

llle

8.

Letnik / Volume

1

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2020

am
fi
te
at
er

Ljubiteljsko gledališče/Amateur Theatre

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



Ljubljana, 2020

8. Letnik / Volume 1 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2020

am
fi
te
at
er

Ljubiteljsko gledališče/Amateur Theatre

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 8, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavni in odgovorni urednik: Gašper Troha

Uredniški odbor / Editorial Board:

Bojana Kunst, Barbara Orel, Primož Jesenko, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Tomaž Toporišič, Maja Šorli

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelja: Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica)

in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director)

and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v angleščino in slovenščino / Translations into English and Slovenian: Katja Kosi, Barbara Skubic,

Jaka Andrej Vojevec, Urška Zajec

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Korektura / Proofreading: Gašper Troha in/and Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 200

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštšina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2020 / Ljubljana, June 2020

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus. Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Kazalo / Contents

Uvodnik	9
Preface	13
Razprave / Articles	
<i>Aldo Milohnić</i>	
Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre«	19
The Workers' Stage (Delavski oder) and the Amateur Effect of "Proletarian Acting"	33
<i>Ana Kocjančič</i>	
Valo Bratina: arhitekturno in scenografsko delo za ljudske in delavske odre (Hrastnik, Zagorje, Trbovlje, Kočevje, Štore, Duplica, Ljubljana [Moste, Bežigrad])	47
Valo Bratina: Architectural and Scenographic Work on the People's and Workers' Stages (Hrastnik, Zagorje, Trbovlje, Kočevje, Štore, Duplica, Ljubljana (Moste, Bežigrad))	61
<i>Tomaž Toporišič</i>	
Med zapeljevanjem in sumničavostjo eksperimentalnega, ljubiteljskega in profesionalnega gledališča	65
Between Seduction and Suspicion: Experimental, Amateur and Professional Theatre	79
<i>Barbara Orel</i>	
Ljubiteljsko gledališče in alternativa sedemdesetih: obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih	93
Amateur Theatre and the Alternative of the 1970s: The Turn to Not-Acting in the Slovenian Performing Arts	107
<i>Gašper Troha</i>	
Položaj in podoba sodobnega ljubiteljskega gledališča na Slovenskem	123
The Situation and Image of Contemporary Amateur Theatre in Slovenia	137
<i>Anneli Saro, Hedi-Liis Toome</i>	
Izzivi polja ljubiteljskega gledališča v Estoniji	151
The Challenges of the Estonian Amateur Theatre Field	167
<i>Vicki Ann Cremona, Marco Galea</i>	
Ljubiteljsko gledališče na Malti	183
The Amateur Theatre in Malta	197
<i>Tomaž Krpič</i>	
»Pasijon ima zdravilno moč!« Protislovja Škofjeloškega pasijona	211

"THE PASSION PLAY HAS A HEALING POWER!": The Controversies of the Škofja Loka Passion Play	223
<i>Ana Vrtovec Beno</i>	
Ohranjanje, predstavitev in uporaba kulturne dediščine na primerih ljubiteljskega gledališča	237
The Preservation, Presentation and Use of Cultural Heritage in Amateur Theatre	251
<i>Louise Ejgod Hansen</i>	
Otroci na odru v Aarhusu 2017. Participatorni obrat kot izziv razmejevanju med poklicno in ljubiteljsko umetnostjo	255
Children on Stage in Aarhus 2017: The Participatory Turn as a Challenge for the Distinction Between Professional and Amateur Art	269
<i>Barbara Polajnar</i>	
Gledališče zatiranih kot oblika aktivističnega gledališča v Sloveniji	283
The Theatre of the Oppressed as a Form of Activist Theatre in Slovenia	295
<i>Kaja Navasel</i>	
Čufarjevi dnevi: od srečanja do festivala	299
Čufar Days: From a Meeting to a Festival	313
<i>Tara Milčinski</i>	
Ljubiteljska gledališča v urbanem in ruralnem okolju: primerjava loškega odra in gledališča belanskega	317
Amateur Theatres in Urban and Rural Environments: a comparison between Loka Stage and Bela Theatre	333
<i>Ajda Sokler</i>	
70 let ljubiteljskega gledališča na Studencu	337
70 Years of Amateur Theatre in Studenec	353
Recenzije / Book Reviews	
<i>Tjaša Jakop</i>	
Govor v pedagoški praksi (Katarina Podbevšek in Nina Žavbi, ur: Govor v pedagoški praksi)	358
<i>Nenad Jelesijević</i>	
Javna tajna: dolgčas (post)dramskega gledališča (Florence Dupont: Aristotel ali vampir zahodnega gledališča)	364
Navodila za avtorje	370
Submission Guidelines	372
Vabilo k razpravam / Call for Papers	374

Ljubiteljsko gledališče združuje veliko število ljudi po vsem svetu. V Mednarodno zvezo ljubiteljskih gledališč (International Amateur Theatre Association) so včlanjena posamezna gledališča in nacionalne organizacije iz 74 držav, ki prihajajo z vseh celin. Samo v Sloveniji je leta 2019 na področju ljubiteljskega gledališča delovalo več kot 7000 ljudi. Kljub temu je področje le redko predmet znanstvenega zanimanja. To dejstvo je še nenavadnejše, če pomislimo na nekatere pojave v 20. stoletju, ki so odločilno vplivali na razvoj gledališča in so se zgodili prav v neprofesionalnem gledališkem okviru. Tokratna številka Amfiteatra je zato v celoti posvečena vprašanju sodobnega ljubiteljskega gledališča v Sloveniji in Evropi, podoba pa dopolnjuje analize nekaterih njegovih ključnih zgodovinskih trenutkov 20. stoletja, ko so se v njem rodile nove uprizoritvene prakse.

Tako je že Bertolt Brecht pisal o »proletarski igri« ter o razliki med amaterji in diletanti. Amaterji so bili zanj gledališki ustvarjalci, ki svojo neprofesionalno pozicijo izkoriščajo za iskanje novih uprizoritvenih možnosti, diletanti pa tisti, ki skušajo posnemati institucionalno gledališče, a ga nikoli ne morejo doseči. To delitev Aldo Milohnić aplicira na raziskavo Delavskega odra pod Bratkom Kreftom in Ferdrom Delakom.

Po drugi svetovni vojni je bila ljubiteljska kultura ena od kulturno-političnih prioritet v nekdanji Jugoslaviji, saj je vključevala veliko število ljudi, omogočala pa je tudi ideološko indoktrinacijo. Država je pospešeno obnavljala in gradila infrastrukturo, pri čemer so sodelovali tudi znani arhitekti in scenografi. Takšen je bil Valo Bratina, ki je med letoma 1946 in 1954 načrtoval in izvedel več obnov in gradenj kulturnih domov (njegovo delo raziskuje Ana Kocjančič), kjer so domovale ljubiteljske gledališke skupine.

Performativni obrat v šestdesetih in sedemdesetih letih se je na Slovenskem zgodil na obrobju. Izvedli so ga mladi profesionalci ali še študentje gledališke akademije in Filozofske fakultete, ki so iskali nove načine uprizarjanja. Odnose med institucionalnim in eksperimentalnim oz. neinstitucionalnim gledališčem v svojem članku analizira Tomaž Toporišič, ki pokaže, kako močno so ti pojavi vplivali na nadaljnji razvoj gledališča v osemdesetih letih in od kod so črpali ideje. Barbara Orel raziskuje nadaljevanje tega dogajanja v sedemdesetih letih prek specifičnega vprašanja obrata k neigranju (pojem Michaela Kirbyja), ki ponovno dokazuje močno vpetost slovenskega gledališča v tedaj aktualne ameriške gledališke avantgarde.

Podoba sodobnega ljubiteljskega gledališča najprej zarišejo tri empirične raziskave, ki

¹ Uredništvo te številke in pisanje uvodnika je potekalo na AGRFT Univerze v Ljubljani v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

prihajajo iz treh evropskih držav (Gašper Troha, Anneli Saro in Hedi-Liis Toome, Vicki Ann Cremona in Marco Galea). S pomočjo statističnih podatkov in rezultatov ankete med ljubiteljskimi gledališči v Sloveniji, Estoniji in na Malti prikažejo podobo in izzive sodobnega ljubiteljskega gledališča, ki ima v Evropi številne skupne značilnosti. Ob tem se pokažejo tudi nekatere posebnosti, npr. zabrisana meja med profesionalnim in neprofesionalnim gledališčem na Malti, ki so posledica zgodovinskega razvoja v posameznih državah.

Vsebinsko te članke dopolnjujejo raziskave posameznih primerov ljubiteljskih gledališč, projektov ali področij ustvarjanja. Najprej Tomaž Krpič analizira vprašanja, ki jih sproža uprizarjanje *Škoffjeloškega pasijona*, predvsem vprašanje skupnosti, ki jo to uprizarjanje vedno znova proizvaja. Vprašanje uprizarjanja kulturne dediščine dodatno osvetli Ana Vrtovec Beno, ki ugotavlja, da je to ena od specifik ljubiteljskega gledališča, saj je vezano na točno določen prostor in skupnost, ki lokalno dediščino pozna.

Louise Ejgod Hansen raziskuje program za otroke projekta Aarhus, evropska prestolnica kulture 2017. Njegova osnovna ideja je temeljila na sodelovalnem gledališču, ki so ga delali otroci za otroke. Na skupnosti v gledališču temelji tudi t. i. gledališče zatiranih, ki ga predstavlja Barbara Polajnar, tudi sama aktivna ustvarjalka tega gledališča v Sloveniji.

Številko zaključujejo tri študije primerov o slovenskem ljubiteljskem gledališču. Razvoj Čufarjevih dnevov na Jesenicah raziskuje Kaja Novosel. Tara Milčinski se ukvarja z različnimi tipi ljubiteljskega gledališča in prevprašuje delitev na vaška in mestna gledališča, Ajda Sokler pa predstavi razvoj gledališča na Studencu.

Amfiteater tokrat zapolnjuje vrzel v znanstveni refleksiji ljubiteljskega gledališča. Pokaže na njegovo raznovrstnost in pomen nekoč in danes. Poleg tega pa odpre številna vprašanja, ki bodo, tako vsaj upamo, spodbudila nadaljnje raziskave in analize tega kompleksnega gledališkega polja.

Gašper Troha

Many people are involved in amateur theatre all around the globe. The International Amateur Theatre Association (AITA/IATA), which “unites and links amateur theatre groups, community theatres and organisations actively working for theatre amateurs and individuals throughout the world”, lists organisations from 74 countries and all continents. In Slovenia, more than 7,000 people were actively involved in amateur theatre in 2019. Despite these numbers, this field of theatre is rarely subject to academic research and analysis. Even more so, if we are aware of the fact that some of the theatre revolutions of the 20th century happened precisely in semi-professional or amateur theatre groups (e.g., The Performance Group of Richard Schechner; the Teatr-Laboratorium of Jerzy Grotowski). This issue of *Amfiteater* is thus dedicated to the amateur theatre of the 21st century in Slovenia and Europe. This image is complemented by papers that investigate the key moments in the theatre history of the 20th century, when amateur theatre facilitated the search for new performance practices.

Already, Bertolt Brecht wrote about proletarian acting and suggested a distinction between amateurs and dilettantes. Amateurs are the ones who take advantage of their non-professional position in order to seek new ways of performance; dilettantes on the other hand strive to imitate professional theatres but can never reach the ideal. Aldo Milohnič applies this thesis to his research of the Workers’ Stage in Slovenia under directors Bratko Kreft and Ferdo Delak.

After World War II, the amateur culture became one of the priorities of the cultural policy in former Yugoslavia as it gathered a large number of the population and enabled a strong ideological indoctrination. The state strongly supported the restoration of cultural halls and built a large number of new ones all over the country. It employed renowned architects and stage designers to do it. One of those was Valo Bratina, who planned a number of restorations and new projects for halls that became domiciles of amateur theatre groups. Ana Kocjančič presents his work between 1946 and 1954.

Young theatre professionals, often students of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television and the Faculty of Arts who gathered in theatre groups of amateur nature, carried out the performative turn of the 1960s to the 1970s. Tomaž Toporišič describes the relationships between the institutions and student or experimental theatres, that later influenced theatre development of the 1980s. He also investigates foreign influences that marked this development. Barbara Orel deals with the specific

¹ The editorial work on this issue and the writing of the introduction took place at the AGRFT, University of Ljubljana in the framework of the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

question of not-acting (Michael Kirby) that was introduced to the Slovenian theatre scene by amateur groups in the 1970s.

The image of contemporary amateur theatre in Europe is presented by three papers based on empirical studies in Slovenia, Estonia and Malta. Gašper Troha, Anneli Saro and Hedi-Liis Toome, Vicki Ann Cremona and Marco Galea analyse surveys between theatre groups as well as statistical data in order to describe the challenges of amateur theatre in their countries. The comparison shows the many similarities as well as specificities of amateur theatre in certain countries; for example, the blurred demarcation between professional and amateur theatre in Malta, which is a consequence of its specific historical development.

These articles are complemented by a series of papers which deal with specific theatres, productions or theatre genres. Tomaž Krpič analyses the community of the *Škofja Loka Passion Play*. Ana Vrtovec Beno deals with the representation of cultural heritage and comes to the conclusion that this is one of the formative features of amateur theatre, as it is crucially bound to a certain place and local community that is familiar with such heritage.

Louise Ejgod Hansen presents the children's programme at the Aarhus 2017 European Capital of Culture. The basic idea of it was to introduce participative theatre, so that the programme was done by children for children. Barbara Polajnar presents the Theatre of the Oppressed, which is also based on practices of community and devised theatre.

This issue of *Amfiteater* is round up by three case studies of Slovenian amateur theatre. Kaja Novosel presents the development of the gathering/festival Čufar Days (Čufarjevi dnevi) in Jesenice. Tara Milčinski analyses different types of amateur theatre groups, challenging the division between rural and urban ones. Ajda Sokler looks into the history of Studenec Theatre, an example of a successful theatre group that has managed to gain a broader resonance of its work.

Amfiteater thus aims to present amateur theatre from a scientific point of view. It shows its complexity and diversity in the 20th and 21st centuries. It opens up new questions that will, hopefully, stimulate future research and analysis of this theatre field.

Gašper Troha



Razprave / Articles

V historiografiji slovenskega gledališča je splošno sprejeta teza, da so bila dramatična društva najpomembnejši dejavnik postopnega prehoda iz diletantizma v profesionalizacijo slovenskega gledališča. V zgodovini slovenskega gledališča pa je obstajal tudi vzporedni tok – delavski odri, ki so jih ustanovili v mnogih slovenskih mestih zlasti po koncu prve svetovne vojne. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, so uprizarjali kakovostne predstave. Avtorjeva teza je, da je bilo to mogoče zato, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja in ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Poleg tega nam lahko Brechtova zamisel o »enostavni igri«, ki naj bi bila »alfa in omega proletarske igralske umetnosti«, pomaga razložiti uspeh Delavskega odra. Brecht meni, da so igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, amaterji, vendar pa nikakor niso diletanti. V prispevku avtor predstavi ugotovitve o repertoarju in uprizoritvenih praksah Delavskega odra v Ljubljani z vidika te Brechtove konceptualne in metodološke razmejitve, ki jo – po analogiji z njegovim »potujitvenim učinkom« – imenuje amaterski učinek »proletarske igre«.

Ključne besede: Delavski oder, delavsko gledališče, amatersko gledališče, proletarska igra, Bratko Kreft, Ferdo Delak, Bertolt Brecht

Dr. Aldo Milohnić je izredni profesor na AGRFT Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik akademijskega Centra za teatrologijo in filmologijo. Je urednik številnih zbornikov in tematskih števil kulturin časopisov, soavtor več knjig, avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Področja njegovega raziskovalnega dela so zgodovina in teorija gledališča, sodobne performativne prakse ter sociologija kulture in umetnosti.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre«

Aldo Milohnič

AGRFT, Univerza v Ljubljani

Uvod

Ob mreži dramatičnih društev, iz katerih so postopoma nastajala slovenska poklicna gledališča, so bili delavski odri vzporedni tok v razvoju slovenskega gledališča v prvi polovici 20. stoletja. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Do zdaj so bili samo delno raziskani in želja Ferda Delaka, da bi bili dokumentarni prispevki, ki jih je pred več kot pol stoletja zbral v knjigi *Delavski oder na Slovenskem*, nekoč uporabljeni »kot trdno gradivo za resnično zgodovino« (6) tega izjemno zanimivega in samosvojega pojava v zgodovini slovenskega gledališča, žal še vedno ostaja neuresničena. Namen tega prispevka je, da z orisom nekaterih pomembnih dosežkov ljubljanskega Delavskega odra in z analizo ključnih značilnosti njegovih uprizoritvenih metod primakne vsaj en kamenček v ta še vedno dokaj luknjičasti mozaik »resnične zgodovine« delavskih odrov na Slovenskem.¹ Pri tem izhajam iz predpostavke, da so nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, uprizarjali kakovostne predstave, in zagovarjam tezo, da je bilo to mogoče, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja in ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

Ustanovitev Delavskega odra

Slovensko ozemlje je bilo, zlasti v dvajsetih in tridesetih letih, prepredeno z delavskimi odri, niso pa bili vsi enako dejavni in uspešni. Poleg ljubljanskega, ki je bil gotovo najpomembnejši, so bili dokaj aktivni tudi delavski odri v Trstu, na Jesenicah in v Trbovljah. Da so bili delavski odri izjemen in samosvoj pojav v kontekstu amaterskega gledališkega ustvarjanja, med njimi zlasti »osrednji« Delavski oder v Ljubljani, je menil tudi Dušan Moravec, ki mu je posvetil nekaj strani v svojem pregledu zgodovine slovenskega gledališča med 1. in 2. svetovno vojno – izjemoma, saj se je v tej knjigi

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

ukvarjal izključno s poklicnimi odri. A Delavskemu odru se preprosto ni mogel izogniti, saj je šlo pri njem, kot pravi, »za prizadevanja po uprizarjanju tudi drugačnih, še neznanih, sodobnih in z revolucionarnimi idejami prežetih odrskih del ali pa za novo interpretacijo že znanih« (*Slovensko gledališče* 243). Poleg tega je kulturnemu življenju Ljubljane »dal izziv Delavskega odra [...] živ in spodbuden utrip, ki ni ostal docela brez vpliva tudi na pota Narodnega gledališča« (245).

Po 1. svetovni vojni je že leta 1919 delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev *Jakob Ruda*, ki se je zgodila 23. aprila 1920 in se spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici. Kmalu po tem dogodku je sledila monarhistična represija: tako imenovana »Obznana« (prepoved delovanja Komunistične partije) leta 1920 in Zakon o zaščiti države leta 1921. Svoboda ni bila prepovedana, ampak je bilo njeno delovanje kljub temu oteženo.

Leta 1926 je Bratko Kreft (takrat 21-letni študent) v reviji Svoboda objavil članka, ki sta pomembna za zgodovino delavskih odrov pri nas: »Proletarski oder« in »Repertoar prolet-odra«. Njegova ključna teza je, da mora proletariat ustvariti lastni tip gledališča, bojevitega in družbeno angažiranega. Prvi korak k temu cilju je, da delavski odri opustijo uprizarjanje meščanske dramatike in ustvarijo svojo lastno, do takrat pa naj si pomagajo s socialno angažiranimi dramami. Kreft kot možne primere tovrstne dramatike izpostavi dramtizacijo *Hlapca Jerneja*, *Golgota* Miroslava Krleža, *Tkalce* Gerhardta Hauptmanna, *Stroje* Uptonja Sinclairja, *Rušilce strojev* Ernsta Tollerja ipd.

Kreft je kmalu pristopil h konkretni uresničitvi teh teoretskih izhodišč; tako je že prihodnje leto v delavskem tisku objavil (v imenu pripravljalnega odbora), da se pod okriljem Delavske in telovadne zveze Svoboda »snuje v Ljubljani Delavski oder, katerega namen je gojiti dramatiko med delavstvom«. To naj bi bila nujna naloga, saj se »meščanski odri in Narodno gledališče sploh nič ne brigajo za moderno proletarsko dramatik«, poleg tega pa je treba ujeti priključek z drugimi državami, v katerih »igrajo [...] ravno taki delavski odri veliko vlogo v izobraževalnem delu proletariata«. Zato apelira »predvsem na mlade sodruge in sodružice, da se čim številnejše prijavijo k Delavskemu odru« (Kreft, »Delavski oder« 4).

Kreftovo obdobje

Tako je ob koncu leta 1927 Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra, ki ga je sprva nameraval poimenovati Proletarski oder, a se je temu imenu odrekel zaradi političnih pritiskov.² Molièrova komedija *Scapinove zvijače*, prva predstava, ki jo je Kreft režiral na Delavskem odru (premiera je bila 12. februarja 1928), je bila »prehodna« – repertoarno še v horizontu starega »dramskega odseka« ljubljanske Svobode (kjer so jo igrali že pred ustanovitvijo Delavskega odra), režijsko pa že v znamenju novih, modernejših prijemov. Že naslednjo uprizoritev lahko uvrstimo med pomembne dosežke njegovega zgodnjega ustvarjalnega obdobja; to je bila uprizoritev *Krize* (30. aprila 1928 na odru ljubljanske Drame), socialne drame Rudolfa Golouha, ki je dvignila veliko prahu, še preden se je zgodila. Samo šest dni pred premiero je namreč Svoboda prejela odlok policijskega komisarja o prepovedi predstave. Prepoved je ostro kritiziral delavski tisk, ki ga je, poleg same prepovedi, sprovciral datum izdaje odloka, ki je bil natanko na dan osme obletnice pokola demonstrantov na Zaloški. Temu so sledili protesti, tako da je oblast popustila in na koncu vendarle dovolila uprizoritev. Besedilo je bilo zelo aktualno (stavka, socialna stiska delavcev v času krize, njihova neenotnost itn.), prvič pa se pojavi uporaba množic na odru – v predstavi naj bi nastopilo približno sto igralcev, zboristov in godbenikov, med njimi (v vlogi delničarja Coucharda) takrat komaj 18-letni dijak, pozneje pa zelo vpliven politik Edvard Kardelj.³ Kljub temu da je oblast dovolila le premiero in eno ponovitev (12. maja), načrtovano ponovitev v Mariboru pa onemogočila, je bila *Kriza* velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika v nabito polnem avditoriju ljubljanske Drame brez težav identificirala z vsebino Golouhove igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize in političnega razsula v državi.⁴ Poleg tega je tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatike, saj je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

Naslednje leto je nameraval uprizoriti Tollerjeve *Rušilce strojev*, ampak vmes se je zgodila uvedba diktature kralja Aleksandra (t. i. šestojanuarska diktatura), ki je še dodatno okrepila cenzuro, in že naštudirana predstava ni smela na oder.⁵ Zato je poskusil z uprizoritvijo besedila, ki ga je lažje spravil skozi cenzurni urad: z Bataillovo dramatisacijo Tolstojevega *Vstajenja*, ki se je dobro odrezala pri kritiki in tudi pri

² Tako namreč odločitev za poimenovanje »delavski oder« razlaga igralec in režiser ljubljanskega Delavskega odra Fran Petrè: »V ustih samih delavcev je izraz [proletarski] zvenel nekako ponosno, samozavestno. Toda vseh ni bil oblastem in čim večji je bil pritisk, tem redkeje so ga rabili v tisku. V takih razmerah je prevladala blažja oznaka *delavski oder*« (Petrè, »Proletarski odri« 14).

³ Golouh se spominja, da naj bi poleg Kardelja v prestavi nastopila še dva prihodnja politika – Boris Kidrič in France Kimovec (Golouh, *Pol stoletja* 363).

⁴ Kako nestabilno je bilo politično življenje v takratni Kraljevini SHS, nam veliko pove že podatek, da se je med letoma 1921 in 1928 zamenjalo kar 25 vlad, torej bi bila povprečna življenjska doba posamezne vlade zgolj štiri mesece.

⁵ Premiera naj bi se zgodila 11. maja 1929, uprava Narodnega gledališča je že odobrila najem Opere, celo generalcko so že izvedli, ampak policija premiere ni dovolila (prim. Moravec, »Od viharika« 189).

publiki. V predstavi, ki so jo premierno uprizorili 1. decembra 1929 v dvorani Delavske zbornice na Miklošičevi (današnja Slovenska kinoteka), je kot debitantka igrala tudi Sava Sever. V začetku prihodnjega leta je prišla na repertoar Delavskega odra Gogoljeva *Ženitev*, ki jo je režiral Fran Petrè, v vlogi ženina Podkoljosina pa je nastopil kipar, slikar in ilustrator Nikolaj Pirnat. Aprila je Kreft režiral Raynalov *Grob neznanega junaka* (pod spremenjenim naslovom *Balada o vojni in ljubezni*). V predstavi je nastopil tudi kot igralec, poleg njega (in seveda številnih drugih) še Sava Sever. To je bila obenem njegova zadnja predstava na Delavskem odru, saj je ob koncu sezone sprejel mesto režiserja v ljubljanski Operi.

Delakovo obdobje

Skozi težavno obdobje šestojanuarske diktature (do septembra 1931) se je Delavski oder prebil brez večjih dosežkov, a bolj kot to je bilo pomembno, da je ohranil kontinuiteto delovanja. K temu je pripomogla tudi uvedba tako imenovanih »delavskih prosvetnih večerov«, hibridnih izobraževalnih, kulturnih in umetniških dogodkov, ki so bili sestavljeni iz predavanj, glasbenih in pevskih nastopov ter recitacij. Uprizorili so tudi več iger, med njimi npr. *Na dnu* Gorkega (premiera je bila 29. novembra 1931 v Varaždinu, v okviru proslave 25. obletnice tamkajšnje Svobode, režiral pa je Fran Petrè) in Cankarjevega *Jakoba Rudo* (3. januarja 1932, režiral je Jože Kranjec).

Leto 1932 je pomemben mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Po Delakovem začetnem »ogrevanju« s pripravo dveh delavskih prosvetnih večerov v marcu in aprilu je 23. maja sledila premiera prelomne in danes že znamenite uprizoritve njegove dramtizacije Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*. Odločitev za lastno dramtizacijo je bila pričakovana, saj s prejšnjo, ki jo je pripravil Milan Skrbinšek za krstno uprizoritev v Mariboru leta 1922, ni bil zadovoljen.⁶ Sicer pa je Delak o dramtizaciji in uprizoritvi *Hlapca Jerneja* razmišljal že v dijaških letih na novomeški gimnaziji (čeprav takrat še ni imel tako odklonilnega mnenja o Skrbinškovi dramtizaciji) in ga pozneje, ko se je leta 1930 mudil na Dunaju, kjer je režiral v tamkajšnjih delavskih gledališčih, že skoraj uprizoril.⁷ To mu je končno uspelo z ljubljanskim Delavskim odrom. Pa še kako mu je uspelo!

⁶ Kot lahko izvemo iz njegovega kratkega zapisa v reviji Tank o drugi Skrbinškovi uprizoritvi te dramtizacije, ki je bila 15. oktobra 1927 v ljubljanski Drami. V njem pravi, da je *Hlapec Jernej* »v Skrbinškovi dramtizaciji izgubil vso učinkovitost in ni bil režijsko ne realističen, niti stiliziran«, poleg tega pa so bili »pri tem ponesrečenem večeru« tudi igralci »napačno zasedeni« (Delak, »makroskop« 111).

⁷ O tem poroča Dušan Moravec v knjigi *Iskanje in delo Ferda Delaka*: »Tam je besedilo res že priredil s takim namenom [da bi ga uprizoril] in tudi že pripravljaval uprizoritev z ansamblom proletarskega amaterskega gledališča 'Theater der Roten Hilfe'. Tekle so že vaje, menda je prišlo celo do generalke na odru Volkstheatra, pa je spet posegla vmes policija« (73).

Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba t. i. »govornega zbora«, ki je posebljal hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil le enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, a izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabolo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposoba vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici čutno nazorno podobo pomnoženih teles, množice ali *multitude* (v žargonu operaistične politične teorije) brezpravnih iskalcev pravice. S tem dramaturškim in režijskim manevrom je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj. Zato tudi odprti epilog v njegovi verziji, v kateri Jernej ne konča na grmadi, temveč povabi tudi druge hlapce Jerneje, naj mu sledijo: »kdor ima pipo, naj si jo prižge; dovolj je kuriva«. Na strani antagonistista pa lahko zaznamo nasprotno dramaturško gesto, saj razne Jernejeve nasprotnike (mladi Sitar, župan, sodnik, župnik) interpretira le en igralec. Ta metaforična zgostitev antagonistista v eno telo s številnimi obrazi (a brez uporabe mask, kot je bilo v navadi v starogrškem gledališču) je personifikacija gosposke, vladajočega razreda, ki je sicer sestavljen iz številnih komponent, a jih drži skupaj eno samo »vezivo« – kapital. In kjer je kapital, je nujno tudi kapitalist, ki je sicer zgodovinska figura, saj se skupaj s spremembami kapitalističnega produkcijskega načina spreminjajo tudi njegove personifikacije, a navsezadnje ne gre za *osebo*, temveč za družbeno *razmerje*. Kapitalist je torej le personifikacija učinka kapitala – menjave »opredmetenega dela kot menjalne vrednosti za živo delo kot uporabno vrednost« (Marx 98). Sodeč po odzivih v takratnem tisku, Delak ni podlegel morebitni skušnjavi, da bi to večglavo figuro sploščil v karikirano antropomorfnu pošast (to bi kompleksnost razmerja zreduciralo na agitpropovsko maniro), temveč je Jernejevega nasprotnika portretiral kot navadnega posameznika, ki je izjemen le zato, ker v družbeni strukturi zaseda vladajoče, torej privilegirane pozicije. To razmerje, ki ga nekoliko posplošeno lahko opredelimo kot socialno distanco, je Delak, spet povsem preprosto in estetsko izčiščeno, ponazoril s fizično distanco med prostorsko nižje pozicioniranim zborom hlapcev in višje (na pedestal) postavljenim nasprotnikom. K tako lucidnemu in svežemu branju Cankarjevega *Hlapca Jerneja* in k preciznemu prenosu tega dramaturškega koncepta v tridimenzionalno izrazno polje gledališkega odra so dodale svoje tudi projekcije odličnih risb Ljubivoja Ravnikarja, preprosta scenografija (praktikabli in zavese iz rdečega blaga) in ne nazadnje premišljena zasedba individualnih in zborovskih vlog, ki je vsakemu članu amaterskega ansambla omogočila, da je k uspehu uprizoritve prispeval svoj maksimum. Občinstvo je bilo navdušeno (tako zelo, da naj bi se stavba ljubljanske Opere, v kateri je bil *Hlapec Jernej* uprizorjen, kar »tresla«⁸), v medijih so se vrstili hvalospevi, predstavo pa so ponovili še dvakrat v Ljubljani in štirikrat na gostovanjih v Celju, Zagrebu, Mariboru (2000 gledalcev!) in na Ptujju.

8 Če lahko zaupamo poročilu Nikolaja Pirnata v Jutru, v katerem pravi, da je bil »teater dobesedno nabit, hišo so od scene do scene pretresali gromoviti aplavzi, podkrepljeni s cepetanjem nog« (Pirnat 3).

Velik uspeh *Hlapca Jerneja* je bil močan sunek v jadra Delavskega odra in zlasti njegovega zagnanega režiserja; kot kažejo datumi premier jeseni 1932, Delak ni hotel sedeti na lovorikah, temveč se je s še večjo vnemo vrgel na delo: 9. oktobra je uprizoril Čapkovega *Švejka* (spet v lastni priredbi in s spremenjenim naslovom *Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno*), 23. oktobra *Ptičke brez gnezda* Karla Schönherra, 13. novembra *Magdo* Alojzija Remca in 20. novembra *Kariero Možine* Angela Cerkvénika.⁹ Nobena ni mogla ponoviti senzacionalnega uspeha *Hlapca Jerneja*, čeprav se mu je *Švejk* zelo približal s tremi ponovitvami, razprodano dvorano Delavske zbornice in prav tako navdušenim občinstvom. Na začetku prihodnjega leta sta skupaj s soprogo, plesalko Katjo Delak, poskrbela za še en uspeh Delavskega odra – priredila sta Župančičevo otroško poezijo in z malimi igralci Otroškega odra Svobode, ki sta ga vmes ustanovila, ustvarila otroško predstavo *Ciciban*, ki je po premieri (1. februarja) na odru ljubljanske Drame doživela še dve ponovitvi, potem pa gostovala v Mariboru, Kranju in drugih slovenskih mestih. Za to predstavo je kostume kreiral nepogrešljivi Ljubo Ravnikar, pri naslednjem Delakovem srečanju s Cankarjem, uprizoritvi *Hlapcev*, ki se je (zaradi Delakovih poti v tujino, režije *Desetega brata* v Mariboru in uredniškega dela na ljubljanskem radiu) zgodila šele 15. oktobra 1934, pa je spet ustvaril risbe, ki so jih v predstavi projicirali z diapozitivov. A ta Delakov poskus novega branja *Hlapcev* s precejšnjimi posegi v besedilo, ki so dokaj poenostavili kompleksnost Cankarjeve igre in jo zato tudi vsebinsko osiromašili, ni bil niti približno tako posrečen, kot je bil *Hlapec Jernej* ob začetku njegovega sodelovanja z Delavskim odrom. *Hlapci* so bili obenem njegova zadnja tamkajšnja režija – tako kot je s Cankarjem začel, je z njim tudi končal svoje sodelovanje s tem samosvojem amaterskim gledališčem. Takrat se je končalo tudi najplodnejše in najpomembnejše obdobje v celotni zgodovini ljubljanskega Delavskega odra, saj je monarhistična represija, ki se je v drugi polovici tridesetih let samo še stopnjevala, dokaj oslabela in proti koncu že zdesetkala njegov ansambel. V zadnjih letih njegovega obstoja se je poredkoma še zgodila kakšna predstava, po letu 1938 pa je njegovo delovanje že povsem ugasnilo.¹⁰

Predstava kot manifestacija delavskega upora

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance.¹¹ Delavski oder je namreč uspel razviti lastno, prepoznavno poetiko,

⁹ Leta 1932 je bil Delak na višku ustvarjalne moči, saj je poleg vseh teh številnih režij na Delavskem odru in vodenja njegovega »govornega zbora« posnel film *Triglavske strmine* (premierno so ga predvajali 16. avgusta v Ljubljani), režiral štiri uprizoritve v ljubljanski Operi itn.

¹⁰ Po 2. svetovni vojni, v povsem spremenjenih družbenih in političnih okoliščinah, se je sicer zgodil poskus njegove obuditve (1956–1960, ko ga je vodil Dušan Tomše), a ukvarjanje s tem delom njegove zgodovine bom tokrat omejil zgolj na bežno omembo, saj se v tem prispevku ukvarjam predvsem z obdobjem, ko sta ga vodila Kreft in Delak. Sicer pa je v novjšem času o tej, povojni fazi Delavskega odra pisal Primož Jesenko v knjigi *Rob v središču* (133–142).

¹¹ Kot značilen primer lahko navedem sklepno misel Dušana Moravca o Delavskem odru iz njegove knjige *Slovensko*

pritegnil je izjemno veliko gledalcev in tako pomembno okreplil tretjo smer v razvoju slovenskega gledališča. Vsaj nekaj časa je namreč vztrajal ob občutni konkurenci klerikalnih in liberalnih odrov; v Ljubljani sta to bila katoliški Ljudski oder in nekoliko bolj liberalno usmerjeno Šentjakobsko gledališče.¹² Vidimo, da imajo ti odri svoje ustreznice v takratnem slovenskem političnem spektru, ki je bil razdeljen na liberalce, klerikalce in socialiste (ter komuniste kot radikalnejše pripadnike leve). Temu spektru je sledila tudi politična usmerjenost takratnih medijev, ki niso skrivali političnih simpatij in je bilo njihovo poročanje povsem očitno strankarsko-ideološko obarvano. Tudi njihovi gledališki kritiki in poročevalci niso bili imuni na te ideološke skušnjave in le redki med njimi so se uspeli povzdigniti na raven objektivnejše, ideološko manj pogojene presoje. Ob prebiranju kritik in poročil o uprizoritvah v Kref-Delakovem obdobju Delavskega odra lahko kljub temu opazimo več primerov tega, ideološko manj obremenjenega poročanja v liberalnem in klerikalnem tisku (ob pričakovanem navdušenju v socialističnih in delavskih medijih), kar še dodatno pritrjuje tezi, da je v tem obdobju Delavski oder segal po visokih standardih umetniškega ustvarjanja.

Seveda se je tudi Delavski oder moral prilagajati političnim okoliščinam, da bi sploh lahko deloval, a le kolikor je bilo nujno potrebno. Kompromis je bila že opustitev besede »proletarski« in odločitev za »delavski« v imenu gledališča, večkrat je bilo treba »zmehčati« tudi repertoarno politiko, da so se izognili cenzuri in so predstave sploh lahko prišle pred občinstvo (nekaj jih je bilo kljub temu prepovedanih) itn. Po drugi strani pa Delavski oder svoje političnosti ni nikoli skrival, za njegove ustvarjalce je bila vsaka predstava obenem tudi manifestacija delavskega upora in del splošnega boja za pravičnejšo družbo. Zato je bil nenehno na očeh oblasti in je imel, ne glede na omenjene kompromise, pogoste težave s cenzuro.

V igralskem ansamblu so sicer bili tudi uslužbenci, občasno so nastopali tudi mladi intelektualci in kulturniki, nekatere sem že omenil (Fran Petrè, Nikolaj Pirnat, Edvard Kardelj, Boris Kidrič, France Kimovec itn., navsezadnje pa tudi igralka Sava Sever, gledališka režiserja in ustvarjalca Bratko Kref in Ferdo Delak), a velika večina je bila delavcev, ki so se ljubiteljsko ukvarjali z gledališčem. Bratko Kref je režijsko metodo oziroma način uprizarjanja prilagodil tem okoliščinam, pri tem pa se je seveda zgledoval tudi po delavskih odrih v tujini. Ta pristop je potem nadaljeval Ferdo Delak.

gledališče od vojne do vojne: »V veliki večini primerov je mogoče ocenjevati prizadevanja Delavskega odra, tako v Kreftovem kakor v Delakovem obdobju, ne le kot revolucionarno novost, temveč kot umetniška dejanja in odločilno dopolnilo naše takratne gledališke omike« (329).

¹² Med slednje bi pogojno lahko uvrstili tudi narodna gledališča, ki so nastala iz prvotno amaterskih dramatičnih društev, a ko so se enkrat prelevila v poklicna gledališča, so postala zgodba zase, saj so produkcijski pogoji v poklicnih gledališčih kajpada bistveno drugačni kot v amaterskih, zato bi jih lahko primerjali le pogojno in z velikimi metodološkimi zadržki.

Repertoarna politika, kolektivna igra in govorni zbor

Katere so značilnosti te metode? Najprej preišljena repertoarna politika, ki jo je v grobem skiciral Bratko Kreft (v že omenjenem članku »Repertoar prolet-odra«) še pred ustanovitvijo Delavskega odra. Izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala borno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva¹³ (npr. *Kriza*, *Hlapec Jernej* ipd.) je pomembno prispevala k izjemnemu interesu delavske publike in hkrati omogočila večje poistovetenje amaterskih igralcev s svojim gledališčem, jih dodatno motivirala, da so se angažirali pri pripravi predstav. Zato razen v zadnjem obdobju (po Delakovem odhodu) to gledališče ni imelo večjih težav z angažiranjem amaterskih igralcev.

Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Poudarek na kolektivni igri je bila preudarna odločitev, saj je pomenila kar trojni prispevek k velikemu uspehu tega amaterskega gledališča: prvič, prispevala je k razbremenitvi posameznika, to je k premestitvi uprizoritvenega bremena z individualnega igralca na kolektiv (kar se zdi primernejše za amaterje); drugič, okrepila je participativnost, saj je prav zaradi množičnih prizorov pri večini gledaliških produkcij lahko sodelovalo večje število članov ansambla; in tretjič, ta metoda je pripomogla tudi k ustvarjanju skupnosti, bila je občestvotvorna, ideološko kohezivna, in sicer na kar dveh ravneh: po eni strani je simbolno povezala same akterje (ustvarjalce), po drugi strani pa je ustvarjalce bolj neposredno povezala z njihovim občinstvom (npr. kot zbor v antičnem gledališču, udeleženci v pasijonskih igrah ipd.).

Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava t. i. »govornega zbora« (poleg tega poimenovanja so uporabljali tudi več drugih: govornilni, recitacijski, občasno tudi deklamacijski zbor). To seveda ni bila njegova originalna iznajdba, saj njegovi začetki segajo že v čas 1. sv. vojne in oktobrske revolucije v Rusiji, kjer so ga imenovali *teatr čteca* (gledališče bralca, čitatelja), zelo popularen pa je bil tudi med delavskimi gledališči v Nemčiji, kjer

¹³ V kako težkih razmerah je životalo delavstvo v času velike ekonomske krize (ki je z vso močjo izbruhnila prav v času, ko je Kreft ustanovil Delavski oder, in se je nadaljevala celotno Delakovo obdobje), lepo oriše Golouh v svojih spominih: »Zaradi nadprodukcije dobrin, ki je bila naravna posledica medsebojnega gospodarskega tekmovanja kapitalističnih skupin in neurejenih socialnih razmer, je bilo nenadno obsojeno na brezdelje in pahnjeno v morečo bedo na stotisoče delavcev. Hudo je bilo takrat prizadeta zlasti slovenska industrija, ki je najprej začela zmanjševati število delovnih dni, nato pa trumoma odpuščati zaposlene delavce, ki so protestirali in se upirali – štrajkati pa niso smeli, ker je bilo dovolj blaga na zalogi in se podjetjem s produkcijo ni mudilo. To so bili črni dnevi za delavstvo, ki je pohajalo praznih rok, ker se tudi država ni dosti zmenila zanj« (*Pol stoletja* 300). Naprej navaja pretresljivo poročilo dopisnika Svobode iz Zagorja ob Savi, ki piše o odpuščanju rudniških delavcev: »Ni kruha, ni oblačila; dolina je polna živih mrličev, ki hodijo okrog podobni duhovom, ki strašijo ...« (prav tam 300). Še hujše razmere so bile v nekaterih drugih delih kraljevine, npr. v Hercegovini, kjer je prebivalstvo poleg ekonomske krize prizadela tudi strahovita suša, ki je uničila pridelke, tako da so dobesedno jedli travo in umirali od lakote. Dramatičnost situacije lahko ponazori kratka novica z naslovom »Šel v smrt, ker ni mogel gledati, kako otroci gladujejo«, na katero sem naletel v časniku Jutro (29. 4. 1928): »O groznem primeru bede poročajo iz Kukavice v Hercegovini. Petdesetletni seljak Božo Školjič, ki je zaradi izredno slabe letine zapadel v veliko bedo, se je v hlevu obesil. Zapustil je štiri male otroke in poslovilno pismo, v katerem izjavlja, da gre v smrt, ker ne more gledati, kako mu otroci od gladu umirajo« (5).

so mu rekli *Sprechchor*. Ker sta bila oba vodilna režiserja ljubljanskega Delavskega odra zelo dobro seznanjena z aktualnim dogajanjem v takratnih tujih levo usmerjenih gledališčih (Kreft zlasti z avantgardnimi tendencami v gledališču ruske revolucije, Delak pa z avstrijskimi in nemškimi delavskimi gledališči, vključno s Piscatorjevim proletarskim gledališčem), sta oba vnašala v svoje projekte na Delavskem odru razne elemente teh uprizoritvenih praks in jih prilagajala domačim razmeram. Ko se je vrnil v Ljubljano, je Delak najprej prevzel vodenje govornega zbora, ki je nastopal v okviru delavskih prosvetnih večerov, tako da ga je moral samo še vključiti v svoj uprizoritveni koncept, ki ga je tako sijajno, celo spektakularno uresničil v *Hlapcu Jerneju*.

Govorni zbor se je tako dobro prijel, da sta v »zlatih časih« v okviru Delavskega odra delovala kar dva taka zbora; drugega je vodil Mile Klopčič (Petrè 45). Prav on je zelo zavzeto zagovarjal in spodbujal ustanavljanje govornih zborov pri delavskih prosvetnih društvih in delavskih odrih. Tako je leta 1929 objavil celo serijo člankov o govornem zboru v reviji Svoboda. Poglavitni teoretski vir, iz katerega je črpal ideje pri pisanju teh člankov, je bila knjiga Karla Vogta *Praxis des Sprechchors*, ki je v istem letu izšla pri berlinski založbi Der Sturm (pri prav tisti, s katero je nekaj let pred tem navezal stike takratni urednik Tanka Ferdo Delak).

Oglejmo si nekaj poudarkov iz treh Klopčičevih člankov o govornem (oziroma kot ga sam imenuje, recitacijskem) zboru: »Načelo rec. zbora je: kolektivizem. Množica govori množici; pri tem publika pozabi, da je publika in zdi se ji, da govori sama« (»O recitacijskem« 32). Govorni zbor je obenem tudi gibalni zbor: »Zbor nastopa na sceni, se giblje in recitira besedilo, ki ga je pesnik napisal malone v obliki kolektivne drame. To je gibalni recitacijski zbor« (»Še o recitacijskem« 232). Kdo naj bo član govornega zbora? »Kdor ima pač veselje do tega« (233). Je treba govorni zbor dirigirati? »Nikakor ne. [...] Recitacijski zbor nikakor ni le monumentalna deklamacijska skupina, nova estetična draž, ni vsota deklamatorjev« (233). Kaj počne govorni zbor? »Zbor dokumentira doživetje množice. [...] Dejstva govore svojo neusmiljeno govorico. [...] A recitiranje mora biti dramatično. Niti epično niti lirično. [...] Že z zahtevo, da mora biti recitiranje dramatično, je upravičeno tudi gibanje zbora. [...] Vsak glas mora biti določen od vsega telesa, od kretenj. Glas in kretnja morata neovirano izhajati iz sproščenih udov« (233). Zakaj je pomembno gibanje govornega zbora? »Gibanje ustvarja prostor. Če se skupine zgrinjajo skupaj, se prostor zožuje, če se skupine razmikajo, se razmika tudi prostor« (234). V tretjem članku pa Klopčič potegne črto z ugotovitvijo, da je v prejšnjih dveh »opisal v glavnem bistvo in razvoj recitacijskega zbora iz samo-deklamacijskega v gibalno-deklamacijski zbor« (»Iz režijske knjige« 264) in to ponazori z odlomkom iz Vogtovega besedila za govorni zbor *Vojna*.

Pri idejnem ogrodju te udarne naprave delavskega gledališča – govornem in hkrati tudi gibalnem zboru – že na prvi pogled opazimo presenetljivo sodobno razumevanje

telesnosti na odru, prav tako idejo prostorske razpostavitve, pri kateri odrski rekviziti niso več nujno potrebni, saj imamo govorno-gibalna zborovska telesa na odru, s katerimi kreiramo prostor (ga zgoščamo ali razmikamo), navsezadnje pa lahko v spoprijemu govora in giba, kar je še ena pomembna razsežnost govornega zbora, prepoznamo celo Brechtov *gestus*, pomembno pojmovno orodje njegove gledališke teorije, pri katerem sta glas in gesta neločljivo zvezana v učinek telesne z-governosti. Ta elokventnost pomnoženih teles govornega zbora je prav gotovo eden izmed pomembnejših prispevkov amaterskih igralcev delavskih gledališč k eksperimentalnim gledališkim praksam minulega stoletja.

Amaterski učinek proletarske igre

Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. V spisu »Šest kronik o amaterskem gledališču« je namreč Brecht vpeljal konceptualno razliko med amaterizmom in diletantizmom.¹⁴ Za Brechta je amaterizem pozitivna oznaka, diletantizem pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti (prim. Brecht, *Dijalektika* 92). Na prvi pogled to morda spominja na sistem Stanislavskega, pri katerem se igralski začetniki že na prvi vaji učijo, kako se znebiti »naivnega diletantskega spakovanja« (Stanislavski 43), ki je preobloženo z igralskimi šablonami in klišeji. A podobnost je bolj naključna kakor sistemska, kajti Stanislavski ne pozna razlike med diletantizmom in amaterizmom, medtem ko pri Brechtu najdemo zasnutek konceptualne ločnice med tema izrazoma.

Glavna značilnost amaterskih (oziroma »proletarskih«) igralcev je »enostavna igra«, ki je, kot pravi, »alfa in omega proletarske igralske umetnosti« (Brecht, »Nekaj o proletarskih« 324). Če sledimo logiki Brechtovega argumenta, potem enostavnost njihove igre nima nič skupnega s posnemanjem diletantskih igralcev. Igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, pravi Brecht, zmorejo na enostaven in vsem razumljiv način spregovoriti o zapletenih in nepreglednih razmerjih med ljudmi naše dobe.

Amaterska umetnost (v brechtovskem smislu) ni slaba kopija profesionalnih umetniških praks; pri njej ne gre za posnemanje elitne kulture kot ideološkega ideala diletantskega igralca, glasbenika ali slikarja. Nasprotno, amaterski umetnik vztraja pri specifični lastni poziciji, se do nje opredeljuje afirmativno, jo jemlje kot potencialno strukturno prednost in zavestno ostaja izven horizonta profesionalnega elitizma.

¹⁴ V enem izmed svojih komentarjev v knjigi izbranih Brechtovih spisov o gledališču *Dijalektika u teatru* Darko Suvin razlaga, da je Brecht nameraval napisati kompleksno besedilo s tem naslovom, a sta nastala le prvi del (»Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?«) in kratek načrt za preostalih pet delov – drugi del naj bi posvetil razliki med amaterjem in diletantom (prim. Suvin v Brecht, *Dijalektika* 92; prim. tudi Milohnić, 25–26, in ur. komentar v Brecht, *Grosse kommentierte* 1084–1085).

Ta Brechtova konceptualna in metodološka razmejitev na amaterizem in diletantizem nam torej lahko pomaga razložiti uspeh Delavskega odra v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak. Takrat je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Naredil je natanko to, kar je Brecht nekaj let pozneje (1939) svetoval amaterskim igralcem nekega delavskega gledališča na Švedskem: »Amater mora poiskati svojo umetnost« (*Dijalektika* 92). Delavski oder je iskal svojo umetnost in jo pod vodstvom Bratka Krefta in Ferda Delaka, dveh mladih, toda razgledanih in nadarjenih umetnikov, tudi našel. Uspelo mu je zato, ker se ni zatekal k *reprodukciji* uprizoritvene manire tedanjega poklicnega meščanskega gledališča, temveč je vztrajal pri *produkciji* lastnega sloga in je tako ustvaril največ, kar lahko doseže amatersko delavsko gledališče – učinek proletarske igre.

Literatura

- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Izbral in prevedel Darko Suvin, Nolit, 1979.
- »Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?« *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar, Cankarjeva založba, 1987, str. 321–323.
- »Nekaj o proletarskih igralcih.« *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar, Cankarjeva založba, 1987, str. 324–325.
- *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Uredil Werner Hecht et al., zv. 22.2, Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag, 1993.
- Delak, Ferdo. »makroskop – ljubljanska drama.« *Tank*, št. 1½–3, 1927, str. 111.
- Delak, Ferdo, urednik. *Delavski oder na Slovenskem*. Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Golouh, Rudolf. *Pol stoletja spominov: panorama političnih bojev slovenskega naroda*. Inštitut za zgodovino delavskega gibanja, 1966.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015. Dokumenti SLOGI, letn. 51, št. 92.
- Klopčič, Mile. »O recitacijskem zboru.« *Svoboda*, letn. 1, št. 2, 1929, str. 31–33.
- »Še o recitacijskem zboru.« *Svoboda*, letn. 1, št. 10, 1929, str. 232–234.
- »Iz režijske knjige rec. zbora.« *Svoboda*, letn. 1, št. 11, 1929, str. 265–266.
- Kreft, Bratko. »Proletarski oder.« *Svoboda*, letn. 2, št. 1, 1926, str. 5–7.
- »Repertoar prolet-odra.« *Svoboda*, letn. 2, št. 3, 1926, str. 36–38.
- »Delavski oder v Ljubljani.« *Delavska politika*, 19. oktober 1927, str. 4.
- Marx, Karl. »Obdobja ekonomskega formiranja družbe [iz Očrtov kritike politične ekonomije, 1857–1858].« Karl Marx, Friedrich Engels: *Izbrana dela*, zv. 4, Cankarjeva založba, 1968, str. 47–99.
- Milohnič, Aldo. »Radikalni amaterizem.« *Dialogi*, letn. 49, št. 3–4, 2013, str. 24–30.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, 1980.
- »Od viharnika do novega realista (in nazaj) (Bratko Kreft).« *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, str. 175–233.
- Petrè, Fran. »Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama.« *Delavski oder na Slovenskem*, ur. Ferdo Delak, Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Pirnat, Nikolaj [N. P.]. »Hlapec Jernej in njegova pravica.« *Jutro*, 25. maj 1932, str. 3.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I: igralec in njegovo delo*. Mestno gledališče ljubljansko, 1977.

In the historiography of Slovenian theatre, a commonly acknowledged thesis claims that so-called drama societies (*dramatična društva*) were the most important factor in the gradual transition from dilettantism to the professionalisation of Slovenian theatre. In the history of Slovenian theatre, a parallel stream existed – workers' stages, which were established in many of Slovenian cities, especially after World War I. These amateur theatres were driven primarily by the idea of social emancipation since the establishing of professional and national theatres was not their priority. Some of them, in particular, the Workers' Stage (Delavski oder) in Ljubljana, were staging quality performances. The thesis of this article is that the quality of the Workers' Stage was made possible by the distinctive way of performing that Bratko Kreft and Ferdo Delak developed when they were running it and also because the Workers' Stage did not succumb to the temptation of entering the non-productive (and inevitably already lost) competition with Slovenian professional theatres.

Additionally, Brecht's idea about "the simplicity of acting" that ought to be "the alpha and the omega of proletarian acting" can help us explain the success of Workers' Stage. In his opinion, the actors who practise "proletarian acting" are amateurs; however, they are by no means dilettantes. The article presents findings on the repertory and performing arts' practices of the Workers' Stage in Ljubljana using Brecht's perspective of this conceptual and methodological differentiation; by analogy with his "estrangement effect" (*Verfremdungseffekt*), we can call it the amateur effect of "proletarian acting".

Keywords: Workers' Stage (Delavski oder), workers' theatre, amateur theatre, proletarian acting, Bratko Kreft, Ferdo Delak, Bertolt Brecht

Aldo Milohnič is an associate professor of the history of theatre and, since 2013, the head of the Theatre and Film Studies Centre at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. He is editor and co-author of numerous anthologies and special issues of performing arts journals, the author of numerous articles in academic journals and the author of the books *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009) and *Art in the Times of the Rule of Law and Capital* (2016). His research interests include the history and theory of theatre, contemporary performing practices and the sociology of culture and arts.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

The Workers' Stage (Delavski oder) and the Amateur Effect of "Proletarian Acting"

Aldo Milohnič

AGRFT, University of Ljubljana

Introduction

Alongside a network of drama societies, out of which professional theatres in Slovenia would gradually emerge, workers' theatres presented a parallel stream in the development of Slovenian theatre in the first half of the 20th century. These amateur stages, which were driven more by the idea of social emancipation than that of establishing professional and national theatres, have only been partially researched. We also see that Ferdo Delak's wish for the documentary contributions that he collected more than half a century ago in the publication *Delavski oder na Slovenskem* to be used "as firm material for the real history" (6) of this incredibly exciting and unique phenomenon in the history of Slovenian theatre, sadly, remains unrealised. By providing an overview of some of the most significant achievements of the Ljubljana Workers' Stage and presenting an analysis of the theatre's performance methods, this contribution aims to add at least a small stone in the perforated mosaic of the "real history" of workers' stages in Slovenia.¹ My inquiry proceeds from the premise that some of these stages, Ljubljana's Workers' Stage, in particular, were staging quality performances. I argue that this quality was possible for two reasons, one, because, when Bratko Kreft and Ferdo Delak were running it, the Workers' Stage developed a distinctive way of performing. And two, because it did not succumb to the temptation of entering the non-productive (and inevitably already lost) competition with Slovenian professional theatres.

The foundation of the Workers' Stage

Workers' stages criss-crossed the Slovenian territory, especially in the 1920s and 1930s; however, not all of them were equally active or successful. Besides the Ljubljana Workers' Stage, which was undoubtedly the most significant one, there were especially active workers' theatres in Trieste, Jesenice and Trbovlje. Dušan

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

Moravec also shared the view that the workers' stages were a remarkable and unique phenomenon in the context of amateur theatre creativity, especially the "main" Workers' Stage in Ljubljana. He devoted a few pages to the Ljubljana stage in his overview of the history of Slovenian theatre between the wars – but as an exception since the publication discussed only professional theatres. Moravec simply could not avoid mentioning the Workers' Stage, he claimed, because of its "endeavours to stage different, untested, contemporary performances, imbued with revolutionary ideas, or to present new stage interpretations of classical ones" (Slovensko gledališče 243). Besides, "the Workers' Stage quickened the cultural pulse of the city and even had some impact on the course taken by the National Theatre" (245).

After World War I, the workers' cultural and educational society Svoboda organised a theatre group as early as 1919. Its first breakthrough was the performance *Jakob Ruda*, which premièred on 23 April 1920 and turned into a mass workers' manifestation. Already on the following day, a violent clash between the gendarme and the workers broke out on the street Zaloška cesta; 13 people were killed, among them a 5-year-old girl, at least 30 were wounded. The brutal police repression happened when a group of protesters tried to enter the city centre to join demonstrations in support of the railway workers. Soon after the incident, monarchic repression took hold: in 1920, with the so-called "Obznana" decree (prohibiting all Communist political organisations), followed in 1921 by the State Protection Act. Although the authorities did not ban Svoboda, they hampered its operations.

In 1926, Bratko Kreft (then a 21-year-old student) published two articles in the magazine *Svoboda*, which are essential for the history of workers' stages in Slovenia: "Proletarian Stage" and "Repertoire of the Prolet-stage". His central thesis was that the proletariat must create its own type of theatre, a combative and socially engaged one. The first step to achieve this goal would be that the workers' stages stop staging bourgeois plays and instead created their own – until they can write such plays, they should present socially engaged drama. As possible examples, Kreft cites the dramatisation of *Hlapec Jernej in njegova pravica* (The Bailiff Yerney and His Rights) by Ivan Cankar, *Golgotha* by Miroslav Krleža, *The Weavers* by Gerhardt Hauptmann, *The Machine* by Upton Sinclair, *The Machine Wreckers* by Ernst Toller and so on.

Kreft shortly set himself to realise these theoretical starting points in concrete terms. Already the following year, he announced (on behalf of the organisational committee) in the workers' press that, under the wings of the Workers' and Sports Society Svoboda, "a Workers' Stage will soon be founded in Ljubljana and will strive to foster dramatic art among the working people". This goal was considered a priority, since "the bourgeois stages and the National Theatre appear to be completely indifferent to modern proletarian drama", coupled with an urgency to keep up with other countries,

in which “workers’ theatres play an important role in the education of the proletariat”. He appealed “especially to young comrades to not hesitate and come join the Workers’ Stage in as large a number as possible” (Kreft, Delavski oder 4).

Kreft’s period

By the end of 1927, Kreft took the lead to found and direct the Workers’ Stage. He initially wanted to call it Proletarian Stage but abandoned the name due to political pressures.² Molière’s *Scapin the Schemer*, the first performance directed by Kreft for the Workers’ Stage (premièring on 12 February 1928), was a “transitional” one. In terms of the repertoire, it was still within the horizon of the old “drama section” of the Ljubljana Svoboda (where it had already been staged before the founding of the Workers’ Stage). In terms of directorial approach, however, it was already marked by new, more modern methods. Kreft’s next staging proved to be one of the more notable performances of his early period, *The Crisis*, a social drama by Rudolf Golouh, which caused quite a stir before it even premièred (on 30 April 1928). Six days before the scheduled première, Svoboda received a decree from the Police Commissioner banning the performance. The ban provoked sharp criticism in the workers’ press: in addition to the ban itself, the date of the decree coincided with the 8th anniversary of the police shooting on Zaloška cesta. Public protests ensued and, finally, the authorities yielded and permitted the Workers’ Stage to perform the play. The text was highly topical (a strike, workers’ increased social hardship amidst the crisis, workers’ disunity, etc.). What we see for the first time is the use of mass scenes: the performance reportedly included approximately 100 actors, members of the choir and musicians, among them, (in the role of the shareholder Couchard) the then 18-year-old student and later influential politician, Edvard Kardelj.³ Even though the authorities only allowed the première and a reprise on 12 May to take place – banning the reprise in Maribor – *The Crisis* turned out to be a great success for the Workers’ Stage. The workers’ audience in the packed auditorium of the National Theatre easily identified with the play’s topic, which highlighted the existential threats faced by the workers during the growing economic and political turmoil in the country.⁴ The performance was also a milestone in how socially engaged drama was staged, as Kreft perceptively decided to move the

2 The decision to name the theatre “workers’ stage” is explained by one of the actors and directors at the Ljubljana Workers’ Stage, Fran Petrè: “The word [proletarian] sounded proud and self-confident, coming from the workers’ mouths. But the authorities did not like it and as the pressures mounted, reluctance to use it in the press grew as well. In these circumstances, the milder expression *workers’ stage* therefore prevailed” (Petrè, *Proletarski odri* 14).

3 Golouh remembers that, besides Kardelj, two other soon-to-be-politicians performed in the staging – Boris Kidrič and France Kimovec (Golouh, *Pol stoletja* 363).

4 The severity of political instability in the then Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes is best described by the fact that between 1921 and 1928 as many as 25 changes of government took place, which means that the average lifespan of a government was a mere four months.

performing focus to impressive mass scenes and reinforce their theatricality with the inclusion of a workers' band and a choir.

In the following year, Kreft was planning to direct Toller's *The Machine Wreckers*. His plans, however, were interrupted by King Alexander's declaration of a royal dictatorship (the so-called 6 January Dictatorship), which further strengthened censorship. Thus, the performance was banned just before the première.⁵ He, therefore, tried with a play he thought would be easier to get through the censorship: Bataille's dramatisation of Tolstoy's *Resurrection*, which met a favourable response from the audience and the critics alike. Premiering on 1 December 1929 at the Chamber of Labour on Miklošičeva cesta (today's site of the Slovenian Cinematheque), the performance also featured a début appearance by Sava Sever. At the beginning of the following year, the Workers' Stage repertoire was extended by Gogol's *Marriage*, directed by Fran Petrè, with sculptor, painter and illustrator Nikolaj Pirnat appearing in the role of the groom Podkolyosin. In April, Kreft directed Raynal's *The Unknown Warrior* (under the title *A Ballad of War and Love*), and appeared in an acting role as well, alongside Sava Sever (among many others). The latter was Kreft's last performance at the Workers' Stage because he decided to accept the position of theatre director at the Opera in Ljubljana.

Delak's period

The Workers' Stage navigated its way through the particularly difficult period of the 6 January Dictatorship (until September 1931) without significant achievements, more importantly, it maintained operational continuity. This continuity was also helped by the introduction of the workers' cultural-educational evenings, hybrid educational, cultural and art events, consisting of lectures, vocal performances and recitations. Several plays were also staged, among them, Gorky's *The Lower Depths* (which premiered on 29 November 1931 in Varaždin in the frame of the 25th anniversary of the Varaždin Svoboda Society and was directed by Fran Petrè) and Cankar's *Jakob Ruda* (3 January 1932, directed by Jože Kranjec).

The year 1932 proved to be an important milestone in the history of the Workers' Stage. Namely, in that year, Ferdo Delak directed several performances, which – after the initial breakthrough achieved by Kreft – finally put the Workers' Stage on the map of the Slovenian theatrical avant-garde. As a sort of “warm-up”, Delak directed two cultural-educational workers' evenings in March and April. On 23 May, the Workers' Stage premiered the groundbreaking and now famous staging of Delak's dramatisation of *The Bailiff Yerney and His Rights* by Ivan Cankar. That Delak would

⁵ The première was planned for 11 May 1929, the request to rent the Opera was already approved by the National Theatre's management, the dress rehearsal was held, but the police banned the première (comp. Moravec, *Od viharnika* 189).

want to write his own dramatisation was expected, since he was not satisfied with the one prepared by Milan Skrbinšek for the play's first staging in Maribor in 1922.⁶ Delak had thought about writing the dramatisation and staging *Yerney* already as a student at the Novo mesto Grammar School (although at the time he did not yet entertain an unfavourable opinion of Skrbinšek's dramatisation). Later, in 1930, while directing in two workers' theatres in Vienna, he nearly realised his ambition.⁷ He finally succeeded at the Ljubljana Workers' Stage. And succeed he did, in more ways than one!

Delak's key dramaturgical innovation was the use of the so-called "speaking choir", which represented the bailiff Yerney, while this collective actor was juxtaposed with a single actor, who interpreted his antagonists. With this simple, but remarkably effective conceptual shift, Delak aligned Cankar's parable with its gist: if in the literary text, Yerney functions as an allegory of all servants, in Delak's stage version he becomes a tangible representation of multiplied bodies, of a *multitude* (in the jargon of the *operaismo* political theory) of disenfranchised seekers of justice. With this dramaturgical and directorial manoeuvre, he raised the individualistic running around in circles from Pontius to Pilate to the level of collective action, which is also not guaranteed to be effective, but at least hypothetically opens up the possibility of success. Hence the open epilogue in Delak's version, where Yerney is not burned at the stake but instead invites Yerney's other bailiffs to follow his path: "who has the pipe should light it; there's plenty of firewood". On the antagonist side, a reverse dramaturgical gesture is used, as Yerney's different opponents (the young Sitar, Mayor, Judge, Priest) are interpreted by a single actor. This metaphorical condensation of the antagonist in one body with multiple faces (without using masks, which was characteristic for ancient Greek theatre) is a personification of the gentlefolk, of the ruling class, which is, although consisting of numerous components, held together by the same connective tissue – capital. And where there is capital, there is necessarily the capitalist, who is effectively a historical figure, since he takes on different personifications as the capitalist mode of production evolves, but is ultimately not a *person*, but a social *relation*. The capitalist is, therefore, a mere personification of the capital's effect – of the exchange of "objectified labour as exchange value for living labour as use value" (Marx 98). Based on responses in the then press, Delak did not succumb to the temptation to flatten this multi-headed figure into a caricatured anthropomorphic monster (which would reduce the complexity of the relation to mere agitprop) but instead portrayed Yerney's opponent as an ordinary person, who

6 As we can read in his short contribution to *Tank* magazine about the second staging of Skrbinšek's dramatisation, which took place on 15 October 1927 in the National Theatre Drama Ljubljana, Delak maintained that Skrbinšek's dramatisation stripped *Yerney* of "all its effectiveness, that the director's approach was neither realistic or stylised" and also, that since the actors "were miscast, this evening was destined to fail" (Delak, makroskop 111).

7 As Dušan Moravec reports in his book *Iskanje in delo Ferda Delaka*: "He indeed adapted the text with the intention [to stage it] there and was already rehearsing with the ensemble of the proletarian amateur theatre "Theater der Roten Hilfe". Apparently, the dress rehearsal was held at the Volkstheater, but the police intervened and stopped the première" (73).

stands out as special simply because he occupies the dominant, privileged position in the social structure. This relation, which can, in general terms, be defined as social distance, was depicted – again with a(n aesthetically) simple intervention – with the physical distance between the choir of servants, positioned lower in the performing space, and the opponent(s), positioned high up (on a pedestal). Delak's lucid and fresh reading of Cankar's *Yerney* and his accurate transposition of the dramaturgical concept into the three-dimensional space of the theatre was perfectly complemented by projections of exceptional drawings by Ljubo Ravnika, simple scenography (stage platforms and red curtains) and, as importantly, well-considered casting, which allowed all members of the amateur ensemble, in their individual and collective roles, to be at their very best and contribute to the performance's success. The audience was thrilled (so much so, that the whole building of the Ljubljana Opera, in which *Yerney* was staged, supposedly "rang with applause"⁸), the critics praised the performance in the press. Two more performances were held in Ljubljana and four performances in Celje, Zagreb, Maribor (2000 spectators!) and Ptuj.

The enormous success of *Yerney* gave an additional impetus to the Workers' Stage and especially to its energetic director. It can be gathered from the dates of the premières in 1932 that Delak refused to rest on his laurels and applied himself to work with even greater zeal: on 9 October, there was the première of *Švejk* by Čapek (he again adapted the play and changed the title to *The Good Soldier Švejk Intervenes in the Great War*), on 23 October, *Birds Without Nests* by Karl Schönherr, on 13 November, *Magda* by Alojzij Remec and on 20 November, *Možina's Career* by Angelo Cerkvencik.⁹ None of these performances repeated the spectacular success of *Yerney*, although *Švejk* did come close, with three sold-out performances at the Chamber of Labour and an enthusiastic response from the audience. At the beginning of the following year, Delak co-created with his wife and dancer Katja Delak another successful performance at the Workers' Stage – they adapted Oton Župančič's poems for children and engaged the young actors of the newly established Svoboda Children's Stage to create a performance for children entitled *Ciciban*, which had its première on 1 February at the National Theatre Drama Ljubljana and after three performances in Ljubljana was also performed in Maribor, Kranj and other Slovenian towns. The costumes for the performance were designed by the indispensable Ljubo Ravnika, who also collaborated with Delak in his next confrontation with Cankar, the staging of *Hlapci* (The Serfs), which took place (because of Delak's travels abroad, his engagement directing *The Tenth Brother* in Maribor and working as an editor for Radio Ljubljana) as late as 15 October 1934 and

⁸ If Nikolaj Pirnat is to be trusted with his testimony in the newspaper *Jutro*, which stated that "the theatre was fully packed and the audience responded with thunderous applause, stomping their feet and cheering" (Pirnat 3).

⁹ In 1932, Delak was at the peak of his creativity: besides directing performances for the Workers' Stage and acting as leader of its "speaking choir", he directed the feature film *Triglavske strmine* (The Slopes of Triglav) (première on 16 August) as well as four performances at the Ljubljana Opera, etc.

for which Ravnikar created drawings that were projected as slides. However, Delak's attempt of a new reading of Cankar's *Serfs* – marked by considerable interventions in the text, which tended to simplify the complexity of the play and therefore reduced its thematic potential – did not quite make the same impression as *Yerney* from the beginning of his collaboration with the Workers' Stage. *The Serfs* was also his last performance directed for the Workers' Stage – Delak thus started and finished his collaboration with this unique amateur theatre by staging Cankar. His departure also meant the end of the most fruitful and important period in the history of the Ljubljana Workers' Stage, as the monarchic repression, which continued to increase through the second half of the 1930s, substantially weakened and, in the end, drastically decimated the theatre's ensemble. In the last years of its existence, the performances at the Workers' Stage were extremely scarce, and after 1938, all activities were suspended.¹⁰

Performance as a manifestation of workers' resistance

Theatre experts recognised the Workers' Stage as a unique artistic phenomenon already during its existence, and this assessment has gone unaltered even from the appropriate historical distance.¹¹ The Workers' Stage has namely succeeded to create a unique, recognisable poetics, it attracted a wide audience and was also important in strengthening the third stream in the development of Slovenian theatre. At least for a period of time, it namely persisted alongside considerable competition from clerical and liberal stages; in Ljubljana, these were the Catholic People's Stage and the slightly more liberal-leaning Šentjakob Theatre.¹² We can see that the stages have their counterparts in the then Slovenian political spectrum, which was split between the liberals, the clericals and the socialists (and the communists as the more radical left). This division was also mirrored in the political orientation of the then media, which made no attempts at hiding its political sympathies and routinely reported in line with its political and ideological views. Its theatre critics and reporters were not immune to these ideological temptations as well, and only a few of them managed to

10 In the changed socio-political climate following World War II, there was an attempt to revive the theatre's activity (1956–1960, initiated by Dušan Tomše), but I will limit my consideration of this period to a brief mention in a footnote, since this contribution deals primarily with the period when the Workers' Stage was run by Krefc and Delak. One of more recent publications that examine the post-war period of the Workers' Stage is *Rob v središču* (The Edge in the Centre) (133–142) by Primož Jesenko.

11 Dušan Moravec's final thoughts about the Workers' Stage from his book *Slovensko gledališče od vojne do vojne* (Slovenian Theatre Between the Wars) can serve as a typical example: "In general, the endeavours of the Workers' Stage, in Krefc's as well as Delak's period, can be described not only as a revolutionary novelty, but as artistic actions that decisively contributed to our theatre culture" (329).

12 National theatres can conditionally be grouped with the latter. While they did develop from amateur drama societies, once they were transformed into professional theatres, they became a different story, considering that production conditions differ substantially in amateur theatres; comparisons are therefore only provisional and made with great methodological reservations.

rise to the level of more objective, less ideologically charged forms of argumentation. Reviews and critical analyses of the performances of the Kreft-Delak period reveal that there were more examples of this latter, not so ideologically coloured reporting in the liberal and clerical press (in contrast with the expected enthusiasm in the socialist and workers' outlets), which supports the thesis that the Workers' Stage was achieving high standards of artistic practice.

Throughout its existence, the Workers' Stage, of course, had to adapt to the political circumstances to be able to continue its activities but did so only to the extent necessary. Choosing the word "workers'" instead of the word "proletarian" for the name of the theatre was one such compromise; often, repertory policies had to be "watered down" to avoid censorship and gain acceptance for the theatre's performances (a few were nevertheless banned), etc. But then again, the Workers' Stage never hid its political affiliations; for everyone involved, each performance was also a political manifestation of the workers' resistance and was understood as part of a general struggle for a more just society. Because of this, the authorities kept a close eye on the theatre's activities and repeatedly resorted to censorship despite the compromises it had made.

The ensemble also included actors working as employees, occasionally also young intellectuals and cultural workers, some of whom have already been mentioned (Fran Petre, Nikolaj Pirnat, Edvard Kardelj, Boris Kidrič, France Kimovec, etc. and, of course, actress Sava Sever and theatre directors and makers Bratko Kreft and Ferdo Delak), but the majority of the ensemble were workers who were involved in theatre as amateur actors. Bratko Kreft tailored his directing approach and mode of performing to these circumstances and, of course, learned from workers' theatres from abroad. Later, Ferdo Delak continued this approach.

Repertory policies, collective acting and the speaking choir

What is characteristic of this method? To start with, a well-thought-through repertory policies, which was roughly outlined by Bratko Kreft (in the mentioned article "Repertoire of the Prolet-Stage") before the Workers' Stage was even founded. Selecting socially and politically engaged texts, which thematised the poverty-stricken urban proletariat and the destitute rural population¹³ (for example, *The Crisis*, *The*

¹³ Just how difficult and miserable the workers' lives were during the great economic crisis (which broke out precisely when Kreft established the Workers' Stage and continued throughout Delak's time with the theatre), is vividly described by Golouh in his memoirs: "Because of over-production, which was a natural consequence of economic rivalry between capitalist groups and of adverse social circumstances, hundreds of thousands of workers suddenly faced unemployment and suffered extreme misery. The Slovenian industry was especially affected; the factories initially reduced the number of working days, which was soon followed by massive lay-offs. The workers resisted, protested – but they could not go on strike, because there was a surplus stock of goods and the companies were in no hurry to resume production. Those were

Bailiff Yerney, etc.), was important for attracting the workers' audience, but it also additionally motivated the amateur actors to identify with their theatre and engage in the creation process. Except in the last period (after Delak's departure), getting actors for the ensemble was never a problem for the Workers' Stage.

Another important characteristic of this method was collective acting. Both Kreft and Delak often relied on mass scenes, which soon became the Workers' Stage "trademark". The idea of collective acting was a sensible decision, as it contributed to the success of this amateur theatre in a three-fold way: first, it reduced the focus on individual actors, i.e., it shifted the performative burden from the individual to the collective (which seemed much more suited to amateur actors); second, it strengthened participation, as the majority of productions included mass scenes and thus required a large ensemble; and third, collective acting, of course, contributed also to the consolidation of a community, it worked on a community-building and ideologically cohesive level in a two-fold way: it established, on the one hand, close symbolic connections between everyone involved in the productions (the makers) and, on the other, more immediate connections between the theatre and the audience (compared with the choir in ancient Greek theatre, the participants in Passion plays, etc.).

The third procedure used by the Worker's Stage, which was perhaps the biggest step forward in their way of performing, was Delak's introduction of the so-called "speaking choir". Of course, this was not the theatre's original invention, as the origins of the speaking choir date back to the time of World War I and the Russian October Revolution, where it was called *teatr čteca* (reader's theatre), but it was very popular also on German workers' stages, where it was called *Sprechchor*. Since both leading directors of the Workers' Stage were well-informed of the developments in the then left-wing theatres abroad (Kreft particularly of the avant-garde tendencies in the theatre of the Russian Revolution and Delak of workers' theatres in Austria and Germany, including Piscator's Proletarian Theatre), they both introduced different elements from these performing practices in their projects for the Workers' Stage, adapting them to the domestic environment. Delak was already in charge of the speaking choir, which he founded upon returning from abroad and which initially performed at workers' cultural-educational evenings; he now just needed to include it

black days for the working class people, who wandered Slovenian towns with empty pockets, starving; no one was paying attention, not even the state" (Pol stoletja 300). He goes on to give a shattering account from a reporter with *Svoboda* newspaper from Zagorje ob Savi, who writes about lay-offs in the mining industry: "There is no bread, no clothes. The valley is full of the living dead, who roam around like ghosts..." (Ibid. 300). Certain parts of the Kingdom were affected even more, as, for example, Herzegovina, where people suffered not only because of the economic crisis but also because of severe drought, which destroyed all crops, so that the population was literally eating grass and starving to death. The gravity of the situation can be illustrated with a short article entitled "Peasant commits suicide: Could not stand to watch his children starve", which I came across in the *Jutro* newspaper (29 April 1928): "Extreme shortages reported from Kukovica, Herzegovina. A 50-year-old peasant, Božo Školjič, who unfortunately had no harvest at all this year due to severe drought, committed suicide by hanging himself in the stable. He has left behind four children and a note saying that he has taken his life because he could no longer watch his children slowly starve to death" (5).

in his performing concept as brilliantly, as spectacularly as he did in *The Bailiff Yerney and His Rights*.

The speaking choir was so well-received that in the “golden days” two such choirs existed in the frame of the Workers’ Stage; the other one was run by Mile Klopčič (Petrè 45). Klopčič was also an outspoken advocate for the foundation of speaking choirs in the frame of workers’ education societies and theatres. In 1929, he published a series of articles about the phenomenon in *Svoboda* magazine. His main source of reference for the articles was *Praxis des Sprechchors* by Karl Vogt, which was published in the same year by the Berlin-based publishing house Der Sturm (the same house that Ferdo Delak, then the editor of *Tank* magazine, was in contact with a few years before).

Let us look at some highlights from these articles about the speaking (or as Klopčič called it, recitation) choir: “The principle of the rec. choir is: collectivism. A mass speaking to a mass; doing so, the audience forget they are the audience and feel that they themselves are speaking” (“O recitacijskem zboru” 32). The speaking choir is at the same time also a movement choir: “The choir performs on the stage, moving around and reciting the text, which the poet has written virtually as a collective drama. This is a movement recitation choir” (“Še o recitacijskem zboru” 232). Who can become a member of the speaking choir? “Whoever finds joy in it” (232). Does a speaking choir require a conductor? “Not at all. [...] Recitation choir is not a monumental declamation group, the latest aesthetic attraction, it is not the sum of the voices” (233). What does the speaking choir do? “The choir documents the experience of the masses. [...] The facts speak their harsh truth. [...] Recitation should be delivered in a dramatic manner. Not epic, not lyrical. [...] The mere requirement that recitation be dramatic justifies the movements of the choir. [...] Every voice must be a prolongation of the body, of the gesture. Voice and gesture should arise from a relaxed body, unobstructed” (233). Why is it important that the speaking choir can move around? “Movement creates space. If the groups converge, the space is narrowed; if they move apart, the space is given volume” (234). Klopčič closes his third article by concluding that the first two “described the essence and the development of the recitation choir from the self-declimation to the movement-declimation choir” (“Iz režijske knjige” 264) and illustrates his point with an excerpt from a text for a speaking choir by Vogt *The War*.

Already at first glance, the conceptual framework of this remarkable workers’ theatre machine – at once a speaking and a movement choir – reveals a surprisingly modern understanding of corporeality on stage, as well as the idea of spatial organisation in which stage props are no longer absolutely necessary, because there are speaking-moving choir bodies onstage instead, by way of which space is created (condensed or expanded), and last but not least, the interplay of speech and movement, which is another important dimension of the speaking choir, can be seen as a reflection of

Brecht's *gestus*, an important conceptual tool of his theory of theatre, in which voice and gesture are inextricably bound into an effect of corporeal expressivity. The eloquence of the choir's multiplied bodies is undoubtedly one of the more important contributions of amateur workers' theatre to experimental theatre practices of the past century.

The amateur effect of proletarian acting

By employing these specific performance strategies, the Workers' Stage produced an effect, which can – by analogy with Brecht's estrangement effect – be called the amateur effect of proletarian acting. In his text "Six Chronicles on Amateur Theatre", Brecht namely argued for a conceptual differentiation between amateurism and dilettantism.¹⁴ He regarded amateurism as a positive notion, while dilettantism for him meant a bad version of amateurism, one that cannot develop its own mode of artistic expression, in other words, one that cannot overcome a mere mimicking of art professionals (comp. Brecht, *Dijalektika* 92). At first glance, this may be reminiscent of Stanislavski's *System*, wherefrom the very first lesson acting beginners are taught how to put behind them "naïve, dilettante sort of acting" (Stanislavski 43), overburdened with acting habits and clichés. The similarity is accidental rather than systemic. Stanislavski does not distinguish between dilettantism and amateurism, while Brecht makes a clear conceptual difference between the two.

The main characteristic of amateur (i.e., "proletarian") actors is "the simplicity of the acting", which according to Brecht is, "the alpha and omega of proletarian dramatic art" (Brecht, "Nekaj o proletarskih igralcih" 324). If we follow Brecht's line of argument, then the simplicity of their acting has nothing in common with the mimicking of dilettante actors. The actors practising "proletarian acting", says Brecht, are capable of speaking, in a simple way accessible to all, about the complex and baffling relationships among the people of our time.

Amateur art (in the Brechtian sense) is not a bad version of professional artistic practices; it is not about mimicking the elite culture as an ideological ideal of the dilettante actor, musician or painter. On the contrary, the amateur artist insists on the specificity of his own position, has an affirmative attitude towards it, takes it as a potential structural advantage and always makes a conscious effort to remain outside the horizon of professional elitism.

¹⁴ In one of his commentaries for the publication of Brecht's selected writings on theatre *Dijalektika u teatru*, Darko Suvin states that Brecht was planning to write a complex text with this title, but completed only the first part ("Is It Worth Speaking About Amateur Theatre") and an outline for the remaining five parts – the second part would supposedly be devoted to the difference between an amateur and a dilettante (comp. Suvin in Brecht, *Dijalektika* 92; comp. also Milohnić, 25–26 and ed. comment in Brecht, *Grosse kommentierte* 1084–1085).

Brecht's conceptual and methodological differentiation between amateurism and dilettantism can thus be of help in explaining the success of the Workers' Stage in the time when Bratko Kreft and Ferdo Delak were running it. In this period, the Workers' Stage namely developed its own – distinctive and recognisable – way of performing and did not succumb to the temptation of entering the non-productive (and inevitably already lost) competition with Slovenian professional theatres. It did exactly what Brecht recommended to a group of amateur actors in Sweden a few years later (1939): "An amateur must find his own art" (*Dijalektika* 92). The Workers' Stage was seeking its own art and, under the leadership of two young, but knowledgeable and talented theatre directors, Bratko Kreft and Ferdo Delak, also found it. It was successful because it never sought to *reproduce* the manner of performing that prevailed in the then professional bourgeois theatre, but instead insisted on *producing* its own style and thus attained the maximum of what an amateur workers' theatre can achieve: the effect of proletarian acting.

- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*, edited and translated by Darko Suvin. Nolit, 1979.
- . “Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?” *Umetnikova pot*, edited and translated by Dušan Voglar. Cankarjeva založba, 1987, pp. 321–323.
- . “Nekaj o proletarskih igralcih.” *Umetnikova pot*, edited and translated by Dušan Voglar. Cankarjeva založba, 1987, pp. 324–325.
- . *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 22. no. 2, edited by Werner Hecht et al. Aufbau-Verlag / Suhrkamp Verlag, 1993.
- Delak, Ferdo. “makroskop – ljubljanska drama.” *Tank*, no. 1½–3, 1927, pp. 111.
- . ed. *Delavski oder na Slovenskem*. Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Golouh, Rudolf. *Pol stoletja spominov: panorama političnih bojov slovenskega naroda*. Inštitut za zgodovino delavskega gibanja, 1966.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču. Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015. Dokumenti SLOGI, vol. 51, no. 92.
- Klopčič, Mile. “O recitacijskem zboru.” *Svoboda*, vol. 1, no. 2, 1929, pp. 31–33.
- . “Še o recitacijskem zboru.” *Svoboda*, vol. 1, no. 10, 1929, pp. 232–234.
- . “Iz režijske knjige rec. zbora.” *Svoboda*, vol. 1, no. 11, 1929, pp. 265–266.
- Kreft, Bratko. “Proletarski oder.” *Svoboda*, vol. II, no. 1, 1926, pp. 5–7.
- . “Repertoar prolet-odra.” *Svoboda*, vol. II, no. 3, 1926, pp. 36–38.
- . “Delavski oder v Ljubljani.” *Delavska politika*, 19 October 1927, pp. 4.
- Marx, Karl. “Obdobja ekonomskega formiranja družbe [iz Očrtov kritike politične ekonomije, 1857–1858].” Marx and Engels. *Collected works*, vol. 4. Cankarjeva založba, 1968, pp. 47–99.
- Milohnič, Aldo. “Radikalni amaterizem.” *Dialogi*, vol. 49, no. 3–4, 2013, pp. 24–30.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- . *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Cankarjeva založba, 1980.
- . “Od viharnika do novega realista (in nazaj) (Bratko Kreft).” *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, pp. 175–233.
- Petrè, Fran. “Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama.” *Delavski oder na Slovenskem*, edited by Ferdo Delak. Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- Pirnat, Nikolaj [N. P.]. “Hlapec Jernej in njegova pravica.” *Jutro*, 25 May 1932, pp. 3.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I – Igralec in njegovo delo*. Mestno gledališče ljubljansko, 1977.

