaletnim papirjem, prilepljenim na hlačnice v višini kolen; ta performativni dodatek je prav tako postal vsakdanji del njegove garderobe, neke vrste bizarni »modni dodatek«, (ne)zavedno izbran iz asociativno bogatega stranišičnega ali izločevalnega repertoarja, ki omogoča takojšnjo in učinkovito izvedbo performansa v vsakem trenutku.

48 Omeniti moramo tudi situacijo, ko Brecelj čaka na Popovičev prihod v občinsko stavbo, torej svoj performans časovno in prostorsko načrtuje. Take so bile predvsem prvotne izvedbe *Kolenovanja*, ki pa se jim je, po besedah avtorja, župan začel izogibati. Zato je Brecelj svoj performans izpopolnil do oblike, kakršno ima v našem opisu.

Avtentično prizorišče performansa kolenovanja je ulica, čeprav ne izključuje tudi izvedbe v zaprtih prostorih, pač odvisno od naključnosti srečanja med performerjem in njegovim objektom. Kljub temu je *Kolenovanje* pristni ulični (urbani) performans, lahko bi ga imenovali tudi heterotopični performans, saj se idealno udejanja natančno na mestih realizacije (novih) skupnosti ter nanje tudi bolj ali manj hoteno vpliva. Kolenovanje v življenje ulice prinaša motnjo, zarezo. Ta se kaže že z omenjenim performativnim dodatkom v obliki copat oz. toaletnega papirja, ki sodita, kot rečeno, v intimni interier (dnevno sobo oz. stranišče) in kršita ekstimno logiko eksterierja. V resnici pa je ta motnja še pomenljivejša, saj omogoča produktivna križanja javnega in zasebnega oz. infekcijo javnega z zasebnim. Še dodatno infekcijo pomeni vdor sekundarne, funkcionalne performativne estetike v primarno, to je urbanistično oz. arhitekturno funkcionalno »estetiko« ulice oz. mesta. Na prvi pogled se srečata dve permanentni performativni volji, pri čemer je druga trajn(ostn)a (»durationsal«), prva pa prekinitvena (ekscesionalna) oz. računajoča na motnjo ali zarezo v kontinuiranem toku časa. Brecljev performans je kljub permanentnosti, torej nenehni pripravljenosti na izvedbo, v trenutku le-te prekinitven ali disruptiven, saj v hipu izkaže tendenco k spremembi kontinuitete oz. pričakovane smeri. Arhitektura in urbanizem takih prekinitven ne poznata, razen v ekscesnih (npr. potres, eksplozija) ali vnaprej načrtovanih situacijah (npr. rušenje, renovacija). Tudi Brecljev performativni obrat je v resnici načrtovan oz. ekscesen, vendar zaznamovan z disruptno spontanostjo in kontingenco, pri kateri ne more nadzirati učinkov oz. posledic izvedbe v taki meri, kot početa arhitektura in urbanizem. Približuje pa se jima nemara s svojo permanentnostjo in ponavljanjem oz. periodičnostjo, saj – še zlasti s ponovno izvolitvijo Popovića za koprškega župana leta 2014 – njegova izvedba postaja stalnica ...

b) Nevidni znaki

Na ulici se Breclj s svojim, v zasnovi individualnim performansom vključi v množico, v življenje kolektiva, mesta, države. Gre za akt radikalne vključitve, ki pa se, paradokсно, dogodi kot instantna izključitev iz pričakovanega toka, kot ekscesno spontani (ali spontano ekscesni) akt izjeme. Pomenljivo je, da Breclj pri kolenovanju izkorišča dvojno podobnost dejanja z religioznim dejanjem: s poklekanjem v katoliški tradiciji in z dejanjem muslimanske molitve, ki prav tako lahko poteka na zunanjem prizorišču, na ulici ali ob cesti, in se navzven kaže kot poklek in nato usklajeno gibanje-prikljanje telesa v predpisani »sveti« smeri, za podlago pa potrebuje folklorno preprogo, na katero nemara asociirajo Brecljevi »tamponi«. Če pustimo ob strani vsebinsko različnost obeh dejanj, prvega religioznega in drugega performativno-političnega (in tudi možno provokativnost posnemanja muslimanske molitve v dominantnem krščanskem okolju),⁴⁹ nas Brecljevo »muslimanstvo« nedvoumno napoti k Agambenovi

49 Opis najnovejše možne »motnje« glej v »Od turista do terorista«.

razpravi o t. i. muslimanih v koncentracijskih taboriščih oz. o svetih izjemah ali žrtvah (homo sacer) taboriščnega terorja na robu življenja, ki najmočneje pričajo ravno o golem življenju kot takem. Breclj se v tej optiki kaže kot izjema, kot subjekt, izključen iz kolektiva, v katerem se sicer realizira, kot izjemni posameznik, ki izkorišča tisti rob (življenja v širšem smislu, kot golega življenja), ki ga kolektiv navadno spregleda, odmisli ali ignorira. To je rob družbenega oz. političnega angažmaja, upora.

Breclj pri izvedbah performansa – ne samo *Kolenovanja*, temveč večine svojih performansov – zavestno posega v dogovorjeno in utečeno strukturo družbenega in političnega v svojem ožjem in širšem okolju. Izpostavlja se v obeh smislih, vidnem in nevidnem, oz., če uporabimo freudovsko dikcijo, manifestativnem in latentnem: s poklekom na ulici, torej v urbanem javnem prostoru, kjer se nadzor sistema navadno razpusti ali diseminira med različne dejavnike, vanjo intervenira z vso svojo človeško ranljivostjo, izpostavi se življenju ulice, komentarjem, posegom, napadom, najrazličnejšim motnjam, ki izvedbo performansa v eksterierju lahko spremljajo. Hkrati se izpostavi okrepljenemu družbenemu in političnemu nadzoru, ki se lahko kaže v vidni ali nevidni obliki. Tako k njemu pristopi policist (denimo pri izvedbi performansa *Suonato per la Nato* pred pročeljem občinske stavbe na Verdijevi ulici v Kopru, 2001) ali pa so posledice vidne kasneje (in množici na ulici nevidne), kakor se je denimo zgodilo po nekaj izvedbah kolenovanja, ko je župan, ki se je sprva kleččemu Breclju ob srečanjih še nasmihal, kasneje njegovemu društvu občutno zmanjšal občinsko subvencijo.⁵⁰ Brecljevo kolenovanje na ta način, in še posebej s svojimi »nevidnimi« konotacijami, postane performativno dejanje upora, mnogo bolj usmerjeno v razmerja moči kakor zgolj v površne prekinitve ustaljenih uličnih ali družbenih tokov in mehanizmov. Postane politični performans s subverzivno noto, performans upora.

S tem v zvezi omenimo podobna poklekanja hrvaškega vizualnega umetnika in performerja Zlatka Kopljarja pred svetovnimi centri ekonomske, politične in umetnostne moči, ki sicer izvirajo iz drugačnih izhodišč (»Zlatko Kopljar«).⁵¹ Ne moremo pa se izogniti bežni obravnavi akta poklekanja, kakor ga pozna krščanska religijska praksa.⁵² Najprej moramo ugotoviti, da je Breclj krščansko klečanje oz. poklekanje preimenoval v kolenovanje in se s tem neologizmom rešil ideološke oz. religiozne predestiniranosti ter opozoril predvsem na tehnični vidik dejanja, torej padanje na

50 V začetku leta 2015 je župan Popović Breclju dokončno odpovedal najemno razmerje v prostorih, v katerih deluje DPZN (»Ohranite MKC«).

51 Če je Kopljar globalni, je Breclj lokalni klečalec, in če Kopljar demonstrira proti abstraktnim centrom ekonomske, politične in umetnostne moči, Breclj protestira proti konkretnemu centru oz. nosilcu omenjenih moči.

52 Opozarjamo na še eno asociativno linijo imena kolenovanje, namreč na »koleldovanje«, sicer predkrščanski ljudski običaj, ki pa ga je krščanstvo adaptiralo za svoje potrebe. V vsakem primeru kolenovanje izkazuje določeno mero ritualizacije, čeprav se Breclj pri izvedbi izogiba načrtnemu imitiranju religioznih ali folklornih gest, kar pa ne izključuje njihove spontane prisotnosti.

kolena. S preimenovanjem pa se kljub hoteni desideologizaciji dejanja ni znebil vseh možnih ideoloških konotacij oz. aluzij na akt izkazovanja ponižnosti v krščanski religiji. Klečanje je izpričano že v Svetem pismu, v srednjem veku je to gesta češčenja, prošnje in pokore (Schmitt, 333). Klečanje je splošna molitvena drža (*ad genua*), ki izraža individualno, k Bogu usmerjeno molitev, poteka pa najpogosteje pred predmetom, ki simbolizira božjo navzočnost. Klečanje praviloma spremlja intimna gesta sklenjenih, včasih tudi »teatralno« razširjenih rok, določajo pa ga pravila (Schmitt, 340). Radikalizacija klečanja je »klečanje« na komolcih (Schmitt, 339).⁵³ Klečanje pomeni znižanje telesne višine (in, posredno, »veličine«, torej pomembnosti) in tudi perspektive: nenadoma ni več mogoč stik iz oči v oči, temveč samo klečalcev pogled iz spodnjega rakurza na stoječega, posledično pa dobi pogled gledanega značaj vzvišenosti in pokroviteljstva. Klečanje je predvsem simbolična gesta, saj Boga, pred katerim se vernik spusti na kolena, ni mogoče »videti« v oči; klečanje pred duhovnikom kot božjim namestnikom pa ima dvojno vlogo: ponižnost pred duhovnikom kot posvečeno osebo in hkrati božjo prisotnostjo, ki jo ta oseba zagotavlja. Iz religiozne prakse je klečanje prešlo v posvetno rabo, v zmehčani obliki ga – tudi v sodobnosti – nadomešča priklon oz. poklon kot znak ponižnosti ali vdanosti ter – bolj nevtralnega – spoštovanja. – Tudi Brecljevo kolenovanje, ki, kot je najbrž jasno, ni njegov izum ter izkorišča nekatere že znane in uveljavljene kulturne vzorce, izkazuje omenjene lastnosti, v njegovi intenci se kažeta zlasti ponižnost in prošnja, moledovanje, razumemo pa ga lahko v kontekstu njegovega mehko terorističnega upora, in to predvsem kot mehko ironično gesto, poigravajočo se s strategijami subverzivne afirmacije.

3.2.2.3 Performans upora

a) Site-specific performans

Preden se vrnemo k Brecljevemu performansu, si odgovorimo na nekaj preliminarnih vprašanj. Kakšen je videti upor oz. njegova performativnost danes? In kako lahko definiramo urbani prostor, v katerem ta performans poteka? Sodobno mesto je »prostor pretoka« (Corijn in Groth, »The Need« 147), v katerem se zgoščajo elementi funkcionalnosti, informacije in moči. Ulica je sicer na prvi pogled indikativna demokratična agora, vendar se na njej manifestira tudi eksplicitna in nedotakljiva družbena in politična moč. Performativne prakse v urbanih okoljih (site-specific) sledijo principom akcidentalnosti in incidentalnosti. V svojo pojavnost integrirajo vse dostopne elemente: arhitekturo, antropologijo, sisteme nadzora in znake etabrirane politične

53 Prim. Brecljevo odločitev: »Kolenovanje, ki ga ne glede na morebitne prihodnje odločitve občine o pritožbah podaljšuje do konca leta, bo še stopnjeval, in sicer ga ne bo izvajal le na kolenih, pač pa tudi na komolcih« (»Za Marka Breclja«).

moči. Performans na specifični lokaciji (site-specific performans) je praviloma pripravljen iz elementov tega prostora in se nanj tudi nanaša, izkorišča njegovo specifiko in jo poudarja, odstira historične, nezavedne plasti prostora in jih radikalizira, je z njimi v sozvočju ali jim oponira, s svojo disruptno prezenco pa lahko prostor tudi transformira. Na ulici se performans primakne bliže publiki, njegova ideja naselitve v vsakdanjih prostorih mesta je na prvi pogled demokratična, saj prispeva k soustvarjanju skupnosti. Sodobno site-specific produkcijo zaznamujejo nekatere spremembe v primerjavi s staro: od fiksnosti se usmerja k mobilnosti, od vezanosti na arhitekturo k peripatetiki (sprehodom), od eksponiranosti se obrača k relacijskosti, od spektakularnega reenactementa k tihim intervencijam, od terapevtskih srečanj k odprtim dialoškim procesom, od splošnih kategorizacij k specifikam posameznih performativnih praks (Pearson, *Site-Specific* 8–9). Pomen dobiva vpliv performativne prakse na okolje: Heike Roms tako ugotavlja, da ni lokacija tista, ki v performans investira občutek identitete, ampak obratno: performans poveže lokacijo z reprezentacijo določene identitete (cit. Pearson, *Site-Specific* 9). Site-specific performans odpira tudi etične dimenzije, ki se kažejo kot (ne)upoštevanje specifike prostora, prebivalcev, njihovega latentnega prisvajanja življenja na določeni lokaciji, spominov, emocij ipd., oz. njihovo subverzivno problematiziranje. Performans lahko pripomore k produkciji novega diskurza oz. jezika v povezavi s prizoriščem. S performansi na lokaciji povezujemo pojme, kot so geografija, antropologija, geologija, heterotopija, koprezenca, tok in dimenzije; na ulici pa zaznavamo binome, ki v temelju opredeljujejo odnos med prostorom in performativnim vdorom vanj: pretočnost, prehodnost/statika, kontingenca/imanenca, omejenost/odprtost, tekstura (fasada)/vsebina (interier), podlaga/pisava (topografija), parcialno/globalno, organizem/žila, harmonija/disharmonija, reprodukcija/intervencija ipd. Ulica lahko nastopa kot pretveza za prezentacijo teoretskih ali političnih konceptov oz. manifestov in akcij, na ulici potekajo politične izmenjave, pogajanja, grupiranja, mapiranja ipd. (Pearson, *Site-Specific* 12–13).

Posebna oblika sodobnega site-specific performansa je performans hoje ali transurbance (Recchia, »Radical« 164), ki sicer sega že v modernizem oz. izhaja iz happeninga. Performer se poda na pot, ki je ne predpisuje turistični vodič, temveč sledi nepredvidljivim itinerarjem, sestavljenim iz kontradikcij, dram in nepredvidljivih perspektiv, brez vnaprejšnjih historizacij in funkcionalizacij, pri čemer (se) lahko prese- netljiv urbani dogodek razkrije v do zdaj še nemišljeni kompleksnosti.

b) Subverzivnost performansa

Subverzivnost v umetnosti lahko definiramo kot »disruptivni odnos, ki poskuša ustvariti odprtine, možnosti v 'zaprtosti' sistema« (De Cauter, »Notes« 9). Če je politična subverzivnost dogmatična, umetniška subverzivnost prevprašuje rigidne sisteme verjetja; če je revolucija utopična, je subverzivna umetnost heterotopična, doma na

»drugih krajih« (Foucault); umetnostna subverzivnost predpostavlja kulturni aktivizem in ne manifestativne (aktualistične) politične prakse, ni ekstremna, temveč ekscentrična: prelamlja s centralnostjo, dominanco kanona, konvencijo in konformizmom oz. tradicijo (De Cauter, prav tam). Subverzivnost je značilnost subkultur, ki so v temelju deviantne, celo sovražne do dominantnih sistemov oz. hegemonne kulture; želi prelamljati, ne pa nujno tudi strmoglavljati, ima averzijo do centrov moči nasploh; ne naslavlja sistema kot celote (»svetovna revolucija«), temveč je sestavljena iz začasnih prekinitev stanja stvari; prizadeva si za vzpostavitev prostorov drugačnosti, drugačnih možnosti, odklonov in novih nanosov, za razkrivanje tabujev in resnic, ki morajo sicer ostati skrite. Estetska subverzivnost nima odkritega političnega programa, je transgresivna in se praviloma ne vključuje v politična gibanja. Usmerjena je v izključevanje iz sistema, ki teži k najrazličnejšim konformizmom oz. udobnostim. Estetska subverzivnost gre z roko v roki z etično oz. politično subverzivnostjo v odnosu do resnice, čeprav med njimi ni nujne korelacije (11).

Pri zastavljanju vprašanja o subverzivnosti v estetiki je treba vedeti, da:

- se zastavlja vprašanje, koliko je estetska subverzivnost danes sploh še možna, saj je bilo na videz vse že izrečeno in hkrati spodkopano;
- pri angažmaju v estetiki tvegamo, da bodo naša dejanja videti politično amaterska in filantropsko naivna;
- ni vsaka subverzivnost »dobra«, prekiniti je treba zlasti z romantičnim odnosom do nje in jo uvideti v njeni abruptni širini;
- je političnost umetnosti v resnici samoprevara, umetnost si mora prizadevati predvsem za ohranitev relativnih avtonomij heterotopij, kjer poteka umetniška izmenjava;
- je treba obraniti avtonomnost polja, saj samo če je umetniško polje avtonomno, lahko umetnik intelektualno svobodno deluje;
- se je treba upirati vsesplošni formatizaciji (in brandingu) v kulturi in umetnosti, saj formatizacija nevtralizira vsako možnost širšega učinka ter ga spreminja v predvidljivo manifestacijo ekonomske in politične moči;
- se je treba v socialni sferi aktivirati kot skupnostni in participatorni, procesni dejavnik;
- je danes nemara treba od (negativne) subverzije preiti k (afirmativnemu) aktivizmu (13–16).

Zadnja trditev, ki sklepa De Cauterjevo razpravo o subverzivnosti, je v svoji definitivnosti do določene mere problematična in bi potrebovala nadaljnji razmislek. Tudi subverzivnost je namreč aktivistična, aktivizem pa ne izključuje subverzivnosti. A tu se ustavimo in se skušajmo ponovno približati našemu kontekstu: subverzivnost danes po mnenju Briana Holmesa ni več odpor proti zaporednim mutacijam kapitalizma iz

zožene identitetne pozicije, razrednega statusa ali lokalne institucionalizirane kulturne tradicije, temveč gre za to, da se inherentne forme solidarnosti in boja prežamejo, razpustijo in premešajo v procesu srečanja in prisvajanj novih orodij in prijemov, konceptualnih tokov in prostorskih predstav sedanjosti (Holmes, »Recapturing« 273). Torej: ne več nekdanji odkriti spopad, vztrajno spodkopavanje, temveč nova razpustitev po družbeni in politični snovi ter njeno prisvajanje.

Na nevarnosti te teze sicer opozarja Jacques Rancière: kritična umetnost je zanj danes specifično pogajanje, ki mora ohraniti nekaj napetosti, to potiska estetsko izkušnjo proti rekonfiguraciji kolektivnega življenja in podčrtuje moč estetske senzibilnosti iz drugih sfer izkušnje. Pomembna je, pravi, kategorija diskonsenza, »ki pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost« (*Emancipirani* 32). Aktivne oblike skupnosti, kakor jih zagovarja tudi relacijska estetika, so lahko problematične: »Razpršitev umetniških del v mnogoterosti družbenih razmerij je vredna le, če je vidna; bodisi tako, da je navadnost odnosa, v katerem ni 'kaj videti', zglejno umeščena v prostor, ki je običajno namenjen razstavljanju del; bodisi obratno, da je produkcija družbenih vezi v javnem prostoru zagotovljena spektakulska umetniška oblika« (44). V prvem primeru je odnos zaznamovan z akcijo, v drugem z vezjo. Ob vsem povedanem pa velja, da »ni realnega sveta, ki bi bil zunanost umetnosti« (47), politična umetnost pa danes prispeva k ponovnemu izumljanju okvira naših zaznav in dinamizma naših afektov, odpira možne prehode k novim oblikam politične subjektivacije in se ne more izogniti estetski zarezji, ki ločuje učinke od namenov ter onemogoča kakršnokoli lahko pot k realnosti, ki bi bila druga plat besed in podob. »Ni druge plati,« (*Il n'y a pas d'autre côté*) (51) je skrajno zgoščen in poučen Rancièrejev zaključek razprave o »paradoksu politične umetnosti«. – V nadaljevanju bomo pri analizi političnosti Brecljevega performansa izhajali iz obeh zgornjih izhodišč.

3.2.2.4 Politični performans

a) Terorizem

Performativno dejavnost Marka Breclja najboljše razumemo v polju političnega. Na to nas usmerja že samooznaka te dejavnosti kot »mehki terorizem«. Ostanimo na zgolj elementarnem nivoju razumevanja terorizma, saj kaj več ni naš namen. Terorizem je po osnovni definiciji »sistem, režim terorja (strahu)«, terorist pa »agent ali partizan režima strahu, ki uporablja revolucionarna sredstva« (Gayraud in Senat, *Terorizam* 15). Ta definicija iz *Slovarja francoske akademije* iz l. 1789 izvira iz časov pojava modernega terorizma, torej časa francoske revolucije, od takrat pa se je seveda spreminjala: tako terorizem že v 19. stoletju postane oblika ali orodje za nasilno rušenje države, 20.

stoletje pa je že stoletje terorizma brez primere, ki ga je tudi težko enotno definirati. Morda se lahko strinjamo le s trditvijo, da je »novi terorizem brutalen, neulovljiv in iracionalen« (13), še bolj pa z ugotovitvijo, da je terorizem pravzaprav reverzibilen, saj pogosto ni mogoče ločiti državnega terorizma od individualnega revolucionarnega ali anarhističnega terorizma ali terorja kot sredstva za ohranjanje države in po drugi strani za njeno spodkopavanje oz. rušenje. »Terorizem je dvojnik Imperija,« pravi Negri (Cocco, Lazzarato, »Ruptures«), in v resnici terorizem kaže na esencialno bolezen sistema, zato ga moramo razumeti predvsem kot legitimno nadaljevanje etabrirane politike z drugimi sredstvi.

Če k povedanemu dodamo še seznam nekaterih konstant terorizma, ki so: mesto oz. urbano okolje, mediji in javno mnenje, odrekanje odgovornosti oz. preusmerjanje odgovornosti na cilj oz. žrtev, vera v smisel terorja in običajna relacija boja slabotnega proti močnemu, ki se vzpostavlja v terorističnih dejanjih, ob tem pa tudi občasne – sicer bolj ali manj (ne)primerne – primerjave ali celo uprizoritve terorističnih dejanj s teatralnimi sredstvi, v teatralnem okolju ali kot teatralizirani spektakel,⁵⁴ lahko v razmislek pritegnemo tudi »mehkoteroristično« performativno delovanje Marka Breclja. Ugotovili smo že, da gre za politično performativno prakso, ki samo sebe označuje z dvema pridevnikoma: mehka in teroristična, oz. enim samim, sestavljenim v neologizem: mehkoteroristična. Koliko je Brecljeva praksa sploh »teroristična«? Dejstvo je, da Breclj za svoje performativno delovanje v širšem smislu uporablja specialna sredstva. Preden se vrnemo h *Kolenovanju*, si pogledjmo, katera sredstva so to in kako se kažejo v nekaterih drugih njegovih performansih. V performansu *Bombardiranje ameriške ambasade in slovenske vlade* (Ljubljana, 2001) Breclj s skupino soizvajalcev tako proti zemljišču oz. poslopju ameriške ambasade na Prešernovi cesti v Ljubljani meče papirnate avione ter izvede neke vrste »bombni napad«, seveda na simbolen način, ki pa močno spominja na realno dejanje: ne sicer na realno bombardiranje, ki bi ga izvedla letala bombniki, temveč na »kopenski« napad na skrajno občutljiv politični objekt. Predstavljajmo si, da bi Brecljevi »mehkoteroristi« na ambasado metali, denimo, »trde« predmete, da o eksplozivnih objektih sploh ne govorimo ... Dejanje bi bilo navzven videti domala identično, učinek pa popolnoma drug. V performansu *Suonato per la Nato* Breclj piše naslovni grafit na občinsko zgradbo na Verdijevi ulici v Kopru. S svojim dejanjem privabi policiste in sproži negotovanje »občinstva«. Breclj je sicer z obojimi skrajno kooperativen, vendar tudi vztrajen in svoj performans izvede do konca. Performativna sredstva v tem performansu so neškodljiva in »mehka«, čeprav je grafit, potem ko je napisan, težko izbrisati, torej so tudi »neizbrisna«, izzovejo pa

54 Gl. npr. performans *Vie Negative Generalka za generacijo*, SNG Drama Ljubljana, 2013/14, videozapise terorističnih dejanj, kakršno je npr. sekanje glav zajetih zahodnjakov ali smrt gledalcev v moskovskem gledališču Dubrovka I. 2002 (»Moscow«).

reakcijo tako organov nadzora kot gledalcev, kakor bi bila nasilna in »trdoteroristična«; Breclja v resnici policija ne zadrži in se z njim zgolj pogaja, zgražanje občinstva pa ostaja.

Performans, ki že domala grozeče spominja na trdoteroristično akcijo, to je ugrabitev, je performans *Marincirana sreda* (Koper, 2002): v njem Marko Breclj »ugrabi« skupino ameriških marincev. V koprskem pristanišču namreč pristane ameriška vojna ladja in marinci se sprehodijo po Koprju; Breclj jih povabi v MKC in jim pojasni, da se ne strinja s politiko ameriške vojske, »ugrabljenim« marincem pa ponudi na izbiro, naj se odločijo, ali bodo ostali zajeti (soft-captured) ali ne. Njegova razlaga ugrabitvenega performansa je mehka, kooperativna in nima nobenih realnih terorističnih oz. protiterorističnih posledic; če ne bi bila akcija posneta, nemara nihče razen sodelujočih ne bi vedel zanjo, vendar se izkaže kot eminentno teroristično dejanje, ki sicer učinkuje zgolj v polju estetskega, a na vse zunajestetsko nevarno spominja oz. mu je nevarno blizu. Breclj v tem performansu skoraj dobesedno izkoristi taktiko terorističnih ugrabitev, vendar jo reinterpreterira v območju estetskega, podeli pa ji tudi etično in politično dimenzijo – izrekanje političnega stališča oz. zavzemanje uporn(išk)e države. Ugrabljeni marinci tu nastopajo kot zastopniki ameriške ekspanzivne politike in Breclj jih v njihovi simbolni funkciji pušča pri miru, hkrati pa jih izkoristi kot medij, prek katerega ameriški vladi oz. predsedniku države sporoča svoje stališče. Gre torej za mehkoteroristični performans, pri katerem so razlike s trdim terorizmom vselej jasno izrisane, a hkrati minimalne, zgolj – dobesedno – »lepotne«. Performans ima vse zunanje znake terorizma, namreč urbano okolje, mediji, javno mnenje, preusmerjanje odgovornosti na cilj oz. žrtev, vero v smisel terorja in običajno relacijo boja slabotnega proti močnemu, le da so ti v njegovi izvedbi performativno zmehčani oz. del estetskega konteksta. Vendar so hkrati del procesa razpuščanja oz. prežemanja politike z estetskim in etičnim, ki se kaže na način diskonsenza in ve, da v izrekanju stališča ne more in ne sme ostati zunaj politike oz. sistema, ki ga nagovarja. Breclj v tem performansu poseže neposredno v srž sistema moči (ameriške politike, vojske). Vanj intervenira s svojim stališčem, pri čemer izvede (teatralizira) nevarno simulacijo ugrabitve, ki jo istočasno, z zavestno rabo mehkih sredstev, ublaži oz. nevtralizira, tako da proizvede zgolj želeni učinek, ki se izpolni v lastni simulacijski strategiji, brez neumestnih naivnosti o realnih učinkih, čeprav ohrani vero v smisel tovrstne dejavnosti.

Omenjeni performans ima še nadaljevanje z naslovom *Raz Vrata*, ki se je dogodilo v Beogradu (2002), kjer je Marko s sodelavci razbil napis na leseni podlagi, ki je pričakal marince v Koprju, *Thank you but we refuse your help*, nanašajoč se seveda zdaj na ameriško »pomoč« tako Srbiji kot svetu, pri čemer se je izčistila najprej na prvi pogled jasna politična ideja odpora proti ameriški (po)moči, nato pa tudi neke vrste nadrealistična, absurdna, nelinearna in »nematrična« kreativna fantazija, ki ne pripada več domeni političnega, ampak naseljuje zlasti polje estetskega, v tem

primeru bolj hepeninga kakor performansa, torej prvotne, veliko bolj »dionizične« oblike performativnega.

b) Performativno nelagodje

Performans *Pozdrav osvoboditeljem* (Koper, 2003) in s podobno simulacijo-simbolizacijo terorističnega dejanja izvede Breclj ob odhodu Natove ladje iz koprskega pristanišča, ko z obale proti njej »strelja« s karbidom in zažiga fotografije politikov. Morda najbolj znani Brecljev mehkoteroristični performans pa je *Tapisonirano vnebovzetje* (Koper, 2003). Izvedel ga je s skupino pomočnikov na Veliki šmaren leta 2006 v zvoniku koprške stolnice in ga v celoti dokumentiral. Namen performansa je bil tapicirati cerkvene zvonove in jih na ta način narediti neslišne. Šlo je za pravo gverilsko akcijo v realnem času, saj so morali sodelujoči med enim in drugim zvonjenjem (torej v času ene ure) oblepiti zvonove oz. njihove tolkače s tapisonom, pri tem ostati neopazni in ob koncu spremljati učinek akcije. Skupina z Brecljem tako ob vhodu v zvonik najprej plača vstopnino in se vzpne na vrh zvonika. Tolkače začnejo organizirano oblagati s klobučevino, ko končajo, si zavežejo oči in pokrijejo obraze ter čakajo na morebiten prihod prizadetih. Ko se zvonovi naposled zamajejo (mehanizem deluje na elektriko), se zasliši samo škripanje lesene konstrukcije, zvonovi pa ostanejo nemi. Zadoščenje in užitek performerjev sta očitna. – Performans je bil post festum kriminaliziran in ga zlasti Cerkev občasno še vedno rada omenja kot eno v vrsti nasilnih dejanj, naperjenih proti slovenski Cerkvi in katolištvu nasploh.

Pri omenjenem performansu moramo najprej definirati njegov načrt, ki je zgleden načrt za gverilsko (partizansko) akcijo. V vsebinskem smislu gre za angažirano politično dejanje, uperjeno najprej proti zvočnemu nasilju zvonjenja, nato pa tudi proti neopazni, a vztrajni rekatolizaciji slovenske, po ustavi sekularne družbe, katere simbol je zvonjenje kot klic k molitvi oz. periodični »opomin« vernikom, ki pa nasilno in nujno vdira tudi v ušesa, glave in okolje nevernikov. Kljub temu ima tapisoniranje tudi znake estetskega akta, v katerem so poudarjeni kreativna domišljija, ludizem in doma-la otroški užitek ob uspehu načrtovane »igre«. Dejanje je v resnici videti »teroristično«, a samo navzven – kar je usodna pomota, ki spremlja reakcije Cerkve oz. organov pregona nanj. Vsekakor pa je dejanje politično. Prva razlika med nasilnim terorističnim in Brecljevim mehkoterorističnim dejanjem je, da drugo uporablja nenasilna sredstva oz. da v resnici sploh ni nasilno, temveč igrivo, čeprav nedvomno pričakuje politični učinek. Druga razlika je, da ni usmerjeno niti proti državi oz. določeni instituciji sistema niti proti ljudem kot takim, temveč proti natančno prepoznani dominantni in institucionalizirani ideji, je torej v veliki meri abstraktno oz. na ravni ideje in ga je treba kot usmerjenega proti omenjenima ciljema šele reinterpreterirati; gre potemtakem za dejanje, ki od naslovnika terja interpretacijo. In tretja razlika je, da ne sproža niti strahu niti groze, kar je rezultat terorizma po (etimološki) definiciji, temveč zgolj

nelagodje. Težko bi sicer rekli, da je učinek Brecljeve performativne igre samo igriv oz. da pri naslovnikih vzbudi identičen užitek oz. zadoščenje kakor pri izvajalcih: Breclj ni naiven in tudi nedolžni videz izvajalcev tapisoniranja nas ne sme zavesti, v ozadju je vendarle zavzemanje stališča, izrekanje nestrinjanja, torej politično izjavljanje, ki je »tapicirano« s performativno formo. Pravzaprav pa v performansu ne gre za nikakršno pretvarjanje oz. mimikrijo: gre v resnici za dejaven spoj dveh strategij, ki navsezadnje učinkujeta kot ena sama, kot zlitje (estetske) mehkode in (političnega) terorizma v vzbujanje (družbenega) nelagodja oz. za ozaveščanje družbe z estetskimi sredstvi. Brecljevo dejanje je v abstraktni projekciji navzlic vsem implikacijam videti zgolj kot odklon od normale, kot minimalna motnja v utečenem delovanju, v tem primeru cerkvenega oz. religioznega sistema, kot spontano umanjkanje pričakovanega (zvoka zvonov), kot tista zareza v rutino, ki lahko pri naslovníku ali opazovalcu povzroči razburjenje ali paniko.

Brecljevo dejanje lahko razumemo v okviru parodičnih strategij, čeprav v resnici ostaja bolj »samo pri sebi« kakor neposredno uperjeno v zunanji cilj. Tudi v tem smislu je mehko: ukvarja se samo s seboj, čeprav nujno računa tudi na sogovornika zunaj sebe; odreka se drugačnim (verbalnim, ideološkim, neposrednim) (samo)komentarem ter zaupa kompleksnosti in intenzivnosti dejanja; izjema je Brecljev vzklík, slišen samo sodelujočim (oz. gledalcem posnetka) »Antikristi«, ali pa morda komentar ob nezvonjenju: »Lepa glasba«, ki pa se ponovno ne nanaša na nič zunanjšega oz. le rahlo (mehko) ironično komentira učinek tapisoniranja. – Brecljev performans je bil izveden več kakor deset let pred zdaj že razvpitim performansom v (pravoslavni) cerkvi v izvedbi skupine Pussy Riot, ki je imel v primerjavi z Brecljevim neprimerno hujše posledice; tu opozarjam zgolj na zakrite obraze z maskami, ki so postale zaščitni znak Pussy Riot: tudi Brecljevi performerji se ob koncu »skrijejo« zanje.⁵⁵

V primeru tapisoniranja Breclj s svojimi soizvajalci nastopa kot šibki subjekt, ki vstopi (se infiltrira) neposredno v institucijo moči in jo subvertira. Pomenljivo je, da se pri izvedbi dobesedno vzpne nad njo ali nad družbo, nad katero ta objekt dominira, saj s tem ko se na prvi pogled od nje odmakne v zvonik, v resnici poveča svojo ranljivost. Vendar na ta način poveča tudi nelagodje, ki ga sproži njegovo dejanje; če bi podobno akcijo izvedel »na tleh«, torej v sami cerkvi, na njeni fasadi ali na trgu pred njo, bi bil učinek drugačen: morda na prvi pogled niti ne manjši, zato pa zagotovo manj sublimen. Nelagodje, ki ga sproža tapisoniranje, je namreč težje ulovljivo, ne pokaže se kot ogorčenje ali celo sistemska agresija (kar je bilo v primeru Pussy Riot), temveč kot negotovost, zmedenost, motnja, ki se v recepcijo prezrcali neposredno iz

55 Tudi sicer bi lahko Brecljevo dejavnost primerjali s performativno prakso ruske skupine Voina, iz katere izhajajo članice skupine Pussy Riot in ki uporablja podobne, čeprav pogosto še radikalnejše performativne oz. aktivistične strategije (»The VOINA Art-Group«).

motilnih strategij samega performansa. Lahko bi celo rekli, da so tudi naslovniki zaznali estetsko naravo (ali površino) performansa, ki je zamajal stalnost oz. stabilnost (cerkvenega) sistema, tudi na ta način, da se je izpostavil z delom »na višini«, hkrati pa njegovo zmožnost prodiranja v pore sistema, razpuščanja po tem sistemu, njegovo diskonsenzualno presnavljanje, o čemer lahko sklepamo po kljub vsemu blagih reakcijah nanj. Subverzivnost Brecljeve akcije je nedvomna, čeprav bi v tem primeru morda lahko govorili o supravverzivnosti, torej o spodkopavanju od zgoraj, ne o spod-, temveč o znadkopavanju, pri čemer se ta »zgoraj« kaže v nevarni bližini z božjim ... Brecljev performans je kljub averziji, ki jo je sprožil, manj disruptiven od prej omenjenih, čeprav ustvari nedvomen in najjasneje berljiv odklon ali prekinitvev, značilno za subverzijo; dogodi se v heterotopičnem prostoru (kulturni spomenik), kamor vdre regularno, s podpiranjem ekonomskih in moralnih okoliščin, ki ga določajo (plačilo vstopnine), kjer pa izvede transgresijo, prenos pozornosti iz estetskega na politično, in to s »terorističnimi« sredstvi oz. z njihovo simulacijo (zmehčanostjo); s tem sproži določeno izključitev, ki pa je paradokсна: z vstopom v sistem, z eksczesno vključitvijo vanj se njegova pozicija ekskluzivira, iz nje izstopi kot singularnost, kakršno navadno pripisujemo umetniški kreaciji. V tem se Brecljev terorizem razlikuje od političnega: Breclj na koncu izstopi iz družbene agende kot umetnik in ne kot politik ali celo parapolitik terorist; čeprav se njegova dejanja (ne)hote vpisujejo v red političnega tudi z realnimi ali zgolj zagroženimi oz. napovedanimi kazenskimi sankcijami, ki ga občasno doletijo, še zlasti pa – kar pa je že aktualno nadaljevanje te zgodbe – z njegovo politično aktivnostjo, denimo kandidaturo na županskih volitvah leta 2014.⁵⁶

Primer vzbujanja performativnega nelagodja je tudi performans *Vatentat* (Koper, 2003), izveden na zborovanju koprške univerze ob njeni prvi obletnici. Breclj se med vabljenimi gosti zborovanja pojavi v svoji značilni opravi in s helijevim balonom v rokah. Varnostniki oz. organizatorji mu kljub neprijetnosti ne preprečijo vstopa; Breclj sede in začne pripravljati svoje »orožje«. Ko kot govornik nastopi tedanji zunanji minister Republike Slovenije Dimitrij Rupel, Breclj strelja nanj s cevko, napolnjeno z vatiranimi »izstrelki«. Ko govornik »vatentat« opazi, se zmede, vendar do hujše reakcije ne pride. Breclj s svojim na videz pobalinskim dejanjem v rutino dogodka vnese motnjo, njegov potek se paralaktično odkloni od načrtovane smeri oz. poti, rezultat je, po vsem sodeč, negotovost in rahlo nelagodje prisotnih. A tak je tudi namen tega mehkoterorističnega performansa: uporabiti mehkoteroristična sredstva (sredstvo je v resnici otroška igrača), da bi opozoril na svoje temeljno nestrinjanje, za katero niti ni potrebno, da bi bilo izgovorjeno oz. manifestativno artikulirano. V tem je morda

56 Na omenjenih volitvah je zmagal dosedanji župan Boris Popović, Breclj pa je kot eden od devetih kandidatov zbral 348 glasov, več kakor kandidat s podporo SDS (»Lokalne volitve 2014«). Sicer je Brecljevo realno politično delovanje tema za poseben zapis.

najmočnejši – estetski, etični in politični – dosežek Brecljeve performativne aktivnosti: s svojimi simbolnimi akcijami, ki so hkrati povsem konkretne, opozori na določeno motnjo, diskonsenz in disruptnost v družbenem in političnem funkcioniranju brez verbalnega angažmaja (govora, manifesta, peticije, replike ipd.). V posredovanosti dejanj, ki ob tem nujno računajo še na medijsko posredovanje, ostaja njihova temeljna odprtost; kljub občasnim parolam, geslom in (samo)komentarjem njegova performativna praksa ohranja tisto odprtost, ki jo pušča v domeni estetskega, a estetskega v novem razumevanju razpusitve po družbeni snovi. Zato bi lahko rekli, da je Brecljeva občasna eksplicitna politična aktivnost obsojena na večni neuspeh, saj bo za potencialne volivce vedno ostal ne-dovolj-politik.

V performansu *Degustacija*, izvedenem l. 2004 v koprskih zaporih, v katerem Breclj kot »po nesreči« v jetniško celico zapre nekaj izbranih oseb, izreče tudi definicijo (lastne) performativne prakse: gre za »uprizoritveno umetnost, ki ima v sebi politični naboj«. ⁵⁷ Če ta naboj razumemo dobesedno, je naboj politične performativne umetnosti metaforičen oz. zgolj znak, čeprav nikdar samo ideja, vselej je tudi konkretiziran, najsi bo kot papirnati »bombnik«, naboj iz vate ipd. Čeprav lahko pri objektih ali opazovalcih oz. v javnosti vzbuja določeno dozo groze in strahu (zlasti pri tistih slabo involviranih), pa je njeno poglavitno orožje nelagodje, ki od naslovnika, da bi ta lahko vzpostavil prvotno ravnovesje, zahteva »delo« oz. angažma, sicer ostane v njem kot tipično in dejavno polnilo freudovskega nezavednega.

c) Performativni upor

Kako po vsem tem definirati Brecljev upor? Vrnimo se h *Kolenovanju* in njegovemu elementarnemu minimalizmu, ki je še očitnejši, če ga primerjamo z zgoraj analiziranimi performansi. Kolenovanje je, kot rečeno, minimalni prehod, prestop, spust v šibko pozicijo subjekta, ki se izpostavi pred obličjem nosilca moči. Tudi če bi hoteli, njegovega dejanja ne moremo razumeti zunaj strategij subverzivne afirmacije oz. privzemanja parodičnih taktik. Breclj namreč ni »eden izmed mnogih«, domala neprepoznaven del množice (kakor denimo Zlatko Kopljar), temveč se od nje razlikuje že po svoji pojavnosti: prepoznaven je zlasti njegov »mandarinski« klobuk, pogosto pa na sebi ali s seboj prenaša še druge znake svojega estetsko-političnega odpora (napisi ipd.). Lahko bi rekli, da je Breclj pri opravljanju svoje dejavnosti delno teatraliziran (kostum, rekvizit ipd.), čeprav je njegova dejavnost v izhodišču performativna. A dlje v definiranje razlike med performativnostjo in teatralnostjo njegovega performansa se ne bomo spuščali, zabeležimo jo zgolj kot primer še ene izmed serije Brecljevih tranzitivnosti. Pomembnejša je namreč transgresivnost njegovega performativnega dejanja.

57 Prim. posnetek performansa na dvd-nosilcu *Akcije mehkega terorizma 1999–2004*, Društvo prijateljev zmernega napredka. Arhiv avtorja.

Breclj nagovarja župana Kopa z navidezno ponižnostjo, izključitvijo iz pričakovane oz. običajne rutine in hkrati s simbolizacijo dejanja, ki v nekem smislu pritiče razmerju župan-občan oz. nosilec moči-njegov podložnik. Brecljev namen ni brez konteksta, čeprav ga dejanje samo na ulici v resnici dekontekstualizira: kot že navedeno, ima kolenovanje točno določeno izhodišče in namen, ki se včasih zdi zgolj ludističen ali kontradiktoren. Prošnja za finančna sredstva pa je tu kljub vsemu samo izgovor, pretveza ali motiv za izražanje nekega temeljnejšega stališča ali odnosa do župana in prek njega do institucije oblasti ali moči kot take. Kot že rečeno, se Breclj v tem aktu izkaže kot ranljiv subjekt, kot nekdo, ki se da na razpolago, kot bitje v vsej svoji razpoložljivosti, ki na prvi pogled ne potrebuje drugega odziva kakor upoštevanje, torej minimalno zaznavo, elementarno (med)človeško registracijo, ki je prvi, nujni korak k izražanju želja, prošnji ali zahtev od simbola družbene in ekonomske moči. Tu ne gre več za rabo parodičnih ali motilnih taktik, gre predvsem za tisti minimum komunikacije, ki omogoča prepoznavo subjekta kot subjekta, še brez želje in brez intence, zgolj v svoji (oz. njegovi) goli človečnosti, golem življenju. Tu je Brecljevo dejanje temeljno in od tod moramo misliti vse njegove nadaljnje asociacije in izpeljave. Priča smo nekakšnemu rojstvu osnovnega delca performativnega, ki se v tem primeru kaže kot padec na kolena ali poklek.

Vse drugo temu sledi. O Brecljevi elementarnosti najbrž najbolje priča reakcija samega objekta in hkrati referenta performansa, župana Popovića. Žal jo lahko rekonstruiramo samo po Brecljevem pripovedovanju oz. kot realno možnost. Kot že omenjeno, se je župan po nekaj ponovitvah performansa nehal prijazno odzivati na Brecljev performans in ga je po vsem sodeč začel razumeti zunaj njegovega performativnega ludizma oz. v ožjem in tudi širšem okolju znane Brecljeve ekscesnosti, namreč kot provokacijo. Provokacija v osnovnem smislu pomeni izstop iz pričakovanega oz. vnos nemira v utečeni tok (življenja, delovanja ipd.), in prav v tem pogledu je očitno začela učinkovati tudi Brecljeva provokacija. Ta je bila sicer delno izzvana z Brecljevim »programom«, torej njegovo eksplicitno željo po informiranju župana, po zahtevah do njega oz. njegovih sodelavcev, po kritičnem izjavljanju v zvezi z njegovo (lokalno) politiko ipd., delno oz. kar primarno pa je rezultat njegovega performativnega dejanja oz. performansa kot takega. Brecljevo »(samo)ponižanje« v performansu je namreč župana Popovića nenadoma povečalo, ga dvignilo, postavilo na vzvišen podij ali piedestal, na katerem v resnici vselej že je, vendar bi brez performansa njegova »vzvišenost« ostala manj vidna ali zamolčana. Brecljevo kolenovanje je tako akt nemega izrekanja oz. izpostavljanja županove resnične pozicije, njegove realne moči, dejanje potrditve njegove avtoritarnosti, ki jo od njega spontano izzove oz. sprovcira. Breclj s svojim padcem na kolena izpostavi župana, ne da bi ta to hotel, in to v dimenzijah njegove realne moči. Ironija je, da župan izpade tak, kot Breclj hoče, brez lastne želje, nehote, zgolj zaradi Brecljevega hotenega in načrtovanega padca na kolena, njegova podoba

se nenadoma razkrije v vsej svoji (navidezni) veličini. Ali še točneje: Breclj županu v resnici izpolni njegovo konstantno željo po moči. Pred nami je potemtakem performans v izvirni obliki, neke vrste temeljni dokaz teorije performativnosti ter njenega osnovnega algoritma, ki se – po Breclju – glasi: spontani odklon ali ekscesna prekinitiv ustaljenega toka z namenom presvetlitve realnega s performativnim oz. razkritje implicitne in uporne moči performansa v konkretni družbeni izmenjavi.

V tem smislu bi lahko Brecljevo »gledališče upora« definirali v njegovem skrajnem minimalizmu kot golo gesto ali, bolje, mo(nu)mentalni gestus, ki dobro načrtovano, čeprav na videz spontano, z jasno premišljenimi, pa čeprav na prvi pogled ludističnimi in zgolj-teatralnimi sredstvi, doseže družbeni in politični učinek.⁵⁸ Ponuja pa se še bolj ekonomična definicija: še pred učinkom performer (Breclj) doseže, da je njegovo stališče izraženo, da je njegova izjava slišna oz. vidna, da je njegova subjektivna pozicija registrirana kot dogodek v neki linearni kontinuiteti. Upor je torej v svojem temelju zgolj izraz upornosti, tako intencionirane subjektivne pozicije, ki je sposobna doseči realen družbeni oz. politični učinek, družbo oz. politiko v temeljih spodkopati, jo spremeniti. Da se lahko performans dotakne temeljev družbenega oz. političnega, mora biti tudi sam v določenem smislu temeljen, fundamentalen, substancialen, vselej pa tudi resistenten in insistenten, šele potem lahko omogoča najrazličnejše transgresije. In tak Brecljev performans kolenovanja nedvomno je.