V zbirki SLOGI - Gledališki muzej se je v zapuščini igralca, režiserja in scenografa Vala Bratine (1887-1954) ohranila obsežna mapa njegovih arhitekturnih načrtov in skic za gradnjo delavskih ter amaterskih gledaliških dvoran in odrov v Ljubljani, Kočevju ter na slovenskem podeželju. Hkrati se je ohranilo tudi nekaj njegovih scenskih osnutkov za amaterske predstave. Obsežno gradivo je bilo do zdaj neznano in neraziskano, zato se je bilo treba najprej lotiti osnovnega razpoznavanja posamične skice, tlorisa in povezave z že definiranim in podpisanim gradivom v isti mapi ter z zapisi v virih, hkrati pa tudi povezave in primerjave z zgrajenimi, še obstoječimi gledališkimi objekti.

Med pregledanimi načrti izstopajo obnova oziroma preureditev odra Sokolskega doma v Zagorju, odra Enotnih sindikatov v Ljubljani, Sindikalnega odra v Trbovljah, odra v Šeškovem domu v Kočevju, načrt za pročelje in oder Doma kulture v Hrastniku ter arhitekturni projekt za celotno stavbo, dvorano in oder Društvenega doma v Štorah. Kot se je izkazalo, je za obnovo odrov moral sam osnovati gradbene standarde, saj jih je Ljudska prosveta, ki je bila za to zadolžena, določila šele leta 1951. Hkrati je z obliko naturalističnega, škatlastega odra s kulisami, ki ga je osnoval po lastnih proporcih, temelječih na evropskih zgledih, postavil temelje povojnim amaterskim odrom.

V prispevku smo poskušali zajeti prav to, do zdaj še nepopisano obdobje delovanja Vala Bratine na delavskih in amaterskih odrih na Slovenskem od konca druge svetovne vojne do njegove smrti leta 1954.

Ključne besede: Valo Bratina, amaterski oder, gledališče, scenografija, gledališka arhitektura, amaterska predstava

Umetnostna zgodovinarka mag. Ana Kocjančič (1977) je končala podiplomski študij (Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2006) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918-1941)*. Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov ter televizijskih in radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

ana.kocjancic77@gmail.com

Valo Bratina: arhitekturno in scenografsko delo za ljudske in delavske odre (Hrastnik, Zagorje, Trbovlje, Kočevje, Štore, Duplica, Ljubljana [Moste, Bežigrad])

Ana Kocjančič

Zapuščina Vala Bratine

Igralec, režiser in scenograf Valo Bratina (1887–1954) je po upokojitvi (1946)¹ deloval v okviru amaterske dejavnosti društev.² Glede na ohranjeno gradivo v Bratinovi zapuščini lahko na njegovo povojno obdobje gledamo z nove perspektive. Zadnji ohranjeni načrt, ki ga hrani SLOGI – Gledališki muzej, namreč nosi datum 17. junij 1954, ko je snoval novo podobo odra Svobode za Bežigradom v Ljubljani. Datum potrjuje, da je ostal vpet v gledališko ustvarjanje vse do svoje smrti.³

Ta odlični igralec, režiser in po sodobnih konstruktivističnih smernicah zgledujoči se scenograf se je po drugi svetovni vojni prelevil v natančnega arhitekta in snovalca novih sindikalnih, amaterskih in ljudskih odrov ter sindikalnih domov na Slovenskem. V zapuščini so se ohranili:

- načrti za obnovo odra Ljudske prosvete Ježica v Ljubljani (zadnji ohranjeni načrt z dne 12. 11. 1946, izvedeno 1947);
- predlogi za preureditev odra Sokolskega doma v Zagorju (ohranjeni načrti iz aprila do junija 1947);
- načrti za obnovo/preureditev odra Enotnih sindikatov v Ljubljani (danes Sindikalna dvorana Ljubljana, Miklošičeva cesta 22, zadnji ohranjeni načrt z dne 25. 5. 1947, izvedeno novembra 1947);
- načrti za obnovo/preureditev Sindikalnega odra v Trbovljah (danes Društveni dom

¹ Bratina se je prvič upokojil leta 1946, nato pa upokojitev začasno prekinil in postal upravnik gledališča v Celju. Tudi tam je v tem času moderniziral oder. Leta 1949 se je dokončno upokojil.

² Skromne informacije o Bratinovem gledališkem delu po drugi svetovni vojni na delavskih odrh so zapisane v *Novem Slovenskem biografskem leksikonu*: Bandelj, S. »Bratina, Valo (1887–1954)«. *Novi Slovenski biografski leksikon*, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi148120/#novi-slovenski-biografski-leksikon.

³ Valo Bratina je umrl 6. julija 1954.

Trbovlje, zadnji ohranjeni načrt z dne 14. 7. 1947, izvedeno leta 1950);

- načrti za ureditev društvene dvorane za kino in odra v Dolu pri Hrastniku (zadnji ohranjeni načrt z dne 30. 7. 1947, izvedeno aprila 1949);

- predlog za aranžma odra v Tovarni pohištva v Duplici (zadnji načrt iz avgusta 1947);

- načrti za obnovo/preureditev odra Šeškovega doma v Kočevju (danes Pokrajinski muzej Kočevje, načrti iz junija do septembra 1947, izvedeno septembra 1947);

- predlogi za preureditev odra in dvorane t. i. rajonskega gledališča v Mostah v Ljubljani⁴ (zadnji načrt z dne 12. 1. 1948);

- načrti za oblikovanje pročelja in odra Fiskulturnega doma oz. Doma kulture v Hrastniku (zadnji načrt z dne 25. 5. 1948, slovesno odprtje doma 18. 9. 1948);

- načrti za gradnjo Društvenega doma v Štorah (zadnji ohranjeni načrt z dne 10. 4. 1948, slovesno odprtje doma 19. 11. 1953);

- predlogi za gledališko dvorano Zavarovalnega zavoda v Ljubljani (zadnji načrt z dne 10. 7. 1950, ni podatkov o končni realizaciji);

- predlogi za dvorano Kina Soča (današnja dvorana mladinskega gledališča, ohranjen načrt z dne 19. 3. 1954);⁵

- predlogi za obnovo odra Svobode za Bežigradom (nedatiran načrt).⁶

S seznama je razvidno, da je bil Bratina večinoma zadolžen za obnovo že obstoječih odrov. V devetih letih je sodeloval pri vsaj dvanajstih tedaj izredno pomembnih gledališko-političnih gradbenih projektih. Nekateri med njimi so doživeli obnovo pod njegovo taktirko, za druge žal ni bilo mogoče ugotoviti, ali so bili sploh izvedeni.

Po drugi svetovni vojni je jugoslovanska politika spodbujala amatersko delovanje na področju izobraževanja, gledališča in kulture. V krepitvi kulture med delavskim ljudstvom so videli pomembno sredstvo za gospodarski in politični uspeh: »Brez primerne kulture doma ni mogoče dobrega in intenzivnega političnega, sindikalnega in kulturo-prosvetnega dela. Od izobrazbe in kulturno-prosvetnega dela so pa odvisni uspeh na gospodarskem in političnem polju« (Svetek 14).

Tako so v vseh večjih krajih na Slovenskem ustanovili prosvetne svete, katerih naloge so bile obnova porušenih in opustošenih kulturnih domov, ustanavljanje

4 Bratina ga poimenuje »rajonski dom«. Morda je šlo za stari sokolski dom v Mostah.

5 Do sedaj mi ni uspelo najti ničesar glede Bratinovega udejstvovanja pri obnovi tega odra. Ker je bila na enem izmed načrtov skicirana tlorisna postavitev ene izmed predstav, je mogoče, da si je Bratina tloris odra izrisal, da bi na njem lažje uprizoril eno izmed predstav Do sedaj mi.

6 "Glej opombo 5."

dramskih, pevskih in drugih kulturnih skupin ter organizacija dopolnilnega šolanja mladine. Prvi kongres Ljudske prosvete Slovenije je bil marca 1947 (Gabrič 289), kar se ujema z datumi prvih načrtov obnove odrov in dvoran v ohranjeni Bratinovi zapuščini. Njegovo arhitekturno gledališko snovanje po drugi vojni je bilo vsekakor del vsesplošne politične in družbene vneme po obnovi in ustanavljanju novih ljudskih in delavskih odrov.

Kot pomemben gledališki ustvarjalec časa med obema vojnoma je Bratina postal ključna oseba za obnovo podeželskih odrov. Pri tem je treba poudariti, da je dobival naročila za gradnjo, a brez vzpostavljenih standardov. Te je moral sestaviti in zapisati sam. Odre in stavbe je dobil v obnovo v izredno slabem stanju. Nekatere je moral zgraditi povsem na novo. V zapuščini so se ohranili številni sezname in skice z natančnimi izmerami različnih odrov podeželskih kulturnih domov in velikosti odrskih odprtih.

Na seznamu, ki nosi opombo »Imaginarne odprtine odrov; I. serijo predlaga arh. Ernest Franz, II. Valo Bratina; 25. III. 1948.«,⁷ je za primerjavo predlaganim meram podeželskih odrov zapisal velikosti poklicnih: odra ljubljanske Drame, Opere in Pariške opere.⁸ Omenjen je torej tudi Ernest Franz, zato lahko sklepamo, da mu je pri vzpostavitvi prvih standardov poročcev delavskih in ljudskih odrov pomagal prav ta ljubljanski arhitekt in scenograf. Hkrati pa si je, kot kažejo zapiski, pomagal tudi s tujimi gledališko-tehničnimi priročniki.⁹

Šele leta 1951 je Ljudska prosveta sprejela natančne standarde za gradnjo ljudskih in delavskih odrov ter jih objavila v *Koledarju Prešernove knjižnice* (Horvat 239–45). Zapisali so, da mora imeti ljudski oder vsaj šest metrov široko odprtino, da bi bilo pri straneh dovolj prostora za nameščanje kulis, in da mora biti vsaka dvorana najmanj devet metrov široka. Objavili so celo tabelo z merami ter ustvarjalcem svetovali tri različne tipe ljudskega odra: malega, srednjega in velikega. S tem so želeli olajšati medsebojna gostovanja igralskih družin in omogočiti centralno izdelavo kulis po notnih merah (prav tam 242).

Med Bratinovimi načrti izstopa šest večjih projektov: obnova oziroma preureditev odra Sokolskega doma v Zagorju, odra Enotnih sindikatov v Ljubljani, Sindikalnega odra v Trbovljah, odra v Šeškovem domu v Kočevju, načrt za pročelje in oder Doma kulture v Hrastniku ter arhitekturni projekt za celotno stavbo, dvorano in oder Društvenega doma v Štorah.

⁷ Zapuščina Vala Bratine, Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej.

⁸ Pariško opero imenuje z izrazom »Velika opera v Parizu«.

⁹ V zapiskih izrecno navaja delo: Engel, Alfred von. *Bühnenbeleuchtung: Entwicklung und neuester Stand der lichttechnischen Einrichtungen an Theaterbühnen*. Hachmeister & Thal, 1926.

Kot kaže, je Bratina za načrtovanje novih in obnovljenih odrov izdelal osnovne standarde – šablono, ki jo je nato prilagajal glede na proporce posamezne dvorane in obstoječega odra. Med gradivom se je celo ohranila osnovna papirna šablona za risanje odrskih tlorisov. Čeprav so bile mere odrov različne in se skladajo s prej omenjenim ohranjenim Bratinovim seznamom,¹⁰ pa je določene odrske elemente in opremo le poenotil. Tako je vsak njegov oder imel osnovno opremo: glavni zastor, okvirni kulisi (levo in desno) na tečajih, pomožno zaveso (ki je služila tudi kot sofita; s potegnitvijo navzgor), nevtralnno draperijo z razgibom na desno in levo ter potegom navzgor, pomični krožni horizont (v smeri gibanja naprej in nazaj) ter galerijo. Prav tako je za vsak obnovljen ali nov oder sestavil natančen seznam najosnovnejših prizorišč oziroma kulis, ki bi jih bilo treba izdelati.

Za osnovno uprizarjanje ljudskih predstav je predlagal in izrisal naslednja prizorišča: kmečko sobo z oknom in rožo na polici (dve kulisi), lovsko sobo z obokanimi vrati (dve kulisi), meščansko sobo (dve kulisi), še eno meščansko sobo z vrati na levi strani in z rdečo zaveso na karnisi na njih (dve goli kulisi), zunanjščino kmečke hiše z obokanimi vrati (dve kulisi), bajto z oknom z nageljni na levi strani in z vrati na desni (dve kulisi) ter moderno vilo z okroglim oknom na desni in vrati (dve kulisi).¹¹ Sedem naštetih prizorišč, ki so temeljila na scenografiji naturalističnega kulisnega gledališča in so močno spominjala na predloge prizorišč iz Nollijeve *Priručne knjige za gledališke diletante*, ki je izšla v drugi polovici 19. st. (Stare 81),¹² bi torej morale zadostovati za amaterske predstave. Iz zgodovine razvoja scenografije na Slovenskem pa vemo, da so se poklicna gledališča po drugi svetovni vojni močno odmaknila od kulisnih scenografij in skušala novo podobo odra oblikovati po novih principih tako imenovane plastične scenografije (Kocjančič, *Prostor II* 16–20).

Poleg tega je Bratina natančno zapisal in izrisal tudi vse v zvezi z oblikovanjem posameznih kulis in njihovim številom, naredil načrte za montažo električne napeljave, montažo glavnega zastora in montažo krožne nevtralne draperije, natančno narisal in opisal različne odrske naprave in njihove dele, na primer načrte za reflektorje, za senčnike ob žarnicah, stebričke in tečaje za okvirne kulise, pa tudi vijake in karabine za potege. Pri skici za montažo krožne nevtralne draperije je dodal navodilo: »Nosilec montaže mora segati v pročelne stene, da se skrije vsa draperija za okvirno kuliso.«¹³ Izdelal je natančne načrte za lučni park in podal seznam reflektorjev. Za oder v Hrastniku se je ohranilo naročilo za nakup reflektorjev: »3 komadi za razsvetljava

10 Širina odrske odprtine za oder Enotnih sindikatov v Ljubljani in Zagorju je 5,60 metra, za Hrastnik 5,66 metra, za Šeškov dom v Kočevju 7,62 metra in za Trbovlje 7,75 metra.

11 Seznam je ohranjen v zapuščini Vala Bratine in ga hrani Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej.

12 Seznam je podoben zapisom v Nollijevi knjigi, čeprav je že leta 1939 izšla tudi knjiga Jožeta Borka, ki ustvarjalcem amaterskih predstav predlaga čisto drugačne, sodobnejše, abstraktne in avantgardne prijeme v scenografiji. Glej: Borko, J. *Osvobojeno gledališče*. Oder, 1939. In tudi: Kocjančič, A. *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. Prvi del*. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 55, št. 99, Slovenski gledališki inštitut, 2018, str. 15–17 in 23–24.

13 Na načrtih v Bratinovi zapuščini, hrani SLOGI.

v dvorani s stropa, 1 komad za osvetlitev predodra, 3 komadi za oder (neposredno za proscenijem; levo, desno in v sredi), štirje za oder izza kulis, dva iz dvorane pred odrom, levo, desno in na tleh za balet).«¹⁴ Zraven je dodal opombo, da tri reflektorje že ima in jih potrebuje še deset.

Načrti za Sokolski dom, Zagorje

Kolikor lahko razberemo iz dnevnega časopisja, je Bratina sodeloval kot scenograf pri nekaterih predstavah Sokolskega doma v Zagorju že leta 1941. Ohranili sta se kritiki za predstavo *Uježa*¹⁵ in za *Veselo božjo pot* Petra Roseggerja, slednjo so igrali med 15. in 19. marcem 1941. V eni izmed njih je zapisano, da je Bratina »izdelal načrt scenerije, ki popolnoma ustreza umetniškim in estetskim zahtevam ter je v skladu z okoljem igre«. ¹⁶ Kot izvemo iz zapisa v Slovenskem narodu, pa je bil takrat na novo preurejen tudi oder, ki je »[p]okazal vso svojo uporabnost« (»Iz Zagorja« 4). Pa tudi: »Po zasnutkih gledališkega praktika in igralca ljubljanske drame g. Vala Bratine, ki je bil ves čas v neprecenljivo pomoč, je bil star in docela neuporaben oder preurejen v smislu polkrožnega ozadja z zavesami tako, da omogoča najsmotrnejšo uporabo z najmanjšim številom kulis. Prav tako je za to predstavo uporabil osnutke za trinajst slik, med njimi dvanajst povsem različnih prizorišč« (prav tam).

Žal v ohranjeni zapuščini ni načrta, ki bi nosil letnico te preureditve odra.

Po drugi svetovni vojni, med katero so bile uničene ali poškodovane številne zgradbe sokolskih in kulturnih domov, so Bratino očitno spet povabili k sodelovanju oziroma k obnovi Sokolskega odra v Zagorju. Ohranilo se je namreč osem načrtov za njegovo obnovo, datiranih od aprila do junija 1947. O tem, ali so bili načrti te njegove druge obnove tudi kdaj realizirani, žal ni dokončnega potrdila. Časopis Zasavski udarnik ob neki predstavi leta 1948 piše, da je oder v slabem stanju, čeprav sta bila sicer razdejana dvorana in oder prvo sezono po vojni sodobno preurejena (B., »Igralska« 7). Kasneje najdemo v njem tudi poročilo, da je bila med letoma 1949 in 1950 na Sokolskem odru uprizorjena le ena igra in oder »skrajno zanemarjen« (»Živahno« 4). Ker se v časopisju še leta 1951 (pa tudi kasneje) pojavljajo različne pobude, da bi oder obnovili (prav tam),¹⁷ in celo odločitev, da bi v Zagorju zgradili novi prosvetni dom (»V Zagorju« 3), lahko sklepamo, da so Bratinovi predlogi za preureditev Sokolskega odra iz leta 1947 ostali le na papirju.

¹⁴ Prav tam.

¹⁵ Neznano besedilo.

¹⁶ Nedefiniran časopisni izrezek v zapuščini Vala Bratine. V njem je tudi zapisan stavek »Oglejte si tozadevne osnutke, razstavljene v trgovinah« (Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej), ki priča, da so Bratinove scenske osnutke tudi razstavili v eni izmed izložb tamkajšnjih trgovin.

¹⁷ Leta 1951 pa si je tamkajšnja dramska sekcija »Vesna« zadala nalogo, da obnovi gledališko življenje v Zagorju, kar so zapisali z besedami: »Mnogo je bilo truda, da se uredi oder in vse drugo.«

Predlog za preureditev odra Enotnih sindikatov, Ljubljana

V Bratinovi zapuščini je o obnovi odra Enotnih sindikatov v Ljubljani ohranjena popolna dokumentacija, ki jo je snovalec predložil glavnemu odboru te ustanove. Med drugim so se ohranila tudi pisna pričevanja o naročilih potrebne opreme in celo njegov pisni predlog odboru za preureditev odra. Ta je še posebej zanimiv, saj v njem zapiše, da je oder precej zanemarjen, da je treba odstraniti nepotrebno navlako, da je treba očistiti škripčevje in druge železne naprave ter da je treba ohraniti in očistiti stare zavese in kulise. Kot novost med drugim svetuje dvignjen krožni horizont, da ima gledalec čistejšo odrsko sliko, in nakup novega horizonta, ki mora biti iz platna ali kontenine sivo modre barve, pa tudi 78 m² temno modrega žameta za pomožno zaveso s soffito za nevtralnimi okvirjem. Prav tako svetuje, da bi prebili odrska tla, da bodo služila za hitre spremembe kulis in hkrati kot pogrezalo. Med zapiski je tudi posebej podčrtan Bratinov nasvet: »Nastaviti energičnega tovariša (ki ima smisel za tehnično in estetično plat odra) kot gospodarja s polno odgovornostjo. Prideliti mu je še dva do štiri pomožne odrske delavce rokodelce (mizar, tapetnik, ključavničar, električar), ki naj bodo kolikor mogoče stalni, da se privadijo odru in njegovim posebnostim, ker le tako je mogoče doseči brezhibno tekočo prireditev v tehničnem oziru« (Bratina).

Obnova/preureditev sindikalnega odra, Trbovlje

Tudi pri obnovi sindikalnega odra v Trbovljah je uporabil obliko odra in določil njegovo višino in širino v skladu s svojimi že navedenimi standardi ter dodal osnovno odrsko opremo: glavni zastor, okvirni kulisi, pomožno zaveso, nevtralno draperijo, premični krožni horizont in galerijo. Zasavski časopis poroča, da so oder Društvenega doma leta 1948 začeli renovirati in da se veselijo novega poslopja, kjer bo na »[r]azpolago prostoren in upajmo tudi moderen oder« (P, »Sindikalno« 3). O obnovi pa so zapisali:

V prvi vrsti se je podrobno obravnavalo vprašanje obnove odra in dvorane v Delavskem domu, kjer ima sedaj gledališče svoj prostor. Po pregledu vseh načrtov in predlogov se je usvojil minimalni program, in sicer preslikanje dvorane in delna preureditev odra. Oder je res v takem stanju, da je preureditev nujno potrebna. Z oziroma na nizke zneske, ki so na razpolago v te svrhe, se bo položil na odru nov pod, razširila in zvišala se bodo vrata iz odra v zadnje prostore, preuredila se bo električna napeljava in razsvetljava in na novo zgradil polkrožni proscenij. S temi deli se bo oder vsaj delno usposobil za inscenacijo in igranje težjih del, ki si jih naše občinstvo želi. (prav tam).

Pa vendar je pri obnovi očitno prišlo do prekinitve, saj je bila dvorana Društvenega doma obnovljena šele leta 1950.¹⁸

¹⁸ Dve leti kasneje so stavbo preimenovali v Dom svobode in pod tem imenom jo poznamo še danes.

Obnova/prenova odra v Šeškovem domu, Kočevje

Nekdanji sokolski dom v Kočevju, današnji Šeškov dom, je bil med drugo svetovno vojno hudo poškodovan. Po prvi obnovi, pri kateri so sodelovali kar domačini, so ga že leta 1946 uredili tako, da so na njegovem odru in v dvorani lahko postavili prve prireditve, in ga tudi preimenovali v Šeškov dom prosvete (S., »Šeškov« 6). V Kočevju je torej Bratina leta 1947 prejel v obnovo precej večji in globlji oder, ki pa ga je opremil po svojih merilih: dodal je novo železno zaveso, glavni zastor, nožno luč na rampi, okvirni kulisi, preklado, pomožno zaveso, kombinirano s soffito, štiri krila nevtralne draperije ter pomični krožni horizont. Obnovo je dovršil še v istem letu. Ohranili so se namreč scenski tlorisi za vsa štiri prizorišča Cankarjevih *Hlapcev*, zapis vlog ter seznam vaj predstave iz leta 1947, ki jih je isto leto na tem odru uprizoril s hišno amatersko skupino. Predstavo je postavil v škatlast kulisni prostor, ki ga je, kot je bilo značilno za njegove scenografske postavitve na poklicnih odrih v času med obema vojnama, zasukal za 45 stopinj (Kocjančič, »Različne« 81–96).

Predlog za novo pročelje in obnova odra v Domu kulture, Hrastnik

Leta 1948 je prejel naročilo za obnovo pročelja in odra Doma kulture v Hrastniku z željo naročnikov, da bi bila dvorana večnamenska in primerna za kinodvorano. Od tega obsežnega arhitekturnega projekta se je v Bratinovi mapi ohranilo mnogo skic, načrtov in detajlnih študij posamičnih arhitekturnih elementov, ornamenta dvorane, celo podob luči. Med njimi tudi načrti zunanjščine celotne stavbe in njen tloris z ostalimi prostori. Posebej zanimiv je Bratinov predlog za novo pročelje doma. Zamislil si je namreč devet stebrov v polkrogu, ki naj bi simbolizirali devet starogrških mitoloških muz, pokroviteljic znanosti in umetnosti. Na eni izmed skic je poleg pročelja navedel tudi njihova imena. Natančno je torej izrisal celotno opremo za novo dvorano doma in njegovo pročelje. Novo dvorano tako imenovanega Fiskulturnega doma so odprli 24. septembra 1948 in jo proslavili s Tednom kulture v Hrastniku. O dogodku je domači časnik zapisal:

Z deli na renoviranju odra smo pričeli že v februarju leta 1947, in sicer na pobudo »Sindikalnega gledališča Hrastnik«, katerega člani so takoj ob pričetku dela po osvoboditvi uvideli, da na golem in razdrapanem odru, kakršnega je zapustil okupator, ni mogoče vršiti tistega kulturnega dela, ki ga današnji čas zahteva od naših gledališč. V svrhu izdelav načrtov za renoviranje odra je Sindikalno gledališče Hrastnik pridobilo gledališkega strokovnjaka tov. Valo Bratino iz Ljubljane, ki se je z vso vnemo lotil naloge. V tem obdobju smo kupili nov zastor, napravili predoder in na novo uredili prostor za orkester. Delo je na to, zaradi nerazumevanja nekaterih odločilnih faktorjev, začasno zastalo in je ponovno oživelo, ko se je za stvar zavzel Krajevni ljudski odbor Hrastnik. (V., »Teden« 3)

Pa tudi: »Prvotna zamisel – renoviranje odra – se je pozneje razširila tako, da je sedaj celoten dom popolnoma obnovljen« (prav tam), kar daje slutiti, da prvotno naročilo ni obsegalo obnove celotnega poslopja.¹⁹ Po odprtju so sledili hrastniški kulturni dnevi, na katerih sta nastopila tudi Pia in Pino Mlakar z baletom *Mala balerina*, ki sta ga po uspeli premieri na odru ljubljanske Opere (27. 9. 1947, scenograf Vladimir Žedrinski) izvajala tudi po drugih slovenskih odrih.

S hrastniško gledališko skupino je Bratina kasneje sodeloval tudi kot scenograf. Leta 1949 je uprizoril Kreftove *Celjske grofe*. Kot je zapisala kritika, se je režiser in scenograf »[p]otrudil, da bi čim verneje priklical na oder vzdušje srednjeveškega življenja, kar se mu je v veliki meri posrečilo« (»Hrastniška« 7).²⁰ S predstavo so nato gostovali v Litiji in okolici. Hkrati pa so Bratino angažirali tudi kot snovalca nove kinodvorane v Dolu pri Hrastniku. Ta je slavnostno odprtje doživela 10. aprila 1949. Ob odprtju so predvajali prvi jugoslovanski film *Slavica* (»Na Dolu« 3).

Postavitev Društvenega doma, Štore

Leta 1948 je dobil naročilo za postavitev Društvenega doma v Štorah. Pobudo so dali Železarna Štore in občani, podprl pa jo je tedanji minister težke industrije Franc Leskošek. Bratina je naredil številne arhitekturne načrte in risbe tako za pročelje kot tudi za dvorano z odrom in druge prostore: skladišče, kuhinjo, jedilnico, prostor za igralce in prostor za blagajno. Nad odrom je načrtoval visok odrski stolp, ki je poudarjen krasil zunanjo podobo stavbe in močno razgibal sicer pravokotno obliko stavbnega telesa. Celota Društvenega doma je na zunaj delovala kot obris cerkve. Glavni vhod v dom in dvorano je krasilo s stebriščem poudarjeno polkrožno stopnišče. Kot je zapisano v poročilih tistega časa, so imeli kar precej težav pri gradnji in opremitvi doma, a tudi tu, kot že prej drugje, so na pomoč priskočili domačini in kar sami opravili določena gradbena in električna dela. Časnik je zapisal: »Končno smo dobili Kulturni dom, na katerega smo lahko ponosni« (Svetek 14). Na dan slovesnega odprtja, 19. decembra 1953, ki mu je prisostvoval sam podpornik ideje Franc Leskošek in na katerem so razvili društveni prapor Svobode, je bil dom še v »surovem stanju« in neopremljen (prav tam). Dokončana sta bila le dvorana in oder.

¹⁹ Denarja za obnovo je tudi tu očitno primanjkovalo, zato so nekatere zapletene naprave in reflektorje ter mehanizacijo odra domačini izdelali kar sami doma.

²⁰ Hrastniška gledališka skupina je s Kreftovimi *Celjskimi grofi* tudi tekmovala. To dramsko igro so sicer amaterska gledališča v tem času pogosto uprizarjala. Tako jih je SKUD Lojze Hohkraut v režiji Milka Raka uprizoril maja 1950 v Trbovljah. Glej: »Kreftovi ‚Celjski grofje‘ v Trbovljah.« *Zasavski udarnik*, letn. 3, št. 18, 1950, str. 7. Predstavo so ponovili 16. septembra 1950 ob odprtju novega Doma kulture v Trbovljah. Glej: »Otvoritev ‚Doma kulture‘ v Trbovljah.« *Zasavski udarnik*, letn. 3, št. 38, 1950, str. 3.

Preostali Bratinovi projekti za amaterske odre

Med gradivom v Bratinovi zapuščini so ostali še številni drugi projekti, na primer obnova območnega odra v Mostah v Ljubljani in dvorane Zavarovalniškega zavoda v Ljubljani. Med njimi najdemo nekaj odrskih načrtov (za oder Svobode za Bežigradom in za oder Kina Soča), za katere ni popolnoma jasno, ali je šlo za Bratinove predloge za modernizacijo odrov ali zgolj za skice, s katerimi si je pomagal pri uprizoritvah amaterskih predstav, saj je na teh odrih deloval tudi kot režiser in scenograf.

V zadnjih letih pred smrtjo je nekaj predstav uprizoril s skupino SKUD Tine Rožanc iz Ljubljane. Kot natančen popisovalec nam je zapustil bogato zapuščino tedanjega pristopa k vjam, režiji pa tudi scenografiji. V zapiskih večkrat omeni, da za uprizoritve amaterskih skupin ni bilo veliko finančnih sredstev, kar ga je še posebej prizadelo predvsem pri oblikovanju scenskega ozadja. Ob tem se je marsikdaj moral prilagoditi zmogljivostim in tehnični opremljenosti posameznega odra.²¹ Ohranjeni scenski osnutki za predstavo Nestroyevih *Utopljenecv* (premiera 28. februarja 1952, SKUD Tine Rožanc), kjer je bil tudi režiser, pa kažejo, da je ne ozirajoč se na težave svoj scenografski kanon prenesel tudi na amaterske odre. Škatlasti kulisni prostor je večinoma razbil s posamičnimi scenskimi elementi: ograjami, zavesami, stopniščem, monotonost prizorišč pa obarval s številnimi barvnimi rekviziti.

Sklep

Bratina je bil pomemben snovalec podobe amaterskih gledaliških odrov pa tudi predstav v prvem desetletju po drugi svetovni vojni. Izkazal se je za natančnega načrtovalca in graditelja, a v povojnem času, ko je na poklicnih odrih prevladala t. i. plastična scenografija, tudi kot malce nazadnjaški snovalec odrskih prostorov in scenografije. Za zgled je vzel kulisno, škatlasto prizorišče, ki ga je kot režiser in scenograf medvojnega obdobja tudi sam uporabljal, čeprav so ga naši poklicni odri začeli opuščati že v tridesetih letih 20. stoletja in je novi čas težil h gradnji tridimenzionalnih ter abstraktnih prizorišč. Temelje amaterskih odrov je torej postavil na naturalističnem odru s kulisami, ki ga je oblikoval po enotnem konceptu: po ogledu trenutnega stanja odra je pripravil načrte obstoječega odra, osnoval predloge za njegovo novo podobo in pripravil sezname ter naročila za odrsko opremo, scenografske elemente, tehnične naprave in rekvizite. Načrte je osnoval z natančno potezo in navodili po vnaprej začrtanih standardih, ki jih je prilagajal vsakemu primeru posebej, glede na proporce odra in dvorane.

²¹ Na načrtih so ohranjeni različni stavki, ki kažejo na Bratinovo trpljenje ob delu, na primer »Sicer pa, kar sem naredil, bo plačano.« ali pa »Quo usque tandem?« ali »Quod licet Jovi, non licet bovi!«

Ohranjeno gradivo je pomembno, saj je dopolnilo že tako izjemne ustvarjalne dosežke slovenskega igralca, režiserja in scenografa Vala Bratine, ki je gledališko pot začel v Deželnem gledališču v Ljubljani (današnji operni hiši) v sezoni 1904/05, dosegel vrhunske stvaritve v času med obema vojnama tako v Ljubljani kot v Mariboru in po končani poklicni poti svoje znanje in navdušenje nad gledališkim ustvarjanjem delil s slovenskimi amaterskimi skupinami.

- B., J. »Igralska družina iz Hrastnika v Zagorju.« *Zasavski udarnik*, let. 15, št. 2, 1948, str. 7.
- Bandelj, Silva. »Bratina, Valo (1887–1954).« *Novi Slovenski biografski leksikon*, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi148120. Dostop 16. dec. 2019.
- Borko, Jože. *Osvobojeno gledališče*. Oder, 1939.
- Bratina, Valo. »Predlogi za začasno preureditev odra v Sindikalnem domu na Miklošičevi c. v Ljubljani, Ljubljana, 3. VI. 1947.« Zapuščina Vala Bratine, Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej.
- Gabrič, Aleš. »Ljudska prosveta Slovenije.« *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, ur. Marjan Javornik, Mladinska knjiga, 1992, str. 289.
- Horvat, Božidar. »Nekaj pripomb h gradnji kulturnih in združenih domov.« *Koledar Prešernove knjižnice*, ur. Ignac Koprivec, Slovenski knjižni zavod, 1951, str. 239–245.
- Kocjančič, Ana. »Različne scenske postavitve Cankarjevih Hlapcev: (v času med obema vojnama in prva leta po drugi svetovni vojni).« *Stoletje Hlapcev: ob stoletnici krstne uprizoritve drame Ivana Cankarja Hlapci*, ur. Diana Koloini, Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 56, št. 100, Slovenski gledališki inštitut, 2019, str. 81–96.
- . *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. Prvi del*. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 55, št. 99, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- . *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. Drugi del*. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 55, št. 99, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- P., J. »Sindikalno gledališče v Trbovljah v novi sezoni.« *Zasavski udarnik*, letn. 1, št. 31, 1948, str. 3.
- S., A. »Šeškov dom prosvete v Kočevju.« *Slovenski poročevalec*, letn. 7, št. 15, 1946, str. 6.
- Stare, Josip. »O napravi gledališča.« *Priročna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh*, Slovenska Talija 1, ur. Josip Noll, Ljubljana, 1868, str. 81.
- Svetek, A. »Dom kulture v Štorah.« *Kovinar*, letn. 2, št. 2, 1954, str. 14.
- V., M. »Teden kulture v Hrastniku.« *Zasavski udarnik*, letn. 1, št. 30, 1948, str. 3.
- »Hrastniška gledališka skupina je tekmovala s 'Celjskimi grofi'.« *Zasavski udarnik*, letn. 2, št. 8, 1949, str. 7.
- »Iz Zagorja – Prodoren uspeh sokolskega odra.« *Slovenski narod*, letn. 74, št. 68, 1941, str. 4.
- »Kreftovi 'Celjski grofje' v Trbovljah.« *Zasavski udarnik*, letn. 3, št. 18, 1950, str. 7.

»Na Dolu pri Hrastniku so dobili kinematograf.« *Zasavski udarnik*, letn. 2, št. 17, 1949, str. 3.

»Otvoritev 'Doma kulture' v Trbovljah.« *Zasavski udarnik*, letn. 3, št. 38, 1950, str. 3.

»V Zagorju bodo zgradili prosvetni dom.« *Zasavski vestnik*, letn. 4, št. 31, 1951, str. 3.

»Živahno delovanje amaterskega gledališča v Zagorju.« *Zasavski udarnik*, letn. 4, št. 14, 1951, str. 4.

Zapuščina Vala Bratine, Ikonoteka SLOGI – Gledališki muzej.

The collection of the Slovenian Theatre Institute preserves the legacy of actor, director and set designer Valo Bratina (1887-1954) with an extensive map of his architectural plans and sketches for the construction of workers' and amateur theatres and stages in Ljubljana and Kočevje as well as in the Slovenian countryside. The map also contains some scenic drafts for his amateur performances.

His designs include the renovation or redevelopment of the stages of *Sokolski dom* in Zagorje, *Enotni sindikati* in Ljubljana, *Sindikalni oder* in Trbovlje, *Šeškov dom* in Kočevje, as well as the designs for the façade and stage of *Dom kulture* in Hrastnik and the architectural project for the entire building, hall and stage of the *Društveni dom* in Štore. Since the *Ljudska prosveta* set forth the building standards for stages only in 1951, he had to develop some of his own solutions. He chose the form for the new amateur stages leaning on historical, naturalistic box stage with flats, which he based on his own proportions using some stage examples from literature. This article introduces the unknown period of Valo Bratina's work for the workers' and amateur stages in Slovenia from the end of World War II until his death in 1954.

Keywords: Valo Bratina, an amateur stage, theatre, scenography, theater architecture, amateur performance.

Ana Kocjančič is an art historian and researcher of the history of scenography in Slovenia. She completed her Master's degree on the topic "Scenography in Slovenian Drama Theatres in the Interwar Period (1918-1941)" in 2006 at the Department of Art History of the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since then, she has been researching the history of Slovenian scenography and its connection with the development of Slovenian visual arts and the influence of European theatre movements and European visual art on the development of this field in Slovenia. She is the author of the monography *Prostor v prostoru - Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (The Space Within the Space - Scenography in Slovenia from the 17 th Century to 1991). She has also authored articles and exhibitions as well as television and radio shows on the development of Slovenian scenography.

Valo Bratina: Architectural and Scenographic Work on the People's and Workers' Stages (Hrastnik, Zagorje, Trbovlje, Kočevje, Štore, Duplica, Ljubljana (Moste, Bežigrad))

Actor, director and stage designer Valo Bratina (1887–1954) worked within the network of amateur associations after his retirement (1946). The collection of the Slovenian Theatre Institute keeps an extensive portfolio of his architectural plans and sketches for the construction of workers' and amateur theatre halls and stages in Ljubljana and Kočevje as well as some in the countryside. Likewise, several of his stage design concepts for amateur productions have been preserved. The last preserved plan is dated 17 June 1954, just before his death. The extensive material was thus far unknown and unresearched. Thus, it was first necessary to start with the basic identification of each sketch, floor plan and connections to the already identified and catalogued material from the same portfolio and with the records in the sources while connecting and comparing them to the built and already existing theatre buildings.

After World War II, the Yugoslav politics encouraged amateur activity in education, theatre and culture. Strengthening the culture among workers was even seen as an important vehicle for economic and political success. Therefore, all larger towns in Slovenia established educational boards that had the task of renovating demolished and ravaged cultural homes, as well as establishing drama, choral and other cultural groups and organising additional education for youth. The first congress of the Ljudska prosveta Slovenije (People's Education and Culture Society of Slovenia) was in March 1947, which coincided with the dates of the first plans for the renovation of stages and halls in Bratina's preserved portfolio. His architectural theatre work after World War II was thus a part of these new cultural-political guidelines.

As a renowned theatre artist, Bratina became a key personality in the renovation of countryside stages. We must emphasise that he got requests for constructions, but without any set standards. He had to develop and establish them himself. Ljudska prosveta, which was responsible for that task, only established them in 1951. The stages and building that he worked on were in a deplorable state. And some of them had to be rebuilt.

Among the studied plans, the ones that stand out are the renovation, or remodelling, of the stage in Sokolski dom (Sokol Home) in Zagorje, the stage of Enotni sindikati

(United Syndicates) in Ljubljana, Sindikalni oder (Union Stage) in Trbovlje, the stage in *Šeškov dom* (Šeško's Home) in Kočevje, the plan for the façade and stage of the Dom kulture (Culture Home) in Hrastnik and the architectural project for the entire building, hall and stage of the Društveni dom (Association Home) in Štore.

As it appears, Bratina appears to have created the basic standards for the planning of new and renovated stages – a blueprint which he then adjusted to the proportions of each hall and existing stage. The foundations for the amateur stages were created following a single concept: after reviewing the status quo, he prepared the plans of the existing stage or hall, created the proposals for the new design and prepared the lists and orders for stage equipment, set elements, technical equipment and props.

He selected the basic shape of a naturalist, box stage with wings and a cyclorama, which he designed according to the proportions he developed based on European examples. He suggested the basic stage equipment: the main curtain; flats (left and right) on hinges; a supplementary curtain (which also functioned as a teaser curtain and could be pulled up); neutral drapery that could be pulled left or right or pulled up; a movable cyclorama (that could move back and forth); and a gallery. In addition to that, [he also created] detailed plans for installing the main curtain and the circular neutral drapery, spotlights and all smaller elements of stage equipment (pillars, hinges for wings and bolts). Likewise, he created a detailed list of the most basic settings or flats that needed to be made for each renovated or new stage. He recorded the different measurements of the stages into a special list and compared them to the more important international and Slovenian stages, for example, the Opera in Paris or the National Theatre in Ljubljana. Because of the meagre financial situation, unavailable materials and stage dimensions, he simplified and unified certain stage elements. Likewise, he standardised some basic settings for folk plays, which he even designed himself: a peasant room with a window and a flower on the shelf (2 flats); a hunter's room with an arched door (2 flats); a bourgeois salon (2 flats); another bourgeois room with a door stage left and with a red curtain on the curtain rod on it (2 bare flats); a façade of a peasant house, with an arched door (2 flats); a shack with a window and a carnation stage left and a door stage right (2 flats); a modern villa with a round window stage right and a door (2 flats). These few settings, which were based on naturalistic scenography, should thus suffice for all the productions. His decision for naturalism was at that time of course already outdated, but obviously still acceptable for amateur stages. Professional theatres in Slovenia had already started letting go of naturalist scenography in the 1930s. After World War II, in accordance with the new social realism in art, the so-called plastic (three-dimensional) scenography was proposed, so that the buildings and settings onstage were as realistic as possible. Among his most extensive projects are the renovation of the façade and stage of the Culture Home in Hrastnik and the construction of a new Association Home in Štore, in

which he also acted as the architect and not just as a consultant for the renovation of old stages. For the building in Hrastnik, he devised a semicircular colonnade façade. He named the nine columns after the Muses from antiquity, the goddesses of arts and sciences. Because of the high theatre tower and a long rectangular core of the building, the exterior of the building in Štore resembled a church construction. The stages of both structures were conceived according to the previously described criteria, with the obligatory semicircular cyclorama.

Bratina was thus an important creator of the design of the Slovenian amateur theatre stages as well as productions in the first decade after World War II. He came to be known not only as a meticulous planner and constructor but, in the post-war time when professional stages preferred the “plastic” scenography, also as a slightly conservative creator of stage spaces and scenography. His model was a box stage with flats, which he used in his time as a director and stage designer between the two wars, although our professional stages started leaving it behind as early as the 1930s and the new era leaned towards constructing three-dimensional and abstract settings.

The preserved material testifies in detail about Bratina’s extensive work on amateur stages after World War II and presents a new view of his rich theatre opus which began in the first decade of the 20th century.

Translated by Barbara Skubic

Razprava se loteva odnosov med t. i. institucionalno-repertoarno gledališko sceno na eni in t. i. eksperimentalnimi, alternativnimi in kasneje neinstitucionalnimi uprizoritvenimi praksami na drugi strani, ki jih je »dramskogledališki obrat« velikokrat označeval kar s pojmom amatersko in ljubiteljsko. Raziskuje, kako se je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta v Sloveniji v interakciji s študentskimi gibanji, zasedbo Filozofske fakultete, dejavnostmi *Radia Študent*, *Tribune* in Kulturnega društva Forum izoblikovala specifična oblika študentskih eksperimentalnih gledališč (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Vlado Šav in Vetrnica ...). Ta so se zavestno odločila, da bodo iz svojega kroga izločila klasične dramske igralce in jih zamenjala z neprofesionalnim in neklasično šolanim kadrom. Tako je prav fenomen študentskega eksperimentalnega gledališča, ki briše meje med umetniškimi zvrstmi, visoko in nizko kulturo, profesionalnimi igralci in naturščiki, s svojim podiranjem meja in tabujev vzpostavil kreativno osvobojeno ozemlje, iz katerega je kasneje izhajala alternativa osemdesetih in neinstitucionalna scena devetdesetih let, danes pa do določene mere tudi postrepertoarno gledališče v svojih drznejših oblikah. Vprašanje, na katero poskuša razprava tudi odgovoriti, se glasi takole: Kako in koliko so se pri tem zgledovali po gledališki avantgardi Richarda Schechnerja in Performance Group, Eugenia Barbe, Jerzyja Grotowskega ter drugih?

Ključne besede: Eksperimentalno gledališče, študentsko gledališče, performans, Pekarna, Pupilija Ferkeverk

Dr. Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegovi primarni področji raziskovanja sta teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema; semiotika kulture in kulturne študije.

Med zapeljevanjem in sumničavostjo eksperimentalnega, ljubiteljskega in profesionalnega gledališča¹

Tomaž Toporišič

AGRFT, Univerza v Ljubljani

1. Obrat od teksta k telesu

Prispevek se ukvarja s protislovnimi, a včasih tudi izjemno konstruktivnimi in kreativnimi odnosi med institucionalno-repertoarno gledališko sceno na eni in eksperimentalnimi, alternativnimi in kasneje neinstitucionalnimi uprizoritvenimi praksami na drugi strani, ki jih je dramskogledališki obrat velikokrat označeval kar s pojmom amatersko in ljubiteljsko. Zanimalo nas bo, kako in zakaj so se eksperimentalna gledališča in skupine na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta oziroma v času performativnega obrata iz besedilne v telesno kulturo (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Vlado Šav in Vetrnica ...) zavestno odločila, da bodo iz svojega kroga izločila klasične dramske igralce in jih zamenjala z neprofesionalnim ter neklasično šolanim kadrom. Kako in koliko so se pri tem zgledovala po gledališki avantgardi Richarda Schechnerja in Performance Group, Eugenia Barbe, Jerzyja Grotowskega ter drugih?

Začeli bomo adorno, s citatom njegovega skorajda pred 50 leti izrečenega ali zapisanega stavka, ki vsekakor dobro označuje performativni obrat v Sloveniji in z njim povezano temeljno prevrednotenje in prestrukturiranje gledališča in uprizarjanja nasploh: »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (Adorno 1). Adorno označuje tudi značilnosti fenomena neoavantgarde performativnega obrata, ki ga je natančno prepoznal Venó Taufer, ena izmed ključnih figur prvega eksperimentalnega vala Odra 57 in kritične generacije, ko je ob uprizoritvi Šeligove *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja zapisal: »Pekarna je izoblikovala že dovolj izrazit in prepoznaven profil gledališča, ki bi ga najbrž lahko imenovali svojo varianto obrednega gledališča, iščočega nekatera temeljna gledališka znamenja oziroma igralska in mizanscenska izrazja teh znamenj človekovega bivanjskega početja« (Taufer 154–5).

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6–0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prav to novo eksperimentalno gledališče različnih skupin je v zelo kratkem času osvojilo jugoslovanske festivale alternativnega in študentskega gledališča ter postalo sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je bilo do sredine sedemdesetih let vse več in so začela predstavljati alternativo repertoarnim, t. i. profesionalnim dramskim gledališčem z diplomiranimi dramskimi igralci. Zagrebški *Vjesnik* je (generacijsko promocijsko) celo zapisal, da strateško vojno tako dobiva »gledališka gverila« in ne paradna »gledališka konjenica« («Kazališna« nepaginirano).

Tako je Lado Kralj v programu Gledališča Pekarna izpostavil dejstvo, da ta izhaja iz tradicije slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča in gledališča Ad hoc. A hkrati je poudaril, da kot »razredno gledališče« išče lasten izraz predvsem v metodah participacije, posebnem treningu igralcev, ki je psihofizičen, v izpostavljanju gledališča kot rituala, v ekipnem (danes bi rekli sodelovalnem) ustvarjanju predstave. To razredno gledališče je bilo estetska akcija nekega sloja, in sicer v Sloveniji takrat še neozaveščene subkulture. Ni ga zanimal eksperimentalni ali avantgardni teater, ki si po njegovem mnenju umišlja, da je »teater, ki hoče biti boljši in naprednejši od tradicionalnega« (Kralj, »Zanima me razredno gledališče« 21), ampak novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment »o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim« (Kralj, »Hipijevsko« nepag.). To novost je kritika sprva bolj »nerazumela« kot razumela, zato je govorila o študentskem in amaterskem, a tega novega odnosa med fizičnim in psihičnim so se še kako dobro zavedali Pekarnini akterji sami, npr. eden izvajalskih nosilcev gledališča, »naturščik« Zdenko Kodrič - Koči: »Pekarna se je lepo uprla gledališkim mastodontom in z nekaj dinarji kulturne skupnosti, z duhom Stanislavskega, Grotowskega in Brooka pognala novo gledališko kolo zgodovine, ki ga je politika nasilno ustavila z Odrom 57. [...] To slovensko gledališče je imelo originalno fizionomijo, super igralce in režiserje, vratarje, glasbenike, scenografe in publiko« (Slana 27).

Vse to pa je Pekarna, zavedajoč se evropskega in ameriškega okvirja tovrstnih raziskav in eksperimentov, skušala zavestno povezati s situacijo v socialistični Sloveniji: »[N] ajti in določiti domača tla, jih prevetriti, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči« (Lado Kralj o gledališču Pekarna, nav. po Andres 112).

Gledališče Pekarna se je zavedalo, da mora vstopiti v drzen dialog s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin ...). Lado Kralj to nazorno opiše ob Svetinovi knjigi o Pekarni: »Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknjenosti in dodal prvine

teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana) [...] In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarino» (Svetina, *Gledališče Pekarina* nepaginirano).

Iz zgornjih stavkov je jasno razvidno naslanjanje Pekarine na dialog z zelo različnimi fenomeni sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom, dialog, ki je tudi pri sočasnih eksperimentalnih študentskih gledališčih premikal meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti, kar je pomagalo ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo.

2. Študentsko, amatersko, profesionalno

V zapisu ob robu 4. mednarodnega festivala študentskih gledališč v Zagrebu leta 1964 je Kralj vzpostavil zanimivo klasifikacijo gledališča, ki je kot posebno kategorijo vzpostavljala študentsko gledališče ter ga primerjala s profesionalnim repertoarnim na eni in amaterskim, ljubiteljskim ali diletantskim na drugi strani. Tako je opazal, da se je na festivalu »zbrala kar najbolj raznorodna družina študentskih gledališčnikov, med katerimi sta bili le dve skupini z gledaliških šol, v večini pa so to bile združbe entuziastov, ki jih kljub različnemu študiju ali poklicnim usmeritvam druži skupna izpovedna volja« (Kralj, »Mednarodni festival« 1238). In potem je nadaljeval poudarjanje posebnosti študentskega gledališča kot eksperimentalnega gledališča. Ker sta njegova klasifikacija in argumentacija zelo povezani s temo naše razprave, ju bomo obširneje citirali:

Povsem posebna je ta plast igrilstva, prav tako različna od profesionalnih kot od amaterskih gledališčnikov: za poklicnega igralca je značilna njegova vezanost na lastno delo, ki je kot vsako delo neizogibna družbena nujnost in sredstvo osebne realizacije obenem. Pri poklicnem igralcu, ki ga lastni poklic ni profesionaliziral, gre torej za simbiozo neke zunanje, objektivne in notranje, psihološke nujnosti. Med Scilo in Karibdo teh dveh nujnosti bo v idealnem primeru iskal tretjo dimenzijo: svoj družbeni korelat, korespondenco z družbeno bitjo. Za igralca amaterja pa je zvečine značilna socialna neobveznost njegovega delovanja: ukvarja se s prosvetljiensko dejavnostjo, ki je sicer koristna in potrebna, pa vendar tej dejavnosti ni vzrok eksistencialna nepotešenost po bližini družbene biti, temveč vse bolj psihološka nepotešenost po najustreznejši osebni realizaciji v prostem času. Največkrat ga determinira prizadevanje po formalnem približevanju resničnemu, poklicnemu gledališkemu izrazu. – Študentska gledališča pa se vključujejo v tisto večjo skupino gledališč, ki jih bom v pomanjkanju primernejšega izraza imenoval eksperimentalna. (Prav tam 1238–1239)

In potem Kralj nadaljuje z ugotovitvijo, ki je za takratni čas, ko se je vsaj v Sloveniji in Jugoslaviji v bistvu šele prav zares končala profesionalizacija oz. evropeizacija igralskega in drugih gledaliških poklicev, prav revolucionarna:

V študentskih in neštudentskih eksperimentalnih gledališčih se združujejo tako poklicni kakor nepoklicni teaterski ljudje. Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igrilstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledalištva v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju. (Prav tam 1239)

Študentsko gledališče je torej po njegovi interpretaciji enako eksperimentalno gledališče, ki uvaja to, kar je Peter Božič v članku »Eksperimentalno pozorišče kao socialni fenomen iz izkustva slovenskih eksperimentalnih pozorišča« označil s pojmom »popolnoma novi principi horizontalne dramaturgije z drugačnim čutenjem/zavedanjem časa« in pa snovalno oziroma sodelovalno gledališče, »ki predstavlja dosledni približek idealu samoupravljanja, avtorja, režiserja, kostumografa, tehnike, itd.« (Božič 320).

Program Lada Kralja je bil samo vrh ledene gore performativnega obrata, ki je prinesel tektonske premike v razumevanju triade profesionalno, študentsko in amatersko. S tem pa je pokazal, da v umetnosti nič ni gotovega, tudi to ne, da se igralci ločujejo na dramske (matrične), študentske (eksperimentalne, nematrične) ter amaterske (spontane naturščike). Pri vsem tem pa gre, kot spet (kot da bi hkrati govoril o današnjem trenutku) izpostavi Lado Kralj v anketi revije Sodobnost iz leta 1969 »Slovenska gledališka situacija«, za to, »da se najdejo in definirajo ‚družbene manjšine‘ in ‚družbena večina‘ in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih preprirov in utrudljivega stopicanja na mestu« (Kermauner 593).

Kraljeva teza, ki drži v večini elementov še danes, je naslednja: Tako eksperimentalna kot nacionalno-repertoarna gledališča morajo imeti znotraj vsake razvite gledališke krajine in kulturne politike jasno določeno področje delovanja. Prva se osredotočajo na »eksperiment na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču«, razbijanju oziroma dekonstrukciji edine slovenske gledališke forme — burghtheatrskega prenosa Stanislavskega — in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušenim eksperimentiranjem »z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike

itd.« (prav tam). Eksperimentalno gledališče torej po Kraljevem mnenju nastopi na točki, na kateri »osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati« (prav tam). Osrednje gledališče v samem osredju kulturne in gledališke semiosfere pa je tudi v funkciji posrkanja eksperimentov v svojo logiko delovanja, ki je primarno nacionalno reprezentativna in informativna. Obe vrsti gledališč imata svojo logiko in smisel, uvrščata pa se še vedno v logiko tematizacije in radikalizacije koncepta evropskega meščanskega gledališča: »za vzpostavitev normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi« (prav tam). Gre za to, da se najdejo in definirajo »družbene manjšine« in »družbena večina« ter da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih preprirov in utrudljivega stopicanja na mestu.

3. Šavovo odprto gledališče aktivne kulture

Popolni izstop iz meščanskega in repertoarnega je ob Ladu Kralju na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta in tudi kasneje zagovarjal Vlado Šav, ki je leta 1970 diplomiral iz dramske igre na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, leta 1973 pa uspešno opravil selekcijo za polletno specializacijo na Igralskem inštitutu Jerzyja Grotowskega Teatr Laboratorium v Wroclavu. Že septembra 1973, le nekaj mesecev po vrnitvi s študijskega izpopolnjevanja na Poljskem, je Šav ustanovil skupino Vetrnica, s katero je postopoma začel razvijati različne (življenjske in uprizoritvene) prakse aktivne kulture.

Šav je vpeljal iz Grotowskega in Schechnerja izhajajočo ideologijo primitivizma (Innes 1–5), ki jo je podobno kot Kralj in Grotowski zgradil na alternativni lestvici vrednot v odnosu do sočasne kulture in družbe, hkrati pa je poudaril tudi povratek k naravi in sočloveku, od intelekta k telesnemu in instinktivnemu. Še očitneje kot Kralj, ki se je po lastnih besedah v Pekarni ukvarjal s slovensko patologijo in shizofrenijo družbe, je Šav oznanil vrnitev h koreninam, k izvorom, in »antimaterializem, usmerjenost v duhovnost (zanimanje za religije in druge duhovne prakse neevropskih kultur; eksperimentiranje s tehnikami za doseganje spremenjenih stanj zavesti, težnja po ustvarjanju obrednih skupnosti oziroma brisanje meje med izvajalci in gledalci) in vero v transformacijsko oziroma terapevtsko moč tovrstnega obrednega (samo) uprizarjanja« (Schuller 400).

Potem ko je med študijem na AGRFT v okviru Mestnega odra Koper (1964–1968) odigral vrsto vlog, je Šav v začetku sedemdesetih let ustanovil in vodil eksperimentalno gledališko skupino Beli krog, ki je napovedala ukinitve razlike med profesionalnim in amaterskim, igro in neigro, gledališčem in ritualom ter predstavljala nekakšen uvod v njegovo paragledališče oziroma aktivno kulturo. Kot je ob gostovanju skupine

leta 1970 v Ljubljani opozoril že Janez Povše v reviji *Mladina*, je skupina »našla svoj vzor tako pri Living Theatre kot tudi pri laboratorijskem, vase obrnjenem igralskem izrazu Grotowskega«, predstava pa je »prinesla svoj odnos do sveta, ki je bil verjetno za marsikoga nekoliko preprost, premalo problemski in premalo kritičen«, a vseeno »vzpodbuden start uspešno zastavljenega dela tako v gledališko-formalnem kot tudi v specifično-izpovednem smislu« (Povše 20–21). Predstavo *Pot* je tako Šav postavil na travnik, gledalci in izvajalci so bili ločeni le z risom belega kroga, poudaril je performativno ritualnost, avtopoetično povratno zanko med izvajalci in publiko, ki je nastajala skozi fizične in glasovne akcije izvajalcev, performerjev ... Ti niso igrali vlog, ampak so skušali izraziti to, kar so, skozi uporabo arhetipov.

S skupino Vetrnica² je po zgledu Grotowskega spomladi 1974 organiziral posebne vrste performativni dogodek, ki ga je poimenoval *Srečanje* in zasnoval kot »spontane improvizacije posameznikov, ki so skušali s svojo ekspresivno močjo vključiti vse prisotne v enotno sodelovanje« (Šav 4):

To torej ni predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so. To je torej nekaj drugega, nekaj, kar še nima imena. Pomagamo si z izrazi: soočenje, večer, srečanje. [...] [N]e gre za gledališče niti v tradicionalnem niti v modernem razumevanju, temveč za nekaj novega, svojevrstnega. [...] srečanje med obiskovalcem in skupino, srečanje določenih ljudi v prostoru, tesen stik med njimi, trenutek sprostitev, trenutek, ko se popolnoma tuji ljudje združijo v za človeka najlepšem, najintimnejšem. Gre za skupno psihično in fizično aktivnost vseh navzočih. Vsak iz skupine se spopade s to nalogo, poskuša ustvariti tak trenutek, razkriti tisto najgloblje v sebi in v to doživetje samega sebe potegniti vse prisotne ter na ta način izzvati v njih enako doživetje. Srečati se z njimi kot človek s človekom. (»Študentsko gledališče Vetrnica« 20)

Gledalci torej v gledališču Vetrnica (če si izposodimo besede Erike Fischer-Lichte) postanejo »soigralci, ki s svojo udeležbo pri igri, tj. s svojo fizično prisotnostjo, s svojim zaznavanjem, s svojimi reakcijami proizvedejo uprizoritve. Ta nastane kot rezultat interakcije med igralci in gledalci« (Fischer-Lichte 47).

4. Pupilija Ferkeverk in Dušan Jovanović

Privoščimo si na tem mestu skok nazaj, v čas gostovanja Pupilije Ferkeverk v Zagrebu leta 1970. In citirajmo zapis oziroma mini neformalni manifest gledališča, objavljen v *Studentskem listu* ob najavi predstave *Pupilija Papa pa Pupilčki* v Zagrebu:³

² Skupina je bila ustanovljena v Ljubljani septembra 1973 kot del dejavnosti Študentskega kulturnega društva Forum. Delovala je v letih 1973–1981, med njenimi člani najdemo naslednja imena: Vesna Dvornik, Milan Kristan, Jani Osojnik, Slavica Rukavina, Vlado Šav, Zdena Virant in Andrej Žumer. Skupina je delovala tudi mednarodno, gostovala po Evropi, v Izraelu in Kanadi.

³ Šlo je za gostovanje na 24. majskem festivalu študentskih gledališč (MFSK), kjer je skupina za predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* prejela nagrado beograjske revije *Vidici* za najbolj avantgardno gledališče.

Želimo razbiti osnovno karakteristiko tradicionalnih in nekaterih avantgardnih gledališč, to je iluzijo o življenju, ki ji je gledališče od nekdaj služilo. Predstava ni več igra, kopiranje ali igranje življenja, temveč postaja totalna in vseobsegajoča stvarnost [...]. Nastopajoči niso več igralci [...], igralec je enak gledalcu, nastopajoči pa s svojo prisotnostjo ustvarjajo konkretno družbeno [?] okolje [...]. Gledališče Pupilije Ferkeverk je eksperimentalno, neliterarno, odprto in živo gledališče. (»Gledališče Pupilije Ferkeverk«)

Pupilija je na mesto gledališke predstave postavila dogodek – dejanje, protagoniste le-tega pa je odvezala prevzemanja vloge nekoga drugega. Igralec ali bolje protagonist gledališkega dogodka je tako postal »avtentična in fizična figura. [...] Na odru ni več pretvarjanja, nič ni hlinjeno, vse se dogaja v realnosti in se resnično zgodi. [...] Temu so prilagojena tudi sredstva igralcev, ki se jih poslužujejo, da bi resnično delovali, saj resnično povzročijo, da kri teče, kri na odru dejansko teče« (Toporišič 230). Tako je Pupilija uveljavila študentsko-eksperimentalno gledališče neprofesionalnih igralcev, ki gledalcev niso niti za trenutek skušali prepričati, da so kdo drug kot oni sami. Kvaliteta ni bila več igra, ampak ne-igra (v pomenu teorije Michaela Kirbyja), profesionalnost in dramskost sta zamenjali neprofesionalnost in nedramskost, igralca pa izvajalec. In to gledališče ni več delovalo kot hierarhična skupnost znotraj dramskega ali repertoarnega gledališča, ampak kot »pleme«, za katero je Dušan Jovanović, ki je v mnogočem usmerjal Pupilijo, zapisal: »Postal sem ljubitelj plemena. Še dolgo zatem sem zelo pogrešal pleme, skupnost, v kateri bi se počutil doma« (Jovanović 92). Tudi Jovanović je Pupilijo razumel kot estetsko politično reakcijo na lažnivo harmonijo družbe in njeno uradno umetnost: »Pupilija ni bila umetnost z veliko začetnico. Po profesionalnih standardih je bila domala diletantska. Toda v sebi je imela osvobajajočo moč parodije, obredne svetosti in žeje po neomejeni svobodi. [...] Pupilija je imela čudno moč, imela je kulturo avtentičnosti, ki je značilna za plemenske skupnosti« (prav tam 91).

Podobnosti izhodišč z Vetrnico, Pekarno in drugimi neoavantgardnimi skupinami, tudi OHO-jem, so očitne. Razmišljanja Lada Kralja ob festivalu študentskih gledališč v Zagrebu ter kasneje ob Pekarni in neoavantgardnih gibanjih sedemdesetih let, mini manifest skupine Pupilija Ferkeverk, kratki programske spisi Tomaža Kralja ter razmišljanja Vlada Šava ob njegovi skupini Vetrnica, kažejo na dejstvo, da se je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta v Sloveniji v interakciji s študentskimi gibanji, zasedbo Filozofske fakultete, dejavnostmi Radia Študent, Tribune in Kulturnega društva Forum izoblikovala specifična oblika študentskih eksperimentalnih gledališč. Ta gledališča ali kolektivi so orali ledino neinstitucionalne scene, njihovo estetsko raznolikost, radikalnost in konsekvantnost je lepo opisal Peter Božič v članku za revijo Pozorište:

Številne so predstave, katerih paleta se je širila od ritualnega gledališča do t. i. »nadgrajenega realizma«, kjer se uvajajo popolnoma novi principi horizontalne dramaturgije z drugačnim čutenjem/zavedanjem časa, ki v tej dramaturgiji nadomešča vertikalo. [...] člani te družbe niso v ničemer boljši ali pametnejši od drugih, imajo samo neskončno več možnosti eksperimentiranja v lastnem socialnem okolju, ki predstavlja dosledni približek idealu samoupravljanja, avtorja, režiserja, kostumografa, tehnike, itd. (Božič 320)

Fokus teh gledališč se je pomaknil v posebne vrste »duhovnost« ali ritualno prisotnost nekoga, ki ne igra, temveč je v realnosti. Tako Kraljeva Pekarna kot Šavova Vetrnica, pred njima pa Gledališče Pupilije Ferkeverk so izhajali iz postulatov Artaudovega gledališča, iz njegove ugotovitve, da je gledališče, ki je uporabljalo zahodno psihologijo, »obsedeno z jasno besedo, ki izreče vse«, kar je privedlo do »izsušenosti besed« (Artaud 141). Zato so govorjenemu jeziku dodali »neki drugi jezik in jeziku besede, katerega skrivnostne zmožnosti smo pozabili«, so povrnili »njegovo staro čarno učinkovitost, njegovo vseobsegajočo uročevalno učinkovitost« (prav tam 133). Tako so dosegli posebno stanje, ki ga je Rudi Šeligo poimenoval s posrečenim izrazom »neposredna pričujočnost«. Ta je zahtevala ne samo, da so emocionalna stanja dobro zaigrana (predstavljena), ampak predvsem, da so zares navzoča.

Lado Kralj, ki je ob Šavu najbolj konsekvntno razvil to novo gledališče in performans, je pri tem uvedel posebno igralsko-performersko metodo, s pomočjo katere je v *Potohodcu* in kasneje iskal igro, ki bo izhajala iz igralčeve krvi, telesa, biologije, situacije. Zato je še kako pomenljiv njegov vzklik »*Be alive!*«, ki ga je zapisal na konec manifesta za bilten IFSK.

5. Novo gledališče za novo dobo in novega gledalca

Lado Kralj, Vlado Šav, Dušan Jovanović in Tomaž Kralj so vsak na svoj način v slovenske uprizoritvene prakse vpeljali sisteme neoavantgardnih postopkov, ki so jih povzemali in razvijali predvsem po Jerzyju Grotowskem in Richardu Schechnerju. Vpliv ritualno-schechnerjevskega se je v Pekarni še posebej izrazil v prvih treh predstavah, in sicer v Zajčevem *Potohodcu* v režiji Lada Kralja (1972), *Gilgamešu* v režiji Iva Svetine (1972) in Šeligovem *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja (1973), vpliv ritualnega po Grotowskem pa v predstavah in akcijah skupin Vetrnica v sedemdesetih letih *Srečanje* (1974), *Soočanje* (1974), *Kopanje* (1975) in komuna v Petkovcih (1976–1980). Za vse avtorje in njihove skupine je bilo značilno kolektivno ustvarjanje, ki mu ni bil bistveni cilj rezultat ali predstava, prisegalo pa je na posebno procesualnost, hkrati pa tudi na interakcijo vseh udeležениh.

Ivo Svetina je nov tip igralca oziroma performerja, ki računa in izhaja iz avtopoetične povratne zanke, definiral takole: »Vsi nastopajoči so postajali akterji, igralci novega tipa, ki se niso več utemeljevali na ‚življanju‘ v posamezne dramske like, ampak so z individualno energijo in navzočnostjo, z gibom in besedo dajali novo podobo tako pesmim kot tudi njihovim avtorjem« (Svetina, »Prispevek za zgodovino« 41).

Kot (ob Pupiliji Ferkeverk) opozarja Barbara Orel, je treba serijo predstav in uprizoritvenih postopkov, ki jih je sprožilo gledališče performativnega obrata, ki je bilo seveda v osnovi še vedno študentsko-eksperimentalno gledališče, kot ga je v svojem zapisu ob festivalu v Zagrebu v šestdesetih letih definiral Lado Kralj, razumeti kot tisti moment v slovenski gledališki zgodovini, ko se je zgodil »prehod v performans«, saj je ob sestopu iz literature v neposredno odrsko predstavljanje priredila »osupljivo soočenje z realnim«: »Kolaž prizorov, od uvodnega urbanega obreda – ogleda televizijskega dnevnika in z njim sveta, kot se kaže v trenutku izvedbe performansa, pa vse do sklepnega ritualnega zakola kokoši, je bil utemeljen v zavzetem in neprizanesljivem preiskovanju realnega« (Orel, »Pupilija« 196).

Če potegnemo črto. Kot so pokazali primeri Pupilije, Pekarne in Vetrnice, je brez dvoma prav fenomen študentskega eksperimentalnega gledališča, ki briše meje med umetniškimi zvrstmi, visoko in nizko kulturo, profesionalnimi igralci in naturščiki, izhajal iz nove teorije umetnosti in kulture, kot sta jo npr. zagovarjala Lado in Tomaž Kralj ter Taras Kermauner, izhajajoč iz Artauda, ameriške gledališke avantgarde, Grotowskega in Schechnerja. To gledališče je s svojim podiranjem meja in tabujev vzpostavilo kreativno osvobojeno ozemlje, iz katerega je kasneje izhajala alternativa osemdesetih in neinstitucionalna scena devetdesetih let, danes pa do določene mere tudi postrepertoarno gledališče v svojih drznejših oblikah. Zato lahko potrdimo hipotezo Roka Andresa, da program Lada Kralja (ob njem pa tudi tisti Vlada Šava, Dušana Jovanovića in Pupilije ter Tomaža Kralja) v veliki meri »ustreza današnjemu gledališkemu trenutku, kajti kaj drugega so participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave, če ne elementi sodobnega (pogojno rečeno postdramskega) gledališča?« (Andres 26).

Hkrati pa moramo vse avantgardne skupine na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta razumeti v povezavi s hipijevsko kulturo, z njenim ludizmom, študentskimi družbenimi gibanji, ki so bila gibanja nove leve, s kritiko kulture (in politike) očetov ter v povezavi z novimi umetniškimi praksami. Miško Šuvaković tako ugotavlja, kako je to pomenilo, »da ni več jasnih določil, kaj je gledališče, kaj je književnost, kaj je likovna umetnost, kaj je film«, gledališče pa je s tem postalo stvar plemena, ki je skupaj odkrivalo »svojo družbenost in jo predstavljalo na sceni z umetnostjo« (Tanko 1585). Vse te zvrsti in taktike so v avantgardno-študentskem gledališču stopale v intenziven

medsebojni dialog ter ustvarjale eksperimentalno, včasih tudi ekscesno. Prav potreba nove generacije, da na novo definira svojo umetniškost in družbenost, pa je nedvomno pripeljala tudi do ukinitve hierarhije med repertoarnim in eksperimentalnim, profesionalno-dramskim in amatersko-študentskim.

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.
- Andres, Rok. »Mitologija po meri človeka«. *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, AGRFT, 2012.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. MGL, 1994. Knjižnica MGL, 119.
- Božič, Peter. »Eksperimentalno pozorišče kao socijalni fenomen iz izkustva slovenskih esperimentalnih pozorišta.« *Pozorišče*, letn. 17, št. 5–6, 1975, str. 311–322.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008. Knjižna zbirka Koda.
- Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. MGL, 1973. Knjižnica MGL, 61.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre. 1892–1992*. Routledge, 1993.
- Jovanović, Dušan. »Pleme, konfrontacija in kolaž.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 89–100.
- »Kazališna gerila dobiva rat.« [Nepodpisano.] *Vjesnik*, 12. avgust 2016, http://www.kpgyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media. Dostop 23. apr. 2019.
- Kermavner, Taras, Jože Koruza, Janko Kos, Lado Kralj, Vasja Predan, Borut Trekman, Josip Vidmar. »Slovenska gledališka situacija.« *Sodobnost*, letn. 17, št. 6, 1969. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QL6YTAPQ>.
- Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni princip.« *Dialogi*, letn. 45, št. 11/12, 2009, str. 3–37.
- . »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu.« *Sodobnost*, let. 12, št. 12, 1964, str. 1238–43.
- . »Zanima me razredno gledališče.« Intervju M. Zajec z Lodom Kraljem. *Mladina*, letn. 21, št. 12, 1971, str. 20–21.
- . »Hipijejsko, čutno, razpuščeno.« *20 let EG Glej*, ur. Marko Crnkovič idr., EG Glej, 1990, nepag.
- Orel, Barbara. »Pupilija kot zareza v režimu predstavljanja in zaznavanja.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 195–213.
- Povše, Janez. »Pot.« *Mladina*, 15. september 1970, str. 20–21.
- Milohnič, Aldo, in Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*. Maska (Zbirka Transformacije) in Slovenski gledališki muzej (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letn. 45, št. 86), 2009.

- Schuller, Aleksandra. »Vlado Šav in aktivna kultura.« *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 21, št. 2, 2011, str. 397–412.
- Slana, Miroslav. »Zdenko Kodrič - Koči.« *Stop*, letn. 23, št. 27, 1990, str. 10–11.
- »Gledališče Pupilije Ferkeverk.« *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 27–79.
- . *Gledališče Pekarna 1971–1978*. MGL, 2012. Knjižnica MGL, 167.
- Šav, Vlado. »Gledališče kot intenzivno življenje.« Iz razgovora z vodjem Vetrnice Vladimirjem Šavom. *Dnevnik*, 20. dec. 1974, str. 4.
- »Študentsko gledališče Vetrnica.« *Mladina*, 5. dec. 1974, str. 20.
- Tanko, Petra. »Čas za revolucijo: (ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk).« *Sodobnost*, letn. 11/12, št. 73, 2009, str. 1583–1592.
- Taufer, Venó. »Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem?« *Naši razgledi*, letn. 22, št. 3, 1974, str. 154–5.
- Toporišič, Tomaž. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 215–31.

The article deals with relations between the institutional-repertory theatre scene and experimental, alternative, and later non-institutional performing arts, often related to as "amateur and dilettante" by the "drama theatre" critics. It explores how, at the turn of the 1960s to the 1970s, a specific form of student experimental theatres emerged in Slovenia in interaction with the student and civil movements and alternative culture (Pupilija Ferkeverk Theatre, Pekarna (Bakery) Theatre, Vlado Šav and Vetrnica (Windmill)). The new movement consciously decided to exclude classical theatre actors from its circle and to replace them with non-professionally-trained staff. Thus, the phenomenon of student experimental theatre blurred the boundaries between artistic genres, high and low cultures, professional and non-professional actors. It created a new, liberated performative territory, from which the alternative theatre and culture of the 1980s and the non-institutional performing arts scene of the 1990s emerged. The article aims to establish to what extent the theory and practice of American theatre avant-garde (Richard Schechner, The Performance Group, etc.) as well as the theatre of Eugenio Barba and Jerzy Grotowski influenced these movements.

Keywords: experimental theatre, student theatre, performance, Pekarna Theatre, Pupilija Ferkeverk

Tomaz Toporišič is a dramaturg and theatre theorist, associate professor of the history and theory of drama and performing arts and vice-dean of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. His primary research interests are contemporary performing arts, literature and visual culture. He is the author of four books on contemporary performing arts. His latest essays include: "The New Slovene Theatre and Italian Futurism", "(Re)staging the Rhetoric of Space" and "Deconstructive Readings of the Avant-garde Tradition in Post-Socialist Retro-avant-garde Theatre". He was the artistic director and dramaturg of the Mladinsko Theatre and co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts.

Between Seduction and Suspicion: Experimental, Amateur and Professional Theatre¹

Tomaž Toporišič
AGRFT, University of Ljubljana

1. The text-to-body turn

This article deals with the opposing but at times very constructive and creative relations between the institutional-repertory theatre scene and experimental, alternative, and later, non-institutional performing arts, often referred to as “amateur and dilettante” by the “drama theatre” critics. We will look into the experimental theatres and performance groups at the turn of the 1960s to the 1970s, that is, during the performative turn from textual to body culture, such as the Pupilija Ferkeverk Theatre, the Pekarna (Bakery) Theatre, Vlado Šav and the group Vetrnica (Windmill). In our investigation, we will ask how and why these groups consciously decided to exclude classical theatre actors from their circle and replace them with non-professional staff with no formal theatre education. How and to what extent did the theory and practice of American theatre avant-gardists, for example, Richard Schechner and The Performance Group, as well as the theatre of Eugenio Barba and Jerzy Grotowski and others influence these movements?

Let us begin with a quote by Theodor W. Adorno from almost 50 years ago. It aptly sums up the performative turn in Slovenia and the fundamental reevaluation and restructuring of theatre and performing arts in general: “It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, [...] not even its right to exist” (Adorno 1). This trait also characterises the phenomenon of the neo-avant-garde performative turn that was so clearly identified by Venó Taufer, one of the key figures of the first experimental wave of the Oder 57 (Stage 57) theatre and the critical generation, in his review of the staging of Rudi Šeligo’s short novel, *Naj te z listjem posujem* (Let Me Cover You with Leaves), directed by Lado Kralj:

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

The Pekarna Theatre has created a distinct and recognisable profile of theatre which could be designated as an idiosyncratic type of ritual theatre in search of some basic theatre signs or acting and mise-en-scène expressions of such signs of human existential practice (Taufel 154–5)².

This new experimental theatre practised by various groups is what succeeded in overwhelming Yugoslav festivals of alternative and student theatre. It became synonymous with the resilience and endurance of small theatre groups which proliferated during the 1970s and started to present an alternative to the so-called professional repertory drama theatre with formally educated actors. The *Vjesnik* newspaper from Zagreb even promoted the new generation by stating that the “theatre guerilla” is gaining the upper hand against the flagship “theatre cavalry” (“Kazališna” n.p.).

In his programme of the Pekarna Theatre, Lado Kralj highlighted its origin in the tradition of Slovenian experimental theatres, particularly the Oder 57, the Experimental Theatre and the Ad hoc Theatre. But he also emphasised that Pekarna was a “class theatre” and as such looking for its own means of expression, particularly in participatory methods, a special psycho-physical acting training, emphasising theatre as ritual, and the group (today we would say participatory) creation of the performance. Such class theatre represented the aesthetic action of one particular social strata – the at the time in Slovenia still self-unaware subculture. He was not interested in experimental or avant-garde theatre, which, in his opinion, imagined itself to “aspire to be better and more progressive than traditional theatre” (Kralj, “Zanima me razredno gledališče” 21). Rather, he was interested in a new type of theatre which would no longer be mere theatre, but an aesthetic revolution or “aesthetic action, as ritual, as speaking the unspeakable” (Ibid.).

Here the process was more important than the final product, an experiment “about the essence of acting and human impersonation, about relationships between the physical and the psychical” (Kralj, “Hipijevsko” n.p.). At first, critics mostly failed to understand this innovation; they viewed it as amateur and student theatre. Pekarna’s actors themselves, however, were well-aware of this new relationship between the physical and the psychical. As one of its noted performers, the “non-professional” actor Zdenko Kodrič – Koči notes:

The Pekarna Theatre defied the theatre mastodons with mere peanuts from the cultural community, in the spirit of Stanislavski, Grotowski and Brook it restarted the theatre wheel of history which politicians so violently stopped with Oder 57. [...] This Slovenian theatre featured an original physiognomy, superb actors and directors, ushers, musicians, stage-designers and audience (Slana 27).

² All translations of quotes from sources in Slovenian are by Jaka Andrej Vojavec.

Cognisant of the European and American frameworks of such research and experiments, the Pekarna Theatre tried to connect it to the situation in socialist Slovenia: “To find and define a home ground, to refresh it, reshape it according to the needs of our audiences and social space, to change it or maybe even reject part of it” (Lado Kralj on the Pekarna Theatre, quoted in Andres 112).

The Pekarna Theatre realised that it needed to establish a daring dialogue with the Polish (Grotowski, Kantor) and American theatre avant-garde (Schechner, Chaikin ...). Kralj mentions this in Ivo Svetina’s book on the Pekarna Theatre:

Richard Schechner, my mentor, stripped the halo of religious rapture off Grotowski and added elements of absurdist theatre as well as irony and grotesque, topped with anthropological research of tribal culture in New Guinea and Australia and bizarre aspects of Americana [...] And what I’ve learned from Schechner and later adapted by myself, I brought to Slovenia, where Ivo Svetina and I founded the Pekarna Theatre (Svetina, *Gledališče Pekarna ...* n.p.).

The quotes above demonstrate that the Pekarna Theatre was founded in dialogue with diverse phenomena of contemporary performative practices at the intersection of East and West, socialism and capitalism. It was a dialogue that shifted the boundaries of the reception and interpretation of contemporary art in experimental and student theatres at the time, which also aided in breaking down the hierarchy and dichotomy between high culture and pop culture.

2. Student, amateur, professional

In his comments on the IV International Student Theatre Festival in Zagreb in 1964, Kralj presented a notable classification of theatre. In it, he established a separate category of student theatre, comparing it to professional repertory theatre on the one hand, and amateur or dilettante theatre on the other. Thus, he noted, at the festival “there gathered a very diverse company of students among which there were only two groups from actual theatre schools, while the majority of groups were made up of enthusiasts joined by a shared desire to express themselves despite different study courses or professional inclinations” (Kralj, “Mednarodni festival ...” 1238). He proceeded to highlight the specifics of student theatre as experimental theatre. Since his classification and argumentation is closely connected to our topic, let us quote it at length:

It is a very special layer of acting, different from both professional and amateur performers: the professional actor is characterised by the attachment to one’s work which, like any other kind of work, is an inevitable social necessity as well as means of self-realisation. In the professional actor who has not been professionalised by one’s

own occupation, there is a kind of symbiosis of some external, objective, and internal, psychological, necessity. Stuck between the rock and the hard place of these two necessities, one ideally searches for a third dimension: one's own social correlation, a correspondence to the social being. Meanwhile, the amateur actor is characterised mostly by the social optionality of one's work: one indulges in an educational activity which, as beneficial and necessary as it might be, is however not caused by an existential want for approaching the social being, but rather the psychological want of the most appropriate kind of self-realisation in one's leisure time. Most often, this is determined by efforts to formally approximate true, professional theatre expression. – Student theatres, however, belong to that larger group of theatres which, for want of a better term, I will dub experimental (Ibid. 1238–1239).

Kralj follows this up with an insight that was downright revolutionary for a time when the professionalisation or rather Europeanisation of the acting and other theatre professions barely finished in Slovenia and Yugoslavia:

The student and non-student experimental theatres allow both professional and non-professional theatre people to mix. They are characterised by a kind of continuous experimentation that affects not only their manner of stage expression and selection of the repertoire but also the ensemble itself: by experimenting with acting they are constantly testing their attitudes towards social reflection and attempt to creatively affect it. Characteristic of these occasional and existential interest groups is an accomplished conception of the role of theatre in society. They do not perceive theatre merely as a profession or means of self-realisation but as an inalienable part of their immediate presence in society, through which they attempt to reach some kind of active correspondence with society. To them, professional theatre does not represent a model to which they liminally aspire; rather, their notion of theatre often even contradicts the conventional one (Ibid. 1239).

According to Kralj, student theatre is thus equal to experimental theatre. Experimental theatre introduces that which, in an article on the social phenomenon of experimental theatre based on the Slovenian experience, Peter Božič describes as “completely new principles of horizontal dramaturgy with a different sensibility/awareness of time”. He also talks about conceptual or participatory theatre “which represents a consistent approximation to the ideal of self-management, author, director, costume designer, technician etc.” (320).

Lado Kralj's programme was but the tip of the iceberg of the performative turn that introduced architectonic shifts to the understanding of the professional-student-amateur triad. This transformation demonstrated that there was nothing self-evident in art, not even the division of actors into drama (matrix), student (experimental, non-matrix) and amateur (spontaneous non-professionals). In the survey on the

“Slovenian theatre situation (Slovenska gledališka situacija)”, carried out by the journal *Sodobnost* in 1969, Kralj points out (as if addressing the current situation) that it was about “seeking out and defining ‘social minorities’ and ‘social majority’ and enabling each one appropriate affirmation since only such a situation allows for radically new solutions surpassing the level of personal quarrel and exhausting running in circles” (Kermauner 593).

Kralj’s argumentation, which, to a large extent, is still relevant even today, goes as follows. Inside any developed theatre landscape, both experimental and national-repertory theatres need a clearly demarcated area of activity. The former are dedicated to “experiments in the area of performance, acting, the idea of theatre, the dismantling or deconstruction of the only Slovenian theatre form – the Burgtheater adaptation of Stanislavski – and replacing it with new, unattested, experimentation with mixed media, the radicalisation of gesture, word, stage technique, etc.” (Ibid.).