58 Brecljevo gledališče upora pozna tudi druga, hipertrofirana performativna in celo karnevalska sredstva, kot npr. lutke, plakate, napise s parolami, kolaže, instalacije, glasbo, songe, participacijo občinstva, druženje ipd. Glej npr. performans *Torej v Vršac*.

3.2.3 Performativna sinteza Lele B. Njatin

3.2.3.1 Performans kot celostna umetnost

Umetniško dejavnost Lele B. Njatin lahko na prvi pogled razdelimo na dva temeljna segmenta. Prvi je njena vizualna, likovna dejavnost, drugi je performativna praksa. A pri tej delitvi se pojavi problem, problem z utemeljevanjem razlike. Performativna praksa je namreč vselej (našli bi tudi nekaj izjem, npr. zvočni performans, ki pa ga praviloma spremljamo-poslušamo v prostoru) tudi vizualna (ne pa nujno tudi likovna, čeprav izkorišča določene likovne elemente),⁵⁹ vizualna umetniška dejavnost pa je, vsaj v sodobnem času, ko je nekdanja krovna pojma likovna in vizualna umetnost nadomestil pojem sodobna umetnost, ki prvenstveno pokriva predvsem nekdanjo likovno umetnost, zaradi hibridne narave pa se v njem mešajo različne druge estetske prakse (npr. video, film, literatura, zvok, performans ipd.), tudi performativna. Seveda ta trditev ni najbolj natančna in izpušča izjeme, vendar se zdi povsem primerna kot izhodišče za razmislek o umetnostnih praksah Lele B. Njatin.

A v resnici je uporabna samo na prvi pogled. Temeljitejši razmislek namreč pokaže, da bi bilo deliti umetniško dejavnost Lele B. Njatin v dva ločena segmenta celo narobe. Zgornjima temeljnima fokusoma njene umetnosti namreč lahko dodamo vsaj še njeno literarno dejavnost in, na kar se pogosto pozablja, njeno samoutemeljevanje ali esejistično-filozofsko komentiranje lastne umetniške prakse v spremnih študijah in predavanjih, kar je v resnici integralni del njene umetnosti (»umetniška predavanja« tudi sama uvršča v svoje umetniško delovanje) in ne (avto)refleksija *post festum*, kot je morda videti. Vse omenjeno se v delu Lele B. Njatin preliva, staplja in navsezadnje proizvede tretjo ali »presežno« kvaliteto, ki ni več niti vizualna niti performativna niti literarna niti esejistično-filozofska, temveč nekaj novega. In to »novo« je značilnost sodobne umetnosti v širšem smislu oz. t. i. »novega performansa« ali performansa četrte generacije (tistega po letu 2000) v ožjem smislu, ki se izmika utemeljitvi performansa v njegovi izvorni obliki in v svojo strukturo priteguje popolnoma nove, v izvirnem performativnem kontekstu celo nedovoljene ali nemogoče kategorije (Lukan, »Novi« 63).⁶⁰

Umetniška dejavnost Lele B. Njatin je potemtakem slejkoprej »brez razlike«, celostna, pa čeprav sama različne manifestacije svojega dela različno – in vselej zelo natančno – poimenuje, pri tem pa ločuje »razstave«, »performanse«, »literarno ustvarjanje« ipd. Sintezo te zvrstne raznolikosti predstavlja – in to je naše izhodišče – ravno njena performativna dejavnost.

59 Performativne prakse so npr. že skoraj dve desetletji del razstavne dejavnosti ali zbirk sodobnoumetniških ustanov (v londonski galeriji Tate performanse predstavljajo in »zbirajo« od l. 2002, v newyorški MoMI pa od l. 2006).

60 Novi performans izvede performativni obrat od subjekta v kontekst.

Za ponazoritev si pogledjmo, kako so njena različna umetniška dela ali dogodki žanrsko podnaslovljeni: pred nami je »delegirani performans«, »performans brez občinstva«, performans z »naključnimi mimoidočimi kot občinstvom«, »alternativna modna revija«, »instalacija v razstavnem oknu«, »performans v galeriji, kavarni, na prostem, v javnem prostoru«, »gledališka miniatūra«, »instalacija na prostem, v urbanem prostoru«, »performativna instalacija«, »umetniška akcija v ateljeju, v urbanem prostoru, na prostem«, »intervencija«, »umetniško predavanje«, »intervencija v performans, v oglasni prostor, tržni prostor, medij, rov, bunker« ipd. Sem lahko zagotovo štejemo še nagnjenost Lele B. Njatin k natančnemu dokumentiranju dogodkov, kar je že sodobna (post)performativna dejavnost kot taka (Auslander, »The Performativity« 1–10, in Lukan, »Arhiv« 66), fotografska in videodela, ki so ali koncipirana kot performansi ali so nastala na podlagi njenih umetniških dogodkov, odprtja razstav, ki so vselej tudi performativni dogodki, in drugo. Pred nami so tako sodobna umetniška dela, po svoji naravi hibridna, saj je le redkokatero v estetskem smislu »čisto«, ki pa svojo novo, paradokšno čistost pridobivajo ravno v procesu hibridizacije ali sinteze vseh navedenih konstitutivnih elementov v »tretjo« kategorijo; ta se ne manifestira z morebitno novo formalno strukturo, temveč šele linearna ali zaporedna procesualna sinteza (»seštevek«) vseh konstitutivnih elementov omogoči vzpostavitev in ustrezno čutno »sevanje« izvirne ideje.⁶¹

3.2.3.2 Med tradicijo in novim performansom

Performativno dejavnost Lele B. Njatin lahko lociramo v vmesni prostor med tradicijo (slovenskega) konceptualizma (najvidnejši predstavnik je skupina OHO; o tem več kasneje) in novi performans.⁶² Lela B. Njatin namreč vztrajno ohranja in »podaljšuje« nekatere značilnosti konceptualističnega performansa, ki pa jih uspešno kombinira s prepoznavnimi znaki novega performansa. Ob reviziji performativnega desetletja (ki se pravkar zaključuje) smo zapisali: »Novi performans prevprašuje nove socialne rede in ustroje, kulturne konvencije in utopije, preizkuša metode učinkovitih estetskih in političnih provokacij z neposrednim angažmajem ali naseljevanjem vzporednih, heterotopičnih krajev, obuja potlačeno in pozabljeno ter daje glas vsemu drugačnemu [...] Na ta način novi performans opozarja na potrebo po novi porazdelitvi družbenih vlog in od udeleženca terja nove, bolj ali manj

61 Značilen primer hibridnega – in procesualnega – dogodka so denimo odprtja razstav Lele B. Njatin, sestavljena iz razstave ali instalacije artefaktov, včasih celo njihovega postopnega »razkrivanja«, uvodnega ali spremnega performansa, ki predvideva participacijo občinstva, videoprojekcij, zvočne podlage, spremnega komentarja ali ad hoc »vodstva« po razstavi in vselej tudi določene mere metanivoja, torej sprotne (avto)refleksije narave dogodka in njegovih možnih učinkov.

62 Za revizijo stanja v slovenskem performansu zadnjega desetletja glej Lukan, »Performans«.

radikalne odločitve in stališča.«⁶³ Zapisano velja, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi za performativno prakso Lele B. Njatin, čeprav na razstavi, ki je predstavljala nove performativne prakse mlajše generacije, ni bila zastopana,⁶⁴ saj je bilo njeno delo vključeno v razstavo *Sedanjest in prisotnost/ponovitev 1 oz. v Arhiv performansa* na njej, ki je štiri leta prej v isti instituciji predstavil zgodovino performansa v slovenskem prostoru.⁶⁵

Če si performativna praksa Lele B. Njatin »prisvaja« nekatere dosežke slovenskega konceptualizma oz. kar konkretne elemente performansov skupine OHO, pri čemer si niti ne prizadeva, da bi ohojevske akcije na novo kontekstualizirala (saj jih rekontekstualizirata že nov kontekst izvedbe in časovna distanca skoraj pol stoletja od njihovega nastanka), se po drugi strani umešča v polje novega performansa in njegovih (reartikuliranih) estetskih in družbenih relacij. Njen performans je »postal« ponovljiv, izkorišča živo prezenco performerke (Lela B. Njatin svoje performanse praviloma izvaja sama, le včasih ob asistenci pomočnikov), rešil se je nekdanje »obsedenosti« s telesom in se »vrnil« v galerijo – iz katere sicer ni nikdar do kraja izšel, razen v ambient –, čeprav obvladuje tudi druge prostore, celo medijske in sodobnotehnološke, v bistvu pa se raje naslanja na dobre stare analogne tehnologije (kamor sodijo polaroid, časopis, knjiga, pano, transparent ipd.); prezentira se kot žanrski mikš ali hibrid, o čemer je bilo že govora, ohranja odprtost in pretočnost ter vselej dopušča vdor konteksta v lastno performativno strukturo. Performans Lele B. Njatin tako ostaja »prostor nenehnih izmenjav«, kakor smo opredelili tudi novi performans, ki ga v slovenskem prostoru zastopajo avtorji mlajše (predvsem vizualne oz. likovne) generacije, njena specifika pa je ravno »trdoživo« ohranjanje tradicije (slovenskega) performansa, najprej konceptualistične iz šestdesetih in nato alternativne z začetka osemdesetih let, ki pa se vitalno odziva na sodobno umetnost in aktualno realnost.

3.2.3.3 Performativni prostori

Poskušajmo поблиže opisati performativne prakse Lele B. Njatin in pri tem še nekaj časa ostati v domeni formalnega. Najprej preverimo dve zelo tradicionalistični kategoriji, ki določata umetniški dogodek, prostor in čas (izvedbe). Izbira prostora je v performansu že od časov hepeninga naprej pomembna, celo ključna. Čeprav o t. i. *site-specific* performansu govorimo šele kasneje, je specifika izbranega prostora

63 Citat je del spremnega besedila k razstavi *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015* v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani in v avtorstvu podpisanega, ki pa je bilo za objavo v katalogu skrajšano, tako da v celoti še ni bilo objavljeno.

64 Gre za razstavo *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, ki je bila med 22. 12. 2015 in 3. 4. 2016 v MSUM Ljubljana.

65 Razstava je bila med 17. 4. in 28. 10. 2012 v MSUM Ljubljana.

za izvedbo performansa ključna. Taka je že umeščenost performansa v galerijo. Ta po eni strani napeljuje na njegov izvor v vizualnih umetnostih, po drugi strani skuša zaznamovati razliko v odnosu do tradicionalnega gledališkega dogodka, praviloma izvedenega v (gledališki) dvorani, navsezadnje pa galerija kot »nevtralni« prostor daje umetniku možnost domnevno neomejene umetniške svobode ter priložnost za preverjanje serije socialnih in kulturnih relacij. Tako je prvotni specifični »site« najprej hepeninga in potem performansa kar galerija sama po sebi.⁶⁶

Performansi Lele B. Njatin – če za zdaj pustimo ob strani performanse, izvedene na prostem – so praviloma galerijski. S tem se vežejo tako na izvorni status performansa kot tudi na navidezno dvojno, vizualno in izvedbeno naravo njene umetniške prakse. Vendar je pri njenih performansih pomembno tudi, v kateri galeriji je njena umetnost predstavljena in kje je galerija locirana. Če pregledamo spisek njenih razstav v širšem smislu ali performansov v ožjem smislu, se nam – poleg »nujne«, čeprav praviloma alternativne Ljubljane, in morda še Maribora, v tujini pa Zagreba, so tu Kočevje, Ribnica, Ajdovščina, Žalec, Piran, Murska Sobota, Trst, Celje itn. – po eni strani razkrije specifična logika roba ali margine, po drugi strani pa nekakšna nujnost, ki ta rob opredeljuje in definira. Umetnost roba ali »obrobna umetnost«, kot je naslov nekaj avtoričinih akcij (npr. *Diptih Obrobna umetnost – skrita umetnost* v Kočevju, 2016, ali *Obrobna umetnost* v Ljubljani, 2017, in *Ajdovščini*, 2018), je »idealna« definicija performativne estetike. V robu je skrita politika performansa, njegovo izvirno in domala apriorno politično stališče. To je praksa, ki se utemeljuje v razliki do dominantne kulture in estetskega *mainstreama* ter se umešča v pozabljene in tabuizirane prostore kulture in umetnosti. S tem ko se pozicionira na margino, namreč toliko lažje odkriva resnični podtekst centra, nanj pa se pogosto kar »sami od sebe« lepijo potlačeni ali pozabljeni segmenti kulture in družbe. Performans Lele B. Njatin kot umetnost roba pa ne odkriva samo slepih peg marginaliziranih kulturnih okolij in urbanih ambientov, temveč se tudi sam vzpostavlja kot slepa pega, ki pa – v nasprotju z *mainstreamovsko* umetnostjo, ki je vedno v službi utrjevanja znanega – omogoča nekakšno rahljanje in odprtje vsega vsakdanjega in samoumevnega; tавтоloško rečeno: njen performans vidno dela (res) vidno in znano (res) znano, s tem pa oboje (vidnost ali znanost) v temelju problematizira.

Eden takih primerov je ponovno »odkritje« *Deklice s piščalko*, javne skulpture kiparja Staneta Jarma sredi Kočevja iz leta 1963, ki jo je pravzaprav šele razstavna ali

66 O drugih konotacijah galerijskega prostora piše Claire Bishop. Galerijski prostor je po njenem mnenju prostor demokratičnosti, saj ponuja hitro, poceni in učinkovito obliko prezentacije umetnosti, utemeljeno na performerjevem telesu, in to zlasti kolegom ali članom iste (socialne, umetniške) skupnosti (Bishop, *Umetni* 274 (op.)). Tudi za Bourriauda je galerija »kontejner za socialne procese«, in to nemara toliko bolj kakor tradicionalni gledališki prostor (Bourriaud, *Relacijska* 13). Mimogrede: tudi gledališki prostor (gledališko dvorano) lahko razumemo kot privilegirani »instrument za politično, kulturno in filološko analizo socialnega telesa« (Bernat, Fratini Serafide, »Seeing« 90), le da je bolj obremenjen z ideološkimi, kulturnimi in estetskimi nanosi, ki jih je veliko težje odstraniti oz. »očistiti« do nevtralne pozicije.

performativna intervencija Lele B. Njatin naredila (spet) vidno, iz pozabe jo je priklicala v spomin, še več, v živo zavest someščanov, obiskovalcev razstave ali udeležencev različnih performansov na to temo. To »odkritje« je Lela B. Njatin izvedla z nekakšno minimalistično podvojitvijo (če odmislimo zavestno in sistematično konceptualizacijo razstave in performansa: pri Leli B. Njatin se nič ne zgodi brez vnaprejšnje temeljite priprave in raziskave) izvirne kiparjeve in urbanistove geste, brez morebitne manifestativne podpore, oz. je »manifest« *par excellence* že sama njena performativna gesta, zgolj minimalističen namig na znani kočevski kip. Ta se je v teku desetletij že skoraj nerazpoznavno zlil z urbano krajino in performans Lele B. Njatin ga iz samoumevnosti spomina ter ideološko doktrinirane pozabe iztrga, še več, po eni strani rahločutno, po drugi strani pa abruptno (razbijanje spominskih nanosov je vselej surovo) ga izvrže iz enkrat za vselej inventariziranega spominskega repozitorija in na ta način ponovno »odkrije« ter mu s tem zagotovi novo življenje v različnih razsežnostih tega pojma.⁶⁷

Omemba Kočevja kot matičnega prostora umetnosti Lele B. Njatin ni naključna. To je njen dejanski rojstni kraj, pa tudi simbolni kraj rojstva njene umetnosti (če pustimo ob strani njeno prvo ljubljansko obdobje).⁶⁸ Če rečemo, da so performansi Lele B. Njatin v enem od svojih segmentov tudi t. i. *site-specific* performansi, je to res samo delno. Ta posebni kraj njene umetnosti je praviloma predvsem Kočevje, specifični prostor sam po sebi, ki njene performanse opredeljuje ne samo s svojo geografijo in topografijo, temveč tudi z zgodovino, s kulturo in navsezadnje z množico osebnih zgodovin, od katerih je ena tudi njena. Lela B. Njatin s svojim »kočevskim« ciklusom razkriva specifično fenomenologijo Kočevja, ki ga na ta način mapira in postavlja na slovenski umetniški zemljevid.

Seveda prostor vselej pomeni tudi identiteto in je pogosto identitetni znak že kar sam po sebi (*genius loci*), čeprav se v identifikaciji umetnika z določenim (realnim ali simbolnim) prostorom skriva tudi past njegove marginalizacije ali getoizacije. Performativna »avtopografija« (Hadden, cit. v Pearson, *Site-Specific* 10) Lele B. Njatin je zato pomembna zlasti v genealoškem smislu, nato pa se v obliki koncentričnih krogov širi navzven, na druge lokacije, v druge simbolne prostore, v druge zvrstne pokrajine. Njena »kočevska natura« namreč hkrati, ko se vzpostavlja v lokalnem miljeju, že prehaja v njeno »kozmpolitsko kulturo«, pri čemer so bolj kakor navezave na značilen

67 Prvi predstavitvi projekta *Deklica s piščalko* leta 2011 v Kočevju sledijo performansi ali razstave z istim generičnim naslovom v letih 2013, 2014 (tri), 2015 in kratkometražni igrani film avtorja Jurija Bradeška leta 2013. Nasploh je variiranje na (iz)najdeno temo značilnost razstavne in performativne politike Lele B. Njatin; dober primer je serija dogodkov (tudi zgolj prenosov) z naslovom *Narod si bo pisal sodbo sam* iz leta 2014.

68 Začetki umetniškega delovanja Lele B. Njatin niso predmet tega zapisa, saj sodijo v drug historični, družbeni in slogovno-estetski kontekst. Njeno delovanje v 80. letih prejšnjega stoletja, v glavnem v okviru skupine Linije sile, ki je izvajala »dogodke na stičišču modne revije in performansa«, pa tudi na področju filma, konkretne poezije, stripa in kostumografije, Barbara Orel uvrsti v popis zgodovine performansa na Slovenskem med letoma 1966 in 1986 (»K zgodovini« 311).

kočevski kolorit pomembne njene razvezave, torej poskusi njenega raztapljanja v splošnem. Še natančneje rečeno: pomembnejše od iniciativne točke so relacije, ki jih Lela B. Njatin s svojim performativnim konceptualizmom in minimalizmom vzpostavlja.⁶⁹

3.2.3.4 Lokalno in globalno

Zadnja trditev nas prestavlja v območje t. i. relacijske estetike Nicolasa Bourriauda. Poudariti je treba, da šele relacija konstituira prostor ali kraj, in ne narobe. Tako bi lahko rekli, da performansi Lele B. Njatin resda črpajo iz objektivnega in subjektivnega lokalnega miljeja, vendar s svojimi razstavnimi in performativnimi intervencijami ta milje šele ustvarjajo, konstruirajo in proizvajajo. Za performans (Lele B. Njatin) teorija odraza praviloma ne velja, čeprav na trenutke daje tak vtis (glej npr. uporabo *ready madov*, kakršni so denimo napisi, table, osebni rekviziti ipd., v performansih ali razstavah), njen performans – kljub določeni naslonitvi na model – pomeni izvirno in hipno kreacijo samega objekta, ki kljub »podobnosti« ni obstajal nikdar prej in nikjer drugje, saj je kontekst izvedbe ali njegove predstavitve nov; v trenutku izvedbe se tako umetniška akcija Lele B. Njatin s prostorom in časom poveže v novo in nenavadno čvrsto mrežo. Tako kot že omenjeni Jarmov kip tudi, denimo, dimnik kemične tovarne, glavni »protagonist« performansa *Mestni vrh. Fiksiranje točke I*, 2016, z gledalčevim nepremičnim gledanjem šele začne »obstajati«. Če pustimo ob strani historične, socialne in ideološko-politične dimenzije konteksta, v katerem dimnik nastopa in s katerimi ga lahko hitro in zlahka oblepimo, je pomembnejša gesta razlike, ki v krajini izriše objekt, ki je do tega trenutka v njej nastopal zgolj kot del njenega topografskega koordinatnega sistema, zdaj pa se identificira kot relacijska guba, ki omogoča nove in nove navezave. Da lahko performans vzpostavi lastno relacijsko mrežo, mora razvezati obstoječe ideološke, družbene in kulturne samoumevnosti ter jih povezati v novo mentalno in estetizirano celoto. Ta je, paradokсно, za neobčutljivega opazovalca enaka kot tista prejšnja, vendar je njen relacijski potencial v resnici popolnoma nov. Performansi Lele B. Njatin tako s postopkom performatizacije vsakdanjosti pogosto opravljajo funkcijo rekulturalizacije svojega lokalnega okolja, Kočevja, s tem pa tudi širše skupnosti.

Povezava s prostorom Lele B. Njatin je potemtakem specifična. Kljub že omenjenim raziskavam, refleksijam in konceptualnim utemeljitvam lastnega početja so njeni »kočevski« performansi izvedeni skrajno ekonomično. Pripišemo jim lahko nekaj dopolnjujočih se kvalifikatorjev. Najprej se preprosto, z le rahlo adaptacijo prizorišča ali celo povsem brez nje, z izkoristkom njegovih lastnih specifik umestijo v natančno

69 Pearson navaja več možnosti osvajanja performativnega prostora: naseliti ga, potovati skozenj, spreminjati ga in biti z njim v konstantnem vzajemnem dinamičnem razmerju (*Site-Specific* 8).

določeno okolje (poleg galerije so tu še denimo muzejski prostor, knjižnica, kavarna, tržnica, dvorana, bunker, kreativno središče ipd.), ki mu na ta način podelijo novo, tako estetsko kot simbolno kvaliteto. Nato pomenijo avtoričino povabilo obiskovalcem k udeležbi, najsi bo zgolj pasivni pozornosti ali dejavni participaciji, ki je praviloma izrečeno iz dvojne pozicije: po eni strani od nekoga »izmed nas«, po drugi strani z vidika »izjeme«. Čeprav Lela B. Njatin še vedno sodi v kočevsko okolje, tam ima navsezadnje svoj ustvarjalni atelje, je v tem okolju tudi izjema, in to zlasti v socialnem smislu, saj se je umetniško profilirala in dosegla svoj simbolni status zunaj Kočevja, predvsem v centru, torej Ljubljani. Kljub temu, da se praviloma predstavlja kot kočevska umetnica, ki pa Kočevje zaradi svojih umetniških raziskav in predstavitev pozna bolje od povprečnega meščana, se je od tega lokalnega določila sposobna tudi distancirati, in to ne zaradi življenja v centru, torej odmika iz roba v središče ali iz lokalnega v globalno, temveč ravno zaradi globljega uvida v samo lokalno, zaradi avtentične identifikacije z njim in poskusa njegove osmislitve.

3.2.3.5 Spomin in čas

Če skozi performanse Lele B. Njatin najprej v ožje in nato v širše okolje preseva specifična fenomenologija prostora ali kraja, se ta prvenstveno navezuje na fenomen spomina ali spominjanja.⁷⁰ Pri tem ni nikdar naivna in se zaveda možnih pasti spomin(janj)a: spomini niso nekaj, kar bi bilo neodvisno od življenja, temveč življenje samo spomine proizvaja, konstruira; spomini so pogosto lažne sledi preteklega življenja, ki tudi samo postane lažno; v spominih praviloma čas ni kondenziran, temveč so spomini časa ravno izpraznjeni, v njih čas zastane in se razpusti v prostor, polni pa jih šele zavestna človeška intenca in v spomine je pravzaprav investirana človekova želja; do spominov se ne dokopljemo s pomočjo arheologije, temveč invencije, spomin, še zlasti v umetnosti, je v resnici izumljen na novo! Tako se Lela B. Njatin vselej zaveda problematičnosti historičnega artefakta ali (njegovega) dokumenta in ga zato praviloma postavlja v novo konstelacijo, njegovo razstavno pojavnost kontekstualizira v različnih smereh: opremi ga z lastno (avto)biografijo, z reartikulacijo umeščenosti v kolektivni spomin, z možnostjo asociativnih navezav in »reenactmentov«, z mobilizacijskim potencialom ter s »čisto« estetsko vrednostjo. Tudi tu smo priča sintetičnosti in hibridnosti performansov Lele B. Njatin.