Thus, in Kralj’s opinion, experimental theatre enters the scene at the point where “central theatres are unable to risk so much because of their special institutional conception” (Ibid.). However, the central theatre situated at the very centre of the cultural and theatre semiosphere also has the function of absorbing the experiment into its logic of functioning, which is in its nature primarily informative and aimed at representing the nation. Both types of theatre have their respective logic and sense. However, they are still situated in the logic of the thematisation and radicalisation of the concept of European bourgeois theatre: “To establish a normal correlation between the institutional and experimental theatre” (Ibid.).

3. Šav’s open theatre of active culture

Besides Lado Kralj, Vlado Šav also argued for a complete departure from the bourgeois and repertory model at the turn of the 1960s to the 1970s. Šav, who graduated in drama acting in 1970 from the Academy for Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana, successfully entered the selection for a six-month specialisation at Jerzy Grotowski’s Acting Institute at Teatr Laboratorium in Wrocław, Poland in 1973. As early as September 1973, mere months after returning from Poland, Šav founded the group *Vetrnica* and started gradually developing various (existential and performative) praxes of active culture.

Šav introduced the ideology of primitivism derived from Grotowski and Schechner (Innes 1–5) which, similarly to Kralj and Grotowski, he built on an alternative scale of values concerning contemporary culture and society, while at the same time emphasising a return to nature and the fellow human being, from intellect to body and

instinct. More emphatically than Kralj, who, in his own words, dealt in the Pekarna Theatre with Slovenian pathology and schizophrenic society, Šav declared a return to the roots, the origins, and “anti-materialism directed towards spirituality (interest in religion and other spiritual practices of non-European cultures, experimenting with techniques of reaching altered states of consciousness, an inclination for founding ritual communities and blurring the boundary between performers and spectators), and belief in the transformative, or rather therapeutic force of ritual (self-)representation” (Schuller 400).

After featuring in a number of roles at the Koper City Stage (Mestni oder Koper, 1964–1968) during his studies, in the early 1970s, Šav founded and headed the experimental theatre group *Beli krog* (White Circle) which announced the abolition of the distinction between professional and amateur, acting and not-acting, theatre and ritual. This activity represented a kind of introduction into Šav’s para-theatre, or rather, an active culture. As the critic Janez Povše pointed out in the magazine *Mladina* following the group’s 1970 performance in Ljubljana, the group “follows the example of The Living Theatre, as well as the laboratory-style, introspective acting expression of Grotowski”, while the performance “presented its attitude towards the world which might seem a bit too simplistic, lacking in problematisation and critique”, but nevertheless “a promising start of successfully posited work in the formal as well as the specifically-expressive sense ...” (Povše 20–21). The performance *Pot* (The Path) was placed on a meadow, performers and spectators were separated merely by a white chalk circle, it emphasised performative rituality, an autopoietic feedback loop between performers and spectators which formed through physical and vocal actions by the performers ... who were not acting out roles, but rather attempted to express who they were by using archetypes.

In the spring of 1974, Šav and the group *Vetrnica*³ organised a special performative event modelled after Grotowski, which he entitled *Srečanje* (The Meeting). It was conceptualised as “the spontaneous improvisation of individuals who endeavoured to involve everyone present in unified action through their expressive strength” (Šav 4):

This can hardly be called a play since members of the group do not represent anything, rather they are who they are. It is something different, something that still lacks a name. We make use of the terms: confrontation, soirée, meeting. [...] This isn’t theatre in the traditional nor in the modern sense, but something utterly new, singular [...] a meeting between a visitor and the group, a meeting of certain people in space, close contact between them, a moment of relaxation, a moment when perfect strangers join in that which is most beautiful and intimate to humans. It is a psychological and physical

³ The group was founded in September 1973 in Ljubljana as part of the student cultural association Forum. It was active from 1973 until 1981. Its members included Vesna Dvornik, Milan Kristan, Jani Osojnik, Slavica Rukavina, Vlado Šav, Zdena Virant and Andrej Žumer. The group was also active internationally, touring in Europe and to Israel and Canada.

activity shared by everyone present. Each member of the group takes on this mission; they attempt to create such moments, to discover that most profound in themselves and to pull everyone present into this experience of the self, thus triggering a similar experience in them as well. To meet with the Other as human to human (“Študentsko gledališče Vetrnica” 20).

Spectators in the Vetrnica theatre (to borrow the words of Erika Fischer-Lichte) thus become “fellow actors who create the performance by participating in the play, that is, through their physical presence, their perception and their reactions. This happens as the result of interaction between actors and spectators” (47).

4. Pupilija Ferkeverk and Dušan Jovanović

At this point let us indulge in a brief flashback to the time when Pupilija Ferkeverk performed in Zagreb in 1970. To quote the presentation, or rather, mini-manifesto of the group published in the student newspaper *Studentski list* announcing the performance *Pupilja, papa Pupilo pa Pupilčki* (Pupilja, papa Pupilo and the Pupilceks) in Zagreb:

We want to destroy the basic characteristics of traditional and some avant-garde theatres, which is the illusion of life to which theatre has always been subservient. The performance is no longer a play, a copy, or enactment of life, but rather a total and all-encompassing reality [...]. Performers are no longer actors [...], the actor is on equal terms with the spectator, while the performers through their presence create a concrete social [?] environment [...]. The Pupilija Ferkeverk Theatre is an experimental, non-literary, open and living theatre (“Gledališče Pupilije Ferkeverk”).

Pupilija substituted the theatre performance with an event – an action. Its protagonists were absolved from taking on the roles of somebody else. The actor, or rather protagonist of the theatre event, thus became “an authentic and physical figure. [...] There is no more pretence onstage, nothing is feigned, everything is happening for real, and it really happens. [...] The actors’ means are adapted to this end, so they can use them in order to really function, as they really cause blood to flow. The blood actually flows onstage” (Toporišič 230). Pupilija established the student-experimental theatre with non-professional actors who never intended to persuade the audience that they were anyone else but themselves. The quality no longer consisted of acting, but of not-acting (in the sense of Michael Kirby’s theory). Professionalism and drama were replaced by non-professionalism and non-drama, the actor was replaced by a performer. This theatre no longer functioned as a hierarchical community inside a drama or repertory theatre, but rather as a “tribe”, of which Dušan Jovanović, who

in many ways oriented Pupilija, wrote: “I became a fan of the tribe. For a long time afterwards, I missed the tribe, a community where I could feel at home” (92). Like Kralj, Jovanović perceived Pupilija as an aesthetic, political reaction to the deceptive harmony of the society and its official art:

Pupilija was not art with a capital A. According to professional standards, it was almost dilettante. But it contained the liberating power of parody, ritual sacredness and a thirst for unlimited freedom. [...] Pupilija had an unusual power; it had the culture of authenticity typical of tribal communities (Ibid. 91).

The similarities with the ideas of Vetrnica, Pekarna and other neo-avant-garde groups, including the OHO group, are evident. Lado Kralj’s reflections on the student theatre festival in Zagreb and later on the Pekarna Theatre and the neo-avant-garde movements in the 1970s, the mini-manifesto of the Pupilija Ferkeverk group, Tomaž Kralj’s short programme notes, and Vlado Šav’s reflections on his group Vetrnica all point to the fact that there was a specific form of student experimental theatres that emerged in Slovenia at the turn of the 1960s to the 1970s in interaction with the student and civil movements and alternative culture. These theatres and collectives paved the way for the non-institutional scene. It was Peter Božič who, in the article for the magazine *Pozorište*, aptly described its aesthetic diversity, radicality and consistency:

There are many performances, their array spanning from ritual theatre to the so-called “upgraded realism”, which introduced utterly new principles of horizontal dramaturgy with a different sensibility/awareness of time which in this dramaturgy substitutes verticality. [...] Members of this company are neither better nor smarter than the next man; they merely have infinitely more opportunities to experiment in their own social environment, representing a consistent approximation to the ideal of self-management, author, director, costume designer, technician, etc. (320).

These theatres turned their focus towards a specific kind of “spirituality” or ritual presence of someone not acting, but rather being in reality. Kralj’s Pekarna and Šav’s Vetrnica, as well as the Pupilija Ferkeverk Theatre before them, all proceed from the postulates of Artaud’s theatre, from his realisation that theatre, which made use of Western psychology’s “obsession with the defined word which says everything”, led to “the withering of words” (Artaud 118). “I am adding another language to the spoken language, and I am trying to restore to the language of speech its old magic (...) for its mysterious possibilities have been forgotten” (Ibid. 111). This way, they reached the special state which Rudi Šeligo so aptly named “immediate presence”. This state called not only for the emotional states that were well-acted (presented) but, first and foremost, that were really present.

Lado Kralj who, besides Šav, most coherently developed this new theatre and

performance also introduced a special acting-performing method through which in the performance *Potohodec* (Pathwalker) and later he searched for a type of acting that would stem from the actor's very blood, body, biology, situation. This makes his exclamation *Be alive!* written at the end of the manifesto published in the bulletin of the student theatre festival IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta) so much more meaningful.

5. New theatre for a new age and a new spectator

Lado Kralj, Vlado Šav, Dušan Jovanović and Tomaž Kralj, each in their own right, introduced the systems of neo-avant-garde procedures into Slovenian performative practices as derived and developed mostly after Jerzy Grotowski and Richard Schechner. Schechner's ritualism was especially evident in the first three performances by the Pekarna Theatre: Dane Zajc's *Pathwalker* directed by Lado Kralj (1972), *Gilgamesh* directed by Ivo Svetina (1972) and Rudi Šeligo's *Let Me Cover You with Leaves* directed by Lado Kralj (1973), while Grotowski's influence was felt in the performances and actions of the Vetrnica group in the 1970s: *The Meeting* (1974), *Soočanje* (The Confrontation, 1974), *Kopanje* (Bathing, 1975) and the community in Petkovci (1976–1980). Characteristic of all these authors and groups was collective creation in which the end product (that is, the performance) was not the main goal; rather, they abided by a special kind of process, as well as the interaction of all participants.

Ivo Svetina defined this new type of actor, or rather performer, counting on and proceeding from the autopoietic feedback loop as follows:

All performers were becoming agents, a new type of actors who were no longer based on "enacting" individual drama characters, but rather used their individual energy and presence, gesture and spoken word to give a new image to poems as well as their authors (Svetina, "Prispevek za zgodovino ..." 41).

As Barbara Orel notices (while speaking of Pupilija Ferkeverk), the series of performances and performative procedures triggered by the theatre in the performative turn, which in essence was still the student-experimental theatre as defined by Lado Kralj in his notes on the Zagreb festival in the 1960s, ought to be understood as the defining moment in Slovenian theatre history when the "transition to performance" took place. The reason is that they provided a "fascinating confrontation with reality" in their descent from literature to immediate stage presentation:

The assemblage of scenes, from the introductory urban ritual – watching the TV evening news and thus the world as it appears in the moment of performing, to the concluding

ritual of slaughtering the chicken, was founded in a dedicated and ruthless exploration of the real (Orel "Pupilija..." 196).

To summarise: As demonstrated in the cases of Pupilija, Pekarna and Vetrnica, there is no doubt that the student-experimental theatre that blurred the boundaries between artistic genres, high and low culture, professional and non-professional actors, was derived from novel theories of art and culture as argued for by, for example, Lado and Tomaž Kralj and Taras Kermauner, who built on Artaud, the American theatre avant-garde, Grotowski and Schechner. By breaking down boundaries and taboos, this theatre created a new, liberated performative territory, from which the alternative theatre and culture of the 1980s and the non-institutional performing arts scene of the 1990s emerged, as well as, to a certain degree, today's post-repertory theatre in its more daring forms. Thus, we can confirm the hypothesis suggested by Rok Andres that Lado Kralj's programme (as well as those of Vlado Šav, Dušan Jovanović and Tomaž Kralj) to a major extent "corresponded to the current theatre moment, for what else are audience participation, specialised psycho-physical training of actors, ritual elements of theatre, team (group) creation of performances, new possibilities offered by the visual and audio elements of performance, but elements of contemporary (dare we say, postdramatic) theatre?" (Andres 26).

Meanwhile, all avant-garde groups at the turn of the 1960s to the 1970s ought to be understood in connection to the hippie culture, its ludic elements, the student and civil movements such as the new-left movements, the critique of culture (and politics) of their fathers and to new art practices. Miško Šuvaković thus concludes that this means "there are no longer any clear stipulations of what theatre, literature, visual arts and film actually is". Thus, theatre became a thing of the tribe, which set off to discover "its sociality and presented it through art" (Tanko 1585). In the avant-garde student theatre, all of these genres and tactics entered into an intensive mutual dialogue and began creating in an experimental, sometimes excessive, way. It was this generation's need to redefine its artistic and social role which undoubtedly led to the abolishment of the hierarchy between the repertory and the experimental, the professional-drama and the amateur-student theatre.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.
- Andres, Rok. "Mitologija po meri človeka", *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*. Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana, 2012.
- Artaud, Antonin. *Theatre and its Double*. Grove Press: New York, 1958.
- Božič, Peter. "Eksperimentalno pozorište kao socijalni fenomen iz izkustva slovenskih esperimentalnih pozorišta" *Pozorište*, vol. XVII, no. 5–6, 1975, pp. 311–322.
- Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Študentska založba, 2008.
- Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. Mestno gledališče ljubljansko, 1973.
- Innes, Christopher. *Avantgarde Theatre. 1892–1992*. Revised and updated edition of Holy Theatre 1981. Routledge, 1993.
- Jovanović, Dušan. "Pleme, konfrontacija in kolaž", *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, edited by A. Milohnič and I. Svetina, pp. 89–100.
- "Kazališna gerila dobiva rat." *Nepodpisano, Vjesnik*, 12 August 2016, http://www.kpgyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media. Accessed on 23 April 2019.
- Kermavner, Taras, Jože Koruza, Janko Kos, Lado Kralj, Vasja Predan, Borut Trekman, Josip Vidmar. "Slovenska gledališka situacija." *Sodobnost*, vol. 17, no. 6, 1969. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QL6YTAPQ>
- Kralj, Lado. "Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni princip." *Dialogi*, vol. 45, no. 11/12, 2009, pp. 3–37.
- . "Mednarodni festival študentovski gledališč v Zagrebu." *Sodobnost*, vol. 12, no. 12, 1964, pp. 1238–43.
- . "Zanima me razredno gledališče" (Zajec, M., interview with Lado Kralj) *Mladina*, vol. 21, no. 12, 1971, pp. 20–21.
- . "Hipijevsko, čutno, razpuščeno." *20 let EG Glej*, edited by Marko Crnkovič et. al., EG Glej, 1990, no pag.
- Orel, Barbara. "Pupilija kot zarez v režimu predstavljanja in zaznavanja." *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, edited by A. Milohnič and I. Svetina, pp. 195–213.
- Povše, Janez. "Pot." *Mladina*, 15 September 1970, pp. 20–21.
- Milohnič, Aldo and Ivo Svetina, ed. *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*. Maska (Zbirka Transformacije) and Slovenski gledališki muzej (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, vol. 45, no. 86, 2009).
- Schuller, Aleksandra. "Vlado Šav in aktivna kultura." *Annales. Series historia et*

- sociologia*, vol. 21, no. 2, 2011, pp. 397–412.
- Slana, Miroslav. "Zdenko Kodrič - Koči." *Stop*, vol. 23, no. 27, 1990, pp. 10–11.
- "Gledališče Pupilije Ferkeverk", *Studentski list*, vol. XXV, no. 8, 1970.
- Svetina, Ivo. "Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk." *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, edited by A. Milohnič and I. Svetina, pp. 27–79.
- . *Gledališče Pekarna 1971–1978*. Mestno gledališče ljubljansko, 2012, Šav, Vlado. "Gledališče kot intenzivno življenje." From an interview with the leader of Vetrnica Lado Šav. *Dnevnik*, 20 December 1974, p. 4.
- "Študentsko gledališče Vetrnica", *Mladina*, 5 December 1974, p. 20.
- Tanko, Petra. "Čas za revolucijo: (ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk)". *Sodobnost*, vol. 11/12, no. 73, 2009, pp. 1583–1592.
- Taufer, Veno. "Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem?" *Naši razgledi*, vol. 22, no. 3, 1974, pp. 154–5.
- Toporišič, Tomaž. "Performativni obrat Pupilije Ferkeverk." *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, edited by A. Milohnič and I. Svetina, pp. 215–31.

Translated by Jaka Andrej Vojevec

7.01: 792.07(497.4) J"197"

Članek prouči vmesno polje med ljubiteljskim in eksperimentalnim gledališčem v Sloveniji v sedemdesetih letih 20. stoletja. Opre se na ugotovitev Petra Božiča, ki poudarja, da so v zgodovini gledaliških avantgard, slovenskih in mednarodnih, ključno vlogo odigrale amaterske, neprofesionalne skupine, sestavljene iz samorastnikov, ki so ustvarjali na obrobju ljubiteljskih in profesionalnih gledališč. Razprava se osredotoči na eksperimentalne gledališke skupine, ki so v tistem času izšle iz vrst ljubiteljev gledališča (med njimi Gledališče Pupilije Ferkeverk, Pekarna, Nomenklatura, skupine Tomaža Kralja, Vlada Šava, Janija Osojnika idr.). Ponudile so alternativo v odnosu do repertoarnih gledališč pa tudi v odnosu do institucije eksperimentalnega gledališča (v sedemdesetih letih je bilo to Eksperimentalno gledališče Glej). Ne glede na raznolikost njihovih gledaliških vizij jim je bila skupna težnja k neigranju. Njihova prizadevanja za predstavljanje onkraj reprezentacije so natančneje proučena s pomočjo Michaela Kirbyja, ki je (na primerih z ameriških odrov) razvil lestvico razmerij med neigranjem in igranjem. Članek analizira različne kategorije igranja v slovenskem prostoru, ki od nematričnega igranja prek nematrične reprezentacije, sprejetega igranja in enostavnega igranja vodijo k t. i. kompleksnemu igranju. Obrat k neigranju razižiše za čas med letom 1966 (ko so bili izvedeni prvi hepeningi) in začetkom osemdesetih let (ko so prizadevanja inovatorjev gledališča, ki so izhajali s področja ljubiteljske kulture, začela pridobivati veljavo). Ob tem pokaže, da je bilo obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih mogoče izpeljati prav s pomočjo netreniranih igralcev in ljubiteljev gledališča, ki se z gledališčem sicer niso profesionalno ukvarjali.

Ključne besede: eksperimentalno gledališče, alternativno gledališče, ljubiteljsko gledališče, profesionalno gledališče, igranje, sedemdeseta leta 20. stoletja

Dr. Barbara Orel je redna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na AGRFT Univerze v Ljubljani. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003) in uredila več znanstvenih monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (2017). Kot raziskovalka je sodelovala z delovno skupino *Theatrical Event* (v okviru International Federation for Theatre Research). Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov *Teden slovenske drame* (2006-2007) in *Borštnikovo srečanje* (2008-2009).

barbara.orel@guest.arnes.si

Ljubiteljsko gledališče in alternativa sedemdesetih: obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih¹

Barbara Orel
AGRFT, Univerza v Ljubljani

Uvod

V eksperimentalnih gledaliških praksah je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja mogoče zaslediti težnjo k neigranju, tj. težnjo k nižanju stopnje igranja v predstavljenih likih. Nazorno je bila razvidna zlasti v hepeningih in ritualnih oblikah uprizarjanja, zastopana pa je bila tudi v drugih eksperimentalnih praksah, ki so jih vodila avantgardistična načela o ponovni vključitvi umetnosti v življenje in o njunem vzajemnem revolucioniranju. Na to je že leta 1972 opozoril Michael Kirby, ko je raziskoval načine predstavljanja onkraj reprezentacije in na primerih z ameriških odrov razvil tipologijo različnih vrst predstavljanja, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem. Podobno lahko ugotovimo tudi za eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem: umetniške težnje k neigranju so vpeljale nove načine predstavljanja nastopajočih likov in zarezale v ustaljene predstave o tem, kaj igra na odru sploh je. Namen tega članka je natančneje proučiti obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih in pokazati, da so imeli odločilno vlogo pri izvedbi tega obrata ljubitelji gledališča in netrenirani igralci, ki se z gledališčem sicer niso profesionalno ukvarjali.

Vloga ljubiteljskega gledališča in ljubiteljske kulture v socialistični Jugoslaviji

Vstopimo v premislek o razmerju med ljubiteljskim gledališčem in eksperimentalnimi praksami uprizarjanja z lucidno ugotovitvijo Petra Božiča: »novo gledališče, najsi ga imenujemo kakorkoli že, [se] poraja na robu med institucionalnim, profesionalnim in svobodnim, celo ljubiteljskim in amaterskim gledališčem« (92). To je osrednja misel njegove razprave »Alternativno gledališče«, ki je bila objavljena v reviji Maske leta 1987.

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

V njej Božič poda pregled eksperimentalnih gledaliških skupin, ki so ustvarjale na Slovenskem po drugi svetovni vojni. Natančneje, gre za pregled gledališke alternative, ki je v socialistični Jugoslaviji delovala v polju ljubiteljske kulture.² Prav to je predmet našega zanimanja: presečno polje med alternativno in ljubiteljsko gledališko produkcijo v sedemdesetih letih 20. stoletja.

Peter Božič opozori na to, da dobršen del inovacij v slovenskem gledališču izhaja iz skupin, ki jih sestavljajo ljubitelji gledališča in ne profesionalni gledališčniki. S tem odstre povsem nov pogled na gledališko alternativo, ki v slovenskem prostoru dotlej ni bil reflektiran. Med odri, ki so pomembno vplivali na razvoj slovenskega gledališča, sta bili – kot ugotavlja Božič (92) – le dve gledališči sestavljeni iz profesionalnih gledališčnikov: Oder 57 in Eksperimentalno gledališče Glej. Opozoriti velja, da Božičeva razprava ne vključuje gledaliških eksperimentov, ki so v tistem času potekali v institucionalnih gledališčih, kar je glede na fokus njegove raziskave seveda razumljivo. V repertoarnih gledališčih je bil eksperimentiranju odmerjen prostor predvsem na malih odrih, zaslediti pa jih je bilo mogoče tudi na velikih odrih.³ To je bila logična posledica nadzora nad kulturno in umetniško produkcijo v socialistični Jugoslaviji: v interesu oblasti je bilo, da ima pregled nad celotno gledališko produkcijo, vključno z eksperimentalnimi praksami uprizarjanja. V repertoarnih gledališčih so za te prakse začeli odpirati prizorišča na malih odrih, gotovo tudi zato, ker je bil eksperiment poznan kot integralni del stabilne gledališke strukture.⁴

Božič se torej osredinja na alternativo v izvedbi neprofesionalnih gledaliških skupin in poudari, da so v zgodovini gledaliških avantgard, slovenskih in mednarodnih, ključno vlogo odigrale prav amaterske, neprofesionalne skupine, sestavljene iz samorastnikov, ki so rasli na obrobju ljudskega amaterizma in profesionalnih gledališč. V dokaz navede rusko gledališko avantgardo, Stanislavskega in Mejerholda ter njune predhodnike, Aleksandra Tairova, Nikolaja Jevrejnova, Maleviča, Terentijeva in skupino OBERIU. Med slovenskimi avtorji spomni na Ferda Delaka, njegov Novi oder, revijo Tank in Delavski oder, »kjer seveda ni bilo nobenega gledališkega profesionalca, pa sta obe predstavi Ferda Delaka na Delavskem odru vendarle doživeli velik uspeh kot gledališče kot tako in kot gledališka avantgarda« (92). Nadalje omenja Mrakovo gledališče in začetke Pekarne, pri čemer poudari, »da bi bilo s profesionalci povsem nemogoče izvesti prva dva Pekarnina uspešna gledališka projekta,« *Potohodca* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja in obe različici *Gilgameša* v režiji Iva Svetine (prav tam). Sicer

2 V tem članku bom za amatersko kulturo in gledališko produkcijo uporabljala oznaki, ki sta danes širše sprejeti in najpogostejše v rabi, to sta *ljubiteljska kultura* in *ljubiteljsko gledališče*.

3 To natančneje prouči Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (2015).

4 Slovensko narodno gledališče v Mariboru je mali oder ustanovilo že leta 1959. Slovensko narodno gledališče Drama v Ljubljani je odprlo Komorni in eksperimentalni oder v Viteški dvorani v Križankah leta 1963, ob izgradnji prizidka v lastni stavbi pa Malo dramo leta 1967. Mestno gledališče ljubljansko je odprlo malo sceno, imenovano Stara garderoba, leta 1979.

je bila Pekarna v svoji sestavi mešana – v njej so ustvarjali gledališki profesionalci in ljubitelji. Med mladimi avtorji, ki so stopili na prizorišče na prelomu v osemdeseta leta, izpostavi Dragana Živadinova, takrat študenta na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki je še pred študijem gledališke režije vodil amatersko gledališko skupino na Vrhniki, to je SNG Vrhnika – Srečno novo gledališče Vrhnika, in skupine izraznega plesa, ki niso izšle iz profesionalnih baletnih skupin, a plešejo povsem profesionalno (Plesni teater Ljubljana, Koreodrama).

Gledališko alternativo razvrsti v tri skupine: 1. alternativo, utemeljeno v estetskem konceptualizmu (Eksperimentalno gledališče Glej, Gledališče Sester Scipion Nasice in Rdeči pilot), 2. politično angažirano alternativo, npr. Pocestno gledališče Predrazpadom, z nadaljevanjem v gledališču Ane Monró, in gledališke skupine – komune (med njimi Gledališče čez cesto, KUD Študent Maribor, Abadon, Odprti krog, Steps, Pomurski gledališki studio) ter 3. vrsto srednješolskih skupin, ki svojo estetiko črpajo iz rock-pop in disko kulture (93). Božič ugotavlja, da je za vse tri skupine značilna povsem nova vsebina, ki jo določajo »socialna senzibilnost odprte in svobodne gledališke komune, iz nje oblikovana izvirna estetika in svojevrsten gledališki jezik«, novo izhodišče gledališke alternative pa primerja z nastajanjem avtopoetik v literaturi postmodernizma (prav tam). V sklepnem odstavku poudari dvoje: da prav te gledališke alternative »obvladujejo vso potrebno profesionalnost« in so »najvišji estetski izraz rock-pop kulture mladih« (95). Navedeni Božičevi primeri ne pričajo le o zagatah produkcije, vrednotenja in izobraževanja za »novo gledališče« (imenujmo ga kar s to krovno oznako), temveč izpostavljajo tudi dejstvo, da inovacije mladih avtorjev pogosto izhajajo iz vrst študentov, naj bodo to slušatelji gledaliških ali negledaliških ved, ki so pred tem že delovali na področju ljubiteljske kulture.

Ljubiteljska kultura je imela v Jugoslaviji poseben položaj, saj je oblast v skladu z načeli socializma načrtno in sistemsko spodbujala kulturno dejavnost, ki naj bo dostopna širšim množicam in »bo krepila socialistično 'zavest' ter pripadnost novemu družbenemu in političnemu redu« (Vodopivec 422). Kot poudarja Peter Vodopivec, je v času socializma tudi kultura morala postati »ljudska lastnina«, saj je »ljudstvo s tem, ko je prevzelo oblast v svoje roke«, postalo »njen vsebinski lastnik« (prav tam). Do novih smernic v kulturi pa sta imela jugoslovanska in slovenska politika ambivalenten odnos. Zavedala sta se, da je »svobodnejše in pluralnejše kulturno vzdušje pomemben odvod izobrazenskega in širšega ljudskega nezadovoljstva, na drugi strani pa sta razumela, da odpiranje kulturnega prostora ogroža monopol njunih nazorskih in ideoloških izhodišč« (Vodopivec 356). Oblast je poskušala ustvarjati vtis o Jugoslaviji kot državi svobodne ustvarjalnosti, pri tem pa je avtoritarno nasprotovala modernizmu in sodobnim avantgardnim gibanjem, saj se njihova načela niso ujemale z režimskimi tradicionalističnimi pogledi na umetnost. Čeprav sta bila ljubiteljska kultura in z njo ljubiteljsko gledališče v Jugoslaviji politično dobro podprta, je

bilo ljubiteljsko gledališče kot neprofesionalna produkcija strogo razmejeno od profesionalne gledališke produkcije. Bolj kot za razliko v kakovosti uprizoritev je po Božičevem mnenju šlo za ideološko razlikovanje med ljubiteljskim gledališčem kot »resničnim«, »ljudskim« gledališčem na eni in profesionalnim ali »umetnim« gledališčem na drugi strani (92). Vse to so pglavitni razlogi za zagatno situacijo, v kateri so se znašli gledališki inovatorji, ki so delovali v krogu ljubiteljske kulture v svinčenih sedemdesetih letih.

Delovanje ljubiteljskih gledaliških skupin je v tistem času evidentirala Zveza kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS). Peter Božič ugotavlja, da je ZKOS predvsem proti koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let najkakovostnejše uprizoritve zavračala. Ni jih uvrščala v svoja sklepna srečanja, temveč jih je prepuščala anonimnosti zaradi njihove »napačne usmerjenosti«: očitala jim je »posnemanje modernizma, posnemanje profesionalnih in eksperimentalnih gledališč« (Božič 92). Tako so se te skupine znašle v »dvojnem getu«, saj jih niso priznavali niti v krogu ljubiteljskih niti profesionalnih gledališč. V začetku osemdesetih let (približno okrog leta 1982) pa se je položaj opazno izboljšal: priznavati so jih začeli pri ZKOS, nekateri kritiki pa so v njih prepoznali tudi alternativo profesionalnemu gledališču⁵ (prav tam). Gledališčniki sami se niso obremenjevali s tem, ali ustvarjajo v okviru ljubiteljske ali profesionalne kulture, temveč so svobodno ustvarjali in uresničevali svoje gledališke zamisli. Ne glede na raznolikost njihovih vizij pa je bila inovatorjem v sedemdesetih letih v načinu izvedbe oziroma nastopanja na odru skupna težnja k neigranju. Zslediti jo je mogoče v tako različnih uprizoritvenih zvrsteh, kot so bile v tistem času gledališke uprizoritve literature (lahko bi jih imenovali kar performansi besede), hepeningi, ritualne oblike gledališča, *performance theatre* kot vmesna oblika med gledališčem in performansom, če izpostavimo le najznačilnejše oblike, nastale na stičiščih različnih umetnosti in vsakdanjega življenja v sedemdesetih letih na Slovenskem.

Tipologija igranja in neigranja

Z izrazom neigranje (v izvorniku: *not-acting*) je Michael Kirby poimenoval tiste vrste nastopanje performerjev na odru, ki je bilo značilno za izvajanje dejanj v raznovrstnih oblikah uprizarjanja v šestdesetih letih 20. stoletja oziroma za obnovljivo vedenje v performansih, kot bi se izrazil Richard Schechner⁶ (28). Kirby v članku »On Acting and Not-Acting« (objavljen je bil leta 1972 v reviji *The Drama Review*) razvije različne kategorije igranja v razponu med igranjem v polnem pomenu te besede in neigranjem. Ali drugače povedano: ponudi paleto različnih prehodov, ki se razpirajo

⁵ Božič konkretnih podatkov za to sicer ne navede.

⁶ Ob definiranju performansa kot nove uprizoritvene zvrsti Schechner uporabi izraz »obnovljivo vedenje«, v izvorniku: *restored behaviors, twice-behaved behaviors*.

med kompleksnim igranjem (*complex acting*) na eni in nematričnim igranjem (*non-matrixed performing*) na drugi strani. S pojmom matrica Kirby označi matrico oziroma strukturo predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Ko govori o igranju, v mislih nima posebnega stila igranja, saj želi v svojo teorijo igre – in njegova razprava je prav to, prispevek k teoriji igre – zajeti vse sloge igranja (3). Lestvica razmerij, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem, ne pomeni sistema vrednotenja prepričljivosti igranja (6). Prav tako razmerja med posameznimi kategorijami (ne)igranja ne opredeljujejo stopnje »realnosti« predstavljanega, temveč količino, mero oziroma stopnjo igranja v nastopih igralcev in performerjev⁷ (3).

Kirby je lestvico razmerij med igranjem in neigranjem vzpostavil zato, da bi natančneje opredelil različne oblike oziroma načine nastopanja na ameriških odrih v šestdesetih letih 20. stoletja. To je bilo desetletje, v katerem je gledališče v Združenih državah Amerike po njegovem mnenju doživelo celovito in radikalno spremembo, ki je neprimerljiva s katerimkoli drugim prelomnim obdobjem v zgodovini ameriškega gledališča (Kirby 11). Spremembe načina igranja je imenoval premik k neigranju: ne samo, da je bilo na ameriških odrih v šestdesetih letih mogoče opaziti več nematričnega igranja, ampak je tudi igranje postalo manj kompleksno (prav tam). Podobno bi lahko trdili za slovenske scenske umetnosti v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. V eksperimentalnih oblikah uprizarjanja je bila močno prisotna težnja k neigranju. Tako so se o načinu svojega nastopanja pogosto izražali ustvarjalci sami, potrjevali pa so jo tudi avtorji kritičkih in teoretskih refleksij.

Neigranje (*not-acting*) je za Kirbyja tisto stanje oziroma vrsta prisotnosti na odru, pri kateri performer ne naredi ničesar, da bi posnemal, se pretvarjal ali koga utelešal in s tem okreplil informacijo ali identifikacijo z likom, ki ga predstavlja (3–4). Na lestvici, ki vodi h kompleksnemu igranju (*complex acting*), to je igranju v običajnem, polnem pomenu klasične igre (kot v dramskem gledališču), se zvrstijo naslednje kategorije: nematrično igranje (*non-matrixed performing*), nematrična reprezentacija (*non-matrixed representation*), sprejeto igranje (*received acting*) in enostavno igranje (*simple acting*). Pri tem vsaka od navedenih kategorij igranja vsebuje več znakov, ki polnomočijo matrico nastopajoče osebe v predstavljanem prostoru in času.

Kirby za primer nematričnega igranja (*non-matrixed performing*) navede denimo odrske delavce oziroma osebne pomočnike igralcev v japonskem gledališču kabuki, ki med predstavo na odru pomagajo igralcem preobleči kostume in premikati rekvizite (3). Čeprav ne igrajo, so vpeti v informacijsko strukturo matrice igre in vključeni v

⁷ Kirby v tej razpravi uporablja oba izraza, igralec (ang. *actor*) in performer (ang. *performer*). Izraz igralec uporablja za nastope »pravega«, kompleksnega igranja v uprizoritvah, ki razpolagajo z matrico predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Izraz performer pa uporablja pri vseh drugih kategorijah igranja, ki se zvrstijo nižje od kompleksnega igranja. Razlike med rabo teh dveh izrazov sicer posebej ne pojasni, je pa ta jasno razvidna iz konteksta. Z drugimi besedami povedano: oznaka igralec je rezervirana za nastopajočega v (dramskem) gledališču, oznaka performer pa se nanaša na nastopajočega v vseh drugih oblikah (postdramskega) uprizarjanja.

vizualno reprezentacijo. Če znaki, ki prispevajo h krepitvi informacij o predstavljanem liku, naraščajo (npr. s pomočjo kostumov, predmetov itd.), imamo opraviti s t. i. nematrično reprezentacijo (*non-matrixed representation*). Tu se elementi nanašajo na performerja, niso pa »zaigrani« s strani performerja: število referenčnih elementov narašča in krepi drug drugega, zato so performerji s strani gledalcev prepoznani kot del informacijske strukture igre (5). Dober primer je na primer igralec v vlogi šepajočega Ojdipa v uprizoritvi Johna Perreaulta v New Yorku: igralčevo šepanje ni bilo zaigrano, saj ga je k takšnemu gibanju napeljevala palica v hlačnici. Pri sprejetem igranju (*received acting*) so matrice lika, prostora in časa jasno vzpostavljene in krepijo druga drugo, tako da osebe na odru zlahka identificiramo za igralce, ne glede na to, kako običajno je njihovo vedenje (prav tam). Enostavno igranje (*simple acting*) že vključuje element ali dimenzijo, in sicer emocijo, ki jo performer uporabi, da bi predstavil oziroma utelesil lik (8). Za razliko od enostavnega igranja – Kirby ga imenuje tudi osnovno, rudimentarno igranje (7) – pri kompleksnem igranju (*complex acting*) igralec v predstavljanje vključi več elementov, na primer, ko mimu doda govor (9). Kompleksnost se torej nanaša na večšine in tehnike igranja.

Lestvica razmerij med neigranjem in kompleksnim igranjem je zelo natančno razdelana. Razlike med posameznimi stopnjami, lahko bi rekli kar odmerki igranja so bile v obravnavanem obdobju majhne. Zlahka so jih najverjetneje prepoznavali le poznavalci odrskih dogajanj. Že Kirby pri oblikovanju posameznih kategorij ni uporabil le primerov iz scenskih umetnosti, temveč tudi iz filma in vsakdanjega življenja. Pogosto se je zatekel tudi k ponazoritvam s primeri, ki si jih je izmislil sam. Dogodke, danes znamenite primere hepeningov, performansov in ritualnih gledaliških praks, je obdelal v sklepnem delu svoje razprave, ne da bi se določneje opredelil do kategorije igranja v posameznih stvaritvah. Če se ozremo v to obdobje s časovne distance, težko z gotovostjo določimo stopnjo igranja v posameznem dogodku, saj razpolagamo le z dokumenti, v katerih tako minuciozne razlike med posameznimi kategorijami niso nujno zabeležene.

Obrat k neigranju na Slovenskem

Tudi na slovenskih prizoriščih scenskih umetnosti je bilo mogoče zaslediti različne vrste igranja in neigranja, ki so jih izvajali bodisi profesionalni bodisi netrenirani igralci, pogosto skupaj z gledalci. Obrat k neigranju se je začel v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja s pojavom hepeningov in ritualnih oblik gledališča, razcvet pa je doživel v raznovrstnih eksperimentalnih oblikah uprizarjanja v sedemdesetih letih. Ohojevski hepeningi, prvi je bil izveden leta 1966, in hepeningi skupine Nomenklatura (če omenimo le prave hepeninge, ki so bili izvedeni pri nas) so stavili na nematrični način igranja in prav z njim poskušali v igro vplesti tudi gledalce.

Kot zgleden primer nematričnega igranja, ki je bilo tudi dobro dokumentirano, lahko izpostavimo dogodek oziroma performans *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk in plinske maske* v režiji Tomaža Kralja. Izveden je bil leta 1971 v Študentskem kulturnem centru v Beogradu (v okviru Drugega srečanja študentskih kulturno-umetniških društev Jugoslavije). »Bili smo priče predstave, ki je pravzaprav nismo videli. [...] Bili smo gledalci, ki niso obstajali. Videli smo igralce, ki to niso bili« (»Pupilija' u Beogradu«). Tako je zapisal kritik Dušan Bjelić in pojasnil: »[Č]e igralci v gledališču igrajo del nekogaršnjega ali včasih tudi del svojega življenja v nekem zamišljenem prostoru, potem ‚Pupilija‘ živi svoje življenje na konkretnem kraju. To, kar se dogaja na prizorišču, je njihovo vsakdanje življenje, mi pa jih le spremljamo v nekem trenutku nekega dne« (prav tam). Nematrični način igranja je izhajal iz koncepta t. i. neprevedljivega gledališča, za katero je značilno, »da njegova predstava predstavlja in je simultana identiteta predstavljenega« (Kralj, »Zapis«). Tomaž Kralj ga je razvijal v okviru Gledališča Pupilije Ferkeverk s skupino somišljenikov, ki so je sestavljali študenti humanističnih ved.⁸

V nematričnem igranju so bila utemeljena tudi t. i. srečanja v skupinah *Beli krog* in *Vetrnica Vlada Šava*: »To je torej predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so« (Schuller 403). K nematričnemu igranju so tudi tu v ključni meri pripomogli netrenirani igralci skupaj z gledalci, uporaba pravih imen nastopajočih in na novo odkriti oziroma najdeni prostori v naravi, kjer so soočenja potekala. V prostorih vsakdanjega življenja (večinoma po parkih, v ljubljanskem Tivoliju, na Rožniku in v gozdu) je potekalo tudi t. i. gledališče navdiha oziroma gledališče skupinskega navdiha v skupini *Pagadaj, Pagapusti*, ki ga je s pomočjo *Vlada Šava* razvil *Jani Osojnik*. To je bilo »gledališče, ki se je lahko pojavilo kjerkoli in ga ni bilo zares mogoče zaznati kot gledališče. Igralci se niso razlikovali od mimoidočih, razlikovala so se samo njihova dejanja, dogajanje« (Obreza 45). Vsi navedeni dogodki so udeleževali avantgardistično zamisel, ki umetnost izenačuje z življenjem.

Pomik od nematričnega igranja k nematrični reprezentaciji je prepoznati v dogodku *Teater performance*, ki ga je izvedla gledališka skupina z istim imenom leta 1979 v galeriji ŠKUC: »Predstava je sestavljena iz več samostojnih slik, ki so se prepletale in povezovale v celoto. V osnovi vsake slike je bil [...] proces, ki odklanja iluzijo, tako da je bilo tisto, kar smo delali, prav tisto, kar je in nič drugega«⁹ (»Poročilo«). Takšna utemeljitev, na prvi pogled sicer tавтоloška, v svoji osnovi zadane srž načina reprezentacije: to je nematrična reprezentacija, pri kateri se referenčni elementi nanašajo na performerja, tako da je težko reči, da performer ne igra, čeprav ne dela

⁸ Več o neprevedljivem gledališču Tomaža Kralja sem pisala v razpravi »K zgodovini performansa na Slovenskem« (296–299). Gl. tudi študijo Iva Svetine »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk« (73–77) in poglavje »Tomaž Kralj in nova Pupilija« v njegovi knjigi *Gledališče Pekarna* (227–236).

⁹ V tej skupini so ustvarjali *Zemira Alajbegović*, *Marina Gržinić*, *Neven Korda*, *Samo Ljubešić* in *Dušan Mandić*. Naslednje leto (1980) se je preoblikovala v skupino *FV 112/15*, dve leti pozneje pa v skupino *Borghesia*.

nič, kar bi lahko opredelili kot igranje, kot bi dejal Kirby (5). Ponazorimo to s prizorom, naslovljenim »Perpetuum mobile«. V podolgovatem hodniku je bila na prizorišču velika »rola« papirja, dolga približno sto metrov in široka en meter. Dva performerja »sta jo ‚odrolala‘ in zrezala papir na približno en kvadratni meter velike kose. Naslednji performer je te iste kose pospravljaj na kup. Istočasno sta četrti in peti performer kose papirja sproti lepila nazaj skupaj, jih ‚zrolala‘ v ‚rola‘ in jo dala prvima dvema performerjema, da sta rezala dalje« (Gregorič, »Gledališče in disko« 77). Performerji tega dejanja niso odigrali, temveč so ga samo izvedli. Kot navaja Tereza Gregorič, je ta prizor izrekal kritiko zoper ideologijo industrijske družbe, v skladu s katero je »treba delati, ne pa govoriti« (prav tam). To sporočilo je bilo podano in publiki razumljivo z golo izvedbo dejanja, ne da bi ga v procesu uprizarjanja obeležili s kakšnim posebnim igralskim slogom ali drugimi elementi igre (npr. z govorom, emocijami).

Medtem ko je razlika med nematričnim igranjem in nematrično reprezentacijo težko prepoznati, še posebej iz zgodovinskih virov, pa so razlike med drugimi kategorijami igranja tudi pogledu s časovne distance lažje dostopne in razberljive. Pri sprejetem igranju (*received acting*), pri katerem je matrica uprizarjanega dogajanja jasno in trdno vzpostavljena, je kot del fikcijske zgodbe prepoznana denimo tudi situacija, ki ni zaigrana, temveč je realno izvedena. Dober primer je denimo uprizoritev *Tako, tako!*, nastala na osnovi več dramskih besedil Mirka Kovača v režiji Ljubiše Ristića (leta 1974 v Pekarni). Režiser je v igralsko zasedbo poleg profesionalnih igralcev vključil tudi naturščike, ki so na odru igrali karte. Čeprav to dejanje ni bilo zaigrano, je učinkovalo in bilo pri občinstvu sprejeto kot del igranega dogajanja. Ristić je prav z mešano zasedbo nastopajočih, profesionalnih igralcev in naturščikov, uspel doseči učinek realnega: dogajanje je bilo podano »v nekakšnem supernaturalističnem stilu prikazovanja«, kot se je v kritiki uprizoritve pohvalno izrazil Venio Taufer (139). Vključevanje naturščikov v uprizoritvene zasedbe oziroma vključevanje oseb, ki so izurjene v določenih spretnostih, je bilo izraz težnje po bližini z realnim in avtentičnim. Povezano je bilo z oblikovanjem odrske senzibilnosti, ki je v odvrčanju od strategije mimetične reprezentacije stavila na strategijo prezentacije, to je kazanje dejanj takšnih, kakršna so, ne da bi jih pri tem obdajala tančica odrske iluzije.

Takšna je bila tudi namera Gledališča Pupilije Ferkeverk: »Razbiti želimo osnovno značilnost tradicionalnih in nekaterih avantgardnih gledališč, to je iluzijo o življenju, ki ji je gledališče od nekdaj služilo. Predstava ni več igra, posnemanje ali igranje življenja, temveč postaja totalna in vseobsegajoča stvarnost, ki smo ji vsi zavezani.«¹⁰ Ob snovanju predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) so razpisali avdicijo, s katero so k sodelovanju želeli pritegniti kandidate vseh spolov, starosti in stanov, ki znajo kaj nenavadnega, četudi je to v vsakdanjem življenju nekoristno in nezanimivo.

¹⁰ Tipkopis z naslovom »Gledališče Pupilije Ferkeverk« v svojem zasebnem arhivu hrani Ivo Svetina. Krajši odlomek je bil objavljen v: *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.

Med drugim so bili Pupiliji Ferkeverk – kot pravi besedilo – »všeč« požiralci amonijaka, topilci jeklenih balanc, transvestiti, proizvajalci žvižgov, lastniki neartikuliranih glasov, požiralci ognja, rokohitrci, striptizete, frizerji, akrobati, judoisti, karateisti, parterni telovadci.¹¹ Tolikšna velikopoteznost v naboru izvajalcev vsakdanjih dejavnosti sicer ni bila uresničena, zato pa so nastopili v vlogah njih samih – Deklet in Fantov, kot je zapisano tudi v zasedbi.¹² Čeprav so v izhodišču zavračali posnemanje in na odru nameravali poustvariti življenjsko stvarnost, je bil njihov nastop na odru obeležen z namero, da predstavijo same sebe, to je lik samega sebe. Kirby bi njihov nastop označil za enostavno igranje (*simple acting*) ali osnovno, rudimentarno igranje, pri katerem performerji izražajo svoje emocije in prepričanja, ob tem pa se zavedajo prisotnosti občinstva. Tako so uprizorili tudi *Žlahtno plesen Pupilije Ferkeverk* (1969) v Mali drami, v kateri so ugledališčili svojo poezijo: vsaka pesem »je služila kot dramaturški model, v katerem je moral ‚dramski junak‘, recimo mu Mladi pesnik, ustvariti določeno akcijo, kateri je sledila re-akcija« (Svetina, »Gledališče Pupilije Ferkeverk« 91). Glavna vloga je pripadala pesmi oziroma njenemu oznanjevalcu, pesniku, in ponudila nov tip igralcev, ki »se niso več utemeljevali na ‚vživljanju‘ v posamezne dramske like, ampak so z individualno energijo in navzočnostjo, z gibom in besedo dajali novo podobo tako pesmim kot tudi njihovim avtorjem« (Svetina, »Prispevek za zgodovino« 41).

Ko so Pupilčki načrtovali gostovanje na festivalu študentskih gledališč Jugoslavije IFSK (Internacionalni festival študentskih kazališta) v Zagrebu, so organizatorjem festivala poslali predstavitev skupine, v kateri so se oklicali za »eksperimentalno, neliterarno, neprofesionalno, odprto in živo gledališče,« ki ga »profesionalni gledališki izraz (dramaturgija, režija, igra) zanima le kot izhodiščna točka dela, ki pa mora biti prevladana« (»Gledališče Pupilije Ferkeverk«, poudarila B. O.). Očitno so Pupilčki neprofesionalnost razumeli kot pozitivno kategorijo in z njo poudarili prav svojo posebnost v razliki do profesionalnih, to je institucionalnih gledališč. Tako je njihovo delovanje razumel tudi Taras Kermauner. V razpravi »Novejše tendence v slovenskem gledališču« (objavljena je bila v reviji Problemi leta 1974) je zapisal, da so Pupilčki »spreminjali naravo gledališča iz kulturniško profesionalne v ljubiteljsko in na neki nov način sakralno, pomagali realizirati deprofesionalizacijo umetnosti, njen prehod na cesto, [...] ki se je odlično vključil v transformiranje slovenske tradicionalne kulture« (8). Prav za to je tudi šlo: za preobrazbo področja gledališča v širše pojmovanje scenskih umetnosti.

K temu je odločilno prispevala tudi Pekarna, ki je bila sprva zamišljena kot gledališče, namenjeno uprizarjanju ritualnih oblik gledališča, potem pa se je razvila v »totalno gledališče« oziroma »vmesni medij med gledališčem in drugimi umetniškimi izrazi«,

11 Oglas z naslovom »Gledališče Pupilije Ferkeverk 443 razpisuje veliko avdicijo« je ponatisnjen v monografiji *Prišli so Pupilčki* na strani XXIII.

12 Na seznamu nastopajočih so navedena le imena igralcev, ne pa tudi vloge, kot je to v tovrstnih zasedbah običajno.

kot je njeno identiteto označil ustanovitelj Lado Kralj (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 415). Gledališče skupnosti oziroma »grupni teater«, zasnovan kot razredno gledališče in gledališče subkulture, ki ima politične ambicije, da sodeluje v širši družbi na način estetske akcije, je zahtevalo tudi poseben tip igralca in nov pristop k igranju. Michael Kirby bi dejal, da način igre v Pekarni v temelju določa težnja k neigranju. Pri tem igralčeva »naloga ni, da posnema in je čimbolj podoben dramskemu junaku«, tako kot denimo v psihološko utemeljeni igri Stanislavskega (Kralj nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Od tod izhaja Kraljeva odločitev, da se Pekarna opre na »amaterske igralce, ki nimajo ustreznega (akademskega) ‚treninga‘ vživljanja v določen dramski lik« (prav tam). Tako sta bila izvedena *Potohodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja (1972) in *Gilgameš* v režiji Iva Svetine (1972). Seveda so v Pekarni igrali tudi trenirani, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo šolani igralci. Novo gledališče je svoje temelje oblikovalo na zasedbah, ki so jih sestavljali poklicni in nepoklicni gledališčniki.¹³

Težnja k neigranju je bila izrazito zastopana tudi v posebnem programskem sklopu, na t. i. literarnih večerih sodobnih slovenskih pisateljev. Kot pojasni Lado Kralj, »ne gre za tradicionalne večere, ampak za neke vrste hepeninge« (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Šlo je za uprizoritve literature, ki bi jih danes lahko imenovali performanse besede.¹⁴ *Večer Marka Švabiča ali Predavanje o slovenski paranoji* (1973), denimo, je prevzel formo predavanja. Pisatelj se je gledalcem predstavil kot predavatelj, »ki ‚v asketski pozi‘ stoji za pultom z mikrofonom in kozarcem vode ter predava o ‚slovenski paranoji‘«, za katero se izkaže, da ni nič drugega kot proces njegovega ustvarjanja (prav tam). Predstavitev Svetinove knjige *Heliks in Tibija* pa je bila izvedena »ne le kot literarni ‚dogodek‘, ampak kot mala predstavica z vsemi elementi diletantskega gledališča«, kot pravi avtor (prav tam 418). Nastopila sta dijaka bežigrajske gimnazije oziroma tamkajšnje gledališke skupine, sodelovali pa so tudi Ivo Svetina, Dušan Rogelj in Marko Slodnjak, tedanji urednik založniškega programa ŠKUC, pri katerem je knjiga izšla. Dogodek je bil poimenovan *Tiskovna konferenca*. Je šlo pri performansih besede za nematrično igranje, nematrično reprezentacijo, sprejeto igranje ali enostavno igranje? Na osnovi podatkov iz pisnih dokumentov je kategorijo oziroma stopnjo igranja težko določiti, gotovo tudi zato,

13 Ivo Svetina opozori, da je bilo tako tudi v Gledališču Pupilije Ferkeverk, in ugotavlja, da so tako v predstavah Gledališča Pupilije Ferkeverk kot v Pekarni »sodelovali tudi študenti/šudentke AGRFT-ja (npr. Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Jožica Avbelj, ki je bila v času GPF še dijakinja bežigrajske gimnazije in članica šolskega dramskega krožka, kjer jo je tudi – po naključju? – opazila Barbara Levstik)« (*Gledališče Pekarna* 79). Podobno je bilo v Pekarni tudi stališče do režiserjev. Po pričevanju Iva Svetine je bil Lado Kralj »prepričan, da v novem gledališču, ki iznajdeva nov jezik, predvsem pa išče novo družbeno vlogo in dialog z gledalci, ni pomembno, da je režiser opravil vsa ustrezna poklicna usposabljanja, ampak je ‚prednost‘ nepoklicnih režiserjev morda prav v tem, da iščejo (in najdejo) tisto, česar se poklicni režiserji naučijo v času svojega akademijskega študija, vendar tega ne znajo nujno spremeniti v prakso« (prav tam 75).

14 Izvedeni so bili: *Večer Lojzeta Kovačiča* (1972), *Večer Daneta Zajca* (1972 v režiji Iva Svetine), *Večer Marka Švabiča ali Predavanje o slovenski paranoji* (1973 v režiji Lada Kralja), literarni večer Matjaža Kocbeka z naslovom *Smrt po smrti po bogu*. (*Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami*), prav tako leta 1973, *Happening Iva Svetine ali Tiskovna konferenca* (1973 v avtorjevi režiji, ob izidu njegove knjige *Heliks in Tibija*), *Večer Ferdinanda Miklavca* (1973), *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (1976 v režiji Iva Svetine, ob izidu njegove knjige s tem naslovom). V *Repertoarju slovenskih gledališč 1972–1977* v dveh primerih režiserja nista navedena.

ker so v performansih besede nastopili tudi avtorji literarnih besedil. To ugotavljanje razmerja med igranim in neigranim dodatno zaplete.

Sklep

Različnih stopenj igranja, ki od neigranja vodijo h kompleksnemu igranju kot igranju v običajnem in polnem pomenu te besede (nematrično igranje, nematrična reprezentacija, sprejeto igranje in enostavno igranje) seveda ne gre razumeti kot vrednostnih opredelitev, temveč kot različne odmerke igranja, prisotne v posameznih stvaritvah. V eksperimentalnih oblikah uprizarjanja so bili uporabljeni z namenom, da (skupaj z drugimi elementi) ustvarijo novo kvaliteto dogodkov na odrih. Dejansko je šlo za vzpostavljanje nove uprizoritvene paradigme, ki prekinja s tradicijo gledališča in vodi v razširjeno razumevanje uprizarjanja na področju scenskih umetnosti (*performing arts*) in performansa (*performance art*).

K oblikovanju nove uprizoritvene paradigme na Slovenskem je odločilno prispeval obrat k neigranju. Izpeljan je bil v drugi polovici šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja, in sicer v hepeningih, ritualnih oblikah gledališča, v zgodnjih oblikah performansov, vmesnih formah med gledališčem in performansom, ki so nastale v dialogu z literaturo, modo, pouličnim gledališčem, lutkovnim gledališčem in različnimi umetniškimi disciplinami, vse po vrsti pa so se gibale na obrobju polja estetike in vsakdanjega življenja. Težnja k neigranju je bila v slovenskem prostoru na prizoriščih gledališke alternative sicer zastopana tudi pozneje, v osemdesetih letih in naslednjih desetletjih. A obrat k neigranju se je odvil v sedemdesetih letih, natančneje, v letih od 1966 (ko so bili izvedeni prvi hepeningi) do začetka osemdesetih let, ko so prizadevanja inovatorjev gledališča, ki so izhajali s področja ljubiteljske kulture, začela pridobivati veljavo. Pri izvedbah neigranja so imeli ključno vlogo netrenirani igralci. Številni med njimi so izhajali iz ljubiteljske kulture, še več pa je bilo nemara ljubiteljev gledališča, ki na področju ljubiteljske kulture sicer niso delovali. Razlike med tema skupinama je težko, obenem pa tudi nesmiselno vzpostavljati. Še posebej zato, ker so vsi po vrsti sodelovali pri uresničevanju skupnega cilja, to je ustvarjanje uprizoritev, ki utirajo poti novim razumevanjem uprizarjanja.

Literatura

- Bjelić, Dušan. »'Pupilija' u Beogradu.« Vira časopisnega članka ni mogoče identificirati. Je del dokumentacije Tomaža Kralja, ki jo hrani Slovenski gledališki inštitut.
- Božič, Peter. »Alternativno gledališče.« *Maske*, letn. 3, št. 8–9, 1987, str. 92–95.
- »Gledališče Pupilije Ferkeverk.« Tipkopolis. Zasebni arhiv Iva Svetine. (Krajši odlomek je bil objavljen v: *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.)
- Gregorič, Tereza. »Gledališče in disko: FV 112/15.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 73–91.
- . *Gledališče in disko: FV 112/15*. Diplomsko delo. Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2013.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Kermauner, Taras. »Novejše tendence v slovenskem gledališču.« *Problemi*, letn. 12, št. 2–3, 1974, str. 134–135.
- Kirby, Michael. »On Acting and Not-Acting.« *The Drama Review*, letn. 16, št. 1, 1972, str. 3–15.
- Kralj, Tomaž. »Zapis ob predstavi *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk*.« (Dokument nima naslova. Nastal je aprila 1971.) Tipkopolis hrani Slovenski gledališki inštitut.
- Obreza, Ana. »V iskanju esencialnega: gledališki momenti Janija Osojnika.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 39–59.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2010, str. 271–327.
- »Poročilo o delu gledališke skupine 'Teater performance' za leto 1979/80.« V imenu skupine ga je napisala Marina Gržinić, 1. decembra 1980. Dokument v svojem zasebnem arhivu hrani Neven Korda.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2013.
- Schuller, Aleksandra. »Vlado Šav in aktivna kultura.« *Annales*, letn. 21, št. 2, 2011, str. 397–412.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala.« *Literarni modernizem v 'svinčenih' letih*, ur. Gašper Troha, Študentska založba in Društvo Slovenska matica 2008, str. 79–99.
- . »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.«

Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 27–77.

—. *Gledališče Pekarna (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.

Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Državna založba Slovenije, 1977.

Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: slovenska zgodovina od konca 18. do konca 20. stoletja*. Založba Modrijan, 2007.

The article explores the field between amateur and experimental theatre in Slovenia in the 1970s. It draws on Peter Božič's finding that the amateur, non-professional groups consisting of self-made artists who created on the edge of amateur and professional theatres played a pivotal role in the history of the Slovenian and international theatre avant-gardes. The discussion focuses on the experimental theatre groups founded by theatre amateurs in that period (e.g., the Pupilija Ferkeverk Theatre, the Pekarna (Bakery) Theatre, the Nomenklatura (Nomenclature) group, groups founded by Tomaž Kralj, Vlado Šav, Jani Osojnik, etc.). They offered an alternative to the repertory theatres as well as to the institution of experimental theatre (in the 1970s, this was the Glej Experimental Theatre). Despite the diversity of their theatrical visions, they shared a common tendency towards not-acting. Their efforts to perform beyond representation are more closely examined by drawing on the work of Michael Kirby, who (based on examples from American stages) developed a continuum from not-acting to acting. The article analyses different categories of acting in Slovenia, which ranged from non-matrix acting through non-matrix representation, received acting and simple acting to so-called complex acting. The turn to not-acting is explored in the period between 1966 (when the first happenings took place) and the beginning of the 1980s (when the theatre innovators who sprang from the field of amateur culture started gaining acclaim, which had previously not been the case). In this, the article points out that the turn to not-acting in the Slovenian performing arts was possible precisely due to the untrained actors and theatre enthusiasts who were not active in theatre on a professional basis.

Keywords: experimental theatre, alternative theatre, amateur theatre, professional theatre, acting, 1970s, not-acting

Barbara Orel is a professor of performing arts and the head of the research group of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. She has participated in the research projects of the Theatrical Event working group of the International Federation for Theatre Research and curated the Slovenian national theatre festivals the Week of Slovenian Drama (2006-2007) and the Maribor Theatre Festival (2008-2009).

barbara.orel@guest.arnes.si

Amateur Theatre and the Alternative of the 1970s: The Turn to Not-Acting in the Slovenian Performing Arts¹

Barbara Orel
AGRFT, University of Ljubljana

Introduction

The experimental theatre practices of the 1960s and 1970s show a tendency towards not-acting, that is, towards reducing the degree of acting in the characters performed. This tendency was clearly evident in the happenings and ritual forms of performing, but also present in other experimental practices relying on the avant-garde principles of the reintegration of art into life and their mutual revolutionisation. As early as in 1972, this was pointed out by Michael Kirby as he explored ways of performing beyond representation and, based on examples from American stages, developed a typology of different types of performing that open between acting and not-acting. The same can be said of experimental theatre practices in Slovenia: artistic efforts towards not-acting introduced new approaches to the representation of the characters performed and cut into the established ideas about what stage acting actually is. The purpose of this article is to examine the turn towards not-acting in the Slovenian performing arts and demonstrate that theatre enthusiasts and untrained actors who were not active in theatre on a professional basis played a pivotal role in this turn.

The role of amateur theatre and amateur culture in socialist Yugoslavia

Let us start our rethinking of the relationship between amateur theatre and experimental performing practices with the following lucid finding by Peter Božič: “new theatre, whatever we may call it, emerges on the edge between institutional, professional and free, even amateur theatre” (92). This is the central thought of his

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

essay, entitled “Alternativno gledališče”, published in the journal *Maske* in 1987. It provides an overview of the experimental theatre groups in Slovenia after World War II, more precisely, an overview of the theatre alternative active in socialist Yugoslavia in the field of amateur culture. This is also the focus of our interest: the cross-section between the alternative and amateur theatre production of the 1970s.

Peter Božič points out that a good deal of innovation in Slovenian theatre comes from groups consisting of amateurs rather than professional theatre makers. He thus provides an entirely new perspective on the theatrical alternative that had not been subject to reflection in Slovenia until that time. As found by Božič (92), among the theatres that had a significant impact on the development of Slovenian theatre, only two consisted of professional theatre makers: the Oder 57 (Stage 57) theatre and the Glej Experimental Theatre. It should be noted that Božič’s essay does not include the theatre experiments at the institutional theatres of that period, which, of course, is understandable given his research focus. At the repertory theatres, experimentation mostly took place on small stages, but could be found on large ones as well.² This was a logical consequence of the control exerted over the cultural and artistic production in socialist Yugoslavia: it was in the interest of the authorities to have an overview of all the theatrical production, including the experimental performing practices. The repertory theatres started dedicating small stages to experimentation, certainly also because experimenting was recognised as an integral part of a stable theatrical structure.³

Božič thus focuses on the alternative in the performing of non-professional theatre groups, and points out that, in the history of Slovenian and international avant-garde theatre companies, a pivotal role was played by non-professional groups consisting of self-made artists active on the edge of amateurism and professional theatres. As proof, he highlights the Russian theatre avant-garde along with Stanislavski and Meyerhold as well as the predecessors of the two – Alexander Tairov, Nikolai Evreinov, Malevich, Terentiev and the OBERIU group. Among the Slovenian authors, he points out Ferdo Delak as well as his Novi oder (New Stage) movement, *Tank* journal and Delavski oder (Workers’ Stage) venue, “where there were no theatre professionals of course, but both performances by Ferdo Delak on the Workers’ Stage were very successful as theatre as such and as theatre avant-garde” (92). He further mentions Mrakovo gledališče (Mrak’s Theatre) group and the beginnings of the Pekarna (Bakery) Theatre, noting that “it would have been utterly impossible for professionals

² Primož Jesenko examines this more closely in his monograph entitled *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (2015).

³ The Slovenian National Theatre in Maribor founded its small stage as early as in 1959. The Slovenian National Theatre Drama Ljubljana opened the Komorni in eksperimentalni oder (Chamber and Experimental Stage) at Knights’ Hall at the Križanke venue in 1963; when making an extension at its own building in 1967, it also opened its own small stage, called Mala drama (Small Stage). The Ljubljana City Theatre opened its small stage, Stara Garderoba (Old Dressing Room), in 1979.

to carry out the first two successful Pekarna theatre projects," Dane Zajc's *Potohodec* (Pathwalker), directed by Lado Kralj, and both versions of *Gilgameš* (Gilgamesh), directed by Ivo Svetina (Ibid.). Otherwise, the Pekarna Theatre was mixed in its composition, with both theatre professionals and amateurs participating. Among the young authors who appeared on the scene at the transition into the 1980s, Božič points out Dragan Živadinov, a student at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, who, even prior to his theatre direction studies, led an amateur theatre group in Vrhnika – SNG Vrhnika or Srečno novo gledališče Vrhnika (Happy New Theatre Vrhnika), as well as expressive dance groups that did not originate in professional ballet groups but dance fully professionally (Dance Theatre Ljubljana (PTL), Koreodrama).

Božič classifies the theatre alternative into three groups: 1) the alternative based on aesthetic conceptualism (the Glej Experimental Theatre, The Theatre of the Sisters of Scipion Nasice and the Red Pilot); 2) the politically engaged alternative, e.g., Pocestno gledališče Predrazpadom (the Street Theatre Before Disintegration), which continued in the Ana Monró Theatre, and theatre groups – communes (including Gledališče čez cesto (Theatre across the Road), the cultural association KUD Študent Maribor, Abadon, Odprti krog (Open Circle), Steps, Pomurski gledališki studio (Pomurje Theatre Studio)) and 3) a number of high school groups drawing their aesthetics from rock-pop and disco culture (93). Božič notes that all three groups are characterised by completely new content, defined by the "the social sensibility of an open and free theatre commune, which has given rise to an original aesthetics and a unique theatre language", and compares the new premises of the theatrical alternative with the emergence of authorial poetics in the literature of postmodernism (Ibid.). In his closing paragraph, he points out two things: that these theatre alternatives "possess all the necessary professionalism" and are "the highest aesthetic expression of the youth rock-pop culture" (95). Not only do Božič's examples testify to the problems surrounding the production, evaluation and education in "new theatre" (let us refer to it with this umbrella term), but also highlight the fact that the young authors of the innovations were often students, be it of theatre or non-theatre studies, who had been active in the field of amateur culture beforehand.

The position of amateur culture in Yugoslavia was quite unique because, in accordance with the principles of socialism, the authorities deliberately and systematically promoted a cultural activity that was to be accessible to the wider masses in order to "strengthen the socialist 'awareness' and the adherence to the new social and political order" (Vodopivec 422). As Peter Vodopivec points out, in the socialist times, culture also had to become "people's property" since, "by taking the power into its own hands", the people became "the owner of its content" (Ibid.). However, both

Yugoslav and Slovenian policies had an ambivalent attitude towards the new cultural tendencies. They were aware that “a more free and pluralistic cultural atmosphere was an important outlet for the educational and wider discontent of the people, and on the other hand, they understood that the opening of the cultural sphere threatened the monopoly of their orientational and ideological premises” (Vodopivec 356). The authorities tried to create the impression of Yugoslavia as a country of free creativity while opposing modernism and modern avant-garde movements in an authoritarian fashion since their principles did not correspond to the regime’s traditionalist views on art. Although amateur culture and consequently amateur theatre in Yugoslavia were politically well-supported, amateur theatre as non-professional production was strictly separated from professional. In Božič’s view, it was not so much about the difference in the quality of the performances, but about an ideological distinction between amateur theatre as “real”, “people’s” theatre on the one hand, and professional or “artificial” theatre on the other (92). These are the main reasons for the challenging situation faced by the theatre innovators active in the amateur culture of the so-called ‘leaden seventies’.

At that time, the activities of amateur theatre groups were followed by the Association of Cultural Organisations of Slovenia (Zveza kulturnih organizacij Slovenije or the ZKOS). Peter Božič notes that the ZKOS rejected the performances of the highest quality, especially towards the end of the 1970s and at the beginning of the 1980s. It did not include them in their festivals, but left them in anonymity because of their “misorientation”: it reproached them for “imitation of modernism, imitation of professional and experimental theatres” (Božič 92). Thus, these groups found themselves in a “double ghetto”, unrecognised both in the amateur and professional theatre circles. In the early 1980s (cca. 1982), however, the situation markedly improved: they started being recognised by the ZKOS, and some critics also recognised them as an alternative to professional theatre (Ibid.).⁴ The theatre makers themselves, though, did not burden themselves with whether they were active within amateur or professional culture, but freely created and implemented their ideas. Despite their diverse visions, there was a common trait to the innovators of the 1970s in terms of performing – the tendency towards not-acting. It can also be traced in such diverse performing genres as theatre stagings of literature (this could be called performance research of literature), happenings, ritual forms of theatre, performance theatre as a form between theatre and performance art, to highlight only the most characteristic forms created in Slovenia in the 1970s at the intersection of different arts and everyday life.

⁴ Božič does not provide any concrete data in this connection.

The typology of acting and not-acting

The term not-acting was employed by Michael Kirby to denote the performing that characterised the actions in various forms of performance art of the 1960s, or of restored behaviours in performance art, as put by Richard Schechner⁵ (28). In his “On Acting and Not-Acting” study (published in *The Drama Review* in 1972), Kirby develops various categories of acting, ranging from acting in the full sense of the word to not-acting. In other words, he offers an array of different transitions that open between complex acting on the one hand and non-matrixed performing on the other. Kirby employs the term “matrix” to denote the matrix or structure of the performed character, situation, space and time. When referring to acting, Kirby has no particular acting style in mind, but aims for his acting theory – which is precisely what his study is, i.e., a contribution to acting theory – to encompass all acting styles (3). The scale of the relationships that open between acting and not-acting does not imply an evaluation system for the persuasion of the acting (6). Similarly, the relationships between the different categories of (not-)acting do not serve to determine the degree of “reality” of what is performed, but the amount, measure or degree of acting that is present in the performing of actors and performers⁶ (3).

Kirby established the scale of the relationships between acting and not-acting in order to more closely define the various forms of performance art that could be observed on American stages in the 1960s. In his view, this decade was when the theatre in the United States underwent a comprehensive and radical change unmatched by any other landmark period in the history of American theatre (Kirby 11). He termed the changes in the way of acting the turn towards not-acting: not only was not-acting more prominent on the American stages of that time; the acting also became less complex (Ibid.). The same could be argued for the Slovenian performing arts in the late 1960s and 1970s. There was a strong tendency towards not-acting in the experimental forms of performing. The creators often expressed themselves about their way of performing in this manner, and it was also corroborated by the authors of critical and theoretical reflections.

For Kirby, not-acting is a state or type of stage presence in which the performer does nothing to imitate, pretend, or embody anyone in order to enhance the information or identification with the character that he or she performs (3–4). On the scale leading to complex acting, that is, acting in the normal, full sense of classical acting (as in

⁵ When defining performance art as a new type of performing, Schechner uses the terms “restored behaviors” and “twice-behaved behaviors”.

⁶ In this essay, Kirby uses both the terms “actor” and “performer”. The former is used to denote the performance of “real”, complex acting in stagings that possess the matrix of character, situation, space and time. The term “performer” is used in all other categories of performing, lower than that of complex acting. Kirby does not specifically explain the difference between the use of these two terms, but it is clearly evident from the context. In other words, the term “actor” is reserved for performing in (dramatic) theatre and the term “performer” for the all other (post-dramatic) forms of performing.

drama theatre), the following categories are listed: non-matrixed performing, non-matrixed representation, received acting and simple acting. Each of these acting categories contains several signs that empower the matrix of the actor in the space and time performed.

As an example of non-matrixed performing, Kirby mentions stagehands or personal assistants to actors in Japanese kabuki theatre, who help the actors to change costumes and move props during the performance on stage (3). Although they do not act, they are embedded in the information structure of the performance matrix and are included in the visual representation. If the signs that contribute to the enhancement of information on the character increase (e.g., through costumes, objects, etc.), then we are dealing with so-called non-matrixed representation. In this case, the elements refer to the performer but are not “acted” by the performer: the number of the reference elements increases and they reinforce each other, so the performers are recognised by the spectators as part of the information structure of the performance (5). A good example is the actor in the role of limping Oedipus in the performance by John Perreault in New York: the limp was not acted because the performer was driven to such movement by a stick tied to his leg under his trousers. In received acting, the matrices of character, space and time are clearly established and reinforce each other, so that the persons on stage can be easily identified as actors no matter how usual their behaviour may be (Ibid.). Simple acting already includes an element or a dimension – an emotion that the performer uses to represent or embody the character (8). Unlike in simple acting (also termed by Kirby as basic or rudimentary acting, 7), in complex acting, the actor incorporates several elements into the performing, e.g., by adding speech to mime (9). Complexity, therefore, refers to acting skills and techniques.

The scale of the relationships between not-acting and complex acting is quite precisely defined. The differences between the different levels, or degrees of acting as we could put it, were small during the period considered. They might have been easily recognised only by theatre experts. In defining the individual categories, Kirby not only used examples from the performing arts, but also from film and everyday life. He even frequently resorted to examples that he himself invented. He dealt with the events (now eminent examples of happenings, performances and ritual theatrical practices) in the concluding part of his study, without taking a more defined stance in terms of the categories of the acting in the individual creations. Looking at this period from a distance in time, it is difficult to determine with certainty the degree of acting in the individual events since the documents at our disposal do not necessarily contain the records of such minute differences between the categories.

The turn to not-acting in Slovenia

The various types of acting and not-acting, performed by either professional or untrained actors and often together with the audience, could also be noticed at Slovenian performing arts venues. The turn to not-acting started in the second half of the 1960s with the emergence of happenings and ritual forms of theatre and saw its peak in the 1970s in a variety of experimental forms of performing. The happenings by the OHO group, the first carried out in 1966, and those of the Nomenklatura group (if we only mention the true happenings carried out in Slovenia) relied on non-matrix acting and also used it in their attempt to include the audience into the performance.

As an exemplary case of non-matrix acting, and a well-documented one at that, we can point out the event or performance art piece *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk in Plinske maske* (An Interesting Afternoon of Pupilija Ferkeverk and Gas Masks), directed by Tomaž Kralj in 1971. It was carried out at the Student Cultural Centre in Belgrade (in the scope of the Second Meeting of the Student Cultural and Artistic Associations of Yugoslavia). "We witnessed a performance that we actually did not see. [...] We were the spectators who did not exist. We saw actors who were not actors", wrote critic Dušan Bjelič, who explains: "If the actors at the theatre play a part of someone else's or sometimes a part of their own lives in a fictitious space, then 'Pupilija' lives its life at a concrete place. What happens on stage is their daily lives, and we only follow them at a certain point of a certain day" ("Pupilija' u Beogradu"). The non-matrix acting sprang from the concept of so-called non-translatable theatre, characterised by the fact that "its performance represents and is the simultaneous identity of the represented." (Tomaž Kralj, "Zapis") Tomaž Kralj developed untranslatable theatre in the context of the Pupilija Ferkeverk Theatre with like-minded members of the group, which consisted of humanities students.⁷

The so-called meetings of the groups *Beli krog* and *Vetrnica* (Windmill), led by Vlado Šav were also based on non-matrix acting: "This is, therefore, a performance, because the people from the group do not represent anything, but are what they are" (Schuller 403). Also in this case, an essential contribution to not-acting was made by untrained actors together with the audience, the use of the performers' real names and the newly discovered or found spaces in the wild, where the meetings took place. Taking place in spaces of everyday life (mostly in parks, e.g., Tivoli in Ljubljana, on Rožnik Hill and in forests) was also so-called inspiration theatre or group inspiration theatre, developed in the *Pagadaj*, *Pagapusti* (Sotakeit, Soleaveit) group by Jani Osojnik with the help of Vlado Šav. This was a "theatre that could appear anywhere and really

⁷ I wrote more on the untranslatable theatre of Tomaž Kralj in the study "K zgodovini performansa na Slovenskem" (296–299). Cf. also the study by Ivo Svetina "Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk" (73–77) as well as the chapter "Tomaž Kralj in nova Pupilija" (Tomaž Kralj and New Pupilija) in his book *Gledališče Pekarna* (227–236).

could not be detected as theatre. The actors did not distinguish themselves from the passers-by, only their actions and the events were different" (Obreza 45). All these events implemented the avant-garde concept that equates art to life.

The shift from non-matrix acting to non-matrix representation can be recognised in the *Teater performance* event, carried out by the theatre group of the same name at the ŠKUC Gallery in 1979: "The performance consisted of several independent scenes that were intertwined and connected into a whole. The foundation of every scene was [...] a process that rejects illusion, so that what we did was exactly what it was and nothing else"⁸ ("Poročilo"). Such argumentation indeed seems tautological at first glance, but basically defines the very core of the mode of representation: it is about a non-matrix representation in which the reference elements refer to the performer, so it is difficult to say that the performer does not act even though they do not do anything that could be defined as acting, as Kirby would put it (5). Let's illustrate this with the scene entitled "Perpetuum mobile". In an elongated hallway, there was a large paper roll about one hundred metres long and one metre wide in the performing space. Two performers "rolled it out and cut the paper into pieces about one square metre in size. The third performer put these pieces into a pile. At the same time, the fourth and fifth performers glued these pieces back together, rolled the paper back into a roll, and gave it to the first two performers to keep on cutting" (Gregorič, "Gledališče in disko" 77). The performers did not perform this action; they just executed it. According to Tereza Gregorič, this scene criticised the ideology of industrial society, in line with which "it is necessary to act, not to speak" (Ibid.). By simply doing the action without marking it in the process of performing by means of any particular acting style or other elements of acting (e.g., speech, emotions), this message was transmitted and understandable to the audience.

While the difference between non-matrix acting and non-matrix representation is difficult to recognise, especially on the basis of historical sources, the differences between the other categories of acting are easier to see and understand even from a distance. In received acting, in which the matrix of the staged action is clearly and firmly established, we recognise as part of a fictitious story a situation that is not acted but truly carried out. A good example of this is the performance *Tako, tako!* (So, so!), based on several dramatic texts by Mirko Kovač and directed by Ljubiša Ristić (1974 at the Pekarna Theatre). In addition to professional actors, the director also included non-actors, who played cards on stage. Although this was not acted, it was effective and accepted by the audience as part of the performed action. With a mixed cast of professional actors and non-actors, Ristić was able to achieve the effect of the real: the event was performed "in a kind of supranaturalistic style", as Venó

⁸ The creators in this group were Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Neven Korda, Samo Ljubešić and Dušan Mandić. In the following year (1980), the group transformed into FV 112/15; and two years later into Borghesia.

Tauber (139) praised the performance in his review. The inclusion of non-actors or persons with certain skills into the cast was an expression of the tendency towards the closeness to the real and the authentic. It was associated with the formation of a stage sensibility, which, in its distraction from the strategy of mimetic representation, employed the strategy of presentation, i.e., the display of actions as they are, without being surrounded by a veil of stage illusion.

This was also the intention of the Pupiliija Ferkeverk Theatre: We want to destroy the basic characteristics of traditional and some avant-garde theatres, which is the illusion of life to which theatre has always been subservient. The performance is no longer a play, a copy, or enactment of life, but rather a total and all-encompassing reality to which we are all committed.⁹ When the performance *Pupiliija, papa Pupilo pa Pupilčki* (Pupiliija, Papa Pupilo and the Pupilčeks, 1969) was conceived, an audition was organised to attract collaboration candidates of all genders, ages and classes with unusual abilities, even if those were useless and uninteresting in everyday life. Among other things, Pupillija Ferkeverk – according to the text – “liked” ammonia eaters, steel handlebar smelters, transvestites, whistlers, creators of inarticulate voices, fire eaters, magicians, strippers, hairdressers, acrobats, judoists, karateists, gymnasts.¹⁰ Such grandness in the range of practitioners of everyday activities was indeed not put into realisation, but they acted in the roles of themselves – as Girls and Boys, as stated on the cast list.¹¹ Although their premise initially refused imitation and intended to recreate the reality of life on stage, their appearance on the stage was marked by the intention of presenting their own selves, that is, the characters of themselves. Kirby would characterise their performance as simple acting or basic, rudimentary acting, in which the performers express their emotions and beliefs while being aware of the presence of audience. They also staged *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* (The Noble Mould of Pupiliija Ferkeverk, 1969) on the Small Stage of the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, in which they theatricalised their poetry: each poem “served as a dramaturgical model in which a ‘dramatic hero’, let’s say a Young Poet, had to create a certain action followed by a re-action” (Svetina, “Gledališče Pupilije Ferkeverk” 91). The central role was that of the poem, or its announcer – the poet – offering a new type of actor who “no longer based themselves on ‘enlivening’ themselves into the individual dramatic characters, but gave a new image to both the poems and their authors by means of their own with individual energy and presence, with movement and words” (Svetina, “Prispevek za zgodovino” 41).

9 The typescript entitled “Gledališče Pupilije Ferkeverk” is kept by Ivo Svetina in his private archives. A short abstract was published in: *Studentski list*, 1970, no. 8, vol. XXV.

10 The newspaper ad entitled “Gledališče Pupilije Ferkeverk 443 razpisuje veliko avdicijo” (Pupiliija Ferkeverk Theatre 443 is Holding a Big Audition) is printed in the monograph *Prišli so Pupilčki* (The Pupilčeks Have Arrived), p. XXIII.

11 The list of the cast only states the names of the actors, but not their roles as is normally the case.

When the Pupilčeks planned a guest performance at the Internacionalni festival studentskih kazališta or IFSK (International Student Theatre Festival) in Zagreb, dedicated to Yugoslav student theatres, they sent the festival organisers a description of their group, defining themselves as “experimental, non-literary, *non-professional*, open and live theatre”, which is “*interested in professional theatre expression (dramaturgy, directing, acting) only as the starting point of the work, which must be overpowered*” (“Gledališče Pupilije Ferkeverk”, italics by B. O.). The Pupilčeks obviously understood non-professionalism as a positive category and used it as their point of distinction to professional, that is, institutional, theatres. Their actions were also understood this way by Taras Kermauner. In his study “Novejše tendence v slovenskem gledališču” (published in the journal *Problemi* in 1974), he wrote that the Pupilčeks “changed the nature of theatre from culturally professional to amateur and, in a new kind of way, sacred, helped to realise the deprofessionalisation of art, its transition into the street, [...] which fitted excellently into the transformation of Slovenian traditional culture” (8). This was indeed the essence of it all: the transformation of the theatre sphere into the broader concept of the performing arts.

A decisive contribution was also made by the Pekarna, which was initially conceived as a theatre intended for the production of ritual forms of performing, but later evolved into “total theatre” or the “intermediate medium between theatre and other artistic expressions”, as its identity was defined by its founder Lado Kralj (qtd. in Svetina, *Gledališče Pekarna* 415). Class theatre and group theatre, conceived as class theatre and a theatre of a subculture with the political ambition to participate in wider society through aesthetic action, also required a special type of actor and a new approach to acting. Michael Kirby would say that the type of acting at the Pekarna is fundamentally determined by the tendency towards not-acting. In doing so, the actor’s “task is not to imitate and resemble a dramatic hero as closely as possible”, such as in the psychologically grounded acting of Stanislavski (Kralj, qtd. in Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Hence Kralj’s decision for the Pekarna to rely on “amateur actors who do not have the proper (academic) ‘training’ of enlivening themselves into a particular dramatic character” (Ibid.). Dane Zajc’s *Pathwalker*, directed by Lado Kralj (1972), and *Gilgamesh*, directed by Ivo Svetina (1972), were performed in this manner. Of course, actors trained at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television also played at the Pekarna. The new theatre formed its foundations on casts consisting of professional and non-professional theatre makers.¹²

12 Ivo Svetina points out that this was also the case with the Pupilija Ferkeverk Theatre. He notes that, both in the performing of the Pupilija Ferkeverk Theatre and the Pekarna Theatre, the students of the Academy of Theatre, Radio, Film and Television also participated (e.g., Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Jožica Avbelj. At the time of the Pupilija Ferkeverk Theatre, the latter was still a high school student and a member of the high school drama club, where she was – by chance? – noticed by Barbara Levstik”) (*Gledališče Pekarna* 79). The Pekarna Theatre held a similar stance on directors. According to Ivo Svetina, Lado Kralj was “convinced that, in new theatre that is inventing a new language, and above all, seeking a new social role and a dialogue with the audience, it is not important that the director has completed all relevant professional training; moreover, the ‘advantage’ of non-professional directors may be in them looking for (and discovering) what professional directors learn during their academic studies, but do not necessarily know how to put into

The tendency towards not-acting was also strongly represented at a special programme section, so-called literary evenings of contemporary Slovenian writers. As Lado Kralj explains, “these are not traditional evenings but some kind of happenings” (qtd. in Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). These were literary performances that might be denoted as performance research of literature nowadays.¹³ *Večer Marka Švabiča ali “Predavanje o slovenski paranoji”* (The Marko Švabič Evening or “A Lecture on Slovenian Paranoia”) (1973), for example, took up the form of a lecture. The writer introduced himself to the audience as a lecturer “standing at the lectern in an ascetic pose with a microphone and a glass of water and lecturing on ‘Slovenian paranoia’”, which turns out to be but his creation process (Ibid.). The presentation of Svetina’s book *Heliks in Tibija* (Helix and Tibia), however, was performed “not only as a literary ‘event’, but as a small performance with all the elements of dilettante theatre,” as stated by the author (Ibid. 418). There were two students from Bežigrad Grammar School or its theatre group; the participants also included Ivo Svetina, Dušan Rogelj and Marko Slodnjak (then editor of the ŠKUC publishing programme, in the scope of which Svetina’s book had been published). This was *Tiskovna konferenca* (The Press Conference), as the event’s title communicated. Was this performance research of literature about non-matrix acting, non-matrix representation, received acting or simple acting? Based on the written documents, the category or level of acting is difficult to determine, undoubtedly because the authors of the literary texts also performed in these pieces of performance research. This makes the determination of the relationship between the acted and the not-acted even more complex.

Conclusion

The different levels of acting that lead from not-acting to complex acting in terms of acting in the usual, full sense of the word (non-matrix acting, non-matrix representation, received acting and simple acting) should of course not be understood as value judgements, but as different degrees of acting present in individual creations. In experimental forms of performing, they have been used (along with other elements) to create a new quality of the stage event. In fact, it was about establishing

practice” (Ibid. 75).

13 The following events were performed: *Večer Lojzeta Kovačiča* (The Lojze Kovačič Evening, 1972); *Večer Daneta Zajca* (The Dane Zajc Evening, 1972, directed by Ivo Svetina); *Večer Marka Švabiča ali “Predavanje o slovenski paranoji”* (The Marko Švabič Evening or “A Lecture on Slovenian Paranoia”, 1973, directed by Lado Kralj); the literary evening of Matjaž Kocbek entitled *Smrt po smrti po bogu. (Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami)* (Death After Death After God. (A Literary Experience with a Hot Buffet, a Juggler, Songs, Offal and Heads of Cabbage), also 1973); *Happening Iva Svetine ali “Tiskovna konferenca”* (The Ivo Svetina Happening or “The Press Conference”, 1973 in the direction of the author at the publication of his book *Heliks in Tibija*); *Večer Ferdinanda Miklavca* (The Ferdinand Miklavc Evening, 1973); *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (Your Party Love, Fathers! A Heroic Death of Life ..., 1976, in the direction of the author at the publication of his eponymous book). The *Repertoar slovenskih gledališč 1972–1977* (The Repertoire of the Slovenian Theatres 1972–1977) index does not state the directors in two cases.

a new performing paradigm that broke with the theatre tradition and led to a broader understanding of performing in the scope of the performing arts and performance art.

A significant contribution to the creation of the new performing paradigm in Slovenia was made by the turn to not-acting. It took place in the second half of the 1960s and throughout the 1970s, in happenings, ritual forms of theatre, early forms of performance art, intermediate forms between theatre and performance art; all these were created in dialogue with literature, fashion, street theatre, puppet theatre and various artistic disciplines, and they all moved on the edge of the field of aesthetics and everyday life. In Slovenia, the tendency to not-acting was also represented at the alternative theatre venues later in the 1980s and in the ensuing decades. However, the turn to not-acting took place in the 1970s, more precisely, from 1966 (when the first happenings were made) to the early 1980s, when the efforts of theatre innovators originating in the field of amateur culture began to receive recognition, which they had previously not been given. Untrained actors played a key role in the performing of not-acting. Many of them came from amateur culture, and perhaps even more of them were theatre enthusiasts who were not active in amateur culture. It is difficult and also pointless to establish differences between these two groups, as they all worked together towards a common goal: to create performances that paved the way to a new understanding of performing.

Bibliography

- Bjelić, Dušan. "Pupilija' u Beogradu" [Pupilija in Belgrade]. The source of the newspaper article can not be identified. It is part of the documentation of Tomaž Kralj, kept by the Slovenian Theatre Institute.
- Božič, Peter. "Alternativno gledališče" [Alternative Theatre]. *Maske*, vol. 3, no. 8–9, 1987, pp. 92–95.
- "Gledališče Pupilije Ferkeverk" [Pupilija Ferkeverk Theatre]. Typescript. Private archives of Ivo Svetina. (A short abstract was published in: *Studentski list*, 1970, no. 8, vol. XXV.)
- Gregorič, Tereza. "Gledališče in disko: FV 112/15" [Theatre and Disco: FV 112/15]. *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih* [The Theatre Alternative of the 1970s and the 1980s], ed. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za Gledališče, radio, film in televizijo, 2012, pp. 73–91.
- . *Gledališče in disko: FV 112/15* [Theatre and Disco: FV 112/15]. Thesis. Univerza v Ljubljani, Akademija za Gledališče, radio, film in televizijo, 2013.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* [The Edge at the Centre: Selected Chapters on Experimental Theatre in Slovenia 1955–1967]. Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Kermauner, Taras. "Novejše tendence v slovenskem gledališču" [Recent Tendencies in the Slovenian Theatre]. *Problemi*, vol. 12, no. 2–3, 1974, pp. 134–135.
- Kirby, Michael. "On Acting and Not-Acting." *The Drama Review*, vol. 16, no. 1, 1972, pp. 3–15.
- Kralj, Tomaž. "Zapis ob predstavi *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk*" [Writings on the performance *An Interesting Afternoon of Pupilija Ferkeverk*]. [The document does not have a title. It was created in April 1971.] The typescript is kept by the Slovenian Theatre Institute.
- Obreza, Ana. "V iskanju esencialnega: gledališki momenti Janija Osojnika." [In Search of the Essential: The Theatre Moments of Jani Osojnik] *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih* [The Theatre Alternative of the 1970s and the 1980s], ed. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, pp. 39–59.
- Orel, Barbara. "K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986 [To the History of Performance Art in Slovenia: Experimental Theatre Practices 1966–1986]". *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* [The Dynamics of Change in the 20th-Century Slovenian Theatre], eds. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan and Maja Šorli, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo and Maska, 2010, pp. 271–327.

“Poročilo o delu gledališke skupine ‘Teater performance’ za leto 1979/80” [Report on the Work of the ‘Teater performance’ Theatre Group for the year 1979/80]. Written on behalf of the group by Marina Gržinić on 1 December 1980. The document is kept in the private archives of Neven Korda.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2013.

Schuller, Aleksandra. “Vlado Šav in aktivna kultura” [Vlado Šav and Active Culture]. *Annales*, vol. 21, no. 2, 2011, pp. 397–412.

Svetina, Ivo. “Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala” [The Pupilija Ferkeverk Theatre or the Issue of Ritual]” *Literarni modernizem v ‘svinčenih’ letih* [Literary Modernism in the ‘Leaden’ Years], ed. Gašper Troha, Študentska založba and Društvo Slovenska matica, 2008, pp. 79–99.

—. “Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk” [A Contribution to the History of the Theatre Movement in Slovenia – Pupilija Ferkeverk]. *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* [The Pupilčeks Have Arrived. 40 Years of the Pupilija Ferkeverk Theatre], eds. Aldo Milohnič and Ivo Svetina, Maska and Slovenski gledališki muzej, 2009, pp. 27–77.

—. *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje* [The Pekarna Theatre (1971–1978). The Birth of Theatre out of the Spirit of Freedom: A Testimony]. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, p. 167.

Taufer, Veno. *Odrom ob rob* [Stage Commentary]. Državna založba Slovenije, 1977.

Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja* [From Pohlin’s Grammar to the Independent State. The Slovenian History from the End of the 18th Century till the End of the 20th Century]. Založba Modrijan, 2007.

Translated by Urška Zajec

Razprava analizira podobo slovenskega ljubiteljskega gledališča v zadnjih dveh desetletjih. Ugotavlja, da se z osamosvojitvijo in spremembo družbenega sistema ohranja način državne podpore in podpore lokalnih skupnosti, ki se je vzpostavil med letoma 1945 in 1991. Poleg tega se v novih okoliščinah ohranja tudi sistemska podpora razvoju ljubiteljske kulture, za katero skrbi Javni sklad RS za kulturne dejavnosti. S pomočjo empirične analize področja, ki jo je izvedla Zveza kulturnih društev leta 2019, pokaže, da so se največje spremembe zgodile v naravi delovanja ljubiteljskega gledališča. Če je v prejšnjem obdobju lahko služilo tudi kot okolje za razvoj alternativnih praks profesionalnih umetnikov, so se po letu 1991 slednji večinoma preselili na močno sceno nevladnih organizacij, ki jo financira država.

Ključne besede: ljubiteljsko gledališče, ljubiteljska kultura, kulturna politika, alternativno gledališče, financiranje kulture

Gašper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Predava na Filozofski fakulteti in deluje kot raziskovalec na AGRFT Univerze v Ljubljani. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah. Med drugim je soavtor knjig *Zgodovina in njeni literarni žanri* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčeni«* letih (Študentska založba, 2008) in *Lajze Kovačič: življenje in delo* (Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča pod socializmom.

Položaj in podoba sodobnega ljubiteljskega gledališča na Slovenskem¹

Gašper Troha

AGRFT, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Uvod

Raziskava, na kateri temelji ta razprava, se vključuje v primerjalni raziskovalni projekt skupine STEP (*Project on European Theatre Systems* oz. Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov), ki je leta 2018 začela izvajati empirični pregled evropskega ljubiteljskega gledališča. Na Slovenskem je ljubiteljsko gledališče slabo raziskano, zato smo se odločili, da najprej mapiramo področje s pomočjo ankete, ki smo jo prek Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti (JSKD) poslali vsem gledališkim skupinam, ki so leta 2019 sodelovale na katerem od gledaliških festivalov, ki jih organizira JSKD. Anketa je bila usklajena z drugimi člani skupine STEP, da bi omogočila primerjavo ljubiteljskih gledališč v različnih evropskih državah.

Žal odziva na našo anketo praktično ni bilo, tako da se je zdelo, da raziskave sploh ne bo mogoče izvesti. Kasneje se je izkazalo, da razlog tiči v dejstvu, da je bila le nekaj mesecev pred tem izvedena anketa Zveze kulturnih društev Slovenije. V svojem vprašalniku so postavljali skorajda identična vprašanja. Čeprav so želeli »na osnovi analize stanja – finančne, kadrovske in prostorske kapacitete v kulturnih društvih; področje umetniškega mentorstva; zagovorništvo; svetovanje in informiranje; mreženje in sodelovanje s sorodnimi organizacijami – ugotoviti potrebe in oblikovati prioritete na področju mreženja in zagovorništva na področju ljubiteljske kulturne dejavnosti« (4), smo lahko rezultate uporabili za našo raziskavo oz. mapiranje področja na Slovenskem. Na vprašalnik, ki je bil naslovljen na vsa društva, ki delujejo na področju ljubiteljske kulture, so dobili 517 popolnih odgovorov, kar pomeni, da je odgovorilo 16 % vseh društev. Od teh jih 24,8 % deluje na področju gledališča in lutk in 3,1 % na področju sodobnega plesa. Med respondenti je bilo torej večje število društev, ki se ukvarjajo z uprizoritvenimi umetnostmi, saj naj bi po podatkih Ministrstva za kulturo RS na tem področju leta 2012 delovalo 13 % društev. Rezultati so torej v veliki meri reprezentativni za trenutno stanje v ljubiteljski kulturi in posebej v ljubiteljskem gledališču.

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6–0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Ljubiteljsko gledališče ima na Slovenskem sicer že dolgo tradicijo. Segaj v 18. st. in krog Žige Zoisa, pomembno pa je tudi kot temelj profesionalizacije slovenskega gledališča. Slednja se je namreč začela leta 1867 z ustanovitvijo Dramatičnega društva, ki je bilo pravzaprav ljubiteljsko gledališče. Kasneje je v okviru različnih društev delovala gledališka alternativa (npr. Oder 57, EG Glej, Pekarna), ki je iskala nove gledališke izraze ter bila ključna pri spodbujanju domače dramske pisave. Z osamosvojitvijo leta 1991 je prišlo do korenitih družbenih sprememb, ki so prinesle nekatere spremembe tudi na področje ljubiteljske kulturne dejavnosti in, ožje, ljubiteljskega gledališča.

Kakšna je torej podoba ljubiteljskega gledališča danes? Kako se financira? Kako se dojemajo njegovi ustvarjalci? Kaj so njihove glavne motivacije, njihovi največji izzivi?

Odgovore na ta vprašanja bomo iskali preko kratke predstavitve ljubiteljske kulture pri nas in s pomočjo aktualne empirične analize ljubiteljske kulture (Zveza kulturnih društev 2019). Še preden pa se lahko lotimo pregleda aktualnega stanja, si moramo na kratko ogledati zgodovino ljubiteljskega gledališča po drugi svetovni vojni, saj se je takrat vzpostavil kulturni sistem, ki mu lahko z nekaterimi spremembami sledimo do danes.

Ljubiteljsko gledališče in ljubiteljska kultura po letu 1945

Takoj po drugi svetovni vojni je bila kultura eno od pglavitnih propagandnih orodij nove ideologije. Glavni kulturno-politični cilji v prvem sedemletnem obdobju, ko so se še močno zgledovali po Sovjetski zvezi, so bili: 1. dvig splošne kulturne in s tem civilizacijske ravni prebivalstva, 2. dostopnost kulture čim širšemu krogu ljudi in 3. krepitev družbenopolitične zavesti oziroma indoktrinacija množic z novim družbenim redom. Zanimiv je predvsem drugi cilj, ki je predvideval čim večjo množičnost kulturne produkcije in potrošnje. Pospušeno so torej gradili kulturno infrastrukturo – npr. kulturne domove, gledališke dvorane, knjižnice ... ter ustanavljali različna kulturna društva (prim. Čopič)

Do leta 1947 je za ljubiteljsko kulturo skrbel oddelek na Ministrstvu za prosveto, leta 1947 pa so ustanovili posebno organizacijo, Ljudsko prosveto, ki naj bi to področje razvijala. Slednja je pospešeno ustanavljala sindikalna kulturna društva (SKUD), mladinska (MKUD) in izobraževalna (IKUD) kulturna društva (Gabrič 565–567). Ta organizacija se je v nadaljnjih letih večkrat preimenovala in leta 1977 postala Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Imela je široko razvejano mrežo lokalnih izpostav, s čimer je skrbela za kulturno dogajanje po vsej državi. Organizirala je številna izobraževanja za člane društev, poleg tega pa tudi srečanja na različnih ravneh, s čimer je skrbela za kakovost in razcvet ljubiteljske kulture.

Po osamosvojitvi Slovenije, leta 1996, je država ustanovila Javni sklad Republike

Slovenije za kulturne dejavnosti in nanj prenesla izvajanje nacionalnega kulturnega programa na področju ljubiteljske kulturne dejavnosti. Zveza kulturnih organizacij Slovenije se je preimenovala v Zvezo kulturnih društev Slovenije in postala organizacija civilne družbe, ki zastopa interese svojih članov.

Javni sklad RS za kulturne dejavnosti je dobro razvita organizacija, ki ima danes 59 območnih izpostav in pokriva celotno Slovenijo, zamejstvo, povezuje pa se tudi z mednarodnim prostorom. Kot svoje delovanje opisujejo sami, sklad »organizira kulturne prireditve ter izobraževalne oblike, izdaja revije in druge publikacije, strokovno in organizacijsko pomaga kulturnim društvom in njihovim zvezam v Sloveniji in zamejstvu« (*Javni sklad*). Podobno kot prej Zveza kulturnih organizacij s svojim delovanjem skrbi za kulturno dogajanje po vsej državi ter nudi profesionalno in izobraževalno podporo ljubiteljski kulturi.

Nič čudnega torej, da ima Slovenija dobro razvito ljubiteljsko kulturo in znotraj nje tudi ljubiteljsko gledališče. Leta 2011 ga je na kratko predstavil tedanji direktor JSKD Igor Teršar ob izidu monografije o Linhartovem srečanju, najpomembnejšem in največjem srečanju ljubiteljskih gledaliških skupin pri nas.

Ljubiteljsko gledališče je danes pomemben del gledališke ustvarjalnosti v slovenskem kulturnem prostoru. Kot celostna umetnost [...] povezuje več kot 450 odraslih gledaliških skupin, ki letno ustvarijo okrog 150 gledaliških predstav. [...] Če k temu prištejemo še več kot 600 otroških in 100 mladinskih gledaliških skupin, [...] vidimo, kako pomemben vpliv ima gledališče na našo družbo pri kulturni vzgoji in formiranju mladega človeka, druženju in spletanju socialnih vezi, pa tudi pri ohranjanju kulturne dediščine na eni in sledenju sodobnim gledališčem na drugi strani. (Šmalc 3)

Situacija je tudi dandanes podobna. Tako je bilo leta 2019 na različne festivale v organizaciji JSKD prijavljenih 524 skupin² (na Srečanje otroških gledaliških skupin Slovenije 267; Festival Vizije – festival mladinskih skupin Slovenije 58; Linhartovo srečanje – festival odraslih gledaliških skupin Slovenije 122; in na Srečanje lutkovnih skupin Slovenije 77). Samo v prijavljenih predstavah je nastopalo 6634 igralcev in igralk ter lutkarjev, k temu pa je treba prišteti še ostale člane ustvarjalne ekipe in seveda tudi tiste, ki sicer delujejo v vseh teh gledališčih, pa niso bili zasedeni v predstavi na festivalu. Gre torej za veliko število ljudi, ki se ukvarjajo z gledališčem.

Država ljubiteljsko kulturo večinoma financira prek JSKD, za katerega je iz državnega proračuna leta 2018 namenila dobre 3,5 milijona EUR, kar predstavlja dobra dva odstotka celotnega proračuna Ministrstva za kulturo. Kot bomo videli v nadaljevanju, večji del sredstev za produkcijo društev prispevajo lokalne skupnosti, vendar natančnih podatkov ni bilo mogoče zbrati. Višino sredstev lahko ocenimo na podlagi

² Podatke je pridobil avtor v pogovoru z Matjažem Šmalcem, samostojnim strokovnim sodelavcem za gledališko dejavnost na JSKD.

raziskave Zveze kulturnih društev Slovenije iz leta 2019. V njej so namreč med drugim spraševali odgovorne za družbene dejavnosti v slovenskih občinah, koliko sredstev namenjajo ljubiteljski kulturi. Raziskava je pokazala, da občine namenjajo v povprečju 4,54 evra na prebivalca na leto (prim. Breznik idr. 16). Če to pomnožimo s trenutnim številom prebivalcev v Republiki Sloveniji (2.089.310, vir Statistični urad Republike Slovenije), dobimo 9.485.467,40 evra. V celoti je torej ljubiteljska kultura podprta s strani države in lokalnih skupnosti v višini 13 milijonov evrov.

Ljubiteljska kultura ima na Slovenskem torej že od nekdaj pomembno mesto. Po letu 1945 je postala podpora države tudi načrtna. Zanja je skrbela ločena organizacija, ki je vzpostavila razvejano mrežo in tako zagotovila kakovosten razvoj po vsej državi. Z načrtnim izobraževanjem in organizacijo srečan je skrbela za razvoj ljubiteljske kulturne dejavnosti. Ker je šlo za društva, je v nekaterih obdobjih omogočala tudi razvoj novih uprizoritvenih pristopov ali celo umetniških področij (npr. sodobnega plesa), vseskozi pa spodbuja ustvarjalni stik mladih z umetnostjo. Tako so bili bržkone vsi profesionalni umetniki nekoč aktivni ustvarjalci na področju ljubiteljske kulture.

Danes je položaj podoben tistemu, ki ga poznamo pred letom 1991. Za ljubiteljsko kulturo skrbi Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, ki ga je ustanovila in ga pretežno financira država. Znotraj celotnega polja zavzema gledališče pomembno mesto, čeprav ni najbolj množično. Po podatkih Ministrstva za kulturo iz leta 2014 se z gledališko dejavnostjo ukvarja 13 % kulturnih društev (prim. *Eden* 20). Še bolj kot infrastruktura in kulturni sistem pa nas zanima, kakšno je vsebinsko delovanje teh društev. Aktualni uvid nudi raziskava Zveze kulturnih društev Slovenije iz leta 2019.

Samopodoba ljubiteljskega gledališča

Leta 2019 je Zveza kulturnih društev Slovenije, ki je po letu 1996 predstavnik civilne družbe na področju ljubiteljske kulture, izvedla obsežno raziskavo o stanju v ljubiteljski kulturi, katere rezultati so bili objavljeni pod naslovom *Analiza stanja, ugotavljanje potreb in oblikovanje prioritet v okviru mreženja, zagovorništva in razvoja področja ljubiteljske kulturne dejavnosti za dvig kvalitete in kulture bivanja v Sloveniji*. Raziskava temelji na obsežni anketi, ki je bila izvedena med ljubiteljskimi kulturnimi društvi po vsej Sloveniji. Vprašalnik je raziskoval različne vidike delovanja društev – finančne, kadrovske in prostorske kapacitete v kulturnih društvih; področje umetniškega mentorstva; zagovorništvo; svetovanje in informiranje; mreženje in sodelovanje s sorodnimi organizacijami. Dobljene rezultate je raziskava kasneje interpretirala skozi vprašanje vloge Zveze kulturnih društev oz. v iskanju današnjih potreb in izzivov kulturnih društev, ki bi jih lahko pomagala uresničevati Zveza kulturnih društev Slovenije. Za nas so zanimivejši sami podatki, ki jih bomo interpretirali s stališča naših raziskovalnih vprašanj.

Skušali bomo torej opisati, kakšno je stanje slovenskega ljubiteljskega gledališča, in določiti njegove poglavitne izzive. Pri tem si bomo pomagali tudi z nekaterimi drugimi statističnimi pregledi kulturnega polja, ki jih je objavilo Ministrstvo za kulturo.

Osnovna podoba društev

Večina društev, kar 62,8 %, »ima število članov od 3 do 50. Med njimi kar 20,9 % od 11 do 20 članov. Dobra desetina društev ima 100 in več članov, v dveh primerih imata društvi tudi več kot tisoč članov« (Breznik idr. 5). Najštevilčnejša skupina so člani od 46 do 60 let, najmanj članov je v skupini do 15 let, sledi pa ji starostna skupina od 15 do 29 let, kar kaže na manjše zanimanje za ljubiteljsko delovanje v kulturi med šolanjem in takoj po njem, ko si ljudje večinoma ustvarjajo družine in eksistenco.

	Število	Odstotek
Mlajša od 15 let	145	28,3
Od 15 do 29 let	297	57,9
Od 30 do 45 let	348	67,8
Od 46 do 60 let	370	72,1
Nad 61 let	304	59,3

Tabela 1: Starostna struktura članov (Deutsch 9, tabela 7).

Društva sestavljajo večinoma mešane skupine, v katerih so ženske in moški enakomerno zastopani oz. so ženske le »nekoliko bolj zastopane« (Breznik idr. 6).

Društva organizirajo eno do tri lastne premierne produkcije na leto. To število prevladuje pri vseh društvih, je pa pri manjših, sem bržkone spadajo tudi društva s področja uprizoritvenih umetnosti, še izrazitejše.

	Do 34 članov		35 in več članov		Skupaj	
	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek
Od 1 do 3	166	66,1	146	55,7	312	60,8
Od 4 do 6	41	16,3	58	22,1	99	19,3
Od 7 do 10	11	4,4	22	8,4	33	6,4
Nad 10	10	4,0	19	7,3	29	5,7
Nimamo lastne produkcije	23	9,2	17	6,5	40	7,8
Skupaj	251	100,0	262	100,0	513	100,0

χ^2 -test: χ^2 (sig.) = 11,330 (0,023)

Tabela 2: Lastna letna premierna produkcija, glede na velikost društva (Deutsch 17, tabela 20).

Kot kažeta zgornja tabela in spremljajoči graf, imajo večja društva več premier kot manjša. Obenem je med manjšimi društvi tudi več takšnih, ki sploh nimajo nobene premiere na letni ravni. Gledališke skupine, ki spadajo med manjša društva, imajo torej praviloma eno do tri premiere na leto. Če jih primerjamo z institucionalnimi gledališči, npr. SNG Drama Ljubljana in MGL, ki imata po 13 premier na leto, je to kar visoka številka.

Finančna in organizacijska podoba

»Za večino ljubiteljskih kulturnih društev (61,7 %) predstavlja glavni vir financiranja občina, za 11 % finančna sredstva iz pridobitne dejavnosti na trgu, za 8,7 % pa sredstva JSKD« (Breznik idr. 6). Preostali prihodki so še članarine, sponzorstva in donatorstva ter sredstva Ministrstva za kulturo RS. Za društva je torej glavni financer lokalna skupnost, saj združujejo lokalno prebivalstvo in so praviloma močno vpeta v lokalno kulturno dogajanje. Pogosto je ljubiteljska kultura tudi večina kulturne ponudbe v manjših krajih. Nič čudnega torej, da se več kot 90 % društev prijavlja na razpise lokalnih skupnosti. Ta vir financiranja je stabilen, čeprav nekateri opozarjajo, da se sredstva ne višajo skupaj z inflacijo. Če ob tem upoštevamo, da je v zadnjem desetletju prišlo do finančne krize, je pravzaprav presenetljivo, da se sredstva niso drastično zmanjšala, kar se je zgodilo na nacionalni ravni pri financiranju javnih zavodov in nevladnih organizacij (NVO).

	Število	Odstotek
Občina	319	61,7
Javni sklad RS za kulturne dejavnosti	45	8,7
Ministrstvo za kulturo	1	0,2
Lastna sredstva (vstopnine, ipd.)	57	11,0
Sponzorska sredstva	34	6,6
Članarina	29	5,6
Drugo	32	6,2
Skupaj	517	100,0

Tabela 3: Glavni viri financiranja društev (Deutsch 19, tabela 27).

Po izsledkih raziskave občine »namenjajo delovanju ljubiteljske kulture med 0,80 € na prebivalca in 11,7 € na prebivalca, v povprečju 4,54 € na prebivalca na letni ravni. V deležih proračuna to predstavlja med 0,14 in 1 % proračuna posamezne občine. Povprečna vrednost proračuna za ljubiteljsko kulturo je 0,42 % proračuna« (Breznik idr. 15).

Lokalna skupnost 51,5 % društev zagotavlja tudi brezplačen najem prostorov za vaje in nastope, pri čemer društva ne plačujejo obratovalnih stroškov.

	Število	Odstotek
Da	292	56,7
Da, vendar samo za vaje	56	10,9
Da, vendar samo za prireditve	50	9,7
Ne	117	22,7
Skupaj	515	100,0

Tabela 4: Razpolaganje s primernimi prostori za vaje in prireditve (Deutsch 40, tabela 48).

Kot kažeta zgornja tabela in graf, so društva večinoma zadovoljna s svojimi prostori za vaje in za nastope. Le dobrih 20 % anketirancev je menilo, da v njihovi občini ni primernih prostorov za vaje in nastope. Več kot polovica društev ima lastne prostore za vaje in nastope, nekateri le za vaje. Lokalne skupnosti torej večinoma poskrbijo za osnovne pogoje delovanja ljubiteljskih društev, prostore za vaje in produkcije ter večino finančnih sredstev za delovanje, kar je razvidno iz spodnje tabele.

	Število	Odstotek
Društvo je lastnik prostorov.	15	3,8
Društvo je upravljavec prostorov.	14	3,5
Društvo ima prostore v brezplačnem najemu in ne plačuje obratovalnih stroškov.	205	51,5
Društvo ima prostore v brezplačnem najemu in plačuje obratovalne stroške.	60	15,1
Društvo plačuje najemnino in obratovalne stroške	60	15,1
Drugo	44	11,1
Skupaj	398	100,0

Tabela 5: Način uporabe razpoložljivih prostorov v občini (Deutsch 45, tabela 51).

Mentorstvo

Ljubiteljska društva vodijo mentorji. Ti so lahko člani društev in tudi sami ljubitelji, kar pomeni, da običajno nimajo formalne izobrazbe na umetniškem področju, na katerem delujejo. Nekatera društva vodijo tudi formalno izobraženi umetniki. Kot kaže spodnja tabela, mentorji večinoma niso formalno izobraženi na svojem umetniškem področju.

Na področju gledališča in lutk je takih 72,7 %.

	Da		Ne		Drugo*		Skupaj	
	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek
Zborovska glasba	39	33,9	49	42,6	27	23,5	115**	100,0
Instrumentalna glasba	70	60,9	38	33,0	7	6,1	115	100,0
Folklor	13	12,7	76	74,5	13	12,7	102	100,0
Sodobni ples	9	45,0	8	40,0	3	15,0	20	100,0
Literatura	32	39,5	41	50,6	8	9,9	81	100,0
Gledališče in lutke	26	20,3	93	72,7	9	7,0	128	100,0
Likovna dejavnost	34	45,3	37	49,3	4	5,3	75	100,0
Film in video	4	19,0	15	71,4	2	9,5	21	100,0
Intermedijska dejavnost	4	33,3	6	50,0	2	16,7	12	100,0
Druga področja	10	19,2	35	67,3	7	13,5	52	100,0

* Mednarodni certifikati, izobraževanja zunaj vzgojno-izobraževalnih institucij ipd.

Tabela 6: Akademski izobraževalni vodji (Deutsch 46, tabela 54).

Zanimivo je, da mentorji v društvih pogosto delujejo prostovoljno – na področju gledališča in lutk je takih kar 64,1 % – kar je bržkone posledica tega, da večina nima formalne izobrazbe in ne deluje profesionalno na umetniškem področju. Na področju gledališča in lutk je odstotek mentorjev brez formalne izobrazbe med najvišjimi, odstotek honoriranih pa med najnižjimi.

	Da – stalni mesečni honorar		Da – občasno izplačan honorar		Da – povrnitev potnih stroškov	
	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek
Zborovska glasba	62	23,5	49	18,6	75	28,4
Instrumentalna glasba	40	34,8	13	11,3	18	15,7
Folklor	16	15,7	12	11,8	26	25,5
Sodobni ples	5	25,0	2	10,0	6	30,0
Literatura	2	2,5	7	8,6	7	8,6
Gledališče in lutke	5	3,9	20	15,6	18	14,1
Likovna dejavnost	1	1,3	18	24,0	9	12,0
Film in video	0	0,0	3	14,3	1	4,8
Intermedijska dejavnost	2	16,7	2	16,7	1	8,3
Druga področja	4	7,0	8	14,0	8	14,0

Tabela 7: Honorarji za umetniške vodje (1. del tabele) (Deutsch 47, tabela 56).

	Ne – dela prostovoljno		Drugo		Skupaj	
	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek
Zborovska glasba	72	27,3	6	2,3	264	100,0
Instrumentalna glasba	42	36,5	2	1,7	115	100,0
Folklor	46	45,1	2	2,0	102	100,0
Sodobni ples	3	15,0	4	20,0	20	100,0
Literatura	61	75,3	4	4,9	81	100,0
Gledališče in lutke	82	64,1	3	2,3	128	100,0
Likovna dejavnost	44	58,7	3	4,0	75	100,0
Film in video	15	71,4	2	9,5	21	100,0
Intermedijska dejavnost	6	50,0	1	8,3	12	100,0
Druga področja	33	57,9	4	7,0	57	100,0

Tabela 8: Honorarji za umetniške vodje (2. del tabele) (Deutsch 48, tabela 57).

Zgornji tabeli kažeta, da ljubiteljsko gledališče ni postalo priložnost kariernega uresničevanja za umetnike, čeprav njihovo profesionalno pot vedno bolj zaznamuje prekarnost in pomanjkanje sredstev. V Sloveniji se je namreč že v šestdesetih letih razvila močna nevladna scena, ki po letu 1991 prav tako deluje v obliki društev in zasebnih zavodov oz. nevladnih organizacij, a združuje profesionalne umetnike, ki so večinoma tudi formalno izobraženi. Očitno je ločnica med obema področjema še vedno močna in sloni tudi na prepričanju, da je ljubiteljska kultura povezana z manjšo umetniško ambicijo.

Drugače je na področju sodobnega plesa, ki morda kaže možnosti prihodnjega razvoja na celotnem področju ljubiteljskega gledališča. S tega področja namreč prihaja največji delež mentorjev, ki v društvih ne delajo prostovoljno. »Eden od razlogov je morda, da je to področje močno povezano s prekarnimi oblikami delovnih razmerij, zato je oblika preživetja mentorjev vezana tudi na honoriranje v društvih ljubiteljske narave. Temu v prid govori tudi najvišji odstotek mentorjev s statusom samozaposlenega v kulturi, ki prihajajo s področja sodobnega plesa« (Breznik idr. 8).

	Da, zaposlen in dela v svoji stroki		Da, samozaposlen v kulturi		Ne		Drugo		Skupaj	
	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek	Število	Odstotek
Zborovska glasba	98	37,3	22	8,4	124	47,1	19	7,2	263	100,0
Instrumentalna glasba	53	46,1	6	5,2	45	39,1	11	9,6	115	100,0
Folklor	5	5,0	1	1,0	91	90,1	4	4,0	101	100,0
Sodobni ples	1	5,0	6	30,0	8	40,0	5	25,0	20	100,0
Literatura	17	21,0	6	7,4	54	66,7	4	4,9	81	100,0
Gledališče in lutke	18	14,1	14	10,9	88	68,8	8	6,3	128	100,0
Likovna dejavnost	17	22,7	12	16,0	38	50,7	8	10,7	75	100,0
Film in video	5	23,8	1	4,8	14	66,7	1	4,8	21	100,0
Intermedijska dejavnost	3	25,0	1	8,3	7	58,3	1	8,3	12	100,0
Druga področja	7	12,7	5	9,1	42	76,4	1	1,8	55	100,0

Tabela 9: Profesionalno delovanje umetniških vodij na področju kulture in umetnosti (Deutsch 53, tabela 67).

Področje sodobnega plesa torej morda nakazuje možnost nadaljnjega razvoja, kjer bi ljubiteljsko gledališče postalo okolje, ki bi omogočalo karierni razvoj profesionalnim ustvarjalcem, kar bi pomenilo tudi nadaljnji kvalitativni napredek področja. Presenetljiv je rezultat na področju gledališča in lutk, saj poznamo nekatere profesionalne režiserje in igralce (npr. Gojmir Lešnjak - Gojc, Jaša Jamnik), ki pogosto režirajo v ljubiteljskih gledališčih, a ne delujejo kot njihovi mentorji, po katerih je spraševala anketa.

Mreženje

JSKD očitno dobro opravlja tudi svojo vlogo razvoja ljubiteljske kulture. V ta namen pripravlja srečanja skupin na lokalni, regionalni in nacionalni ter mednarodni ravni. S tem omogoča primerjavo produkcij in razvoj kakovosti. 95,5 % društev se tako povezuje z društvi na lokalni, regijski ali nacionalni ravni, slaba polovica (49,1 %) pa tudi na mednarodni ravni. Večinoma se ta sodelovanja zgodijo enkrat letno, sicer pa so bili odgovori tudi dvakrat ali trikrat letno.

Slaba polovica (49,3 %) društev se udeležuje tekmovanj v tujini. Tu prevladujejo sosednje države (Italija, Avstrija, Hrvaška), ta društva pa praviloma sodelujejo s tujimi društvi tudi pri svojih produkcijah.

Opazno je tudi medsektorsko povezovanje, kar pomeni, da društva večinoma sodelujejo z drugimi organizacijami v lokalnem okolju – npr. s turističnimi društvi, šolami in vrtci.

Ti podatki ponovno kažejo, da so ljubiteljska društva pomemben dejavnik življenja v lokalnih skupnostih. Povezovanje z drugimi sektorji pomeni, da kultura tu išče mogoča presečišča s sorodnimi področji (predvsem z vzgojo in izobraževanjem ter prek predstavljanja lokalne tradicije tudi s turizmom). Poleg tega so takšna društva lahko tudi sredstvo povezovanja lokalne skupnosti s tujino, kar dokazuje pogosta udeležba na tekmovanjih in sodelovanje s tujimi društvi. Tako se krepita tudi mreženje in kakovost društvenega delovanja.

Zaključek

Zdaj lahko poskušamo odgovoriti na izhodiščna vprašanja. Položaj ljubiteljske kulture se je po letu 1991 spremenil. Država je ustanovila JSKD in mu podelila večino nalog, ki jih je prej opravljala Zveza kulturnih organizacij Slovenije. S tem je ohranila razvejano podporno infrastrukturo z 59 izpostavami sklada, ki omogoča primerjavo produkcije, skrbi za strokovni razvoj članov skupin in pomaga organizirati kulturno produkcijo. Po številu društev, članov in produkcij je torej slovenska ljubiteljska kultura v zelo dobri kondiciji.

Večje spremembe so se zgodile na ravni vsebine. Če je pred letom 1991 ljubiteljska kultura pomenila tudi prostor, kjer so lahko profesionalni umetniki iskali alternativne umetniške prakse, se je tem po letu 1991 odprlo polje t. i. nevladnih organizacij. Slednje so organizirane kot društva ali zasebni zavodi, a kandidirajo za sredstva na razpisih Ministrstva za kulturo RS in ne čutijo potrebe po povezovanju z JSKD.

Pogost način delovanja profesionalcev znotraj ljubiteljske kulture je mentorstvo, torej umetniško vodenje, režija ipd., pri čemer so profesionalci včasih plačani za svoje delo, pogosto pa delujejo tudi prostovoljno ali le za povračilo potnih stroškov. Večji del profesionalcev je bil opažen med mentorji skupin na področju sodobnega plesa, ki so večinoma tudi plačani. Ljubiteljska kultura se v tem pogledu torej kaže kot dodatna priložnost za delovanje in zaslužek.

Vsebinsko se zdi, da je večina ljubiteljske kulture usmerjena v ohranjanje tradicije, od koder bržkone izvira tudi dejstvo, da v društvih prevladujejo starejši člani (od 46 do 60 let), pri razlogih za slabše pridobivanje podmladka pa so anketiranci navajali celo naslednje vzroke: »nezanimanje za dejavnost, manjša konkurenčnost napram ostalim prostočasnim dejavnostim, spremenjen način življenja mladih, želja po drugačnem repertoarju delovanja društva« (Breznik idr. 8).

To seveda ne pomeni, da v ljubiteljskem gledališču ne najdemo predstav, ki so raziskovalne in temeljijo na inovaciji. Posamezni primeri po informacijah JSKD dokazujejo prav nasprotno (npr. KUD Franc Kotar iz Trzina) z uprizoritvijo *Blaznost*

igre po besedilu Nebojše Pop-Tasića), a je to večinoma posledica personalnih naključij. Torej ustvarjalne ekipe, ki želi iti dlje in ustvarjati sodoben teater. Dolgoročno je takšen angažma seveda težko ohranjati, kar se je praviloma dogajalo vsem alternativnim gledališčem (npr. začetni generaciji EG Glej z Dušanom Jovanovićem in Zvonetom Šedlbauerjem, Pekarni).

Ljubiteljska društva so večinoma zadovoljna s svojim položajem. Imajo stabilno financiranje, čeprav bi si za produkcije želela več denarja. Imajo osnovno infrastrukturo, prostore za vaje in predstave, kar jim večinoma zagotavlja lokalna skupnost. Dobro so vpeta v dogajanje na lokalni, regionalni in nacionalni ravni, slaba polovica pa deluje tudi na mednarodni ravni. Ljubiteljsko gledališče je torej pomembna umetniška platforma, ki pa za zdaj v Sloveniji združuje predvsem amaterske ustvarjalce. Kljub problemu prekariata, ki je pri nas posebej pereč med mladimi, se ljubiteljsko gledališče še ni uveljavilo kot prostor njihovega delovanja, na način, da bi razvijali svoje umetniške potenciale ob zaposlitvi na nekem drugem področju. Pogostejše je iskanje dodatnega zaslužka oz. priložnosti za delo v mentoriranju ljubiteljskih gledaliških ali plesnih skupin.

Literatura

- Breznik, Inge, idr. *Analiza stanja, ugotavljanje potreb in oblikovanje prioritet v okviru mreženja, zagovorništva in razvoja področja ljubiteljske kulturne dejavnosti za dvig kvalitete in kulture bivanja v Sloveniji*. Zveza kulturnih društev Slovenije, 2019, zkds.eu. Dostop 5. 12. 2019.
- Čopič, Vesna in Gregor Tomc. *Kulturna politika v Sloveniji*. Fakulteta za družbene vede, 1997.
- Deutsch, Tomi. *Analiza podatkov. »Analiza stanja ljubiteljske kulturne dejavnosti v Sloveniji«*. Zveza kulturnih društev Slovenije, 2019, zkds.eu. Dostop 5. 12. 2019.
- Eden drug' mu ogenj dajmo. Kultura v številkah 2010–2012*. Ministrstvo za kulturo RS, 2014.
- Gabrič, Aleš. »Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952.« *Borec*, let. 43, št. 7, 8, 9, 1991, str. 469–655.
- Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*. jskd.si. Dostop 21. 10. 2019.
- Šmalc, Matjaž, in Aleksandra Krofl, ur. *50+ Linhartovih srečanj*. Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, 2011.

The article explores amateur theatre in Slovenia and developments in this field after 1991. Although significant social and political changes took place in 1991, the analysis shows that the system of state financing and local community support for amateur theatre remains virtually the same as established in the period between 1945 and 1991. The same goes for educational and professional support of amateur theatre and amateur culture as a whole. The recent empirical analysis of amateur culture carried out by the Union of Cultural Societies of Slovenia (2019) shows that the most significant shift can be detected in the nature of the functioning of amateur theatre. While amateur culture used to allow professional artists the opportunity to try out and develop alternative theatre practices as well as to express dissident ideas, this is no longer the case. After 1991, such practices mostly moved over to the strong NGO sector, which is funded directly by the state and offers a space in which alternative theatre can develop.

Keywords: amateur theatre, amateur culture, cultural policy, alternative theatre, financing of culture

Gašper Troha graduated from the Department of Comparative Literature and Literary Theory of the Faculty of Arts and the Academy of Music, both of the University of Ljubljana. In 2007, he received his PhD for the dissertation "Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943-1990" (The Articulation of the Relationship to Authority in Slovenian Drama 1943-1990). His research focuses on the sociology of literature, especially concerning questions of the contemporary world and Slovenian drama and theatre. He works part-time at the Faculty of Arts and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. He has contributed to numerous national and foreign scientific journals and edited several scientific monographs, among them, *History and its Literary Genres*, *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (Literary Modernism in the Years of Lead) and *Lojze Kovačič: življenje in delo* (Lojze Kovačič: Life and Work). His recent publications include a book on cultural opposition and Slovenian dramatic literature entitled *Ujetniki svobode* (Prisoners of Freedom).

gasper.troha@guest.arnes.si

The Situation and Image of Contemporary Amateur Theatre in Slovenia¹

Gašper Troha

Faculty of Arts, AGRFT, University of Ljubljana

Introduction

The article is based on research which is part of the comparative research project of STEP (Project on European Theatre Systems) that embarked on an empirical review of European amateur theatre in 2018. In Slovenia, the amateur theatre has been relatively under-researched. Thus, with the aid of the Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities (JSKD), we decided to map out the field with a survey addressed to every theatre group that participated at any of the theatre festivals organised by JSKD in 2019. The survey was coordinated with other STEP members to allow for the comparison of amateur theatres in different European states.

Unfortunately, our survey received hardly any responses. For a while, it appeared as though we would not be able to conduct the research at all. Later, it turned out that this was because the Union of Cultural Societies of Slovenia conducted an almost identical poll in 2019. In their questionnaire, they posed virtually the same questions. While their aim was to “find out the needs and determine priorities in the areas of networking and advocacy for the area of amateur culture based on an analysis of the state of finances, human resources and venue capacities of cultural societies; the area of artistic mentorship; advocacy; counselling and informing; networking and collaboration with associate organisations” (4), we were able to use their results for our research, that is, for mapping the field of amateur culture in Slovenia. They received 517 completed questionnaires, which represents 16% of all associations active in the field of amateur culture. Of those 517, 24.8% are active in theatre and puppetry, while 3.1% are active in contemporary dance. Thus, a relatively higher percentage of associations dealing with performative arts responded to the survey, as, according to the Ministry of Culture data for 2012, only 13% of all associations are active in this field. Thus, it is safe to assume the results to be representative of the current state-of-affairs in amateur culture and especially amateur theatre.

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

There is a long tradition of amateur theatre in Slovenia, reaching back to the 18th century and the circle of Žiga Zois. An important stepping stone in the professionalisation of Slovenian theatre also began in 1867 with the founding of the Dramatic Society (Dramatično društvo), which was, in fact, an amateur theatre. Much later, various societies hosted alternative theatre (e.g., the Oder 57 (Stage 57) group, Glej Experimental Theatre, the Pekarna (Bakery) Theatre) looking for new ways of expression and playing a key role in stimulating Slovenian playwrights. In 1991, Slovenia gained independence, bringing about radical social change which also included changes in the area of amateur culture and, more specifically, amateur theatre.

So what is the landscape of amateur theatre like today? How is it financed? How are its creators perceived? What is their motivation? What are the biggest challenges they face?

We will look for answers to these questions through a short introduction of amateur culture in Slovenia based on the recent empirical analysis of amateur culture (Union of Cultural Societies, 2019). But first let us give a brief review of amateur theatre following World War II since that period saw the establishment of the cultural system which, with certain modifications, endures to these days.

Amateur theatre and amateur culture after 1945

Immediately following World War II, culture became one of the primary instruments of propaganda of the new ideology. The principle cultural-political goals during the first seven-year period, which was still strongly modelled upon the example of the Soviet Union, were as follows: 1) to raise the overall level of culture of the population; 2) to facilitate the accessibility of culture to a wide range of people; 3) to enhance socio-political consciousness, that is, the indoctrination of masses into the new social order. Goal number 2 appears the most interesting, as it stipulated mass cultural production and consumption. The state undertook widespread infrastructural projects, building local cultural centres, theatre venues, libraries, etc., and establishing cultural societies (Cf. Čopič).

Until 1947, amateur culture was under the auspices of the Ministry of Education. In 1947, a special organisation, the Ljudska prosveta (People's Education and Cultural Society), was founded to further develop this area. The latter continued establishing union cultural societies, youth cultural societies and cultural-educational societies (Gabrič 565–567). The name of the organisation changed several times until in 1977 it became the Zveza kulturnih organizacij Slovenije (Association of Cultural Organizations of Slovenia). It had a widespread network of local branches and oversaw all cultural activities throughout the state. It organised numerous workshops

and trainings for members as well as meetings on different levels, thus overseeing the quality and proliferation of amateur culture.

After Slovenia gained independence, the state founded the Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – JSKD (Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities) in 1996 and delegated to it the execution of the national cultural programme in the field of amateur cultural activity. The Association of Cultural Organizations was renamed to the Zveza kulturnih društev Slovenije – ZKDS (Union of Cultural Societies of Slovenia) representing the interests of its members.

The Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities is a well-established organisation with 59 local branches covering all of Slovenia as well as Slovenians abroad, while also establishing international connections. As they describe their own functioning, the JSKD “organises cultural and educational activities, publishes magazines and other publications, assists cultural societies and their associates in Slovenia and abroad with expert and organisational support” (*Javni sklad*). It oversees cultural activities across the state and offers professional and educational support to amateur culture, just like the Union of Cultural Organizations did earlier.

Thus, it is no wonder that Slovenian amateur culture is well developed, including amateur theatre. In 2011, the then-director of the JSKD Igor Teršar briefly presented amateur theatre in his introduction to the book on the Linhart Meeting (Linhartovo srečanje), the biggest and most important festival of amateur theatre groups in Slovenia.

Amateur theatre today makes up for an important part of theatre production in Slovenian culture. As a total art form [...] it connects over 450 theatre groups of adults who each year create approx. 150 theatre pieces. [...] If we add to that more than 600 children’s and 100 youth theatre groups [...] we can grasp the impact of theatre on our society in the cultural education and formation of our youth, in socialisation and establishing social bonds, as well as in preserving the cultural heritage on the one hand and following contemporary theatre on the other one (Šmalc 3).

The situation remains similar to this day. Thus, in 2019, 524 groups² applied to different festivals organised by the JSKD (267 applied to the Meeting of Children’s theatre groups of Slovenia; 58 to Festival Vizije – the festival of youth groups of Slovenia; 122 to the Linhart Meeting – the festival of theatre groups for adults; 77 to the meeting of puppet theatre groups of Slovenia). The applied performances alone featured 6634 actors, actresses and puppeteers, to which we must also add all other members of production teams, as well as everyone else who otherwise participates in these groups but was not involved with the performances which applied for the festivals. This means we are dealing with a large number of persons participating in theatre.

² This data was gained from an interview with Matjaž Šmalc, the expert co-worker for theatre at the JSKD.

Amateur culture is mostly financed by the state through the JSKD, which in 2018 received 3.5 million EUR from the state budget. This amount makes up over 2% of the entire budget of the Ministry of Culture. As we will see later, the production costs of these groups are largely covered by local communities, but we were unable to get exact information about the amount. We can, however, estimate this amount on the basis of the analysis conducted by the Union of Cultural Societies of Slovenia in 2019, which also inquired about the amount of financing contributed to amateur culture by the staff responsible for social activities in Slovenian municipalities. The research shows that, on average, municipalities give 4.54€ per resident per year (Cf. Breznik et al. 16). Multiplied by the current population of Slovenia (2,089,310, Republic of Slovenia Statistical Office), this amounts to 9,485,467.40€. Thus, the total sum of support the state and municipalities give to amateur culture amounts to 13 million EUR.

This indicates that amateur culture has always held an important position in Slovenia. After 1945 it began receiving systematic state subsidies. It was attended by a separate organisation which established a widespread network, thus enabling progress across the country. Planned education and the organisation of meetings allowed for the further development of amateur cultural activities. And as it was organised in societies, these allowed for the development of new performative approaches and even artistic fields (e.g., contemporary dance) in given as well as throughout its existence facilitating youth to come into contact with culture. It is no exaggeration to say that virtually all professional artists today were first active in the area of amateur art.

Today the situation is quite similar to that before 1991. The JSKD, established and financed mainly by the government, oversees amateur culture. Inside this field, theatre holds a prominent position despite not being its largest part. According to the Ministry of Culture, in 2014, 13% of the cultural societies and associations pursued theatre (Cf. Eden 20). For us, the content of their project is more interesting than the infrastructure and system of functioning of their organisations. Here, too, the 2019 survey by the Union of Cultural Societies of Slovenia allows for up-to-date insight.

The self-image of amateur theatre

In 2019, the Union of Cultural Societies of Slovenia, which after 1996 became the representative of civil society in the area of amateur culture, conducted an extensive survey about the situation of amateur culture. Its results were published under the title *Analiza stanja, ugotavljanje potreb in oblikovanje prioritete v okviru mreženja, zagovorništva in razvoja področja ljubiteljske kulturne dejavnosti za dvig kvalitete in kulture bivanja v Sloveniji* (Breznik et al.). The research was based on an extensive survey conducted among amateur cultural societies across Slovenia.

The questionnaire explored various aspects of the functioning of these societies: finances, human resources, venue capacities; the area of artistic mentorship; advocacy; counselling and information; networking and collaboration with associated organisations. The results were later interpreted through the perspective of the role of the Association of Cultural Societies or rather how the association could support these societies with the needs and challenges they are facing today. For our purposes, the raw data is more interesting and can be interpreted from the perspective of our own research questions. Let us thus attempt to describe the state of Slovenian amateur theatre and determine the main challenges it is facing. To this end, we will also rely on some other statistical reviews of the field published by the Ministry of Culture.

The basic make-up of cultural societies

The majority of cultural societies, 62.8%, “have a membership of 3 to 50. Among these, 20.9% have 11 to 20 members. Just over 10% have 100 or more members, and there are two instances of societies with over 1000 members” (Breznik et al. 5). The most represented age group among society members is aged 46–60 years, the least represented is aged 0–15, followed by the 15–29 age group. These numbers indicate that there is generally less interest for amateur culture during the period of schooling and immediately following it when people tend to be building their family life and career.

	No.	Per cent
Under 15	145	28.3
15–29	297	57.9
30–45	348	67.8
46–60	370	72.1
Over 61	304	59.3

Table 1: Membership age structure (Deutsch 9, Table 7).

The membership primarily consists of mixed-gender groups in which men and women are equally represented, or rather, women tend to be “slightly overrepresented” (Breznik et al. 6).

Cultural societies most often produce 1–3 première productions per year. This overall average is even more characteristic of smaller societies which presumably include the ones from the field of performative arts.

	3 – 34 members		35 and more members		Total	
	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent
1–3	166	66.1	146	55.7	312	60.8
4–6	41	16.3	58	22.1	99	19.3
7–10	11	4.4	22	8.4	33	6.4
More than 10	10	4.0	19	7.3	29	5.7
We do not have our own productions	23	9.2	17	6.5	40	7.8
Sum total	251	100.0	262	100.0	513	100.0

X^2 -test: X^2 (sig.) = 11.330 (0.023)

Table 2: Première productions, according to the size of society (Deutsch 17, Table 20).

Financial and organisational make-up

“For the majority of amateur cultural societies (61.7%) their municipality is the main source of financing, for 11% it is gainful activity on the market, while 8.7% say it is the Public Fund” (Breznik et al. 6). Other sources of financing include membership fees, sponsorships, donations and subsidies from the Ministry of Culture. Thus, the local community appears to be the principal source of financing for these societies, which, as a rule, are strongly involved with the local cultural activities. In smaller places, amateur culture often represents the majority of culture on offer. No wonder over 90% of societies apply to local community tenders. They represent a fixed source of income, despite some warnings that the funds are not inflation-adjusted. If we take into account the financial crisis endured during the recent decade, it is surprising not to see a sharp decline in subsidies, unlike the case of funding public institutions and non-government organisations at the national level.

	No.	Per cent
Municipality	319	61.7
Public Fund for Cultural Activities	45	8.7
Ministry of Culture	1	0.2
Own funds (entrance fees, etc.)	57	11.0
Sponsorships	34	6.6
Membership fees	29	5.6
Other	32	6.2
Total	517	100.0

Table 3: Main sources of financing for societies (Deutsch 19, Table 27).

The results indicate that municipalities “contribute to amateur culture from 0.80€ to 11.70€ per resident, averaging at 4.54€ per resident per year. In budget percentage, this represents between 0.14 to 1% of the respective municipality budget. The average percentage of funds intended for amateur culture is 0.42% of the budget” (Breznik et al. 15).

To 51.5% of societies, the local community also provides space for rehearsals and performances, free of charge, mostly covering the operating costs.

	No.	Per cent
Yes	292	56.7
Yes, rehearsals only	56	10.9
Yes, events only	50	9.7
No	117	22.7
Total	515	100.0

Table 4: Access to appropriate space for rehearsals and events (Deutsch 40, Table 48).

As shown in the above table societies are mostly satisfied with the spaces for rehearsals and performances at their disposal. Only 20% of respondents felt that there are no appropriate spaces for rehearsals and performances at their disposal in their municipality. More than half of societies have their own space for rehearsals and performances, while some only have space for rehearsals. Thus, we can see that local communities mostly take care of the basic conditions for the functioning of amateur societies, offering them space for rehearsals and productions and financing the majority of their activities, as demonstrated in the table below.

	No.	Per cent
The society owns the space	15	3.8
The society manages the space	14	3.5
The society rents the space free of charge, at no operating costs	205	51.5
The society rents the space free of charge but pays for operating costs	60	15.1
The society pays rent and operating costs	60	15.1
Other	44	11.1
Total	398	100.0

Table 5: Type of available space in municipalities (Deutsch 45, Table 51).

Mentorship

Amateur societies are led by mentors. They can be members of the society and amateurs themselves, meaning that they usually have no formal education in the artistic area in which they are active. But some of the societies are led by formally educated artists. As seen from the table below, most mentors do not have a formal education in their artistic field. In the field of theatre and puppet theatre, this is true for 72.7% of the mentors.

	Yes		No		Other*		Total	
	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent
Choir music	39	33.9	49	42.6	27	23.5	115**	100.0
Instrumental music	70	60.9	38	33.0	7	6.1	115	100.0
Folklore	13	12.7	76	74.5	13	12.7	102	100.0
Contemporary dance	9	45.0	8	40.0	3	15.0	20	100.0
Literature	32	39.5	41	50.6	8	9.9	81	100.0
Theatre and puppets	26	20.3	93	72.7	9	7.0	128	100.0
Visual arts	34	45.3	37	49.3	4	5.3	75	100.0
Film and video	4	19.0	15	71.4	2	9.5	21	100.0
Intermedia	4	33.3	6	50.0	2	16.7	12	100.0
Other fields	10	19.2	35	67.3	7	13.5	52	100.0

* International certificates, informal education outside formal educational institutions, etc.

Table 6: Formal education of artistic directors (Deutsch 46, Table 54).

Interestingly, mentors often work in societies on voluntary bases – in the field of theatre and puppetry, this goes for 64.1% of the mentors – which is probably due to a lack of formal education and professional engagement in respective artistic areas. In the field of theatre and puppetry, the percentage of mentors without a formal education is among the highest, while the percentage of paid mentors is among the lowest.

	Yes – fixed monthly fee		Yes – occasional fee		Yes – travel cost reimbursement	
	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent
Choir music	62	23.5	49	18.6	75	28.4
Instrumental music	40	34.8	13	11.3	18	15.7
Folklore	16	15.7	12	11.8	26	25.5
Contemporary dance	5	25.0	2	10.0	6	30.0
Literature	2	2.5	7	8.6	7	8.6
Theatre and puppets	5	3.9	20	15.6	18	14.1
Visual arts	1	1.3	18	24.0	9	12.0
Film and video	0	0.0	3	14.3	1	4.8
Intermedia	2	16.7	2	16.7	1	8.3
Other fields	4	7.0	8	14.0	8	14.0

Table 7: Fees for artistic directors (part 1) (Deutsch 47, Table 56).

	No – voluntary		Other		Total	
	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent
Choir music	72	27.3	6	2.3	264	100.0
Instrumental music	42	36.5	2	1.7	115	100.0
Folklore	46	45.1	2	2.0	102	100.0
Contemporary dance	3	15.0	4	20.0	20	100.0
Literature	61	75.3	4	4.9	81	100.0
Theatre and puppets	82	64.1	3	2.3	128	100.0
Visual arts	44	58.7	3	4.0	75	100.0
Film and video	15	71.4	2	9.5	21	100.0
Intermedia	6	50.0	1	8.3	12	100.0
Other fields	33	57.9	4	7.0	57	100.0

Table 8: Fees for artistic directors (part 2) (Deutsch 48, Table 57).

The above tables indicate that amateur theatre does not offer career opportunities to artists, although their professional careers are ever-more subject to precarisation and scarcity. This is probably due to a strong independent scene which evolved in Slovenia as early as in the 1960s. After 1991, it continued to function in the form of societies and private institutions, or rather non-government organisations (NGOs). This segment engages professional artists, mostly with formal education. The distinction between both areas appears to be strong and based on the notion of amateur culture which associates it with lesser artistic ambition.

The exception here is the field of contemporary dance which may be showing the potential for future developments in the entire field of amateur theatre. This is the field

with the highest percentage of non-voluntary mentors. “One of the reasons for this might be that this field is strongly associated with precarious forms of employment, and thus mentors depend on fees from amateur societies to make ends meet. This is corroborated by the highest percentage of mentors with the status of self-employed in culture coming from the field of contemporary dance” (Breznik et al. 8).

	Yes, employed, working in their profession		Yes, self-employed in culture		No		Other		Total	
	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent	No.	Per cent
Choir music	98	37.3	22	8.4	124	47.1	19	7.2	263	100.0
Instrumental music	53	46.1	6	5.2	45	39.1	11	9.6	115	100.0
Folklore	5	5.0	1	1.0	91	90.1	4	4.0	101	100.0
Contemporary dance	1	5.0	6	30.0	8	40.0	5	25.0	20	100.0
Literature	17	21.0	6	7.4	54	66.7	4	4.9	81	100.0
Theatre and puppets	18	14.1	14	10.9	88	68.8	8	6.3	128	100.0
Visual arts	17	22.7	12	16.0	38	50.7	8	10.7	75	100.0
Film and video	5	23.8	1	4.8	14	66.7	1	4.8	21	100.0
Intermedia	3	25.0	1	8.3	7	58.3	1	8.3	12	100.0
Other areas	7	12.7	5	9.1	42	76.4	1	1.8	55	100.0

Table 9: Professional employment of artistic directors in the area of culture and art (Deutsch 53, Table 67).

Thus the field of contemporary dance might suggest potential future development, in which amateur theatre might offer career opportunities to professional creators, thus also enhancing the quality of the field. The surprising element here is the field of theatre and puppets, as we know of some professional directors and actors (e.g., Gojmir Lešnjak Gojc, Jaša Jamnik) who often direct in amateur theatres. However, it is true that the poll asked about the mentors/leaders of the groups who are usually their members and are not professional artists.

Networking

The JSKD appears to play a vital role in the development of amateur culture as well. To this effect, it organises meetings of groups at the local, regional, national and international levels. This allows for comparison of productions and progress in quality. 95.5% of the societies thus connect to other societies at the local, regional or national levels, while 49.1% do so at the international level as well. Most of these collaborations take place once per year, while some responses indicated twice or three times per year.

Almost half of the societies (49.3%) attend competitions abroad, mostly in neighbouring countries (Italy, Austria, Croatia). As a rule, these societies also collaborate with foreign organisations in their productions.

Also worth noting is inter-sectoral networking. Societies mostly collaborate with other organisations in their local surroundings – e.g., tourist societies, schools and kindergartens.

The data once again confirms that amateur societies represent an important factor in the life of local communities. Collaboration with other sectors indicates that culture is looking for points of intersection with other related fields (principally education and tourism through the presentation of local traditions). Besides, such societies can serve as a means for connecting local communities internationally, demonstrated by frequent participation in competitions and collaborations with organisations from abroad, thus strengthening their networking and quality work.

Conclusion

Now we can attempt to give some answers to our starting questions. The situation of amateur culture changed after 1991. The state established the Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities (JSKD) and delegated to it most of the tasks formerly handled by the Association of Cultural Organizations of Slovenia, thus preserving the widespread support infrastructure with 59 branches of the JSKD. This structure allows it to compare productions, oversee the development of members' skills and help organise cultural productions. Concerning the number of societies, members and productions, Slovenian amateur culture appears to be in very good shape.

A bigger shift happened at the content level. Prior to 1991, amateur culture was also a space for professional artists to look for alternative artistic practices. After 1991, however, this function was relegated to the field of the so-called non-government organisations (NGOs). While these entities are also organised as societies or private institutes, they apply for funding at the Ministry of Culture and mostly do not collaborate with the JSKD.

A common approach to involving professionals into amateur culture is the system of mentorship, that is, artistic direction, stage directing, etc. Sometimes these professionals also receive payment for their work, but often they work voluntarily or only get reimbursed for their travel costs. A larger share of professionals can be noted among the mentors of groups in the field of contemporary dance, who, as a rule, also receive payment. In this perspective, amateur culture provides an opportunity for additional work and income.

Contentwise, it appears that the majority of amateur culture is oriented towards maintaining traditions, which is probably correlated to the fact that memberships predominantly include older people (46–60 years). Reasons for the lack of younger members listed by the respondents include: “lack of interest for such activities, competition with other leisure time activities, the different lifestyle of youth, desire for a different repertoire and functioning of societies” (Breznik et al. 8).

This is not to say that it is impossible to find experimental performances based on innovation in amateur theatre. According to JSKD information, there are individual cases proving the opposite (e.g., KUD Franc Kotar from Trzin with its performance *Blaznost igre* (The Madness of Play) written by Nebojša Pop Tasić), this is predominantly the result of personal coincidence, that is, a creative team with the ambition to delve deeper and produce contemporary theatre. It is, of course, hard to maintain such engagement in the long run, which was also characteristic of alternative theatres (e.g., the first generation of Glej Experimental Theatre with Dušan Jovanović and Zvone Šedelbauer; the Pekarna Theatre).

To a large extent, amateur societies are satisfied with their situation. They have fixed sources of financing, even though most would like more money for productions. They have the basic infrastructure, space for rehearsals and performances, mostly provided by the local community. They are well integrated into local, regional and national activities; almost half of them are also active internationally. Thus, amateur theatre is an important artistic platform which at least for the time being involves mostly amateur creators. Despite the problem of precarisation especially affecting young people, the amateur theatre has so far failed to assert itself as a space for developing their artistic potential while working in some other field. A more common practice is to look for additional income or work opportunities by mentoring amateur theatre or dance groups.

Bibliography

Breznik, Inge, et. al. *Analiza stanja, ugotavljanje potreb in oblikovanje prioritet v okviru mreženja, zagovorništva in razvoja področja ljubiteljske kulturne dejavnosti za dvig kvalitete in kulture bivanja v Sloveniji* [Analysis of the state, establishing the needs and shaping of priorities in the framework of networking, advocacy and development of the field of amateur culture to enhance the quality and cultural life in Slovenia]. Zveza kulturnih društev Slovenije, 2019, zkds.eu. Accessed on 5 December 2019.

Čopič, Vesna and Gregor Tomc. *Cultural Policy in Slovenia*. Council of Europe, 1998.

Deutsch, Tomi. *Analiza podatkov. "Analiza stanja ljubiteljske kulturne dejavnosti v Sloveniji"*. Zveza kulturnih društev Slovenije, 2019, zkds.eu. Accessed on 5 December 2019.

Eden drug'mu ogenj dajmo. Kultura v številkah 2010–2012. Ministrstvo za kulturo RS, 2014.

Gabrič, Aleš. "Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952." *Borec*, vol. 43, no. 7, 8, 9, 1991, pp. 469–655.

Javni sklad RS za kulturne dejavnosti. jskd.si. Accessed on 21 October 2019.

Šmalc, Matjaž, and Aleksandra Krofl, eds. *50+ Linhartovih srečanj*. Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, 2011.

Translated by Jaka Andrej Vojevec

Cilj članka je predstaviti začetne rezultate prve faze raziskave ljubiteljskega gledališča, ki smo jo leta 2019 izvedli po vsej Estoniji, in jih primerjati s področjem profesionalnega gledališča. Članek je sestavljen iz štirih delov. Najprej predstavimo metodologijo raziskave. V drugem delu je podan statistični pregled estonskega ljubiteljskega gledališča. Sledi primerjava političnih strategij, ki se izvajajo na področju profesionalnega in ljubiteljskega gledališča. Na koncu so predstavljeni največji izzivi ljubiteljskih skupin in mogoče rešitve. Od približno 200 ljubiteljskih gledališč, v katerih delujejo odrasli, jih je naš vprašalnik izpolnilo 85 (43 %). Izkazalo se je, da je 39 % gledališč del večjih organizacij, običajno lokalnih kulturnih domov. Nekaj manj (29 %) jih deluje kot nevladne organizacije ali pravnega statusa nimajo (28 %). Redno je financiranih 65 % gledališč, vendar se mnoga izmed njih prijavljajo tudi za projektno financiranje, tako kot skoraj vsa preostala. Najpomembnejši vir financiranja so lokalne občine, ki podpirajo 79 % gledališč. Največ stroškov imajo s prevozi in delavnicami. Večino produkcije na estonski ljubiteljski gledališki sceni predstavlja govorjeno gledališče. Zelo pomembno vlogo na ljubiteljskem gledališkem področju igrajo festivali, ki se jih večina gledališč redno udeležuje. Trije največji izzivi amaterjev so povezani s člansko problematiko, repertoarjem in financiranjem.

Ključne besede: ljubiteljsko gledališče, estonsko gledališče, kulturna politika, izzivi amaterjev, STEP

Anneli Saro je profesorica za gledališke raziskave na Univerzi v Tartuju, Estonija. V letih 2010–2014 je predavala estonsko kulturo na Univerzi v Helsinkih. Je vodja mednarodne raziskovalne skupine STEP – Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (2004–2008, 2017–) in delovne skupine Theatrical Event v okviru IFTR – Mednarodne zveze za gledališke raziskave (2011–2017). Delovala je kot glavna urednica revije Nordic Theatre Studies (2013–2015) ter kot članica izvršnega odbora Mednarodne zveze za gledališke raziskave (2007–2015). Je avtorica člankov in knjig o estonski gledališki zgodovini in sistemih, področju gledališča in performansa ter raziskavah občinstva. Uredila je tudi več knjig in posebnih števil revij.

Hedi-Liis Toome je predavateljica študijev gledališča na Inštitutu za kulturne raziskave na Univerzi v Tartuju, Estonija. Leta 2015 je doktorirala iz gledaliških študij na Univerzi v Tartuju. Pri raziskovanju se osredotoča na gledališko sociologijo, gledališke sisteme, recepcijo in raziskave občinstva ter uporabo kvalitativnih in kvantitativnih metod v raziskovanju gledališča. Je tudi vodja Združenja raziskovalcev gledališča in gledaliških kritikov Estonije ter voditeljica radijskega programa z gledališko tematiko. Deluje tudi v gledališčih in gledaliških organizacijah ter organizira gledališke festivale.

anneli.saro@ut.ee, hediliis@gmail.com

Izzivi polja ljubiteljskega gledališča v Estoniji¹

Anneli Saro, Hedi-Liis Toome
Univerza v Tartuju

Uvod

Leta 2018 je mednarodna raziskovalna skupina STEP (Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov) pričela s primerjalnim raziskovalnim projektom na področju ljubiteljskega gledališča. Cilj članka je predstaviti začetne rezultate prve faze raziskave ljubiteljskega gledališča, ki je potekala po vsej Estoniji, in jih primerjati s področjem profesionalnega gledališča .

Estonija je majhna država v severni Evropi. Gledališče je že od nekdaj pomemben temelj nacionalne identitete, število obiskov gledališč pa je trenutno enako številu prebivalcev – 1,3 milijona. Estonija ima 50 institucij, v katerih gledališko produkcijo ustvarjajo profesionalci; od teh jih skoraj 30 prejema državno subvencijo. Tudi ljubiteljsko gledališko področje v Estoniji je zelo dejavno. Po podatkih Statističnega urada Estonije (Statistikaamet) je bilo leta 2018 v Estoniji 431 ljubiteljskih gledališč, od tega približno 200 skupin, v katerih delujejo odrasli, preostalo pa so šolska gledališča. Ljubiteljsko gledališče ima 150-letno tradicijo, večinoma na podeželju, ter že od nekdaj obstaja kot vzporedno vesolje profesionalnega gledališča, ki je večinoma prisotno na urbanih področjih. Estonsko profesionalno gledališče je precej dobro obdelano s statističnega in raziskovalnega vidika, ljubiteljsko pa je doslej večinoma ostajalo izven raziskovalnega dometa, saj je od profesionalnega gledališkega polja precej oddaljeno (s finančnega, političnega in estetskega vidika). Polje tukaj razumemo v bourdieuevskem smislu, kar pomeni »ločeno socialno vesolje, ki deluje po lastnih zakonitostih« (Bourdieu 162). Članek predstavlja prvi poskus celovitega pregleda delovanja estonskega amaterskega gledališkega področja.

Članek je sestavljen iz štirih delov. Najprej predstavimo metodologijo raziskave. V drugem delu je podan statistični pregled estonskega ljubiteljskega gledališča. Sledi primerjava političnih strategij, ki se izvajajo v poklicnem in ljubiteljskem gledališču. Na koncu so predstavljeni največji izzivi ljubiteljskih skupin in mogoče rešitve.

¹ Delo je finančno podprla Univerza v Tartuju, štipendija št. PHVKU20933.

1. Metodologija in vprašalnik

V mnogih evropskih državah se kvantitativni podatki o dejavnostih profesionalnih gledališč zbirajo letno in centralno, podatki o amaterjih pa so zelo splošni, naključni ali nepopolni. Zato smo se odločili, da bomo projekt pričeli z zbiranjem splošnih podatkov o ljubiteljskih gledališčih z enako metodologijo, kot jo je skupina uporabila v prejšnjih raziskavah (prim. Van Maanen idr. in *Amfiteater*). Vprašalnik smo sestavili skupaj; da bi naše ugotovitve lahko primerjali z obstoječimi podatki, smo se pri tem delno opirali na vprašalnike, ki jih že uporabljajo na Nizozemskem in v Švici.

V splošnem so vprašanja za vse države enaka, nekaj odstopanj v odgovorih pa bi lahko našli zaradi kulturnih razlik.² Poleg tega je bilo na koncu vprašalnika mogoče dodati tudi vprašanja, ki s primerjalnega vidika niso zanimiva, vendar imajo lokalno težo. Prvo različico vprašalnika smo sestavili v angleščini in ga nato prevedli v lokalne jezike. V Estoniji so vprašalnik nato pregledali odbor Združenja ljubiteljskih gledališč Estonije in drugi strokovnjaki. Po njihovih predlogih so bila dodana vprašanja o geografskem dosegu gledališč in sodelovanju na festivalih (pomen slednjih bomo obravnavali v nadaljevanju). Vprašalniki so bili poslani po vseh okrožjih, in sicer gledališčem z javnimi (vsem dostopnimi) predstavami, kar pomeni, da so bila iz raziskave izključena estonska šolska gledališča.

Vprašalnik je bil sestavljen iz treh delov:

- 1) Vprašanja o delovanju gledališča: ime, leto ustanovitve, naslov, pravni status, število članov in njihova struktura po spolu in starosti. Vprašali smo tudi, kako se je število članov spreminjalo v zadnjih letih, ali se igralci izobražujejo in kateri so največji izzivi, s katerimi se gledališče trenutno sooča.
- 2) Vprašanja o financiranju gledališča: kdo gledališče financira in kako, katere so največje stroškovne postavke in ocena trenutne gospodarske situacije.
- 3) Vprašanja o umetniških dejavnostih: število premier, lastnih predstav in gostujočih predstav v zadnjem letu; geografsko območje, na katerem se prirejajo predstave in s katerega prihajajo gostujoče predstave obiskov; vrste predstav; vrste besedil, ki se uporabljajo za predstave; uporabljeni jeziki (pa tudi narečja); ciljne skupine; nastopi na festivalih v Estoniji in tujini; morebitna sodelovanja s profesionalci in amaterji.

Raziskavo med estonskimi ljubiteljskimi gledališči smo izvedli spomladi 2019 z namenom, da podamo celovit pregled institucionalnega, gospodarskega in estetskega delovanja gledališč. Vprašalnik je Estonsko združenje ljubiteljskih gledališč razdelilo svojim članom (65 gledališč) in prek kontaktnih oseb v 14 estonskih okrožjih.

² Primer: Na Malti je bilo med viri financiranja mogoče izbrati tudi odgovor »cerkev«. V Estoniji te možnosti ni bilo, saj cerkve navadno ne podpirajo ljubiteljskih skupin.

Od približno 200 ljubiteljskih gledališč, v katerih delujejo odrasli, jih je na vprašalnik odgovorilo 85 (43 %). V nekaterih primerih sta na vprašalnik odgovorili dve osebi iz istega gledališča, njuni odgovori pa so bili različni. Vključili smo zadnje poslane odgovore. Vzorec torej ni bil povsem reprezentativen, zato odgovorov ni bilo mogoče posplošiti na ljubiteljsko gledališče kot celoto, vendar glede na raznolikost skupin, ki so izpolnjevale vprašalnik, nekatere tendence v tem polju vsekakor prevladujejo in so značilne zanj kot celoto.

2. Značilnosti polja ljubiteljskega gledališča v Estoniji

Splošni pregled rezultatov je razdeljen na tri dele: splošni organizacijski vidiki, financiranje in umetniške dejavnosti.

2.1. Organizacijski vidiki

Estonska ljubiteljska gledališča so navadno ustaljene organizacije – 80 % jih deluje redno. Največ gledališč (39 %) je del večjih organizacij, običajno lokalnih kulturnih domov (tabela 1). Nekaj manj (29 %) jih deluje kot NVO³ ali nimajo pravnega statusa (29 %). Slednja morda težje zaprosijo za projektno financiranje, saj zanj pogosto lahko kandidirajo le pravne osebe.

Pravna oseba	Število gledališč	Odstotek
Del večje organizacije	32	39 %
NVO	25	29 %
Ni pravna oseba	25	29 %
d. o. o.	2	2 %
Drugo	1	1 %
Skupaj	85	100 %

Tabela 1: Oblike pravnih oseb estonskih ljubiteljskih gledališč.

Čeprav je članska problematika med največjimi izzivi (prim. v nadaljevanju), 50 % gledališč navaja, da je število njihovih članov v zadnjih treh letih stabilno, v 28 % gledališč pa se je povečalo. Število članov se zmanjšalo v približno petini organizacij.

Estonska ljubiteljska gledališča imajo povprečno 14 članov (najmanj dva in največ 70). Zdi se, da podporni člani (ki nudijo finančno podporo ali brezplačne storitve) v Estoniji niso običajna praksa, saj 62 % gledališč trdi, da tako imenovanih pasivnih

³ NVO – nevladna organizacija.

članov nima. Kljub temu pa velja, da več (bodisi aktivnih ali pasivnih) članov kot gledališče ima, tesneje se lahko povezuje z lokalno skupnostjo in bolj se lahko poveča njegova pomembnost za družbo.

Po podatkih Statističnega urada Estonije (Statistikaamet) se ženske v različnih kulturnih dejavnostih udeležujejo dvakrat pogosteje od moških. Naša raziskava to potrjuje, saj je med člani ljubiteljskih gledališč 66 % žensk in 34 % moških. Podobno je s strukturo gledalcev v profesionalnih gledališčih, kjer je bilo leta 2017 med obiskovalci, starejšimi od 15 let, 62 % žensk in 38 % moških (Leinbock 388). Pri profesionalnih igralcih pa je struktura po spolih enakovrednejša: v Združenju poklicnih igralcev Estonije je 286 moških in 264 žensk (Sein).

Ker ima Estonija zelo živahno šolsko gledališko sceno, je le 11 % članov odraslih ljubiteljskih gledališč mlajših od 20 let. Največ članov (51 %) je starih 41–65 let, nato 21–40 let (30 % članov). Najmanj članov (8 %) je starejših od 65 let. Ljudje v štiridesetih in petdesetih imajo pogosto več časa za hobije, saj so manj zaposleni z varstvom otrok ali študijem. Poleg tega naj bi imeli tudi manj zdravstvenih težav od ljudi v šestdesetih in sedemdesetih.

2.2. Financiranje

Redno, torej mesečno, četrtno ali letno financiranje prejema 65 % gledališč. To kaže, da ima večina gledališč stalni dohodek, ki se med gledališči seveda razlikuje. Kljub temu se 65 % gledališč prijavlja za projektno financiranje, med njimi tudi 35 % gledališč s stalnim dohodkom, pa tudi druga, ki stalnega financiranja od lokalnih organizacij ali občin ne prejemajo. Podpora na lokalni ravni običajno pomeni brezplačne prostore za vaje, ki jih nudi lokalni kulturni dom, ali pa lokalna občina krije plačo umetniškega vodje ali direktorja. Druge stroške običajno krijejo člani ali se pokrivajo s projektним financiranjem.

Najpomembnejši vir financiranja so lokalne občine, ki podpirajo 79 % gledališč (tabela 2), in sicer zato, ker ljubiteljske dejavnosti in izobraževanja na ljubiteljski ravni financirajo lokalne občine. Članarino članom zaračunava ali od njih prejema storitve in blago 59 % gledališč. Država financira 39 % gledališč, in sicer je mogoče kandidirati za projektno financiranje Sklada za kulturne dotacije (ang. Estonian Cultural Endowment) in Centra za ljudsko kulturo (ang. Folk Culture Centre). Nekaj več kot tretjina gledališč ima tudi sponzorje, manj kot desetino pa podpirajo lokalne organizacije. Presenetljivo je, da je le eno gledališče prejelo podporo zasebnega sklada, nobeno pa prek množičnega financiranja (ang. crowdfunding). Amaterji prodajajo tudi vstopnice za svoje predstave.

Vir financiranja	Število gledališč	Odstotek
Lokalna občina	67	79 %
Članarine ter brezplačno blago in storitve članov	50	59 %
Država	33	39 %
Sponsorji (denar, blago, storitve)	29	35 %
Regionalna organizacija	6	7 %
Brez	4	5 %
Zasebni sklad	1	1 %
Množično financiranje (ang. crowdfunding)	0	0 %

Tabela 2: Glavni viri financiranja.

Skoraj polovica gledališč meni, da je njihovo finančno stanje zadovoljivo. Kot slabo ga ocenjuje 20 % in kot zaskrbljujoče 5 %. Le šest gledališč meni, da je njihovo finančno stanje dobro ali zelo dobro, vsa pa so del večjih organizacij ali delujejo kot nevladne organizacije. Le dve prejmeta redno financiranje, preostala štiri pa kombinacijo rednega in projektnega financiranja. Zato lahko sklepamo, da zadovoljstvo z gospodarskim stanjem ni povezano le s pravnim statusom ali s številom finančnih virov.

Ker se veliko gledališč nahaja v lokalnih kulturnih domovih (ali v drugih tovrstnih organizacijah), so najemnina in stroški minimalni. V primeru profesionalnih gledališč je ravno nasprotno, saj tovrstni izdatki zahtevajo velik del proračuna. Položaj je nekoliko bolj zapleten v primeru gledališč v mestih. Pogosto nimajo lastnih prostorov za vaje in jih morajo najemati, prav tako tudi oder za predstave, ki ga lahko uporabljajo le zadnjih nekaj vaj pred premiero.

Največji strošek predstavljajo prevozi in delavnice (za 87 % gledališč) (tabela 3). Stroški prevoza vključujejo potovanja na festivale in gostovanja. Festivali imajo pomembno vlogo, saj lahko sodelujoči predstave pokažejo širšemu občinstvu, se učijo drug od drugega, sklepajo nova poznanstva in s tem krepijo ljubiteljsko gledališko skupnost.

Drugi največji izdatek so scenografija in kostumi (73 %). Povsem jasno je, da se ljubiteljska gledališča ne želijo odreči umetniški kakovosti in uporabljati praznega

odra ali minimalne scenografije. Scenografija in kostumi, ki upodabljajo določene kraje ali like, lahko prispevajo h kakovosti predstave in uprizarjanja, saj za igralce ustvarijo določeno vzdušje.

Tretjič, 59 % gledališč sredstva porablja za avtorske honorarje (prim. tudi z največjimi izzivi ljubiteljskih gledališč v nadaljevanju), 53 % pa za oglaševanje. Manj kot polovica izpostavlja tudi plače tehničnega in kreativnega osebja, najemnino za prizorišča in izdatke za drame, besedila in druge podobne stroške. Glede na to, da skupine sestavljajo ljubiteljski igralci, skoraj nihče od njih ne prejema honorarja.

Stroškovna postavka	Število gledališč	Odstotek
Prevozi in delavnice	74	87 %
Scenografija, kostumi itd.	62	73 %
Avtorski honorarji	50	59 %
Oglaševanje	45	53 %
Honorarji za direktorje	38	45 %
Honorarji za tehnično ekipo (oblikovanje luči in zvoka itd.)	31	36 %
Najem prizorišč za nastope	23	27 %
Honorarji za kreativno ekipo (scenografi, avtorji glasbe itd.)	20	24 %
Stroški za izvorno besedilo	11	13 %
Igralski honorarji	9	11 %
Najem prostorov za vaje	7	8 %

Tabela 3: Najvišje stroškovne postavke ljubiteljskih gledališč.

Če povzamemo, so največji stroški ljubiteljskih gledališč povezani z uprizoritvijo in samorazvojem, kar je drugače kot pri profesionalnih gledališčih, ki največ porabijo za osebje in komunalne stroške.

2.3. Dejavnosti na področju uprizarjanja

Na splošno gledališča v naši raziskavi vsako leto oziroma sezono izvedejo eno do tri premiere ter približno 11 predstav. Le 25 % gledališč izvede 20 ali več predstav letno.

Najbolj priljubljena oblika uprizarjanja je govorno gledališče (na tem področju ustvarja 91 % gledališč); sledijo pa različne vrste kratkih komičnih oblik (standup, skeči, kabaret itd.), ki jih ustvarja 29 % gledališč (tabela 4).

Vrste gledališča	Število gledališč	Odstotek
Govorjeno gledališče	77	91 %
Glasbeno gledališče	9	11 %
Plesno gledališče	3	4 %
Lutkovno gledališče	2	2 %
Standup, skeči, kabaret	25	29 %
Fizično gledališče	7	8 %

Tabela 4: Gledališka področja, na katerih ustvarjajo ljubiteljska gledališča.

Poleg tega amaterji ustvarjajo tudi zahtevnejšo produkcijo, kot je glasbeno, plesno, fizično in lutkovno gledališče. Nekaj gledališč se ukvarja tudi z improvizacijskim gledališčem in drugimi krajšimi zvrstmi. Razmerje med oblikami uprizarjanja je podobno tudi pri produkciji, ki jo ustvarjajo profesionalci.⁴ Tudi tu prevladuje govorno gledališče (63 % predstav v letu 2018), sledijo pa ples⁵ (11 % repertoarja) in glasbene predstave (8 %) (Sippol 382).

Obstoječe drame za predstave uporablja 87 % gledališč. Nekaj več kot polovica (53 %) izvaja besedila, ki jih zasnjuje skupina ali napiše en njen član. Način za premagovanje ovir, kot so visoki avtorski honorarji ali izzivi pri iskanju primerne repertoarja, bi lahko bilo snovalno oziroma sodelovalno gledališče (ang. devising theatre) (prim. v nadaljevanju). Četrtnina gledališč uprizarja tudi priredbe filmov, romanov itd.