Performans se z navedenimi postopki konstituira kot nestabilni monument v času, zavezan performativni estetiki, performerjevemu telesu in gledalčevemu pogledu. Čeprav se performans v principu izogiba monumentalizaciji in izmika arhivizaciji, se

70 V opusu Lele B. Njatin je nekaj performansov in razstav na temo spomina: npr. *Domoznanstvo, Inventarium locali*, 2013, *Sprehod skozi prostor in čas, Kočevje 1363–2013*, 2013, *Smisel in spomin, Spomin*, 2016 idr.

dejansko – v primeru Lele B. Njatin še posebej – konstituira kot monumoment, torej hipni monument, ali kot anarhiv (po Derridaju), torej kot fenomen, ki »vselej deluje a priori proti sebi« (Derrida, »Archive« 19). Zgodovino razume kot diskontinuiran proces (po Ricoeurju, »Archives« 9), ki pa se v procesu spomina kontinuizira, (ideološke) prekinitve, vrzeli, konstrukte in hipertrofije zgodovine poveže v novo smiselno zaporedje ali sinhrono celoto, v strukturo »smisla«. Tovrstne performativne strategije so subverzivne, saj omogočajo vznik alternativnih zgodovin iz ideološke podtalnice in prezentacijo performativnih (in)verzij zgodovine, pri tem so kritične in vselej tudi politične.⁷¹

S performativnim prostorom je povezan performativni čas. V formalnem smislu so performansi Lele B. Njatin v odnosu do časa raznovrstni: performans lahko prakticira kot enkratno izvedbo (npr. ob odprtjih razstav), brez možnosti ponovitve (tak je denimo performans *Konjunkcija 0*, 2015, v katerem je Lela B. Njatin razgrinjala visoki sneg na terasi stavbe), določene performanse ponavlja ali, točneje, variira njihovo izvedbo glede na izbrani ambient ali trenutek, pozna dolgotrajni (*durational*) performans, performans ponavljajočih se gest ali dejanj, na meji izčrpavajočega performansa (glej npr. performans *Umetnik 59x prebodi isto pot*, 2015), prakticira »nevidni« performans (glej npr. tri performanse z naslovom *Nevidna skulptura*, 2016), ki pojem časa negira, naključni performans, ki čas »uprizarja« v skokih (glej npr. performativno instalacijo *Naključni dom, neizbežni dom*, 2012, ali intervencijo *Inventarium locali*, 2013), in nenehni performans, ki pojem časa eksponira (npr. podelitev performativnih kvalitet genealoško »statični« skulpturi *Deklica s piščalko*, ki pa jo je od trenutka reinterpretacije v izvedbi Lele B. Njatin mogoče gledati tudi kot nenehni »dogodek«). V ožjem smislu Lela B. Njatin naslavlja izbrane časovne intervale ali točke, npr. z datumi izvedbe performansov, ki se pogosto vežejo na relevantne datume iz osebne ali kolektivne zgodovine, ali s predstavljanjem na novo odkritih povezav med »zgodovino« in (njeno) izvedbo *post festum*, v komentarjih k dogodkom ali v njihovi dokumentaciji; tak je npr. performans-fotografija *Sled 1*, 2015, ki izkorišča célo serijo prostorsko-časovnih korespondenc. Pravzaprav je čas privilegirana vsebina performansov Lele B. Njatin, sama pa z njim vselej ravna v okvirih umetniške svobode. Do njega ni nikdar nasilna, vendar se zaveda, da ga ima »v oblasti«; ravno to ji omogoča toliko svobodnejše poigravanje z osebno in kolektivno zgodovino, ki jo je mogoče v vsakem trenutku poljubno izvzeti iz konteksta, na novo kontekstualizirati, na novo napisati ter povezati s sodobnostjo v analogne ali digitalne mreže. Ali povedano z metaforo enega izmed

71 Čas, ki ga Lela B. Njatin v svojih performansih naslavlja, je pogosto čas nekdanjega socializma, še posebej tistega v »provinci«, nostalgični čas »brezrazredne« družbe, ki pa je v težnji po čistosti proizvedla številne madeže in anomalije, ki jih je bila prisiljena sistematično potlačiti. Pri tem (nehote) nadgrajuje tezo Claire Bishop, da umetniki v času socializma »zaradi zasičenosti vsakdanjega življenja z ideologijo [...] svojega dela niso pojmovali kot političnega, pač pa prej kot eksistenčno in apolitično, zavezano ideji svobode in individualne imaginacije« (Bishop, *Umetni* 154).

njenih performansov: zgodovino je mogoče vsakokrat znova prestreliti in ji s tem podeliti novo vsebino.⁷²

3.2.3.6 Oblike participacije

Performerjev partner v igri s časom je vedno gledalec, udeleženec v isti igri, v isti bitki z njim.⁷³ Participacija obiskovalcev ali gledalcev v performansih Lele B. Njatin ni enoznačna. Po eni strani Lela B. Njatin gledalca (denimo na odprtjih razstav) nagovarja, vanj usmerja svoje komentarje, ga vabi in poziva k sodelovanju, sprašuje za njegovo mnenje, ga usmerja in mu pomaga z »navodili za uporabo« ipd. Po drugi strani gledalca »ne potrebuje«, v izvedbi nekaterih performansov se zapre vase, obmiruje zatopljena v svojo izvedbo in se vzpostavi domala kot performativna skulptura, ki sicer računa na spontane odzive bolj ali manj naključnih gledalcev ali mimoidočih, vendar sledi preprostemu dejstvu, da samo je, torej da v prostor(u) »visi« (naslov zgodnje instalacije Lele B. Njatin je *Visenje*, 1980) kot znak, kot motnja, kot prepreka, zavezana nekemu drugemu prostoru in času. V nekaterih drugih performansih, ki jih izvede sama, ločena od oči opazovalcev, pa predpostavlja drugačne vrste pogled, pogled na že izvedeni performans ali njegov posnetek, na dokument, kjer je recepcija rezultat igre verjetja ali sposobnosti gledalčevega življenja v časovno odmaknjeno, asinhrono izvedbo.⁷⁴ Kljub »izbrisu« gledalca pa Lela B. Njatin soudeleženca v svoji performativni misiji vselej nujno potrebuje. Delno – in s pridržkom – je ta potreba rezultat njene pedagoške naravnosti, ki se rahlo dotika tudi terapevtske narave (sodobnega) performansa, čeprav je v resnici njeno vabilo gledalcem vselej samo predlog, propozicija, ki daje na razpolago izdelek in svoje telo in ki nato odkrito računa na prebujeno zavest ali dovzetnost gledalca ali udeleženca. Performans je v svojem temelju ritualna daritev posameznemu udeležencu ali (njegovi) skupnosti. Participacija v dejavnem, aktivističnem, političnem smislu (politika participacije) v performansih Lele B. Njatin ni do kraja tematizirana, a to zavestno, saj možnost emancipacije ali mobilizacije samo ponuja, nikdar pa je ne izsiljuje, čeprav se včasih izkaže kot edina možnost, na podlagi katere je (praviloma delegirani) performans sploh mogoče izvesti.

72 Lela B. Njatin sicer da v performativne namene prestreliti samo table z začetnicami svojega imena, s čimer pa imajo strelci, kot poročja, precej podobne probleme, kot če bi morali streljati v njeno živo telo ... Ta performans je njen (nehoteni?) sodobni komentar na dva »zgodovinska« performansa: najprej na razvpiti performans preimovanja treh umetnikov v Janeza Janšo, ki na široko odpre problematiko imena in njegovega odnosa do subjekta, ter na slavni strelski performans *Shoot* Chrisa Burdena, kjer strelec v resnici strelja v njegovo živo telo (»Chris Burden«).

73 Ali kot pravi Ana Vujanović: »... participacija v gledališču [...] je prepoznanje pomembnosti gledalčeve prisotnosti« (Vujanović, »The Emancipated« 170).

74 Taki performansi so denimo *Mestni vrh. Hommage à OHO, Dekompozit 0*, 2014, *Fotoroman, Umetnik 59x prebodi isto pot*, 2015 idr.

Ob vsej pestrosti performativnih postopkov Lele B. Njatin pa je nujno ugotoviti, da njenih performansov brez zavesti o kontekstu, o gledalcu in njegovem sodelovanju ne bi bilo, pa naj gre za performanse z dejavnim občinstvom, performanse z mimoidočim ali naključnim občinstvom, performanse z občinstvom, ki sploh ne ve, da prisostvuje performansu, ali performanse brez gledalcev. Specifična oblika (aktivne ali pasivne) participacije je namreč nujna za proizvodnjo skupnosti, za katero si Lela B. Njatin prejkoslej prizadeva. Performans je sicer res lahko tudi samo individualna, celo samotna estetska praksa, vendar že v svojem izvoru v hepeningu⁷⁵ predvideva mobilizacijo občinstva, kar je morda boljši izraz od aktivizacije, pa tudi emancipacije, ki lahko pomeni šele njegovo naslednjo fazo.⁷⁶ Mobilizirati pomeni inicirati, spraviti gledalca v gibanje, pomeni tisti osnovni, minimalistični premik iz negibnosti v gibanje, ki ga Lela B. Njatin izvaja tudi v svojih performansih. Mobilizacija ni nasilna, saj se pri tem ustavi in prepušča gledalcu, da svoje nadaljnje gibanje usmeri ali osmisli. Seveda ima pojem mobilizacije tudi militantne konotacije, vendar je poziv k orožju – »*Aux armes, citoyens!*« – že njegova interpretacija.

Skupnost, h katere konstituciji prispeva performans (Lele B. Njatin), je nova, demokratična skupnost, ki se zaveda svojih korenin in prevzema aktivno vlogo v (potencialni) realizaciji novih družbenih razmerij. To je skupnost, ki raste iz sledi preteklosti in za seboj pušča lastne sodobne sledi, ki bodo nekoč v prihodnosti lahko tudi same snov novih razmislekov in estetskih predelav. Obrisovanje silhuet obiskovalcev na odprtju razstave *Narod si bo pisal sodbo sam* in njihovo fotografiranje je natančno to: (za) puščanje sledi, ne zgolj identifikacija posameznika, temveč odtiskovanje kolektivne sledi v času in prostoru, ki je na ta način zaznamovan tudi s sledjo bivanja skupnosti.⁷⁷ V tem svetu je vse povezano z vsem, nič ni samo, in performer je tisti združitveni moment, tisto žarišče ali magnet, ki omogoča, da ta ideja vznikne v zavesti kolektiva. Performans Lele B. Njatin v enem od svojih segmentov dobesedno mreži različne pojavnosti individualne in kolektivne (kulturne) zgodovine, njene stike, razhajanja, korespondence in asociativne navezave, zato bi mu lahko rekli tudi (o)mrežni performans; njegov fokus ni razpršen, temveč kompleksen in dinamičen, čeprav v izvedbi včasih imobilen in enoznačen, vselej pa v podtekstu tudi zadržano igriv, ludističen. Kljub določenemu »idealizmu« se performans Lele B. Njatin zaveda, da njegova demokratičnost ne temelji na izbrisu vseh razlik, temveč ravno na njihovi izpostavitvi; njena igra s časom ne pomeni njegove apropiacije, temveč ravno nasprotno, njegovo

75 Teoretičarka performansa RoseLee Goldberg njegove izvore išče celo v renesansi ... (Chappo, »An April«).

76 Do emancipacije, ki jo je v zadnjem času v gledališkem in performativnem kontekstu kritično »utemeljil« zlasti Jacques Rancière, je kritičen že utemeljitelj hepeninga Alan Kaprow, ki pravi, da mora performer razgibati, mobilizirati občinstvo, tako kot slikar razgiba slikarsko platno z nanosi barve, za to pa je nujno potreben dogovor z njim (Kaprow, »Notes« 103).

77 Sled kot tako tematizirata že omenjena performansa *Sled I* in *Umetnik 59x prehodi isto pot*, 2015.

podelitev s kolektivom, vendar nujno »prestreljene« z individualnim uvidom. Ali reče- no drugače: Lela B. Njatin s svojimi performansi kljub njihovemu minimalizmu na- govarja različne segmente gledalčeve kulturne in umetniške senzibilnosti in spomina: prezrcali njegovo utopljenost v samoumevnem in s tem pod vprašaj postavi njegovo ideološko predestiniranost, zadre se v pozabljeno ter s tem odpira njegove psiholo- ške in sociološke registre, opozarja na prezrto in s tem aktivira njegove arheološke, antropološke in estetske reflekse, razkriva prepovedane in tabuizirane teme ter s tem provocira njegovo (a)političnost ali iz nezavednega izvablja njegovo potlačeno ter s tem pripomore k ozaveščenju in počasni sanaciji najsi bo individualne ali kolektivne »psihoze«. Njen performans je vedno inkluziven.

3.2.3.7 Grafizmi v performansu

Eden od formalnih estetskih postopkov, s katerimi Lela B. Njatin dosega svoje učinke, tudi tiste pri mobilizaciji gledalcev, je raba grafičnih materialov. Ta sicer sodi v do- menno »likovnosti« njenih razstav ali performansov, delno tudi njene literature, vendar imajo njeni grafizmi (Ryngaert, *Graphies*) tudi performativno vrednost. Pomena be- sede in njenega znaka, logosa, pa tudi knjige kot jezikovno-estetskega sistema, se je Lela B. Njatin zavedla že zelo zgodaj, tako je bila med drugim članica skupine, ki se je ukvarjala s t. i. *mail artom*, danes že pozabljenim gibanjem znotraj polja t. i. topo- grafske, vizualne ali konkretne poezije. Pomislimo spet na prestreljene table z njeni- mi začetnicami kot rezultat (delegiranega) performansa *Strelišče*, 2014: tri naslikane črke najprej predstavljajo zamenjavo (metonimijo) za njeno osebo (*nomen est omen*) ali identiteto. A to bi bilo za njihov performans premalo. Performativnost jim »za nazaj« podeli šele akt streljanja, torej radikalno in ultimativno, nepovrnljivo dejanje, ki v topos črke investira nov asociativni kontekst. Sámó dejanje se izmika identifikaciji in simbolizaciji, prestreljena naslikana črka je navsezadnje samo mrtev objekt, kljub temu pa v prostor razstave ali performansa vnese določeno nelagodje. Table z nari- sanimi črkami so namreč obdane z nekakšno avro odsotnosti, slutnjo neke možnosti, ki je bila udejanjena na provizoričen način, a bi bila lahko tudi realna. Ne, iz strelnih »ran« v mavčnih ploščah ne priteče »kri«, a kljub temu se gledalčev pogled ne more ustaviti na njih brez nelagodnega preostanka, performans ali njegov predhodni in- terval je s svojo večplastnostjo (ki jo sestavljajo konceptualizem začetnic, strelski akt, izpostavljena postavitev v razstavnem prostoru, obračanje in postavljanje v zorni kot gledalca, funkcionalna in estetska ekonomičnost ipd.) potencialni vir za gledalčevo prebujeno občutljivost. Vloga grafizmov v performansih Lela B. Njatin ni potujitvena kakor v brechtovskem teatru, ampak ravno nasprotno, identifikacijska.

Status grafizmov Lela B. Njatin v različnih instalacijah ali performansih prevpra- šuje in variira ter tako zdaj izpostavlja njihovo statično tipografsko likovnost, zdaj

dinamično objektno performativnost. Sem štejemo transparente ali grafizme v zraku (razpeti so čez cesto, za seboj jih vleče letalo ali na trdna tla prinese padalec), napise s historično konotacijo (različne table z napisi kot historični artefakti ali, denimo, znani napis *Narod si bo pisal sodbo sam* v avtentični obliki oz. kot posnetek, relociran v galerijski prostor), performativno pisanje po steni ipd.⁷⁸ Tudi pri rabi grafizmov se srečamo z izvedbenim minimalizmom, saj so pogosto zgolj preneseni iz originalnega v razstavní ali izvedbeni prostor, prepisani ali skonstruirani po prepoznavnem modelu, z njimi pa se v času izvedbe pogosto nič ne zgodi. Dogodnosti napisa v performativni instalaciji ali performansu ne določata njegova »aktivnost« in dinamika, temveč predvsem njegova relokacija in rekontekstualizacija, tudi če je ta povsem »statična«. Napis je, z Derridajevimi besedami, »spominski stroj«, ki ga požene v tek mrežna povezava, v katero se v trenutku premestitve in izvedbe vklopi (»Archive« 76).

Strategijo minimalnega premika od izvirnika, od samoumevnega, vsakdanjega, konstruiranega Lela B. Njatin uporablja tudi pri praksi *reenactmentov*, to je ponovnih uprizoritev ali »ponovitev« performansov, znanih iz zgodovine (slovenskega) performansa, zlasti skupine OHO.⁷⁹ Tudi pri ohojevski umetniški praksi se srečamo s težavo razmejitve »likovnega« ali vizualnega od hepeninškega ali performativnega, definicije izvedbenih prostorov, ki segajo od prepariranega galerijskega prostora do naravnih ambientov s komaj opaznimi posegi, tudi ohojevski dogodek je konceptualističen in tudi on išče specifične lege v nagovoru gledalca ali v povabilih k njegovi participaciji. Lela B. Njatin je ohojevsko prakso privzela brez velikih gest, kot interperformativno inspiracijo ali logično nadaljevanje že zaključene ohojevske zgodovine. Njeni performansi niti niso ponovne uprizoritve v smislu rekonstrukcij, temveč bi jih morda lahko imenovali aluzivni apropiativni performansi, saj si (vselej z navedbo vira) Lela B. Njatin izvirni performansi v zavesti o umetniški svobodi in razpoložljivosti vsega, kar jo obdaja, dobesedno – kot že rečeno – »prisvoji«. A ta prisvojitve nima negativne konotacije, saj ji predhodita posvojitve, torej identifikacija z umetniškim delom, in želja po njegovem preizkusu v novem kontekstu, tako individualnem ali subjektivnem kot kolektivnem ali objektivnem. S pomočjo včasih dobesedne in včasih predelane ponovne uporabe nekaterih performansov skupine OHO Lela B. Njatin izvaja svoje performanse prehoda iz fiksnega v mobilno, iz arhitektonskega v peripatetično, iz razstavnega v relacijsko, iz spektakularnega v tiho intervencijo, iz terapevtskega v odprt dialoški proces in od posplošitev h konkretnosti vsakokratnega performansa (Pearson, *Site-Specific* 8).

78 Posebno poglavje razstav Lele B. Njatin so njihovi naslovi, v katerih je v obliki citata ali parafraze pogosto omejena ravno beseda, denimo: *Beseda velja*, 2014, *Beseda da besedo*, 2015, *Dana beseda*, 2016 idr.

79 Taki performansi ali umetniške akcije so npr. *Deklica s piščalko. Rojstvo simbola iz volje ljudstva I, II*, 2013, *Mestni vrh. Hommage à OHO. Dekompozit 0*, 2014, *Konjunkcija 0, Fotoroman, Umetnik 59x prebodi isto pot*, 2015, *Nevidna skulptura I, II, Mestni vrh. Fiksiranje točke II*, 2016, *Past besed*, 2017 idr.

3.2.3.8 Status telesa

Posebno mesto v performansu Lele B. Njatin ima status performerjevega telesa. Njen performans je, kot rečeno, že trdno zasidran v novem performansu, ki ne tematizira več telesa kot metodološkega polja ali to počne zgolj po potrebi. Telo v novem performansu postane neke vrste samoumevnost; sicer je res, da se le malo ali nič ne zgodi zunaj performerjevega telesa, vendar zato ni potrebe po njegovem izpostavljanju ali tematiziranju; to doktrino je najradikalneje izpeljal bodiartistični performans. Pojavnost Lele B. Njatin v performansu je paradokсна: zdi se, kot da s svojo statičnostjo in izvedbeno nepretencioznostjo telesnost negira, nemara pa se ravno zato vselej vzpostavlja kot markantni živi center izvedbe. Njen fizični izraz je minimaliziran, pogosto omejen na govor ali celo samó branje, praviloma ni čustveno obarvan, sicer je odziven na dogajanje v občinstvu, a nadzorovan. Opisati njegovo dinamiko šibkih znakov kot brezizrazno ali celo zamrznjeno bi bilo napačno, saj v ozadju izvedbe nenehno vibrira močna kreativna volja, ki dramaturško vodi njegov potek in preverja uresničevanje zamišljenega.

Če na pojavnost Lele B. Njatin pogledamo v kontekstu izhodišč, povezanih s prostorom ali miljejem izvedbe, že vemo, da se njen pojav od okolja loči oz. iz njega izstopi. K temu prispeva tudi celotna vizualna podoba performerke. Lela B. Njatin v svojih performansih nastopa (sicer ne vedno, vendar v veliki večini) oblečena v črno, in črnina v tem kontekstu pomeni status nevtralnosti, nezaznamovanosti v simbolnem ali kulturnem smislu. Kljub temu pa s ponavljanjem opozarja nase kot na prepoznavno figuro ali silhueto, ki sicer z ničimer telesnim ali objektnim ne vzbuja nepotrebne pozornosti; kadar jo, je to del performativnega načrta (kot npr. v performansu *Umetnik pred vesoljnim potopom*, 2012, ki izkorišča princip podvojitve (kiparske skulpture) v realnem času). Ta črna soha, ki je najboljši izraz za njeno performersko prisotnost, v prostoru preprosto je, kot navzočnost sama, kot pega ali reza, ki namesto da bi narcisistično pritegovala pogled nase, kliče k vstopu ali pogledu skoznjo.⁸⁰ Nemalokrat je obraz Lele B. Njatin pobeljen ali kako drugače naličen, pri tem pa spet nimamo občutka, da bi si s tem naredila specifično spektakelsko, ritualno ali kulturno formo, temveč se na ta način po eni strani še bolj anonimizira ali identitetno nevtralizira, po drugi strani pa si z minimalno intervencijo vendarle nada rahlo ceremonialno podobo, ki gledalcu ali udeležencu pomaga pri asociiranju oz. odpiranju novih asociativnih polj. Kot bi bilo njeno početje – ponovno – zaznamovano z nekakšno dvojnostjo: po eni strani s težnjo po zlitju s prostorom (galerije in tistim okrog nje), po drugi strani po izstopu iz njega; po eni strani s težnjo po razveljavitvi časovne dimenzije dogodka, po drugi strani pa po njegovem nedvoumnem vpisu v čas. V radikalni izpeljavi je

80 Ni naključje, da kar nekaj performansov Lele B. Njatin že v naslovu tematizira pogled, npr.: *Nikoli me ne vidiš tam, od kjer te gledam jaz*, 2012, *Nisem hotel videti, a uvidel sem*, 2013, *Mestni vrh. Fiksiranje točke I, II*, 2016.

njeno performativno telo fantomsko, uprizorjeno s paradoksom: je takó, da (ga) ni; pravzaprav je pred gledalcem večplastno, sintetično telo, ki v skrajni konsekvenci izgine, performans ga izbriše ...