Predstave v estonskem jeziku izvaja 83 % gledališč, osem skupin uporablja tudi narečje (območja, kjer se nahajata mesti Tartu in Võru ter vas Mulgi, imajo svoja narečja, ki jih uvrščamo med južnoestonska, na dveh največjih otokih na zahodu države se govornita narečji v okrožjih Hiiu in Saare), dve skupini pa nastopata v ruščini.⁶ Ena improvizacijsko gledališče je nastopalo tudi v angleščini.

Večina gledališč (92 %) kot ciljno skupino opredeljuje starejše od 20 let. Družine je kot ciljno skupino navedlo 40 % gledališč, mlado občinstvo 24 %, otroke (mlajše od 12 let) pa 13 % gledališč. Kot ciljni skupini so gledališča izpostavila tudi starejše in učitelje. V profesionalnem gledališču je bilo v obdobju 2016–2018 71 % produkcij namenjenih odraslim, 21 % otrokom, 8 % pa najstnikom in mladini (12–20 let) (Besti Teatri Agentuur). Čeprav se metodologija zbiranja podatkov o profesionalnih gledališčih razlikuje od naše (prim. opombo 4), je mogoče sklepati, da se v primerjavi s

⁴ Čeprav Agencija za estonsko gledališče, ki je odgovorna za zbiranje podatkov o profesionalnem gledališču, šteje število produkcij, mi pa smo v svoji raziskavi šteli gledališča, bi lahko vzorce pri uprizoritvenih dejavnostih primerjali na tej podlagi.

⁵ Če bi kategoriji »plesno gledališče« in »fizično gledališče« v naši raziskavi združili v eno, bi bila lahko primerljiva s kategorijo »plesno gledališče« v podatkih Agencije za estonsko gledališče.

⁶ Glavno mesto Talin, ki leži na severni obali Estonije, je središče lokalnega priseljevanja. V Talinu oziroma okrožju Harju, ki ga obdaja, živi 583.000 ljudi, tj. 44 % estonskega prebivalstva. Najpogostejši manjšinski jezik v Estoniji je ruščina, ki jo dnevno uporablja 28 % prebivalstva (Statistikaamet).

profesionalnimi gledališči amaterji bolj osredotočajo na mlado občinstvo in najstnike. Žal statistika o profesionalnem gledališču kot posebne kategorije ne omenja produkcij za družine, vendar lahko sklepamo, da je veliko otroških in mladinskih predstav vseh tudi staršem in drugim odraslim spremljevalcem.

Ljubiteljska gledališča delujejo precej lokalno – 44 % predstav se izvede na domačih odrih, približno 25 % v okolici do 20 km, tretjina predstav pa več kot 20 km stran. Še bolj lokalno je občinstvo – 54 % ga po ocenah prihaja iz mesta ali vasi, kjer gledališče deluje, 24 % iz okolice do 20 km, 23 % pa od dlje. To pomeni, da gledališča raje obiskujejo svoje občinstvo kot obratno.

Za amaterje je zelo pomembno, da nastopajo na festivalih; tega ne počne le 13 % gledališč. Festivala v Estoniji se je udeležilo 72 % gledališč, 15 % pa jih je nastopilo tudi na festivalu v tujini. Scena estonskih festivalov za ljubiteljska gledališča je zelo živahna in ima dolgo zgodovino. Vsako leto se v vseh 14 okrožjih prirejajo regionalni in tudi nekateri specializirani festivali, posvečeni monodramam ali kratkim predstavam, določenemu avtorju ali improvizaciji. Združenje ljubiteljskih gledališč Estonije vsako leto organizira festival, ki je odprt za vse, vsako drugo leto pa nacionalni festival, kjer so prikazane le izbrane predstave, za katere velja, da so na visoki umetniški ravni ali prispevajo k raznovrstnosti področja.

Zanimalo nas je tudi, koliko ljubiteljska gledališča sodelujejo med seboj in s profesionalci. Nekaj več kot polovica gledališč (55 %) je sodelovala z drugimi ljubiteljskimi gledališči, več kot četrtnina (31 %) s profesionalnimi režiserji in koreografi, petina (20 %) s profesionalnimi igralci ali plesalci. Manj je bilo sodelovanja s profesionalnimi scenografi (13 %), dramatikami (11 %) ter profesionalnimi glasbeniki in pevci (8 %). Četrtnina gledališč ni sodelovala z nikomer.

Sodelovanje	Število gledališč	Odstotek
Druga ljubiteljska gledališča	49	55 %
Profesionalni režiserji in koreografi	26	31 %
Profesionalni igralci in plesalci	17	20 %
Profesionalni scenografi, oblikovalci luči, avtorji glasbe itd.	11	13 %
Profesionalni dramatik	9	11 %
Profesionalni glasbeniki in pevci	6	8 %
Nihče	24	28 %

Table 5: Sodelovanje z drugimi osebami.

Pod možnostjo »Drugo« so gledališča označila tudi ljubiteljske glasbenike

pa tudi zборе in strokovnjake (na primer za lokalno kulturno zgodovino ali antropologijo). Omenjeno je bilo tudi, da amaterje sodelovanja zanimajo, tudi če trenutno ne sodelujejo z nikomer, vendar se »bojijo ponuditi« za skupne projekte.

3. Funkcije profesionalnega in ljubiteljskega gledališča v estonski kulturni politiki

Za razumevanje funkcij in vrednosti ljubiteljskega gledališča v Estoniji ga je smiselno primerjati s profesionalnim. V ta namen smo uporabili šest strateških dilem kulturne politike, ki sta jih predstavila François Matarasso in Charles Landry (1999) v delu *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Te dileme so bile uporabljene tudi v raziskavi »Glavno izrazje in težnje v estonski kulturni politiki« (Aadamsoo idr.), kjer so strokovnjaki iz različnih polj umetnosti primerjali, katere dileme se pojavljajo v politiki in praksi različnih polj

1. Kultura kot različne umetnosti ali kultura kot način življenja. Ljubiteljska kultura se v Estoniji ne glede na vsebino umešča pod krovni izraz »ljudska kultura« in velja za področje, ki je ločeno od profesionalnih umetnosti; drugače povedano, ljubiteljska kultura v gledališko politiko ni vključena. Strokovnjaki za ljudske kulture so dilemo obravnavali kot opozicijo med poklicno in ljubiteljsko kulturo v Estoniji (Aadamsoo idr. 6, 8).

2. Kulturna demokracija ali demokratizacija kulture. Kadar kulturna demokracija daje prednost kulturi (potrošnji) med različnimi družbenimi skupinami, demokratizacija kulture želi povečati dostop do sredstev kulturne produkcije (Matarasso, Landry 13–14). Zaradi razkoraka med poklicno in ljubiteljsko umetnostjo kot ločenih sistemov financiranja in upravljanja kulturna demokracija prevladuje na področju profesionalne umetnosti, demokratizacija kulture pa na področju ljubiteljske kulture (Aadamsoo idr. 6, 10). Državne subvencije se profesionalnemu gledališču dodeljujejo na podlagi števila obiskovalcev in umetniške kakovosti. Načela in vrednote podpornih sistemov za ljubiteljska gledališča pa so raznolika in kličejo po nadaljnjih raziskavah, vendar na podlagi omejenega empiričnega gradiva domnevamo, da se podpira tako sodelovanje na splošno (z brezplačnim dostopom do kulturnih domov) kot tudi raznolikost kulturne produkcije (npr. manjšinski jeziki in kulture).

3. Dediščina ali sodobnost. Izraz »ljudska kultura« že sam po sebi nakazuje nagnjenost k tradicionalnim vrednotam in estetiki. V estonskem poklicnem gledališču so novosti bolj cenjene, čeprav je njegova izrecna naloga ohranjanje estonskega jezika in kulturne dediščine.

4. Potrošnja ali produkcija. Subvencije za profesionalna gledališča so večinoma odvisne od potrošnje, subvencije za ljubiteljska gledališča pa od sodelovanja, tj. produkcije (glej tudi dilemo 2).

5. Centralizacija ali decentralizacija. V estonski državni kulturni politiki prevladuje centralizacija, saj profesionalno umetnost večinoma subvencionira in ureja ministrstvo za kulturo.

Skupne občinske subvencije profesionalnim gledališčem so v povprečju znašale 3 % proračuna gledališč (Sippol 385). Politika ljubiteljske kulture (vključno z gledališčem) in finančna podpora za tovrstno kulturo pa je decentralizirana in večinoma odvisna od lokalnih občin. V Estoniji je 79 občin (15 mest in 64 župnij), zato so politike in sistemi dodeljevanja podpore precej raznoliki. Kljub temu lokalna raven države podpira več kot 80 % gledališč, pogosto pa so subvencije zelo nizke zaradi precej omejenega proračuna majhnih občin (majhno število prebivalcev). Zato pri amaterjih igrata veliko vlogo tudi državno in projektno financiranje.

6. Infrastruktura ali dejavnost. Država podpira tako infrastrukturo kot dejavnost profesionalnih gledališč, lokalne občine pa ljubiteljskim pogosto nudijo le infrastrukturo (prostor za vaje in predstave) (Aadamsoo idr. 44–47). Tako je 39 % ljubiteljskih gledališč del večjih organizacij (navadno lokalnih kulturnih domov) in le 8 % anketirancev je navedlo, da morajo prostor za vaje plačevati. Kljub temu nekatere občine dejavnosti ljubiteljskih gledališč sploh ne podpirajo oziroma podpirajo le mladino in upokojece.

Če povzamemo, sta profesionalno in ljubiteljsko gledališče v Estoniji ločeni s pravnega, gospodarskega in estetskega vidika. Estonska kulturna politika se osredotoča predvsem na profesionalno in institucionalno kulturo, odgovornost za sodelovanje v amaterski kulturi pa prepušča lokalnim občinam (Aadamsoo idr. 6). Občine pogosto nimajo dovolj človeških in finančnih virov za podporo in razvoj področja ljubiteljske kulture ter lokalne oziroma državne kulturne politike.

4. Kateri so trenutno največji izzivi estonskega ljubiteljskega gledališča?

Gledališča smo prosili, da označijo dva največja izziva (tabela 6). Trije največji so povezani s člansko problematiko, repertoarjem in financiranjem. Anketiranci so k izzivom lahko dodali tudi komentarje; z odlomki iz njih bomo podrobneje osvetlili navedene izzive.

Največji izzivi	Število gledališč	Odstotek
Članska problematika	41	48 %
Repertoar	32	37 %
Financiranje	31	36 %
Publiciteta in opaznost v medijih	19	22 %
Kreativna ekipa (pomanjkanje, stalnost)	19	22 %
Prostor (za vaje in predstave)	14	16 %
Material za scenografijo	14	16 %
Umetniško upravljanje	11	13 %
Prostovoljci (pomanjkanje, stalnost)	3	4 %
Sodelovanje z drugimi organizacijami	3	4 %
Odbor in njegovi člani	2	2 %
Zakoni in drugi predpisi	0	0 %
Drugo	9	10 %

Tabela 6: Največji izzivi ljubiteljskih gledališč (možnost izbire dveh največjih).

Članska problematika, ki jo je označilo 48 % anketirancev, za estonska ljubiteljska gledališča predstavlja največji izziv. Težava je močno povezana z družbeno-političnimi razmerami na podeželju – urbanizacijo. Prebivalstvo v majhnih mestih in vaseh se stara, mladi pa običajno odhajajo ali jih sodelovanje ne zanima. Precej ljudi se tudi vozi na delo, posledice pa so nazorno opisane v naslednjem odlomku: »Delovna mesta so daleč od doma, ljudje se vračajo pozno. Konec tedna zato nameniš družini in počitku. Ni dovolj časa za vaje, čeprav ljudi sodelovanje zanima.«

Kadar ima organizacija tudi druge kulturne obveznosti, je tudi težko najti primerne termine za vaje: »Naša NVO organizira tudi druge dogodke, člani pa sodelujejo tudi v drugih organizacijah. Zato je včasih te dejavnosti treba odložiti, da se lahko sestanejo vsaj enkrat na teden. In kadar kdo manjka, mora na istem prizoru dvakrat delati celotna skupina.«

Gledališče kot organizacija ni odvisno le od igralcev, temveč tudi od ljudi z različnimi profili, znanji in spretnostmi. Ljubiteljsko gledališče je pogosto organizacija, ki

ima le »igrance«, ki hkrati iščejo ali izdelujejo kostume, iščejo ali izdelujejo scenografijo in rekvizite, oblikujejo ali tiskajo gradivo (programe, plakate), obveščajo javnost in oglašujejo, oblikujejo ozvočenje, prodajajo vstopnice na spletu in na lokaciji, organizirajo prevoz, prodajajo predstave in komunicirajo z možnimi prizorišči za gostovanje, vodijo dnevnik, nekdo je ‚specialist za človeške vire‘ in se ukvarja z vsemi možnimi administrativnimi vprašanji, nekdo išče besedila za uprizoritve in jih pripravlja za vaje, nekdo poleg igranja še režira.

Kritično število članov je ključnega pomena, ker so vse navedene dejavnosti pomembne v produkcijskem in uprizoritvenem procesu. Včasih je za vse te naloge odgovorna peščica ljudi. Zagotovo je to utrujajoče: »Vse moramo narediti sami, biti tako rekoč univerzalni. Le dve taki osebi imamo. Zelo sta obremenjeni. Nujno potrebujemo pomočnike.« Med člani zlahka pride do napetosti, saj ne morejo vsi le nastopati, temveč mora nekdo prevzeti odgovornost tudi za druge naloge. Zaradi članske problematike lahko pride do upada umetniške kakovosti, tudi kadar ta predstavlja glavno prioriteto ljubiteljskih gledališč.

Številni izpostavljajo tudi pomanjkanje ljudi, ki bi jih zanimale tehnične zadolžitve: »Pomanjkanje lučkarjev je največja težava, saj v majhnih podeželskih krajih zelo težko najdeš ljudi, ki jih to zanima.«

Že prej smo omenili, da ljubiteljska gledališča k sodelovanju privabljajo več žensk kot moških, zato težavo za mnoga gledališča predstavlja tudi pomanjkanje moških. Ker ljubiteljska gledališča k sodelovanju privabljajo več ljudi srednjih let, lahko prevladovanje žensk srednjih let v ansamblu povzroči težave pri iskanju primerne repertoarja – drugi največji izziv, na katerega je opozorilo 37 % gledališč: »Več kot polovica naših članov je starih 60 let ali več, zato je težko najti ustrezen repertoar zanje.« Poleg tega navadno vsi želijo tudi nastopati: »Pred izbiro repertoarja moraš oceniti, kdo lahko nastopa v zasedbi. Da bi obdržali skupino, morajo vsi dobiti vloge. Če nekoga ne zasedeš, se naslednjo sezono ne bo vrnil.«

Z uprizarjanjem dram, scenarijev ali glasbenih del so povezani tudi avtorski honorarji, ki predstavljajo tretjo največjo stroškovno postavko (prim. tabelo 3). Čeprav 53 % gledališč odrska besedila ustvarja sama, jih 87 % uporablja tudi obstoječe drame, s čimer se stroški lahko zvišajo. Dražje so zlasti sodobne drame, zato se nekatera gledališča raje odločajo za starejše. V skladu z Zakonom o avtorskih pravicah je treba avtorski honorar plačevati živečim avtorjem in 70 let po avtorjevi smrti (Autoriōiguse). Vendar se gledališča pogosto najraje odločajo za klasične predstave z začetka prejšnjega stoletja, ne le iz finančnih razlogov, temveč tudi zato, ker so v teh dramah liki dokaj številni in lahko nastopa veliko ljudi.

Tretji največji izziv (36 % anketirancev) je financiranje. Redno financiranje prejema 65 % ljubiteljskih gledališč, vendar to ni trajnostno, saj se jih tri četrtine prijavlja tudi za projektno. Prostore za vaje in predstave pogosto zagotavljajo lokalni kulturni domovi, vendar jih morajo gledališča pogosto deliti z drugimi ljubiteljskimi skupinami (amaterji pa aktivnosti večinoma želijo izvajati v večernih urah), prostori pa tudi niso vedno primerni za gledališko dejavnost. Včasih lokalni kulturni domovi kreativnemu vodji gledališča izplačujejo tudi manjšo plačo, vendar ta lahko znaša le 60 evrov mesečno. Številni anketiranci poudarjajo, da si ne morejo privoščiti gostovanj, gostovanja in festivali pa so pomembni za amaterje.

Čeprav več kot polovica gledališč namenja sredstva tudi za oglaševanje, zaradi pomanjkanja trajnostnega financiranja ne morejo organizirati strateških marketinških kampanj.

Predlagamo tri rešitve za navedene izzive. Prvič, kulturne prioritete in sistemi dodeljevanja subvencij s strani lokalnih občin bi morali biti preglednejši, kar bi ljubiteljskim gledališčem omogočilo boljše načrtovanje dejavnosti (financiranje) ter spodbudilo sedanje ali potencialne člane ljubiteljskih gledališč k vlaganju časa v gledališče (članstvo).

Drugič, estonsko ljubiteljsko gledališče temelji predvsem na vnaprej napisanih besedilih, kar je drago ter določa število in spol likov (članstvo). Režiserje in dramaturge, ki sodelujejo z amaterji, je treba naučiti tehnike snovalnega oziroma sodelovalnega gledališča in gledališča skupnosti (angl. community theatre). S tovrstnimi oblikami gledališkega ustvarjanja je mogoče zmanjšati izzive na področju repertoarja, članstva in financiranja.

Tretjič, prestiž in vrednost ljubiteljskega gledališča bi se lahko povečala tako, da bi se del simboličnega kapitala estonskega profesionalnega gledališča z različnimi načini sodelovanja prenesel na področje ljubiteljskega gledališča. Treba je organizirati posebna državna sredstva za podporo profesionalnim gledališčnikom, ki sodelujejo z amaterji. Vrednost ljubiteljskega gledališča se povečuje tudi z raziskavami na tem področju.

Zaključne opombe

V tem članku je bilo estonsko ljubiteljsko gledališče analizirano kot konsistentno in strukturirano polje (v bourdieuevskem smislu), kot je to običajno pri profesionalnem gledališču določene države. Na podlagi poglobljenih statističnih podatkov smo prišli do zaključka, da bi bila analiza ljubiteljskega gledališča – neurejenih in raznorodnih pojavov – lahko plodnejša, če ga ne bi raziskovali skozi lečo polja, temveč pokrajine, kot v zadnjem času v britanskih gledaliških študijah. Ekološki pristop h gledališču se

ne osredotoča na rezultate (predstave), temveč na procese, prakse, deljenje znanja in odnose; na načine, kako gledališče oblikuje človeška življenja, skupnosti in kraje (Nicholson idr. 6, 12). To pomeni, da bi bilo treba prakse različnih ljubiteljskih gledališč; odnose med člani skupin ter med skupino in skupnostjo; razloge, vrednote in vplive ljubiteljskega gledališča itd. raziskati v naslednji fazi.

- »Autoriõiguse seadus.« *Riigi Teataja*, 19. 3. 2019, www.riigiteataja.ee/akt/119032019055. Dostop 3. jan. 2020.
- Aadamsoo, Martin, Evi Arujärv, Indrek Ibrus, Andres Jõesaar, Ott Karulin, Egge Kulbok-Lattik, Ülar Mark, Ruth-Helene Melioranski, Pille Runnel, Ingrid Rüütel, Külliki Tafel-Viia, Margaret Tali in Märt Väljataga. *Eesti kultuuripoliitikapõhimõisted ja suundumused*. Eesti KultuuriKoda, Kultuuripoliitikauuringutetöörühm, 2012.
- Amfiteater*, let. 3, št. 1–2, 2015, www.slogi.si/en/publikacije/journal-of-performing-arts-theory-volume-3-number-1-2/. Dostop 3. jan. 2020.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993.
- Eesti Teatri Agentuur*. statistika.teater.ee/stat/main. Dostop 10. jan. 2020.
- Leinbock, Riina. »Kes käivad teatris?« *Teatrielu 2018*, ur. Madli Pesti, Marie Pullerits in Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 2019, str. 386–391.
- Matarasso, François, in Charles Landry. *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Council of Europe Publishing, 1999, www.artsmanagement.net/3d96e1de1d7ec02a9255aed51118e252,0fm.pdf. Dostop 3. jan. 2020.
- Nicholson, Helen, Nadine Holdsworth in Jane Milling. *The Ecologies of Amateur Theatre*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Sein, Kaisa. E-poštna korespondenca med Hedi-Liis Toome in Kaiso Sein, vodjo menedžmenta in komuniciranja Združenja profesionalnih igrancev Estonije. 5. 1. 2020.
- Sippol, Tiia. »Ilus ja elus 2018.« *Teatrielu 2018*, ur. Madli Pesti, Marie Pullerits in Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 2019, str. 381–385.
- Statistikaamet*. *KU65: Harrastuskollektiivid maakonna ja tegevusvaldkonnajärgi*. andmebaas.stat.ee/?lang=et. Dostop 30. okt. 2019.
- Van Maanen, Hans, Andreas Kotte in Anneli Saro, ur. *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Rodopi, 2009.

The article aims to present the first results of the first phase of the amateur theatre study conducted throughout Estonia in 2019 and to compare the results with the field of professional theatre. The article is divided into four parts. First, the authors introduce the methodology of the research. In the second part, they give a statistical overview of Estonian amateur theatre. After that, they compare the political strategies implemented in professional and amateur theatres. Finally, they introduce the biggest challenges of amateur groups and potential solutions.

Out of approximately 200 adult amateur theatres, 85 (43%) answered the questionnaire. Of those Estonian amateur theatres responding, 39% is a part of a larger organisation, usually a local cultural house. A few (29%) operate as NGOs, or they have no legal status (28%). 65% of the theatres receive regular funding, but many of them and almost all the others apply for project-based funding also. The most important funding body is local municipalities, which support 79% of the theatres. The highest cost items are transport and workshops. Estonian amateur theatres produce mostly spoken theatre. Festivals play a crucial role in the amateur theatre field, and most of the theatres attend festivals regularly. The three most significant challenges of amateurs are related to membership issues, repertoire and funding.

Keywords: amateur theatre, Estonian theatre, cultural policy, challenges of amateurs, STEP

Anneli Saro is professor of theatre research at the University of Tartu, Estonia. In 2010–2014, she was a lecturer of Estonian culture at the University of Helsinki. Saro has been a convener of the international working groups STEP – Project on European Theatre Systems (2004–2008, 2017–) and Theatrical Event (2011–2017). She was the editor-in-chief of *Nordic Theatre Studies* (2013–2015) and a member of the executive committee of the International Federation for Theatre Research (2007–2015). Saro has published articles and books on Estonian theatre history and systems, performance theory and audience research. She has edited books and special editions of journals.

Hedi-Liis Toome is a lecturer of theatre studies at the Institute of Cultural Research at the University of Tartu, Estonia. In 2015, she defended her PhD in theatre studies from the University of Tartu. Her research interests include theatre sociology, theatre systems, reception and audience research and the use of qualitative and quantitative methods in theatre studies. She is also the head of the Estonian Theatre Researchers and Theatre Critics Association and the host of a radio programme about theatre. She has also worked in theatres and theatre-related organisations as well as organised theatre festivals.

anneli.saro@ut.ee, hediliis@gmail.com

The Challenges of the Estonian Amateur Theatre Field¹

Anneli Saro, Hedi-Liis Toome
University of Tartu

Introduction

In 2018, the international working group STEP (Project on European Theatre Systems) started a comparative research project on the amateur theatre field. This article aims to present the first results of the first phase of the amateur theatre study conducted throughout Estonia and to compare the results with the field of professional theatre.

Estonia is a small country in Northern Europe. Theatre has always been an essential cornerstone of national identity here, and the number of theatre visits currently equals the number of inhabitants – 1.3 million. There are approximately 50 institutions that produce theatre with professionals, and almost 30 of them receive state subsidy. The Estonian amateur theatre field is also very active. According to Statistics Estonia (Statistikaamet), there were 431 amateur theatres in Estonia in 2018, approximately 200 of them are adult groups, and the rest are school theatres. The 150-year-long tradition of amateur theatres, mostly in rural areas, has always existed as if in a parallel universe to the mostly urban located professional theatres. Although Estonian professional theatre is quite well-covered by statistics and research, the amateur theatre has thus far been primarily outside the researcher's scope because of its relative distance (financially, politically and aesthetically) from the professional theatre field. The field is understood here in the Bourdieusian sense, meaning “a separate social universe having its own laws of functioning” (Bourdieu 162). Thus, this article is the first attempt to map the Estonian amateur theatre field.

The article is divided into four parts. First, we introduce the methodology of the research. In the second part, we give a statistical overview of Estonian amateur theatre. After that, we compare the political strategies implemented in the professional and amateur theatres. Finally, we introduce the biggest challenges of amateur groups and potential solutions.

¹ This work was supported by the University of Tartu, grant PHVKU20933.

1. Methodology and questionnaire

In many European countries, quantitative data about the activities of professional theatres is gathered annually and centrally. On the contrary, the data about amateur theatres is either very general, random or incomplete. Therefore, we decided to start our project by collecting general data about amateur theatres following the same methodology that the STEP group used in its earlier research (See Van Maanen, Kotte, Saro and *Amfiteater*). The collectively-developed questionnaire relied partly on examples already in use in the Netherlands and in Switzerland to make our findings comparable with existing data.

In general, the questions are the same for each country; some varieties might be found in the answers because of cultural differences.² It was also possible to add questions, which are not of interest from the comparative perspective but have local importance, to the end of the questionnaire. The first version of the questionnaire was developed in English and then translated into local languages. In Estonia, the questionnaire was then reviewed by the board of the Estonian Amateur Theatre Association and by other experts. Following their suggestions, questions were added about the geographical reach of theatres and about the participation in festivals (the importance of festivals will be discussed later). In each county, the questionnaire was sent to the theatres giving public performances (accessible to everybody), which means that in Estonia, the school theatres were left out from the research.

The questionnaire consisted of three parts:

- 1) Questions concerning the functioning of the theatre: name, founding year, address, legal status, number and division of members according to age and gender. We also asked how the number of members has changed during recent years, whether actors receive training and which are the two biggest challenges the theatre is facing right now.
- 2) Questions concerning the funding of the theatre: who is funding and how, what are the highest cost items and the evaluation of the current economic situation.
- 3) Questions about the artistic activities: number of premières, performances and visits during the last year; the geographical range of giving performances and receiving visits; the types of performances; the types of texts used for performances; the languages used (as well as dialects); the target groups; performing in festivals in Estonia and abroad; possible collaborations with professionals and amateurs.

² For example, in Malta "church" was listed as one of the options to the list of funding bodies. In Estonia, this was not the case, as churches generally do not support amateur groups.

We conducted the research among the Estonian amateur theatres in spring 2019 with the aim of mapping the institutional, economic and aesthetic functioning of the theatres. With the help of the Estonian Amateur Theatre Association, the questionnaire was distributed among its members (65 theatres) and through its contact persons in 14 Estonian counties.

Out of approximately 200 adult amateur theatres, 85 (43%) answered the questionnaire. In some cases, there were two different people from the same theatre answering the questionnaire, and their responses were different. We included the responses that were posted last. The sample was not entirely representative. Thus, the responses could not be generalised to the whole amateur theatre field. Still, considering the variety of groups answering the questionnaire, some tendencies are predominant and characterise the field in general.

2. What characterises the Estonian amateur theatre field?

The general overview of the results is divided into three parts: general organisational aspects, the funding and artistic activities.

2.1. Organisational aspects

The Estonian amateur theatres are generally steady organisations – 80% of them are regularly operating. The highest number of theatres (39%) are part of a larger organisation, usually a local cultural house (Table 1). Fewer theatres (29%) operate as NGOs³, or they have no legal status (29%). The latter theatres might find it difficult to apply for project-based funding because often only a legal body can apply for this type of funding.

Legal body	Number of theatres	Per cent
Part of a larger organisation	32	39%
NGO	25	29%
No legal body	25	29%
Private limited company	2	2%
Other	1	1%
Total	85	100%

Table 1. The legal bodies of Estonian amateur theatres.

³ NGO – non-governmental organisation.

Even though the challenges related to membership issues are among the biggest (see below), 50% of the theatres state that the number of their members has been stable for the last three years; in 28% of the theatres, the number has risen. Approximately one-fifth of the organisations have experienced a decrease of members.

On average, there are 14 members in an Estonian amateur theatre (minimum of 2 and maximum of 70). Having supporting members (who either support financially or offer services for free) seems not to be a common practice in Estonia since 62% of the theatres claim to have no so-called passive members. However, the more members – either active or passive – a theatre has, the stronger the connections it can form with the local community and the more it can increase its social relevance.

According to the data by Statistics Estonia (Statistikaamet), women take part in different cultural activities twice as often as men. Our research confirms this statistic since 66% of the members of the amateur theatres are female, and 34% are male. This ratio is similar to the division of spectators in professional theatre, for which, among the theatre-goers older than 15 years, 62% were women, and 38% were men in 2017 (Leinbock 388). At the same time, the gender division of professional actors is more equitable: there are 286 male and 264 female members in the Association of Professional Actors of Estonia (Sein).

As Estonia has a very lively school theatre scene, only 11% of the members of the adult amateur theatres are younger than 20 years. The largest number of members (51%) are 41–65 years old, followed by 21–40 years old (30% of the members). The smallest number of members (8%) are older than 65 years. People in their 40s and 50s often have more time for hobbies, as less time is needed for childcare or studies. Likewise, they should have fewer health problems than people in their 60s and 70s.

2.2. Funding

Of those responding, 65% of the theatres have regular, i.e., monthly, quarterly or annual funding. This percentage shows that the majority of theatres have a stable income, but of course, it varies among theatres. Despite this, 65% of the theatres apply for project-based funding, among them, also 35% of the theatres with a stable income, as well as others, which do not have stable funding from some local organisation or municipality. The support on the local level usually means free access to rehearsal rooms provided by the local cultural house or that the local municipality is paying the salary of the artistic leader or director. Other costs are usually covered either by members or by project-based funding.

The most significant funding body is local municipalities, which support 79% of the theatres (Table 2). This is because the local amateur activities and hobby education are funded by local municipalities. 59% of the theatres also collect fees from their members or receive services and goods from them. 39% of the theatres are funded by the state by applying for project-based funding from the Estonian Cultural Endowment and the Folk Culture Centre. A little bit more than one third also have sponsors, less than one-tenth are supported by local organisations. It is striking that only one of the theatres has gotten support from a private fund and none through crowdfunding. Amateur theatres also sell tickets to their performances.

Funding body	Number of theatres	Per cent
Local municipality	67	79%
Membership fees and free services and goods from members	50	59%
State	33	39%
Sponsors (money, services, goods)	29	35%
Regional organisation	6	7%
None	4	5%
Private fund	1	1%
Crowdfunding	0	0%

Table 2. Main funding bodies.

Almost half of the theatres consider their financial status satisfactory; 20% rate it as poor and 5% alarming. Only six theatres find their financial status good or very good, and all these are a part of a larger organisation or operate as NGOs. Only two of those are funded regularly, and the other four combine regular and project-based funding. Thus, it can be concluded that economic satisfaction is not only connected to a legal body or to the number of funding bodies.

As many of the theatres are situated in local cultural houses (or in other organisations of the same type), costs on rent and utilities are minimal. This is in contrast to

professional theatres, in which these types of expenses form a big part of the budget. This situation is somewhat more complicated for the theatres operating in cities. They often do not have their own rehearsal spaces and must rent rehearsal rooms and a stage for performances and can use the stage only during the last few stage rehearsals before the première.

The highest cost items are transport and workshops (for 87% of the theatres) (Table 3). The transport costs include travelling to festivals and guest performances. Festivals are a crucial means for showing performances to wider audiences, learning from each other, making new acquaintances and therefore strengthening the amateur theatre community.

The second-biggest expenditures are made on set design and costumes (73%). It is quite clear that amateur theatres do not want to skimp on artistic qualities and use an empty stage or minimal set design. Set design and costumes that depict specific places or characters can improve the quality of the production and the actors' performance by creating a particular atmosphere for them.

Thirdly, 59% of the theatres spend money on authorship fees (see also the biggest challenges for amateur theatres henceforth) and 53% on advertising. Less than half also point out salaries of technical and creative staff, rent of performing venues and expenditure on plays, texts and other similar costs. Considering that the groups consist of amateur actors, hardly any of them get any fee.

Cost item	Number of theatres	Per cent
Transport and workshops	74	87%
Set design, costumes, etc.	62	73%
Authorship fees	50	59%
Advertising	45	53%
Fees for directors	38	45%
Fees for the technical team (light and sound design, etc.)	31	36%
Rent of performing spaces	23	27%
Fees for the creative team (set design, composer, etc.)	20	24%
Expenditure on the source text	11	13%
Fees for actors	9	11%
Rent of rehearsal rooms	7	8%

Table 3. The highest cost items for amateur theatres.

In conclusion, the highest costs of amateur theatres are related to performing and self-development (workshops), in contrast to professional theatres, which spend the most on personnel and utility costs.

2.3. Performing activities

In general, the theatres in our survey prepare a première one to three times a year and give around 11 performances during a year or a season. Only 25% of the theatres give 20 or more performances during a year.

The most popular type of theatre is spoken (produced by 91% of the theatres), followed by 29% of different types of *Kleinkunst* or comic short forms (stand-up, skits, cabaret, etc.) (Table 4).

Type of theatre	Number of theatres	Per cent
Spoken theatre	77	91%
Music theatre	9	11%
Dance theatre	3	4%
Puppet theatre	2	2%
Stand-up, skits, cabaret	25	29%
Physical theatre	7	8%

Table 4. Types of theatre produced by amateur theatres.

Amateurs also make more demanding types of productions such as music, dance, physical and puppet theatre. Under the category “Other”, few theatres mentioned also Playback Theatre or improvisational theatre. This division is quite similar to the division of types of theatre produced by professionals.⁴ Likewise, professionals produce spoken theatre the most (63% of performances in 2018), followed by dance⁵ (11% of the repertoire) and music performances (8%) (Sippol 382).

87% of the theatres use existing plays for their productions. A little more than half (53%) perform texts devised by the group or written by a single member of the company. Devised theatre could be a way to overcome such obstacles as expensive authorship fees or challenges of finding suitable repertoire (see below). A quarter of

⁴Even though the Estonian Theatre Agency, which is responsible for collecting data about professional theatre, counts the number of productions and we counted the number of theatres in our survey, the patterns of performing activities can be compared on these bases.

⁵The totals of the categories “dance theatre” and “physical theatre” in our survey should be summed to make them comparable with the category “dance theatre” in the data of the Estonian Theatre Agency.

the theatres also stage adaptations of movies, novels, etc.

Eighty-three theatres give performances in Estonian; eight additional groups also use a dialect (Tartu, Võru and Mulgi are Southern Estonian dialects, Hiiu and Saare dialects are spoken on the two biggest islands in the West of the country); and two groups perform in Russian.⁶ One improvisational theatre has also performed in English.

The main target group for the majority (92%) of theatres are people over 20 years old. Families are seen as a target group by 40% of the theatres, young audiences by 24% and children (younger than 12) by 13%. Additionally, elderly people and teachers were pointed out as target groups. In professional theatre in the period of 2016–2018, 71% of the productions are made for adults, 21% for children, 8% for teenagers and young people (people between 12–20 years old) (Eesti Teatri Agentuur). Even though the methodology to collect data about professional theatres differs from ours (see footnote 4), we can conclude that amateur theatres are more focused on young audiences and teenagers compared to professional theatres. Unfortunately, the statistics about professional theatre do not distinguish productions targeted for families, but it can be assumed that many of the children and youth performances are also enjoyable for parents and other accompanying adults.

Amateur theatres are quite local in their activities: 44% of performances are given on their home stages; about 25% in the area of 20 km; and 33% of performances further than 20 km. The audience is even more local: 54% of them are assumed to come from the city or village where the theatre operates; 24% is from the area of 20 km; and 23% come from further away. This means that theatres go to their audiences instead of the other way around.

It is vital for amateur theatres to perform at festivals, and only 13% of the theatres have not done that. 72% of the theatres have attended a festival in Estonia and 15%, in addition, have performed at a foreign festival. Estonian amateur theatre festivals make a lively scene with a long history. Each year there are regional festivals in all 14 counties as well as some dedicated festivals, specialising in mono or short performances, an author or improvisation. The Estonian Amateur Theatre Association organises an annual festival that is open for everybody and, in every second year, a national festival that presents only preselected performances considered to be at a high artistic level or demonstrate the diversity of the field.

We were also interested in how much amateur theatres collaborate with each other and with professionals. A little bit more than a half of the theatres (55%) have collaborated with other amateur theatres, more than a quarter (31%) with

⁶The capital city Tallinn, located at the Northern coast of Estonia is the centre of local immigration. 583,000 people, i.e., 44% of the Estonian population, live in Tallinn or in the surrounding Harju county. Russian is the biggest minority language in Estonia with 28% of the population using it daily. (Statistikaamet)

professional directors and choreographers, one-fifth (20%) with professional actors or dancers. There has been less collaboration with professional set designers (13%), playwrights (11%) and professional musicians and singers (8%). A quarter of the theatres have not collaborated with anyone.

Collaboration	Number of theatres	Per cent
Other amateur theatres	49	55 %
Professional directors and choreographers	26	31 %
Professional actors and dancers	17	20 %
Professional set designers, light designers, composers, etc.	11	13 %
Professional playwrights	9	11 %
Professional musicians and singers	6	8 %
No one	24	28 %

Table 5. Collaboration with other bodies.

Under the option “other”, theatres also marked amateur musicians and choirs and experts (for example, in local cultural history or anthropology) during the rehearsal process. It was also mentioned that even if there is no collaboration at the moment, amateurs are interested, but “afraid to offer themselves” for collaborative projects.

3. What kind of functions do the professional theatre and the amateur theatre have in Estonian cultural policy?

To understand the functions and value of the amateur theatre in Estonia, it is reasonable to compare it to professional theatre. For that, we use six strategic dilemmas of cultural policy as presented by François Matarasso and Charles Landry (1999) in their work *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. These dilemmas have also been used in the study *The main terms and tendencies in Estonian cultural policy* (Aadamsoo et al.), in which experts of different arts compared how the dilemmas appear in the policy and in the practice of different fields.

1. Culture as the arts or Culture as a way of life. Amateur culture, despite its content, is gathered under the umbrella term “folk culture” in Estonia and is considered to be a separate field next to other professional arts, i.e., theatre policies do not embrace the amateur culture. The experts of folk culture considered the dilemma as an opposition between professional and amateur culture in Estonia (Aadamsoo et al. 6, 8).

2. Cultural democracy or Democratisation of culture. When cultural democracy prioritises access to culture (consumption) among different social groups, then the democratisation of culture aims to increase access to the means of cultural production (Matarasso, Landry 13–14). Emanating from the breach between professional and amateur arts as separated systems of funding and governance, cultural democracy dominates in the field of professional art and the democratisation of culture in the field of amateur culture (Aadamsoo et al. 6, 10). State subsidies to the professional theatre are allocated based on audience numbers and artistic quality. The principles and values of the support systems of amateur theatres vary and need further investigation. Based on limited empirical material, we assume that either participation in general (through free access to cultural houses) and diversity of cultural production (minority languages and cultures, for example) are supported.

3. Heritage or Contemporary. The term “folk culture” already in itself indicates an inclination towards traditional values and aesthetics. In Estonian professional theatre, novelty is more valued, despite the implicit task to preserve Estonian language and cultural heritage.

4. Consumption or Production. Subsidies to professional theatres depend mostly on consumption and subsidies to amateur theatres on participation, i.e., on production. (See also Dilemma 2.)

5. Centralisation or Decentralisation. In Estonian state cultural policy, centralisation dominates, since professional arts are subsidised and governed predominantly by the Ministry of Culture. All municipal subsidies to professional theatres were on average 3% of theatres’ budgets (Sippol 385). Politics and financial support of amateur culture (incl. theatre) is decentralised and depends mostly on local municipalities. There are 79 municipalities (15 cities and 64 parishes) in Estonia; thus, the diversity of different politics and support allocation systems is considerable. Nevertheless, local governments support more than 80% of the theatres, often the subsidies are very low because of the scarce budget of small (low number of inhabitants) municipalities. Because of that, state and project-based funding are also crucial to amateurs.

6. Infrastructure or Activity. When both infrastructure and activity of professional theatres are supported by the state, then often only infrastructure (a space for rehearsals and performances) is provided for amateurs by local municipalities (Aadamsoo et al. 44–47). 39% of the amateur theatres are part of a larger organisation (usually a local cultural house), and only 8% of respondents stated that they have to pay for rehearsal rooms. Nevertheless, some municipalities do not support activities of amateur theatres at all or support only youngsters and retired people.

In conclusion, the professional theatre and the amateur theatre in Estonia are separated from each other legally, economically and aesthetically. Estonian cultural policy is mainly focused on professional and institutional culture, leaving the responsibility for participation in culture to local municipalities (Aadamsoo et al. 6). Municipalities often lack human and financial resources to support and develop the amateur culture field and local or state cultural policy.

4. What are currently the biggest challenges of Estonian amateur theatre?

We asked theatres to mark two of their biggest challenges (Table 6). The three biggest are connected to membership issues, repertoire and funding. The respondents also had a chance to comment on these challenges, and extracts of the comments will be used to illustrate the challenges more thoroughly.

Biggest challenges	Number of theatres	Per cent
Membership issues	41	48%
Repertoire	32	37%
Funding	31	36%
Publicity and visibility in media	19	22%
The creative team (lack of it, maintaining it)	19	22%
Space (rehearsal and performance)	14	16%
Set design materials	14	16%
Artistic management	11	13%
Volunteers (lack, maintaining them)	3	4%
Cooperation with other organisations	3	4%
Board and board members	2	2%
Laws and regulations	0	0%
Other	9	10%

Table 6. The biggest challenges of amateur theatres (possibility to choose the two biggest).

Membership issues, marked by 48% of the respondents, makes it the biggest challenge for Estonian amateur theatres. The problem is strongly connected to the socio-political situation in rural areas and urbanisation. The population in small towns and villages is ageing; young people tend to leave or are not interested in participating. A considerable amount of people also commute because of work, which leads to a situation best characterised like this: "Workplaces are far away from home, people arrive late. Weekends are dedicated to families and taking time off. There is not enough time for rehearsals even though people are interested in participating."

It is also hard to find suitable rehearsal times when the organisation also has other cultural obligations: "Our NGO also organises other events, the members are also participating in other organisations. Therefore, these activities sometimes have to be put off to meet at least once a week. And when someone is missing, the whole group has to work with the same scene twice."

Theatre as an organisation depends not only on actors but also on people with different profiles, knowledge and skills. An amateur theatre is often an organisation that has "actors", who are at the same time looking for or making costumes, looking for or making set design and props, designing or printing (programmes, posters), doing publicity and advertising, inventing sound systems, selling tickets online and on the location, organising transport, selling performances and communicating with possible guest venues, keeping the chronicle, someone is the "HR specialist" and dealing with all kinds of administrative issues someone is looking for texts to stage and also preparing them for rehearsals, someone is also directing in addition to acting.

A critical amount of members is crucial because all the activities mentioned above are relevant in production and performing processes. Sometimes all these tasks are the responsibility of a few people. Surely, this is tiring: "We have to do all by ourselves, to be, so to say, universal. We have only two such persons. They are carrying a hard burden. We urgently need helpers." Tensions between members rise easily since not all members can only act onstage, but some should also take responsibility for other tasks. Because of the membership issues, artistic quality may suffer a decline, even when high quality is a top priority of amateur theatres.

Many point out the lack of people who would be interested in technical tasks: "The lack of lighting technicians is the biggest problem because in small rural areas it is very difficult to find people interested in this."

As previously mentioned, amateur theatres attract more female than male participants, and the lack of men is also a problem for many. As amateur theatres also attract more middle-aged people, the situation in which many members are middle-aged women can raise problems in finding suitable repertoire; this is the second-biggest challenge,

pointed out by 37% of the theatres: “As more than a half of our members are 60 years old or older, it is quite hard to find suitable repertoire for them.” Besides, usually, all members want to be onstage: “You have to choose the repertoire by evaluating who can be in the cast. To retain the group, everybody has to get a part. If you leave someone out, they will not return the next season.”

Staging plays, scenarios or music works also implies authorship fees, which are marked as the third-highest cost item (see Table 3). Even though 53% of the theatres stage texts created by themselves, 87% use also existing plays that could raise the costs. Especially contemporary plays are more expensive, which makes some of the theatres prefer older ones. According to the Copyright Law, one has to pay authorship fees to living authors and for 70 years after his or her death (Autoriõiguse). The theatres often prefer classical plays from the beginning of the 20th century not only because of financial reasons but also because the many characters in these plays allow for many persons to be onstage.

Funding is the third-biggest challenge (36% of respondents). 65% of amateur theatres are funded regularly, but this is not sustainable, as 65% also apply for project-based money. Rooms for rehearsals and performing are often provided by local cultural houses. Yet, often, a theatre has to share it with other hobby groups (amateurs mostly want to practise their hobbies in the evening hours) or the rooms are not suitable for making theatre. Sometimes local cultural houses also pay a small salary to the creative head of theatre, but it could be as little as 60 euros per month. Many of the respondents point out that they cannot afford to give guest performances, yet touring and festivals are essential for amateurs.

Even though more than half of the theatres spend money on publicity, the lack of sustainable funding prevents the possibilities of strategic publicity campaigns.

We propose three solutions to the challenges.

First, cultural priorities and subsidy allocation systems of local municipalities should be more transparent, enabling amateur theatres to plan their activities better (funding) and encouraging current or potential members of amateur theatres to invest their time in theatre (membership).

Second, Estonian amateur theatre is based predominantly on pre-written texts, which is costly and which determines the number and gender of characters (membership). Directors and dramaturgs working with amateurs should learn techniques such as rewriting, devised theatre and community theatre. These forms of theatre-making diminish the challenges with repertoire, membership and funding.

Third, transferring some of the symbolic capital of Estonian professional theatre to

the field of amateur theatre through different forms of collaboration could raise the prestige and value of amateur theatre. Special state funds should be established that support theatre professionals who work with amateurs. Research on amateur theatre also raises the value of the field.

Concluding remarks

In this article, we analysed Estonian amateur theatre as a consistent and structured field (in the Bourdieusian sense), as is usually done with the professional theatre of a country. When delving into the statistical data, we concluded that the analysis of amateur theatre – unregulated and heterogeneous phenomena – might be more fruitful when investigated not through the lens of a field but of a landscape, as is done in recent British theatre scholarship. An ecological approach to theatre focuses not on outcomes (performances) but on processes, practices, shared knowledge and relations, on the ways theatre models human lives, communities and places (Nicholson et al. 6, 12). It means that the next phase should investigate practices of different amateur theatres; relationships between members of a group and between a group and a community; and the reasons, values and influences of amateur theatre, etc.

Bibliography

- Autoriõiguse seadus. *Riigi Teataja*, 19 March 2019, <https://www.riigiteataja.ee/akt/119032019055>. Accessed 03 January 2020.
- Aadamsoo, Martin et.al. *Eesti kultuuripoliitikapõhimõisted ja suundumused*. Eesti KultuuriKoda, Kultuuripoliitikauuringutetöörühm, 2012.
- Amfiteater*. Journal of Performing Arts Theory, 2015, vol. 3 no. 1–2; <https://www.slogi.si/en/publikacije/journal-of-performing-arts-theory-volume-3-number-1-2/>.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993.
- Eesti Teatri Agentuur, <http://statistika.teater.ee/stat/main>. Accessed 10 January 2020.
- Leinbock, Riina. “Kes käivad teatris?” *Teatrielu 2018*, edited by Madli Pesti, Marie Pullerits, Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 2019, pp. 386–391.
- Matarasso, François, Charles Landry. *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note No. 4. Council of Europe Publishing, 1999, <http://www.artsmanagement.net/3d96e1de1d7ec02a9255aed51118e252,0fm.pdf>.
- Nicholson, Helen, Nadine Holdsworth, Jane Milling. *The Ecologies of Amateur Theatre*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Sein, Kaisa. E-mail correspondence between Hedi-Liis Toome and Kaisa Sein, the head of management and communication of the Association of Professional Actors of Estonia. 5 January 2020
- Sippol, Tiia. “Ilus ja elus 2018.” *Teatrielu 2018*, eds. Madli Pesti, Marie Pullerits, Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 2019, pp. 381–385.
- Statistikaamet. KU65: Harrastustkollektiivid maakonna ja tegevusvaldkonnajärgi, <http://andmebaas.stat.ee/?lang=et>. Accessed 30 October 2019.
- Van Maanen, Hans, Andreas Kotte and Anneli Saro, eds. *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Rodopi, 2009.

Prispevek prinaša kratek pregled ljubiteljskih gledaliških praks na Malti in ob tem pokaže, da malteški gledališki sistem skoraj v celoti temelji na ljubiteljskih praksah. Malta namreč ne premore dovolj občinstva in upravne infrastrukture za obstoj poklicnih gledališč, kar pomeni, da se z gledališčem preživlja le peščica ustvarjalcev. Kljub temu se je z napredkom na področju gledališkega izobraževanja v zadnjih tridesetih letih kakovost igre in uprizarjanja znatno dvignila ter razprla prostor vsebinsko in uprizoritveno zahtevnejšim predstavam. Prispevek se osredotoči na različne tipe ljubiteljskega delovanja, pri čemer izpostavi predvsem razlikovanje glede na dejstvo, da je Malta dvojezična država, kjer sta uradna jezika malteščina in angleščina, ter osvetli pomen skupnostne identitete in katoliške cerkve za razvoj gledališča na Malti. Na izzive, s katerimi se soočajo ljubiteljski gledališki ustvarjalci, pogleda v luči sprememb, ki pretresajo družbo, in izbir, ki jih te prinašajo. Novi zahodni gledališki stili vplivajo tako na dramsko pisavo kot na odrske ustvarjalce, obenem pa so preoblikovali tudi pričakovanja gledalcev o tem, kako uprizarjati družbena in politična vprašanja sodobne družbe.

Ključne besede: ljubiteljsko gledališče, polprofesionalno gledališče, usposabljanje, gledališko izobraževanje, gledališče v malteškem jeziku, gledališče v angleškem jeziku, katoliška cerkev

Vicki Ann Cremona je dekanja Fakultete za uprizoritvene umetnosti Univerze na Malti, kjer v okviru Oddelka za gledališke študije tudi predava. Med letoma 2005 in 2009 je bila ambasadorica Republike Malte v Franciji, med letoma 2009 in 2013 pa v Tuniziji. Področje njenih trenutnih raziskav je razmerje med gledališčem in oblastjo. Svoje prispevke, v katerih se osredotoča na gledališke dogodke in različne oblike javnih slovesnosti, od cestnih procesij do *commedie dell'arte*, redno objavlja v mednarodnih publikacijah. Naslov njene zadnje objavljene knjige je *Carnival and Power: Play and Politics in a Crown Colony* (Palgrave Macmillan, 2018). Je članica izvršnega odbora Mednarodnega združenja za gledališke raziskave (IFTR).

Marco Galea je predavatelj gledaliških študij in vodja raziskovalcev na Fakulteti za uprizoritvene umetnosti Univerze na Malti. Osrednje področje njegovih raziskav je malteško gledališče v 19. in 20. stoletju oziroma vprašanja, povezana z jezikom, identiteto in reprezentacijo. Prispevke s teh področij objavlja v strokovnih in periodičnih publikacijah, uredil pa je tudi že več strokovnih publikacij. Na Fakulteti za uprizoritvene umetnosti že več let deluje kot koordinator digitalnega arhiva uprizoritvenih umetnosti na Malti.

vicki.cremona@um.edu.mt, marco.galea@um.edu.mt

Ljubiteljsko gledališče na Malti

Vicki Ann Cremona in Marco Galea

Fakulteta za uprizoritvene umetnosti Univerze na Malti

Zgodovinski uvod

Malta je najmanjša država članica Evropske unije. Kljub gosti poselitvi je obenem tudi članica z najmanjšim številom prebivalcev, saj je leta 2018 štela nekaj manj kot pol milijona prebivalcev (NSO, *News* 1). Leta 2004 objavljena nacionalna raziskava je pokazala, da je le približno četrtina odraslih prebivalcev leto poprej obiskala gledališče, nekaj več kot polovica od njih pa si je ogledala manj kot štiri predstave (NSO, *Theatre* viii, 15). Naslednja nacionalna raziskava iz leta 2017 je sicer pokazala rahel porast števila gledaliških obiskovalcev, a je delež tistih, ki so si ogledali več kot tri predstave, ostal zelo nizek (4,2 odstotka prebivalstva) (NSO, *Cultural* 50). Raziskava iz leta 2004 je tudi pokazala, da večina vprašanih ni pripravljena odšteti veliko denarja za vstopnice (NSO, *Theatre* viii). Čeprav raziskava iz leta 2017 ni vsebovala istega vprašanja, pa je iz nje razvidno, da ostaja delež osebnega dohodka, ki so ga vprašani pripravljene (ali zmožni) odšteti za kulturne dejavnosti, zelo nizek (NSO, *Cultural* 107).

V tem kontekstu je torej razumljivo, da je gledališče na Malti bodisi ljubiteljsko ali pa – v najboljšem primeru – polprofesionalno, saj se gledališki ustvarjalci le stežka preživljajo zgolj z delovanjem na področju gledališča. Le peščica malteških gledaliških igralcev in režiserjev namreč živi – kljub težavam – zgolj od igranja in režiranja, pa še ti si v veliki večini odre delijo z ljubiteljskimi ustvarjalci. Večina malteških gledališnikov opravlja dela, ki niso povezana z gledališčem; nekateri so sicer za polni delovni čas zaposleni v osnovnih in srednjih šolah kot vodje dramskih krožkov, a veliko več jih honorarno dela na zasebnih večernih šolah, ki so jih ustanovili ljubiteljski gledališki ustvarjalci. Kot pogost vir dodatnega dohodka se pojavljata tudi delo na radiu in televiziji.

Ljubiteljska gledališča tako predstavljajo pomemben del sodobne gledališke scene, obenem pa imajo tudi ključno vlogo za sam razvoj gledališke umetnosti in uprizarjanja v malteškem prostoru. Vendar pa je pomembno zgodovinsko vlogo odigralo tudi poklicno gledališče, saj je na Malti več kot dve stoletji, od zgodnjega 18. stoletja do druge svetovne vojne, delovalo operno gledališče. Gledališče je zaposlovalo tako lokalne ustvarjalce kot tudi umetnike iz tujine, za njegovo delovanje pa je skrbel profesionalna ekipa (Cremona, »The Performance of Deeds«). Opera je v mesecih, ko predstave niso bile dovoljene oziroma zaželeni, na primer v postnem času (40-dnevni

post pred veliko nočjo), za izvedbo predstav najemala poklicne izvajalce od drugod, ponavadi iz bližnje Italije. Po uničenju namensko zgrajene operne hiše s 1100 sedeži, ki je bila porušena v bombnem zračnem napadu med drugo svetovno vojno, pa se je pokazalo, da je vzdrževanje poklicnega gledališča dolgoročno nevzdržno. Vsi kasnejši povojni poskusi za vzpostavitev profesionalnih gledaliških struktur so bili neuspešni (glej Galea, »Bodies without Organs« 101–113), predvsem zato, ker je moralo gledališče kot živa umetnost za gledalce tekmovati najprej s kinematografijo, nato pa še s televizijo.

Poklicno gledališče na Malti je skozi zgodovino temeljilo predvsem na »uvozu«. Čeprav je velik del ustvarjalcev in tehničnega osebja prihajal iz lokalnega okolja (zlasti glasbeniki in tehnično osebje, pa tudi nekaj pevcev), so na odrih uprizarjali skoraj izključno operna dela italijanskih skladateljev in jih v italijanščini tudi izvajali. Nekoliko poplošno bi lahko rekli, da je malteško poklicno gledališče sledilo trendom večjih italijanskih opernih hiš tako v repertoarnem kot tudi uprizoritvenem smislu. Glede na prevladujoč položaj italijanskega jezika in kulture v času od konca srednjega veka pa vse do začetka 20. stoletja, ko je bila italijanščina jezik oblasti in sodstva, je italijanski vpliv na razvoj malteškega gledališča povsem pričakovan. Večina predstav je bila namenjena višjim slojem malteške družbe in kolonizatorjem. Zgodovinsko gledano je namreč šele z nastankom ljubiteljskega gledališča v 19. stoletju prišlo do razcveta gledaliških praks v ljudskem jeziku, ki so že same po sebi poseben kulturni fenomen.

Gledališče v malteškem jeziku se je začelo razvijati šele potem, ko se je jezik začel zapisovati in uporabljati v šoli ter literarnih delih. Pomemben je bil prispevek prekaljenih profesionalnih izvajalcev, kot je bil recimo Luigi Rosato (1795–1872), ki je deloval v edinem poklicnem gledališkem ansamblu tistega časa. Vendar pa so konkretne pobude za vzpostavitev gledališča v malteščini prišle od ljubiteljskih dramatikov in izvajalcev (Galea, *It-Teatru Malti I*). V štiridesetih letih 19. stoletja so različne ljubiteljske skupine pričele ustanovljati majhna, improvizirana gledališča v pristaniškem območju. Ta so bila namenjena zlasti nižjim slojem prebivalstva, ki si vstopnic za predstave poklicnega gledališča (kjer so bile operne predstave na sporedu vse leto) niso mogli privoščiti in ki so seveda bolje sprejeli predstave, odigrane v malteškem jeziku. V teh gledaliških skupinah so pogosto nastopali nepismeni ali polpismeni izvajalci pod vodstvom bolj izobraženih posameznikov, kot so denimo učitelji ali vladni uradniki, ki so predstave tudi pisali in režirali.¹ Ljubiteljske gledališke skupine so tako kmalu postale poglavitni vir razvedrila za nižje sloje, saj so do konca

¹ Carmelo Camilleri (1821–1903), najuspešnejši in plodnejši dramatik in igravec 19. stoletja, je bil uradnik; Pietru Pawl Castagna (1827–1907), ugleden dramatik in režiser, je bil učitelj, ki se je povzpел do mesta direktorja osnovnih šol in na oder postavil veliko predstav, vendar so mnoge od njih pravzaprav ustvarili njegovi učenci; Mikelang Borg (1868–1939), ki je v zadnjih letih 19. in prvih desetletjih 20. stoletja vodil najuspešnejšo gledališko skupino na Malti in prevedel oziroma priredil mnogo dramskih del, pa najbrž najbolje ilustrira položaj ljubiteljskega ustvarjalca v malteški družbi tistega obdobja. Zaposlen je bil kot zdravstveni inšpektor in tiskar, a je poleg tega izdal svoj časopis in večji del vsebin zanj napisal kar sam, kot impresarij je vodil operno gledališče ter se aktivno zavzemal za sindikalizem in pomagal ustanoviti Delavsko stranko Malte.

stoletja v skoraj vseh malteških mestih in vaseh vzniknili gledališča, ki so jih uredili na majhnih prizoriščih, dostopnih lokalnim skupnostim. Ta so bila izjemno dejavna, saj so se na odrih tedensko odvijale različne predstave. Običajno so tovrstni večeri gledališkega razvedrila vključevali melodramo v petih dejanjih, komedijo in kratko farso. Navdih za stvaritve so ljubiteljski gledališčniki črpali predvsem iz profesionalnih predstav lokalne operne hiše oziroma tujih od gostujočih skupin in iz italijanskih dramskih del, ki so bila takrat na Malti zelo razširjena. V prvih nekaj desetletjih je njihov repertoar zajemal zlasti prevode in priredbe italijanskih iger oziroma igre v drugih evropskih jezikih, ki so na otok prišle prek italijanskih prevodov. Iz italijanske tradicije so prevzeli tudi nekatere uspešne žanrske usmeritve.

Priljubljenost ljubiteljskega gledališča v malteščini je privedla do razcveta dramatike. V času od štiridesetih let 19. stoletja do začetka 20. stoletja je bilo izdanih na stotine dramskih del, časopisi pa so celotne številke posvečali gledališkimi, predvsem ljubiteljskimi, aktivnostim. Čeprav je repertoar ljubiteljskih gledališč pretežno vseboval žanre, ki bi jih lahko imeli za minorne, so ta ključno prispevala k večji dostopnosti do gledaliških odrov in tako razširila krog obiskovalcev, obenem pa so pripomogla tudi k ustanavljanju novih gledališč, med katerimi nekatera delujejo še danes. *Teatrin* (dobesedni prevod »gledališčece«), kot so imenovali tovrstna gledališča, je bil tudi priročen medij za izražanje nacionalističnih in drugih političnih pogledov, a sta njihov pomen in priljubljenost po drugi svetovni vojni začela upadati. Do sredine 20. stoletja se je ljubiteljsko gledališče na Malti razvilo v svojevrsten kulturni fenomen. Nogomet, kinematografi in kasneje, od začetka šestdesetih let 20. stoletja, televizija v domačem, malteškem jeziku so postajali vedno večja konkurenca, število obiskovalcev – in posameznikov, ki so želeli sodelovati v predstavah – pa se je vztrajno zmanjševalo, kar je privedlo do ukinitve mnogih gledaliških skupin, preostale pa so bile prisiljene občutno zmanjšati število uprizorjenih predstav na sezono.

Gledališče v malteškem jeziku je že na samem začetku svojega razvoja sredi 19. stoletja hitro postalo sredstvo za razširjanje nacionalističnih idej in premislek o vprašanjih identitete. Ko se je boj za priznanje malteščine zaostрил, se je dramatika v lastnem jeziku začela pojmovati kot način, s katerim bi lahko malteška literatura prodrla na nova polja. Kopica uglednih avtorjev je pričela pisati za gledališče – a ne zato, ker bi bili posebej nadarjeni za dramatiko, temveč z namenom razvijanja in širitve nacionalne literature in kulture, ki pred razglasitvijo samostojnosti leta 1964 nista bili v celoti prepoznani in cenjeni. Po razglasitvi neodvisnosti so nekateri pomembni dramatik v očeh javnosti obveljali kot relevantni družbeni kritiki, prelomna dramska dela, ki vzdržijo primerjave z nekaterimi znamenitimi romani ali drugimi literarnimi deli, pa kot ključna za utemeljitev nacionalne skupnosti in premislek o vprašanjih, s katerimi se je ta soočala.

Prav tako pomemben odraz ljubiteljskega gledališča na Malti je gledališče v angleškem jeziku, ki se je na otoku razvilo v angleškem kolonialnem obdobju, ki je trajalo od leta 1800 do 1964. Na začetku 19. stoletja je gledališče v angleškem jeziku predstavljalo alternativno obliko razvedrila za angleško govoreče prebivalce, ki jim osrednje gledališče, ki je uprizarjalo opere in je bilo abonmajsko, ni bilo tako dostopno. Abonmajski model je namreč velikemu številu Angležev, zaposlenih v državnih uradih, onemogočal pridobitev sezonskih vstopnic, saj so običajno na otok prispeli šele, ko so vstopnice že pošle. Poleg tega so bili britanski prebivalci bolj naklonjeni predstavam v njim znanih žanrih v maternem jeziku. Uprizarjane predstave so bile bodisi domačemu okolju prirejena dramska dela in muzikali z londonskih odrov bodisi predstave, ki so jih napisali ali sestavili lokalni angleško govoreči prebivalci in uradniki in so bile prav tako prirejene lokalnemu kontekstu. Uprizarjali so jih v gledališčih, postavljenih v vojaških kompleksih, do katerih lokalno prebivalstvo sicer ni imelo dostopa, spet druge skupine pa so svoje predstave igrale na lokacijah, kjer so uprizarjali tudi dela v malteščini. Angleško govoreče ljubiteljske gledališke skupine so v lokalni prostor prinesle tudi britanske žanre, kot je recimo božična pantomima. Lokalno prebivalstvo je gledališče v angleškem jeziku sprejemalo zelo počasi. Izobraženi sloji prebivalstva so bili preveč navezani na italijansko kulturo, da bi sprejeli jezik in kulturne manifestacije novih kolonizatorjev. Razvoj britanskih žanrov v malteškem kontekstu je spodbudil šele nastanek novega družbenega sloja, ki je imel vsaj osnovno znanje angleščine, to pa se je zgodilo šele v 20. stoletju (glej Galea, »The Pantomime Other« 117–120). Do razmaha angleščine je namreč prišlo leta 1914, ko je bila razglašena za uradni jezik sodstva (Frendo 112). Ob koncu kolonialnega obdobja so ljubiteljske gledališke aktivnosti v angleščini prevzeli britanski civilni prebivalci pa tudi nekateri malteški ljubiteljski ustvarjalci, ki so se angleščine naučili tako dobro, da so lahko nastopili ob boku angleško govorečih igralcev. Ta tradicija je na Malti izjemno vitalna še danes, čeprav je mestoma zdrsnila v polprofesionalno oziroma komercialno aktivnost, njen vpliv pa se kaže predvsem v tem, da se britanski žanri, kot je recimo božična pantomima, danes množično uprizarjajo v malteškem jeziku bodisi kot večje produkcije v osrednjih gledališčih ali kot šolske produkcije.

Analiza stanja sodobnega ljubiteljskega gledališča na Malti mora upoštevati vprašanja, ki pomembno vplivajo na gledališko dejavnost v državi, kot so recimo demografija, dostopnost izobraževanja na področju gledaliških praks in ponudba predstav, ki jih lahko uvrstimo med ljubiteljske.

Gledališka infrastruktura

Nicholson idr. podajo naslednjo opredelitev ljubiteljskega gledališča: »dejavnost [...] samoupravnih organizacij, katerih poglobitveni cilj je ustvarjanje gledaliških predstav« (4).

Raziskava mednarodne raziskovalne skupine STEP (Project on European Theatre Systems) je pokazala, da se ljubiteljsko gledališče v celinski Evropi pogosto povezuje s podeželjem oziroma nemestnimi območji (glej npr. Bremgartner 371). Primer Malte v tem smislu predstavlja anomalijo. Za Malto bi lahko rekli, da je »mesto država«, saj njen arhipelag meri le 316 km², ruralna območja pa so zelo redka in nikoli oddaljena od mestnih središč. Z naraščajočo urbanizacijo je namreč prišlo do združitve vasi in mest v eno neprekinjeno gosteje naseljeno urbano območje, konurbacijo. Tisto, kar ločuje eno območje od drugega, je občutek pripadnosti skupnosti, ta pa se običajno povezuje s pripadnostjo lokalni župniji in njenim tradicijam, čeprav katolicizem kot glavna religija v državi naglo izgublja moč.

Dejstvo, da je Malta izolirana od celinske Evrope, je pomenilo, da se gledališče na otoku ni razvijalo z istim tempom kot na kontinentu, prav tako pa tudi ni vedno ubralo istih poti razvoja. Ta se je omejeval tudi z državno cenzuro, ki je bila ukinjena šele leta 2012, pomemben dejavnik pa je bila tudi prisotnost katoliške cerkve v širši družbi, ki je lastnica številnih gledališč in tako ohranja določen nadzor tako nad tematikami kot tudi nad uprizoritvenimi pristopi v svojih gledališčih. Dandanes na Malti delujejo številna gledališča, v katerih deluje veliko število gledaliških skupin, od polprofesionalnih, ki delujejo v večjih in uglednejših gledališčih, do resnično ljubiteljskih, ki so aktivne v župnijah oziroma drugih lokalnih okoljih. Osrednja gledališča se nahajajo v prestolnici Valletta. Leta 1732 zgrajeno Gledališče Manoel (cca. 572 sedežev) (Cremona idr., *Spazji Teatrali* 160) velja za malteško narodno gledališče, čeprav uradno tega naziva nima. Pretežno se uporablja za koncerte in manj za gledališke predstave, ki pa so po večini polprofesionalne. Druga prizorišča v državni lasti vključujejo še gledališče Spazju Kreattiv s 186 sedeži, ki se nahaja v prostorih mestnega kulturnega centra (158), gledališče na prostem Pjazza Teatru Rjal (cca. 806 sedežev) (152) in Republic Hall, ki domuje v Mediteranskem konferenčnem centru (cca. 1400 sedežev) (150). Med pomembnejša prizorišča štejemo še Valletta Campus Theatre (cca. 132 zložljivih stolov) (162), ki je v lasti Univerze na Malti, in Catholic Institute Theatre (cca. 833 sedežev) (138) v neposredni bližini prestolnice Valletta in v lasti katoliške cerkve. Nobeno od naštetih gledališč nima lastnega igralskega ansambla, vsa pa svoje prostore oddajajo v najem.

Produkcije v večjih gledališčih imajo običajno do šest ponovitev, na manjših prizoriščih pa nekoliko več, pri čemer v skupnostnih gledališčih navadno odigrajo le premiero in morda še kakšno ponovitev, saj v teh okoljih ni zadostnega števila gledalcev za več ponovitev. Za razliko od Narodnega filharmoničnega orkestra in nacionalne plesne skupine ŽfinMalta, ki zaposlujeta poklicne izvajalce, pa nedavno nastala narodna gledališka skupina Teatru Malta, ki jo je leta 2017 ustanovil Arts Council Malta, izvajalcev ne zaposluje za polni delovni čas (glej Cremona, »Theatre in Malta« nepag.), temveč jim nudi le kratkoročne angažmaje za posamezne produkcije.

V smislu delovnih procesov Teatru Malta sledi polprofesionalnim in ljubiteljskim pristopom, saj vaje potekajo v večernih urah, ko igralci končajo svoje delovne obveznosti. Glede na opisano torej ne preseneča, da lahko pri večjem delu malteške gledališke produkcije opazimo nekatere značilnosti, ki jih sicer običajno zaznamo v ljubiteljskem gledališču, obenem pa predstave številnih ljubiteljskih skupin nastajajo v tesnem produkcijskem sodelovanju s profesionalnimi ali komercialnimi projekti. Kot primer tovrstne strateške povezave med ljubiteljskimi in profesionalnimi projekti navajamo eno pomembnejših produkcij gledališča Teatru Malta, ki je imela premiero septembra leta 2018.

Gre za adaptacijo drame *Avenija [Boulevard]* največjega malteškega dramatika in romanopisca Francisa Ebejerja iz leta 1964 (Crow in Galea 25-6). Ebejer je kljub temu, da si je že v mladih letih prislužil sloves nadarjenega dramatika in da je nekaj svojih v angleščini napisanih romanov izdal v Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike, večino življenja preživel kot šolski učitelj in poklic zapustil šele, ko se je lahko predčasno upokojil. Svoje drame je tudi režiral in v predstavah sodeloval tako z igralci iz *teatrina* kot tudi z drugimi poklicnimi igralci. Ponovna obuditev drame leta 2018 v produkciji Gledališča Manoel, kjer je igra doživela tudi svojo krstno uprizoritev, se je prav tako opirala na kombinacijo profesionalnih in ljubiteljskih prvin: besedilo je bilo drastično okrajšano, v ansamblu pa je bilo poleg poklicnih plesalcev iz narodne plesne skupine ŽfinMalta, ki so v predstavi tudi igrali, še manjše število polprofesionalnih igralcev in ljubiteljev. Koreografijo in scenografijo sta prevzela poklicna umetnika, medtem ko je režiser opravljal naloge, ki bi jih v profesionalnem okolju sicer zaupali dramaturgu.

Izobraževanje

Področje poklicnega izobraževanja za igralce, plesalce in glasbenike je na Malti razmeroma slabo razvito in zakonsko neurejeno, kar je neposredna posledica omejenega kulturnega trga in pričakovanj, da bo za gledališko razvedrilo poskrbela ljubiteljska gledališka produkcija, tudi na vidnejših kulturnih prizoriščih. V splošnem diskurzu o uprizoritvenih umetnostih na Malti ima namreč »talent« prednost pred izobraževanjem. Ker na otoku ni možnosti za poklicno usposabljanje, se nadobudni mladi igralci običajno odpravijo na študij v tujino (v Veliko Britanijo, včasih pa tudi v ZDA, Italijo in druge države); mnogi se ne vrnejo, saj imajo v velikih mestnih središčih dosti boljše možnosti za delovanje kot doma. Tisti, ki se, običajno delujejo v okoljih, ki bi jih lahko opredelili kot ljubiteljska. Malteški ljubiteljski dramski klub (Malta Amateur Dramatic Club – MADC) z več kot stoletno tradicijo je nastal po modelu britanskih podeželskih ljubiteljskih gledaliških skupin in ljubiteljskih dramskih društev v britanskih kolonijah (glej Becker 710-1). Danes klub za svoje produkcije angažira tako izšolane igralce kot tudi tiste, ki niso nikoli obiskovali programov strokovnega

usposabljanja. Po razglasitvi samostojnosti leta 1964 sta na pobudo British Councila na Malto prišla strokovnjaka za področje gledališča v izobraževanju,² ki sta leta 1977 ustanovila Akademijo za dramsko umetnost (Academy of Dramatic Art – MTADA), ki je nudila izredni večerni program izobraževanja iz giba, glasu, improvizacije in interpretacije (glej Aquilina 89). Ta je sčasoma prerasla v državno Dramsko šolo (Drama School), ki se danes imenuje Šola za dramsko umetnost in ples (Malta School of Drama and Dance), kjer potekajo večerni programi pod vodstvom malteških gledaliških pedagogov. Poleg tega je pod okriljem Ministrstva za izobraževanje začel delovati tudi Dramski oddelek (Drama Unit), ki se posveča predvsem izobraževanju na področju gledališke umetnosti ter občasno organizira delavnice v državnih osnovnih šolah. Leta 1988 je Univerza na Malti zagnala dva programa, gledališkega in glasbenega, kasneje pa še plesnega, ki so prerasli v Fakulteto za uprizoritvene umetnosti (School of Performing Arts), ki zdaj nudi diplomski, magistrski in doktorski študij s teh področij, poleg tega pa zagotavlja tudi pedagoško izobraževanje. Na prelomu stoletja se je pojavilo večje število dramskih šol oziroma programov gledališkega izobraževanja ob delu, med katerimi je tudi nekaj podružnic mednarodnih dramskih skupin. Vodijo jih ljubiteljski ali polprofesionalni ustvarjalci, ki so se želeli preživljati z uprizoritvenimi umetnostmi, a so hitro ugotovili, da bodo to lahko počeli le, če se podajo na področje izobraževanja. Med njimi je tudi nekaj (žanrsko) najboljših igralcev v državi. Te dramske šole nudijo občasne in izredne programe, delavnice in druge programe usposabljanja. Ker sektor ni v celoti zakonsko urejen, se kakovost programov in strokovnega kadra ter njihove infrastrukturne zmogljivosti zelo razlikujejo. Univerza in nekatere dramske šole organizirajo delavnice s tujimi poklicnimi ustvarjalci. Nedavno so na Visoki šoli za umetnost, znanost in tehnologijo (Malta College of Arts, Science and Technology) začeli izvajati dvoletni dodiplomski program iz uprizoritvenih umetnosti, ki se bo predvidoma preoblikoval v magistrski študij. Leta 2017 je bila ustanovljena tudi državna srednja šola, ki zagotavlja usposabljanje na področjih vizualne in uprizoritvene umetnosti. Udeleženci izobraževalnih programov redno sodelujejo z različnimi uprizoritvenimi skupinami v državi.

Raznolikost ljubiteljskih gledališč – raznolikost predstav

Čeprav lahko v pretežnem delu malteške gledališke produkcije zaznamo prvine ljubiteljskega delovanja (naj bo to pomanjkljiva poklicna usposobljenost ali pa odsotnost plačila), pa obstajajo tudi gledališke formacije, ki svojo dejavnost same opredeljujejo kot ljubiteljsko. Ena od njihovih pomembnejših značilnosti je izbira uprizoritvenega jezika.

² Adrian Rendle je bil ljubiteljski režiser v Tower Theatre, delal pa je v londonskem West Endu. Poleg tega je poučeval na Akademiji za dramsko umetnost Webber Dougals in na Kraljevi akademiji za dramsko umetnost. Peter Cox je sodeloval kot koordinator za področje gledališča v izobraževanju.

Čeprav je angleščina eden od uradnih jezikov, večina prebivalstva govori državni jezik, malteščino, prav tako v malteščini poteka večji del gledališke produkcije, kamor lahko prištejemo tudi večino novih dramskih del malteških avtorjev. Kljub temu se na malteških odrih angleščina pogosto uporablja, saj gledališča redno uprizarjajo dela angleških in ameriških avtorjev v izvirnem jeziku. Obstajata vsaj dve ljubiteljski gledališki skupini, katerih predstave potekajo skoraj izključno v angleščini, in sicer MADC na glavnem otoku Malta in Gozo Creative Theatre Club na manjšem otoku Gozo, kjer poskušajo z angleščino privabiti tudi angleško govoreče prebivalce.

Preostale ljubiteljske skupine, ki bi jih lahko opredelili kot skupnostna gledališča, pa v uprizoritvah uporabljajo pretežno malteščino. Praviloma je njihovo delovanje odvisno od povezav s katoliškimi župnijami ali drugimi verskimi organizacijami. Njihov repertoar sloni na produkciji verskih dram, pogosto v povezavi z verskimi prazniki, kot sta božič ali velika noč (Malta ima tudi dolgo tradicijo pasijonskih iger), uprizarjajo pa tudi druga dela. Od krovnih organizacij običajno prejemajo določeno finančno podporo, a se zato občasno srečujejo tudi s pritiski za prilagajanje katoliškemu nauku.

Produkcija ljubiteljskih gledaliških skupin na malteških otokih je izjemno raznolika in zajema različne zvrsti: od melodrame do gledališča »u fris« in izjemno priljubljenih muzikalov, vključuje pa tudi operne predstave, v katerih glavne vloge odpojejo poklicni izvajalci iz tujine, stranske in zborovske vloge pa prevzamejo lokalni, malteški izvajalci.

Ena od prednosti ljubiteljskih gledališč v primerjavi s komercialnimi in »poklicnimi« je ta, da komercialne gledališke skupine (z izjemo ene ali dveh) nimajo svojih lastnih prostorov, medtem ko ljubiteljskim skupinam uprizoritvene prostore navadno nudijo župnije in verske skupnosti. To jim omogoča zelo nizke produkcijske stroške in obenem kontinuiteto delovanja, kar je za komercialna gledališča na Malti precejšnja redkost.

Izzivi ljubiteljskega gledališča

Od sredine 20. stoletja so si različni deležniki s področja uprizoritvenih umetnosti prizadevali zagotoviti vsaj neko obliko »poklicnega« statusa, čeprav soglasje o tem, kaj naj bi ta status obsegal in na čem naj bi temeljil, nikoli ni bilo doseženo. Kot v mnogih drugih državah tudi na Malti velja, da sta poklicni in ljubiteljski status na nasprotnih polih, ambicija večine igralcev pa je seveda pridobitev poklicnega statusa, ki jim potencialno zagotavlja možnosti preživljanja.

Žal pa med bolj poklicnim in ljubiteljskim gledališčem na Malti le stežka načrtamo ločnico, razen z vidika kakovosti in ravni samega uprizarjanja. Malteški organi financiranja uprizoritvenih umetnosti namreč ne razlikujejo med tema dvema

kategorijama, kriteriji za dodelitev sredstev pa so pogosto nejasni.³ Vendar pa glede na lokalno gledališko ponudbo niti najpomembnejša prizorišča na nacionalni ravni ne morejo zares predstavljati ljubiteljskih, polprofesionalnih in profesionalnih produkcij kot ločene platforme. Posledično tudi recenzenti v svojih ocenah med njimi ne razlikujejo. Pravzaprav se gledalci pogosto odločajo za ogled predstav, v katerih nastopajo ugledni, a ne nujno profesionalni igralci. Poleg tega tudi cene vstopnic niso zmeraj pokazatelj kakovosti uprizoritve, razen v skupnostnih gledališčih, kjer so vstopnice običajno tudi občutno cenejše. V situaciji, kjer ni prave ločnice med tem, kaj je profesionalno in kaj ne, ne profesionalno in ne ljubiteljsko gledališče nimata pogojev, da bi v celoti uresničili svoj potencial.

Največji izziv za ljubiteljsko gledališče na Malti je trenutno najbrž dejstvo, da ne zmore privabiti mladih izvajalcev, in to zaradi več razlogov. Občutek pripadnosti skupnosti, ki je v preteklosti spodbujal tovrstno produkcijo, ni več tako močan kot nekoč, saj imajo mladi danes neprimerljivo več možnosti za preživljanje prostega časa. Drug pomemben izziv so dramske televizijske serije, ki priljubljenosti navkljub pogosto ostajajo na ravni neizvirnih telenovel. Mlade igralce »slava«, ki jim je na dosegu roke, ko se pojavijo v kakšni od televizijskih nadaljevanj, izjemno privlači, četudi za svoje delo pogosto ne dobijo plačila, medtem ko izkušenejši igralci zahtevajo honorar. Produkcijski stroški televizijskih nadaljevanj so zato zelo nizki in se običajno povrnejo z oglaševanjem.

K usihanju skupnostnih gledališč so pripomogle tudi boljše prometne povezave, ki obiskovalcem omogočajo hitrejši dostop do osrednjih gledališč, ki se zvečine nahajajo v prestolnici Valletta. Kot drug pomemben izziv pa je vredno omeniti še vprašanje prestiža. Skupnostna gledališča – ne neupravičeno – običajno povezujejo z amaterizmom, te oznake pa se je težko znebiti. Ker navadno nimajo na voljo dovolj sredstev, le stežka pritegnejo sposobne in ambiciozne izvajalce, ki raje sprejemajo vloge v prestižnejših gledališčih in tako pritegnejo obiskovalce, ki so poprej zahajali v gledališča v svoji skupnosti. Dober primer takšnega preobrata je osrednje gledališče v lasti katoliške cerkve, Catholic Institute Theatre, ki je župnijskim gledališčem »ukradlo« precej dobrih igralcev in velik delež obiskovalcev.

³Arts Council Malta, ki se je ob ustanovitvi leta 2002 imenoval Malta Council for Culture and the Arts, je leta 2009 zagnal umetniški sklad (Arts Fund), kjer lahko umetniki z različnih področij, ne le gledališki, zaprosijo za projektna sredstva. Valletta Cultural Agency, ustanovljena ob zaključku projekta Evropska prestolnica kultura 2018 v Valletti, razpisuje pozive za kulturne projekte, ki prav tako niso namenjeni izključno gledališču. Sicer pa lahko ustvarjalci pridobijo sredstva v obliki sponzorstev in oglaševanja zasebnih subjektov. Skupnostnim gledališčem sredstva občasno podeljujejo tudi lokalni kulturni odbori.

Zaključek

Z razvojem gledaliških šol in terciarnega izobraževanja na področju gledaliških študij so se spremenila tudi pričakovanja javnosti, ki si želi na odrih gledati vsebinsko in uprizoritveno kakovostnejše predstave. Prav tako so se posledično zmanjšale razlike med ljubiteljskimi in polprofesionalnimi izvajalci, saj je na voljo več možnosti za izobraževanje, četudi je to pogosto nepopolno. Številna gledališča privabljajo gledalce s produkcijami, ki so vsebinsko drzne in kontroverzne. Med njimi so lokalne produkcije tuje sodobne dramatike, na primer *Razdejani* [Blasted] avtorice Sarah Kane ali *Zašiti* [Stitching] Anthonyja Nielsona (Cremona, »Anthony Nielson's Stitching«), in dramska besedila malteških avtorjev. En tak primer je nedavno uprizorjena drama *Repubblica Immakolata* avtorice Simone Spiteri, ki naslavlja različna družbena in politična vprašanja, kot so okoljska degradacija, nasilje v družini in vpliv velikih korporacij na politične odločevalce.

Vendar pa bo potrebnih še veliko raziskav, da bomo razumeli delovanje ljubiteljskega gledališča na Malti tako v prizmi dejavnikov, ki so v domeni gledaliških študij, kot tudi kot kulturni in antropološki fenomen. Poleg tega bi bilo smiselno preučiti, ali sistemska oziroma povečana podpora države koristi ljubiteljskemu gledališču ali morda vodi v drsenje k bolj komercialno usmerjenemu oziroma profesionalnemu gledališču. Proučevanje vloge in pomena usposabljanja ter izobraževanja na področju ljubiteljskega gledališča pa odpira povsem novo polje raziskovanja, ki ga na evropski ravni izvaja raziskovalna skupina STEP.

- Aquilina, Stefan. »The Manoel Theatre Academy of Dramatic Art: 1977–1980.« *Storja 2015*, str. 89–110, www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/25167/1/The%20Manoel%20Theatre%20Academy.pdf. Dostop 7. jan. 2020.
- Becker, Tobias. »Entertaining The Empire: Theatrical Touring Companies And Amateur Dramatics In Colonial India.« *The Historical Journal*, letn. 57, št. 3, 2014, str. 699–725.
- Bremgartner, Matthias, Andreas Kotte, Frank Gerber in Beate Schappach. »City Portraits: Bern.« *Amfiteater*, letn. 3, št. 1–2, 2015, str. 368–371.
- Cremona, Vicki Ann. »Theatre in Malta: Amateur Practice and Professional Aspirations.« *Critical Stages/Scènes Critiques*, št. 20, december 2019, www.critical-stages.org/20/theatre-in-malta-amateur-practice-and-professional-aspirations/. Dostop 7. jan. 2020.
- . »The Performance of Deeds: Discovering Theatre in Malta through the Notarial Archives.« *Parallel Existences, The Notarial Archives*, uredila Joan Abela in Emanuel Buttigieg, Kite Group, 2018, str. 239–249.
- . »Anthony Nielson's 'Stitching' and the High Moral Ground.« *Global Insights on Theatre Censorship*, uredili Catherine O'Leary, Diego Santos Sanchez in Michael Thompson, Routledge, 2016, str. 245–258.
- Cremona, Vicki Ann, Ruben Paul Borg, Keith Chetcuti in Sean Buhagiar. *Spazji Teatrali: A Catalogue of Theatres in Malta and Gozo*. Valletta 2018 Foundation, 2017, valletta2018.org/wp-content/uploads/2017/03/Spazji-Teatrali-A-Catalogue-of-Theatres-in-Malta-and-Gozo.pdf. Dostop 7. jan. 2020.
- Crow, Brian, in Marco Galea. »The Maltese Janus: Francis Ebejer and his drama.« *World Literature Today*, letn. 77, št. 1, 2003, str. 24–29.
- Frendo, Henry. *Party Politics in a Fortress Colony: The Maltese Experience*. Midsea Books Ltd, 1979.
- Galea, Marco. »Bodies without Organs and Organs without Bodies: The Maltese Experience of Creating National Theatres.« *Redefining Theatre Communities: International Perspectives on Community-Conscious Theatre-Making*, uredila Marco Galea in Szabolcs Musca, Intellect, 2019, str. 101–113.
- . »The Pantomime Other: Building Fences in Pantomime Performance in Malta.« *Otherness: Essays and Studies*, letn. 5, št. 1, 2016, str. 113–130, www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_5.1/The_Pantomime_Other_-_Marco_Galea.pdf. Dostop 7. jan. 2020.
- Galea, Marco, urednik. *It-Teatru Malti tas-Seklu Dsatax, I–II*. Mireva Publications, 1997.
- Nicholson, Helen, Nadine Holdsworth in Jane Milling. *The Ecologies of Amateur*

Theatre. Palgrave Macmillan, 2018.