S takim razumevanjem performerskega telesa ponuja Lela B. Njatin drugačno definicijo performerja kot nosilca performativnega dogodka. V prostoru se namreč pojavlja hkrati kot subjekt in objekt (lastnega performansa), v postopku perceptivnih izmenjav (ali pogajanj, kot bi rekel Bourriaud) je sama objekt (tekst) pogleda in tudi tista, ki pogled usmerja izven objekta, v kontekst. Je torej »eksponat« in njegov »avtor«, telo in um, prostor in čas v enem. Z vidika gledalčeve participacije pa je kljub temu ona tista, ki usmerja gledalčev pogled ali njegovo pot skozi razstavno/performativno instalacijo, kot da bi se sama pustila voditi gledalčevemu pogledu ali gibanju. Njen performans ima, kot rečeno, vendarle korenine v (slovenskem) konceptualizmu in v skrajni posledici pomeni udejanjenje vnaprejšnjega koncepta ali performativnega načrta v realnem času. Taka odločitev izhaja iz mišljenja razlike, značilne za performans: čeprav smo že ugotovili, da sodobni performans zagovarja participacijo gledalca, ki na ta način postane soudeleženec performativnega dogodka, še več, njegov sokreator,⁸¹ pa se novi performans temu zlahka odpoveduje, saj se zaveda nujne ločenosti in nekompatibilnosti obeh pogledov ali razlike med produkcijsko in recepcijsko vektorizacijo estetskih procesov, kar ima lahko daljnosežnejše posledice, kot smo jih poskušali detektirati v tem članku.

Zaključimo: Lela B. Njatin v svoji performativni sintezi še vedno ohranja zavidanja vredno mero verjetja v moč umetnosti, v mobilizatorsko funkcijo performansa, v tranzitivno silo odpiranja potlačenih prostorov individualnega in kolektivnega spomina.

81 V zadnjem času lahko o tem zasledimo (upravičene) dvome; tako npr. Wojtek Ziemilski prepričljivo popiše deset participacijskih pasti ali problemov, povezanih z vlogo gledalca v gledališču (Ziemilski, »Participation«).

Povzetek

Gledališka sinteza je na prvi pogled »tehnična« oznaka razprav, objavljenih pod tem naslovom. Vendar ni tako. Objava besedil, ki sicer segajo v na prvi pogled različna področja, dramatiko, dramsko gledališče in performans, njegovo teorijo in izvedbo, namreč družijo skupna analitična usmeritev: želja po prepoznavanju pojavov v njihovem bistvu, jedru. S tem želi naslov zgolj ponazoriti enotno »metodo«, s katero se razprave lotevajo svojih objektov raziskave: približati se jim v kar največji možni meri, skoraj do »nespodobnosti«, ter potem od njih za korak odstopiti in jih uvideti v njihovi specifični pojavnosti, hkrati pa – in to je za knjigo najpomembnejše – v potencialu sodobnih povezav, ki jih ponujajo z izvorno vraščenostjo v svojo avtentično »historično« podlago.

Sinteza se v pričujoči knjigi odvija na več nivojih. Razprave tako segajo v različna zgodovinska obdobja, nastale so sicer v zadnjem (dobrem) desetletju, skupen pa jim je nemara princip sodobnega kritičnega branja pojavov in primerov iz slovenske gledališke zgodovine, teorije in prakse kot tudi zgodovinenja njihove sodobnosti. Sledijo preprostemu vprašanju: Kaj obravnavani pojav sploh pomeni in kaj mi/nam pomeni danes? in se izogne zgolj gledališkozgodovinskemu motrenju nečesa minulega ali sodobnega. Odgovori seveda niso vselej tako preprosti ter pogosto ponujajo priložnosti za različne metodološke in interpretativne »zaplete«. Upam, da je teh v knjigi čim več, saj sinteza vselej pomeni zapletanje spoznanj v višje oblike.

Sinteza se v knjigi odvija v prehajanju iz »gledališča« v »dramo« in nazaj ter iz »konceptov« v »izvedbe« in, prav tako, nazaj. Pri tem ni »sistematična«, vsaj na ravni pregledne reprezentativnosti ne, temveč se odloča za izbor; sistematična pa je zgotovo znotraj posameznih razprav, v katerih predlagani interpretativni vidik predstavi z različnih zornih kotov. Poglavja v knjigi so potemtakem »izbrana«, vendar si je, taka je predpostavka, skozi njihovo zaporedno branje kljub temu mogoče izoblikovati določeno »zaključeno« podobo razvoja (slovenskega) gledališča skozi stoletje in pol, od Dramatičnega društva, ustanovljenega leta 1867, do razmisleka o gledališču v sedanjem, še nezaključenem pandemičnem času. Večina razprav se nanaša na (lokalno) slovensko dramatiko in gledališče, nekaj, predvsem tistih, ki si za predmet razmisleka jemljejo performativne prakse, pa je tudi splošnejših ali »globalnih«. Večina razprav je posvečena posamičnim primerom, pojavom ali konkretnim uprizoritvenim praksam, kljub temu pa je nekaj refleksij zgolj »teoretskih«.

Prvi del knjige, »pogled nazaj«, je namenjen razmisleku o nekaj relevantnih temah, povezanih z zgodovino slovenskega gledališča in dramatike, kot npr. repertoarju Dramatičnega društva, petdesetim letom v razvoju mariborske Drame SNG, delovanju režiserja Ljubiše Ristića v slovenskem gledališču ali enciklopedičnemu orisu vloge in

pomena režiserja Tomaža Pandurja za slovensko in evropsko gledališče. Premišljevanje o dramatikii je omejeno na splošnejši pregled dramatike Ivana Cankarja in nato na predstavitev uprizoritvenega pogleda na dvoje značilnih primerov iz njegovega opusa, *Kralja na Betajnovi* in *Hlapce*.

Drugi del, »situacija danes«, ki se giblje med »poetizacijo« in »politizacijo« kot komplementarnima uprizoritvenima principoma, se v prvem podpoglavju dotika nekaterih reprezentativnih sodobnih uprizoritvenih praks ali ustvarjalnih obdobij, kot npr. gledališkega režiserja Jerneja Lorencija ali lutkovnega avtorja in režiserja Silvana Omerzuja, dodani sta jima študija zaključenega igralskega opusa Jerneja Šugmana in analiza uprizoritve *Nemoč*; med naslovnima kategorijama se giblje tudi prispevek o bralnih uprizoritvah.

V drugem podpoglavju se zvrsti serija zapisov o sodobni slovenski dramatikii, ki so ali splošnejši, z nekaj teoretskimi odvodi, ali se dotikajo konkretnih primerov (kot npr. dram Varje Hrvatini). Tretji del, »misel na prihodnost«, je ves posvečen sodobnim performativnim praksam, ki jih ni mogoče konkretno misliti brez ustrezne teoretske podlage, zato se v tekstih oba pristopa, sledeča kategorijam načelne »konceptualizacije« in že preverljive »izvedbe«, prepletata; zadnje podpoglavje prinaša poglobljene analize treh primerov razumevanja sodobnega performansa v dejavnostih *Vie Negative*, Marka Breclja in Lele B. Njatin.

Gledališka sinteza ne pomeni nasilnega združevanja nezdružljivega, temveč v dinamično zaporedje sopostavlja med seboj tudi zelo različne razprave o pojavih in primerih, ki pa lahko z medsebojnim učinkovanjem proizvedejo novo hermenevitično kvaliteto, novo »celoto«, ki je do tega trenutka v taki obliki še ni bilo. In še bistveno: brez velikih besed, temveč z »zgledi« trasira možne prihodnje poti »razvoja« umetnosti, ki se ji posveča.

Summary

At first glance, *Theatrical Synthesis* is the “technical” label for the papers published under this title. But it is not. The texts included in this volume span different fields – drama, dramatic theatre and performance art, its theory and execution – and are united by a common analytical orientation: the desire to recognize phenomena in their essence, their core. In this way, the title merely aims to illustrate the single “method” with which the debates approach their objects of research: to approach them as closely as possible, almost to the point of “obscurity”, and then to step back and see them in their specific manifestations, but at the same time – and this is the most important thing for the book – to see the potential of the contemporary connections they offer through their original embeddedness in an authentic, “historical” basis.

The synthesis in the present book takes place on several levels. The discussions thus span different historical periods, they have been written in the last decade or more, but what they have in common is perhaps the principle of a contemporary critical reading of phenomena and examples from Slovenian theatre history, theory and practice, as well as the historicization of their contemporaneity. They follow a simple question – what does the phenomenon in question mean at all, and what does it mean to me/us today? – and avoid a mere historical observation of something past or contemporary. The answers are of course not always so simple and often offer opportunities for various methodological and interpretative “complications”. I hope that the book contains as many of these as possible, because synthesis always means the complication of insights into higher forms.

The synthesis in the book takes place in the movement from “theatre” to “drama” and back again, and from “concepts” to “performances” and, once more, back again. It is not “systematic”, at least not at the level of transparent representation, but rather it chooses to be selective. However, it is certainly systematic within the individual discussions, in which it presents the proposed interpretative point of view from different angles. The chapters in the book are thus selected, but, such is the assumption that it is nevertheless possible when reading them in sequence to form a certain “complete” picture of the development of (Slovenian) theatre over a century and a half, from the Dramatic Society founded in 1867 to a reflection on theatre in the current, as yet unfinished, pandemic era. Most of the discussions are related to (local) Slovenian drama and theatre, but a few, especially those that take performative practices as their object of reflection, are also more general or even global. Most of the discussions are devoted to individual cases, phenomena or specific performance practices, but there are a few purely theoretical reflections.

The first part of the book, *A Look Back*, is devoted to a reflection on some topics related to the history of Slovenian theatre and drama, such as the repertoire of the Dramatic Society, fifty years in the development of drama at the Slovene National Theatre Maribor, the work of the director Ljubiša Ristić in the Slovenian theatre, or an encyclopaedic outline of the role and significance of the director Tomaž Pandur for both Slovene and European theatre. The reflection on drama is limited to a more general overview of Ivan Cankar's plays, and then to a presentation of a performative view of two typical examples from his oeuvre, *Kralj na Betajnovi* (The King at Betajnova) and *Hlapci* (The Servants).

The second part, *The Situation Today*, which moves between poeticization and politicization as complementary principles of performance, touches upon some representative contemporary performance practices or creative periods in the first sub-chapter, such as the work of the theatre director Jernej Lorenci or author and puppet director Silvan Omerzu, plus a study of Jernej Šugman's complete acting oeuvre and an analysis of the production of performance *Nemoč* (Powerlessness), and there is also a contribution on reading productions.

The second sub-section contains a series of essays on contemporary Slovenian drama, which are either more general, with some theoretical derivations, or touch on specific cases (such as the plays of Varja Hrvatin). The third part, *Thinking about the Future*, is entirely devoted to contemporary performance practices that cannot be thought of productively without a proper theoretical basis, and therefore the two approaches, following the categories of principled "conceptualization" and already verifiable "performance", are intertwined in the texts. The last subchapter brings in-depth analyses of three examples of understanding contemporary performance in the activities of Via Negativa, Marko Brecej and Lela B. Njatin.

Theatrical synthesis does not mean a violent bringing together of the incompatible, but the juxtaposition in a dynamic sequence of very different discussions of phenomena and examples, which, by interacting, can produce a new hermeneutic quality, a new whole, which has not existed in such a form up to this moment. And what's more, without big words but with examples it traces the possible future paths of the development of the art to which it is devoted.

Viri in literatura

- »Domače novice«. *Slovenec*, 29. okt. 1874.
- »Domače stvari«. *Slovenec*, 8. nov. 1873.
- »Domače stvari«. *Slovenec*, 11. nov. 1873.
- »Festival dramskega gledališča«. *Večer*, 22. okt. 1994, str. 12.
- »Nekoliko o našem 'dramatičnem društvu'«. *Novice*, 5. 2. 1874, str. 36–37.
- »Razne novice«. *Slovenski narod*, 11. apr. 1868.
- »Stari korporal«. *Slovenec*, 30. okt. 1873.
- »Balkan je postal nova fronta in ščit križarske Evrope«. *Delo*, 8. jan. 2016. <http://www.delo.si/svet/evropa/balkan-je-postal-nova-fronta-in-scit-krizarske-evrope.html>. Dostop 10. jan. 2016.
- »Be-coming Tree«. <https://becomingtree.live/>. Dostop 17. sept. 2021.
- »Chris Burden«. *The Art Story*. <https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/>. Dostop 30. avg. 2019.
- »Diplomski rad - Filozofski fakultet Zagreb - Intervju sa Ljubišom Ristićem«. <http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=1506>. Dostop 19. jun. 2017.
- »Dvojna vijačnica DNK«. *Wikipedia*. https://sl.wikipedia.org/wiki/Dvojna_vija%C4%8Dnica_DNK. Dostop 11. jan. 2016.
- »Hartmut Regitz«. *Parada plesa*, 11. jun. 2010. http://paradaplesa.si/?Id=ritem_izjav&View=novica&novicaID=465#.W4AiQYp9gkI. Dostop 24. avg. 2018.
- »Igor Štromajer. Jebeš umetnost«. *Aksioma.org*. http://aksioma.org/make_love_not_art/index_slo.html. Dostop 13. sept. 2015.
- »Iskanje gledališke sinteze nove slike, bistva in mita«. *Primorski dnevnik*, 13. sept. 1989.
- »Ivan Cankar. Kralj na Betajnovi«. *SSG Trst*. <https://www.teaterssg.com/event/kralj-na-betajnovi/>. Dostop 15. maj 2019.
- »KPGT«. <https://kpgtyu.com/>. Dostop 2. maj 2016.
- »Living Theatre Declaration (1970)«. <http://www.worldhistory.biz/contemporary-history/79216-25-living-theatre-declaration-1970.html>. Dostop 15. dec. 2015.
- »Lokalne volitve 2014«. http://volitve.gov.si/lv2014/rezultati/obcina_koper.html. Dostop 19. jan. 2015.
- »Moscow theater hostage crisis«. *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Moscow_theater_hostage_crisis. Dostop 19. jan. 2015.
- »Nerazrešljivo«. *VNtheatre*. <http://vntheatre.com/sl/projekti/nerazresljivo/>. Dostop 9. jan. 2016.

- »Obieawards. 1980s«. *American Theatre Wing*. <http://www.obieawards.com/events/1980s/year-83/>. Dostop 14. jun. 2016.
- »Ohranite MKC pod vodstvom Društva prijateljev zmernega napredka«. *Change.org*. https://www.change.org/p/mestna-obcina-koper-ohranite-mkc-pod-vodstvom-dru%C5%A1tva-prijateljev-zmernega-napredka?utm_campaign=new_signature&utm_medium=email&utm_source=signature_receipt. Dostop 18. jan. 2015.
- »Parada«. *Mladina*, 2. dec. 2011. <http://www.mladina.si/107223/parada/>. Dostop 19. jan. 2015.
- »podarim dobim kdor ne skace ni slovinc«. *Youtube*, 11. avg. 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=CVhn7NwQDN4>. Dostop 9. jan. 2016.
- »Repertoar«. *Sigledal*. <http://repertoar.sigledal.org/iskanje-po-predstavah>. Dostop 19. nov. 2018.
- »Samoopredelitev Slovenskega mladinskega gledališča na spletu«. *Mladinsko.com*. <http://www.mladinsko.com/o-mladinskem/osebna-izkaznica/>. Dostop 2. maj 2016.
- »Sedem smrtnih grehov«. *VNtheatre*. <http://vntheatre.com/sl/projekti/sedem-smrtnih-grehov/>. Dostop 9. jan. 2016.
- »Teorija in zgodovina drame in gledališče«. <https://www.ric.si/mma/M101-641-1-2/2010101314493584/>. Dostop 30. maj 2019.
- »TH312. Postdramatic and Contemporary Theater in Berlin«. *Bard College Berlin*. https://tools.bard.edu/wwwmedia/files/56911/64/TH312_Spring%202022_Syllabus_Tecklenburg_Feb22.pdf. Dostop 15. avg. 2021.
- »Thalia Prize 2018 Acceptance Speech By Professor Hans-Thies Lehmann«. *Critical Stages/Scènes critiques*, št. 18, 2018. <https://www.critical-stages.org/18/thalia-prize-2018-acceptance-speech-by-professor-hans-thies-lehmann/>. Dostop 15. avg. 2021.
- »The defining photos of the pandemic — and the stories behind them«. *CNN*, 12. mar. 2021. <https://edition.cnn.com/interactive/2021/03/world/coronavirus-pandemic-cnnphotos/>. Dostop 17. sept. 2021.
- »The VOINA Art-Group («War»). Actions 2006 – 2013«. *Livejournal*. <http://plucer.livejournal.com/266853.html>. Dostop 19. jan. 2015.
- »Tomaž Pandur u Laubi«. *Pogledaj.to*. <http://pogledaj.to/art/tomaz-pandur-u-laubi/>. Dostop 10. okt. 2022.
- »TV Slovenija. Ljubiša Ristić o Dušanu Jovanoviću«. *Youtube*, 6. nov. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Lxh7YJGPY>. Dostop 6. maj 2016.
- »Via nova«. *VNtheatre*. <http://vntheatre.com/sl/projekti/via-nova/>. Dostop 19. jan. 2016.
- »Wanda & Nova de Viator«. *Facebook*. <https://www.facebook.com/wndvwndv>. Dostop 13. sept. 2015.

- »Za Društvo Marka Breclja manj občinskih sredstev«. *Delo*, 19. jun. 2012. <http://www.delo.si/kultura/dediscina/za-drustvo-marka-breclja-manj-obcinskih-sredstev.html>. Dostop 19. jan. 2015.
- »Zlatko Kopljar«. *Artsy.net*. <https://www.artsy.net/artist/zlatko-kopljar>. Dostop 19. jan. 2015.
- (uc). »Salzburg brez paradiza«. *Dnevnik*, 5. jul. 1996, str. 20.
- Ackerman, Diane. *O naravi čutnega*. Prev. Dušanka Zabukovec. Ljubljana: Sophia, 2002 (Zbirka Sophia 2002, 2).
- Agamben, Giorgio. *Čas, ki ostaja: Komentar k Pismu Rimljanom*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Agamben, Giorgio. *Pulcinella or Entertainment for Kids in Four Scenes*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2018.
- Ahačič, Draga. *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Albrecht, Fran. *Odsevi časa*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.
- Althusser, Louis. »Ideologija in ideološki aparati države«. Prev. Zoja Skušek-Močnik. V: L. Althusser, E. Balibar, P. Macherey, M. Pêcheaux. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980. (Zbirka Marksistična teorija kulture in umetnosti). 37–99.
- Antončič, Emica. »Mariborska Drama 1982–1991«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 7. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor, 2001. 724.
- Antončič, Emica. »Medijska konstrukcija resničnosti«, *Dialogi*, letn. 43, št. 11–12, 2007, str. 4.
- Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Kompleks Ristić«. *Delo*, 2. okt. 2015. <http://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-kompleks-ristic.html>. Dostop 19. jun. 2017.
- Arhar, Nika. »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič«. *Delo*, 28. okt. 2014. <https://old.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-simona-semenic-drugic.html>. Dostop 11. febr. 2021.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994 (Knjižnica MGL, 119).
- Atteln, Günter. *The Lost Paradise: Arvo Paert, Robert Wilson* (2015). Dokumentarni film.
- Auslander, Philip. »The Performativity of Performance Documentation«. *PAJ*, letn. 28, št. 3, 2006, str. 1–10.
- Avsenik Nabergoj, Irena. »Nasilje v Cankarjevi drami *Kralj na Betajnovi* in medbesedilni stiki z evropsko literaturo«. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-CSZX06KC/bbea4b35-282c-48f1-b9c6-5e3375ad37fe/PDF>. Dostop 30. maj 2019.

- Badiou, Alain. *Rhapsody for the Theatre*. Prev. B. Bosteels. London, New York: Verso 2013.
- Barthes, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Prev. A. Stafford. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2005.
- Barthes, Roland. *Učna ura*. Prev. Barbara Pogačnik. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2003. (Zbirka Fraktal, 1).
- Barthes, Roland. *Užitek v tekstu. Variacije o pisavi*. Prev. Špela Žakelj. Ljubljana: Beletrina, 2013. (Knjižna zbirka Koda).
- Berger, Aleš. »Izga(i)njanje literature«. *Delo*, 25. okt. 2016, str. 5.
- Berger, Aleš. »Poročilo usklajevalca tekmovalnega programa BS 87«. *Almanah* 22. Borštnikovega srečanja, 1987, str. 10–11.
- Berger, Aleš. »Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana, Ivo Svetina: Šeherezada«. *Naši razgledi*, 10. mar. 1989, str. 136.
- Berger, Aleš. *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. (Razprave in eseji, 40).
- Berger, Aleš. *Ogledi in pogledi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1984. (Knjižnica MGL, 93).
- Bernat, Roger, Fratini Serafide, Roberto. »Seeing Oneself Living«. V: A. R. Burzyńska, ur. *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag, London: Live Art Development Agency, 2016. 88–97.
- Bibič, Polde. *Izgon. Pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana: Nova revija, Slovenski gledališki muzej, 2003.
- Bishop, Claire. *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva*. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2013. (Knjižna zbirka Transformacije, 35).
- Böll, Heinrich. *Klovnovi pogledi*. Prev. Janez Gradišnik. Maribor: Obzorja, 1966.
- Borin, Maja. »Uprizoritve mariborske Drame v zadnjem obdobju (Od Kopenhagna do Peera Gynta)«. V: *Devetdeset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, 1919–2009*. Vili Ravnjak, ur. Maribor: SNG Maribor, 2009. 140–173.
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika; Postprodukcija. Kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Prev. Tanja Lesničar - Pučko. Ljubljana: Maska, 2007. (Knjižna zbirka Transformacije, 22).
- Braun, Karlheinz. »Sätze zum MiniDrama«. V: *MiniDramen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2007. (Theaterbibliothek). 9–11.
- Bregant, Mihael. »Pol meseca«, *Mladina*, 9. jun. 1989, str. 58.
- Broadhurst, Susan. *Digital Practices. Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.
- Buljan, Ivica. »Poslijepodne jedne Carmen«. *Slobodna Dalmacija*, 5. mar. 1992.

- Burger, Janez. *Priletni parazit ali Kdo je Marko Breclj?* Dokumentarni film. RTV SLO, DPZN Koper, 2013.
- Butala, Gregor. »Jernej Šugman: Človek, ki stoji na odru, je človek na kubik«. *Dnevnik*, 21. jan. 2017. <https://www.dnevnik.si/1042760203>. Dostop 1. jan. 2018.
- Butala, Gregor. »Končno čaša čistega vina«. *Dnevnik*, 8. mar. 2002, str. 9.
- Butala, Gregor. »Sobivanje različnosti ali zgolj primikanje robov? Pogled na gledališko sezono 2003/2004«. V: Štefan Vevar, ur. *Slovenski gledališki letopis*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2005. 7–15.
- Butala, Gregor. »V precepu med željami in (z)možnostmi. Pogled na gledališko sezono 2010/2011«. Štefan Vevar, ur. *Slovenski gledališki letopis*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2012. 7–13.
- Callon, Michel. »What does it mean to say that economics is performative?« V: *HAL-archives ouvertes*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00091596/document>. Dostop 11. febr. 2011.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Četrta knjiga*. Dušan Moravec, ur. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- Chaikin, Joseph. *Prisutnost glumca*. Prev. V. Radovanović. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1977.
- Chappo, Ashley. »An April 'Renaissance' in Performance Art«. *Observer*, 4. sept. 2015. <https://observer.com/2015/04/an-april-renaissance-in-performance-art/>. Dostop 30. avg. 2019.
- Chevé, Dominique. »Epidemija«. V: B. Andrieu, G. Boëtsch, ur. *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik, 201. 121–122.
- Cocco, Giuseppe, Lazzarato, Maurizio. »Ruptures in Empire. The Power of Exodus«. *Generation Online*. <http://www.generation-online.org/t/empireruptures.htm>. Dostop 19. jan. 2015.
- Corijn, Eric, Groth, Jacqueline. »The Need for Freezones: Informal Actors Setting the Urban Agenda«. V: *Art and Activism in the Age of Globalization*. L. De Caeter, R. De Roo, K. Vanhaesebrouck, ur. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 146–159.
- Courtine, Jean-Jacques. *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX. siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Crnkovič, Marko. »Novi ravnatelj ob zvokih nove glasbe v novi stavbi«. *Delo*, 13. sept. 1989, str. 10.
- Cundrič, Janez. »Pojasnilo«. *Večer*, 14. apr. 1993, str. 16.
- Čičigoj, Katja. »'Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.' Odrpito delo – tekst kot dogodek«. V: *Slovenska dramatika*. Mateja Pezdirc Bartol, ur. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja, 31). 61–68.

- Čufer, Eda. »Tretja generacija«. *Maska*, letn. 3, št. 2–3, 1992, str. 45.
- De Cauter, Lieven. »Notes on Subversion/Theses on Activism«. V: *Art and Activism in the Age of Globalization*. L. De Cauter, R. De Roo, K. Vanhaesebrouck, ur. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 9–18.
- Deleuze, Gilles. »One Less Manifesto«. V: T. Murray, ur. *Mimesis, Masochism, & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. 238–259.
- Derrida, Jacques. »Archive Fever«. V: C. Merewether, ur. *The Archive*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The MIT Press, 2006. 76–79.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave«. V: E. Hrvatin, ur. *Pri-sotnost, predstavljanje, teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Maska, 1996. (Knjižna zbirka Transformacije, 1). 82–103.
- Dobovšek, Zala. »Gledalec v 'stalni pripravljenosti'«. *Dnevnik*, 1. febr. 2016. <https://www.dnevnik.si/1042729364/Oder/gledalec-v-stalni-pripravljenosti>. Dostop 1. jan. 2018.
- Dobovšek, Zala. »Česa takega še nisem počel«. *Pogledi*, 31. jan. 2016. <http://pogledi.delo.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel>. Dostop 1. jan. 2018.
- Dobovšek, Zala. »Navzven po starem, v podrobnostih vendarle premiki. Pogled na gledališko sezono 2012/2013«. Štefan Vevar, ur. *Slovenski gledališki letopis*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2014. 7–11.
- Dobovšek, Zala. »Ocenjujemo: Kralj na Betajnovi«. *Delo*, 11. febr. 2014. <https://www.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-kralj-na-betajnovi.html>. Dostop 1. jan. 2018.
- Dobovšek, Zala. »Pred gledališko premiero Fausta v Križankah«. *Pogledi*, 20. sept. 2015, str. 8.
- Dobovšek, Zala. »Reciklirana režijska zasnova, a z odličnimi člani ansambla«. *Dnevnik*, 23. sept. 2015, str. 26.
- Dovjak, Krištof. »Kantor – Kaligula?«. *Dnevnik*, 18. mar. 1994, str. 7.
- Dupont, Florence. *Aristotel, vampir zapadnog pozorišta*. Prev. M. Miočinović. Beograd, Clio, 2011.
- Eddinger, Thomas. »(After) the Pornographic Turn«. *Bodypoliticx*. Z. Gray, F. Waldvogel, ur. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2007. 25–32.
- Ekart, Primož. *Nemoč*. Minitheater, 14. dec. 2017. Videoposnetek Prodok Teater TV Ljubljana. Arhiv producenta.
- Erjavec, Aleš. »Power, freedom and subversion: political theater and its limits«. *Monitor*, letn. 10, št. 5–6, 2009, str. 103–114.
- 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.
- Eržen, Saša. »Borutov koledar«. *Mladina*, 19. dec. 2014. <http://www.mladina.si/162961/borutov-koledar/>. Dostop 10. jan. 2016.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008. (Knjižna zbirka Koda).
- Fištravec, Andrej. »Socialne konstrukcije fauham (1) gledališča in fauham realnosti«. *Dialogi*, letn. 27, št. 2, 1991, str. 52–56.
- Flegar, Vojko. »Kakšna Lulu bi to bila!«. *Delo*, 2. jun. 1992, str. 7.
- Foretić, Dalibor. »Prekrščevanje slovenskega gledališča«. *Maska*, letn. 1, št. 1, 1991, str. 28–31.
- Frisch, Max. »O marionetah, iz Dnevnika, 1947«. *Lutka*, letn. 1, št. 2, 1966, str. 71–73.
- Garbajs, Blaž. »FOTO in VIDEO: Hlapci pred parlamentom: Strah nas je za prihodnost«. *24ur.com*. <https://www.24ur.com/novice/slovenija/foto-hlapci-pred-parlamentom-so-vse-glasnejši.html>. Dostop 19. nov. 2018.
- Gayraud, Jean Francois, Senat, David. *Terorizam*. Prev. A. Grgić Marasović, P. Novoselec. Zagreb: Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, 2008.
- Giroux, Élodie. »Bolest«. V: B. Andrieu, G. Boëtsch, ur. *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik, 2010. str. 69–71.
- Gombač, Branko. »Za sodobnejšo pot slovenskega gledališča«. *Gledališki list SNG Maribor*, letn. 22, št. 1–4, 1967/68, str. 8–9.
- Gombač, Branko. *Skozi življenje, 1./2.* Celje: Cetus, 1993.
- Goršič, Niko. »Fascinacija 'gledališča slik'«. *Dnevnik*, 20. nov. 1990, str. 4.
- Grabeljšek, Dragana, Damnjanović, Slavenko, Jovanović, Snežana, Kosić-Kovačević, Maja, ur. *Nacionalni sastav stanovništva SFR Jugoslavije. Knjiga I: podaci po naseljima i opštinama*. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1991.
- Grandovec, Helena. »Gledališče je najkrajša pot k bogu«. *Dialogi*, letn. 27, št. 2, 1991, str. 17–22.
- Grandovec, Helena. »Zvesti svoji poti in času!«. *Večer*, 15. okt. 1985, str. 1.
- Grgić, Jožica. »Ljubiša Ristić: 'Oni delajo predstavo o meni, jaz pa naj crknem'«. *Delo*, 23. jul. 2015. <http://www.delo.si/kultura/oder/ljubisa-ristic-oni-delajo-predstavo-o-meni-jaz-pa-naj-crknem.html>. Dostop 23. jun. 2017.
- Grizold, Adrian. »Beseda je izvirni greh«. *Primorski dnevnik*, 11. nov. 1994, str. 17.
- Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. Prev. Tomaž Kralj. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1973. (Knjižnica MGL, 61).
- H. G. »Širok ustvarjalni razpon«. *Večer*, 20. okt. 1989, str. 16.
- H. G., M. H. »Po predstavi. Režiser Tomaž Pandur«. *Večer*, 29. okt. 1986, str. 6.
- Habjanović-Djurović, Ljiljana. »Prljavi kosmopoliti dobiče boj na Kosovu«. *Duga*, 1994, str. 9–11, 94–95.
- Hartman, Bruno. »Devet desetletij mariborske Drame«. V: *Devetdeset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, 1919–2009*. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Slovensko narodno gledališče Maribor, 2009. 43–47.

- Hečimović, Branko, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990. (Biblioteka *Posebna izdanja* / Globus).
- Höbel, Wolfgang. »Terrorist der Leidenschaft«. *Spiegel*, 6. jun. 1995, str. 4–6.
- Holmes, Brian. »Recapturing Subversion: Some Twisted Rules for the Culture Game«. V: *Art and Activism in the Age of Globalization*. L. De Cauter, R. De Roo, K. Vanhaesebrouck. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 272–287.
- Horvat, Jože. »Nič novega: že od nekdanj me napadajo in obsojajo!«. *Delo*, 11. jul. 1981, str. 26.
- Horvat, Jože. »Dramatika v naših razmerah«. *Delo*, 18. jun. 1981, str. 13.
- Horvat, Jože. »Taki in drugačni junaki Sterijinega pozorja«. *Delo*, 3. jul. 1981, str. 27.
- Horvat, Ksenija. »Dr. Mladen Dolar. Intervju, informativni program«. *RTVSLO*, 7. mar. 2021. <https://www.rtvsllo.si/4d/arhiv/174758854?s=tv>. Dostop 17. 9. 2021.
- Hostnik Štinc, Majda. »Strastno lovljenje svobode«. *Dnevnik* 31. jan. 1990, str. 16.
- Hrvat, Emil. »Rez v igralca«. *Mladina*, 17. febr. 1989, str. 57.
- Hrvat, Varja. *Najraje bi se udrila v zemljo*. Tipkopis. Pri avtorju.
- Hrvat, Varja. *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*. Tipkopis. Pri avtorju.
- Hrvat, Varja. *Zlata ptička, črna vrana*. *Dialogi*, letn. 57, št. 1–2, 2021, str. 268–277.
- Inkret, Andrej et al., ur. *Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 1946–1996*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1996.
- Inkret, Andrej. »'Tespisov voz', Slovensko novo gledališče, Maribor, Drago Jančar in Tomaž Pandur: Nočni prizori«. *Naši razgledi*, 8. jun. 1984, str. 330.
- Inkret, Andrej. »Carmen, Carmen, Carmen«. *Delo*, 26. febr. 1992, str. 46.
- Inkret, Andrej. »Hermetično kraljestvo«. *Delo*, 1. mar. 1996, str. 13.
- Inkret, Andrej. »Mariborski Hamlet«. *Delo*, 12. dec. 1990, str. 10.
- Inkret, Andrej. »Opera brez petja«. *Delo, Sobotna priloga*, 24. apr. 1993, str. 34.
- Inkret, Andrej. »Opera iz vzhodno-zahodnega seraja«. *Delo*, 15. febr. 1989, str. 10.
- Inkret, Andrej. »Tekst-osnutek: *Kralj na Betajnovi* kot model«. *Gledališki feljtoni*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972, str. 147–156.
- Inkret, Andrej. *Milo za drago*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978. (Knjižnica MGL, 76).
- Inkret, Andrej. *Za Hekubo: gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000. (Zbirka Gledališke monografije).
- Ivelja, Ranka. »Od turista do terorista«. *Dnevnik*, 13. okt. 2014. <http://www.dnevnik.si/mnenja/komentarji/od-turista-do-terorista>. Dostop 13. okt. 2014.
- Jaklič, Andrej. »Strah in pogum Jožefa Kantorja«. *Delo*, 5. febr. 2014. <https://www.delo.si/kultura/oder/strah-in-pogum-jozefa-kantorja.html>. Dostop 30. maj 2019.
- Jaklič, Andrej. »Tomaž Pandur: Umetnik s podjetniško žilico ali podjetnik z umetniško«. *Delo*, 5. apr. 2014, str. 19.

- Javoršek, Jože. *Ogledala*. Gledališke kritike. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1981.
- Jergović, Miljenko. »Slovenski režiser rehabilitira pisca Milorada Pavića, netipičnog srpskog nacionalista«. *Globus*, 5. jul. 2002, str. 77.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču. Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: SLOGI, 2015.
- Jones, Amelia. »'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentati-on«. *Art Journal*, letn. 56, št. 4, 1997, str. 11–18.
- Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. (Knjižnica MGL, 123).
- Jurca Tadel, Vesna. »Svoboda in nemir«. *Pogledi*, 26. okt. 2011, str. 8.
- Jurca Tadel, Vesna. »V znamenju Karamazovih in Cankarja. Pogled na sezono 2004/2005«. V: *Slovenski gledališki letopis*. Štefan Vevar, ur. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2006. 7–15.
- Jurčič, Josip. *Zbrano delo. Deseta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982.
- Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. Lojze Filipič, ur. *Linhartovo izročilo*. Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957. 30–120.
- Kalan, Filip. *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Kaprow, Alan. »Notes on the Elimination of the Audience«. V: Claire Bishop, ur. *Participation*. London: Whitechapel, Cambridge: The MIT Press, 2006. 102–104.
- Kelleher, Joe. *theatre&politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Kermauner, Taras. *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: [samozaložba], 1979.
- Klaić, Dragan. »Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić«. *Scena*, letn. 42, št. 4, 2006, str. 16–25.
- Klein, Gabriele. »Was ist eigentlich eine Performance?«. *Passagen*, št. 3, 2011, str. 6–10.
- Klunker, Heinz. »Od Meinigena do Pandurja. Tomaž Pandur in njegov ansambel«. V: *Pandur's theatre of dreams, Pandurs Theater der Träume, Pandurjevo gledališče sanj*. Livia Pandur, ur. Maribor: Seventhheaven, 1997, str. 286.
- Klunker, Heinz. »Zatišje po viharju«. *Naši razgledi*, 6. mar. 1992, str. 135.
- Kmecl, Matjaž. »Namesto uvodnika«. *Almanah* 26. Boršnikovega srečanja 1991, str. 1.
- Koblar, France. »Slovenska dramatika – izročilo Antona Tomaža Linhartarja«. Lojze Filipič, ur. *Linhartovo izročilo*. Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957. 11–26.
- Koblar, France. »Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost«. *Dokumenti*, letn. 3, št. 10, 1967, str. 30–91.
- Koblar, France. *Dvajset let slovenske Drame I, 1919–1930*. Ljubljana: Slovenska matiča, 1964.
- Koblar, France. *Dvajset let slovenske Drame II, 1930–1939*. Ljubljana: Slovenska matiča, 1965.

- Korun, Mile. *Končno poročilo o nekončanem Kralju Learu v ljubljanski Drami*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2015. (Knjižnica MGL, 165).
- Korun, Mile. *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL, 125).
- Kos, Janko. *Misliti Cankarja*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Koter, Darja. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«. *Muzikološki zbornik*, letn. 47, št. 1, 2010, str. 57–72.
- Kozak, Juš. *Zbrano delo*. Maribor: Litera, 2003. (Knj. 13: Gledališke ocene in članki).
- Kozak, Primož. *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Kralj, Lado. »Hommage à Ristić«. *Maska*, letn. 4, št. 1–2, 1994, str. 27.
- Kraljevič, Branko. [brez naslova]. *Gledališki list SNG Maribor*, letn. 51, št. 3, 1996/1997, str. 12–13.
- Kreft, Bratko. »Temelji slovenskega gledališča«. *Dokumenti*, letn. 4, št. 11–12, 1968, str. 1–21.
- Kreft, Mojca. »O aktualnostih gledališke sezone 2011/2012«. V: *Slovenski gledališki letopis*. Štefan Vevar, ur. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2013. 7–17.
- Kunst, Bojana, Pogorevc, Petra, ur. *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2006. (Knjižna zbirka Transformacije, 20).
- Kunst, Bojana. »O nemoči radikalne potrošnje: Via Negativa«. M. Blažević, ur. *Ne, Via Negativa 2002–2008*. Ljubljana: Maska, 2010. (Knjižna zbirka Transformacije, 29). 197–209.
- Kunst, Bojana. »Težave s sodobnostjo«. V: *Sodobne scenske umetnosti*. Bojana Kunst, Petra Pogorevc, ur. Ljubljana: Maska, 2006. (Knjižna zbirka Transformacije, 20). 39–57.
- Kušar, Peter. »'Črne maske' Marija Kogoja«. *Dnevnik*, 6. febr. 1990, str. 16.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc. *Scène*. Villeneuve-d'Ascq: Christian Bourgois editeur, 2013.
- Laporte, Dominique. *Zgodovina dreka*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2004 (Knjižna zbirka Koda).
- Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. Abington, New York: Routledge, 2016.
- Lehmann, Hans-Thies. »Samopromišljanje koncepta lepog«. Prev. N. Nelevič. *Gest. Časopis za pozorište, izvedbene umjetnosti i kulturu*, letn. 2, št. 3, 2012, str. 79.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska, 2003. (Knjižna zbirka Transformacije, 12).
- Lehmann, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Prev. E. Butler. Abingdon, New York: Routledge, 2016.

- Leiler, Ženja. »Lov na čaravnice ali čaravnice na lovu?«. *Delo, Sobotna priloga*, 13. sept. 1997, str. 41.
- Leiler, Ženja. »Pandurjeva Carmen«. *Mladina*, 4. febr. 1992, str. 39.
- Leskovšek, Nika. »Zglajeno prelivanje mozaičnih podob«. *Dnevnik*, 9. apr. 2014, str. 18.
- Löffler, Sigrid. »Hugo Ball und Raskolnikow spielen Tennis«. *Süddeutsche Zeitung*, 3. okt. 1994.
- Lukan, Blaž. »Arhiv kot performans«. V: Blaž Lukan. *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Aristej, 2013. 64–66.
- Lukan, Blaž. »Borštnikovo srečanje med letoma 1985 in 1994«. V: *Gremo na Borštnikalka! razstava ob 50. obletnici Festivala Borštnikovo srečanje*. Tea Rogelj, ur. Maribor: Festival Borštnikovo srečanje, SNG, 2015. 40–52.
- Lukan, Blaž. »Božansko podjetje Tomaža Pandurja«. V: Blaž Lukan. *Dramaturške figure. Eseji o današnjem gledališču*. Ljubljana: Maska, 1998. 162–167.
- Lukan, Blaž. »Cankar, naš sodobnik: napotki za novo branje«. *Dialogi*, letn. 45, št. 5–6, 2009, str. 27–48.
- Lukan, Blaž. »Erasing the Audience. An attempt at inscription«. V: *No one should have seen this. The Theatre of Via Negativa, 2002–2011*. Ljubljana: Maska, 2012. 10–132.
- Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije«. V: Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska, 2010. 89–125.
- Lukan, Blaž. »Novi performans: poskus opisa«. V: Blaž Lukan. *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Aristej, 2013. 52–63.
- Lukan, Blaž. »Omerzujeve lutke in njihova performativnost«. V: Silvan Omerzu. *Avtomati, lutke, igralci*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2010. 8–85.
- Lukan, Blaž. »Performans: nemogoča revizija desetletja«. V: *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015*. Muzej sodobne umetnosti Metelkova, [Ljubljana], 22. dec. 2015–3. apr. 2016. Ljubljana: MSUM. 37–44.
- Lukan, Blaž. »Politični bodiartistični performansi Iveta Tabarja«. V: Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha, ur. *Hibridni prostori umetnosti*. Ljubljana: Maska in UL AGRFT, 2012. 119–138.
- Lukan, Blaž. »Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb«. V: Bojana Kunst, Petra Pogorevc, ur. *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2006. (Knjižna zbirka Transformacije, 20). 246–257.
- Lukan, Blaž. »Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije«. V: *Umetnost med prakso in teorijo. Teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*. Zbornik znanstvenih besedil. Jožef Muhovič, ur. Ljubljana: Založba Univerze, 2021. 187–200.
- Lukan, Blaž. »Tomaž Pandur«. V: *Osebnosti slovenskega gledališča: izzivalci meja*. Mateja Ratej, ur. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2019. 121–145.

- Lukan, Blaž. *Dramaturške figure*. Ljubljana: Maska, 1998. (Knjižna zbirka Transformacije, 2).
- Lukan, Blaž. *Dramaturške replike*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1991. (Knjižnica MGL, 112).
- Lukan, Blaž. *Po vsem sodeč*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015. (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, 93).
- Lukan, Blaž. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001. (Zbirka Gledališke monografije).
- Lukan, Blaž. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej, 2007.
- Lukić, Darko. »Pandurjeva knjiga sanj«. V: *Pandur's theatre of dreams, Pandurs Theater der Träume, Pandurjevo gledališče sanj*. Livia Pandur, ur. Maribor: Seventhheaven, 1997. 276–283.
- M. K. »Hvala, občinstvo, za moč. Dajte jo še mladim, da se oborožijo za boj v tem kričnem času«. *RTVSLO, MMC*, 29. okt. 2017. <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/hvala-obcinstvo-za-moc-dajte-jo-se-mladim-da-se-oborozijo-za-boj-v-tem-kricnem-casu/436505>. Dostop 17. dec. 2017.
- Mahníč, Mirko. »Novo gradivo o početkih Dramatičnega društva«. *Dokumenti*, letn. 1, št. 3, 1965, str. 81–92.
- Maličev, Patricija. »Kakšna levičarka vendar si? Govoriš kot CNN in Cia!« *Delo*, 25. sept. 2015. <http://www.delo.si/sobotna/kaksna-levicarka-vendar-si-govoris-kot-cnn-in-cia.html>. Dostop 2. maj 2016.
- Marinčič, Vesna. »Tisoč in en sen«. *Delo*, 22. apr. 1989, str. 28.
- Marsič, Bojan. »Marko Breclj: Še en oh!« *Regional Obala*, 19. nov. 2012. <http://www.regionalobala.si/novica/marko-brecelj-se-en-oh>. Dostop 19. sept. 2014.
- Martinčević, Jagoda. »Čovjek u snoviđenjima«. *Vjesnik*, 2. febr. 1990, str. 12.
- McKenzie, Jon. *Perform or else*. London, New York: Routledge, 2001.
- Megla, Maja. »Govoriti resnico, to je edini smisel gledališča«. *Mag*, 26. mar. 2008, str. 80–82.
- Milek, Vesna. »Da bi preživali, ustvarjamo druge svetove«. *Delo, Sobotna priloga*, 14. mar. 2015, str. 16–18.
- Milek, Vesna. »Jernej Šugman. Od blizu«. *RTVSLO*, 19. apr. 2017. <https://4d.rtv slo.si/arhiv/od-blizu/174466999>. Dostop 9. mar. 2018.
- Milek, Vesna. »Pandurjeva pesem o umetnikovi samotni«. *Delo*, 18. jul. 2013, str. 17.
- Milek, Vesna. »Secirnica duš, arena, zapor«. *Delo, Sobotna priloga*, 7. sept. 2002, str. 20–21.
- Milohnić, Aldo. »'Politično' in gledališče, ki ni njegov dvojnik. O predstavah 'Tretje generacije' v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja«. V: *Sodobne scenske umetnosti*. Bojana Kunst, Petra Pogorevc, ur. Ljubljana: Maska, 2006. (Knjižna zbirka Transformacije, 20). 127–141.

- Mladenović, Filip. »Alternativno pozorište u Jugoslaviji osamdesetih: KPGT – studija slučaja«. *Kultura*, letn. 27, št. 93–94, 1994, str. 82–94.
- Moravec, Dušan et al., ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Moravec, Dušan. »Nekaj opomb o vzponih in upadih našega starejšega repertoarja«. *Dokumenti*, letn. 1, št. 3, 1965, str. 92–98.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Moravec, Dušan. *Temelji slovenske teatrologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.
- Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London, New York: Verso, 2013.
- Mrzel, Ludvik. *Gledališke kritike 1933–1939*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1998. (Dela / Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede, št. 46).
- Nolli, Josip. *Priročna knjiga za gledališke diletant*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1868.
- Novak, Jernej. »'Carmen' kot postmodernistični spektakel«. *Dnevnik*, 25. febr. 1992, str. 12.
- Novak, Jernej. »Borštnikovo srečanje 1986. Poročilo usklajevalca programa«. *Almanah* 23. Borštnikovega srečanja 1986, str. 12.
- Novak, Jernej. »Lepota in groza tisoč in druge noči«. *Dnevnik*, 14. febr. 1989, str. 16.
- Novak, Jernej. »Véliká igra svetá«. *Dnevnik*, 11. dec. 1990, str. 8.
- O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. London, New York: Thames&Hudson, 2009.
- OHO: retrospektiva / Eine Retrospektive / A Retrospective*. Ljubljana: Moderna galerija; Frankfurt am Main: Revolver, 2007.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«. V: Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska, 2010. 271–327.
- Pandur, Livia, ur. *Pandur's theatre of dreams, Pandurs Theater der Träume, Pandurjevo gledališče sanj*. Maribor: Seventhheaven, 1997.
- Pandur, Livia. »Tomaž Pandur in njegovo gledališče sanj«. V: *Pandur's theatre of dreams, Pandurs Theater der Träume, Pandurjevo gledališče sanj*. Livia Pandur, ur. Maribor: Seventhheaven, 1997. 284–285.
- Partljič, Tone. »Drama Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru 1971–1985 ali od Gombača do Ravnjaka«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 6. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 627.
- Partljič, Tone. »Krise ni, da je le ne bi bilo«. *Večer*, 8. jul. 1970, str. 8.