NSO (National Statistics Office, Malta). *News Release 10 July 2019*. nso.gov.mt/en/News_Releases/View_by_Unit/Unit_C5/Population_and_Migration_Statistics/Documents/2019/News2019_108.pdf. Dostop 7. jan. 2020.

—. *Cultural Participation Survey 2016*. Arts Council Malta, 2017. nso.gov.mt/en/publicatons/Publications_by_Unit/Documents/C1_Living_Conditions_and_Culture_Statistics/Cultural%20Participation%20Survey%202016.pdf. Dostop 7. jan. 2020.

—. *Theatre-Goers*. National Statistics Office, 2004. nso.gov.mt/en/publicatons/Publications_by_Unit/Documents/C1_Living_Conditions_and_Culture_Statistics/Theatres_Goers_2003.pdf. Dostop 7. jan. 2020.

Spiteri, Simone. *Żewġ Drammi* [Two Plays]. Merlin Publishers, 2019.

This article gives a short survey of amateur theatre practice in Malta. It demonstrates that the theatre system is based almost entirely on amateur practice, as Malta does not have the audience capacity and the administrative infrastructure to support professional theatre, and only a handful of persons make a living solely from theatre. However, the development of theatre education during the last thirty years has improved the quality of acting and staging and provided more scope for tackling challenging performances with regard to both content and mise-en-scène. The article looks into the different varieties of amateur theatre-making, taking into account issues such as the differing use of the two main languages of the country: Maltese and English. It discusses the importance of community identity as well as the role the Catholic Church has played in the development of theatre. The authors examine the challenges faced by contemporary amateur theatre-makers in the light of the changes occurring in society and the new choices that these changes determine. New Western theatre styles are not only influencing both playwrights and performers, but have also changed the expectations of contemporary spectators concerning the way the performance presents social and political issues.

Keywords: amateur theatre, semi-professional theatre, training, theatre education, theatre in Maltese, theatre in English, Catholic Church

Vicki Ann Cremona is chair of the School of Performing Arts and professor of theatre studies at the University of Malta. She was appointed Ambassador of Malta to France between 2005 and 2009, and to Tunisia between 2009 and 2013. Her current research focuses on the relations between theatre and power. She has published internationally, mainly about theatrical events and different forms of public celebration, from street processions to Commedia dell'Arte. Her most recent publications include *Carnival and Power. Play and Politics in a Crown Colony* (Palgrave Macmillan 2018). She is a member of the Executive Committee of the International Federation of Theatre Research (IFTR).

Marco Galea is a senior lecturer in theatre studies and research director in the School of Performing Arts at the University of Malta. His main area of specialisation is the theatre in Malta in the 19th and 20th centuries, and he is particularly interested in issues of language, identity and representation. He has published articles and book chapters in this area of study and has edited many books. On behalf of the School of Performing Arts at the University of Malta, he has been coordinating the creation of a digital archive for the performing arts in Malta.

vicki.cremona@um.edu.mt, marco.galea@um.edu.mt

The Amateur Theatre in Malta

Vicki Ann Cremona and Marco Galea
School of Performing Arts, University of Malta

Historical introduction

Malta is the smallest country in the European Union. Although it is the most densely populated, it has the smallest population, measured at just below half a million people in 2018 (NSO *News* 1). A national survey published in 2004 showed that only around a quarter of the adult Maltese population had visited the theatre during the previous year, and more than half of these had watched less than four performances (NSO *Theatre*, viii, 15). Another national survey published in 2017 found that there had been a slight increase in the percentage of people attending theatre performances. Still, the proportion of people who watched more than three shows remained very low (4.2% of the population) (NSO *Cultural* 50). The 2004 survey also showed that most of the population was unprepared to spend much money on ticket prices (NSO *Theatre* viii). The 2017 survey did not ask the same question but still showed that the proportion of income that people were prepared (or able) to spend on cultural activities was very low (NSO *Cultural* 107).

In this context, it is understandable that in Malta, theatre is either amateur or at best, semi-professional, in the sense that it is difficult for theatre-makers and actors to earn their living through merely appearing on or working for the stage. There are only a handful of theatre actors and directors in Malta who are managing, even though with great difficulty, to make a living solely from theatre and performance, and even in these cases, they have to share the stage with amateur performers. Most have other jobs which are generally not related to the theatre; a few teach drama in primary or secondary schools on a full-time basis, many more teach on a part-time basis in private evening schools that have been founded by a handful of theatre amateurs. Radio and television work also supplements income.

Amateur companies are therefore an essential part of the contemporary theatrical scene, and also a fundamental element of the development of local drama and theatre-making. However, the professional theatre has also played an important part in the history of theatre in Malta because for more than two centuries, from the

early 18th century to World War II, Malta had a fully functioning opera theatre. This theatre employed both foreign and local artists, and there was a supporting network of professionals working for and servicing this theatre (Cremona, “The Performance of Deeds”). During periods of the year when opera performances were not allowed or not desirable, such as during Lent (the forty days preceding Easter), other professional performers were engaged, usually from nearby Italy, to provide short seasons of plays. It was only after the bombing of the purposely-built 1,100-seat opera house during World War II that having a professional theatre proved to be unsustainable. All post-war attempts at having professional theatre structures failed (see Galea “Bodies without Organs” 101–113), mainly because live theatre had to compete for audiences with cinema and eventually with television.

Throughout its existence, professional theatre in Malta was mainly an imported product. Although a good portion of the personnel were Maltese (generally musicians and technicians, as well as some of the singers), the operas performed were almost always by Italian composers and sung in Italian. As a general rule, the Maltese professional theatre followed the trends set by the major Italian opera theatres with regards to repertoire and performance styles. The influence of Italian theatre in Malta was consonant with the dominance that Italian language and culture enjoyed in Malta between the end of the Middle Ages and the early 20th century when Italian was the language of administration and the law courts. Most theatre activity was aimed at the upper classes of Maltese society and the colonisers themselves. Historically, it was the birth of amateur theatre in the 19th century that set in motion the tradition of theatre in the vernacular, which is itself an important cultural phenomenon.

It was only when the Maltese language started being written, used in schools and in literature that a theatre in Maltese emerged. There was input from seasoned professional performers like Luigi Rosato (1795–1872), who worked in the only professional company of the time. However, the main energy to create a tradition of theatre in Maltese came from amateur playwrights and performers (Galea, *It-Teatru Malti I*). Around the 1840s, different groups of amateurs started setting up their small, makeshift theatres in the harbour area, mainly for the benefit of the lower classes, who could not afford the ticket prices at the main professional theatre (in which opera was performed for most of the year) and could much better relate to performances in their native tongue. These groups were often composed of illiterate or semi-literate performers and led by better-educated individuals, such as teachers or government clerical employees, who wrote for these companies and directed them.¹ These amateur theatres soon

¹ Carmelo Camilleri (1821–1903), definitely the most successful and most prolific playwright of the 19th century, as well as a comic actor, was a clerk; Pietru Pawl Castagna (1827–1907), another prominent playwright and director, was a school teacher who rose to the grade of Director of Elementary Schools, and in fact many of his recorded performances were by students; Mikelang Borg (1868–1939) who managed the most successful theatre company between the last years of the 19th century and the first decades of the 20th, besides translating and adapting a large number of plays, probably best represents the image of the amateur in Maltese society of the period. He worked as a health inspector and as a printer;

became the main source of entertainment for the lower classes, with theatres being set up in practically every town and village by the end of the century, in small venues that were easily accessible to the local communities. These theatres were very active, performing different plays each week. A typical evening of entertainment would consist of a melodrama in five acts, a comedy and a short farce. The main inspirations were the professional performances that many of these amateur theatre-makers would have watched, either by the local opera company or by foreign touring companies, and the Italian play-texts that circulated widely in Malta. For the first few decades, most of the repertoire consisted of translations and adaptations of Italian plays, or plays from other European languages which would have been filtered through Italian translations. The more successful genres were also adopted from Italian theatrical traditions.

The popularity of amateur theatre in Maltese led to the printing of hundreds of plays between the 1840s and the early decades of the 20th century and entire newspapers dedicated to theatre, mainly amateur theatre activity. Although the repertoire consisted mainly of genres that may be considered as minor, the tradition was fundamental for making theatre accessible to a much broader sector of the population than it was before and also for the creation of many theatre spaces, some of which are still in use. *Teatrin* (literally meaning “small theatre”), as this kind of theatre was called, was also a useful medium for the expression of nationalistic and other political sentiments before its importance and popularity gradually died down in the post-World War II period. Until the mid-20th century, the amateur theatre was a very visible cultural phenomenon in Malta. Football, cinema and, eventually, from the early 1960s, television in Maltese became direct competitors. Amateur theatre saw the number of spectators, as well as the people interested in performing, steadily decrease to the extent that many theatre companies became inactive, and others had to limit themselves to producing only a handful of performances per season.

Already in its early development in the mid-19th century, theatre in Maltese quickly became a vehicle for transmitting nationalist ideals and discussing issues of identity. As the struggle for the recognition of the Maltese language intensified, writing plays in Maltese was seen as a way to extend Maltese literature to new fields. Prominent authors began to write for the theatre not because they were particularly gifted as playwrights but to develop a national literature and expand national culture, which was not fully recognised or appreciated before independence in 1964. After independence, key playwrights started to be seen as significant social critics, with landmark plays being recognised as making relevant statements about the national community and the issues it faces, comparable to prominent novels or other works of literature.

but he also published his own newspaper and wrote much of its content, managed the opera theatre on behalf of the impresario, was also active in trade unionism and helped found the Malta Labour Party.

Another vital expression of the amateur theatre in Malta is theatre in English. The British colonial period, which lasted from 1800 to 1964, saw the development of this type of theatre on the island. In the early 1800s, this started as alternative entertainment for British residents who had limited access to the main theatre that staged opera and for which tickets were allocated on a seasonal basis. This prevented many British personnel employed in the Services from finding seats because often their arrival and departures did not correspond to the time when season tickets were made available. Moreover, some British residents preferred other, more familiar, types of theatre in their mother tongue. Much of this entertainment was either a local version of plays and musicals featuring on the London stages or productions written or assembled by local British residents and Services personnel, which also referred to the local context. These performances were generally staged in theatres located in military compounds that were out of bounds to the local population. However, some groups also performed in locations they shared with the Maltese. These amateur companies introduced British theatrical genres such as the Christmas pantomime to the island. The uptake of this kind of theatre by the local population was very slow. The educated classes were too attached to Italian culture to adopt the language of their new coloniser and its cultural manifestations. It was through the creation of a new class that was sufficiently familiar with English that English genres started developing in Maltese contexts, and this did not happen before the 20th century (see Galea, "The Pantomime Other" 117–120). The use of English spread after 1914 when it was declared the language of the law courts (Frendo 112). By the end of the colonial period, amateur theatre activity in English had been taken up by British civilian settlers as well as by Maltese amateurs who had become sufficiently Anglicised to feel comfortable performing in English alongside native speakers of the language. This tradition is still very healthy today, although it has also sometimes shifted into semi-professional or commercial activity. The influence of this tradition was such that British genres such as the Christmas pantomime are now performed widely in Maltese, with performances ranging from large-scale productions in central theatres to school productions.

An analysis of the state of contemporary amateur theatre in Malta needs to consider issues that determine the functioning of theatre in the country, such as demographics, the availability of training for theatre-makers and the range of performances that can be considered as amateur.

Theatre infrastructure

The definition of amateur theatre given by Nicholson et al. is: "the work of [...] self-governing organisations whose primary focus is to make theatre" (4). Research by

the International Research Group STEP (Project on European Theatre Systems) has indicated that amateur theatre in mainland Europe is often associated with rural areas or areas outside the city (see Bremgartner 371). The case of Malta presents an anomaly. Malta can be described practically as a “city-state” due to the small size of the archipelago (316 km²), and the fact that the rural areas of the country are very limited in size and never distant from urban centres. Moreover, the ever-growing urban network has joined different villages into one continuous urban conurbation. What identifies one area from another is a community sense of belonging, which is often identifiable with a local parish and the traditions that go with it, even though Catholicism, the country’s principal religion, is on the wane.

The fact that the country is physically isolated from mainland Europe has meant that theatre in Malta did not progress at the same rate as that on the continent, nor did it always take similar directions. Development was also limited by state censorship, which was only abolished in 2012, as well as the crucial presence in society of the Catholic Church, which owns a large number of theatres and therefore exercises some control over which topics may be dealt with in the premises it holds, as well as the manner in which theatre is to be staged in these premises. Currently, Malta has several active theatre spaces that are used by a large number of theatre groups, ranging from the semi-professional companies working mainly in larger and more prestigious theatres to the truly amateur groups, often working in parish or other local environments. The main theatres are in the capital, Valletta. The Manoel Theatre (c. 572 seats) (Cremona et al., *Spazji Teatrali* 160), built in 1732, is considered to be Malta’s national theatre even though it does not possess the legal status for this title. It is used extensively for concerts and to a lesser extent, for theatre, generally of a semi-professional level. Other state-owned venues include the 186-seat theatre inside the cultural centre recently labelled Spazju Kreattiv (158), the open-air theatre Pjazza Teatru Rjal (c. 806 seats) (152) and the Republic Hall at the Mediterranean Conference Centre (c. 1400 seats) (150). Two other significant theatres are the Valletta Campus Theatre (c. 132 retractable seats) (162), owned by the University of Malta and the Catholic Institute Theatre (c. 833 seats) (138), situated just outside Valletta and owned by the Catholic Church. None of these theatres has its own performing company; they rent their premises out to companies for a fee.

Productions typically run up to six performances in the main theatres and a little longer in smaller theatres, although community theatres only stage one or two performances of a production because the potential audience does not allow for longer runs. Unlike the National Philharmonic Orchestra and the National Dance Company (ŻfinMalta), which employ full-time professionals, the recently established national theatre company, Teatru Malta, launched in 2017 by Arts Council Malta, does not employ performers on a full-time basis (see Cremona, “Theatre in Malta”

n.p.). It only contracts people who are cast for specific productions on short-term contracts. The work practices adopted by Teatru Malta follow the same lines as semi-professional and amateur companies: rehearsals are held in the evenings after the actors' working hours. As a result of this phenomenon, most theatre productions created in Malta include some characteristics that one would expect to find in amateur theatre, and many amateur performances share resources with more professional or commercial setups. To illustrate the close-knit relationship between amateur theatre and professional arrangements, we will use one of Teatru Malta's major productions (performed in September 2018) as an example.

The production was an adaptation of a 1964 play called *Boulevard*, written by Francis Ebejer, Malta's best-known playwright and novelist (Crow and Galea 25–6). Despite acquiring a reputation as a talented playwright relatively early in his life and also having a number of English-language novels published in the UK and the United States, for most of his life Ebejer worked as a school teacher, only leaving the profession when he could obtain early retirement. He directed many of the original productions of his plays, using performers from *teatrin* as well as other, more professionally trained actors. The 2018 revival of the play at the Manoel Theatre, in which the original production had taken place, likewise used a mix of professional and more amateur elements. It drastically reduced the text and mixed professional dancers from the National Dance Company, who were given the task to move and speak, with one or two semi-professional actors and some amateurs. The choreographer and the set designer were both professional artists, but the director had to perform tasks that in most professional settings would be entrusted to a dramaturg.

Training

A direct consequence of the lack of a substantial market, as well as reliance on amateur performers to provide theatrical entertainment, even in the more prominent venues, is that the professional training of performers (actors, but also dancers and musicians) has been underdeveloped and unregulated in Malta. Popular discourse about the performing arts in Malta privileges “talent” over training. As professional acting programmes do not exist, students who aspire to train as professional actors travel to other countries (usually the UK but sometimes the USA, Italy or other countries). With the knowledge that it is extremely difficult to make a living as a performer in Malta as well as attracted by the much larger theatre industries in metropolitan centres, many do not return. Those who return very often find themselves working in environments that could be defined as amateur theatre. The self-defined Malta Amateur Dramatic Club (MADC) that is over 100 years old, was initially inspired by provincial British amateur theatre companies and amateur dramatic clubs (ADCs) in other British

colonies (see Becker 710–11). The club regularly casts professionally trained actors alongside others who were never professionally trained.

After Malta became independent in 1964, the British Council brought in two experts on Theatre in Education² in 1977, who created the first Academy of Dramatic Art, (MTADA) which offered a part-time evening course that provided technical training in movement, voice, improvisation, interpretation and rehearsal (see Aquilina 89). This course eventually evolved into a state drama school, today called Malta School of Drama and Dance, offering evening courses and run by Maltese theatre educators. Another result of this collaboration was the institution of a Drama Unit within the Ministry of Education, which supplies mainly Theatre in Education, and some peripatetic teaching in state primary schools. In 1988, the University of Malta created two programmes, one in theatre and one in music, and later another in dance, which have together now grown into the School of Performing Arts, offering degrees in these subjects at Bachelor's, Master's and PhD levels. The university also provides teacher training in drama, music and dance. At the turn of the century, a series of part-time drama schools were launched, some of which are franchises of foreign companies. These are run by amateurs or semi-professionals who wanted to make a living from the performing arts and found that the only way they could do so was to invest in education. For certain genres, some of them are among the best actors in the country. The schools offer a range of short-term or part-time courses, workshops and training programmes. This sector is not fully regulated and the quality of programmes, personnel and facilities, as well as the outcomes, vary greatly. Both the university and some of the schools hold workshops with foreign professionals. Recently, the central vocational college in Malta, the Malta College of Arts, Science and Technology, created an Advanced Diploma in Performing Arts, which will eventually be transformed into a BA course. In 2017, a full-time state secondary school, which provides specialisation in the visual and performing arts, was inaugurated. Many of the beneficiaries of this teaching and learning eventually feed into the country's various performing companies.

The variety of amateur theatres – the variety of performances

Although as we have seen, most theatre in Malta includes elements of amateur theatre (whether this is defined as the absence of professional training or in terms of monetary remuneration) there are also theatre formations that declare themselves amateur. One of the factors that distinguishes them is the choice of language.

² Adrian Rendle was an amateur director at the Tower Theatre and worked professionally on the London West End. He also taught at the Webber Douglas and Royal Academies of Dramatic Art. Peter Cox was engaged as a theatre-in-education (TIE) coordinator.

Although English is an official language, the language spoken by the majority of the population is the national language, Maltese, and a large proportion of theatre performances are in Maltese, including most new plays written by Maltese playwrights. However, English is widely used in theatres in Malta, as British and American plays are performed regularly in the original language. There are at least two amateur companies that perform almost solely in English, the MADC on the main island of Malta and the Gozo Creative Theatre Club based on the smaller island of Gozo. The latter performs in English because it also targets English-speaking residents.

Most other amateur companies perform mainly in Maltese and are best defined as community theatres. As a general rule, their existence is connected to Catholic parishes or other religious organisations. They perform religious drama, often related to religious festivities such as Christmas and Easter (there is a considerable tradition of passion plays in Malta), but also produce non-religious theatre. They generally receive some support from the mother organisation, but sometimes face some degree of pressure to conform to Catholic teaching.

The range of performances that are produced on the Maltese islands by amateurs is extensive, spanning from melodrama to in-your-face theatre, with musicals being very popular. The range even includes opera, in which professionals flown in from abroad sing the leading roles and Maltese perform the secondary roles and chorus.

One of the advantages that amateur theatres have over their commercial or “professional” counterparts is that, while commercial theatre companies in Malta do not (with one or two exceptions) have their own theatre, amateur companies usually have easy access to performing spaces which belong to parishes and religious orders. This affiliation makes it possible for them to keep costs of production very low and also enables continuity of existence which commercial theatre in Malta rarely enjoys.

The challenges amateur theatre faces

Since the mid-20th century, sectors of the performing community in Malta have tried to claim some sort of “professional” status. However, there has never been a consensus on what this status would entail and on what it would be based. As in many other countries, professional status and amateur status are considered the opposing ends of a spectrum. It is the ambition of most actors to lay claim to this professional status, which is generally expressed as the possibility of making a living from performing.

Unfortunately, there are very few tangible boundaries between more professional and amateur theatre, except in most cases, with regard to the quality and level of performance. Maltese funding authorities do not make distinctions between these

categories, and the criteria for allocating funds are often unclear.³ However, given the supply that is locally available, even the most important venues on a national level cannot really present amateur, semi-professional or professional performances as different platforms. Consequently, reviewers do not make this distinction when writing about these performances. In fact, spectators often choose to attend performances performed by well-known, but not necessarily professional, actors. Moreover, ticket prices do not indicate the level of the performance, except in community theatres, for which tickets are usually much cheaper. In this situation, in which proper distinctions between what is professional and what is not are not made clear, neither professional nor amateur theatres benefit from conditions that would enable them to develop to their full potential.

Presently, perhaps the greatest challenge that amateur theatre faces is that it is no longer attractive to young performers, for several reasons. The sense of community, which fuelled these theatres in the past, is no longer as strong as it was, with young people having many more options for spending their free time. A significant challenge is that of television drama which, although highly popular, often produces mediocre levels of soap opera. Prospective young actors are easily attracted to the “fame” that is available to them by acting in one of the many television drama series, even if they appear practically for free, while more seasoned actors expect remuneration. It is thanks to this situation that many television dramas are broadcast because they are relatively cheap to produce, and costs are recovered through advertising.

Quick transport has also contributed to the dwindling of community theatres, as spectators can more easily attend performances in the main theatres that are mostly situated in the capital, Valletta. Another challenge worth discussing is that of prestige. Community theatres, perhaps with some justification, have become associated with very amateurish theatre, and this label is tough to dislodge. As many of these theatres are ill-equipped, they find it challenging to attract capable or ambitious performers, who choose to perform in more prestigious venues, and to attract theatregoers, who in the past would have probably preferred to attend performances in their own community. The best example of this shift can be seen with the main theatre owned by the Catholic Church, the Catholic Institute Theatre, which has siphoned off many of the better performers and a considerable portion of the spectators from parish theatres.

³ The Arts Council, Malta, founded in 2002 and originally called Malta Council for Culture and the Arts, created an Arts Fund in 2009, where artists from all sectors, not only theatre, could pitch their projects to obtain funds. The Valletta Cultural Agency, which was created at the close of Valletta European Capital of Culture 2018, issues calls for cultural initiatives, but these are not exclusive to theatre. Otherwise, some funding is provided under the form of sponsorships or advertising by private entities. Community theatres sometimes receive aid from Local Councils.

Conclusion

The development of theatre schools and tertiary education in theatre studies has nurtured the growth of public aspiration for more high-quality performances, both in content and staging. It has also started to narrow the gap between amateur status and semi-professional performers because, although partial, more training is available. Certain theatre companies have attracted audiences because they have created plays that are daring and controversial in content. Some of these plays are either local productions of contemporary foreign works, such as *Blasted* by Sarah Kane or *Stitching* by Anthony Nielson (Cremona, “Anthony Nielson’s *Stitching*”), or have been written by Maltese authors. Simone Spiteri’s recent play, *Repubblika Immakulata*, is one such example. The play raises various social and political issues such as environmental degradation, domestic violence and the control of big business over the political class.

Much research, however, still needs to be undertaken to understand how amateur theatre in Malta functions both through instruments that are within the domain of theatre studies and as cultural and anthropological phenomena. It is also worth exploring whether systematic or increased state attention and support can be beneficial to amateur theatre or whether it might lead to a shift towards more commercial or professional theatre. Likewise, the role of training and education of performers within the amateur scene offers a new area of research that is now being addressed on a European level by STEP.

Bibliography

- Aquilina, Stefan. "The Manoel Theatre Academy of Dramatic Art: 1977-1980." *Storja 2015*, pp. 89-110. <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/25167/1/The%20Manoel%20Theatre%20Academy.pdf>. Accessed 7 January 2020.
- Becker, Tobias. "Entertaining the Empire: Theatrical Touring Companies and Amateur Dramatics in Colonial India." *The Historical Journal*, vol. 57, no. 3, 2014, pp. 699-725.
- Bremgartner, Matthias and Andreas Kotte, Frank Gerber, Beate Schappach. "City Portraits: Bern." *Amfiteater*, vol. 3, no. 1-2, 2015, pp. 368-371.
- Cremona, Vicki Ann. "Theatre in Malta: Amateur Practice and Professional Aspirations." *Critical Stages/Scènes Critiques*, no. 20, December 2019. <http://www.critical-stages.org/20/theatre-in-malta-amateur-practice-and-professional-aspirations/>. Accessed 7 January 2020.
- . "The Performance of Deeds: Discovering Theatre in Malta through the Notarial Archives." *Parallel Existences, The Notarial Archives*, edited by Joan Abela and Emanuel Buttigieg, Kite Group, 2018, pp. 239-49.
- . "Anthony Nielson's 'Stitching' and the High Moral Ground." *Global Insights on Theatre Censorship*, edited by Catherine O'Leary, Diego Santos Sanchez and Michael Thompson, Routledge, 2016, pp. 245-58.
- Cremona, Vicki Ann, Ruben Paul Borg, Keith Chetcuti and Sean Buhagiar. *Spazji Teatrali: A Catalogue of Theatres in Malta and Gozo*. Valletta 2018 Foundation. 2017. <https://valletta2018.org/wp-content/uploads/2017/03/Spazji-Teatrali-A-Catalogue-of-Theatres-in-Malta-and-Gozo.pdf>. Accessed 7 January 2020.
- Crow, Brian and Marco Galea. "The Maltese Janus: Francis Ebejer and his drama." *World Literature Today*, vol. 77, no. 1, 2003, pp. 24-9.
- Frendo, Henry. *Party Politics in a Fortress Colony: The Maltese Experience*. Midsea Books Ltd, 1979.
- Galea, Marco. "Bodies without Organs and Organs without Bodies: The Maltese Experience of Creating National Theatres." *Redefining Theatre Communities: International Perspectives on Community-Conscious Theatre-Making*, edited by Marco Galea and Szabolcs Musca, Intellect, 2019, pp. 101-113.
- . "The Pantomime Other: Building Fences in Pantomime Performance in Malta." *Otherness: Essays and Studies*, vol. 5, no. 1, 2016, pp. 113-30. https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_5.1/The_Pantomime_Other_-_Marco_Galea.pdf. Accessed 7 January 2020.
- Galea, Marco, ed. *It-Teatru Malti tas-Seklu Dsatax*. vol. I-II. Mireva Publications, 1997.

Nicholson, Helen, Nadine Holdsworth and Jane Milling. *The Ecologies of Amateur Theatre*. Palgrave Macmillan, 2018.

NSO (National Statistics Office, Malta). *News Release 10 July 2019*. https://nso.gov.mt/en/News_Releases/View_by_Unit/Unit_C5/Population_and_Migration_Statistics/Documents/2019/News2019_108.pdf. Accessed 7 January 2020.

—. *Cultural Participation Survey 2016*. Arts Council Malta, 2017. https://nso.gov.mt/en/publicatons/Publications_by_Unit/Documents/C1_Living_Conditions_and_Culture_Statistics/Cultural%20Participation%20Survey%202016.pdf. Accessed 7 January 2020.

—. *Theatre-Goers*. National Statistics Office, 2004. https://nso.gov.mt/en/publicatons/Publications_by_Unit/Documents/C1_Living_Conditions_and_Culture_Statistics/Theatres_Goers_2003.pdf. Accessed 7 January 2020.

Spiteri, Simone. *Żewġ Drammi* [Two Plays]. Merlin Publishers, 2019.

Članek pojasnjuje, kako sodobna odrska interpretacija oziroma obnovitvena uprizoritev *Škofjeloškega pasijona* (lat. *Processio Locopolitana*) konstruira nekatera protislovja, kot so: a) protislovje med amaterizmom in profesionalnostjo; b) protislovje med igro in performansom; c) protislovje med gledališčem in skupnostjo; č) protislovje med zgodovino in sedanjostjo ter d) protislovje med epistemologijo in vero. Okrog leta 1715 je kapucin pater Romuald (1676–1748) napisal besedilo pasijona, ki danes velja za najstarejše ohranjeno slovensko dramsko besedilo in najstarejšo režijsko knjigo v evropskem prostoru. Pasijon so uprizarjali v postnem času do leta 1768 v obliki spokorne procesije. Po spremembi slovenskega političnega in ekonomskega sistema leta 1991 se je interes za pasijon ponovno pojavil, kljub temu pa je bil v vsem tem času uprizorjen le nekajkrat, in sicer leta 1999, 2000, 2009 in 2015. Na uprizoritev pasijona močno vplivata kolektivni amaterizem in konstruiranje značilne pasijonske gledališke skupnosti. Tudi če se bo v prihodnosti produkcija *Škofjeloškega pasijona* odvijala na višji profesionalni ravni, bo *Škofjeloški pasijon* vedno ostal amatersko gledališče, povezano z nastankom gledališke skupnosti, ki ohranja elemente srednjeveške kulture v sodobni sekularni družbi.

Ključne besede: amatersko gledališče, pasijon, obnovitvena uprizoritev, gledališča skupnost, sekularna družba, protislovja, Škofja Loka

Dr. Tomaž Krpič je sociolog telesa in kognitivni sociolog, ki ga zanimajo performativne študije in gledalčevo telo v postdramskem gledališču. V preteklosti je objavil več člankov in knjig, v katerih z različnih vidikov obravnava človeško telo. Trenutno je zaposlen na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani.

tomaz.krpic@guest.arnes.si

»Pasijon ima zdravilno moč!«

Protislovja Škofjeloškega pasijona

Tomaž Krpič

Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani

Kajti kakovost besedila in izvedbe pasijonske igre je manj pomembna od tega, kako – navadno majhna – skupnost, ki jo žene skupna ideja, izraža verska občutja, ki jih deli z desettisoči gledalcev.

Robert L. Ernstein (30)

Uvod

Nedavno sem bil na predavanju prvega režiserja¹ sodobne uprizoritve *Škofjeloškega pasijona* (lat. *Processio Locopolitana*) Marjana Kokalja. Sredi predavanja je iz maloštevilnega občinstva, ki se med seboj dobro pozna, vstala dobro izobražena ženska, nekdanja direktorica lokalne javne knjižnice, med ljudmi znana in cenjena zaradi svoje globoke in iskrene vere, iztegnila glavo, da bi pritegnila predavateljevo pozornost, in slovesno rekla: »Pasijon ima zdravilno moč!« Občinstvo je tiho in z odobravanjem prikimalo, predavatelj pa se je na njen zanos odzval resnično zadržano. Morda sem bil edini, ki se mu je njen nastop zdel nekoliko čuden. Njena reakcija vsekakor vzbuja številna provokativna in zanimiva vprašanja. Kako je lahko pasijonska igra sploh dejavnik v procesu zdravljenja? Kdo je »pacient« in kdo »zdravnik«? Ali je bilo to dejanje podpore kazalnik obračanja v »mračni« srednji vek, ko je veljalo, da vera in misticizem nadzorujeta »koristne« učinke celo na področju telesnega in duševnega zdravja ljudi? Lahko bi še nadaljeval.

Začetek evropskih pasijonskih iger sega skoraj tisočletje v preteklost, ko uporaba logičnega mišljenja in sodobne racionalnosti nista bila na voljo na vsakem koraku (glej Podgoršek 13–23; Marin; Drnovšek).² Danes radi domnevamo, da je bila raven človeškega znanja takrat mnogo nižja in manj kompleksna. Ljudje so bili zaradi praznoverij o družbenem in fizičnem svetu, pa tudi o nadnaravnih področjih, ujeti v

¹ Tradicionalno imenovan *magister processionis*.

² Čeprav mnogi verjamejo, da je pasijonska igra omejena na katoliško cerkev, je treba priznati, da tudi druge vere poznajo to obliko svetega rituala (glej na primer An Eye-Witness; Ale-Mohammed).

kognitivni »pasti« srednjega veka. Tako bi si lahko mislili, da je naša »provokatorka« mislila bodisi na desekularizacijo slovenske družbe bodisi na neke vrste individualno versko zdravljenje. Prva razlaga je verjetna, saj je po letu 1991 slovenska katoliška cerkev naredila korake, s katerimi je poskušala prevzeti aktivnejšo vlogo pri naslavljanju strukturnih sprememb slovenske družbe (Jogan), o resničnosti druge pa lahko zgolj špekuliramo.

Skromni cilj tega članka je predstaviti vrsto komentarjev na to, kako sodobne postavitev ali obnovitvene uprizoritve *Škofjeloškega pasijona* ustvarjajo različna protislovja, o katerih se je treba pogajati in jih (vsaj delno) rešiti s transformacijo gledališke skupnosti pasijonske igre vsakič, ko je pasijon uprizorjen, da bi dosegli raven »zdravilne moči«. ³

Škofjeloški pasijon

Škofjeloški pasijon je predloga, ki jo je napisal oče Romuald na začetku 18. stoletja (Ogrin). Ohranjena verzija ima obliko režijske knjige (Andres) in je shranjena v arhivu kapucinskega samostana v Škofji Loki. Predloga je sicer napisana v starem škofjeloškem dialektu, nemščini in latinščini, vendar je bil jezik predstave posodobljen za ponovno postavitev (glej Kaluža). Pasijon uprizarjajo med postom, le da ga danes ponovijo osemkrat vsakih šest let, na začetku pa so ga izvedli enkrat samkrat, vendar vsako leto (Florjančič 76–82). Pasijon ima obliko spokorne pasijonske procesije. Začne se na robu mesta, v tako imenovanem pasijonskem taboru, se vije čez Mestni trg in se spusti na Spodnji trg, nato pa se vrne na začetek. Na vsakem trgu sta dve postaji. Integralna verzija je bila uprizarjana zgolj v 18. stoletju in v letih sodobne oživitve (1999, 2000, 2009, 2015). V številnih drugih primerih je bil pasijon zreduciran na zgolj nekaj prizorov ali pa močno prirejen za izvedbo na gledaliških odrih ali za predvajanje na radiu (Florjančič 76–82).

Večina sodelujočih prihaja iz lokalnega okolja; torej iz Škofje Loke, Poljsanske in Selške doline. Oblikovanje zasedb temelji na skupnostnih, župnijskih, družinskih in prijateljskih razmerjih ter ga je mogoče označiti kot kolektivno ali kot individualno (Gartner, »Romualdov«; Štukl). Prizore pasijona so med lokalne skupnosti razdelili v času priprav na prvo obnovitveno uprizoritev leta 1999. Vsaka skupnost ima vodjo, ki v lokalnem okolju zbere in izbere sodelujoče. Nekateri posamezniki pa so k sodelovanju povabljeni posebej, zaradi svojih profesionalnih znanj. Udeleženci imajo leto dni za pripravo in ustvarjanje svojih likov in urjenje svojih teles. Udeležencev je več kakor tisoč, četudi vsi ne sodelujejo pri procesiji. Ker za nastop nihče ne dobi

³ Pasijonska skupnost v Škofji Loki je, kakor vsaka druga gledališka skupnost (Krpič, »Building« 104–106) sestavljena iz sedmih elementov: (a) skupine sodelujočih (gledalcev, igralcev, performerjev ...); (b) gledaliških konvencij; (c) občutka pripadnosti; (d) spontane ustvarjalnosti; (e) širših ciljev; (f) prostora in relativne stalnosti ter (g) skupnostne epistemologije (glej tudi članek o elementih *Škofjeloškega pasijona* v Krpič, »On the Elements«).

denarnega nadomestila – z izjemo režiserja in producenta – imamo pasijon upravičeno za amatersko gledališče. Sodelujoči izpričujejo, da imajo z drugimi sodelujočimi pozitiven duhovni, družbeni in kulturni odnos (Krajnik; »Pasijonci o škofjeloškem pasijonu«; Slatnar; Smukavec).

Ali je religioznost odločilna pri izbiri sodelujočih? Na to vprašanje ni mogoče enostavno odgovoriti. Pasijonska igra je, seveda, močno obtežena z verskim pomenom. Posledično bi lahko sklepali, da privlači le verne prostovoljce. Vendar ni tako. Številni udeleženci niso aktivni verniki nobene veroizpovedi. Verjeti je, da verne udeležence v gledališko skupnost »lepi« njihova vera, neverni pa večinoma iščejo izgubljeni občutek pripadnosti širši skupnosti. Ni čudno, da je eden od širših ciljev, za katere si prizadevajo sodelujoči, stabilna in stalna pasijonska skupnost. Tako stabilnost je težko doseči, saj pasijona ne uprizarjajo vsako leto. Vrzel med uprizoritvami poskušajo premostiti z gradnjo edinstvene skupnostne epistemologije,⁴ kombinacije osebne epistemologije (Kant) in družbene kolektivne zaloge znanja (Schutz).

Protislovja

Kot kulturni, politični, verski in družbeni pojav, ki je ideološko izšel iz starega Rima in se razvijal ves srednji vek, bil napisan in izvajan pretežno v baroku in končno znova uprizorjen v sekularni sodobni slovenski družbi, *Škofjeloški pasijon* neizogibno zaobjema številna protislovja, kot so: a) protislovje med amaterizmom in profesionalizmom; (b) protislovje med igro in performansom; (c) protislovje med gledališčem in skupnostjo; (d) protislovje med zgodovino in sedanostjo ter (e) protislovje med epistemologijo in vero. Ne pretiravamo, če rečemo, da je srčika vseh zgornjih protislovij amaterizem kot nujni mehanizem, ki poganja fenomen pasijonskih iger.

Protislovje med amaterizmom in profesionalizmom

Škofjeloški pasijon je močno odvisen od prostovoljstva lokalnega prebivalstva. Upošteva potrebno število sodelujočih pri pasijonu je težko pričakovati, da bo uprizoritev vedno na najvišji ravni kakovosti. A sodelujočim slabše kakovosti ne moremo zameriti, kakor bi jo zamerili poklicnim igralcem, saj si prizadevajo za tolikšno kakovost, kot jim jo dopuščata talent in prosti čas (glej Bachmann). Po eni strani drži, da »[i]ma dobro igranje malo opraviti z vero, veliko pa s tehniko« (Erenstein 38), po drugi pa je treba upoštevati, da religiozni element pasijonske igre vendarle pomembno vpliva na kakovost igre.

⁴ Bralec naj natančnejšo predstavitev in definicijo »skupnostne epistemologije« poišče v Krpič, »On the Elements« 90–91.

Odnos katoliške cerkve do gledališča in igralcev⁵ ima namreč dolgo zgodovino, po kateri »izid ni tako pomemben kakor samo prizadevanje« (Grdina 25). Kakovost in profesionalni odnos sta odrinjena na stran, čeprav obseg organizacije in ambicije sodelujočih v pasijonu včasih obupano »kličejo« po uvedbi višjih profesionalnih gledaliških standardov (Golob). A obstaja še en, tokrat pozitiven vidik »odtegotvanja« gledaliških standardov. Med sodelujočimi je mogoče opaziti tendenco, da bi pogosto slabo razvito performativno telo (Civetta) razumeli in sprejeli ne kot nekaj problematičnega, ampak nasprotno, kot »tih mehanizem«, ki sodelujočim dopušča, da gledališko skupnost pasijonske igre zgradijo z manj konflikti.

Protislovje med amaterizmom in profesionalizmom se je zaostriilo pri uprizoritvi pasijona leta 2015. Pred tem je režiser Borut Gartner (prim. Gartnerjeve članke v *Pasijonskih doneskih*) večkrat dal prednost ustvarjanju pasijonske skupnosti pred profesionalno produkcijo igre. Njegov osnovni cilj je bil v produkcijo pripeljati kar največ sodelujočih. Rezultat je bil brez dvoma številčno impresiven, hkrati pa je kazal določeno potrebo, da bi organizacijo pasijona predstavili na višji, bolj profesionalen nivo. Ni jasno, ali je postavitev leta 2015 zato režiral profesionalni gledališki režiser, toda ta rešitev je sprožila več konfliktov med režiserjem in številnimi sodelujočimi (glej Golob 20; Neubauer 114) glede dramaturških vidikov pasijona. Morda je zanimivo omeniti, da so, četudi je vsem vpletenim jasno, da ima pasijon amaterski značaj, vsi režiserji in člani njihovih ustvarjalnih ekip trdili, da je bilo njihovo delo visoko profesionalno, kar kaže, da je o terminu »profesionalno« mogoče diskutirati.

Protislovje med igro, performansom in obnovitveno uprizoritvijo

Ali je *Škofjeloški pasijon* igra ali performans? Predloga pasijona nas lahko na prvi pogled napelje k razlagi, da imamo pred seboj zgolj igro. Predvidevamo, da je zgodba, ki jo je o Jezusovem življenju in smrti zapisal oče Romuald, zgolj igra, ker morda verjamemo, da je izmišljena. Nihče ne more z gotovostjo trditi, ali so bili protagonisti pasijona resnične zgodovinske osebnosti in ali so se dogodki resnično zgodili, kakor so prikazani. Izobražen obiskovalec sodobnega dramskega gledališča je seznanjen s takim estetskim distanciranjem. Kaj pa iskren vernik? Ali lahko ustvari enak estetski odnos? Če ne, potem mora biti za to vzrok drugačna narava njegovega ali njenega dožemanja pasijonske igre. Prihaja iz religije, ne iz estetike. Resnični vernik ne bi smel dvomiti, da je bil Jezus Kristus v neki davni preteklosti resnično žrtvovan za dobrobit človeštva. Zato pasijon, ne glede na številne gledališke elemente, vsaj delno ne temelji na procesu ustvarjanja fiktivne naracije, ampak na sprejemanju religioznih spoznanj in razodetij (Grdina 26).

⁵ Četudi je katoliška cerkev v srednjem veku gledališče zatirala in velikokrat kazensko preganjala ter getoizirala igralce, potujoče pevce in pantomimike, je duhovščina vendar dovolila »uprizorjanje« različnih biblijskih prizorov med latinsko mašo. To je bilo mogoče, ker je bila množica večinoma nepismena, knjige pa redkost in veliko predrage, da bi bile na voljo preprostim ljudem.

Ali so torej sodelujoči v pasijonu performerji in ne igralci? V dramskem gledališču dilema, kaj naredi igralca, (delno) rešuje estetska distanca, ki jo igralec gradi do lika, ki ga upodablja. Ni razloga, da amaterski igralec ne bi mogel doseči istega. A v postdramskem gledališču in performansu se lahko posameznik zlije z upodobitvijo in je tako performer. To pomeni, da predstavlja samega/-o sebe. Kako se to sklada s pasijonom? Ko je posameznik del močno versko »obarvanega« skupnostnega gledališča, kaže svojo iskreno vero, ki je usklajena s tisto, ki jo ima protagonist pasijonske igre. Seveda nastopajoči ne more biti identičen Jezusu Kristusu, se pa vseeno lahko poistoveti z njegovimi čustvi in občutji, ne glede na to, ali je sam veren ali ne. To nas pripelje do naslednjega zanimivega vprašanja. Če je pri dramskem gledališču premislek brez dvoma na strani gledalca, je premislek v skupnostnem verskem gledališču na strani amaterskega performerja. In če mu občinstvo v tem sledi, toliko bolje.

Če je *Škofjeloški pasijon* performans, ali je lahko tudi obnovitvena uprizoritev? Nekako je to vsaj obnovitvena uprizoritev verzije *Škofjeloškega pasijona* iz 18. stoletja. Ker v arhivih ni veliko dokumentov o izvajanju pasijona, lahko zgolj razpravljamo o mogočih razlikah. Po pravici lahko špekuliramo o bogatejši in spektakularnejši naravi sodobne uprizoritve. Toda ali je lahko pasijon obnovitvena uprizoritev življenja in smrti Jezusa Kristusa? Je lahko morda celo dokumentarno gledališče (glej Martin 9), kjer se uprizarjajoča telesa prekrivajo s predvidoma živimi telesi tistih, ki so predstavljeni na odru? No, dokler ne bo razkrita resnična narava Kristusovega življenja in smrti, to vprašanje ostaja neodgovorjeno.

Protislovje med gledališčem in skupnostjo

Uprizoritve pasijona ne smemo zreducirati zgolj na predstavitev predloge, saj bi morala biti kolikor je mogoče gledališka, torej živa, ritmična, naravna, v pričakovanju uprizoritvenih teles, zvokov in glasbe, kostumov, mask in scenografije (Andres 59). Četudi se s tem strinjam, je samo izgovarjanje besedila po mnenju nekaterih še vedno premalo razvito in drugotnega pomena na račun spektakla (Kaluža 109). Poleg tega, če svojo epistemološko radovednost usmerimo zgolj na končni estetski produkt pasijonske igre, lahko pridemo do zavajajočega zaključka, da je to, kar gledamo na postajah, zgolj izdelek še enega amaterskega gledališča. A v zakulisju *Škofjeloškega pasijona* se dogaja še marsikaj. Sodelujoči o tem govorijo kot o pasijonski skupnosti, ki jo gradijo oni in njihovi »oboževalci«, torej občinstvo in vsi, ki uživajo v pasijonskih igrah in jih podpirajo. Obseg skupnosti niha med vrhuncem v času zadnjih priprav na uprizoritev in dnom, preden se začnejo priprave za naslednjo produkcijo.

Sodelujoči v pasijonu so projekt začeli z iskrenim namenom, da bi okrepili svojo skupnost, kajti skozi skupnost se združujeta vera in performans (Grdina 28; primerjaj še

Fischer-Lichte, »Culture«; McKenna). Vendar pa so na poti do tega cilja naleteli na resno oviro; v pretežno sekularni slovenski družbi niso mogli zbrati dovolj sredstev in virov, da bi *Škofjeloški pasijon* izvedli sami. Opreti so se morali na širšo skupnost (občino in državo). Nekje v tem procesu so se vodje pasijonske skupnosti naučili, kako »uporabiti« gledališko skupnost, ki se naravno oblikuje vsakič, ko uprizarjajo pasijon, za svoje lastne cilje (o gradnji skupnosti v gledališču in predstavi glej Krpič, »Building«).

Tako je treba razlikovati med gledališko skupnostjo pasijonske igre, ki obsega vse sodelujoče pri *škofjeloškem pasijonu*,⁶ in pasijonsko skupnostjo, ki jo sestavlja majhno število sodelujočih v ozkem jedru pasijona. Glavna razlika med obema skupnostma je raven vernosti, vključenosti in amaterizma sodelujočih. Povprečni član pasijonske skupnosti je globoko veren, ima več vpliva na produkcijo pasijona ali pa je vanjo zgolj bolj vpet in je manj profesionalen v smislu sodobnih gledaliških standardov.

Protislovje med zgodovino in sodobnostjo

Škofjeloški pasijon predstavlja niz »zgodovinskih dogodkov«, na primer izgon Adama in Eve iz raja, Samsonov boj proti Filistejcem, življenje in smrt Jezusa Kristusa in druge. Resnica zgodovinskega obstoja Kristusa (in enaka predpostavka velja za druge protagoniste pasijona) morda ni tako zelo pomembna. Na tej točki dokazi zgodovinske vede ne podpirajo enoglasno ene same strani; ali tistih, ki verjamejo v njegov obstoj, ali tistih, ki ne. A zgodovinska vrzel med »takrat« in »zdaj« je prepoznavna in pomembna. Zgodba o Odrešeniku, ki so jo nekoč povedali štirje evangelisti, je prestala mnogo transformacij, na katere so vplivali družba, zgodovina, politika in prevodi, preden je končno prišla do ljudi, ki živijo v sodobni družbi. Številni še vedno verjamejo v Kristusovo življenje in smrt, kljub vplivu sodobne znanosti in političnemu oblikovanju sekularne družbe. Taka je moč vere. A temeljno dejstvo je, da sta zdaj izvor in ideologija pasijona tako daleč v zgodovini, da se naravno postavlja vprašanje o tem, kako, če sploh, se še vedno navezuje na izkušnje ljudi, ki živijo sedaj? Kajti nekateri elementi pasijona so očitno v nasprotju s sodobnimi kulturnimi in političnimi standardi.

Vendar pa se je napetost med konservatizmom in progresizmom katoliške cerkve pri pasijonih pogosto izkazala. Ko je, denimo, južnoafriška cerkev leta 1952 organizirala *Durbanski pasijon*, je šlo za dejanje upora proti na novo vzpostavljenemu apartheidu. A zdi se, da so »Marijanski kongres, pasijon in procesija [...] javno podprli kolonializem, separatizem in belsko nadvlado« (Lambert in Hammerschlad 75). Protislovje med konservatizmom in progresizmom je navzoče tudi pri kontemplativnih pisanjih gledališkega režiserja pasijona iz leta 2009, Gartnerja (»Romualdov« 12), kjer

⁶ Po definiciji gledališka skupnost vključuje tudi gledalce. A pri *Škofjeloškem pasijonu* je vpliv občinstva na oblikovanje gledališke skupnosti pasijonske igre sicer pomemben, vendar vseeno majhen.

označuje pasijon kot verski dogodek in nasprotuje zahtevam nekaterih, da je treba uprizoritev široko oglaševati, da bi postala občinska molznica. Tako prezira komercializacijo *Oberammergauskega pasijona*. O pasijonu govori kot o daru, s katerim naj bi posameznik privzdignil svojo duhovnost in se odvrnil od materializma in neoliberalizma.

Kar si poleg zgodovine delijo vsa živa bitja, je izkušnja smrti in trpljenja (glej Gartner, »Romualdov« 122), zatorej tisti, ki pozitivno pišejo o pasijonu, pogosto opominjajo na njegov univerzalni pomen in brezčasno sporočilo. Ker smo vsi umrljivi, bi morali v svoje dobro pri pasijonu vsi sodelovati ali ga kako drugače podpreti. Vendar pa, se zdi, radi pozabijo, da ljudje različno razumejo, se odzovejo in upirajo/sprejemajo lastno trpljenje in smrt, odvisno od prostora in časa, tako da na to ne more biti enega samega odgovora. A so še druge, celo bolj kontroverzne teme, ki so vpete v *Škofjeloški pasijon*. Denimo krivda judov in nalaganje kolektivne krivde za Kristusovo križanje njim. Če je na začetku 18. stoletja, ko je bila igra napisana, krivda judov še vedno veljala za samoumevno dejstvo, danes verska in etnična netoleranca ni več sprejemljiva. Po *Nostra Aetate* je bil leta 1969 spremenjen celo *Oberammergauski pasijon* – pasijon pasijonov – ko so odstranili ali spremenili »nekatero bolj žaljive protijudovske odlomke« (Lambert in Hammerschlag 80). Pri *Škofjeloškem pasijonu* pa take odločitve ni bilo. Nasprotno, obstaja močna podpora proti kakršnim koli spremembam izvirnega besedila pasijona. Po pravici se lahko vprašamo tudi, kako je mogoče, da je bil režiser *Škofjeloškega pasijona* vedno moški? Žal avtor članka ne ve, koliko gledaliških režiserk se je prijavilo na mesto režiserja, pa niso bile izbrane. Vemo pa, da je bila reakcija enega od vplivnih članov pasijonske skupnosti na spolno mešano *Zadnjo večerjo*, uprizorjeno pred dvema desetletjema v produkciji pasijona v SNG Drama Ljubljana, ki jo je režirala Meta Hočevar, radikalno zavračanje.

Protislovje med epistemologijo in vero

Kmalu po prvih dveh sodobnih uprizoritvah *Škofjeloškega pasijona* (1999 in 2000) se je začel ločeni proces kot eden od konstitutivnih elementov pasijonske skupnosti. Četudi vsak udeleženec pasijon razume in dojema nekoliko drugače, kar je razumljivo, saj igrajo različne like in imajo različne obveznosti, na koncu s »tihimi pogajanji« vsi udeleženci skupaj oblikujejo relevantno skupinsko zalogo znanja ali tako imenovano skupno epistemologijo o *Škofjeloškem pasijonu*. Vsako leto izideta posebna monografija *Pasijonski almanah* in revija *Pasijonski doneski*. V zadnjih letih je bilo objavljenih še več publikacij, povezanih s pasijonom. Javna predavanja, okrogle mize, strokovna srečanja in podobno bi morala vzdrževati pasijonsko skupnost v dobri kondiciji.

Čeprav je cilj sodelujočih pri pasijonu zgraditi dobro zbirko empiričnega gradiva in solidno objektivno znanje in razlage o fenomenu pasijonov na splošno, je treba

jasno povedati, da sodelujoči pri *Škofjeloškem pasijonu* sledijo določenim smernicam. Sodelujoči bi nam radi poslali močno sporočilo, kako razumejo in čutijo pasijon, in da zato verjamejo, da ga je treba izvajati natanko tako! In četudi je tak pogled popolnoma legitimen, vendarle sproža vprašanje, koliko verski epistemološki spektakel pri ustvarjalcih skupnostne epistemologije spodbuja asimetrično percepcijo.

Četudi cenim in spoštujem skupnostno epistemologijo, si vseeno drznem pokazati na še eno mogočo asimetrično strategijo tistih, ki prispevajo h gradnji zaloge znanja. Četudi v družbenih in humanističnih vedah raziskovalci in akademiki pogosto poskušajo dokazati svoje teze in teorije, moramo sprejeti, da je tako znanje veljavno le začasno. Proces kritičnega prevpraševanja teorij in razlag, ki je utemeljen na logični in racionalni argumentaciji, je veliko pomembnejši od potrjevanja znanstvenega védenja. Slepo potrjevanje zbranega védenja, in to bolj ali manj drži za skupnostno epistemologijo *Škofjeloškega pasijona*, zagotovo nasprotuje osnovnim znanstvenim vrednotam in normam ter lahko vodi v ustvarjanje verske ideologije pasijonske igre. Posledično so prispevki k skupnostni epistemologiji pogosto precej amaterski in religiozno usmerjeni.

Zaključki

Leta 1991 so se Slovenci odločili spremeniti politični in gospodarski sistem ter so v kratkem pričakovali ugoden učinek na gospodarskem, političnem in družbenem področju. Hkrati so prišle spremembe v kulturi. *Škofjeloški pasijon* lahko razumemo kot del navdušenega poosamosvojitvenega verskega vala, ki je poskušal preplaviti slovensko družbo. Četudi je bila (in je še) večina slovenske družbe obrnjena v prihodnost, so nekateri hrepeneli po oddaljeni preteklosti, da bi se premaknili naprej. Preplavljenost s spomini na minula družbena, politična in kulturna razmerja – v kakršnih bi, tako so iskreno prepričani, njihova družba znova vzcvetela – je lahko zelo protislovno. Radoveden pogled nazaj je nekaj, kar vsi počnemo v upanju, da se bomo izognili starim napakam ali da bomo našli navdih za nove rešitve, ki jih bomo uporabili v sedanosti. Kurt Vonnegut je nekoč dejal, da ima prav zaradi te človeške lastnosti tako rad Lotovo ženo. Ko je njena družina bežala iz Sodome in Gomore, se je obrnila, da bi videla pogubno kazen, četudi je bog to prepovedal. Zato se je spremenila v solni steber; dragoceno, vendar zaustavljeno stvar. Tako se na koncu zdi smiselno vprašanje, ali si *Škofjeloški pasijon* deli usodo z Lotovo ženo: dragocen je pri graditvi »zdrave« pasijonske skupnosti, a če ga v prihodnost prenašamo brez kritičnega pogleda na njegova protislovja, nas utegne pasijon ustaviti pri transformaciji v boljšo družbo.

- Ale-Mohammed, Reza. »An Iranian Passion Play: ‚Teziyeh‘ in History and Performance.« *New Theatre Quarterly*, letn. 17, št. 1/65, 2001, str. 54–66.
- An Eye-Witness. »The Passion Play of Islam.« *The Muslim World*, letn. 22, št. 3, 1932, str. 283–286.
- Andres, Rok. »Igra o svetu.« *Pasijonski doneski*, št. 10, 2015, str. 49–60.
- Bachmann, Michael. »Wanna Play? Dries Verhoeven and the Limits of Non-Professional Performance.« *Performance Paradigm*, letn. 11, 2015.
- Civetta, Peter. »Body/Space/Worship. Performance theology and liturgical expressions of belief.« *Performance Research*, letn. 13, št. 3, 2008, str. 5–17.
- Drnovšek, Jaša. »V negibnih stopinjah. Zgodnjenovoveške pasijonske procesijske igre, katoliška obnova in škofjeloški pasijon.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, 87–102.
- Erenstein, Robert L. »The Passion Plays in Tegelen: An Investigation into the Function of a Passion Play.« *Theatre Research International*, letn. 16, št. 1, 1991, str. 29–39.
- Fischer-Lichte, Erika. »Culture as Performance.« *Maska*, letn. 23, št. 115–116, 2008, str. 4–14.
- Florjančič, Alojzij Pavel. »Novejše pasijonske uprizoritve na Slovenskem.« *Pasijonski doneski*, št. 5, 2010, str. 69–88.
- Gartner, Borut. »Romualdov škofjeloški pasijon 2009: ljudsko ljubiteljsko pasijonsko gledališče.« *Pasijonski doneski*, št. 5, 2010, str. 93–144.
- . »Pasijonu na rob.« *Pasijonski doneski*, št. 5, 2010, str. 147–151.
- Golob, Milan. »Pasijonski paberki.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 15–25.
- Grdina, Igor. »Med svetlobo večnosti in barvami tradicij: antropološki esej pasijonskih uprizoritev.« *Škofjeloški pasijon 2009*, uredil Pavel Alojzij Florjančič, Občina Škofja Loka, 2014, str. 18–48.
- Jogan, Maca. *Katoliška cerkev in družbeno zlo*. Založba FDV, 2016.
- Kaluža, Ludvik. »Škofjeloški pasijon kot govorno dejanje.« *Pasijonski doneski*, št. 9, 2014, str. 109–131.
- Kant, Marion. »Approaches to Dance (2): Influences.« *Dance Research*, letn. 29, št. 2, 2011, str. 246–250.
- Krajnik, Marija. »Pogled iz pasijonske garderobe.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 61–69.
- Krpič, Tomaž. »Building a Temporal Theatre Community in the Production of the Performance ATLAS – LJUBLJANA.« *Theatralia*, letn. 20, št. 2, 2017, str. 96–108.
- . »On the Elements of Theatre Community of the Škofja Loka Passion Play.« *Pasijonski doneski*, št. 15, 2020.

- Lambert, Michael and Tamantha Hammerschlag. »The Durban Passion Play: Religious Performance, Power and Difference.« *Performing Religion in Public*, uredili Claire Maria Chambers, Simon W. du Toit in Joshua Edelman, Palgrave Macmillan, 2013, str. 71–86.
- Marin, Marko. »Pasijonske igre sopotnice Škofjeloškega pasijona.« *Pasijonski doneski*, št. 10, 2015, str. 43–48.
- Martin, Carol. »Bodies of Evidence.« *TDR*, letn. 50, št. 3, 2006, str. 8–15.
- McKenna, Jennifer. »Creating Community Theatre for Social Change.« *Studies in Theatre and Performance*, letn. 34, št. 1, 2014, str. 84–89.
- Neubauer, Henrik. »Samsonov prizor škofjeloškega pasijona 2009.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 113–115.
- Ogrin, Matija. »Tri stoletja začetkov škofjeloškega pasijonskega izročila: k vprašanju začetkov škofjeloškega pasijona.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 79–85.
- »Pasijonci o škofjeloškem pasijonu.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 71–75.
- Podgoršek, Robert. »O pasijonskih igrah in procesijah na Slovenskem.« *Pasijonski doneski*, št. 5, 2010, str. 13–52.
- Schutz, Alfred. *Collected Papers III: Studies in Phenomenological Philosophy*. Martinus Nijhoff, 1970.
- Slatnar, Nada. »Spomini na ustvarjanje škofjeloškega pasijona.« *Pasijonski doneski*, št. 11, 2016, str. 57–59.
- Smukavec, Jože. »Veselo oznanilo pasijona.« *Pasijonski almanah 2*, uredila Jože Štukl in Franc Križnar, Občina Škofja Loka, 2018, str. 18–182.
- Štukl, Jože. »Škofjeloški pasijon – Processio Locopolitana.« *Pasijonski almanah 1: pasijoni na Slovenskem in Hrvaškem*, uredila Jože Štukl in Franc Križnar, Občina Škofja Loka, 2017, str. 13–30.

Prevedla Barbara Skubic

This paper explains how the modern staging or re-enactment of *Škofjeloški pasijon* (Eng. *Škofja Loka Passion Play* or, Latin, *Processio locopolitana*) constructs distinct controversies: (a) between amateurism and professionalism; (b) between play and performance; (c) between theatre and community; (d) between history and the present; and (e) between epistemology and faith. Around 1715, Father Romuald (1676–1748), a member of the Order of Friars Minor Capuchin, wrote a script for a passion play, the oldest preserved dramatic text written in the Slovenian language and the oldest preserved *Regiebuch*, a script with stage directions, in Europe. The passion play was performed during Lent until 1768 in the form of a penitential passion play procession. After Slovenia's political system changed in 1991, interest in the passion play revived, but since there have only been a few performances, in 1999, 2000, 2009 and 2015. The performance of the passion play is deeply affected by collective amateurism and the construction of a distinct passion play theatre community. Even if the future productions of the *Škofja Loka Passion Play* will eventually develop to a higher professional level, the *Škofja Loka Passion Play* will always remain a communal theatre that demands a theatre community with Medieval cultural elements in a modern secular society.

Keywords: community theatre, passion play, re-enactment, theatre community, secular society, controversies, Škofja Loka

Tomaz Krpic is a sociologist of the body in performance studies, particularly in the spectator's body in post-dramatic theatre. He has published widely on the various social, political and cultural aspects of theatre and art performance. He is a member of the Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana.

tomaz.krpic@guest.arnes.si

“THE PASSION PLAY HAS A HEALING POWER!”: The Controversies of the *Škofja Loka Passion Play*

Tomaž Krpič

Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana

For the quality of the text and performance of passion plays are less important than the manner in which a community, usually a small one, driven by a communal idea, expresses religious feelings which tens of thousands of spectators share.

Robert L. Erenstein (30)

Introduction

Not so long ago, I was attending a lecture given by Marjan Kokalj, the first stage manager¹ of the modern re-staging of *Škofjeloški pasijon* (Eng. *Škofja Loka Passion Play* or, Latin, *Processio locopolitana*). In the middle of his presentation, one member of a small and closely acquainted audience, – a reasonably well-educated woman, a former director of the local public library, recognised and appreciated among the people for her devout and honest religiousness, – rose on the chair, popped her head out to reach the speaker’s attention and spoke out with a solemn voice: “The passion play has a healing power!” The audience silently and approvingly nodded to her, while the speaker responded with reservation towards her enthusiasm. Perhaps I was the only one in the room who found her gesture slightly odd. Her reaction certainly raises many provocative and intriguing questions. How could the passion play possibly be a factor in the process of healing? Who is the “patient” and who the “physician”? Was this action of support an indicator of turning back towards the “dark” Middle Ages, when religion and mysticism were considered to be in possession of producing “beneficial” effects, even in the realm of people’s physical and mental health? And even further, I might add.

The origin of the passion plays in Europe can be traced almost a thousand years back

¹ Traditionally addressed as a *magister processionis*. Since the *Škofja Loka Passion Play* is more determined in advance in comparison to the productions of professional theatres and thus less open to personal creativity, I prefer to use the expression “stage manager” over “theatre director”.

to the times when the application of logical reason and modern rationality were not to be found around every corner (see Podgoršek 13–23; Marin; Drnovšek).² Nowadays, we like to assume that the level of human knowledge was much lower and less complex at that time. People were cognitively “entrapped” inside Medieval civilisation by superstitions about the social or the physical world, and the supernatural realm as well. Consequently, one could easily endorse the explanation that either our Lady “provocateur” meant the de-secularisation of Slovenian society or she was after some kind of individual religious healing. The first explanation could be plausible, as, after 1991, there were attempts made by the Slovenian Catholic Church to take a more active role in addressing the structural changes of Slovenian society (Jogan), while about the truthfulness of the second, we can only speculate.

This article’s modest aim is to deliver a series of comments on how the modern re-staging or re-enactment of the *Škofja Loka Passion Play* produces various controversies, which need to be negotiated and (at least partially) resolved, through the transformation of the passion play theatre community each time the passion play is produced in order to reach the state of “healing power”.³

The *Škofja Loka Passion Play*

The *Škofja Loka Passion Play* is a script written by Father Romuald at the beginning of the 18th century (Ogrin). The preserved version of the script has the form of a *Regiebuch* (Andres) and is archived in the monastery of the Order of Friars Minor Capuchin in Škofja Loka. While the text is written in old Škofja Loka dialect, German and Latin languages, for the purpose of re-staging, the language of the performance was modernised (see Kaluža). The passion play is performed during Lent, except that the procession is now repeated eight times every six years, while initially it was performed only once, yet every year (Florjančič 76–82). The form is a penitential Passion procession. It starts on the outskirts of the town at the so-called *Pasijonski tabor* (Passion Play Camp), winds through Mestni trg (Town Square), then descends towards Spodnji trg (Lower Square), to return back to the place where it started. Each square has two stations. The integral version of the *Škofja Loka Passion Play* was performed only in the 18th century and in the years of its modern revival (1999, 2000, 2009, 2015). In several other examples, it was either reduced to only a few scenes or significantly adapted to be performed on

² Contrary to many who may believe that the passion play is restricted to the Catholic Church, other religions are also familiar with this form of sacred ritual (see for instance *An Eye-Witness*; Ale-Mohammed).

³ The *Škofja Loka Passion Play* community, like any other theatre community (Krpič *Building* 104–9), consists of seven elements: (a) a group of participants (spectators, actors, performers ...); (b) theatre conventions; (c) a sentiment of belonging together; (d) non-deliberate construction; (e) wider goals; (f) locality and relative permanency; and (g) communal epistemology (see also the article on the elements of the *Škofja Loka Passion Play* in Krpič *On the Elements*).

theatre stages or broadcasted on the Radio (Florjančič 76–82).

Most of the participants come from the local surroundings, that is, from Škofja Loka, Poljanska dolina (Poljane Valley) and Selška dolina (Selška Valley). The casting of the participants is based on communal, parochial, familiar and friend-related relationships and can be labelled either as collective or individual (Gartner *Romualdov*; Štukl). During the initial 1999 re-staging, the passion play's scenes were distributed among the local communities. Each community had a leader who recruited and selected the participants from the local environment. However, some participants are personally invited to take part in the passion play because of their professional skills. The participants have one year of preparation to build their characters and train their performing bodies. The number of participants is more than a thousand, though not all of them participate in the procession. Since no one receives any financial compensation for participating – the exceptions being the stage manager and the production manager – the passion play is rightly considered amateur theatre. The participants express being in positive spiritual, social and cultural relations with each other (Krajnik; "Pasijonci o škofjeloškem pasijonu"; Slatnar; Smukavec).

Does a participant's religiousness play a decisive part in the selection? This question does not have an easy answer. The passion play is, naturally, heavily loaded with religious meaning. Consequently, one might expect that it attracts only religious people to volunteer. However, this is not the case. Many participants do not practise any religion. In the case of the religious participants, the social "glue" that binds them in the passion play theatre community is their religious devotion.

In contrast, the non-religious participants mostly look for the lost feeling of being part of a wider community. Small wonder that one of the broader goals towards which the participants strive is a stable and permanent passion play community. Such stability is hard to gain as the passion play is not produced every year. Building a unique communal epistemology,⁴ a combination of personal epistemology (Kant) and collective stock of knowledge (Schutz), is an attempt to bridge the gap between the stagings.

The controversies

Being a cultural, political, religious and social phenomenon, which ideologically originated in Ancient Rome and developed further on through the Medieval times, was written and mostly performed in Baroque, to be finally re-staged in the secular modern Slovenian society, the *Škofja Loka Passion Play* unavoidably embraces numerous controversies, namely, that: (a) between amateurism and professionalism;

⁴ A reader should see a more dense description and definition of "communal epistemology" in Krpič *On the Elements*, 90–91.

(b) between play and performance; (c) between theatre and community; (d) between history and the present; and (e) between epistemology and faith. Nevertheless, amateurism lies in the kernel of these controversies as an essential mechanism which propels the phenomenon of the passion play.

The controversy between amateurism and professionalism

The *Škofja Loka Passion Play* heavily depends on the volunteerism of the local inhabitants. Considering the number of passion play participants needed, we can hardly expect that the performing is always of the highest quality. However, we cannot begrudge the poor quality of performance to the participants, as we would professional actors, for they are trying to be as good as their talent and spare time enables them (see Bachmann). On the one hand, it is accurate that “[g]ood acting has little to do with faith and much to do with technique” (Erenstein 38). On the other hand, one needs to consider that the religious content of the passion play nevertheless has a significant impact on its quality. Namely, there is a long history of the Catholic Church’s relationship to theatre and actors⁵ according to which “[t]he result of mimicking is not much more important than the effort itself”⁶ (Grdina 25). The quality and the professional attitude are put aside, despite that the scale of the organisation and the ambitions of the participants of the passion play sometimes desperately “call” for the application of higher professional theatre standards (Golob 2016). Yet there is a positive aspect of the “withdrawal” of theatre standards: the intentions to understand and to accept the often poorly-developed humble performing body (Civetta 2008) not as something deeply problematic but, on the contrary, as a silent mechanism, which allows the participants to build the passion play theatre community with fewer conflicts, can be noticed among the passion play participants.

The controversy between amateurism and professionalism escalated in the 2015 re-enactment of the *Škofja Loka Passion Play*. In the past, the stage manager Borut Gartner (see for instance *Romualdov, Pasijonu*) had often given preference to the creation of the passion play community over the professional production of the play. His primary goal was to include as many participants as possible in the production. Indubitably, the result in numbers was impressive. Still, at the same time, it demonstrates a need to push the organisation of the passion play to a higher, more professional level. Whether this was the reason why a professional theatre director directed the next passion play (2015) is unclear. However, this solution sparked several conflicts between the stage

⁵ While theatre was oppressed by the Catholic Church, and actors, minstrels and mimics were many times prosecuted and ghettoised during the Medieval times, the clergy nevertheless allowed “re-enactments” of different scenes from the Bible during the Latin mass. This was possible because the masses were mostly illiterate and books were scarce and far too expensive to be available to common people.

⁶ All citations from Slovenian sources were translated by the author.

manager and a number of the passion play participants (see Golob 20; Neubauer 114) over the dramaturgical aspects of the passion play. Interestingly, although the amateur character of the passion play is evident to all involved, every stage manager and the members of his crew have claimed that their work was highly professional, thus indicating the highly negotiable character of the term “professional”.

The controversy between play, performance and re-enactment

Is the *Škofja Loka Passion Play* a play or a performance? The script of the passion play might, at first, direct us to the interpretation that what we have here is just a play. We assume that the story written by Father Romuald of the life and death of Jesus Christ is just a play because we might believe it is fictitious. No one can tell for sure whether the protagonists of the passion play really were historical figures or if the events really took place as depicted in the passion play. A well-educated and regular theatregoer of modern dramatic theatre is familiar with such aesthetic distancing. But how about a sincere believer? Can he or she produce the same aesthetic attitude? If not, then this must be because his or her perception of the passion play is of a different nature. It comes from religion, not aesthetics. A true believer would have little doubt that Jesus Christ was in some distant past really sacrificed for the benefit of humankind. Therefore, the passion play, despite including many theatrical elements, is partially not about the creation of fictive narration, but about acceptance and how to become accustomed to comprehension and revelation (Grdina 26).

Are the participants of the passion play thus rather performers than actors? In dramatic theatre, the dilemma of what makes an actor is (partly) resolved by building the aesthetic distance of an actor from the impersonation of a character. There is no reason why an amateur actor could not be able to achieve the same condition. However, in post-dramatic theatre and performance art, a union between the performer and the impersonation was addressed in different way. The performer was presenting him or herself. How does this go along with the passion play? When one is a part of the religiously intensively “coloured” communal theatre, one presents his sincere devotion, which is in alignment with that of the protagonists of the passion play. Of course, a participant cannot be identical with Jesus Christ, yet he (or she) nevertheless may identify with his feelings and emotions, no matter whether one is religious or not. This point brings us to another notable issue. While in dramatic theatre, contemplation is no doubt on the spectator, and only rarely on the actor, in religious communal theatre, contemplation seems to be on the amateur performer. And if the audience goes along with the performers, even better.

If the *Škofja Loka Passion Play* is a performance, can it also be a re-enactment? In some sense, it is at least a re-enactment of the 18th-century version of the *Škofja Loka Passion Play*. Since archives are thin on historical documents about the performance of the passion play, we can only discuss the possible differences. We can rightly speculate on the richer and more spectacular nature of the modern staging. But, can it be a re-enactment of the life and death of Jesus Christ? Or perhaps even documentary theatre (see Martin 9), in which the performing bodies overlap with the supposed-to-be-living body of those being represented on the stage? Well, until the true nature of the life and death of Jesus Christ is unveiled, this question shall remain unanswered.

The controversy between theatre and community

The performance of the passion play should not be reduced merely to a presentation of the script, for it should be as theatrical as possible, that is, live, rhythmic, natural, anticipating the performing body, sound and music, costumes, make-up and scenography (Andres 59). Although I agree about that, according to some, the very utterance of the passion play's text is still underdeveloped and subordinate to the spectacle (Kaluža 109). Besides, if we focus our epistemological curiosity merely on the final aesthetic product of the passion play, we might come to the misleading conclusion that what we observe on the stations is simply a production of another amateur theatre. However, there is more going on in "the backstage" of the *Škofja Loka Passion Play*. The participants refer to this as the passion play community, built by the participants and their "groupies", that is, the audience and everyone who enjoys and supports the passion play. The extent and shape of the community oscillates throughout the year in accordance to the proximity of the staging.

The participants of the passion play launched the project of the passion play with an honest intention to strengthen their community, for religion and performance are brought together through the community (Grdina 28; also compare Fischer-Lichte "Culture"; McKenna). However, on the way to reach this goal, they encountered a severe obstacle; in the predominantly secular Slovenian society, they were unable to collect enough means and resources to produce the *Škofja Loka Passion Play* alone. They needed to rely on the wider community (the municipality and the state). Somewhere in this process, the leaders of the passion play community learnt how to "use" the theatre community that is organically constructed each time the passion play is staged for their own purpose (on building a community in theatre and performance see Krpič "Building").

So, a distinction should be made between the theatre community of the passion play,

which encompasses all the participants of the *Škofja Loka Passion Play*,⁷ and the passion play community, which consists of only a smaller number of participants, who compose a narrow passion play circle. The level of religiousness, inclusiveness and amateurism of the participants is the main difference between both communities. The average member of the passion play community is deeply religious, has more influence on the production of the passion play, or at least he or she is more engaged and is less professional in terms of modern theatre standards.

The controversy between history and the present

The *Škofja Loka Passion Play* presents a set of “historical events”, for instance, Adam and Eve’s expulsion from Paradise, Samson’s fight against the Philistines, the life and death of Jesus Christ, and more. The truth of Jesus Christ’s historical existence (the same assumption goes for the other protagonists of the passion play as well) is perhaps not that important. At the current point, the evidence of historical science does not unequivocally support either side; either those who believe in his existence or those who do not. Yet, the historical gap between “then” and “now” is recognisable and significant. The story of the Redeemer, once told by the four evangelists, went through many transformations caused by social, historical, political and translational influences before it finally reached the people who live in the modern society. Many still share beliefs about the life and death of Jesus Christ, despite the influence of modern science and political formation of secular society. Such is the power of religion. But the bottom line is that the origin of the passion play and its ideology is now so far away in history that it naturally raises a question about how, if at all, it still relates to the experiences of currently living human being. Namely, some of the elements of the passion play are evidently in contradiction with modern cultural and political standards.

However, the tension between the conservatism and progressivism of the Catholic Church has been proven many times in the case of the passion play. For instance, when the church in South Africa organised the *Durban Passion Play* in 1952, it was an act of rebellion against the newly established apartheid. However, the “Marian Congress, the Passion Play, and the procession seem publicly to have endorsed colonialism, separatism, and white domination” (Lambert and Hammerschlag 75). The contemplative writings of theatre director Borut Gartner (*Romauldov* 121), the stage manager of the 2009 passion play, in which he distinguishes the passion play as a religious event and contradicts the demands of some that the performance should be heavily advertised and become a municipal milk cow. In this matter, he despises

⁷ By definition, the theatre community also includes the audience. However, in the *Škofja Loka Passion Play* the audience’s influence on the creation of the theatre community of the passion play is important, yet nevertheless small.

the commercialisation of the Oberammergau Passion Play. He speaks about passion plays as being a gift with which one should arouse one's own spirituality and turn away from the materialism of neoliberalism.

What is shared by any living being beyond history is the experience of death and suffering (see Gartner *Romualdov* 122), hence often reminding us of those who write positively about the passion play, of its universal meaning and timeless message. Since everybody is mortal, everyone should thus benefit from taking part in or in any other way supporting the passion play. However, it seems they forget that people understand, react and resist/accept their own suffering and death differently depending on the place and time so that in this respect there cannot be only one answer given. But there are other even more controversial themes embedded in the *Škofja Loka Passion Play*. For instance, the guilt of the Jews and the infliction of collective penalty upon them for the crucifixion of Jesus Christ. While at the beginning of the 18th century, when the passion play was created, the guilt of the Jews was still considered a self-evident fact, nowadays, religious and ethnic intolerance is no longer acceptable. After *Nostra Aetate*, even the Oberammergau Passion Play – the passion play of all passion plays – was modified in 1969, when “some of the more offensive anti-Jewish passages” were removed or changed (Lambert and Hammerschlag 80). No such decision was made in the case of the *Škofja Loka Passion Play*.

On the contrary, there is strong support against any possible changes of the original text of the passion play. One could also rightly ask why until now every stage manager of the *Škofja Loka Passion Play* has been a man. Unfortunately, the author of this paper does not know how many female theatre directors ever responded to the calls for the post of the stage manager but were not selected for the job. However, we do know that the reaction of one of the influential members of the passion play community to gender-mixed Last Supper scene performed two decades ago in the production of the *Škofja Loka Passion Play* in the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, directed by Meta Hočevar, was a radical refusal.

The controversy between epistemology and faith

Soon after the first two modern stagings of the *Škofja Loka Passion Play* (in 1999 and 2000), a distinct process also started as one of the constitutive elements of the passion play community. Although every participant of the passion play slightly differently perceives and understands the passion play, which is reasonable since different characters are played or because the participants have various obligations, in the end, through “silent negotiations”, all the participants together construct a

relevant collective stock of knowledge or so-called communal epistemology about the *Škofja Loka Passion Play*. Each year a special monograph titled *Pasijonski almanah* (The Passion Play Almanac) and the journal *Pasijonski doneski* (The Passion Play Contributions) are published. Several other publications related to the passion play have also been published separately in the last few years. Public lectures, round tables, expert meetings, and similar should keep the condition of the passion play community in good shape.

Although the passion play participants aim to build an honest collection of empirical material and to build reasonable objective knowledge and explanations about the passion play phenomenon in general, we should be clear that the *Škofja Loka Passion Play* participants undoubtedly follow a certain agenda. The passion play participants would like to send us a powerful message that this is how they understand and feel about the passion play, and that those are the reasons why they believe the passion play should be executed this and this way! Although such an attitude is entirely legitimate, it nevertheless begs the question, in what proportion religious epistemological spectacles provide the creators of the communal epistemology with an asymmetrical perception.

While I appreciate and value the communal epistemology, I nevertheless dare to point to another possible asymmetric strategy of those who contribute to the building of the stock of knowledge. Although in social sciences and humanities, many times, researchers and scholars try to prove their theses and theories, we should accept that such knowledge is only temporarily valid. A process of the critical falsification of theories and explanations based on logical and rational argumentation is much more important as a verification of scientific knowledge. Being only after the verification of collected knowledge, something more or less true for the knowledge provided by the communal epistemology in the case of *Škofja Loka Passion Play*, certainly contradicts some basic scientific values and norms and may lead to the creation of religious passion play ideology. Consequently, the contributions to communal epistemology are often rather amateurish and religiously oriented.

Conclusions

In 1991, the Slovenian people decided to transform the political and economic system, expecting a prosperous effect in a short period in terms of economic, political and social results. Changes in culture also came along. The *Škofja Loka Passion Play* can be understood as a part of the post-independence enthusiastic religious wave that tried to overflow Slovenian society. While the majority of Slovenian society was (and still is) nevertheless oriented towards the present-near future timeline, some longed for

the distant times, although in order to move on. Being overwhelmed by the memories of once gone social, political and cultural relationships, – in which they honestly believe their own society will flourish again, can be a highly controversial endeavour. A curious look back is something we all do either in hope to avoid old mistakes or to seek inspiration for new solutions to apply in the present. Kurt Vonnegut once said that this human characteristic is the reason why he likes Lot's wife. While her family was fleeing from Sodom and Gomorrah, she turned back to see the scourge of punishment, although God had forbidden her to do so. Hence, she was turned into a salt pillar; a valuable thing but arrested. So, in the end, it seems plausible to ask whether the *Škofja Loka Passion Play* shares the destiny of Lot's wife: it is precious in building a "healthy" passion play community, but if taken with us into the future without a critical engagement with its controversies, the passion play may just arrest our transformation into a better society.

- Ale-Mohammed, Reza. "An Iranian Passion Play: 'Teziyeh' in History and Performance." *New Theatre Quarterly*, vol. 17, no.1/65, 2001, pp. 54–66.
- An Eye-Witness. "The Passion Play of Islam." *The Muslim World*, vol. 22, no. 3, 1932, pp. 283–286.
- Andres, Rok. "Igra o svetu." *Pasijonski doneski*, vol. 10, 2015, pp. 49–60.
- Bachmann, Michael. "Wanna Play? Dries Verhoeven and the Limits of Non-Professional Performance." *Performance Paradigm*, vol. 11, 2015.
- Civetta, Peter. "Body/Space/Worship. Performance theology and liturgical expressions of belief." *Performance Research*, vol. 13, no. 3, 2008, pp. 5–17.
- Drnovšek, Jaša. "V negibnih stopinjah. Zgodnjenovoveške pasijonske procesijske igre, katoliška obnova in škofjeloški pasijon." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 87–102.
- Erenstein, Robert L. "The Passion Plays in Tegelen: An Investigation into the Function of a Passion Play." *Theatre Research International*, vol. 16, no. 1, 1991, pp. 29–39.
- Fischer-Lichte, Erika. "Culture as Performance." *Maska*, vol. 23, no. 115–116, 2008, pp. 4–14.
- Florjančič, Alojzij Pavel. "Novejše pasijonske uprizoritve na Slovenskem." *Pasijonski doneski 5*, edited by Pavle Alojzij Florjančič, Muzejsko društvo Škofja Loka in Lonka, 2010, pp. 69–88.
- Gartner, Borut. "Romualdov škofjeloški pasijon 2009. Ljudsko ljubiteljsko pasijonsko gledališče." *Pasijonski doneski 5*, edited by Pavle Alojzij Florjančič, Muzejsko društvo Škofja Loka in Lonka, 2010, pp. 93–144.
- . "Pasijonu na rob." *Pasijonski doneski 5*, edited by Pavle Alojzij Florjančič, Muzejsko društvo Škofja Loka in Lonka, 2010, pp.147-151.
- Golob, Milan. "Pasijonski paberki." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 15–25.
- Grdina, Igor. "Med svetlobo večnosti in barvami tradicij. Antropološki esej pasijonskih uprizoritev." *Škofjeloški pasijon 2009*, edited by Pavel Alojzij Florjančič, Občina Škofja Loka, 2014, pp. 18–48.
- Jogan, Maca. *Katoliška cerkev in družbeno zlo*, Založba FDV, 2016.
- Kaluža, Ludvik. "Škofjeloški pasijon kot govorno dejanje." *Pasijonski doneski*, vol. 9, 2014, pp. 109–131.
- Kant, Marion. "Approaches to Dance (2): Influences." *Dance Research*, vol. 29, no. 2, 2011, pp. 246–250.
- Krajnik, Marija. "Pogled iz pasijonske garderobe.« *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 61–69.