- Partljič, Tone. »Pogovor z ravnateljem in umetniškim vodjem Drame Stanetom Po-tiskom«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 6. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 621–625.
- Partljič, Tone. »Pridite, Boršnikovo srečanje je«. *Almanah 22*. Boršnikovega srečanja 1987, str. 3.
- Pavis, Patrice. »Od besedila do odra: težaven porod«. Prev. Suzana Koncut. V: Emil Hrvatin, ur. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska, 1996. (Knjižna zbirka Transformacije, 1). 141–158.
- Pavis, Patrice. »Teze za analizo dramskega teksta«. Prev. Jan Jona Javoršek. V: Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič, ur. *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. (Knjižnica MGL, 148). 119.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Pavšič-Bor, Vladimir. »Jermanov problem«. V: Matej Bor. *Kritika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.
- Pearson, Mike. *Site-Specific Performance*. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Peljhan, Marko, Berger N., Matjaž. »Odprto pismo Ljubiši Ristiću«. *Delo*, 27. jan. 1990, str. 29.
- Perat, Katja. »Večno vračanje enakega«. *Mladina*, 2. okt. 2015, str. 63.
- Perovič, Nataša. »Vsi slovenski režiserji so čudoviti«. *As*, 17. avg. 1995, str. 12–13.
- Petrovič, Danica. »Pandurjev mrk«. *Slovenske novice*, 3. mar. 1992, str. 8.
- Pevc, Metod. »Poročilo usklajevalca tekmovalnega programa BS 90«. *Almanah 25*. Boršnikovega srečanja, 1990, str. 5.
- Pezdir, Slavko. »Embargo na božanski navdih?«. *Delo*, 17. apr. 1993, str. 7.
- Pezdir, Slavko. »Hamlet kot veliki teater sanj in smrti«. *Delo*, 5. dec. 1990, str. 10.
- Pezdir Bartol, Mateja. *Dramatika. Ivan Cankar: literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2018.
- Pintar, Boris, Pavlič, Jana. *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost 90-ih*. Ljubljana: Maska, 2001. (Knjižna zbirka Transformacije, 7).
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Pogorevc, Petra. »Iz muke v strast«. *Dnevnik*, 14. jan. 1997, str. 20.
- Pogorevc, Petra. »Kozmos v malem«. *Dnevnik*, 13. maj 2000, str. 13.
- Predan, Vasja. »Drama SNG Maribor, Carmen«. *Naši razgledi*, 6. mar. 1992, str. 135.
- Predan, Vasja. »Fascinantni krogi navznoter«. *Razgledi*, 16. apr. 1993, str. 38–39.
- Predan, Vasja. »Mariborska Drama 1972–73«. *Delo*, 16. jun. 1973, str. 19.
- Predan, Vasja. »Pandurjev Hamlet«. *Naši razgledi*, 11. jan. 1991, str. 8–9.

- Predan, Vasja. »Preveč dobrega ni dobro«. *Razgledi*, 3. apr. 1996, str. 30.
- Predan, Vasja. *Kritikovo gledališče*. Ljubljana: Slovenska matica, 1990.
- Predan, Vasja. *Po premieri*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.
- Predan, Vasja. *Sinočnje premiere*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1974. (Knjižnica MGL, 62).
- Predan, Vasja. *Sled odrskih senc*. Ljubljana: Knjižna zadruga, 1999.
- Rak, Peter. »Vili Ravnjak: Kar sem imel povedati, sem povedal«. *Delo*, 7. jun. 2013. <https://www.delo.si/kultura/oder/vili-ravnjak-kar-sem-imel-povedati-sem-povedal.html>. Dostop 21. febr. 2019.
- Rak, Peter. »Vili«. *Delo*, 7. jun. 2013. <https://www.delo.si/kultura/oder/vili-ravnjak-kar-sem-imel-povedati-sem-povedal.html>. Dostop 21. febr. 2019.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. (Knjižna zbirka Transformacije, 27).
- Ravnjak, Marjana. »Jernej Šugman. Profil«. *RTVSLO*, 8. mar. 2016. <https://4d.rtvsl.si/arhiv/jernej-sugman/174392568/>. Dostop 9. mar. 2018.
- Ravnjak, Vili. »Izročila zgodovine. Ob osemdesetletnici Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 1. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 2–5.
- Ravnjak, Vili. »Četrto obdobje 1986–1999. Uvod«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 7. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 716.
- Ravnjak, Vili. »Gledališče mita in obreda«. V: *Pandur's theatre of dreams, Pandurs Theater der Träume, Pandurjevo gledališče sanj*. Livia Pandur, ur. Maribor: Seventhheaven, 1997. 296–297.
- Ravnjak, Vili. »Tretje obdobje 1963–1985. Uvod«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 5. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 524.
- Ravnjak, Vili. »Uvod v repertoar SNG Maribor 1919–2009«. V: *Devetdeset let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, 1919–2009*. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Slovensko narodno gledališče Maribor, 2009. 216–221.
- Ravnjak, Vili. »Za reformo mariborske Drame«. *Gledališki list SNG Maribor*, letn. 40, št. 1, 1985/1986, str. 11–12.
- Ravnjak, Vili. *Mariborski gledališki nemiri (izbor iz člankov, intervjujev in esejev med leti 1985 in 1988)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1990. (Knjižnica MGL, 111).
- Ravter, Staš. »'Biti, verjeti in pripadati svetu, ki ga kreiraš'«. *Večer*, 28. mar. 1992, str. 6.
- Read, Alan. *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

- Recchia, Francesca. »Radical Territories of Affection: The Art of Being Stalker«. V: *Art and Activism in the Age of Globalization*. L. De Cauter, R. De Roo, K. Vanhaesebrouck, ur. Rotterdam: NAi Publishers, 2011. (Reflect #08). 160–170.
- Ricoeur, Paul. »Archives, Documents, Traces«. V: C. Merewether, ur. *The Archive*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The MIT Press, 2006. 66–69.
- Ristić, Ljubiša. »Ljubiša Ristić njim samim«. *Scena*, letn. 42, št. 4, 2006, str. 7–12.
- Rotar, Vojko. »Mehki terorist v politiki«. *Dnevnik*, 19. nov. 2011. <http://www.dnevnik.si/vec-vsebin/1042488788>. Dostop 19. sept. 2014.
- Ryngaert, Jean-Pierre, Martinez, Ariane, ur. *Graphies en scène*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2011.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Poetika moderne drame. Od Henrika Ibsna do Bernard-Marie Koltèsa*. Prev. M. Miočinović. Beograd: Clio, 2014.
- Schechner, Richard. »Plagiarism, Greed, and the Dumbing Down of Performance Studies«. *TDR: The Drama Review*, letn. 53, št. 1, 2009, str. 7–21.
- Schmitt, Jean-Claude. *Geste v srednjem veku*. Prev. Maja Šabec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2000. (Studia humanitatis).
- Semenič, Simona. »Kje je slovenska dramatika?«. *Dnevnik*, 28. febr. 2017. str. 23.
- Silvestro, Carlo. *The Living Book*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1971.
- Slodnjak, Marko. *Bolečina in moč*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1990. (Knjižnica MGL, 109).
- Smasek, Lojze, Helena Grandovec. »Borštnikovo srečanje ohranja izjemen pomen za gledališko umetnost in odnos do nje«. *Večer*, 15. okt. 1985. str. 8.
- Smasek, Lojze. »Nova, sebe razžirajoča vrednost«. *Večer*, 25. febr. 1992, str. 6.
- Smasek, Lojze. »Pozabljeni dramatik«. *Večer*, 26. okt. 1985, str. 8.
- Smasek, Lojze. *Post scriptum*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017. (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, 94/1).
- Snoj, Jože. »Odrska paša za oči s Tespisovega voza«. *Delo*, 3. dec. 1980, str. 7.
- Soršak, Slavko. »Naše srečanje od 20. do 30. oktobra 1985«. *Almanah 20. Borštnikovega srečanja*, 1985, str. 2.
- Stritar, Josip. *Zbrano delo. Šesta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955.
- Sušec Michieli, Barbara et al., ur. *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007. (Zbirka Slovarji).
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000. (Knjižnica MGL, 130).
- Šega, Drago. *Eseji in kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.
- Šeligo, Rudi. »Borštnikovo srečanje 93«. *Almanah 28. Borštnikovega srečanja*, 1993, str. 4–5.

- Šorli, Maja. »Dediščina Tomaža Pandurja v SNG Maribor«. V: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2010. 377–416.
- Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014. (Knjižnica MGL, 163).
- Šprogar, Jelka. »Pandurjeve in naše skupne sanje«. 7D, 9. maj 1990, str. 10.
- Štefančič, Marcel, jr. *Ivan Cankar: eseji o največjem*. Ljubljana: UMco, 2018.
- Štih, Bojan, ur. *Slovenski theater gori postaviti. O pomenu in namenu slovenskega gledališča*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1981. (Zbirka Kondor, 198).
- Štih, Bojan. *Sen kresne noči. Poskus mariborske dramaturgije 1978/81*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1984. (Knjižnica MGL, 94).
- Štritof Čretnik, Vilma. »Pogled na gledališko sezono 2000/2001«. V: *Slovenski gledališki letopis*. Štefan Vevar, ur. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002. 7–18.
- Štritof, Vilma. »Pregled gledališke sezone 2009/2010«. V: *Slovenski gledališki letopis*. Štefan Vevar, ur. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011. 7–22.
- Šuklje, Rapa. »Skromen povzetek pred novim začetkom«. *Almanah 20*. Borštnikovega srečanja, 1985, str. 94.
- Tackels, Bruno. *Les Écritures de plateau. État des lieux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- Taufel, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Taylor, Diana. *Performance*. Durham in London: Duke University Press, 2016.
- 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).
- Trekman, Borut. »Drama SNG Maribor«. V: *Živo gledališče I. Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970*. Dušan Tomše, ur. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1975. (Knjižnica MGL, 63). 202–206.
- Trošt, Špela. »Tomaž Pandur«. *Stop*, 5. sept. 2002, str. 14–15.
- Varufakis, Yanis. *Globalni minotaver: Amerika, Evropa in prihodnost svetovnega gospodarstva*. Prev. Seta Knop, Marjana Karer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2015.
- 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*, letn. 60, št. 2, 2015/16, str. 10–12.
- Vežjak, Boris. »Après mois, le déluge: dva komentarja k Pandurjevemu odstopu«. *In media res*. <https://vezjak.com/2011/04/14/apres-mois-le-deluge-dva-komentarja-k-pandurjevemu-odstopu/>. Dostop 16. avg. 2018.

- Vezjak, Boris. »Pandurjeva EPK provinca«. *In media res*. <https://vezjak.com/2011/09/12/pandurjeva-epk-provinca/>. Dostop 24. avg. 2018.
- Vezjak, Boris. *Resnica mesta in mesto resnice: O prezrti obravnavi Evropske prestolnice kulture 2012*. Maribor: Zofijini ljubimci – društvo za razvoj humanistike, 2013. http://zofijini.net/wp-content/uploads/2013/12/Resnica-mesta-in-mesto-resnice_splet.pdf. El. knjiga. Dostop 11. avg. 2018.
- Vezovišek, Marko. »Moja gledališka leta od cveta do cveta«. V: *Drama SNG Maribor, sezona 1999/2000, priloga Gledališkega lista – zbornik Izročila zgodovine*, št. 8. Vili Ravnjak, ur. Maribor: Drama SNG Maribor. 876.
- Vidmar, Josip. »Cankarjeva človečnost«. *Kritika*, letn. 2, št. 1, 1926, str. 3–13.
- Vidmar, Josip. *Gledališke kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968.
- Vodnik, France. *Kritična dramaturgija*. Ljubljana: Slovenska matica, 1968.
- Vujanović, Ana. »The Emancipated Society«. V: A. R. Burzyńska, ur. *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag, London: Live Art Development Agency, 2016. 106–117.
- Vuk, Vili. »Intervju Sodobnosti: Tomaž Pandur«. *Sodobnost*, letn. 39, št. 3, 1991, str. 227–234.
- Vurnik, France. *Odmevi iz parterja. Slovenska dramatika*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1984. (Knjižnica MGL, 95).
- Zajc, Srečo. »Tisoč in en despot«. *Telex*, 16. febr. 1989, str. 38.
- Zaretsky, Adam. »Interpersonal Protective Equipment: The Libidinal Economy of Aseptic Containment«. Prispevek na spletni konferenci *Taboo – Transgression – Transcendence in Art & Science 2020*, 26.–28. nov. 2020. <https://avarts.ionio.gr/ttt/2020/en/presentations/171/>. Dostop 17. sept. 2021.
- Zavrnik, Braco. »Tudi začasno zaprta vrata?« *Delo*, 14. maj 1996, str. 5.
- Zeami, Kanze Motokijo. *Cvet glume. Fušikaden*. Prev. V. Mrdjen, V. Duškov. Beograd: Radoslav Lazić, 2006.
- Ziemilski, Wojtek. »Participation, and Some Discontent«. V: A. R. Burzyńska, ur. *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag, London: Live Art Development Agency, 2016. 168–178.
- Zupan, Vitomil. *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja, 1973.
- Zupančič, Alenka. *Konec*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019. (Zbirka *Analecta*).
- Zupančič, Mirko. *Gledališki zapisi in eseji*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- Žižek, Fran. »Mariborska dramaturgija«. *Gledališki list SNG Maribor*, letn. 19, št. 1–4, 1964/65, str. 1.

Bibliografske opombe

»Repertoar Dramatičnega društva v prvem desetletju delovanja«. V: VEVAR, Štefan (ur.), OREL, Barbara (ur.). *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani* (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 54, št. 95). Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 2017, str. 159–172, 314–315, 329.

»Stalnost v spreminjanju: iskanje podobe in vloge mariborske drame v drugi polovici stoletja (1967–2019)«. V: RAVNJAK, Vili (ur.), PREMZL, Primož (ur.). *Sto let Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru: drama, opera, balet: [1919–2019]*. 1. izd. Maribor: Slovensko narodno gledališče: Umetniški kabinet Primož Premzl. 2019, str. 174–221.

»Ristič v Sloveniji«. V: OREL, Barbara (ur.). *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. 1. izd. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 2017, str. 395–412, 461, 469.

»Borštnikovo srečanje med letoma 1985 in 1994. V: ROGELJ, Tea (ur.). *Gremo na Borštnika!: razstava ob 50. obletnici Festivala Borštnikovo srečanje = Borštnik bound!: an exhibition celebrating 50 years of the Maribor Theatre Festival*«. Maribor: Festival Borštnikovo srečanje, SNG. 2015, str. 40–52.

»Tomaž Pandur«. V: RATEJ, Mateja (ur.). *Osebnosti slovenskega gledališča: izzivalci meja* (Zbirka Življenja in dela, Biografske študije, 21, 14). 1. izd. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC. 2019, str. 121–145.

»Cankar, naš sodobnik. Napotki za novo branje«. *Dialogi*, 2009, letn. 45, št. 5–6, str. 27–48.

»Kantorjev kompleks«. V: ŠEKLI, Matej (ur.), REZONIČNIK, Lidija (ur.). *Slovenski jezik in njegovi sosedje* (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 29). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 2019, str. 272–281.

»Uprizarjanje Hlapcev skozi stoletje (nekaj marginalij)«. V: KOLOINI, Diana (ur.). *Stoletje Hlapcev: ob stoletnici krstne uprizoritve drame Ivana Cankarja Hlapci* (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 56, št. 100). Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 2019, str. 65–72, 228–229, 236–237.

»Nemoč političnega. Moč igre«. *Amfiteater: revija za teorijo scenskih umetnosti*, 2018, letn. 6, št. 1, str. 42–54.

»Moč živega človeka na odru«. *Gledališki list SNG, Drama*, 2018/2019, letn. 98, št. 7, str. 98–137.

»V iskanju izgubljene celosti: fenomenološka digresija o gledališču Jerneja Lorencija = In search of lost wholeness: phenomenological digression on Jernej Lorenci's Theatre«. *Maska*, zima–pomlad 2015/2016, letn. 30, št. 175/176, str. 28–45.

»Lutka in svet: zadnje desetletje v lutkovnem ustvarjanju Silvana Omerzuja = Puppets and the world: an overview of the past decade of Silvan Omerzu's puppet creativity«. V: OMERZU, Silvan. *Silvan Omerzu: pregledna razstava = a retrospective: Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 11. 9. 2020–8. 2. 2021: Grad Rajhenburg, Brestanica, 18. 9. 2020–8. 2. 2021*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac; Krško: Kulturni dom. 2020, str. 52–65, 66–77.

»Tekst kot oder ali bralne uprizoritve v luči performativne ekonomije«. V: MUHOVIČ, Jožef (ur.). *Umetnost med prakso in teorijo: teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*. Ljubljana: Založba Univerze. 2021, str. 187–200, 255–256. <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/book/313>.

»Med zaveznitvom in tujostjo: tipi odnosa med tekstom in sceno v sodobnem gledališču«. *Literatura*, jan.–feb. 2017, letn. 29, št. 307/308, str. 156–171.

»Agonija mlade slovenske drame«. *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*, maj 2017, letn. 38, št. 2, str. 89–93.

»Nova iskanja usodnosti«. *Literatura*, mar. 2019, letn. 31, št. 333, str. 111–123.

»Politizacija in poetizacija«. *Literatura*, jan.–feb. 2018, letn. 30, št. 319/320, str. 124–138.

»'Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija'«. V: POGOREVC, Petra (ur.), TOPORIŠIČ, Tomaž (ur.). *Drama, tekst, pisava 2* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 178). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 2021, str. 97–120.

»Zakaj sploh performans?« *Dialogi*, 2020, letn. 56, št. 1/2, str. 105–110.

- »Alternativa kot paralela«. *Časopis za kritiko znanosti*, 2018, letn. 46, št. 272, str. 62–67.
- »Performans: nemogoča revizija desetletja«. V: SOBAN, Tamara (ur.), ŠPANJOL, Igor (ur.). *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, [Ljubljana], 22. 12. 2015–3. 4. 2016*. Ljubljana: Moderna galerija. 2015, str. 37–44. /objavljena je bila krajša različica teksta, integralna še ni bila objavljena/
- »Epidemija kot spektakel = The pandemic as a spectacle«. *Maska*, zima/winter 2021, letn. 36, št. 205/206, str. 34–40, 41–46.
- »Via Negativa: l'inextricable en tant que symptôme performatif«. *Théâtre/Public*, oct.-déc. 2016, n. 222, str. 26–32. /prevod v francoščino, slovenski izvirnik še ni bil objavljen/
- »Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja«. *Dialogi*, 2015, letn. 51, št. 1/2, str. 144–164.
- »Performativna sinteza Lele B. Njatin = The performative synthesis of Lela B. Njatin«. V: NJATIN, Lela B. *Ker mi nismo le podobe, smo ljudje = Because we are not just images, we are the people: 2005–2020*. Ribnica: Galerija Miklova hiša; Ajdovščina: Pilonova galerija. 2019, str. 43–55, 56–68.

Imensko kazalo

A

Abramović, Marina 241
 Agamben, Giorgio 107, 140, 152, 158–159,
 163–164, 166–167, 170–171, 261, 279
 Ahačič, Draža 187
 Ajshil 53, 58, 222
 Akif, Lina 219
 Al Droubi, Kristijan 266
 Albee, Edward 33
 Albrecht, Fran 119, 127
 Alešovec, Jakob 22
 Althusser, Louis 179, 182
 Antončič, Emica 33, 36, 38, 41, 44–45, 85
 Ardenne, Paul 241
 Arhar, Nika 66, 174
 Arhar, Vesna 37
 Aristotel 160–161, 192, 210, 215
 Arrabal, Fernando 33
 Artaud, Antonin 76, 207, 215, 254
 Atlagić, Angelina 88
 Attar, Farid ud-Din 50
 Attehn, Günter 135
 Auslander, Philip 241, 263, 294
 Austin, John Langshaw 270
 Avsenik Nabergoj, Irena 119, 123

B

Babič, Jože 37, 39
 Bačko, Marjan 26, 32, 35
 Badiou, Alain 192–193, 246
 Badurina, Livio 47
 Ban, Ivo 122, 146
 Barrière, Théodore 19
 Barthes, Roland 31, 175
 Battelino, Miloš 48
 Bauer, Wolfgang 33, 37
 Bausch, Pina 76
 Beck, Julian 236
 Beckett, Samuel 33, 39, 144, 191
 Benedix, Roderich 19
 Benjamin, Walter 179
 Berger, Aleš 54, 62, 71, 74, 78, 121, 130, 143,
 145, 190
 Berger, Matjaž 60
 Bernat, Roger 296

Bertok, Goran 250
 Bevk, Iztok 48
 Bevk, Marjan 42
 Bezjak, Primož 266
 Biber, Matevž 51
 Bibič, Polde 36
 Bishop, Claire 296, 300
 Bizet, Georges 80
 Blaž, Sonja 32, 46
 Bleiweis, Janez 15, 22
 Bojetu, Berta 48, 170
 Bolčina, Radoš 42
 Böll, Heinrich 133, 137
 Borin, Maja 50
 Borštnik, Ignacij 16, 22, 25, 116
 Boštjančič, Peter 42, 47–48
 Bourriaud, Nicolas 241, 296, 298, 306
 Bratina, Valo 126
 Braun, Karlheinz 215
 Breclj, Marko 244, 248, 274–281, 284–292, 308
 Brecht, Bertolt 42, 50, 74, 144, 150, 192, 203,
 213, 215, 246, 261
 Bregant, Mihael 78
 Bregović, Goran 86
 Broadhurst, Susan 219, 243
 Brodar, Urška 134
 Brook, Peter 50, 76
 Broz, Josip – Tito 57–58, 63, 66
 Bruckner, Pascal 261
 Brunčko, Boris 32
 Brvar, Andrej 37
 Bulc, Mare 247
 Buljan, Ivica 80, 156, 158, 179, 247
 Buñuel, Luis 80
 Buonarroti, Michelangelo 76, 89
 Burden, Chris 301
 Burger, Janez 89, 275
 Butala, Gregor 49–50, 150
 Butler, Judith 237

C

Calderon de la Barca, Pedro 19, 153
 Callon, Michel 182
 Calvi, Bartolomeo 113
 Camus, Albert 89

Cankar, Ivan 9, 42, 50, 54, 59, 74, 92–100, 102–119, 121–123, 125–127, 129–130, 150, 166, 171–172, 195, 308

Car, Evgen 32

Carrière, Jean-Claude 50

Carter, Shawn Corey 241

Castellucci, Romeo 190

Castelluci, Claudia 209

Cavazza, Boris 72, 121

Chaikin, Joseph 153

Chappo, Ashley 302

Chevé, Dominique 150, 252

Ciccone, Madonna Louise Veronica 241

Cieplak, Piotr 49

Cocco, Giuseppe 285

Collodi, Carlo 169

Corijn, Eric 281

Courtine, Jean-Jacques 253

Crnkovič, Marko 79

Cundrič, Janez 85

Č

Čehov, Anton Pavlovič 42, 96, 142–144

Čičigoj, Katja 198, 218

Čufar, Tone 37

Čufer, Eda 78

D

da Caravaggio, Amerighi 76

Da Vinci, Leonardo 76

Dalí, Salvador 80

Dante Alighieri 81–82

De Brea, Diego 26, 48, 147, 150

De Cauter, Lieven 282–283

De la Parra, Marco Antonio 48

De Laclos, Choderlos 50, 88

Debevc, Ciril 117, 127–128

Debord, Guy 258

Dekleva, Milan 201

Delak, Ferdo 125, 127

Deleuze, Gilles 151, 153

Delmestre, Nenni 48

Derrida, Jacques 257, 300, 304

Descartes, René 166

Divjak, Žiga 125, 179, 190

Dobovšek, Zala 47, 50, 84, 88, 90, 150–151

Dolar, Mladen 248

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 82, 87, 113, 128, 144, 147

Dovjak, Krištof 122

Dragičević, Nina 221

Drozg, Janez 33

Duato, Nacho 88

Dumas, Alexandre 46

Dupont, Florence 210

Dürrenmatt, Friedrich 33

E

Edson, Margaret 49

Ekart, Primož 47, 133

Eliot, Thomas Stearns 37

Erceg, Mira 42, 143

Erjavec, Aleš 59–60

Escher, Maurits Cornelis 161

Etxeandía, Asier 88

Evripid 50, 76, 89

F

Fabre, Jan 265

Falk, Neca 46

Farič, Matjaž 71

Filipčič, Emil 39, 174, 201–202

Filipič, Lojze 32

Finley, Karen 244

Fischer-Lichte, Erika 244, 278

Fištravec, Andrej 81

Flegar, Vojko 80

Flisar, Evald 33, 42, 197, 201, 204

Foerster, Anton 23

Foretič, Dalibor 61, 71–72, 74

Forstnerič, France 39

Foucault, Michel 283

Fournier, Narcisse 14

Franco, James 241

Franko B. 245

Fratini Serafide, Roberto 296

Frayn, Michael 50

Freud, Sigmund 268

Freytag, Gustav 215

Frisch, Max 165–166

Fritz, Ervin 42

Frljič, Oliver 52, 63, 66, 191, 204

Furlan, Tomaž 250

G

Gabrovšek, Franci 32

Gantar, Jure 42

Garbajs, Blaž 125

García, Rodrigo 265

Gayraud, Jean-Francois 284

Gecelj, Josip 13

Germanotta, Stefani Joanne Angelina 241

- Gestrin, Fran 19
 Giraudoux, Jean 33
 Giroux, Élodie 254
 Gluvić, Goran 39
 Godina, Karpo 42
 Goethe, Johann Wolfgang von 19, 45, 79, 90, 176
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 25
 Goldberg, Roselee 231–232, 302
 Goldoni, Carlo 14, 18
 Golouh, Rudolf 37
 Gombač, Branko 26–27, 29–39, 41–43, 45, 49,
 67, 69–70
 Górecki, Henryk 87
 Gorečan, Katja 202
 Gorkič, Tomaž 112, 114
 Goršič, Niko 78
 Govc, Petra 266
 Govekar, Fran 112
 Grabbe, Christian Dietrich 37
 Grabeljšek, Dragana 57
 Grabnar Kogoj, Zalka 202
 Grandjean, Moritz Anton 14
 Grandovec, Helena 67–68, 81
 Grasselli, Peter 21
 Grgič, Jožica 66
 Gribojedov, Aleksander Sergejevič 37
 Grizold, Adrian 82
 Grom, Tomaž 248
 Grošelj, Maša 219
 Groth, Jacqueline 281
 Grotowski, Jerzy 264
 Grum, Slavko 46, 76, 97, 173, 195
 Grün, Herbert 32–33
- H**
- Habjanović-Djurović, Ljiljana 65
 Hamer, Simona 194, 197, 202, 204, 251
 Hampton, Christopher 50
 Handke, Peter 88
 Hardt, Michael 110
 Hartman, Bruno 29, 32, 35, 38, 48–49
 Hauptmann, Gerhart 147
 Hauschild, Vesna 202
 Havel, Václav 237
 Hebbel, Friedrich 19
 Hečimović, Branko 19
 Heddon, Dee 297
 Herga, Davor 42, 50
 Herzog, Miran 33
 Heyme, Hansgünther 50
 Hieng, Andrej 33
- Hlebnikov, Velimir 143
 Höbel, Wolfgang 85
 Hočevar Rifle, Janez 130
 Hočevar, Meta 74, 144
 Hočevar, Zoran 202
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 42, 147–148
 Hölderlin, Friderich 168
 Holmes, Brian 283–284
 Homer 150
 Horvat, Sebastijan 42, 48, 50, 54, 59–60, 92, 95,
 97, 100, 111, 126, 156, 158, 190, 195, 244,
 247
 Hostnik Šetinc, Majda 64
 Hrs Pandur, Tabor 202, 221
 Hrvatin, Emil (glej tudi Janša, Janez) 60, 73, 78,
 243
 Hrvatin, Varja 184, 212, 215–216, 219–220, 308
- I**
- Ibsen, Henrik 33, 39, 50, 77, 97, 113
 Inemann, Rudolf 25
 Inkret, Andrej 54–55, 59, 61, 73, 76–77, 79–81,
 83, 119, 122, 130, 144
 Ionesco, Eugène 38–39, 48–50, 99
 Ivanušič, Jure 42, 48
 Izabela I. Kastiljska 88
- J**
- Jablanovec, Bojan 78, 144, 265
 Jaklič, Andrej 88, 123
 Jakopič, Barbara 48
 Jamnik, France 33, 49, 119
 Jan, Aleš 33, 119
 Jan, Slavko 33, 126, 128–129
 Janáček, Leoš 87
 Jančar, Drago 37, 39, 48, 76, 201–202, 204
 Jančar, Olga 70, 72
 Janežič, Tomi 156, 179
 Janša, Janez 200, 239, 301
 Janša, Janez (glej tudi Hrvatin, Emil) 174, 189,
 196, 204, 251
 Japelj, Marko 76, 83
 Jarm, Stane 296, 298
 Jarry, Alfred 150
 Javoršek, Jože 54–55, 121
 Jay-Z → glej Carter, Shawn Corey
 Jelenko, Aleš 214
 Jemec, Janez 37–38
 Jenček, Renato 42
 Jenčič Janko, Angelca 32
 Jergović, Miljenko 87

- Jesenko, Primož 208
 Jesih, Milan 54, 201
 Joly, Maurice 42
 Jones, Amelia 241, 277
 Jonke, Sven 88
 Jordan, Branko 50
 Jovanović, Dušan 32–33, 49, 53–62, 74, 93, 119,
 121, 125–126, 130, 144, 147, 195, 201, 204
 Jović, Petar 68
 Juin, Carl 19
 Jurca Tadel, Vesna 42, 49, 90
 Jurčić, Josip 13, 17, 19–22
- K**
 Kadin, Boris 266
 Kafka, Franz 46
 Kaiser, Georg 14, 19
 Kalafatić, Maja 251
 Kalan, Filip 15–16, 20, 23
 Kalezić, Milada 51
 Kamenik, Ignac 32–33
 Kaprow, Alan 233, 302
 Kaurin, Uroš 266
 Kavčič, Vladimir 39
 Kelleher, Joe 208–209
 Kelley, Mike 232
 Kermauner, Taras 94, 114, 117, 120, 123, 212
 Kica, Janusz 46, 50, 144
 Kirn, Gal 276
 Kislinger, Juro 37, 39
 Kiswanson, Tarik 234
 Kiš, Danilo 53
 Klaić, Dragan 53, 56
 Klasinc, Janez 32
 Kleč, Milan 202
 Klein, Gabriele 243
 Klunker, Heinz 79, 81
 Kmecl, Matjaž 37, 69–72
 Knez, Ivica 47
 Kobal, Boris 125
 Koblar, France 15–16, 23, 113, 117, 123, 125–
 128
 Koceli, Jaša 90
 Kogoj, Marij 53, 60, 63, 89, 202
 Kohout, Pavel 33
 Kokalj, Eva 184, 223
 Kolenik, Tina 249
 Koležnik, Mateja 50, 275
 Koloini, Diana 26
 Kolundžija, Dorijan 88
 Komljanec, Kim 202
 Konstantinov, Ljupče 83
 Kopljar, Zlatko 280
 Koršič, Igor 42
 Korun, Mile 33–34, 37, 39, 54, 58–59, 74, 92,
 100, 103, 105, 110, 112, 117, 120–123, 125–
 126, 129–130, 144, 147, 149–151, 195–196
 Kos, Janko 113, 119
 Kosi, Tina 42
 Kosovel, Srečko 203
 Košuta, Miroslav 39
 Koter, Darja 21
 Kott, Jan 35, 92–93
 Kotzebue, August von 14
 Kovač, Andreja 48
 Kovač, Iztok 60
 Kovač, Mirko 53, 64
 Kovačević, Dušan 39
 Kovačič, Lojze 53, 61, 64
 Kovič, Jože 118
 Kovič, Pavle 117
 Kozak, Primož 32–33, 39, 93–94, 99, 106, 117,
 120, 126–128, 174
 Kralj, Lado 54, 59, 61, 217–218
 Kraljevič, Branko 26, 29, 47–49
 Kraszewski, Jozef Ignacij 20
 Kraš, Eva 51
 Krauss, Rosalind 156
 Krausser, Helmut 48
 Krečič, Jela 76
 Kreft, Bratko 22, 69
 Kreft, Mojca 50
 Križaj, Franci 33, 37
 Krleža, Miroslav 37, 89
 Krmelj, Jan 90
 Kroetz, Franz Xaver 53
 Kubrick, Stanley 83
 Kugler, Ema 249
 Kuhar, Lovro → glej Prežihov Voranc
 Kulaš, Leo 83
 Kunst, Bojana 42, 82, 217, 266
 Kušar, Peter 64
- L**
 LaBeouf, Shia 241
 Labiche, Eugène Marin 19
 Lacan, Jacques 167, 192
 Lacoue-Labarthe, Philippe 160
 Lady Gaga → glej Germanotta, Stefani Joanne
 Angelina
 Lainšček, Feri 202
 Lampret, Igor 53

Latin, Matjaž 42, 48–49
 Lavender, Andy 136, 208
 Lazzarato, Maurizio 285
 Lehmann, Hans-Thies 82, 175, 181, 185, 187,
 192, 215, 217–218, 223
 Leiler, Ženja 80, 86, 90
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 143
 Leskovec, Ivo 32
 Leskovšek, Nika 90, 198, 202
 Lessing, Gotthold Ephraim 19
 Letonja, Marko 275
 Levar, Ivan 117
 Levstik, Fran 13, 15, 20, 22, 54
 Liddell, Angélica 265
 Lier, František 112
 Likar, Igor 39
 Linhart, Anton Tomaž 14, 42, 195
 Lobnik, Alja 198
 Löffler, Sigrid 82
 Logar, Matija 39
 Lorca, Federico Garcia 80
 Lorenci, Jernej 42, 48–50, 60, 90, 150, 155–162,
 179, 190, 247, 260, 308
 Lovrič, Iztok 201
 Lubitsch, Ernst 150
 Lukan, Blaž 30, 46–47, 59, 61, 81, 84, 114, 123,
 143–145, 148, 151, 157, 163, 173, 218, 232,
 236–237, 240, 248, 259, 265, 293–294
 Lukić, Darko 84, 88–89
 Lupa, Krystian 190

M

Madonna → glej Ciccone, Madonna Louise
 Veronica
 Maeterlinck, Maurice 110, 113
 Mag, Eva 232
 Magelli, Paolo 46
 Mahnič, Mirko 15, 19
 Makarovič, Svetlana 76
 Malešič, Matija 72
 Maličev, Patricija 58–59, 61, 65
 Malina, Judith 236
 Mamet, David 142–143
 Mandić, Marko 146, 247, 264, 266
 Marber, Patrick
 Marinčič, Vesna 77
 Marinetti, Filippo Tommaso 143
 Marinković, Ranko 39
 Markič, Katja 202
 Marošević, Bojan 48
 Márquez, Gabriel García 80

Martinčević, Jagoda 64
 Martinec, Bojan 37
 Mastrosimone, William 42
 Matevc, Tamara 202
 Maurin, Rene 42
 McKenzie, Jon 241
 Megla, Maja 83
 Meglič, Viktor 51
 Merimée, Prosper 80
 Merlak, Vid 219
 Mesarič, Želimir 39
 Milek, Vesna 86, 89–90, 149
 Milenović, Workman, Maja 46
 Miler, Eduard 46, 49, 74, 103, 123, 144, 147–148,
 150
 Mileusnić, Dragan 88
 Miller, Arthur 48
 Milohnić, Aldo 82
 Mirčevska, Žanina 202
 Mislaj, Tjaša 202
 Mišič, Ksenija 47, 76
 Mitchell, Katie 239
 Mladenović, Filip 56–57
 Mlakar, Dušan 33, 39, 72–74, 94–95, 107
 Möderndorfer, Vinko 42, 48–49, 74, 100, 194–
 196, 200, 202–204, 211
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 19, 49, 144, 147,
 186
 Molka, Viktor 32
 Montherlant, Henry de 37
 Moravec, Dušan 18, 20–21, 23, 112
 Mouffe, Chantal 208, 211, 237
 Mrak, Ivan 173
 Mrevlje Pollak, Jaša 240, 249
 Mrožek, Sławomir 33, 37, 39
 Mrzel, Ludvik 117, 128
 Muhič, Milena 32
 Müller, Harald 77
 Müller, Heiner 49, 53, 55, 64, 88, 187
 Mustafić, Dino

N

Naberšnik, Marko 42
 Nancy, Jean-Luc 160
 Negri, Antonio 110, 285
 Nestroy, Johann 14, 19
 Nietzsche, Friedrich 113, 116–117
 Nikl, Branka 37
 Njatin, Lela B. 251, 293–306, 308
 Noble, Kathy 231
 Noll, Josip 13, 16–17, 19–22

Novak, Aleš 42, 48
 Novak, Anja 221
 Novak, Boris A. 42, 147
 Novak, Jernej 69–71, 74, 77, 80–81
 Novak, Vlado 26, 33, 47

O

O'Reilly, Sally 245
 Omerzu, Silvan 163–172, 308
 Orel, Barbara 297
 Ostanek, Kristijan 48

P

Pahor, Borut 271
 Pandur, Livia 72, 76, 83, 87–88, 90–91
 Pandur, Ludvik 76
 Pandur, Tomaž 26–30, 40, 43–47, 49, 51, 60, 68–69, 71–72, 74, 76–91, 150, 308
 Partljič, Tone 29, 32–34, 36–39, 67, 201
 Pašović, Haris 258
 Pavalec, Rado 32
 Pavček, Saša 202
 Pavič, Jovica 42
 Pavič, Milorad 86–87
 Pavis, Patrice 133, 135–136, 139, 185, 187–189, 191–193, 220, 226, 242, 245–246
 Pavlensky, Peter 244
 Pavlič, Jana 84
 Pavšič-Bor, Vladimir 126
 Pearson, Mike 282, 297–298, 304
 Peer, Volodja 32
 Pegan, Katja 142
 Peljhan, Marko 60, 78, 143, 243
 Pelko, Maša 118, 202, 213
 Penn, Franz Henrik 17
 Perat, Katja 90
 Perovič, Nataša 76, 81
 Peršak, Tone 33
 Petan, Žarko 33, 37, 39, 48, 142, 144
 Petrovič, Danica 72, 85
 Pevec, Metod 71, 74
 Pezdir, Bartol Mateja 80, 85, 123, 202
 Pfaller, Robert 151
 Pflieger-Moravský, Gustav 14
 Pintar, Boris 84
 Pipan, Janez 60, 74, 143–144, 147, 150–151
 Pirandello, Luigi 37
 Pirjevec, Dušan 93, 95, 97, 99, 107, 113, 130
 Platon 142
 Pogorevc, Petra 145
 Pograjc, Matjaž 73, 78

Polič Rac, Radko 47, 130
 Pommerat, Joël 188–189, 226
 Pop Tasić, Nebojša 168
 Popović, Boris 275–280, 289, 291
 Popovski, Aleksandar 26, 48, 50
 Poquelin, Jean-Baptiste → glej Molière
 Portillo, Blanca 88
 Potisk, Stanko 26, 29, 31, 38–40, 42
 Potočan, Nejc 214
 Potočnjak, Draga 202
 Požlep, Mark 249
 Prebil, Robert 42
 Predan, Vasja 32, 34–35, 54, 60, 72, 80–81, 83, 121–122, 129, 145
 Prešeren, France 14, 17, 30, 43, 69, 77, 80, 108, 127
 Pretnar, Igor 125
 Prežihov Voranc 32
 Prokić, Nenad 42, 46, 79, 81–83, 88
 Pucko, Mateja 51
 Purcărete, Silviu 150
 Putlitz, Gustav Heinrich 14

R

Radojević, Dino 33
 Rainer, Yvonne 233
 Rajič Kranjac, Nina 190
 Rak, Peter 49
 Rakef, Saska 202, 248
 Rancière, Jacques 134–135, 141, 208, 268, 270–271, 284, 302
 Ravenhill, Mark 48
 Ravnjak, Vili 26–27, 29, 31, 34, 36–51, 70, 78–79, 83–84, 143, 150
 Ravter, Staš 76, 81, 83, 85
 Read, Alan 135, 140, 156
 Rebolj, Aljoša 88
 Recchia, Francesca 282
 Repnik, Vlado 60, 78, 251
 Reza, Yasmina 144
 Rezman, Peter 187
 Ribič, Tanja 42
 Ricoeur, Paul 300
 Ridley, Philip 144
 Ristić, Ljubiša 52–66, 76, 83, 307
 Robida, Adolf 116
 Rodin, Auguste 168
 Rogelj, Tea 42
 Rolland, Romain 31
 Roms, Heike 282
 Ropret, Nejc 51

Rosen, Julius 14, 19
 Rozman Roza, Andrej 200, 202
 Rozman, Lojze 129
 Rudolf, Franček 33
 Rueda, Belén 88
 Rupel, Dimitrij 289
 Ryngaert, Jean-Pierre 303

S

Sabina, Karel 20
 Safran, Franci 83
 Sanda, Rok 194
 Sarrazac, Jean-Pierre 187, 191–193, 221
 Sartre, Jean-Paul 39
 Savković, Ronald 87–88
 Savski, Andrej 248
 Schechner, Richard 241
 Schillhan, Günther 83
 Schiller, Friedrich 13–14, 18–19, 77, 176
 Schmitt, Jean-Claude 281
 Schnier, Hans 136–137
 Scribe, Eugène 14, 19
 Sedlaček, Sašo 250
 Sedmak, Bojan 47
 Semenič, Simona 174, 192, 194, 196–197, 199–
 205, 211–212, 221, 247
 Senat, David 284
 Serdarevič, Željko 88
 Sever, Stane 119, 129
 Shakespeare, William 19, 35, 38, 49–50, 53, 61,
 76, 88, 90, 92, 99, 113, 144, 147, 150, 186
 Silver, Nicky 49
 Silvestro, Carlo 236
 Simonič, Mojca 42, 50–51
 Sivec, Anica 32, 51
 Skrbinac, Mia 219–220
 Skrbinšek, Vladimir 118
 Skubic, Andrej 202
 Slodnjak, Marko 19, 61, 68, 120–122
 Smasek, Lojze 67–68, 80, 144
 Smole, Dominik 147
 Snoj, Jože 37, 76
 Sofoklej 147
 Soldatović, Voja 32–33, 37, 39, 42
 Sontag, Susan 246
 Soršak, Maks 251
 Soršak, Slavko 67
 Srdić, Zoran 249
 Srpič, Peter 48
 Stare, Josip 19, 21–22
 Stegnar, Katarina 266

Stein, Gertrude 78
 Steiner, George 161
 Stipanič, Matija 51
 Strelec, Samo 26, 29, 48–49, 108, 125
 Strindberg, Johan August 37
 Stritar, Josip 13, 15, 17–22, 24
 Strniša, Gregor 147
 Sušec Michieli, Barbara 173
 Svete, Alojz 47
 Svetina, Ivo 46, 68, 77, 82–83, 86, 168, 202, 204
 Szondi, Peter 187, 192–193, 215

Š

Šajinović, Mirjana 48
 Šamberk, František Ferdinand 14
 Šedlbauer, Zvone 33, 48–49, 54, 74, 143
 Šega, Drago 113
 Šeligo, Rudi 37, 39, 54, 72–73
 Šest, Osip 126
 Šiler, Martina 202
 Škof, Janez 42, 47
 Škrlec, Nik 133, 136, 139–141
 Šorli, Maja 43–46, 76, 84, 86, 198
 Šprogar, Jelka 79–80, 83
 Štampe Žmavc, Bina 33
 Štefanec, Vladimir P. 33
 Štefančič, Marcel jr. 102, 112, 114, 122
 Štih, Bojan 26–27, 29–30, 35–39, 45, 173
 Štok Pretnar, Katarina 171
 Štritof Čretnik, Vilma 48, 50, 73
 Štromajer, Igor 42, 73, 78, 243
 Štrucl, Tomaž 60, 78
 Šturbej, Branko 47, 76
 Šugman, Jernej 123, 142–153, 308
 Šugman, Maja 142
 Šugman, Zlatko 142
 Šuklje, Rapa 67, 74
 Švab, Nika 202
 Švabič, Marko 37
 Švajger, Darja 46

T

Tabar, Ive 236, 244, 249, 259
 Tackels, Bruno 179, 226
 Tarkovski, Andrej Arsenjevič 82
 Taufer, Veno 54
 Taufer, Vito 39, 42, 50, 60, 73–74
 Taylor, Diana 207, 209, 211
 Ternovšek, Peter 32
 Tetičkovič, Alenka 42
 Tizian 76

Tóibín, Colm 91
 Tokalić, Nenad 48
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 89, 113, 150
 Tomažin, Irena 248
 Topol, Josef 33
 Toporišič, Tomaž 54, 57, 60, 78, 83–84
 Toš, Tadej 48
 Tovornik, Arnold 29, 31–33
 Tratnik, Polona 243, 250
 Trekman, Borut 29, 33–34
 Tribušon, Matjaž 47
 Trošt, Špela 86–87
 Trump, Donald 112, 255
 Turrini, Peter 39
 Turšič, Miha 251
 Tyl, Jozef Kajetán 14, 20

U

Ulaga, Dare 121
 Unkovski, Slobodan 144
 Uršič, Mario 48, 121

V

Valič, Iztok 33
 Vampilov, Aleksander Valentinovič 37
 Van Hove, Ivo 190
 Varga, Dario 42
 Varga, Irena 42, 51
 Varufakis, Yanis 133, 136–138, 140–141
 Vasiljev, Anatolij 76
 Vatovec, Pia 202
 Vattimo, Gianni 140
 Veble, Ana 32
 Veček, Petar 39
 Végel, László 58
 Velazquez, Diego Rodríguez de Silva y 76
 Verovšek, Anton 112, 116
 Veselko, Borut 42
 Vevar, Rok 52, 63
 Vezjak, Boris 89
 Vezovišek, Marko 46–47
 Vihar, Rok 42
 Vilčnik, Rok 194, 202, 204
 Virilio, Paul 139
 Visconti, Luchino 88
 Visintin, Svetlana 83
 Vlaškalić, Vladimir 51
 Vodnik, France 112, 117, 127–128
 Vogrinčič, Matej Andraž 251
 Vojevec, Jaka Andrej 251
 Volarič Feo, Ivan 274

Vošnjak, Josip 15
 Vrhovec Sambolec, Tao G. 248
 Vujanović, Ana 301
 Vujić, Mara 251
 Vuk, Vili 85
 Vurnik, France 62, 74, 130

W

Wach, Anita 266
 Waltl, Robert 42, 134
 Wedekind, Frank 46
 Weiss, Peter 33
 Weis, Vito 251, 266
 Wenders, Wim 88
 Williams, Tennessee 33
 Wilson, Robert 87
 Wollman, Frank 13, 17–21, 23
 Wudler, Borivoj 39

Z

Zajc, Dane 144, 147, 201–202
 Zajc, Srečo 77
 Zaretsky, Adam 258
 Zarnik, Valentin 15
 Zavrnik, Braco 86
 Zeami, Kanze Motokijo 153
 Zelinka, Andreja 202
 Ziemilski, Wojtek 306
 Zindel, Paul 33
 Zlatar Frey, Damir 46, 38, 50, 71, 74, 125
 Zorc, Gregor 266
 Zupan, Vitomil 53, 61, 187
 Zupančič, Alenka 167
 Zupančič, Dunja 251
 Zupančič, Matjaž 195, 200, 202–204, 211
 Zupančič, Mirko 129
 Zuppa, Vjieran 53, 55, 64
 Zver, Neva 213

Ž

Židanik, Maša 42, 48
 Živadinov, Dragan 60, 251
 Živković, Nataša 266
 Žižek, Fran 26, 29, 31–32, 34–35, 45, 67
 Žnidaršič, Jonas 42