- Krpič, Tomaž. "Building a Temporal Theatre Community in the Production of the Performance ATLAS – LJUBLJANA." *Theatralia*, vol. 20, no. 2, 2017, pp. 96–108.
- . "On the Elements of Theatre Community of the Škofja Loka Passion Play." *Pasijonski doneski*, vol. 15, 2020.
- Lambert, Michael and Tamantha Hammerschlag. "The Durban Passion Play: Religious Performance, Power and Difference." *Performing Religion in Public*, edited by Claire Maria Chambers, Simon W. du Toit and Joshua Edelman, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 71–86.
- Marin, Marko. "Pasijonske igre sopotnice Škofjeloškega pasijona." *Pasijonski doneski*, vol. 10, 2015, pp. 43–48.
- Martin, Carol. "Bodies of Evidence." *TDR*, vol. 50, no. 3, 2006, pp. 8–15.
- McKenna, Jennifer. "Creating Community Theatre for Social Change." *Studies in Theatre and Performance*, vol. 34, no.1, 2014, pp. 84–89.
- Neubauer, Henrik. "Samsonov prizor škofjeloškega pasijona 2009." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 113–115.
- Ogrin, Matija. "Tri stoletja začetkov škofjeloškega pasijonskega izročila. K vprašanju začetkov škofjeloškega pasijona." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 79–85.
- "Pasijonci o škofjeloškem pasijonu." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 71–75.
- Podgoršek, Robert. "O pasijonskih igrah in procesijah a Slovenskem." *Pasijonski doneski 5*, edited by Pavle Alojzij Florjančič, Muzejsko društvo Škofja Loka in Lonka, 1967/2010, pp. 13–52.
- Schutz, Alfred. *Collected Papers III: Studies in Phenomenological Philosophy*. Martinus Nijhoff, 1970.
- Slatnar, Nada. "Spomini na ustvarjanje škofjeloškega pasijona." *Pasijonski doneski*, vol. 11, 2016, pp. 57–59.
- Smukavec, Jože. "Veselo oznanilo pasijona." *Pasijonski almanah 2*, edited by Jože Štukl and Franc Križnar, Občina Škofja Loka, 2018, pp. 180–182.
- Štukl, Jože. "Škofjeloški pasijon – Processio Locopolitana." *Pasijonski almanah 1. Pasijoni na Slovenskem in Hrvaškem*, edited by Jože Štukl and Franc Križnar, Občina Škofja Loka, 2017, pp. 13–30.

Prispevek na izbranih primerih ljubiteljske gledališke dejavnosti v slovenskem etničnem prostoru predstavi, kako posamezne ljubiteljske gledališke skupine uprizarjajo dediščino. Izvajalci snov za avtorsko uprizoritev črpajo iz dediščine ter jo z določenimi gledališkimi sredstvi (npr. besedilo, rekviziti in kostumi) ob posebnih priložnostih kot gledališko predstavo »oživijo« za občinstvo. Pomemben segment takšnih uprizoritev dediščine predstavlja vsebina, saj gre pri tovrstnih primerih za uprizoritev snovi, ki se nanaša na (lokalno) dediščino in pri tem lahko vključuje elemente šeg in navad, rokodelstva in obrti, nekdanjih gospodarskih panog določenega kraja ter prepletanje nekdanj živčih oseb in preteklih dogodkov.

Lastna dediščina, ki je poznana celotni skupnosti, tako ustvarjalcem ljubiteljskega gledališča postane navdih; in ker je dediščina tista snov, ki je ljudem najbolj poznana, saj so z njo odraščali, živeli, jim je blizu kot snov za uprizoritev. V prispevku je prikazano, kako gledališka uprizoritev preteklega dogajanja oziroma uporaba dediščine poteka na različnih ravneh, vse od izbire prostora in časa izvedbe, ustreznega oblačilnega videza in rekvizitov do govorne besede, tj. uprizoritve v narečju.

Ključne besede: dediščina, ljubiteljsko gledališče, identiteta, uprizoritev

Dr. Ana Vrtovec Beno je etnologinja in kulturna antropologinja. Pri raziskovanju se posveča slovenski etnologiji in kulturni dediščini. Posebno pozornost namenja raziskovanju oblik sodobnega ljudskega gledališča na Slovenskem, kar je tudi tema njene doktorske disertacije. Je avtorica strokovnih in znanstvenih prispevkov ter redna udeleženka različnih raziskovalnih projektov in konferenc v Sloveniji in tujini.

Ohranjanje, predstavitev in uporaba kulturne dediščine na primerih ljubiteljskega gledališča¹

Ana Vrtovec Beno

Uvod in predstavitev primerov

Gledati gledališko predstavo ali raziskovati gledališče sta lahko popolnoma različni stvari. Različne stroke, vsaka s svojim stališčem, teorijo in metodologijo, različno pristopajo k proučevanju, definiranju, razlaganju, razumevanju in recepciji gledališke umetnosti. Tako se, z vidika raziskovalnih metod in zanimanja, etnologi in antropologi osredotočamo predvsem na družbeni kontekst proizvodnje ter sprejemanja gledališča (glej npr. Bendix, *Backstage*; Fikfak, *Ljudsko*; Kuret, *Ljudsko*; Lozica, *Izvan*; Terseglav, *Gledališka*; Tillis, *Rethinking*). V ospredje svoje raziskave ljubiteljskega gledališča sem tako postavila vlogo in funkcije, ki jih lahko ima ljubiteljsko gledališko uprizorjanje za posamezno skupnost, ter se pri tem spraševala, zakaj uprizoriti lastno dediščino.

V sklopu raziskave² za doktorsko disertacijo *Primeri sodobnega ljudskega gledališča na Slovenskem* sem med letoma 2012 in 2017 tako zasledila primere ljubiteljskih gledaliških uprizoritev, ki temeljijo na uprizorjanju dediščine. To so uprizoritve, ki so nastale popolnoma na novo, njihovi avtorji pa so ustvarjalni posamezniki, domačini, ljubitelji, ki črpajo snov iz lokalnega izročila oziroma kulturne dediščine. Glavni izvajalci so skupine, ki jih uvrščam v polje ljubiteljskih gledaliških igralcev, saj gre za »stalno ali priložnostno skupino ljubiteljev gledališča, ki iz ljubiteljskih vzgibov pripravlja in izvaja gledališke prestave in ji gledališko delo ni poklic, torej se z njim ne preživlja« (Logar 18). Omenjene ljubiteljske igralske zasedbe združujejo prostovoljne člane obeh spolov, različnih starostnih skupin, statusov in poklicev, ki kot ljubitelji delujejo pod okriljem prostovoljnih kulturnih, umetniških ali turističnih društev. Čeprav preučevane ljubiteljske igralske skupine večinoma posegajo po dramskih igran in literarnih predlogah domačih in tujih avtorjev (tj. gledališke predstave po literarnih

¹ Prispevek temelji na raziskavi, ki je bila del doktorske disertacije *Primeri sodobnega ljudskega gledališča na Slovenskem*, 2017.

² Sondaža terena je obsegala pregled periodičnih in spletnih virov slovenskih turističnih organizacij ter pregled priložnostnega promocijskega gradiva turističnih in kulturnih organizacij. Raziskava se je osredotočala na javno objavljene dogodke v napovednikih dveh krovnih slovenskih turističnih organizacij, to sta Turistična zveza Slovenije (TZS) in Slovenska turistična organizacija (STO). V raziskavo je bil vključen še pregled periodične publikacije *Lipov list*, vse številke od letnika 50 (2008) do vključno letnika 57 (2015).

dramskih predlogah), v spremljevalni program enkrat ali večkrat letno uprizorijo predstavo ali dogodek, tj. uprizoritev, ki se nanaša na lokalno dediščino. Celotna organizacija dogodka oziroma uprizoritve je v rokah ljubiteljev, tj. od režiserja, igralcev in avtorjev besedila do ustvarjalcev kostumografije in scenografije. Sama uprizoritev se izvaja javno, pred publiko, in vključuje vsa potrebna gledališka sredstva, tj. dialoško besedilo, kostume, rekvizite; pogosto je umeščena kot spremljevalni program oziroma kot del celodnevne lokalnega dogodka. Uprizoritev je sicer zasnovana kot zaključena celota v slogu gledališke predstave z enim ali več dejanji.

Glavni povezovalni člen v članku predstavljenih primerov sta torej ljubiteljsko gledališko ustvarjanje in usmerjenost v določeno dejavnost, tj. ohranjanje in predstavljanje (lokalne) dediščine. V pričujočem prispevku se omejim na posebno polje ljubiteljskega gledališkega uprizarjanja, saj obravnavam predvsem tiste njegove pojavne oblike, ki se navezujejo na dediščino skupnosti, kar znotraj skupine še dodatno ustvarja in/ali krepi skupno identiteto. Izsledki temeljijo na primerih, ki jih je mogoče zaslediti kot javno napovedane dogodke v sklopu napovednikov Slovenske turistične organizacije in Turistične zveze Slovenije. Pri tem so obravnavane le uprizoritve dediščine, ki so javno predstavljene in vsebujejo določeno stopnjo dramatizacije, kar je opazno v nastopu igralcev, v dialoškem besedilu, kostumih in scenografiji. Posebnost takšnih uprizoritev je, da scenarij ne izhaja iz literarnega dramskega besedila, temveč je ljubiteljsko avtorsko delo sodelujočih lokalnih akterjev. Uprizoritev se vsebinsko nanaša na del dediščine posamezne skupnosti, kar se kaže kot uprizarjanje šeg, izsekov iz lokalne, družinske ali tudi širše družbene preteklosti, ki se je zgodila ali izvajala do 2. svetovne vojne.³ Raziskovanje je podkrepljeno s terenskim delom v zvezi z izbranimi primeri; pri slednjem je bila uporabljena etnografska metoda, tj. opazovanje z udeležbo in intervjuji.⁴

Na kratko o (kulturni) dediščini

»Celotne preteklosti ne moremo ohraniti, zato iz celote izbiramo tisto, kar je za nas pomembno. To izbrano preteklost lahko imenujemo dediščina in je predmet različnih predstavitev in interpretacij« (Veselič in Visočnik 34).

Izrazi, ki se v vsakdanjem govoru uporabljajo ob besedi dediščina oziroma namesto nje in imajo podoben pomen, so številni.⁵ V slovenskem jeziku se izraz dediščina na

³ V raziskavo je torej vključen le segment primerov uprizarjanja, ki se nanaša na uporabo dediščine in je na terenu tudi najbolj zastopan in oglaševan prek STO in TZS.

⁴ Izseki intervjujev so uporabljeni v pričujočem prispevku. Vsi dobesedni navedki pogovorov so ločeni od besedila, označeni s poševno pisavo, na koncu imajo zaradi anonimnosti le številko pogovora (številka označuje številko sogovornika) in letnico opravljenega pogovora.

⁵ V sklopu raziskave je bilo zaznati, da sogovorniki svojo pripadnost skupnosti izražajo na različne načine, izvajalci se pri tem naslanjajo na izraze, kot so tradicija, avtentičnost, (naše) izročilo, dediščina, spomin ipd.

splošno uporabljata za »oznako premoženja, podedovanega od umrlega, še pogosteje pa se nanaša na tisto, kar je prevzeto iz preteklosti (kulturalna, duhovna dediščina)« (SSKJ). Tudi »Zakon o varstvu kulturne dediščine«, ki je bil sprejet leta 2008 in z nekaterimi dopolnitvami velja še danes, v 1. členu dediščino določa takole:

Dediščina so dobrine, podedovane iz preteklosti, ki jih Slovenke in Slovenci, pripadnice in pripadniki italijanske in madžarske narodne skupnosti in romske skupnosti, ter drugi državljanke in državljani Republike Slovenije opredeljujejo kot odsev in izraz svojih vrednot, identitet, etnične pripadnosti, verskih in drugih prepričanj, znanj in tradicij. Dediščina vključuje vidike okolja, ki izhajajo iz medsebojnega vplivanja med ljudmi in prostorom skozi čas. (*Zakon 1*)

Pri tem »Zakon o varstvu kulturne dediščine« dediščino še vedno deli na materialno, ki jo sestavljata premična in nepremična dediščina, ter na nesnovno dediščino. Vedno večjo pozornost raziskovalcev in javnosti sicer pridobiva nesnovna kulturna dediščina, ki se »prenaša iz generacije v generacijo ter jo skupnosti in skupine neprestano poustvarjajo v odzivanju na svoje okolje, interakcijo z naravo in zgodovino, daje jim občutek identitete in trajnosti, s tem pa spoštovanje do kulturne različnosti in človeške ustvarjalnosti« (*Konvencija 2*).

Vsekakor pa moramo danes dediščino razumeti kot dinamično kategorijo, saj se njeno razumevanje spreminja glede na zgodovinske in politične (ideološke) okoliščine pa tudi glede na razvoj različnih znanstvenih disciplin, ki obravnavajo pojave dediščine (etnologija, antropologija, zgodovina, arheologija, tudi sociologija in druge). Koncept dediščine se je danes namreč razširil do te mere, da lahko »danes k dediščini prištevamo prav vse človekove snovne in nesnovne stvaritve« (Poljak Istenič 100).

Ohranjanje in uporaba dediščine v primerih ljubiteljskega gledališča

To je tisto, kar je najbolj naše! Avtorji in njihove knjige niso naše ... ampak to je pa najbolj naše. Mi smo to naredili. Mi smo te junake oživili, jih nadgradili in tudi nagradili s tem. (*Pogovor 3*)

Dediščina ima pri mnogih sodobnih pojavih emocionalni naboj, zato je na terenu pogosto opaziti romantičen odnos do nje v smislu, da jo je treba zaščititi, ker izginja. Ljudje se radi oziramo po svoji dediščini, kar privede do tega, da so njeni elementi pogosto uporabljeni za ljubiteljsko interpretiranje, tj. »oživljanje segmentov iz preteklosti za vzpostavitev identitete, ohranjanje spomina in informiranje« (Keršič Svetel 6–18). Z različnimi projekti, kot so tematske poti, festivali, knjige in tudi uprizoritve, posamezniki ali skupnosti želijo, da bi se določene vsebine vrnile

med ljudi. Zaradi »individualizacije družbe in hkratnega globalizacijskega procesa se nosilci usmerjajo k iskanju novih načinov izražanja identitete« (Smole 561). Podobno je z nekaterimi avtorskimi ljubiteljskimi gledališkimi predstavami, ki ravno prek uprizarjanja dediščine in z velikim poudarkom na lokalnem izročilu podajajo informacijo o lokalnih specifikah ter hkrati dajejo možnost lokalne identifikacije. Lastna dediščina, ki je poznana celotni skupnosti, tako ustvarjalcem ljubiteljskega gledališkega uprizarjanja postane navdih; ker je dediščina snov, ki je ljudem najbolj poznana, saj so z njo odraščali, živeli, jim je blizu kot snov za predstavitev.

Je nekako nekje iz nekih časov, smo poskušali posnemati resničnost. Seveda je bila zraven tudi fantazija, da dodaš besedila. Ampak je pa vse vzeto iz zgodovine, da je nekako avtentično. (Pogovor 1)

Veš, jaz sem v tem in s tem še odraščal. Sicer sem ravno za rep še ulovil vsa ta dela in opravila. In potem te malo vleče, malo vprašaš, malo raziščeš. Ampak v glavnem to črpamo tukaj doma. (Pogovor 2)

Določeni primeri ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja se torej, kot je bilo že nakazano, lahko nanašajo na dediščino skupnosti. Sama gledališka uprizoritev preteklega dogajanja poteka na različnih ravneh, vse od izbire prostora in časa izvedbe, ustreznega oblačilnega videza, rekvizitov do govorjene besede, tj. uprizoritve v narečju.

Kaj sem hotela z njimi doseči? Prvič, to je neka avtentičnost. Hotela sem, da je vse resnično, kot se le da. Da so podatki resnični in da je res avtentično glede na možnosti, ki jih imamo. Zgleda, da mi to ni bilo dovolj, in sem začela že malo aktualizirat. (Pogovor 1)

Razčlenimo zdaj posamezne gledališke elemente oziroma sredstva, v katerih lahko zasledimo segmente uporabe, predstavitve in ohranjanja dediščine.

Besedilo in izbor tematike

Glavno sredstvo, s katerim ljubiteljske gledališke skupine nastopajo, je vsebina, ki je pri uprizoritvi pospremljena z vizualnimi elementi. Pri uprizoritvah dediščine ima vsebina še posebno vlogo, saj ravno tematika, ki sloni na dediščini skupnosti, ter izvedba teksta na prizorišču predstavljata pomembni karakteristiki, ki ločita tovrstno gledališko obliko od klasične ljubiteljske gledališke dejavnosti.

V Sloveniji je pri uprizarjanju dediščine mogoče opaziti uporabo različnih vsebinskih tematik. V prvi vrsti se izvajalci zatekajo k izbiri »lastne« dediščine, ki jo želijo deliti s širšo množico. Za sodobne prikaze so tako, kot je pokazala raziskava, najpogostejši primeri, ki prikazujejo vesele spomine, največkrat povezane z realnimi osebami in

prostori v določeni skupnosti. Izbrane zgodbe so prikazane preprosto ter povezane z okoljem, kjer se izvajajo. Kot smo ugotovili, ne gre samo za suhoparno naštevaje dejstev, ampak »za predstavitev nekdanjega načina življenja s čim več podobnostmi z osebami in prostori iz lokalnega okolja« (Vrtovec Beno, »Ko dediščina« 34).

V vseh igrah vzamem in vključim vaške ljudi, te resnične, v pozitivnem smislu. So resnični, ampak so že pokojni, ampak ljudje se jih spomnijo. Vključujem zgodbe iz lokalnega okolja, pa tudi vključeni so resnični ljudje, npr. Bukovčanovi. Ker ljudje to radi gledajo. (Pogovor 1)

Raziskava je pokazala, da takšne ljubiteljske uprizoritve dediščine posegajo v različna polja dediščine, v prvi vrsti pa zaznam uporabo slovstvene folklore oziroma ustnega izročila, tj. zgodbe, ki v takšni ali drugačni obliki živijo med ljudmi. Od raziskanih primerov namreč dobra polovica tematiko za uprizoritev črpa v spominih na nekdanji način življenja, iz pripovedovanj, »kako je nekoč bilo«. Pogosto so za prikaz izbrani dogodki iz bližnje preteklosti, zato so spomini na neko določeno opravilo ali prakso še delno živi. Pri izvedbi oziroma pripravi besedila si avtorji pomagajo z informacijami, ki jih poznajo in se ustno prenašajo v lokalnem okolju; kot dopolnitev obstoječega znanja posežejo še po drugih dostopnih informacijah, na primer na spletu ali v različnih pisnih virih (časopisnih člankih, kronikah, monografijah ipd.)

Gre za vse naše ustvarjanje v sklopu gradu. Gre torej za grajsko gospodo. Vedno smo pri teh prireditvah skušali slediti tistemu, kar je bilo zapisano v naši Kroniki. (Pogovor 6)

Primere uprizarjanj dediščine je glede na tematiko, ki jo uprizarjajo, mogoče razdeliti na šest skupin: odigrani prizori, ki temeljijo na biblijskem izročilu; primeri, ki snov črpajo iz srednjeveške tematike; primeri, ki uprizarjajo ženitovanjske šege; šege in navade koledarskega leta ter prikazi oziroma uprizoritve nekdanjega načina življenja in gospodarskih opravil nekega kraja. Slednjih je tudi največ.

Glede na gradivo s terena sogovorniki najbolj izpostavljajo uporabo domačega jezika, saj je narečje tisti del dediščine skupnosti, ki ga želijo izvajalci predstaviti, na katerega so najbolj ponosni in ki se jim, kot so sami večkrat poudarili, pomaga izraziti. Narečni jezik pa je hkrati, po mnenju izvajalcev, tudi vstopnica do src občinstva. Večina takšnih predstav je tako uprizorjenih v lokalnem narečju, saj je po mnenju sogovornikov »*to tisto, kar je nam in gledalcem blizu*« (Pogovor 4).

Glejte, to, kar je v narečju in kar je domačega, to ljudje rabijo, vam povem. Ne rabijo samo visoko umetnost. Potrebujejo to, v čemer se prepoznajo, to je del njih. (Pogovor 1)

A veste, kaj je tudi fajn, to, da smo igrali v narečju, to pa je balzam! To smo videli, to je del nas in to nas je odprlo in nam dalo neko moč. (Pogovor 3)

Tudi sicer je nastopajočim igranje v narečnem jeziku bližje in ljubše, zato se »ob vsem tem trudimo ohraniti ljudsko besedo, narečno, domačo besedo in besede, ki se danes izgubljajo. Tisti, ki so bili doma in jih šola in služba nista popeljala v mesto in ju niso pokvarili, kar se narečja tiče, to še ohranjajo. To je pa naš avtohton, krajevni jezik in je to tisto bogastvo, ki ga v tej uprizoritvi, poleg vsebine, prezentiramo« (Pogovor 3).

Kot ugotavlja Vera Smole, danes narečna zvrst jezika vse bolj prevzema vloge, sicer namenjene knjižnemu jeziku. Zato lahko »narečni jezik zasledimo na področju javnih medijev in javnih prireditev ter na področju leposlovja, vključno s filmom, glasbo in gledališčem« (558–559).

Naenkrat smo mi, domačini, ki smo tu odrasli, narečje zaznali kot pristno komunikacijsko sredstvo, ki ljudi odpira, ustvarja občutek domačnosti, povečuje samozavest, prijetno počutje, smisel za humor. To ni nič nenavadnega, saj je bilo narečje prvi jezik oz. zvrst, v katerem smo spoznavali svet, dobivali informacije. Zaznali smo globoko, nenavadno moč te socialne zvrsti, ki se vse močneje vrača originalna v naš vsakdan. (Smole in Suljević 293)

Smoletova trdi, da je za ustvarjanje in izražanje intimnih doživetij veliko primernejši prvi, materni jezik, narečje, kot pa naučeni knjižni jezik. »Umetnost je torej tista, ki se ji dopušča izbiro novih in novih izraznih sredstev, zato ni čudno, da se je ravno v njej narečna zvrst jezika razmahnila najprej« (558–559). Ali kot omenja Marija Cvetek, avtorica zbirk folklornih pripovedk, jim samo narečni jezik ohranja dejansko vrednost oziroma jim je »knjižni jezik pretesna uniforma« (5).

S tem, da smo mi, ko smo razmišljali, kako uprizoriti, v kakšnem jeziku, smo pri tem doživeli nekaj posebnosti: najprej, z največjo pravico smo si vzeli svoje narečje za tega človeka, ki je tukaj živel. Se pravi, dogajanje zgodbe in jezik je eno. Drugič: to, da ljudje v svojem jeziku govorijo, v svojem narečju, pokažejo sebe na odru. Da ni popačeno, ampak da govori tako, kot govori. To je potem sproščeno in s tem ljudje čutijo, da je del njih. (Pogovor 4)

Poseben dodatek k uprizoritvi besedila je pogosto tudi glasba. Uprizoritev dediščine tako lahko vključuje instrumentalno glasbo ali celo petje. Slednje je, kar je mogoče opaziti z ogledom primerov po Sloveniji, eden izmed pogosto uporabljenih elementov dediščine, ki ga izvajalci vključujejo v svojo izvedbo. Za petje se odločijo, ker po mnenju izvajalcev ljudska pesem in petje ustvarita domačnost ter vtis avtentičnosti. Poleg ljudskega petja organizatorji pogosto posegajo tudi po narodnozabavni in popularni glasbi.

Zdaj zadnjo varianto sem še malo raztegnil. Ampak ne na koncu, tam ne moreš, ampak uvod sem malo drugačen naredil. Pa vključil sem petje malo, pa še harmoniko. Da je bolj domače, sproščeno. (Pogovor 5)

Vključitev lokalnega prostora

»Dramsko besedilo šele z uprizoritvijo na odru vstopa v odnos s širšo publiko in ob uporabi sinkretičnosti ljudskega združuje avditivno in vizualno z verbalnim ter tako doseže hitrejši kulturni dialog« (Golež Kaučič 100). Dramatizirana zgodba mora upoštevati zahtevo odra, torej da je na odru predstavljena z materialnimi in vizualnimi učinki. Vse teži k realističnosti: scena, besede, jasni dialogi. Pomembni so zunanji efekti, mimika in situacijska komika, zamenjave, množične scene, tudi petje in glasba (Vrtovec Beno, »Od ustnega« 93; Terseglav 107).

Vsako gledališče je pogojeno z določenim prostorom in časom. Tudi uprizoritve dediščine so, kot vsaka oblika gledališča, vnaprej načrtovana uprizoritvena dejavnost oziroma dogodek, ki se v določenem prostoru in času odvija v živo pred očmi gledalcev. Gledalca s pomočjo uprizoritve prenese v drug čas in prostor, pri komunikaciji se med gledalcem in izvajalcem ustvari to, kar Marco De Marinis imenuje »pogojna verjetnost« (108). To pomeni, da čeprav izvajalec v gledalcu ustvari občutek, da gre za resnični dogodek, gledalec ve, da gleda predstavo, a hkrati verjame v resničnost igranih dogodkov za čas gledališke uprizoritve. Za uspešno transformacijo izbrane vsebine v gledališko igro je pomembna ustrezna predstavitev prostora, saj oder oziroma prizorišče omogoča vizualno prezentacijo kraja dogajanja. S pomočjo kulis, različnih predmetov in celo glasbe se na odru pričara lokacija dogodka, vse od turškega tabora do pastirskega stanu.

Pri tem želim poudariti, da je značilnost takšnih predstav zunanja lokacija, torej njihova izvedba na odprtem, na prostem, in ne tam, kot smo navajeni iz klasičnega gledališča – v (za to namenjeni) dvorani. Prostor uprizoritev in izvedb je lahko ulica, trg, travnik, domače dvorišče ali drugo, na primer jama ali reka. Ravno zaradi zunanje izvedbe je vsaka predstava unikatna in neponovljiva, saj gre za nepokrite prostore, vsaki izvedbi pa vremenske razmere dodajo svojo noto. Hote ali nehote.

Pri uprizoritvi dediščine je poudarek izvedbe na izvorni lokaciji, torej da se igrana vsebina poveže s prostorom, v katerem se uprizoritev izvaja. Namreč, sama uprizorjena vsebina je pogosto vezana na določen prostor, zato mora biti izvedena točno tam. Če se uprizarja na izvirnem kraju, po mnenju sogovornikov le-ta ponuja »avtentično« kuliso za vsebine in prizore.

Je že kar nekaj takih, ki so igralci, pa so se spraševali, kako bi to zaigrali. Potrebuješ pravi ambient, da lahko postaviš to zgodbo. Tudi na oder je ne moreš postaviti, zelo težko. (Pogovor 5)

Če se ljudje pri spominjanju in dožemanju svojega življenja pogosto spominjajo prelomnih dogodkov, ima pri dožemanju in spominjanju lokalno pogojenega

družbenega časa in zgodovine pomembno mesto prostor. Ravno prostor in njegova podoba sta tista, ki »s svojo iluzijo nespremenjeno dajeta trdnost in občutek trajanja« (Halbwachs 176) ter s tem nudita oporne točke tudi za starejše kolektivne spomine, kot je izročilo o začetku vasi. Če bi uprizoritev prenesli na neko drugo lokacijo, ta ne bi imela pomena ne za gledalce ne za izvajalce.

Scenografija, kostumografija in rekviziti

Po mnenju izvajalcev in avtorjev uprizarjanj sta kostumografija in scenografija pomembna gledališka elementa, ki igrano vsebino vizualno okrepi, hkrati pa celotni izvedbi dodata estetski element ter ustvarita vtis avtentičnosti. Pri tem moramo izpostaviti, da za celotno gledališko postavitve poskrbijo ljubitelji sami; predvsem sta scenografija in kostumografija odvisni od njihovih zmožnosti (finančnih, kadrovskih in časovnih) in seveda znanja.

Po besedah akterjev je glavni vir pripomočkov, ki jih uporabljajo pri uprizoritvah, domače okolje. Ob iskanju ustreznih predmetov, orodja in oblek se vsak posameznik najprej ozre po domu, pobrska po podstrešju, omarah ter poskusi najti najprimernejše. Iskanje se nadaljuje še pri domačinih in znancih. Takšen način je stroškovno najugodnejši. Predvsem pride to v poštev pri uprizoritvah dediščine, ki se vsebinsko nanašajo na prikaz nekdanjega kmečkega načina življenja in gospodarska opravila določene skupnosti.

Ob analizi uprizoritvenih načinov je opaziti, da gre pri uporabi pripomočkov za ustvarjanje vtisa fiktivnega prostora ali časa z načinom dela, oblačilnim videzom, hrano in pijačo, tipičnimi oziroma tradicionalnimi orodji in drugimi pripomočki ter z vključitvijo ljudskega plesa, ljudske pesmi, glasbe (harmonika) itd. Vse to po mnenju sogovornikov ustvarja vtis domačnosti.

Vse smo prilagodili – orodje, tudi hrano. Smo se potrudili. Oblačila so bila takšna, kar smo imeli doma. Smo malo poiskali, kaj so imeli takrat. (Pogovor 1)

Orodja in določena imena, ki se sploh nič več ne uporabljajo, na primer macola, b'ck, klinta, žakelj ... Vsa ta orodja smo potem v igri tudi imeli, smo jih na podstrešjih poiskali. Sploh tisti b'tci, se reče, teh se sploh nič več ne uporablja, saj so se uporabljali za tolčenje kamna, popraviljanje poti. In smo potem po podstrešju poiskal, jaz sem še malo po vasi naokrog povprašala. (Pogovor 2)

Pri tem naj poudarimo, da gre pri ravnanju z rekviziti za stereotipno rabo pripomočkov pri prikazovanju likov na odru. »Hierarhija, socialni status, pripadnost, poklic ali vloga likov v družbi se najbolj nazorno prikažejo s specifičnimi oblačili – kostumi« (Vrtovec

Beno, »Od ustnega« 93), kot so uniforme za orožnike, urejena gosposka obleka za župana, črna srajca s talarjem za duhovnika, ali pa z uporabo določenih rekvizitov, kot so kmečko orodje za kmeta ali vreča moke za mlinarja. Ustrezen način prezentacije fiktivnega prostora in časa je v tem, da izvajalci pri uprizoritvah ne mešajo starega z »novim« – torej da ne uporabljajo sodobnejših rekvizitov in sodobnejših tehnologij, kot so računalniki, mobiteli, dlančniki. Klasičen primer je denimo obleka, ko se igralci pri vizualizaciji zatekajo h »kmečkemu videzu«, in sta pri tem, če karikiram, obvezna dodatka naglavna ruta in predpasnik, prepovedana pa je uporaba kavbojk; pri rekvizitih prevladuje kmečko orodje (motika, grablje ...) in ne mehanski stroji.

Smo imeli res takšne predpasnike še od moje mame, jih zdaj ne dobiš več. Pa te uniforme, usnjene škornje smo si sposodili. Se trudimo, da kolikor toliko profesionalno pristopimo k stvari. Če bi imeli mi sredstva, bi bilo še boljše. (Pogovor 1)

Obleke so si punce same sešile. Pa tudi moje obleke, to moraš iti tako, kmečko, ne smeš it prefinjeno, v kavbojkah. Punce so si kupile vsaka svoje čevlje prav za ta namen. Tako to zgleda. Same so si dale šivat. To moraš gledat, kako so se ženske oblačile: jaz sem vprašal mamo, druga je vprašala svojo mamo, spet en taščo. Moraš biti oblečen tako, kot so ali ženske nekoč hodile v Trst ali pa spet, kako so zgledale delovne obleke. Tako se moraš oblačit. Tudi otroci so oblečeni tako. (Pogovor 2)

In druga stvar: pred toliko in toliko leti se je to res dogajalo. Mi smo samo obudili. No, seveda na malo naš način. Ampak fino je, ker smo se res držali, da je striktno stara obrt. Rokodelska obrt, nobene plastike, Kitajcev.

(Pogovor 6)

Kot je prikazano v poglavju, poskušajo izvajalci s kostumografijo in scenografijo gledalcu s pomočjo dodatkov predvsem ustvariti in približati vtis nekega fiktivnega časa. Karakterizacija likov je razmeroma realistična; zunanost oseb odraža njihovo vlogo oziroma lik, rekviziti so enostavni in hitro prepoznavni, lahko bi rekli tipični.

Pomen uprizarjanja dediščine

Uporaba dediščine je posredno lahko namenjena opredeljevanju in ohranjanju pripadnosti skupnosti ter s tem opredeljevanju identitet. Ena izmed oblik, ki je del identitetnih procesov in oblikovanja lokalnih pripadnosti, je kolektivni spomin, ki se ohranja tudi z različnimi performativnimi oblikami, vse od pripovedovanja do gledališča.

Poglejte, kako je mene to notri potegnilo. To je moja vas, to je moj jezik. To je prvi moj jezik, ane. Prej kot knjižni. To so korenine, kaj čmo. Temu se ne moremo odreči. In jaz to počnem, tako se izražam. Všeč mi je. (Pogovor 1)

Nosilec kolektivnega spomina je po Halbwachsovem mnenju vedno skupina, ki je omejena v času in prostoru, saj, kot trdi, »ni kolektivnega spomina, ki se ne bi dogajal v prostorskem okviru« (176). Ta skupina s pomočjo kolektivnega spomina konstruira lastno videnje sveta z vzpostavitvijo dogovorjene različice preteklosti, pri tem pa se opira na določen čas in prostor. Predstavljene zgodbe odražajo lokalno pripadnost in so del kolektivnega spomina, ki, kot je zapisal Južnič, »veže generacije in utrjuje prepričanje o trajanju skupine oziroma o njeni zgodovinski kontinuiteti« (140). Za oblikovanje zgodovinske zavesti sta, kot navaja Makarovič, najpomembnejša kolektivni in osebni spomin, ki se širita in prepletata v ustnem izročilu. To izročilo zavzema v časovni perspektivi tri odseke: »1. Časovno določeno obdobje, ki seže nazaj kot osebni spomin; 2. Časovno določeno obdobje, ki zajema ustno sporočene osebne spomine pripovedovalcev, ki so jih bili ljudje poznali; 3. Časovno nedoločeno preteklost, ki enotno zajema ves čas pred tem« (285). Tako se v sami uprizoritvi lahko prepletajo osebni spomini in izkušnje, povezani bodisi z določenim obdobjem, šego bodisi z nekdanjim načinom življenja; spomini na ljudi, ki so jih izvajalci in gledalci nekdanj poznali; spomini na izročilo, ki živi med ljudmi kot ustno izročilo, povedka in drugo. Predvsem je izvajalcem in gledalcem pomembno, da gre za vsebino, ki jim je skupna in poznana.

Mi igramo pretekle dogodke in se s tem tudi spominjamo nekih določenih dogodkov, oseb, tudi sami, čustveno podoživljamo. [...] Ja, veste, čisto uno, resnično. Mi smo pač igrali avtentično. In to nam ni bilo problem, ker iz tega okolja pač izhajamo. (Pogovor 1)

Seveda Stein Mathisen poudarja, da »ima koncept identitete dve bistveni konotaciji: po eni strani gre za občutja, da nekaj ostaja enako, da je trajno – torej za občutek kontinuitete, po drugi strani pa imeti lastno identiteto pomeni obenem biti drugačen od drugih. Ta dvojni pomen koncepta implicira, da je treba identiteto razumeti v dinamičnem kontekstu – krepitev skupinske identitete je povezana s kontinuiranim označevanjem simbolnih meja med ‚nami‘ in ‚njimi‘« (37). Izročilo postane simbol lokalne identitete, prebivalci se začnejo zavedati njegove vrednosti, ga prepoznajo kot del lastne dediščine in razumejo kot nekaj, po čemer se njihova skupnost razlikuje od drugih. Namen izvajalcev tako ni zgolj prikazati dediščino, temveč z uprizoritvijo tudi podati podatke o lastni dediščini ter te podatke deliti z gledalci. Po mnenju sogovornikov tako lahko prek izkušnje gledališča svoje obiskovalce poučijo ali izobrazijo o določeni vsebini, jim pokažejo segmente dediščine, ki je drugačna in je ni mogoče videti drugje. Pri tem pa upajo, da si bodo z ozaveščanjem zagotovili, da se bo njihova dediščina še naprej ohranjala.

Jaz ne nastopam zaradi sebe. Ok, grem zaradi mene, ker se mi to dopade. Ampak sicer grem tja zaradi ljudi, da ljudem pokažeš nekaj, kar niso še videli. [...] To je moj motiv, pokazati ljudem, kako so moji starši živeli. Ker če ti tega ne poveš, potem nihče ne more vedet, za kaj se gre. (Pogovor 2)

To je prenos kulturne dediščine na mlajše rodove. Zelo pomembna je naša vključenost, učenje z izkušnjo. To si ljudje najbolj zapomnijo. (Pogovor 3)

Predstavljanje lastne dediščine torej zelo pogosto postane dejavnik razvoja lokalne identitete na eni in turistične ponudbe na drugi strani.

Zaključek

Na koncu velja poudariti, da gre pri uprizarjanju dediščine pogosto za celovit preplet kulturnega in naravnega okolja, ki ga posamezna skupnost razume kot dediščino, v samih uprizoritvah pa nastopajo segmenti premične, nesnovne in naravne dediščine, med katerimi akterji na terenu ne ločujejo. Izvajalci tako posegajo na različna področja dediščine, od materialne (rekviziti, kostumi) do nesnovne (besedila, znanja, šege) in celo naravne (izbira prizorišč).

Podajanje in predstavljanje dediščine z uprizarjanjem je namreč odvisno od kraja, časa in namena, prav tako je velik del prenašanja dediščine odvisen ravno od interpretacije posameznika oziroma skupnosti. Dediščina je tako skupni imenovalec vseh v prispevku predstavljenih/obravnavanih primerov ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja, kot taka pa je velikokrat vzeta iz določenega konteksta in prepuščena interpretaciji avtorjev. Toda čeprav primeri uprizarjanja dediščine na eni strani z vsebino slikajo prikaze nekdanjega načina življenja, pa z gledališkimi elementi, ki se razlikujejo od vsakdanjega sodobnega življenja, privabijo pozornost. S takšnim posebnim načinom komunikacije sporočajo: »To je drugačno, namerno in posebno – bodi pozoren!« (Bell 160).

Uprizarjanje dediščine je prek ljubiteljske gledališke dejavnosti usmerjeno v določeno dejavnost, tj. ohranjanje in predstavljanje dediščine posamezne skupine. Pri tem dediščino izvajalci prilagajajo tako, da bi bila privlačna za sodobnost z odpiranjem osnovnih bivanjskih vprašanj; prilagajajo jo sebi, svojim potrebam in drugim. Kot je to značilno pri uporabi dediščine na različnih poljih, lahko tudi pri njenem uprizarjanju opazimo dve vrsti rabe: na eni strani gre za elemente, ki si jih določena skupnost prizadeva ohraniti prihodnjim rodovom, da bi služili potrebi ljudi po občutku identitete in pripadnosti; hkrati pa se preteklost pogosto uporablja v turistične namene. Vsekakor pa dediščina, ki daje glavno vsebino uprizoritvam, obravnavane primere vzpostavlja kot specifično obliko izražanja znotraj (ljubiteljskega) gledališča, ustvarja unikatnost primerov (niti eden ni enak drugemu) ter z uprizoritvijo v lokalnem okolju v izvajalcih in gledalcih sproža občutke pripadnosti in identitete.

Literatura

- Bell, Catherine. *Ritual: perspectives and dimensions*. Oxford University Press, 1997.
- Bendix, Regina. *Backstage Domains: Playing „William Tell“ in Two Swiss Communities*. Peter Lang Publishing, 1989.
- Cvetek, Marija. *Naš voča so včas zapodval: bohinske pravljajce*. Kmečki glas, 1993.
- Fikfak, Jurij. »Ljudsko gledališče.« *Slovenski etnološki leksikon*. Mladinska knjiga, 2007, str. 292.
- Golež Kaučič, Marjetka. »Transformacije ljudskih balad v dramska besedila: vprašanja žanrskih premikov, vsebinskih zasukov in performativnosti.« *Obdobja 31. Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 93–101.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektivni spomin*. Studia Humanitatis, 2001.
- Južnič, Stane. *Identiteta*. Fakulteta za družbene vede, 1993.
- Keršič Svetel, Marjeta. »Strokovna izhodišča za smernice in standarde kakovosti na področju interpretacije dediščine podeželja.« *Identiteta je tudi interpretacija preteklosti*, ur. Lili Mahne, Notranjski ekološki center NEC, 2010.
- Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine*. Uradni list RS, št. 2/2008, uradni-list.si/1/objava.jsp?urlImpid=20082. Dostop 13. 12. 2019.
- Kuret, Niko. »Ljudsko gledališče pri Slovencih: Za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka.« *Slovenski etnograf*, let. 28, št. 1, 1958, str. 11–48.
- Logar, Maja. »Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen.« *O amaterskem gledališču: zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju (Medijske toplice, 1992) in v urbanem okolju (Ljubljana, 1994)*, ur. Metka Zobec, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1994, str. 13–45.
- Lozica, Ivan. *Izvan teatra: Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1990.
- Makarovič, Gorazd. *Slovenci in čas: odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Založba Krtina, 1995.
- Marinis, Marco De. *The Semiotics of Performance*. Indiana University Press, 1993.
- Mathisen, Stein R. »Folklore and cultural Identity.« *Nordic Frontiers, Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*, ur. Pertti J. Anttonen in Reimund Kvideland, Nordic Institute of Folklore, 1993, str. 35–47.
- Poljak Istenič, Saša. *Tradicija v sodobnosti: Janče – zeleni prag Ljubljane*. Založba ZRC, 2013.
- Smole, Vera, in Darinka Suljević. »Narečna igra kot sredstvo ohranjanja žive kulturne dediščine.« *Obdobja 31. Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011, str. 289–298.

- Smole, Vera. »Pomen in vloga (slovenskih) narečij danes.« *Obdobja 26. Slovenska narečja med sistemom in rabo*, ur. Vera Smole, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009, str. 557–563.
- SSKJ *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja, fran.si. Dostop 13. 12. 2019.
- Terseglav, Marko. »Gledališka ustvarjalnost. Ljudsko gledališče: uprizarjanje ljudskih gledaliških del, povezanih z življenjskim ali letnim ciklom skupnosti.« *Nesnovna kulturna dediščina*, ur. Janez Bogataj, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2005, str. 105–109.
- Tillis, Steve. *Rethinking Folk Drama. Contributions in Drama and Theatre Studies*. Greenwood Press, 1999.
- Veselič, Maja, in Nataša Visočnik. »Vloga preteklosti pri oblikovanju nacionalnih identitet: konstrukcija večetnične kitajske nacije in homogene Japonske.« *Kulturna dediščina in identiteta*, ur. Božidar Jezernik, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010, str. 31–55.
- Vrtovec Beno, Ana. »Ko dediščina oživi: interpretacija dediščine v sodobnem ljudskem gledališču na Slovenskem.« *Glasnik SED*, letn. 54, št. 4, 2014, str. 32–36.
- . »Od ustnega izročila do gledališke uprizoritve: uporaba slovstvene folklore v ljudskem gledališču na primeru zgodb o razbojniku Guzaju.« *Glasnik SED*, letn. 57, št. 1-2, 2017, str. 86–96.
- Zakon o varstvu kulturne dediščine*. Pravno-informacijski sistem. <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO4144#>. Dostop 7. 5. 2020.

Ustni viri

- Pogovor 1: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 25. 3. 2015, Ribnica, Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno
- Pogovor 2: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 20. 9. 2015, Merče. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- Pogovor 3: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 23. 3. 2016, Prevorje. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- Pogovor 4: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 23. 3. 2016, Prevorje. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- Pogovor 5: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 15. 5. 2016, Rob. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.
- Pogovor 6: Intervju. Intervjuvala Ana Vrtovec Beno. 23. 3. 2013, Brestanica. Zvočni zapis pri A. Vrtovec Beno.

The article discusses different approaches and case studies of amateur theatrical activity from the Slovenian ethnic space which draw on the past and, by employ various theatrical techniques (such as the use of text and costumes), "revive it" on special occasions for the audience. The important segment of such theatrical events is the content the actors represent, as the emphasis is on presenting different (local) heritage, e.g., customs and traditions, crafts, important historical figures and past events.

As these traditions are well-known and recognised by the local community, it is something shared between the actors and the audience. Thus, such performances are usually very popular. We will investigate how these traditions influence the selection of theatrical space, the time of the performance, costumes, props, articulation, gesticulation, etc.

Keywords: heritage, amateur theatre, identity, performance

Ana Vrtovec Beno works in the fields of ethnology and cultural anthropology. She focuses on Slovenian ethnology and cultural heritage, especially on contemporary amateur theatre, which was also the topic of her PhD thesis. She has written several articles that have been published in scientific journals in Slovenia and abroad and has participated in numerous conferences and symposia.

ana.beno@gmail.com

The Preservation, Presentation and Use of Cultural Heritage in Amateur Theatre

The author's research on amateur theatre focuses on the role and the function it can have for a particular community and the question: "Why perform one's own heritage?"

The article refers to the research the author carried out between 2012 and 2017 for her doctoral thesis *The Examples of Contemporary Folk Theatre in Slovenia*. Her research found examples of amateur productions based on staging heritage, which she discusses in detail in this article. The main features of the presented cases are amateur theatre creativity and the orientation towards a particular activity, that is, preserving and presenting (local) heritage. In the fieldwork that supports this research, the author has used the ethnographic method: observation with participation and interviews.

The productions studied in the article were all original creations, and their authors are creative individuals who find their themes in local traditions or cultural heritage. The primary performers are groups which the author classifies as amateur thespians, as they are "permanent or occasional groups of theatre lovers, who prepare and perform theatre production out of love, and do not have theatre as a profession, that is, a gainful activity" (Logar 18). These amateur ensembles unite volunteer members of both genders, different age groups, statuses and professions, who work as amateurs under the auspices of volunteer cultural, artistic or tourist associations. They mostly use texts by Slovenian and international authors for their repertoire; but once or several times a year, these same ensembles accompany such theatre creativity (that is, producing existing plays) by performing a production or preparing an event linked to the local heritage.

Amateurs are in charge of the organisation of the event or production from the beginning to the end: from the director, actors, text, to the concept and realisation of the costumes and the stage set. The production itself is public, in front of an audience, and includes all the necessary theatre elements, that is, dialogue, costumes, props; often it is presented as an accompanying programme or as a part of a day-long local event. The production is conceived as a completed unit, in the form of a theatre performance with one or more acts.

Based on her research, the author emphasises that the theatre staging of a past event takes place on several levels: from the selection of the place and time of the performance; the appropriate image of the attire; the use of props; to the spoken

word, in this case, a dialect. Through performing heritage and with its great emphasis on the local heritage, such amateur theatre production passes the information about the local specifics and at the same time allows for local identification. One's own heritage, known to the entire community, can thus become an inspiration for amateur theatre artists.

The main vehicle for the amateur theatre productions is content, which in production, is accompanied by visual elements. In staging heritage, the content has a particular role, as the theme based on the community's heritage is what separates this type of theatre from the mainstream amateur theatre activity. The author pays special attention to the use of the local language; according to her research, dialect is the segment of the community heritage that the performers wish to present, as they are the proudest of it and – as they often emphasise – it helps them to express themselves.

A particular characteristic of staging heritage are performances on original locations; that is, the content of the play links to the space in which the production is performed. The staged content is often linked to a particular place, so it must be performed precisely there. Interlocutors believe that performing it in the original place provides an “authentic” backdrop for the contents and scenes. The performances are thus most often in the open air, and not, as customary, in a classical theatre – in a (dedicated) hall. The performing space can be a street, a square, a meadow, a courtyard, or something else, for example, a cave or a river.

The author finds that performing heritage often entails a comprehensive intertwining of the cultural and natural environment which the individual community understands as its heritage. The performers thus reach into different fields of heritage, from material (props, costumes) to immaterial (texts, skills, customs) and even natural (selection of settings).

Presenting heritage through performance depends on the place, time and purpose; likewise, a large part of passing on the heritage depends on the individual or community interpretations. Thus, the common denominator among all the case studies of amateur theatre creativity in the article is heritage; as such, it is often taken out of a particular context and left to the interpretations of the authors.

As is characteristic of the use of heritage in different fields, we can notice two different kinds of usage in its staging. On the one hand, it is about the elements a particular community aims to preserve for future generations to serve the needs of the people for a sense of identity and belonging; on the other, the use of the past is typical for purposes of tourism. In any case, the heritage that provides content for the productions places the studied cases as a specific form of expression

within the (amateur) theatre, creates the uniqueness of cases (no two are alike) and with the performance in the local environment evokes feelings of belonging and identity in the participants.

Translated by Barbara Skubic

V članku pretresam t. i. participatorni obrat v kulturi in kakšen izziv to predstavlja razlikovanju med poklicno in ljubiteljsko umetnostjo ter razumevanju vrednosti ene in druge. Pri tem izhajam iz Bentleyjeve klasične definicije gledališča in zagovarjam mnenje, da se vloga ustvarjalcev in prejemnikov spreminja, posledica tega pa so nejasnosti pri razmejevanju med umetniško in družbeno vrednostjo ter med procesom in končnim izdelkom. Na podlagi primerov z evropske prestolnice kulture Aarhus 2017 ponujam globlji vpogled v to, kako sta se združili kultura za otroke in kultura z otroki ter kakšne vrednostne sodbe in domneve se skrivajo v ozadju.

Ključne besede: Aarhus 2017, otroška kultura, evropska prestolnica kulture, poklicno gledališče, ljubiteljsko gledališče, participacija

Dr. Louise Ejgod Hansen je izredna profesorica na Šoli za komunikacijo in kulturo Dramaturgi na Univerzi v Aarhusu. Od leta 2005 je članica STEP - Projekta za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov. V soavtorstvu z drugima članoma STEP, Joshem Edelmanom in Quirijnom van den Hoogenom, je objavila delo *Problem gledališke avtonomije (The Problem of Theatrical Autonomy)* (Amsterdam University Press, 2016). Je vodja raziskav na Centru za evalvacijo kulture na Univerzi v Aarhusu. Bila je tudi vodja raziskav za evalvacijo evropske prestolnice kulture Aarhus 2017.

Otroci na odru v Aarhusu 2017.

Participatorni obrat kot izziv razmejevanju med poklicno in ljubiteljsko umetnostjo

Louise Ejgod Hansen

Dramaturgi, Šola za komunikacijo in kultura, Univerza v Aarhusu

Danska je mednarodno znana po visokih standardih poklicnega gledališča za otroke. Ko so Aarhusu dodelili naziv evropske prestolnice kulture (EPK) 2017, je bilo zato mogoče pričakovati, da bo del programa namenjen tudi gledališču za otroke, s čimer bi vsej Evropi predstavili eno od odlik mesta in države. Vendar pa se je nazadnje na program uvrstilo bolj malo poklicnih gledališč za otroke. V delu programa Aarhusa 2017, namenjenem otrokom, so prevladovali različni projekti, kjer so bili otroci sami tvorno soudeleženi kot soustvarjalci in nastopajoči.

V članku razpravljam o razlogih in posledicah tolikšne osredotočenosti na otroke kot soustvarjalce in nastopajoče v Aarhusu 2017. Pri tem analizo programa Aarhus 2017 navezujem na teorije o gledališču in družbeni vrednosti gledališča pa tudi na splošnejšo teorijo o participaciji in participatorni kulturi. V analizi se bom osredotočila na tri študije primerov. Pri vseh je šlo za obsežne projekte EPK Aarhus 2017, ki so vključili otroke kot soustvarjalce.

Pri tem imam namen pokazati, da lahko participatorni obrat razumemo kot izziv tradicionalni razmejitvi med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem na področju otroškega gledališča. Takšno brisanje meja pa predstavlja tudi izziv temu, kako razumemo družbeno vrednost tovrstnih uprizoritev.

V skladu s tem bom obravnavala naslednja ključna vprašanja:

- Kdo naj bi imel korist od takšnih uprizoritev? Soudeleženci ali publika?
- Kako razumemo razmerje med procesom in končnim izdelkom?
- Kako uravnovežiti družbeno in umetniško vrednost v ustvarjalnem procesu, ki ima za cilj končni izdelek?

Naj najprej predstavim teoretski okvir za razumevanje družbene vrednosti umetnosti. Pri tem izhajam iz teoretične definicije Hansa van Maanena pa tudi iz empirične analize različnih vrednosti Edelmana in Šorli (2015), ki ju nato navežem na Bentleyjevo klasično definicijo gledališča. S tem ponazorim različna sklopa vrednosti, ki jih pripisujemo poklicnemu in ljubiteljskemu gledališču. V nadaljevanju zagovarjam stališče, da participatorni obrat v kulturi in nove, interaktivne in soustvarjene oblike gledališča pomenijo izziv razmejevanju med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem. Na tej podlagi predstavim primer Aarhus 2017 in kako je vodilna tema »Ponovni premislek« številne kulturne producente navedla k eksperimentiranju z novimi formati in oblikami dogodkov. Nato predstavim otroški del programa in zagovarjam tezo, da so na njem prevladovali dogodki, kjer so bili otroci prej tvorni soudeleženci kot trpni gledalci. Nazadnje pa preučim tri posamične primere in analiziram učinke participatornega obrata.

Družbena vrednost poklicnega in ljubiteljskega gledališča

Akadska in politična razprava o vrednosti umetnosti traja že leta in sem spada tudi cela vrsta akademskih prispevkov, npr. *Družbeni vpliv umetnosti (The Social Impact of the Arts)* Belfiore in Bennetta ter *Naj kultura šteje (Making Culture Count)* MacDowalla idr. Namen pričujočega članka ni končati te debate, temveč želim z nekaterimi od teh prispevkov utemeljiti razpravo o vrednosti gledališča. Za primarno izhodišče bom vzela van Maanenovo razlikovanje med umetniško, estetsko in družbeno vrednostjo umetnosti ter trditev, da prav umetniška vrednost predstavlja temeljno vrednost umetnosti. Van Maanen meni, da sta tako umetniška kot estetska vrednost v sami srčiki umetniškega doživetja, vendar estetsko doživetje potrjuje že obstoječe sheme zaznavanja (in je zato prijetno), umetniško doživetje pa le-te izzove. Estetska in umetniška vrednost naj bi predstavljali notranje bistvo samega umetniškega doživetja, druge vrste vrednosti, na primer različne oblike družbenih vrednosti, pa naj bi mu bile zunanje. Zunanje vrednosti tako lahko obsegajo družbeno kohezijo, občutek skupnosti in učenje.

Sama trdim, da je treba takšno razumevanje postaviti pod vprašaj, če hočemo razumeti razliko med poklicno in ljubiteljsko umetnostjo. To trditev sta raziskala Edelman in Šorli, ki v analizi komercialnega, subvencioniranega poklicnega ter ljubiteljskega gledališča trdita, da so te oblike gledališča »upravičene s pomočjo precej različnih sklopov vrednosti« (235). Rezultati analize kažejo, da družbene vrednosti in pa »lojalnost in družbena kohezija« (232) v očeh publike predstavljajo pomemben vidik ljubiteljskega gledališča. S tega vidika je bila vrednost ljubiteljskega gledališča tesno povezana tudi s tem, kakšen »vtis naredi nivo *dela*, ki ga nastopajoči vlagajo vanj« (214). Na podlagi teh rezultatov lahko naprej raziščem razumevanje vrednosti

ljubiteljskega gledališča, tako da ga preučim z vidika tako publike kot nastopajočih/soudeležencev.

Razliko med vrednostjo poklicnega in ljubiteljskega gledališča lahko razumemo tudi s pomočjo Bentleyjeve klasične definicije gledališča: »A se izdaja za B, pri čemer ga C gleda.« Čeprav je gledališče precej napredovalo, odkar je Bentley postavil svojo klasično definicijo, nam še vedno lahko služi kot uporabno izhodišče za opisovanje družbene vrednosti gledališča pa tudi razlike med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem. V poklicnem gledališču je po klasičnem pojmovanju družbena vrednost gledališča tesno povezana s C-jevo, se pravi gledalčevo izkušnjo. Z besedami Hansa van Maanena ima poklicno gledališče cilj podati C-ju umetniško doživetje, ki predstavlja izziv utečenim shemam zaznavanja in utre pot novemu razumevanju. Vloga nastopajočega pri tem je, da se trudi gledalcem podati umetniško doživetje po svojih najboljših močeh. Potemtakem naj ne igralec (A) ne fiktivni lik (B), kar se nemara zdi bolj samoumevno, ne bi imela nobene koristi od tega doživetja. Z vidika kulturne politike je poklicno gledališče treba subvencionirati zaradi vrednosti C-jeve izkušnje.

Drugače pa je v primeru ljubiteljskega gledališča, kjer je družbena vrednost tesno povezana z A-jevim doživetjem, saj naj bi ta imel korist od izkušnje ustvarjanja gledališča. Seveda ima lahko tudi gledalec (C) korist od te izkušnje, vendar pa je ta manj pomembna, še posebej, kar se tiče umetniške vrednosti. Domnevno nižja kakovost doživetja naj bi pomenila, da je gledalec sicer lahko deležen estetskega, ne pa tudi umetniškega doživetja, kar je v ljubiteljskem gledališču sprejemljivo. Pri tem pomemben del izkušnje tvorijo prav družbene vrednosti, kot je občutek skupnosti in deljenje doživetja kot z družino.

Zaradi razvoja znotraj samega gledališča pa tudi na širšem kulturnem polju Bentleyjeva klasična definicija gledališča ne velja več, vsaj v tako enostavni obliki ne. Kot opisuje Ines Therese Berg, so se v zadnjih desetih do dvajsetih letih razvile bolj participatorne oblike poklicnega gledališča. To je izziv tudi za definicijo gledališča in razmejevanje gledaliških uprizoritev od drugih družabnih dogodkov.

Participatorni obrat

Berg te spremembe v gledaliških praksah postavi v kontekst širših kulturnih sprememb, kar smo že opisali kot »participatorni obrat« (Jenkins). Splošni kulturni obrat k participatornosti predstavlja izziv jasnemu razmejevanju med družbeno vrednostjo poklicnega in ljubiteljskega gledališča. Pojav konceptov kakršni so na primer »produrabnik« (v angleščini *Prod-user*), se pravi nekdo, ki je hkrati producent (*producer*) in uporabnik (*user*), ter »pro-am« (nekdo, ki je hkrati profesionalc in

amater), je pokazatelj brisanja teh meja (Leadbeater in Miller). Leadbeater in Miller opisujeta spremembo, do katere je prišlo na prehodu iz 20. v 21. stoletje: »Ljubiteljstvo je postalo slabšalni termin. Profesionalizem je označeval resnobo in kakovost. [...] V zadnjih dvajsetih letih pa se je pojavila nova vrsta ljubiteljev: t. i. pro-ami, amaterji, ki delujejo na profesionalni ravni« (12).

Motor te transformacije so bile še posebej tehnološke spremembe, saj so omogočile lažji dostop do produkcije in distribucije. Tovrstne spremembe so močno vplivale na primer na glasbo, kako pa je z gledališčem? Kako so obsežne kulturne transformacije vplivale na gledališče, ki ga tradicionalno razumemo kot dogodek v živo? Kako so vplivale ali pa ne, na način gledališke produkcije, distribucije in recepcije? Kot pravi Berg, je tudi obrat k bolj participatornim oblikam gledališča eden od načinov, kako so te spremembe vplivale na gledališče, kar je tesno povezano s t. i. »relacijsko estetiko« (Bourriaud), po kateri je družbena vrednost umetnosti ključni element doživetja. V obratu k bolj participatorni gledališki izkušnji lahko vidimo poskus, kako izpolniti nova pričakovanja publike po tvorni vključenosti namesto trpnega opazovanja gledališke produkcije.¹

V participatornem obratu lahko razpoznamo dve težnji, ki pomenita izziv gornjemu opisu vrednosti poklicnega in ljubiteljskega gledališča: 1) pro-ami pripravljajo (ali si to vsaj želijo) gledališče na visoki ravni, ki naj bi imelo za gledalca (»C«) tudi umetniško vrednost; in 2) nekatere interaktivne oblike poklicnega gledališča poudarjajo družbeno vrednost gledališkega dogodka v oblikah gledališča, kjer se razlike med »A« in »C« domnevno brišejo.

Še en izziv tradicionalnemu razlikovanju med poklicnim in ljubiteljskim gledališčem predstavlja razmah soustvarjalnih pristopov v kulturnem ustvarjanju, vključno z gledališčem. Pri tovrstnih soustvarjalnih pristopih je prebivalce mogoče umestiti kot »A« (nastopajoče, ki so povsem enakopravni poklicnim), »B« (snov za zgodbe in like, ki jih predstavljajo na odru) ali »C« (gledalce, ki si ogledujejo zgodbe o samih sebi, o svoji skupnosti ali o drugih družbenih skupinah).

Evropska prestolnica kulture Aarhus 2017

Kako so se s temi kulturnimi transformacijami spopadli v Aarhusu 2017? Večkrat smo že lahko slišali, da so prav evropske prestolnice kulture na splošno sprožile participatorni obrat in da se zdaj bolj osredotočajo na angažiranje prebivalcev določenega mesta ali regije (Tommachi idr.). To taktiko uporabljajo zato, da bi si zagotovile sodelovanje širšega kroga prebivalcev. Tako je bilo tudi v Aarhusu 2017, še posebej med postopkom

¹ Dolgotrajna in zapletena je razprava o tem, ali je 'tvorna' soudeležnost boljša od 'trpne' recepcije, in kot trdi Ranciere, ni nujno v vsakem primeru tako. Vendar pa v pričujočem članku nimam namena ovrednotiti ene oblike gledališkega doživetja višje od druge, temveč zgolj analizirati in doumeti premik v oblikah gledaliških dogodkov, kar je bilo mogoče opaziti v okviru Aarhusa 2017.

kandidature (2007–2012), ko so v Aarhusu in osrednji danski regiji razvijali projekt. Med to pripravljano fazo so vpeljali vodilno temo »Ponovni premislek«: »Ponovni premislek je rezultat procesa, ki se ga je udeležilo na tisoče prebivalcev, vsi so sodelovali pri odkrivanju tistega, po čemer Aarhus in osrednja regija izstopata v Evropi [...] Naši prebivalci so si želeli projekta, ki bi odražal družbo in njihova življenja ter naslavljal jutrišnje izzive« (*Aarhus 2017 Candidate* 12). Preden globlje raziščem, kako se je razvijal program Aarhus 2017, in se osredotočim na tri primere participatornih predstav za otroke in z otroki, naj najprej predstavim Aarhus 2017 v splošnejših obrisih. Aarhus je postal ena od dveh evropskih prestolnic kulture, ki jih je leta 2012 določila Evropska komisija. Gre za drugo največje mesto na Danskem s približno 250.000 prebivalci in z razvito kulturno infrastrukturo. Projekt evropske prestolnice kulture ni obsegal samo mesta, ampak celotno osrednjo dansko regijo, ki se razteza po Jutlandu čez celinsko Dansko od ene obale do druge. V celotni regiji živi kak milijon prebivalcev, sestavlja jo 19 občin, ki so vse sodelovale pri projektu Aarhus 2017. Tema »Ponovni premislek« so dejavno uporabili pri vzpostavljanju interdisciplinarnih in medinstitucionalnih sodelovanj v okviru programa. Na ta način je projekt izzval številne tradicionalne razmejitve. V program je bila vključena široka paleta kulturnih dejavnosti, vključno s športom in kulinariko, vendar pa so prevladovale tradicionalne umetniške oblike, kot so gledališče, vizualne umetnosti in glasba. Celoletni program je obsegal 628 dogodkov, ki se jih je udeležilo 3,3 milijona ljudi, vrhunec pa so predstavljali štiri t. i. megadogodki in pa 12 t. i. dogodki ob polni luni. Dvanajst odstotkov programa in eden od dvanajstih dogodkov ob polni luni so bili namenjeni otrokom. Regionalno odprtje za otroke se je zgodilo dan pred uradnim odprtjem. Z besedami Rebecce Matthews, izvršne direktorice Aarhusa 2017:

Otroci in mladi imajo v programu Aarhus 2017 posebno mesto. Smo prva evropska prestolnica kulture, ki jo odpiramo z dogodkom, ustvarjenim od, za in z otroki. Vse leto bomo kot evropska prestolnica kulture posvetili igrivim, inovativnim in tistim, ki imajo pogum in željo po ponovnem premisleku. Otrokom je lastna ustvarjalnost in spontanost, ki vse nas izziva, naj odkrivamo nove načine, kako delovati, biti in misliti, zato je to leto evropske prestolnice kulture v veliki meri tudi leto otrok. (*Aarhus 2017, Genfind*)

Danska otroška kultura

V svoji izjavi se Rebecca Matthews sklicuje na običajno razmejitev pri tem, kako v nordijskih deželah pojmujeemo otroško kulturo: gre za razliko med »za«, »z« in »od« otrok (Mouritsen, Juncker).

Kultura *za* otroke sta tako umetnost in kultura, ki jo otrokom predstavljajo odrasli, in ti tudi pripravijo dogodek ali umetniško delo, ki ga otroci doživljajo. V tem primeru so otroci prejemniki nečesa, kar je zanje ustvaril nekdo drug. Poklicni umetniki pripravijo

izdelek z namenom, da otrokom kot občinstvu nudijo umetniško doživetje. To lahko neposredno navežemo na razumevanje družbene vrednosti poklicnega gledališča, kot smo jo opisali zgoraj. V tem primeru so otroci »C« (tisti, ki gledajo). Kulturo z otroki prav tako organizirajo in omogočajo odrasli, vendar pa v tem primeru otroci dejavno sodelujejo pri ustvarjanju kulturnega izraza. Pri kulturi z otroki odrasli in otroci sodelujejo pri ustvarjalnem procesu, katerega namen je soudeleženi otrokom podati izkušnjo, kako se izraziti s pomočjo ustvarjalnih sredstev. To lahko navežemo na razumevanje družbene vrednosti ljubiteljskega gledališča, kot smo jo opisali zgoraj. V tem primeru so otroci »A«, ki se izdaja za »B«. Kultura *od* otrok pa pomeni, da se otroci sami udeležujejo igrivih dejavnosti. Gre za izdelek na lastno pobudo otrok (in brez vodstva odraslih), ki je pogosto spontane narave. Čeprav Rebecca Matthews v zgoraj navedeni izjavi omenja tudi to obliko, pa sama menim, da tovrstna oblika kulturne dejavnosti ni najprimernejša za tako obsežen kulturni program, ki ga je treba načrtovati več let vnaprej. To pomeni, da sta za program Aarhus 2017 v bistvu na voljo dve možnosti, kako vključiti otroško kulturo: kultura *za* otroke in kultura *z* otroki.

Danska je imela močne razloge, da je v okviru Aarhusa 2017 pripravila tudi program za otroke, še posebej, kar se tiče poklicnega gledališča. Dansko gledališče za otroke uživa mednarodni sloves po svoji umetniški kakovosti in nekatere od najbolj uveljavljenih skupin, npr. Gruppe 38, Teater Refleksion in Carte Blanche, delujejo prav na področju osrednje danske regije. Poleg tega ima Danska tudi relativno dobro razvito kulturno infrastrukturo za otroško kulturo, saj je v vsaki občini na Danskem knjižnica, ki ima tudi otroški oddelek, kjer poleg dostopa do knjig nudijo še celo vrsto kulturnih dejavnosti. Vsaka občina mora obvezno imeti tudi glasbeno šolo (ali pa nuditi glasbeni pouk) za otroke. Tako je torej povsem razumljivo, zakaj je otroška kultura predstavljala enega od osrednjih delov Aarhusa 2017, saj je bilo pričakovati, da bo prav na tem področju Aarhus umetniško izstopal in s tem izpolnil cilje sheme evropske prestolnice kulture: »Izpostaviti bogastvo in pestrost kultur v Evropi« (https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en). A kot bom pokazala s tremi spodaj navedenimi primeri, je v Aarhusu 2017 »čista« poklicna umetnost za otroke stopila v ozadje, prednost pa so dali mešanim ljubiteljskim in poklicnim predstavam in dogodkom, ki so elemente obojega združevali na nove in drugačne načine. Trije primeri, ki sem jih izbrala, niso nujno reprezentativni za celoten otroški program Aarhusa 2017, saj so bile vanj vključene tudi poklicne predstave za otroke, na primer *Hjerterumstrilogien*, ki jo je predstavil Syddjurs Egnsteater, pa tudi bolj tradicionalni pristopi h kulturi z otroki, kjer je glavni poudarek na ustvarjalnem procesu, manj pozornosti pa se posveča kakovosti doživetja publike. Med drugim je vključeval tudi premično eksperimentalno igrišče/instalacijo v urbanih prostorih z naslovom *Moje igrišče (My Playground)*, ki je nudila prostor za kulturo od otrok. Naslednje primere sem izbrala, ker so predstavljali zelo obsežen, ambiciozen in prestižen del programa in ker zastopajo novo, porajajočo se

obliko otroške kulture, ki bi jo lahko šteli za tesno povezano z lokalnimi ambicijami Aarhusa 2017 po ponovnem premisleku pa tudi z globalnim trendom participatorne kulture. Ti trije primeri so: *Sporočilo v steklenici za prihodnost* (*Message in a Bottle to the Future*), *Dežela želja* (*Land of Wishes*) in *Kultura na turneji* (*Culture on Tour*). Vsi trije vključujejo elemente gledališča, niso pa izključno gledališki projekti. Med Aarhusom 2017 sva z mlado raziskovalko Tanjo Pfaff Louring raziskovali te primere v okviru evalvacije Aarhusa 2017, ki jo je izvajal rethinkIMPACTS 2017 na Univerzi v Aarhusu (Louring and Hansen; Degn idr.). Za pridobivanje podatkov sva uporabljali različne metode, ki so se razlikovale od primera do primera, med drugim pogovore s poklicnimi umetniki in producenti, participatorno opazovanje ter formalne in neformalne pogovore s soudeleženi otroki.

Sporočilo v steklenici za prihodnost

Sporočilo v steklenici za prihodnost je predstavljalo vrhunec dolgega razvojnega projekta, ki so ga izvajali na Aarhus Musikskole (Glasbena šola Aarhus) in je tvorilo ključni del otroške otvoritvene predstavitve v Aarhusu. Predstavo so uprizorili na glavnem odru koncertne dvorane v središču mesta. Aarhus Musikskole je že vse od leta 2010 razvijala načine, kako angažirati otroke v kolektivnih ustvarjalnih procesih, tako da bi lahko predstavljali kakovostne predstave, kar je zelo podoben cilj, kot si ga zastavljajo tudi t. i. pro-ami (Hansen). To so dosegli s pomočjo okvirne strukture končnih izdelkov, ki jo je sestavljala pripoved v desetih fazah (vsaka je simbolizirala določeno občutje) z dvema glavnima junakoma in preprosto zgodbo. Poleg tega so ustvarjalni izdelki, ki so jih ustvarili drugi otroci, vključeni v projekt *Sporočilo v steklenici za prihodnost*, predstavljali izhodišča za nadaljnje različice. Tako se je ustvarjeno gradivo (npr. songi, kostumi, pesmi in slike) predajalo od otroka k otroku, ne glede na starost in umetniške veščine. Tak način angažiranja otrok v ustvarjalni proces se precej razlikuje od tradicionalnega poučevanja v glasbenih šolah na Danskem, kjer še vedno prevladuje samostojno poučevanje, ki temelji na sistemu vajeništva. *Sporočilo v steklenici za prihodnost* tako lahko štejemo za strateški projekt, ki se ukvarja z izzivom za glasbene šole, kot ga je zastavila revolucija pro-amov. Nič več ni samoumevno, da so odrasli s poklici najboljši ustvarjalci glasbe in drugega ustvarjalnega izražanja. Poleg tega *Sporočilo v steklenici za prihodnost* preizprašuje tudi koncept predstave kot dela učnega procesa dijakov, ki je kot taka v celoti namenjena zgolj soudeležencem (in nemara njihovim ponosnim staršem). Cilj *Sporočila v steklenici za prihodnost* je bil ponuditi umetniško doživetje občinstvu, vključno z gledalci, ki so plačali vstopnino in niso bili nujno povezani z nastopajočimi otroki. Na odru so nastopali otroci različnih starosti in ravni usposobljenosti, pa tudi ena poklicna igralka, Bodil Alling, v vlogi pripovedovalke. Pred tem ni še nikoli

nastopala z otroki, vendar pa je potrdila vrednost formata *Sporočila v steklenici za prihodnost*. V okviru formata so pri predstavi sodelovali tudi poklicni tehniki, lučni oblikovalci in drugo osebje, ki je pomagalo, da se je lahko po tehnični plati primerjala s poklicnimi predstavami.

Regionalno odprtje otroškega programa Aarhusa 2017

V znak prednostne obravnave participacije otrok pri evropski prestolnici kulture Aarhus 2017 se je odprtje otroškega programa zgodilo 20. januarja, dan pred uradno otvoritveno slovesnostjo. Drugače od uradnega odprtja, ki se je odvijalo samo v središču mesta Aarhus, je odprtje otroškega programa potekalo v vseh devetnajstih občinah po celotni regiji. V vsaki od občin je odgovornost za krajevno različico odprtja s skupnim umetniškim okvirjem prevzela ena ali več kulturnih institucij (npr. knjižnica ali poklicno gledališče). Odprtju je bilo naslov *Dežela želja (The Land of Wishes)* in določene songe in plese so pripravili in delili kot gradivo, ki ga je bilo mogoče uporabiti za odprtje. Songe so sicer pripravili poklicni glasbeniki, vendar so temeljili na gradivu, ki so ga ustvarili otroci na delavnici pred Aarhusom 2017. Tako se je ideja soustvarjanja ponovila tudi pri pripravi *Dežele želja*. Čeprav so se med seboj precej razlikovala, nobeno odprtje ni bila narejeno izključno za otroke. Vsa so vsebovala tudi element z otroki. V občini Favrskov se je odprtje odvijalo na športnem igrišču v majhni vasi. Tu so se otroci iz vrtcev in osnovnih šol zbrali in predstavili slike in risbe po lastnem izboru, ki so jih razstavili na lesenih konstrukcijah. Slike so upodabljale nabor osebnih želja, vse od novih igrač do bratca ali sestrice, s katero bi se lahko igrali. Tako so otroci dobili priložnost, da se izrazijo na ustvarjalen način. Ko se je zvečerilo, so konstrukcije z risbami zakurili, kar je otroške želje simbolično poneslo po celotni regiji. Ta performativni element je sprožil različne pristope učiteljev, ki so otrokom pomagali: nekateri so jim dali navodila, naj se zaradi pomembnosti tega dogodka čim bolj potrudijo pri risanju, drugi pa so jim polagali na srce, naj se ne trudijo preveč, saj so nameravali slike tako ali tako zažgati. V Silkeborgu so otroci prav tako prispevali k ustvarjanju pisanih zunanji prostorskih skulptur, ki jih je zasnovala Ragnhild Melbye. Skulpture so bile zelo lepe, tako da so pritegovale pozornost obiskovalcev, vse dokler so bile razstavljene. Vloga otrok pri pripravi skulptur je bila bolj simbolična kot ustvarjalna: skulpture je sestavljalo na tisoče koščkov pleksistekla, na katere je vsak otrok iz občine prispeval prstni odtis s sivo barvo. Čeprav je bil vsak odtis edinstven, pa na končanem delu nihče od otrok ni mogel prepoznati svojega, tako da je šlo pri sodelovanju otrok bolj za udeležbo pri procesu kot pa za dejanski vpliv na končni izdelek.

Silkeborg tako predstavlja določeno izjemo vsesplošni težnji, da odprtje namesto poklicnega umetniškega ustvarjanja vključuje tudi otrokom dobro znane dejavnosti, kot sta petje in risanje. Nasplošna imela aktivna participacija in družbena izkušnja

soudeležnosti pri procesu prednost pred umetniškimi doživetjem kakovostnega izdelka, predstavljenega otrokom.

Kultura na turneji

Kultura na turneji je bila del širšega projekta, ki ga je izvedlo sedem kulturnih institucij v mestu Randers. Vodilo ga je poklicno gledališče Egn's Teater iz Randersa. Vseh sedem institucij je otroke in umetnike angažiralo v soustvarjalnem procesu, na primer v pripravi glasbenih videov, skladanju nove glasbe in uprizarjanju predstav. Končni cilj je bil javnosti predstaviti končne izdelke skupaj s poklicno umetnostjo za otroke na festivalu Spektakel. Tako bi izpolnili namen projekta, da tako poklicni umetnosti za otroke kot tudi umetnosti, ki so jo ustvarili z otroki, dodelijo enakopraven položaj. Pri procesu sodelovanja s poklicnimi umetniki so otroci izkusili, kaj pomeni, če te ljudje jemljejo resno kot umetniškega ustvarjalca. Morali so trdo delati in vaditi, spodbujali so jih tudi, naj razvijajo lastne veščine. Veliko umetnikov je znalo opaziti talente otrok in utemeljiti dela na tem. To velja tudi za skladatelja Mogensa Christensena, ki je v sodelovanju z otroki ustvaril več skladb, ki so temeljile na njihovih improviziranih ritmih. Med procesom so otroci izkazali tako visoko raven ritmičnega znanja, da je presenetilo tudi samega skladatelja. A čeprav so v procesu otroke kot soustvarjalce jemali resno, pa končna predstavitev ni poskušala postaviti umetnosti z in umetnosti za otroke v enakopraven položaj. Iz večinoma povsem praktičnih razlogov so izdelke otrok med tednom predstavljali večinoma drugim otrokom iz šol in vrtcev, program poklicnih umetnikov pa so širši javnosti predstavili ob koncu tedna. Tako projekt torej ni dosegel zastavljenega cilja, da bi poklicno in ljubiteljsko umetnost enakopravno predstavil.

Umetnost za otroke in umetnost z otroki na Aarhusu 2017

Trije primeri, ki smo jih predstavili zgoraj, kažejo, da obstajajo različni načini, kako združiti umetnost za in z otroki, in da lahko takšni pristopi vrednost dogodka usmerijo bodisi v smer bolj »ljubiteljskega« ali pa bolj »poklicnega«. Težko je uravnovesiti proces soudeležencev in izdelek, kot ga doživi publika, ter obojemu pripisati enako vrednost (v nekaterih primerih so bili otroci postavljeni v funkcijo tako udeležencev kot občinstva). Nedvomno gre pri tovrstnih projektih za pomembne eksperimente, ki poskušajo najti nove pristope k pripravljanju in uživanju kulture za, z in od otrok, in ker temeljijo na participatornem obratu, takšni eksperimenti izzivajo predhodno (in v 20. stoletju prevladujoče) razumevanje vrednosti poklicne in ljubiteljske umetnosti.

Program za otroke Aarhusa 2017 je temeljil na domnevi, da je treba tradicionalno

zelo kakovostno kulturo za otroke v okviru evropske prestolnice kulture »ponovno premisliti« v smeri bolj soustvarjalnega in participatornega pristopa h kulturi, s katerim bi otroci postali tvorni soustvarjalci in soudeleženci. To pa pomeni odmik od prejšnjega jasnega razmejevanja med kulturo *z* in kulturo *za* otroke.

Soustvarjalni in participatorni pristop k programu za otroke Aarhusa 2017 lahko tako navežemo na tri različne elemente, ki so delovali na treh ločenih ravneh:

1. Krajevna raven: na tej je tema ponovnega premisleka spodbudila ustvarjalce k eksperimentiranju.
2. Raven evropskih prestolnic kulture: na tej sta angažma prebivalcev in soustvarjanje razumljena kot standard, kot protiutež odmaknjenosti prebivalcev od večjih kulturnih dogodkov (glej Tommarchi idr.).
3. Splošna kulturna raven: na tej participatorni obrat pomeni izziv poklicnemu umetniškemu ustvarjanju, preizprašuje vrednost »trpnega« uživanja in postavlja pod vprašaj klasično razlikovanje med poklicnim in ljubiteljskim.

Splača se razmisliti, zakaj se ti elementi niso odrazili v bolj raznolikem naboru dogodkov *za* in *z* otroki (v različnih oblikah) kot zgolj *z* otroki, ki so nastopali za druge otroke, in *z* otroki, ki so gledali druge otroke nastopati. Na ta način so otroci po Bentleyjevem klasičnem razumevanju gledališča postali tako »A« kot »C« (do določene mere so postali celo »B«, tema samih predstav – tako je bilo na primer pri *Deželi želja*, ne pa tudi pri *Sporočilu v steklenici za prihodnost*). Splača se razmisliti tudi, zakaj je do tega prišlo v veliko večji meri v delu programa, namenjenem otrokom, kot pa v tistem, namenjenem odraslim. Na kakšni podlagi in videnju otrok je to temeljilo? Umetniška vodja programa Juliana Engberg očitno šteje otroke za bolj ustvarjalne in pripravljene na tvorno udeležbo kot odrasle. A po mojem mnenju gre pri tem za redukcionistično in romantično razumevanje otrok, ki lahko morebiti ogrozi širši pristop k otroški kulturi, kot se je na Danskem razvil v zadnjih petdesetih letih, pristop, po katerem ima kultura *za*, *z* in od otrok v različnih kombinacijah enako težo. Glede na spremembe v otroški kulturi v zadnjih letih je še kako potrebno, da tako akademiki kot praktiki razmišljajo in eksperimentirajo s povezavami in razlikami med umetnostjo *za* in umetnostjo *z* otroki. A to bi bilo treba narediti tako, da bomo omogočili čim pestrejši nabor oblik in vrednosti. Nujno si moramo zastavljati nadaljnja vprašanja, na primer: Je smiselno pričakovati, da ljubiteljske predstave v izvedbi otrok gledalcem nudijo umetniško doživetje? S kakšnimi umetniškimi koncepti in okvirji bi lahko to dosegli? Ali pričakovanja, da morajo njihovi izdelki publiki omogočiti umetniško doživetje, pozitivno ali negativno vplivajo na družbene vrednote udeležencev otrok? Projekti v okviru Aarhusa 2017 so se s temi dilemami ukvarjali na različne načine, niso pa jih izrecno naslavljali. Če hočemo raziskati odnos med vrednostjo *za* udeležence in vrednostjo *za* občinstvo, bo potrebnih še več empiričnih raziskav tako publike kot udeležencev.

- Aarhus 2017. *Genfind dit indre barn ved børneåbningen af Europæisk Kulturhovedstad* —. Aarhus 2017 Candidate European Capital of Culture 2017. Aarhus Kommune, 2012.
- Aarhus 2017. Sporočilo za javnost, 17. jan. 2017, www.aarhus2017.dk/media/9411/pressemeddelelse_genfind-dit-indre-barn-ved-boerneaabningen-af-europaeisk-kulturhovedstad-aarhus-2017.pdf. Dostop 30. mar. 2020.
- Berg, Ines Therese. »Teatervitenskap efter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall?« *Peripeti*, letn. 16, št. 30, 2019, str. 10–23.
- Belfiore, Eleonora, in Oliver Bennett. *The Social Impact of the Arts. An Intellectual History*. Palgrave Macmillan UK, 2008.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum, 1964.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presses du reel, 2002.
- Degn, Hans-Peter, Louise Ejgod Hansen, Nanna Thomsen, Line Aagaard Nordentoft Pedersen, Johannes Rolighed Xie in Michala Dahl Hansen. *Aarhus 2017. Before – During – After: A research-based evaluation of the effects of the European Capital of Culture project*. rethinkIMPACTS 2017, Aarhus University, 2018, projects.au.dk/fileadmin/projects/IMPACT_2017/Aarhus2017_before_during_after.pdf. Dostop 5. jan. 2020.
- Edelman, Joshua, in Maja Šorli. »Measuring the value of theatre for Tyneside audiences.« *Cultural Trends*, letn. 24, št. 3, 2015, str. 232–244.
- Hansen, Louise Ejgod. *Børn som kunstproducenter*. Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, 2014, pure.au.dk/portal/files/81619361/Rapport_2_b_rn_som_kunstproducenter.pdf. Dostop 5. jan. 2020.
- Jenkins, Henry. »Rethinking 'Rethinking Convergence/Culture'.« *Cultural Studies*, letn. 28, št. 2, 2014, str. 267–297.
- Juncker, Beth. »Being Transformed.« *BUKS – Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur*, letn. 33, št. 61, 2017, str. 10–26.
- Leadbeater, Charles in Paul Miller. *The Pro-Am Revolution. How enthusiasts are changing our economy and society*. Demos, 2004, www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf. Dostop 5. jan. 2020.
- Louring, Tanja Pfaff in Louise Ejgod Hansen. *Børnenes kulturhovedstad: En analyse af udvalgte børnekulturprojekter under Aarhus 2017*. rethinkIMPACTS 2017 Aarhus University, 2017, projects.au.dk/fileadmin/user_upload/180425_Boernenes_kulturhovedstad_samlet.pdf. Dostop 5. jan. 2020.
- MacDowall, Lachlan, Marnie Badham, Emma Blomkamp in Kim Dunphy, ur. *Making*

- Culture Count. The Politics of Cultural Measurement.* Palgrave Macmillan UK, 2012.
- Mouritsen, Flemming. *Legekultur: essays om børnekultur, leg og fortælling.* Odense Universitetsforlag, 1996.
- Tommarchi, Enrico, Louise Ejgod Hansen in Franco Biachini. »Problematising the question of participation in Capitals of Culture.« *Participations*, letn. 15, št. 2, 2018, str. 154–169.
- Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values.* Amsterdam University Press, 2009.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec

In this article, the author discusses how the so-called participatory turn in culture has challenged the distinction between professional and amateur art and how we understand the value of the two. Building on and discussing Bentley's classical definition of theatre, she argues that the role of the producer and the recipient is changing and that the consequence is a more blurred distinction between artistic and social values and between process and product. By using examples from the European Capital of Culture Aarhus 2017 as cases, the author looks further into how culture for and culture with children have been combined and what the values and assumptions are behind such practices.

Keywords: Aarhus 2017, children's culture, European Capitals of Culture, professional theatre, amateur theatre, participation

Louise Ejgod Hansen, PhD, is an associate professor at Dramaturgy, School of Communication and Culture, Aarhus University. Louise has been a member of STEP – Project on European Theatre Systems since 2005. Together with the STEP members Josh Edelman and Quirijn van den Hoogen, she has published *The Problem of Theatrical Autonomy* (Amsterdam University Press, 2016). She is head of research at the Center for Cultural Evaluation at Aarhus University and was research manager of the evaluation of European Capital of Culture Aarhus 2017.

Children on Stage in Aarhus 2017: The Participatory Turn as a Challenge for the Distinction Between Professional and Amateur Art

Louise Ejgod Hansen

Dramaturgy, School of Communication and Culture, Aarhus University

Denmark is internationally acknowledged for its high standard of professional theatre for children, so, when Aarhus was designated European Capital of Culture 2017, it could have been expected that theatre for children would form a part of the programme, showing all of Europe one of the strengths of the city and the country. However, very little professional theatre for children was a part of the programme. Instead, the section of the Aarhus 2017 programme targeted towards children was dominated by various projects in which children themselves were active as co-creators and performers.

In this article, I will discuss the reasons for and the implications of this focus on children as co-creators and performers in Aarhus 2017. I will do so by combining an analysis of the Aarhus 2017 programme with theories about theatre and the societal value of theatre as well as a more general theories about participation and participatory culture. My analytical focus will be on three case studies, all of which were large-scale Aarhus 2017 projects that included children as co-creators.

My aim is to discuss how the participatory turn can be seen as a challenge to the traditional distinction between professional and amateur theatre in the area of children's theatre. This blurring of boundaries also challenges how we understand the societal value of these performances.

In line with this, I will address the following key questions:

- Who is expected to benefit from these performances? The participants or the audience?
- How do we understand the relationship between process and product?
- How are the social and the artistic values balanced in a creative process that has an end product as its objective?

I begin the article by presenting a theoretical framework to understand the societal value of the arts. Here, I build on Hans van Maanen's theoretical definition as well as Edelmann and Šorli's (2015) empirical analysis of different values, which I then link to Bentley's classical definition of theatre. By doing so, I demonstrate the different value sets attached to professional and amateur theatre, respectively. I then continue by arguing that the boundaries between professional and amateur theatre are challenged by the participatory turn in culture and new, interactive and co-created forms of theatre. Based on this, I present my case of Aarhus 2017 and how the theme of "rethinking" led many cultural producers to experiment with new formats and types of events. I present the children's part of the programme and argue that it was dominated by events in which the children were active participants rather than passive spectators. I then analyse the effects of this by examining three specific cases.

The societal value of professional and amateur theatre

The academic and political debate around the value of art has been ongoing for years and has included a variety of academic contributions, such as Belfiore and Bennett's *The Social Impact of the Arts* and MacDowall et al.'s *Making Culture Count*. The aim of this article is not to settle this debate but to base my discussion of the value of theatre on some of its contributions. My main point of departure is Hans van Maanen's distinction between the artistic, aesthetic and social value of art and his argument that artistic value represents the core value of art. According to Van Maanen, both artistic and aesthetic value are at the centre of the experience of art, but, whereas the aesthetic experience confirms existing perception schemata (and is comfortable), the artistic experience challenges them. According to Van Maanen, aesthetic and artistic values are intrinsic to the experience of art, whereas other values, such as different types of social values, are extrinsic. These extrinsic values may include social cohesion, a sense of community, and learning.

I will argue that this understanding needs to be challenged when wishing to understand the difference between professional and amateur arts. Such a claim has been explored by Edelman and Šorli, who, in their analysis of commercial, professional subsidised and amateur theatre, argue that these types of theatre "are justified through quite different sets of value" (235). Their results indicate that social values and "loyalty and social cohesion" (232) were important aspects of amateur theatre seen from an audience perspective. From this perspective, the value of amateur theatre was also closely linked to "being impressed at the level of *work* the performers are putting in" (214). Building on these results, I further explore the understanding of the value of amateur theatre by examining it from both an audience perspective and a performer/participant perspective.

One way of understanding the different value of professional and amateur theatre is to employ Bentley's classical definition of theatre: "A impersonates B while C looks". Even though theatre has developed since this classical definition was formulated, it remains a useful starting point for the description of the societal value of theatre and the distinction between professional and amateur theatre. In professional theatre, the classical idea is that the societal value of theatre is closely linked to the experience of C, the spectator. In Hans van Maanen's words, the aim of professional theatre is to give C an artistic experience that challenges perception schemes and makes way for new understandings. The role of the performer is to do his or her best to give the spectators an artistic experience. It is thus neither the actor (A) nor – perhaps more self-evidently – the fictional character (B) who should benefit from the experience. From a cultural policy perspective, it is because of the value of the experience of C that professional theatre is subsidised.

This is different for amateur theatre in which the societal value is closely connected to the experience of A, who is expected to benefit from the experience of creating theatre. The spectator (C) might also benefit from the experience, but this is less important, especially when considering the artistic value. The assumed lower quality of the experience might mean that the spectator has an aesthetic but not an artistic experience, which is acceptable in amateur theatre. In amateur theatre, it is social values such as a sense of community or sharing experiences as a family that form important parts of the experience.

Due to several developments within the theatre field and the broader cultural field, Bentley's classical definition of theatre is no longer valid – at least not in its simple form. As described by Ines Therese Berg, more participatory forms of professional theatre practices have developed during the last ten to twenty years. These developments have challenged the definition of theatre and the boundaries between theatre performances and other social events.

The participatory turn

Berg contextualises the changes in theatre practices within a broader cultural change, one that has been described as the "participatory turn" (Jenkins). This general cultural turn towards participation has challenged the clear distinction between the societal value of professional and amateur theatre. The emergence of concepts such as the Prod-user (a person being both a producer and a user) and the Pro-Am (a person being both a professional and an amateur) points towards a blurring of boundaries (Leadbeater and Miller). Leadbeater and Miller describe a change from the 20th to the 21st century: "Amateurism came to be a term of derision. Professionalism was a mark

of seriousness and high quality. [...] But in the last two decades a new breed of amateurs has emerged: The Pro-Ams, amateurs who work to professional standards" (12).

Technological changes, in particular, have driven this transformation, since they provide easier access to production and distribution. These changes have had an extensive impact on music, for example, but what about theatre? How has theatre, which is traditionally understood as a live event, been influenced by these large-scale cultural transformations? How have they influenced – or not influenced – the way in which theatre is produced, distributed and received? As Berg describes, one of the ways these changes have influenced theatre is in a turn towards more participatory forms of theatre, closely linked to the so-called "relational aesthetics" (Bourriaud) in which the social value of art becomes a key element of the experience. This turn towards a more participatory theatrical experience can be viewed as a way to meet new audience expectations of being actively involved in instead of passively perceiving a theatre production.¹

With the participatory turn, we see two tendencies that challenge my above description of the value of professional and amateur theatre respectively: 1) The Pro-Ams produce (or at least wish to produce) theatre of a high standard that has artistic value for the spectator (C); and 2) some interactive forms of professional theatre emphasise the social value of the theatrical event in forms of theatre in which the distinction between A and C arguably becomes blurred.

Another challenge to the traditional distinction between professional and amateur theatre is the spreading of co-creational approaches to the creation of culture, including theatre. In such co-creational approaches, the citizens might be positioned as "A" (performers on equal terms with professionals); "B" (the material for the characters and stories presented on stage); and "C" (the spectators viewing the stories of themselves, their community, or other groups in society).

European Capital of Culture Aarhus 2017

How were these cultural transformations tackled in Aarhus 2017? It has been argued that European Capitals of Culture, in general, have made a participatory shift and now focus more on the engagement of the citizens in the given city or region (Tommachi et al.). They have done so in an attempt to secure the engagement of a broader range of citizens. This was also the case in Aarhus 2017, especially during the bidding phase (2007–2012) in which Aarhus and the Central Denmark Region developed the

¹ It is a long and complex discussion whether "active" participation is "better" than "passive" reception, and as Rancière has argued, that might not always be the case. However, it is not my agenda with this article to value one form of theatrical experience over another, but simply to analyse and understand the shift in forms of theatrical events noticed as a part of Aarhus 2017.

project. As a part of the bidding phase, the overall theme “rethink” was introduced: “Rethink is the outcome of a process which involved thousands of citizens, who all took part in uncovering what sets Aarhus and the region apart in Europe [...] Our citizens have requested a project which reflects society and their lives and which addresses tomorrow’s challenges” (*Aarhus 2017 Candidate* 12). Before I further explore the development of the Aarhus 2017 programme by focusing on the three cases of participatory performances for and with children, I will introduce Aarhus 2017 in more general terms.

Aarhus was one of the two annual European Capitals of Culture appointed in 2012 by the European Commission. Aarhus is the second-largest city in Denmark with approximately 250,000 inhabitants and a developed cultural infrastructure. The European Capital of Culture project included not only the city of Aarhus but also the entire Central Denmark Region, which stretches from coast to coast across the mainland of Denmark, Jutland. In total, this region has approximately one million inhabitants and consists of 19 municipalities, all of which were engaged in Aarhus 2017. The theme of Aarhus 2017, “rethink”, was actively used to create interdisciplinary and cross-institutional collaborations as part of the programme. In this way, many traditional boundaries were challenged by the project. The programme included a wide variety of cultural activities including sport and food, but traditional art forms such as theatre, visual arts and music dominated. A total of 628 events attracted an audience of 3.3 million to the year-long programme, whose highlights included four so-called mega-events and twelve so-called full moon events. Twelve per cent of the programme and one of the twelve full moon events were targeted towards children. The regional Children’s Opening preceded the official opening by one day. In the words of the Aarhus 2017 CEO, Rebecca Matthews:

Children and young people have a very special place in the programme of Aarhus 2017. We are the first European Capital of Culture to open with an event created by, for and with children. We dedicate the year as European Capital of Culture to the playful, innovative and to people who have the courage and desire to rethink. Children have a creativity and spontaneity that challenges all of us to discover new ways to work, be and think, so the year as European Capital of Culture is to a high degree also the year of the children (Aarhus 2017, 17 Jan 2017, my translation).

Danish children’s culture

In this quotation, Rebecca Matthews refers to a common distinction in the way children’s culture is perceived in the Nordic countries: the distinction between “for”, “with” and “by” children (Mouritsen, Juncker).

Culture *for* children is arts and culture presented for and introduced to children by adults who have created the event or work of art that the children are experiencing. Here the children are receivers of something created for them by someone else. The professional artists produce a product that aims to give children an artistic experience as an audience. This can be directly linked to the understanding of the societal value of professional theatre described above. Here, the children are C (those who look). Culture *with* children is still organised or facilitated by adults, but here children actively participate in the creation of cultural expressions. In culture with children, the children and adults engage together in a creative process that aims to give the participating children an experience of expressing themselves through creative means. This can be linked to the understanding of the societal value of amateur theatre described above. Here, the children are the A who impersonates B. Culture *by* children is children engaging in playful activities themselves. This is a product of the children's own initiative (it is not guided by an adult) and is often spontaneous. So, even though Rebecca Matthews includes this in the quotation above, I would argue that this form of cultural activity is not well-suited for a large-scale cultural programme planned years in advance. This means that there are essentially two options for including children's culture in the Aarhus 2017 programme: culture *for* and culture *with* children.

The basis for producing a programme for children as part of Aarhus 2017 was strong, especially regarding professional theatre. Danish Children's theatre is internationally recognised for its high artistic quality and some of the well-established companies such as Gruppe 38, Teater Refleksion and Carte Blanche are located in the Central Denmark Region. Denmark also has a relatively well-established cultural infrastructure for children's culture, since each municipality in Denmark has a library that includes a department for children and that, in addition to access to books, offers a variety of cultural activities. All municipalities are also obliged to have a music school for (or to offer music teaching to) children. It was therefore understandable that children's culture formed one of the focus areas of Aarhus 2017, since this is one of the areas in which Aarhus could be expected to stand out artistically, thus living up to the objective of the European Capital of Culture scheme: "Highlight the richness and diversity of cultures in Europe". (https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en).

However, as the three cases below demonstrate, in Aarhus 2017, the "pure" professional art for children faded into the background in favour of combinations of amateur and professional performances and events that combined the values of the two in new and different ways. The three cases I have chosen are not necessarily representative of the Aarhus 2017 children's programme. The programme included professional performances for children such as *Hjerterumstrilogien*, presented by Syddjurs Egnsteater, and more traditional approaches to culture with children

in which the creative process was in focus and only limited attention was given to the quality of the audience experience. It even included a mobile and experimental playground/installation in urban spaces, *My Playground* that made room for culture by children. I selected the three cases both because they were large scale, ambitious and prestigious parts of the programme and because they represent a new and emerging form of children's culture, one that could be seen as closely linked to the local ambition of Aarhus 2017 to rethink as well as to the global trend of a participatory culture. The three cases are: *Message in a Bottle to the Future*, *Land of Wishes* and *Culture on Tour*. All of these cases contain elements of theatre but are not solely theatre projects. During Aarhus 2017, research assistant Tanja Pfaff Louring and I researched these cases as part of the evaluation of Aarhus 2017 conducted by rethinkIMPACTS 2017 at Aarhus University (Louring and Hansen; Degn et al.). The methods used to gather data varied from case to case but included interviews with the professional artists and producers, participatory observation, and informal and formal interviews with the participating children.

Message in a Bottle to the Future

Message in a Bottle to the Future was the culmination of a long development project carried out by Aarhus Musikskole (Aarhus Music School) and was the key part of the children's opening show in Aarhus. The performance was presented on the main stage of the concert hall in the centre of the city. From 2010, Aarhus Musikskole had been working to develop a way in which children could engage in collective, creative processes in order to present high-quality performances, an ambition very similar to that of the Pro-Ams (Hansen). This was achieved by creating a framework for the productions, which consisted of a narrative with ten phases (each symbolising a feeling), two main characters and a simple storyline. In addition, the creative products produced by other children engaging with *Message in a Bottle to the Future* functioned as input for new versions. In this way, creative material (such as songs, costumes, poems and pictures) was passed on from child to child regardless of age and artistic skills. This way of engaging children in creative processes differs considerably from the traditional way of teaching in music schools in Denmark, in which solo teaching based on the principle of apprenticeship is still dominant. *Message in a Bottle to the Future* can thus be seen as a strategic project dealing with the challenge to music schools that the Pro-Am revolution constitutes: It is no longer a given that the professional adults are the best creators of music and creative expressions. In addition to this, *Message in a Bottle to the Future* challenges the idea that the performance is a part of the pupils' learning process and thus entirely done for the sake of the participants (and perhaps their proud parents). The ambition of *Message in a Bottle to the Future* was to give

audiences, including members of the paying public that were not necessarily affiliated with the performing children, an artistic experience. On stage were children of different ages and skill levels as well as a professional actor, Bodil Alling, who functioned as a narrator. She had never performed with children previously, but she acknowledged the value of the format of *Message in a Bottle for the Future*. As a part of this format, professional technicians, light designers and other crew members contributed to a presentation that, on a technical level, could match any professional performance.

The regional children's opening of Aarhus 2017

As a sign that Aarhus 2017 prioritised children's participation in the European Capital of Culture, the children's opening took place on 20 January, the day before the official opening ceremony. Unlike the official opening, which only took place in the city centre of Aarhus, the children's opening took place in all 19 municipalities across the region. In each municipality, one or more cultural institutions (for example, the library or the professional theatre) assumed responsibility for the local version of the opening within a shared artistic framework. The children's opening was called *The Land of Wishes*, and a song and a dance were produced and distributed as material that could be used for the opening. The song was produced by professional musicians but based on input from children who had participated in a workshop prior to Aarhus 2017. As such, the idea about co-creation recurred in the way *Land of Wishes* was produced. Despite being very different from each other, none of the opening events were solely *for children*. They all included an element of *with children*. In Favrskov Municipality, the opening event took place on a sports field in a small village. Here children from kindergartens and primary schools gathered to present paintings and drawings of their own wishes, which were exhibited on wooden beacons. The drawings depicted a range of personal wishes – everything from a new toy to a sibling to play with – and the children were thus given an opportunity to express themselves creatively. The beacons with the drawings were burnt down at the end of the day, symbolising the distribution of the children's wishes across the entire region. This performative element evoked different approaches from the teachers helping the children: some instructed the children to endeavour to make excellent drawings because of the importance of the event, and some instructed the children to limit their efforts, since their drawings were going to be burnt anyway. In Silkeborg, the children also contributed to the creation of colourful outdoor spatial sculptures designed by architect Ragnhild Melbye. The sculptures were beautiful and thus attracted visitors during the period they were exhibited. The role of the children in the production of the sculptures was more symbolic than creative: the sculptures consisted of thousands of Plexiglas elements on which every child in the municipality had added his/her fingerprint in grey paint. However unique, it was impossible for

a given child to identify his/her own fingerprint on the finished work, so, here, the children's contribution was more about taking part in the process than influencing the final product.

In this way, Silkeborg was somewhat of an exception to the general tendency that the children's opening involved creative practices familiar to the children, such as singing and drawing, rather than the professional production of arts. In general, active participation and the social experiences of taking part in a process were prioritised over the artistic experience of a high-quality product presented to the children.

Culture on Tour

Culture on Tour was part of a large project carried out by seven cultural institutions in the city of Randers. It was led by the professional theatre in Randers, EgnsTeater. Each of the seven institutions engaged children and artists in a co-creation process, such as making music videos, composing new music and staging performances. The ambition was that the results should be presented to the public alongside professional art for children at the Spektakel Festival. In this way, the intention of the project was to award equal status to professional art for children and art created with children. In the process of working together with professional artists, the children experienced what it was like to be taken seriously as creators of art. They had to work hard and practise, and they were encouraged to develop their skills. Many of the artists were good at spotting the children's competencies and building the work on these skills. This was the case with the composer Mogens Christensen, who made compositions in collaboration with the children based on their own improvised rhythms. In this process, the children demonstrated such a high level of rhythmic competencies that it even surprised the composer. However, whereas the children were taken seriously as co-artists during the process, the presentation did not attempt to award equal status to art with and art for children. Mainly due to practicalities, the productions by the children were presented to other children from schools and kindergartens on week days, whereas the professional programme was presented to the public at the weekend. In this way, the project did not succeed in its ambition to present professional and amateur art on equal terms.

Art for and with children in Aarhus 2017

The three cases presented above show that there are different approaches to combining art for and art with children and that such approaches can push the value of the event more towards the "amateur" or the "professional" side. It is difficult to balance and

award equal value to the process of the participants and the product experienced by audiences (in some cases, the same children function as both the participants and the audience). There is no doubt that these projects are important experiments in the effort to find new approaches to the production and consumption of culture *for*, *with* and *by* children – and, based on the participatory turn, such experiments challenge preexisting (and dominant 20th-century) understandings of the value of professional and amateur art.

The Aarhus 2017 programme for children was based on the assumption that the way in which the traditional high-quality culture for children should be “rethought” as a part of the European Capital of Culture was to move towards a more co-creational and participatory approach to culture in which children should be active co-producers and participants. This departs from the previously clear distinction between culture *with* and culture *for* children.

The co-creation and participatory approach to the children’s programme in Aarhus 2017 can be linked to three different elements occurring on three different levels:

- 1) The local level: here, the theme of rethink encouraged producers to experiment.
- 2) The level of European Capitals of Culture: here, citizen engagement and co-creation is seen as a norm to counteract the disengagement of citizens in large-scale cultural events (see Tommarchi et al.).
- 3) A general cultural level: here, the participatory turn has challenged the professional production of art, questioned the value of “passive” consumption, and challenged the classical distinction between professionals and amateurs.

It is worthwhile reflecting on why these elements did not manifest themselves in a more diverse range of events “for” and “with” children (in various forms) but rather in children performing for other children and children watching other children perform. In this way, children became both the A and the C in Bentley’s classical understanding of theatre (to some extent, they were even B, the subject matter of the performances – this was the case in *The Land of Wishes* but not in *Message in a Bottle to the Future*). It is also worthwhile reflecting on why this occurred to a far greater extent in the parts of the programme targeted towards children than in those parts targeted towards adults. What was the underlying norm and view of children that caused this to happen? The programme director, Juliana Engberg, clearly views children as more creative and keener to be active than adults. However, in my opinion, this seems like a reductionist and romanticised understanding of children that has the potential to endanger the broad approach to children’s culture that has been developed in Denmark over the last 50 years – an approach in which culture for, with and by children in various combinations are equally important.

Given the changes in children's culture these years, there is a need for academics and practitioners to reflect upon and experiment with, the connections and differences between art for and art with children. This should be done in a way that makes a variety of forms and values possible. It is necessary to ask further questions, such as: Is it fair to expect that amateur performances produced by children should give the spectators artistic experiences? Which artistic concepts and frameworks can make this happen? Are the social values of the participating children influenced either positively or negatively by the expectation that their product should provide an audience with an artistic experience? These dilemmas were tackled differently in the different projects in Aarhus 2017, but they were never explicitly addressed. Further empirical audience and participant studies need to be conducted to explore the relationship between values for participants and values for audiences.

Bibliography

- Aarhus 2017. *Genfind dit indre barn ved børneåbningen af Europæisk Kulturhovedstad Aarhus 2017*. Press release 17 Jan 2017. http://www.aarhus2017.dk/media/9411/pressemeddelelse_genfind-dit-indre-barn-ved-boerneaabningen-af-europaeisk-kulturhovedstad-aarhus-2017.pdf Accessed 30 March 2020.
- . *Aarhus 2017 Candidate European Capital of Culture 2017*. Final application June 2012. Aarhus Kommune. 2012.
- Berg, Ines Therese. "Teatervitenskap efter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall?" *Peripeti*, vol. 16, no. 30, 2019, pp. 10–23.
- Belfiore, Eleonora and Bennett, Oliver. *The Social Impact of the Arts. An Intellectual History*. Palgrave Macmillan UK, 2008.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum, 1964.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presses du reel, 2002.
- Degn, Hans-Peter, Hansen, Louise Ejgod, Thomsen, Nanna, Petersen, Line Aagaard Nordentoft, Xie, Johannes Rolighed and Hansen, Michala. Dahl. *Aarhus 2017. Before – During – After: A research-based evaluation of the effects of the European Capital of Culture project*. rethinkIMPACTS 2017, Aarhus University, 2018. https://projects.au.dk/fileadmin/projects/IMPACT_2017/Aarhus2017_before_during_after.pdf Accessed 5 January 2020.
- Edelman, Joshua and Šorli, Maja. "Measuring the value of theatre for Tyneside audiences". *Cultural Trends*, vol. 24, no. 3, 2015, pp. 232–244.
- Hansen, Louise Ejgod. *Børn som kunstproducenter*. Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, 2014. https://pure.au.dk/portal/files/81619361/Rapport_2_b_rn_som_kunstproducenter.pdf, Accessed 5 January 2020.
- Jenkins, Henry. "Rethinking 'Rethinking Convergence/Culture'". *Cultural Studies*, vol. 28, no. 2, 2014, pp. 267–297.
- Juncker, Beth. "Being Transformed". *BUKS – Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur*, vol. 33, no. 61, 2017, pp. 10–26.
- Leadbeater, Charles and Miller, Paul. *The Pro-Am Revolution. How enthusiast are changing our economy and society*. Demos, 2004. <https://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf> Accessed 5 January 2020.
- Louring, Tanja Pfaff and Hansen, Louise Ejgod. *Børnenes kulturhovedstad: En analyse af udvalgte børnekulturprojekter under Aarhus 2017*. rethinkIMPACTS 2017 Aarhus University, 2017. https://projects.au.dk/fileadmin/user_upload/180425_Boernenes_kulturhovedstad_samlet.pdf, Accessed 5 January 2020.
- MacDowall, Lachlan, Badham, Marnie, Blomkamp, Emma and Dunphy Kim, eds. *Making Culture Count. The Politics of Cultural Measurement*. Palgrave Macmillan UK, 2012.

- Mouritsen, Flemming. *Legekultur: essays om børnekultur, leg og fortælling*. Odense Universitetsforlag, 1996.
- Tommarchi, Enrico, Hansen, Louise Ejgod, Biachini, Franco. "Problematising the question of participation in Capitals of Culture." *Participations*, vol. 15, no. 2, 2018, pp. 154–169.
- Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press, 2009.

Gledališče zatiranih je gledališka metoda, ki daje glas tistim, ki ga nimajo. Metoda oder uporablja kot prostor za diskusijo o mnogokrat prezrtih družbenih tematikah. Gledališče zatiranih izvira iz Brazilije – gledališčnik in aktivist Augusto Boal je metodo zastavil v 50. letih prejšnjega stoletja, v naslednjih desetletjih pa se je razvila kot aktivistični odgovor na takratno politično stanje; državo je zaznamovalo obdobje vojaške diktature, ki je Braziliji vladala med letoma 1967 in 1985. V Sloveniji se v obliki delavnic, usposabljanj, predstav in festivalov gledališče zatiranih kontinuirano pojavlja od leta 2010. Prispevek na treh primerih uporabe gledališča zatiranih v KUD Transformator obravnava adaptacije in razvoj metode gledališča zatiranih kot umetniško-aktivističnega gledališča. V prvih primerih predstavljamo razvoj novih gledaliških praks gledališča zatiranih (tehnika improforum in projekt predstav za otroke *Moje prav(lj)ice*), tretji primer, projekt *Resilient Revolt*, pa se kaže kot uspešen način gledališkega pristopa k problematiki okoljevarstva na mednarodni ravni.

Ključne besede: gledališče zatiranih, artivizem, družbene spremembe, politično gledališče, sistemsko zatiranje, skupnost

Barbara Polajnar je samozaposlena v kulturi, deluje kot performerka, producentka in pedagoginja. Študirala je kulturologijo na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, kjer je diplomirala in magistrirala na temo gledališča zatiranih. Od leta 2010 izvaja delavnice in izobraževanja z metodo gledališča zatiranih, je sozastopnica KUD Transformator, od leta 2013 pa deluje kot programska vodja Ne-festivala gledališča zatiranih. Je sourednica zbornika *Soodločaj, soustvarjaj, sooblikuj: gledališče zatiranih za razvoj političnega gledališča* ter zbornika *Gledališče zatiranih na delu*.

Gledališče zatiranih kot oblika artivističnega gledališča v Sloveniji

Barbara Polajnar

Uvod

Z gledališčem zatiranih se je avtorica prvič srečala leta 2010 na intenzivnem 17-dnevnem izobraževanju v okviru projekta *Globalna Sofa*. Delavnice gledališča zatiranih je izvajala Birgit Fritz iz Avstrije, ustanoviteljica dunajske organizacije gledališča zatiranih TDU Wien. Od takrat že skoraj deset let dela z metodo gledališča zatiranih, se udeležuje izobraževanj, konferenc in festivalov s področja družbeno angažiranega gledališča v Sloveniji in po svetu.

Namen prispevka je predstaviti metodo gledališča zatiranih kot relevanten gledališki pristop. V njem bomo poleg same metode predstavili tudi tri aktualne projekte, adaptacije gledališča zatiranih v Sloveniji, ki jih izvaja Kulturno umetniško društvo Transformator.

Gledališče za opolnomočenje

»Nemogoče je razumeti odnos med delavcem in šefom, ne da bi razumeli kapitalizem. Prav tako je nemogoče razumeti odnos med belcem in črncem, ne da bi upoštevali rasizem, ali razumeti odnos med moškim in žensko, ne da bi razumeli patriarhat« (Boal, *Notes*).

Gledališče zatiranih je metoda, ki se uporablja v gledališke, aktivistične, pedagoške in izobraževalne namene. Je orodje za doseganje socialne pravičnosti, pa tudi komplement terapevtskemu procesu. »Osnovni cilj gledališča zatiranih je humanizacija človeštva« (Fritz 291). Začetke, ki segajo v petdeseta leta 20. stoletja, pripisujejo brazilskemu gledališkemu režiserju, tekstopiscu in politiku Augustu Boalu. Ta je v času svojega gledališkega ustvarjanja in poznejšega delovanja v mestnem svetu Ria de Janeira razvijal tehnike metode, ki je danes razširjena po vsem svetu.

»Jasno je, da tehnike gledališča zatiranih niso edinstveno latinskoameriške, ampak so podobne različnim praksam drugod po svetu. Tako obstajajo prekrivanja z Brechtovim epskim gledališčem, s hepeningi in *living newspaper* v Ameriki, s psihodramo Jacoba Morene« (Babbage 32).

Boal pa se pri svojem delu opira tudi na klasično grško dramo, Stanislavskega, Marxa in Freireja.

Delo z metodo gledališča zatiranih pokriva raznolike pristope za igralce in ne-igralce, ki temeljijo na vajah za skupinsko dinamiko in povezovanje skupine, na tehnikah za zavedanje in izražanje misli, na vajah, namenjenih osnovam uporabe gledališkega aparata, doživljanju sveta prek različnih čutov, na vajah za spoznavanje in zavedanje lastnega telesa, prepoznavanje izraznosti telesa (telo kot osnovni gledališki jezik), uporabo gledališča kot jezika komuniciranja ter gledališča kot diskurza (kako je človeška telesnost odvisna od socialnih in ekonomskih razmer) (Boal, *Theatre*).

Gledališče zatiranih predstavlja prostor, v katerem se govori o temah, ki sicer niso izpostavljene, in kjer spregovorijo tisti, ki nimajo glasu – zatirani. Osnovni koncept gledališča zatiranih je moč, prek katere metoda raziskuje, obravnava in izpostavlja razmerja moči med zatiralcem in zatiranim, natančneje: kdaj in kako zatiralec zlorablja moč v namene izkoriščanja zatiranega, ki te moči nima. Ko govorimo o zatiranju, oziroma ko v gledališču zatiranih obravnavamo oblike zatiranja, ne govorimo o posameznih primerih, kjer ena oseba zlorablja moč nad drugo, temveč o zatiranju marginaliziranih družbenih skupin s strani privilegiranih družbenih skupin.

»Sistematično« pomeni, da je ta zloraba del družbenega sistema samega; odraža se v izobraževalnih in sodnih procesih, v množičnih medijih, družbenih običajih itd. Ne gre za naključno zadevo. Če za nekoga vemo, da je ženska, starejši, homoseksualec ali pa da pripada delavskemu razredu, je mogoče s precejšnjo gotovostjo napovedati, s čim vse se bo moral srečati v življenju. In to ne glede na posamezno žensko, starejšega, homoseksualca ali delavca, ki bo vpleten. Zatiranje se od ostalih vrst zlorab loči prav po tej sistematičnosti. Posamezne moške, na primer, lahko zlorabljajo posamezne ženske, a pri tem ne gre za zatiranje, saj tovrstnih zlorab ne podpirajo sodne, izobraževalne in druge institucije in ni sistematično uperjeno proti moškim »na sploh« s strani žensk na sploh. (Ruth 434).

Ob tem je pri delu z gledališčem zatiranih pomembno uporabljati terminologijo zatiralec in zatirani, saj le-ta edina uspešno naslavlja zlorabo moči zatiralcev in izkoriščanje zatiranih, to pa je ključno za obravnavo. Julian Boal, ki nadaljuje očetovo pot, v prispevku »Notes on Oppression« v knjigi *InExActArt* razpravlja o operiranju z izrazom »zatirani« v primerjavi z izrazoma »žrtev« in »izključeni«.

Žrtev ni nikoli nekdo, s komer bi se morali solidarizirati ali mu stati ob strani kot brat ali sestra v skupnem boju. Cunami je povzročil mnoge žrtve, ki pa niso bili zatirani ljudje. Potres, poplava ali vulkanski izbruh povzročajo žrtve. Pa je možno, da je brezposelni žrtev ekonomske krize na enak način, kot je nekdo žrtev strele, ki mu udari v glavo? Kadar besedo žrtev uporabljamo nenamerno, poudarjamo iracionalni vidik družbenega

življenja, s tem pa skupine zatiralcev odrešimo odgovornosti. Enako velja tudi za besedo izključeni. Po tej logiki zatiralci in zatirani sploh ne obstajajo, obstajajo samo vključeni in izključeni. Beseda izključeni prikriva vzročni odnos med privilegiji ene skupine in zatiranjem druge. (Boal v Fritz 105).

Zatiranje se pri obravnavi vsebin v gledališču zatiranih uprizarja s konkretnim konfliktom med protagonistom – zatiranim – in antagonistom – zatiralcem. Ključni vzrok za akcijo je želja zatiranega po spremembi, kar ga tudi razlikuje od žrtve ali izključene osebe. Želja po spremembi spodbudi akcijo zatiranega, kot posledico pa tudi stopnjevanje zatiranja, saj upor ne podpira delovanja zatiralcev. Cilj je, da skozi metodo gledališča zatiranih najdemo načine za emancipacijo in osvoboditev zatiranih v konfliktih, a ne prek spreminjanja delovanja zatiralcev, temveč zatiranih. »Jasno je, da spremembe ne morejo biti cilj zatiralcev« (Freire 49). V delu z metodo ni vnaprej pripravljenih rešitev konfliktov. Razreševanje konfliktov poteka skupnostno, z vsemi udeleženi v dogodku (delavnici, predstavi), ki predloge preizkušajo v igranju vlog, predvsem s stopanjem v čevlje zatiranega. Takšen učinek dosežemo z intervencijami v odrsko dogajanje v tehniki forumskega gledališča; z oblikovanjem zamrznjenih kipov v tehniki slikovnega gledališča; z utelešanjem želja zatirane osebe ali njenih preprek za uresničitev spremembe v tehnikah mavrice želja in policajev v glavi; ter s posegi v javni prostor v tehniki nevidnega gledališča. »[Gledališče zatiranih] ne zagotavlja odgovorov ali rešitev problemov. To bi nasprotovalo demokratičnim principom, ki stojijo za prakso. [Njegov] cilj je ustvariti dialog [o problematiki] s pomočjo tehnik, ki proces olajšajo« (Babbage 33).

Cilj emancipacije zatiranih je svoboda zatiranih, pri tem pa je ključno, da zatirani ne prevzamejo vloge zatiralcev. »Zato je osvoboditev rojstvo. Bolečo rojstvo. Človek, porojen iz tega rojstva, je novi človek, ki je sposoben preživetja samo v preseganju protislovja zatiralci-zatirani, ki pomeni osvoboditev vseh. Preseganje protislovja je rojstvo, ki prinese na svet novega človeka. Človeka, ne zatiralca; ne več zatiranega, ampak človeka, ki se osvobaja« (Freire 21). In prav tehnike gledališča zatiranih ponujajo možnosti za preizkušanje in vnašanje sprememb v situacije zatiranja. Gledališče zatiranih zato ponuja varen prostor za preizkušanje oblik upora in osvobajanja v pripravljenih prizorih, s ciljem sprememb v vsakdanjem življenju.

Gledališče zatiranih kot gledališče za spremembe

»Gledališče je oblika znanja; biti mora in tudi lahko je način spreminjanja družbe. Gledališče nam lahko pomaga ustvariti prihodnost, namesto da nanjo zgolj čakamo.« (Augusto Boal, *Games*)

Če je bila metoda gledališča zatiranih v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja orodje upora proti diktaturi v Braziliji, je vloga gledališča zatiranih danes, predvsem v evropskem prostoru, težje definirati. Kako se metoda adaptira na lokacije, čas in družbo tukaj in zdaj? Kakšne strukture moči in zatiranja obstajajo danes?

Tehnike gledališča zatiranih, ki jih danes uporabljajo in razširjajo kolektivi po različnih delih sveta, predstavljajo nadgradnje, adaptacije in variacije Boalove metode. »Kdo tehnike gledališča zatiranih izvaja danes, ko se je metoda premaknila med elitne šole in se izvaja v obliki dragih delavnic? Koliko še ostaja prostora in potenciala za kulturne in politične intervencije? Ali postaja politični pomen zatiranja neuporaben koncept?« (Green 48). Boal sam svetuje, naj ustvarjalci in udeleženci metodo prilagodijo času in prostoru delovanja. »V vsaki državi morajo ljudje adaptirati metodo svoji kulturi, jeziku, željam in potrebam. Gledališče zatiranih ni Biblija, niti knjiga receptov: je metoda, ki jo uporabljajo ljudje, in ljudje so pomembnejši od metode« (Boal, *Legislative* 120). Boalov citat definira metodo kot odprto, kar pa nemalokrat pomeni, da se metoda interpretira v kontekstih filozofije new agea, pristopov nenasilne komunikacije ali zgolj naključnih izvajanj vaj brez konteksta, pri katerih izvajalci ne odpirajo ključnih tematik razmerij moči in koncepta sistematičnega zatiranja. »Nekateri izvajalci tudi namensko izraz 'zatiranje' zamenjajo z bolj priljudnim in manj političnim terminom – odvisno od populacije, s katero delujejo. Ob tem tudi priznajo, da ne delajo Boalovega stila gledališča zatiranih, ampak svojo, adaptirano verzijo« (Green 52). Primeri novih praks in poimenovanj so gledališče za osvobajanje, gledališče za življenje, gledališče dialoga, gledališče za družbene spremembe itd. Na tem mestu želim izpostaviti, da je prednost gledališča zatiranih in njegova dodatna vrednost prav v obravnavanju zatiranja na osebni in strukturni ravni. »Ko govorimo o strogo individualnem primeru zatiranja, govorimo tudi o podobnih splošnih primerih v družbi, kjer se ti primeri dogajajo« (Boal, *Rainbow* 40). Pri tem je ključno kolektivno raziskovanje konkretnih situacij zatiranja ter skupno iskanje odgovorov osvobajanja na zatiranje, saj si le tako lahko prek metode in njenih tehnik prizadevamo za družbene spremembe. »Kdor v zatiranje ne verjame, ne verjame v idejo dialoga, refleksije, komunikacije in zapade v slogane, v razglase, v nareke. To nevarnost vsebujejo površni, nesamolastni razlogi za priključitev gibanju za ideale osvoboditev ljudi« (Freire 41).

Gledališču zatiranih danes lahko oporekamo ekskluzivnost, ki jo ustvarjajo visoke cene delavnic in aktivnosti (dvodnevne delavnice udeležence lahko stanejo tudi več sto evrov), metoda pa se tako lahko zdi orodje aktivizma belega, srednjega sloja, torej privilegiranih. A hkrati se gledališče zatiranih vse bolj kaže tudi kot uporabna metoda dela v šolah in vrtcih ter dela z marginaliziranimi skupinami. Gledališče zatiranih vsakomur ponuja priložnost, da sodeluje pri (potencialni) spremembi: z ustvarjanjem med ljudmi in z ljudmi ter pri procesu oblikovanja predstav po metodi kolektivnega avtorstva. Ta enakovredno vključuje vse prisotne udeležence in omogoča

prostor za javno diskusijo ter izmenjavo različnih pogledov in mnenj. »Morda vse to razloži Boalovo popularnost in gledališče zatiranih kot priložnost, ki povrne moč samoreflektivni kritiki in pokaže, kako uporabljati gledališka orodja za radikalne politične prakse« (Green 48).

Spreminjanje odnosa med igralcem in gledalcem je ključno za prej omenjeno kolektivno ustvarjanje. Pri njem se Boal navezuje predvsem na Paula Freireja in njegovo pedagogiko zatiranih. Če v bančni zasnovi izobraževanja učitelj posreduje in deponira znanje v učenca, in učenec zgolj pasivno sprejema prejeta znanje, pedagogika zatiranih izhaja iz predpostavke, da smo vsi ljudje nepopolni, kar pomeni, da se ves čas učimo drug od drugega. Zato Freire kot izobraževalni pristop predlaga dialoškost. Znanje predstavlja proces raziskovanja, ki se pridobiva dialektično, z vzajemnim, kolektivnim učenjem. Najmanj, kar se lahko učitelj nauči od učenca, je, kako predajati znanje naprej. Kot pravi Freire: »'Bančna' zasnova izobraževanja vsiljuje predpostavko o dihotomiji ljudi in sveta. O človeku, ki je preprosto *na* svetu, ne pa *s* svetom in z drugimi ljudmi. O človeku, ki je gledalec in ne poustvarjalec sveta« (Freire 51).

Boala v gledališču zanima emancipacija gledalca in preseganje odnosa igralec-gledalec. Jacques Rancière ponudi rešitev za emancipacijo gledalca že s samim gledanjem predstave, ki jo opredeli kot akcijo. »Začne se [emancipacija, op. a.], ko razumemo, da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje ali preoblikuje dano porazdelitev položajev. Tudi gledalec deluje, tako kot učenec ali učenjak. Opazuje, selekcionira, primerja, interpretira. Kar vidi, povezuje z mnogimi drugimi stvarmi, ki jih je videl na drugih prizoriščih, na drugačnih krajih« (Rancière 13). A Boal se ne zadovolji zgolj z gledalčevo akcijo v gledanju, interpretiranju in opazovanju. Gledalca razume kot sooblikovalca predstave, dogajanja in družbe. Center dogajanja je avditorij, ne oder. Dialog poteka v obe smeri, nastopajoči želijo spremeniti publiko, prav tako pa lahko publika spreminja potek dogajanja na odru (Boal, *Rainbow* 42).

Če povzamemo, se razmerja moči in odnosi med igralci in gledalci, ki tvorijo skupnost sodelujočih akterjev, v gledališču zatiranih spreminjajo na vsaj treh ravneh:

- V prostorski razdelitvi izvedbe predstave, ko ni več jasne ločnice oder-avditorij. To je najbolj vidno pri tehniki nevidnega gledališča, ki se izvaja v javnem prostoru, in so meje med izvajalci in naključnimi mimoidočimi popolnoma zabrisane, saj publika (naključni mimoidoči) ne ve, da se je dotična intervencija sploh zgodila. Prostorska razdelitev (vsaj delno) izgine tudi pri tehniki forumskega gledališča, kjer gledalci niso več omejeni na sedeže v avditoriju, saj z zamenjavami igralcev na odru fizično sodelujejo pri odorskem dogajanju, kar razbija prostorsko ločitev odra od avditorija.
- V procesu nastajanja predstave, ki se izvaja kot snovalno gledališče (ang. *devised theatre*) – horizontalno. Delo poteka enakovredno, po metodi kolektivnega avtorstva

in skupnostnega dela, ter po principu dela z ljudmi in za ljudi. Celoten proces ustvarjanja predstave tako poteka med vsemi udeleženci. Pri tem ima vsakdo svoj glas, zgodbo in idejo, ki jo deli z drugimi preko dialoga. Proces je tako popolnoma odvisen od kreativnosti in samoiniciativnosti posameznikov v skupini.

- V izvedbi predstave in intervencijah, ko so gledalci aktivno vključeni v potek dogajanja. »Gledališče zatiranih ima dva osnovna principa: spreminjanje gledigrorca¹ v protagonista dramske akcije, z namenom vadbe akcije za osvobajanje, ki je tako kasneje zmožen prenesti akcije, ki jih je vadil na odru, v vsakdanje življenje« (Boal, *Rainbow* 40). Gledigrorci so pri tem neposredno pozvani k sodelovanju in sooblikovanju predstave, ki brez njih ni mogoča. To hkrati zahteva tudi fleksibilnost in spontanost igralcev, ki morajo biti pripravljeni na improviziranje in nadaljevanje prizora.

Skupnostni vidik gledališča zatiranih se kaže tudi v lociranju in izvedbi predstav. Gledališče zatiranih za prostore izvedbe najpogosteje uporabi neinstitucionalna prizorišča, mnogokrat v negledaliških prostorih, saj s svojim delovanjem išče raznoliko in široko publiko, v določenih primerih pa želi nasloviti zelo ozko definirano ciljno publiko (šole, vrtci, domovi za starejše, zapori, nevladne organizacije idr.). S sodelovalnim soustvarjanjem v gledališču zatiranih metoda odpira prostor demokratičnosti in dialoga. Prostor ponuja možnosti tvorjenja skupnosti, ki jo povezuje ne samo situacija v prizoru, do katere se opredelijo med predstavo, temveč tudi obravnavanje in soočanje s predstavljenimi problematiko v vsakdanjem življenju. »Pristopi gledališča zatiranih namreč udeležence spodbujajo in jim dovolijo, da vidijo sebe kot bolj žive in aktivne člane skupnosti« (Green 48). Tvorjenje skupnosti, ki povezuje enako delujoče in misleče posameznike, pa je lahko korak v smer družbenih sprememb.

V tej viziji moči skupnosti in družbene organizacije lahko skupnost vidi udeležbo/ vključenost kot bistveni del procesa doseganja demokracije in koncepta »javnega interesa«, ki sta ključni fokus resničnih družbenih sprememb. S tega gledišča sta opolnomočenje skupnosti in skupnostni aktivizem bistvena vidika zdrave demokracije in ključ do zaščite posameznikov, družbenih manjšin in okolja pred izkoriščanjem, obenem pa tudi pomembna za proces identificiranja, promoviranja in spreminjanja skupnostnih družbenih vrednot. (Ricketts 10)

¹Termin »gledigroralec« (ang. *Spect-actor*) označuje spremembo v vlogi gledalca, ki v gledališču zatiranih ni le opazovalec (*spectator*), pač pa tudi akter, igralec (*actor*). *Spect-actor* se torej nanaša na dvojno vlogo vseh, ki so vključeni v gledališki proces, v katerem hkrati opazujejo, komentirajo in ustvarjajo dramaturški potek ter pomen posamezne predstave. V prispevku se termin *spect-actor* zaradi lažjega razumevanja in želje po vpeljavi slovenskega izraza v terminologijo prevodov gledališča zatiranih uporablja kot gledigroralec.

Primeri adaptacije gledališča zatiranih v KUD Transformator

»Gledališče je življenje in življenje je gledališče.« (Augusto Boal, *Rainbow*)

V Sloveniji se metoda gledališča zatiranih z delavnicami, predstavami, festivali in drugimi aktivnostmi kontinuirano pojavlja od leta 2010. Pred tem so sicer posamezniki nekatere tehnike izvajali v obliki krajših delavnic ali metodo vključevali v svoje delo. Kot primere dobrih praks v nadaljevanju predstavljam tri primere razvoja metode gledališča zatiranih v okviru KUD Transformator. Prva primera bosta predstavljala razvoj novih gledaliških praks gledališča zatiranih, ki jih razvijamo člani KUD Transformator (tehnika improviziranega forumskega gledališča improforum in projekt predstav za otroke *Moje prav(lj)ice*). Tretji projekt *Resilient Revolt* z uporabo metode gledališča zatiranih in multiplikacije predstave, nastale v koprodukciji z mednarodnimi partnerji, naslavlja problematiko okoljevarstva in klimatskih sprememb.

Improforum

Leta 2015 je KUD Transformator prvič razvil in izvedel predstavo v tehniki improforum, takrat imenovani gledališče na klic. Tehnika se je razvila iz enostavne premise: najti formo, ki bi scenarij pisala od ljudi in za ljudi na prizorišču samem. Tehnika pobudo za uprizorjeno zgodbo izlušči iz predlogov gledalcev in tako na oder postavlja združeni obliki improvizacijskega in forumskega gledališča. V nenehnem iskanju najbolj, časovno in izvedbeno, optimalne verzije pridobivanja zgodb, pa tudi uspešnih načinov postavljanja scenarija in vzpostavljanja prostora za intervencije, se je pristop v vseh letih spreminjal in izpopolnjeval.

Temelj tehnike je še vedno forumsko gledališče, kjer gledigranci vstopajo v vlogo zatiranih ter spreminjajo potek dogajanja na odru, od forumskega gledališča pa se loči po tem, da se zgodba oblikuje, piše in postavlja po predlogi gledalcev, ki so v tistem trenutku prisotni na predstavi. Najpomembnejšo vlogo pri tem ima džoker, katerega naloga je v dovolj kratkem času od gledalcev pridobiti zgodbe, ki izhajajo iz njihovih osebnih izkustev, obenem pa ponazarjajo sistemsko obliko zatiranja. Ko se pridobi konkretna zgodba, s katero se lahko povežejo vsi udeleženci, jo igralci brez vnaprejšnje priprave odigrajo ter sklenejo v trenutku največjega konflikta med zatiralcem in zatiranim. Takrat so k sodelovanju povabljeni gledigranci, da spreminjajo potek dogajanja s predlogi in izvedbami načinov osvoboditve.

S formo improforuma je ekipa KUD Transformator do sedaj gostovala po vsej Sloveniji: v Ljubljani, Mariboru, na Gradu Snežnik, v Cerknem in Gornjem Gradu.

V tujini je ekipa z improforumom gostovala na Dunaju. Pristop je zaradi forme in odprtosti primeren za katerokoli kulturno okolje, saj dopušča večjo svobodo gledalca pri soustvarjanju in sooblikovanju predstave na več nivojih – predlaganju lokalno-aktualnih zgodb posamezne skupnosti, izboru zgodbe, režiji zgodbe (podajanje osnovnih stavkov in karakteristik zatiralca in zatiranega) ter intervencijah v forumsko predstavo.

Moje prav(lj)ice

Avtorji projekta *Moje prav(lj)ice* smo se prilagajanja metode gledališča zatiranih za najmlajše lotili z naslavljanjem problematike razmerij moči med spoli v pravljičah. Projekt je sicer nadaljevanje in razvoj pilotnega projekta *Tudi Pepelka lahko ...*, ki ga je KUD Transformator leta 2017 izvajal v sodelovanju z Vrtcem Jarše. Projekt, pri katerem se je metoda gledališča zatiranih adaptirala za delo z otroki, starimi od 2 do 6 let, je obravnaval problematiko družbenega spola prek pravljič, ki reproducirajo neenakosti med spoloma. Namen projekta je bil naslavljanje izvora delitve vlog glede na spol in identifikacija z liki z uporabo znanih pravljič, ki jih otroci v našem okolju praviloma zelo dobro poznajo.

Nadaljevanje projekta *Tudi Pepelka lahko ...* sta predstavi *Moje prav(lj)ice: Pepelka* (2018) ter *Moje prav(lj)ice: Sneguljčica* (2019). Lutkovno-igrani predstavi po tehniki simultane dramaturgije pravljič z ženskimi liki v glavnih vlogah prirejata v obliko, ki nima čudežnih predmetov ali dogodkov, ki kot »deus ex machina« junakinje rešijo iz zagate. V teh različicah pravljič se morajo junakinje same spopasti s težavami in poiskati poti do rešitve.

S ciljem preizpraševanja spolnih vlog in neenakosti med spoloma v predstavah igralska zasedba otrokom zastavlja osnovno vprašanje: Kaj bi Pepelka ali Sneguljčica lahko storili, da bi bila pravljičnica pravičnejša? Predstavi se ustavita na treh mestih, na katerih džoker otroke povabi k sodelovanju v nadaljevanju predstave. Otroci predlagajo različne rešitve in predloge (na primer: Sneguljčica naj se ne poroči s princem; Pepelka naj se s princem poroči le, če si bosta delila delo in bo lahko jedla sladice; Pepelka si na skrivaj izposodi obleko ene od polsester in odkolesari ali se požene s skirojem na ples), med katerimi igralci izbirajo ter jih ob ponovitvi prizora odigrajo na odru. Predlogov reševanja zatiranja z nasiljem ne upoštevajo, džoker pa otrokom pojasni, da se nasilje ne rešuje z nasiljem. Ob soustvarjanju drugačne različice pravljič otroci razvijajo kreativnost in družbeno angažiranost ter preizkušajo možnosti za delovanje v resničnem življenju.

Naj omenim, da je bila predstava *Moje prav(lj)ice: Pepelka* uspešno adaptirana tudi s strani dveh avstrijskih kolektivov, dunajskega TDU Wien in linškega Theatre Tam Tam. Organizaciji svoji adaptaciji še vedno uprizarjata v vrtcih, šolah in na otroških festivalih.

Resilient Revolt

Aktualnost okoljske tematike odseva tudi v delovanju skupnosti gledališča zatiranih. Leta 2019 so tri organizacije, ki delujejo po metodi gledališča zatiranih – dunajski TDU Wien, londonski Reboot the Roots in KUD Transformator – na tematiko globalnega segrevanja organizirale mednarodno rezidenco z naslovom *Resilient Revolt*. V Gornjem Gradu, kjer KUD Transformator že od leta 2013 organizira Ne-festival gledališča zatiranih, je v rezidenci sodelovalo 17 posameznikov iz Nemčije, Avstrije, Rusije, Romunije, Anglije in Slovenije. V petih dneh so z metodo gledališča zatiranih ustvarili forumsko predstavo na temo podnebnih sprememb in okoljevarstva, ki so jo premierno uprizorili v okviru Ne-festivala 2019.

Kot izhodiščni tekst za ustvarjanje forumske predstave so ustvarjalci vzeli Boalov tekst *Splav Meduza*.

Danes obstajata dve temeljni ideologiji: ena pravi, da je človeštvo enotna entiteta, da smo bratje in sestre, država pa mora vsem ponuditi enake možnosti, ne glede na okolje, v katerega in kakršnega smo se rodili. Druga pravi, da je človeštvo mogoče razložiti s staro zgodbo, splavom Meduza. Ta pripoveduje o pomorščakih, ujetih na splavu na odprtem morju. V pomanjkanju hrane najprej nasekajo in pojejo mrtve, nato bolne, za njimi otroke. V želji, da bi se rešili, pričnejo jesti drug drugega, dokler na splavu ne ostane samo en preživeli. Umirajoč od lakote, začne zadnji preživeli jesti samega sebe, začeni s deli telesa, ki jih je najlažje odgrizniti: prsti, levo roko ter levo nogo. Nadaljuje in žre svoje telo, na koncu zaužije črevesje, saj ni našel ničesar bolj hranljivega, vključno z glavo in srcem – saj sta oba organa neuporabna! Zadnja stvar, ki jo poje, sta jezik in usta. Po tem ne poje ničesar več ... zgolj izpljune zob! (Boal, *Aesthetic* 60)

Za Boala je ideologija kanibalizma lahko metafora za marsikaj; za modernost, kapitalizem, robotizacijo, globalizacijo, bogataše, ki živijo na račun revnih, potrošništvo (prav tam 61). Besedilo je služilo kot estetski okvir za razmišljanje o problematiki klimatskih sprememb, prav tako pa je bilo interpretirano in uprizorjeno v zaključnem prizoru, ki distopično prikaže mogoči izid trenutnega odnosa do okoljske problematike. Projekt ni rezultiral v zgolj enkratni uprizoritvi predstave z mednarodno zasedbo, pač pa je forumsko predstavo prenesel tudi v skupnosti v državah udeležencev, v katerih se prek multiplikacije projekt *Resilient Revolt* nadaljuje v obliki mednarodnega gibanja. Kljub v uvodu omenjenemu dejstvu, da je struktura udeležencev izrazito privilegirana (beli, srednji sloj), je takšna predispozicija

pomenila, da je bil lahko osnovni projekt kljub neodobrenim sredstvom na razpisih izpeljan samoiniciativno in brez financerjev.

Nadaljevanje projekta poteka z multiplikacijo metode, predstave in teme v mednarodni skupnosti gledališča zatiranih in širše. Izvirna zasedba z nekaterimi novopridruženimi člani je forumsko predstavo *Resilient Revolt* nadgrajevala na petdnevni rezidenci v Mariboru februarja 2020. Angleška skupina je izvirno predstavo dodelala in ažurirala s prizorom, ki je obravnaval lokalni problem, ter jo predstavila na festivalu gledališča zatiranih v Berlinu. Avstrijska skupina je organizirala večdnevno delavnico, kjer je metodo in tematiko predstavila novim zainteresiranim posameznikom, ki od takrat naprej snujejo novo predstavo. Slovenska ekipa nadaljuje s postavljanjem lokalno obarvane predstave in delavnicami, ki jih bodo mladi aplicirali v različnih krajih po Sloveniji (Ljubljana, Maribor, Žalec, Novo mesto ...). Z osnovanjem lokalnih ekip po Sloveniji je eden izmed ciljev projekta v ruralnih in urbanih okoljih spodbuditi dialog o okoljskih spremembah, ki so problematika vseh. Obenem sama tematika na brezkončen seznam dodaja nove podteme, ki kličejo k aktivaciji in drugačnemu, okolju prijaznejšemu načinu (so)bivanja.

Zaključne misli

KUD Transformator že deset let deluje po metodi gledališča zatiranih, pri svojem delu pa se povezujemo z mednarodnimi partnerji. V skupnosti poteka izmenjava znanja, izkušenj ter pogledov na metodo samo. Z razvijanjem in adaptacijo metode gledališča zatiranih za potrebe slovenskega prostora bomo s projekti in delovanjem tudi v prihodnje skrbeli za prisotnost metode, hkrati pa tudi za razvoj družbeno angažiranega gledališča v Sloveniji.

Gledališče zatiranih je še vedno aktualna metoda gledališkega ustvarjanja. V današnjem času lahko opazamo trend individualizma, ki ga narekuje prevladujoča liberalna ideologija, zato je skupnost, ki jo prek metode gledališča zatiranih vključujemo v družbeno angažirano delovanje, toliko pomembnejši način povezovanja in aktivne participacije.

- Babbage, Frances. *Augusto Boal*. Routledge, 2004.
- Boal, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. Routledge, 2006.
- . *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Groups, 1985.
- . *The Rainbow of Desire*. Routledge, 1995.
- . *Legislative theatre: Using performance to make politics*. Routledge, 2005.
- . *Games for actors and Non-Actors*. Routledge, 2002.
- Freire, Paulo. *Pedagogika zatiranih*. Krtina, 2019. Knjižna zbirka Temeljna dela.
- Fritz, Birgit. *InExActArt. The autopoietic Theatre of Augusto Boal*. Ibidem-Verlag, 2012.
- Green, Sharon. »Boal and Beyond.« *Theatre. Theatre and social change*, letn. 3, št. 31, 2001, str. 47–61.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Maska, 2010
- Ricketts, Aidam. *The activists' handbook*. Zed Books, 2012.
- Ruth, Sean. »Understanding Oppression and Liberation.« *An Irish Quarterly Review*, letn. 77, št. 308, 1988, str. 434–444.
- Schutzman, Mady, in Cohen-Cruz, Jan, ur. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. Routledge, 2005.

The Theatre of the Oppressed is an arrangement of theatre techniques representing a place to talk about topics otherwise not addressed and giving voice to the people who otherwise remain unheard. Attributed to Brazilian director, writer and politician Augusto Boal, its beginnings date back to the 1950s. In Slovenia, the Theatre of the Oppressed has been continuously and thoroughly present from 2010 through workshops, educational modules, theatre plays and festivals. In this article, the author presents three examples of good practices from Slovenia that are adapting and developing this method of activist theatre for the Slovenian audience. The first two examples focus on the development of new practices of the Theatre of the Oppressed in KUD Transformator, namely *ImproForum* and the project for children *My Fairytales and Rights*. The third example is the international project Resilient Revolt, which addresses environmental and climate change issues through the method and multiplication of the produced performance, developed with international partners in their respective countries.

Keywords: Theatre of the Oppressed, activism, social changes, political theatre, systemic oppression, community.

Barbara Polajnar works as a freelance performer, producer and educator. She graduated from the Department of Culture Studies at the Faculty of Social Sciences of the University of Ljubljana and completed her Master's thesis on the Theatre of the Oppressed. Since 2010, she conducts workshops and training programmes using the method and is the co-representative of KUD Transformator. Since 2013, she is the programme head of the Non-Festival of the Theatre of the Oppressed. She is the co-editor of the collections *Soodločaj, soustvarjaj, sooblikuj: gledališče zatiranih za razvoj političnega gledališča* (Co-Decide, Co-Create, Co-Shape: Theatre of the Oppressed for the Development of Political Theatre) and *Gledališče zatiranih na delu* (Theatre of the Oppressed at Work).

The Theatre of the Oppressed as a Form of Artist Theatre in Slovenia

The author first met with the Theatre of the Oppressed in 2010, at an intensive 17-day training as part of the *Globalna Sofa* (Global State OF Art) project. The purpose of this article is thus to present the method of the Theatre of the Oppressed as a relevant theatre approach.

A method employed for theatre, activist and educational purposes, the Theatre of the Oppressed is used as a tool for achieving social justice as well as to complement the therapy process. Its beginnings, dating back to the 1950s, are attributed to the Brazilian theatre director, writer and politician Augusto Boal. During his theatre creation and later his activities at the Rio de Janeiro City Council, Boal developed the techniques of the method, which since then has spread throughout the world.

The Theatre of the Oppressed represents a space for discussing topics that are not otherwise exposed, and where a voice is lent to those without one – the oppressed. The basic concept of the Theatre of the Oppressed is power; on this basis, the method explores, discusses and exposes the power relations between the oppressor and the oppressed. More precisely, it reveals when and how power is abused by the oppressor to exploit the oppressed, who do not have this power. When talking about oppression or dealing with its forms, the Theatre of the Oppressed does not speak about individual cases where power is abused by one person over another, but about the oppression of marginalised social groups by privileged ones. The goal is to use the method to find ways of emancipating and liberating the oppressed in conflicts – but not by changing the actions of the oppressor, but those of the oppressed.

Working with the method does not employ any pre-prepared solutions to the conflicts. Conflict resolution takes place at the community level, with all those participating in the event (workshop, performance), who test the suggestions in role-playing, especially by putting themselves in the shoes of the oppressed. Such an effect is achieved by means of interventions into the stage action through the technique of Forum Theatre, by creating frozen statues with the technique of image theatre, by embodying the wishes of the oppressed person or one's obstacles to change through the "rainbow of desire" and "cops in the head" techniques, or by interventions in public space with the technique of invisible theatre. In this way, the Theatre of the Oppressed offers a safe space for testing forms of rebellion and liberation in the prepared scenes, with the goal of making changes in everyday life.

As used and spread today by collectives across the world, the techniques of the Theatre of the Oppressed represent upgrades, adaptations and variations of the Boal method. Today, the Theatre of the Oppressed can be challenged for its exclusivity due to the high prices of workshops and activities of this kind, and the method may seem to be a tool of white, middle-class activism, i.e., that of the privileged. At the same time, however, the Theatre of the Oppressed increasingly proves to be a useful method for working in schools and preschools as well as with marginalised groups. It offers everyone the opportunity to participate in (potential) change: by means of creation between and with people; and by using the collective authorship method in performance creation. It equally includes all the participants and provides a space for public discussion and the exchange of different views and opinions. In theatre, Boal is interested in the emancipation of the spectator and the transcendence of the actor-spectator relationship. Boal considers the spectator as a co-creator of performances, events and society. The centre of the action is the auditorium rather than the stage.

The community aspect of the Theatre of the Oppressed is also reflected in the location and nature of performing. The performances most frequently take place at non-institutional venues, often non-theatre ones. The activities of the Theatre of the Oppressed namely seek a diverse and wide audience but also aim to address quite narrowly-defined target audiences (schools, preschools, nursing homes, prisons, NGOs, etc.) in certain cases. Through collaborative co-creation in the Theatre of the Oppressed, the method opens up a space for democracy and dialogue.

In Slovenia, the method of the Theatre of the Oppressed with workshops, performances, festivals and other activities has been continuously present since 2010. Before that, some techniques were practised by individuals in the form of short workshops; alternatively, these individuals included the method in their work. As examples of good practice, the author presents three examples of the development of the method within the cultural and artistic association KUD Transformator.

In 2015, KUD Transformator first developed and performed *ImproForum*, then termed *Theatre on Call*. Although based on Forum Theatre, in which spectators act the roles of the oppressed and change the course of events on stage, this technique differs from Forum Theatre in that the story is created, written and staged based on the suggestions of the spectators present at the performance.

As authors of the project *Moje prav(lj)ice: Pepelka (2018)* (My Fairytales and Rights: Cinderella (2018)) and *Sneguljčica* (Snow White, 2019), the author and collaborators tackled the method of the Theatre of the Oppressed for young audiences by addressing the issue of power relations between genders in fairy tales. The project is a continuation and development of the pilot project *Tudi Pepelka lahko ...* (Cinderella, Too, Can ...), which was performed by KUD Transformator in collaboration with the

Jarše Preschool in 2017. These performances featuring actors and puppets employ the technique of simultaneous dramaturgy, adapting fairy tales with female characters in the leading roles into forms without miraculous objects or events. In these fairy tale versions, the heroines are compelled to deal with the problems themselves and find paths to solutions.

In 2019, three organisations operating according to the method of the Theatre of the Oppressed – TDU Wien (from Vienna), Reboot the Roots (from London) and KUD Transformator – organised an international residence entitled Resilient Revolt in Gornji Grad on the topic of global warming. Through the multiplication of the method, the performance and the theme, the project continues in international communities of the Theatre of the Oppressed and beyond.

Translated by Urška Zajec

Festival ljubiteljskih gledališč Čufarjevi dnevi, ki se vsak november odvije v Gledališču Toneta Čufarja na Jesenicah, je eden ključnih kulturnih dogodkov v Občini Jesenice in na Zgornjem Gorenjskem. Sprva družabno srečanje neformalnega značaja je v tridesetih letih razvoja in strukturnih ter programskih izboljšav preraslo v tekmovalni značaj z dobro in trdno zasnovo ter vsakoletnim razgibanim programom. Od leta 2017 je v festivalski program uvedena tudi mladinska sekcija z nagrado »nova gaz«, ki v ospredje postavlja tudi mladinsko dejavnost v polju ljubiteljskega gledališča. Prispevek poskuša predstaviti zgodovino, razvoj in (s)miselnost festivala, njegov premik k vedno večji preciznosti in njegov vedno močnejši vpliv na občinsko in regijsko kulturno krajino. Festival je pomembno stičišče ljubiteljskih skupin, publike in različnih (ljubiteljskih in profesionalnih) gledaliških ustvarjalcev tako iz Slovenije kot iz zamejstva, ki v času dogajanja daje mestu svojevrsten utrip in dodaten pomen za razvoj in negovanje slovenskega ljubiteljskega gledališča.

Ključne besede: Gledališče Toneta Čufarja, Čufarjevi dnevi, ljubiteljsko gledališče, Tone Čufar, Jesenice, nova gaz

Kaja Novosel (1995) je diplomantka dramaturgije in scenskih umetnosti in študij nadaljuje na magistrskem programu Dramaturgija in scenske umetnosti na UL AGRFT. Znotraj svoje stroke se najraje giblje med pisanjem dramskih besedil in teorijo drame. Za svoje diplomsko delo *Moja polja, polna sreče* je leta 2018 prejela akademijsko Prešernovo nagrado. Je sourednica redakcije *Oder* spletne platforme *Koridor*, v prostem času pa se aktivno pripravlja na strokovni izpit za tolmačko slovenskega znakovnega jezika.

novosel.kaja@gmail.com

Čufarjevi dnevi: od srečanja do festivala¹

Kaja Novosel

Uvod: geneza in razvoj ideje festivala ljubiteljskih gledališč

Čufarjevi dnevi so festival ljubiteljskih gledališč, ki ga vsako leto organizira Gledališče Toneta Čufarja Jesenice (krajše GTČ). Festival se odvija od leta 1988 sredi novembra (kot stalni datum začetka Čufarjevih dni se leta 2000 vzpostavi 14. november) in je eden temeljnih kulturnih dogodkov na Jesenicah, v svojem programu pa ponudi enotedenski nabor predstav ljubiteljskih gledališč iz vse Slovenije ter iz avstrijskega in italijanskega zamejstva. Da bi uzrli širšo sliko razvoja festivala, ki se je z leti kreпил in širil tako v idejnem kot izvedbenem smislu, je treba postaviti nekaj zgodovinskih mejnikov ustanove, ki festival organizira, ter samega festivala. Gledališče Toneta Čufarja je imelo v času nastanka festivala že sorazmerno dolgo zgodovino osrednje kulturne ustanove v mestu. Stavbo s prvotnim nazivom Krekov posvetni dom so uradno (z blagoslovom) odprli leta 1930, leta 1958 pa je bila zgradba preimenovana v Gledališče Toneta Čufarja, ki z rednimi sanacijami do danes ostaja glavno prizorišče uprizoritvenih umetnosti v občini.

Leta 1988 so v Gledališču Toneta Čufarja na pobudo takratnega direktorja Mirana Kende osnovali prve Čufarjeve dneve.² Odvijali so se med 11. in 19. novembrom, nastopile pa so ljubiteljske gledališke skupine iz Slovenije in zamejstva, ki so jih organizatorji povabili po presoji ali predlogu takratnih sodelujočih v GTČ. Zanimivo je, da je bilo že na prvih Čufarjevih dnevih nekaj spremljevalnih dogodkov, kot so odprtja razstav in okrogla miza z naslovom *Kulturni utrip v občini Jesenice*.³ Ideja festivala je bila dodatno osmisliti vsakoletno podeljevanje Čufarjevih priznanj občankam in občanom za dosežke na področju kulture ter jih obogatiti s srečanjem ljubiteljskih gledaliških skupin, pri čemer bi bila podelitev priznanj le veliki finale večdnevnega festivalskega dogajanja. Le-to je bilo sprva strukturirano kot srečanje družabne narave (torej netekmovalno), ki bi jeseniški publiki in tudi ljubiteljskim igralcem dalo širši uvid v (vse)slovensko gledališko ljubiteljsko dejavnost. V svojem

¹ Nastanek članka so s svojo pomočjo pri pridobivanju virov omogočili Dino Muratovič in zaposleni v Gledališču Toneta Čufarja.

² Kot zanimivost lahko navedemo, da je bil slavnostni govornik na prvih Čufarjevih dnevih slovenski literarni zgodovinar in teoretik Matjaž Kmecl.

³ Program spremljevalnih dogodkov se je z leti krčil in danes običajno obsega en dogodek, npr. odprtje razstave v avli gledališča.

prispevku za prvo programsko knjižico Čufarjevih dni Miran Kenda piše o srečanju, ki bo »predvsem prijateljski klepet o skupnih težavah« (Kenda 2) – družabni nivo prireditve je močno poudarjen, saj so si ob snovanju festivala organizatorji želeli prebiti led in oblikovati varno okolje za kolegialno druženje ljubiteljskih igralcev, ki »ostajajo več ali manj vedno bolj zaprti v krog svoje gledališke skupine« (prav tam 1) in ki navadno ob gostovanjih (zaradi programa, časovne stiske ali kakšnega drugega razloga) nimajo priložnosti za to druženje. Hkrati pa to družabno srečanje stanovskih kolegov neločljivo prehaja tudi v evalvacijo, izmenjavo mnenj in diskusijo o položaju ljubiteljskega gledališča v slovenskem in zamejskem prostoru. Oblikovanje tovrstnega novega festivala je bila velikopotezna odločitev takratnega vodstva, da v jeseniško gledališko pokrajino vpiše nov dogodek, ki ima željo biti tradicionalen iz dokaj nepretencioznih razlogov – srečevanje in druženje – s tem pa navsezadnje tudi dati določeno težo in vrednotenje specifikam ustvarjanja v ljubiteljskem gledališču.

Čeprav je bilo Gledališče Toneta Čufarja zaradi dolgoletne tradicije gledališke dejavnosti na Jesenicah⁴ že dobro zakoreninjeno v občinsko sfero, je na začetku dogajanja o(b) stajal dvom o interesu publike in dejanskem obisku festivalskih predstav (Smole 6). Določeno mero skepticizma je izražal tudi Miran Kenda v uvodnih besedah biltena prvih Čufarjevih dni: »Začeti bi moral zelo vzpodbudno in z navdušenjem. [...] A čas, ki ga živimo, ni kaj prida naklonjen nepotrebemu navduševanju nad nečim, kar še niti zaživelo ni. Zato je potrebno povedati, da pričenjamo te naše jeseniške Čufarjeve dneve sicer z obilo dobre volje, navduševali pa bi se raje, ko bo že vse mimo, še raje pa v naslednjih letih, ko se bodo Dnevi ponavljali in postali tradicija« (prav tam 1).

Verjetno je šlo za upravičeno skepso, saj so Jesenice v prvi vrsti industrijsko mesto, kjer je kultura sicer stalni sopotnik, a vendarle ostaja nekoliko na stranskem tiru in bi ji lahko občani (tudi zaradi raznorodnosti dogajanja) namenjali še več pozornosti – to so dejstva, ki se niso spremenila vse do danes. Predstave, ki se odvijajo v Gledališču Toneta Čufarja, v večini obiskujejo abonenti. Pri najpogostejšem profilu obiskovalca prednjačijo starejši – po podatkih GTČ ima v sezoni 2019/20 kar 85 odstotkov⁵ abonentov status upokojenca, v gledališki abonma pa je med drugim vključen tudi celoten festival Čufarjevi dnevi. Zdi se, da so znotraj prostega časa bolj kot kultura v ospredju športne dejavnosti, predvsem hokej, ki ima v mestu dolgoletno tradicijo (prva hokejska ekipa naj bi nastala v sezoni 1940/41, uradno pa je bil Hokejski klub Jesenice ustanovljen leta 1948) in podporo širšega kroga ljudi, pri čemer je ključno, da ta krog (za razliko od gledališkega) ni omejen s spolom, narodno pripadnostjo ali socialnim ozadjem; hkrati pa se krog navijačev tudi geografsko zamejuje širše od gledališke publike (vsaj znotraj tekoče gledališke produkcije: omenjeno je že bilo, da se v primeru Čufarjevih dni predstav udeleži tudi več obiskovalcev iz drugih

⁴ Prvo organizirano gledališko dejavnost na Jesenicah je začelo Katoliško delavsko izobraževalno društvo leta 1897.

⁵ Procent je vsako sezono nekoliko drugačen, vendar je po besedah referenta Gledališča Toneta Čufarja Dina Muratovića v vsakem primeru število upokojenec visoko.

mest in regij). Medtem ko gledališke predstave v veliki meri obiskujejo meščani oz. občani, hokejska publika (vsaj običajno) sega (ali je segala) daleč prek občinskih, celo regionalnih meja. To je sicer zelo grobo in poenostavljeno opazovanje, a se vendarle lahko izlušči iz opazovanja zasedenosti in navsezadnje tudi miselnosti hokejske publike na eni in gledališke publike na drugi strani. Te grobe ocene ne namigujejo, da kultura trpi na račun športa, temveč da so afinitete neke širše publike v grobem bolj usmerjene v slednje in ne primarno v gledališče. Na drugi strani pa je vendarle treba omeniti, da se lahko Gledališče Toneta Čufarja pohvali z dolgoletnim stalnim krogom obiskovalcev, ki redno spremljajo tako festival kot tudi nove produkcije Gledališča Toneta Čufarja.

Trden in preišljen festivalski dogodek

Tako so se lahko kljub začetnim skrbem in dvomom Čufarjevi dnevi nadaljevali in se postopoma razrasli v sorazmerno trden in preišljen festivalski dogodek, ki združuje raznolike ljubiteljske gledališke skupine: nekatere skorajda že tradicionalno – na seznamu sodelujočih se (poleg domače skupine) že od začetkov festivala večkrat pojavljajo Šentjakobsko gledališče Ljubljana, KUD Zarja Celje, Loški oder Škofja Loka, DKD Svoboda Senovo –, druge kot trenuten delček bogatega zemljevida ljubiteljske dejavnosti na Slovenskem. Ob tem se hkrati razpira tudi bogastvo in iznajdljivost ljubiteljskih gledaliških skupin na več področjih: od variacij skupin (delež mlajših/starejših igralcev, število sodelujočih ...) do repertoarnih odločitev in izzivov. Seznam predstav namreč vse od začetka ponuja zmes antologijskih dramskih besedil tako svetovne kot slovenske dramatike, ljudskih veseloiger in preprostejših besedil, zadnja leta pa tudi avtorskih projektov in literarnih adaptacij za oder. Raznovrstnost izbire besedil tako znotraj posameznega festivala kot tudi generalno nabora festivalskih predstav v tridesetih letih hkrati pripoveduje o prilagodljivosti in raznolikosti ljubiteljskega gledališča.

Nezanemarljivo dejstvo je tudi, da festival vse od prvih, uvodnih let vključuje tudi ljubiteljske gledališke skupine iz zamejstva – iz Avstrije in Italije. Če preletimo navedbe vseh predstav, ki so se zvrstile v prvih tridesetih letih festivala, se dokaj kontinuirano pojavljajo ljubiteljske skupine tako iz avstrijske Koroške (iz Roža, Celovca, Sel in Šentjanža) kot tudi zamejskih Slovencev iz Italije (Trst, Videm, Gorica, zadnje čase pa se kot /nagrajevana/ stalnica pojavlja ljubiteljska gledališka skupina iz Števerjana).⁶ Predstave zamejskih Slovencev tako ponudijo neko drugo, jezikovno in narodno razsežnost, ki hkrati z dramsko fabulo vedno inscenira tudi zgodbo o ohranjanju jezika, problemih zamejstva in (kljub geografskim mejam) navezanosti na Slovenijo in slovenski jezik. Čufarjevi dnevi s tem prehajajo tudi v polje družbenega,

⁶ Dramska družina F. B. Sedej – odrasla in mladinska skupina.

morda celo političnega, ko na svoje programe vedno znova uvrščajo tudi zamejske predstave, ki nemalokrat presenečajo z izdelanostjo jezika in dikcije. Naj bo stalna prisotnost zamejskih skupin stvar zemljepisne lege Jesenic v bližini obeh meja ali ne; v vsakem primeru tovrstno sodelovanje (in, če želimo, tudi druženje) dokazuje tudi ljubezen do ljubiteljskega gledališča v slovenskem jeziku, ki presega tako geografske kot tudi ideološke meje.

Od začetnih družabnih srečanj se je festival vedno bolj(e) strukturiral z majhnimi spremembami, ki so vodile k boljšemu umeščanju v kulturno dogajanje na Jesenicah. Za strukturne in programske spremembe skrbi osemčlanski programski odbor festivala s predsednikom na čelu, ki združuje odbornike različnih profilov: od zaposlenih v Gledališču Toneta Čufarja, predstavnikov Občine Jesenice in jeseniške izpostave JSKD, do ljubiteljskih gledaliških ustvarjalcev. Ena izmed ključnih logističnih novitet je bila med drugim fiksacija datuma začetka Čufarjevih dni. Datum pričetka se je v prvih desetih letih gibal v tednu okrog 14. novembra, pri čemer to ni bilo pogojeno z določenim dnem v tednu (npr. konec tedna ali petek), leta 1999 pa so jih zaradi sanacije dvorane festival celo prenesli v prihodnje leto in 12. Čufarjeve dneve izvedli maja 2000. Z novim tisočletjem (od 13. Čufarjevih dni novembra 2000) pa se je kot krovni datum začetka Čufarjevih dni obdržal 14. november, rojstni dan Toneta Čufarja, kar je festival dodatno (in dokončno) zasidrilo tudi v neko časovno polje in v vnaprej dogovorjen letni koledar dogodkov.

Nov koncept tekmovalnosti

Novo tisočletje (in morda prenovljena dvorana) je bilo prelomno tudi zaradi uvedbe tekmovalnega značaja Čufarjevih dni leta 2001, saj se je spremenil sam ustroj udeležbe na festivalu. Ljubiteljske gledališke skupine svojo predstavo prijavijo,⁷ selektor pa odloči o tistih, ki se uvrstijo v tekmovalni program. Festival je zaradi te uvedbe (pri) dobil komponento večje zahtevnosti; zaradi boljše pripravljenosti in dodelanosti predstav se mu je začela dvigovati tudi kakovost. Znotraj tekmovalnih predstav nato strokovna žirija podeli tri nagrade (po želji še kakšno posebno):⁸ nagrado za najboljšega igralca, najboljšo igralko in najboljšo predstavo. Selektorjev mandat traja tri leta, vedno pa gre za poklicnega gledališkega ustvarjalca – selektorji so bili med drugim Iztok Valič, Alen Jelen, Branko Kraljevič, Marko Plantan in drugi. V tričlanski strokovni žiriji so se zvrstili ustvarjalci, ki se z gledališčem ukvarjajo poklicno,⁹ ter žiranti, ki se z gledališčem ukvarjajo ali pa ga spremljajo ljubiteljsko;¹⁰ nekateri

7 Zadnja leta se v povprečju na festival prijavi 25 do 30 ljubiteljskih skupin.

8 Nazadnje je posebno nagrado strokovne žirije prejelo Kulturno umetniško društvo KUD Zarja Trnovlje - Celje na 29. Čufarjevih dnevih (2016) za predstavo *Macbeth*, in sicer za idejno zasnovo in uprizoritveni koncept.

9 Med drugim Ana Ruter, Manca Ogorevc, Alenka Bole Vrabc, Gašper Jarni ...

10 Med drugim ljubiteljska igralka in režiserja David Ahačič in Matjaž Koman, radijski in televizijski voditelj Janez Dolinar;

izmed njih se v žirijah pojavljajo tudi po več let zapored. Znotraj žirije vsako leto uspešno vzpostavijo dobro ravnovesje med profesionalnimi in ljubiteljskimi žiranti gledališčniki, kar omogoča svojevrstno dinamiko znotraj žirije, hkrati pa podaja tudi več vizur gledanja, saj se z vedno novimi kombinacijami profesij in pogledov, navsezadnje pa tudi izkušenj ohranja objektivni in – lahko bi trdili – strokoven pogled na posamezen festivalski nabor. Od leta 2001 je tako poudarek na evalvaciji in primerjavi prijavljenih in nastopajočih gledaliških skupin, še vedno pa o(b)staja pomemben dejavnik tudi družbeni in družabni del prireditve – tako na odru kot tudi v avditoriju. Tradicija festivala namreč omogoča kontinuirano spremljanje festivala, publika pa je tudi aktivni sooblikovalec nabora nagrajencev, saj gledalci vsak večer izpolnjujejo (anonimne) ocenjevalne lističe, s katerimi odločajo o zmagovalcu po izboru občinstva. Glede na to, da se še nobeno leto ni zgodilo, da domača predstava Gledališča Toneta Čufarja Jesenice ne bi nastopila na Čufarjevih dnevih, ter da je marsikateri stalni obiskovalec gledališča družinski član, prijatelj ali pa vsaj znanec kakšnega domačega nastopajočega, bi morda lahko predvidevali, da je z nagrado občinstva vedno znova nagrajena domača skupina – vendar ni tako; v dvajsetih letih tekmovalnega programa je skupina GTČ to nagrado prejela desetkrat (enkrat /leta 2018/ za predstavo v koprodukciji s Šentjakobskim gledališčem Ljubljana).¹¹ Številka je sicer precej visoka, vendar kljub temu po deležu sodeč priča tudi o zmožnosti publike, da (vsaj mestoma) ostane objektivna in nagradi tudi druge uprizoritve, ko se ji to zdi upravičeno.

Nagrada »nova gaz«

Ena najbolj bistvenih idej in novitet festivala se je zgodila leta 2017 ob jubilejnih 30. Čufarjevih dnevih, ko je programski odbor uvedel nagrado nova gaz za mladinsko kategorijo predstav. Predstave za otroke in mladino so bile na Čufarjevih dnevih sicer prisotne že od začetka festivala – lutkovne predstave za otroke se na programih pojavljajo vse od začetka festivala do leta 2000 na t. i. lutkarskem dnevu, ki se je odvil v dvoranci Lutkovnega gledališča Glasbene mladine na Hrušici. Tam se je v enem dnevu predstavilo tri do pet lutkovnih predstav iz Slovenije in tudi zamejstva, ki so uprizarjale dramska besedila za otroke ali pa adaptacije različnih pravljic tako domačih kot tujih avtorjev. Z željo po tem, da festival ob obletnici ponudi nekaj novega in svežega, hkrati pa aktualnega, so tako v programskem in organizacijskem odboru uvedli novo nagrado, namenjeno svežim idejam mlade generacije. Nagrada je poimenovana po črtici Toneta Čufarja, ki govori o utrjevanju nove, osebne poti v nov svet – tako je nova gaz simbol za novo pot, ki si jo (lahko) v polju ljubiteljskega

vodja območne izpostave JSKD Jesenice Petra Ravnihar ...

11 Za primerjavo: nagrado strokovne žirije za najboljšo predstavo pa so domačini prejeli sedemkrat (ravno tako enkrat v koprodukciji s Šentjakobskim gledališčem Ljubljana).

gledališča utrejo mlajše generacije. Prvo leto je mladinske predstave ocenjevala žirija za predstave, ki so tekmovala za Čufarjeve plakete, v naslednjem letu pa se je oblikovala posebna žirija, ki ocenjuje zgolj mladinske predstave neodvisno in neobremenjeno z istočasnim programom odraslih ljubiteljskih skupin – kar pa je še ena svojevrstna gesta in potrditev. Dodaten dober premislek je, da nagrada nova gaz ni podeljena za najboljšo predstavo (v smislu odličnosti), temveč za inovativnost in izstopajoči element uprizoritve – mladinskih predstav žirija torej ne razvršča po kakovostni lestvici kot predstave odraslih ljubiteljskih gledališč, temveč skuša najti neko izstopajočo točko, v kateri je predstava izvirna in s tem vredna nagrade. Na eni strani je to dobra spodbuda bodočim ljubiteljskim ali profesionalnim gledališkim ustvarjalcem, na drugi strani pa je nagrada pomenska tudi v pedagoškem smislu, saj podčrta značilne elemente določene skupine in jih s tem napoti na dodelavo in gojenje teh elementov tudi v prihodnje. Mladinsko gledališče namreč s svojim branjem tekstov ali s svojimi avtorskimi projekti daje glas in prostor svoji generaciji, ki se sooča z drug(ačn)imi težavami in o njih razmišlja. Tako so Čufarjevi dnevi s to uvedbo omogočili (še en) nov prostor, kjer se lahko mladi izražajo in delujejo ter navsezadnje predstavijo svoje delo in so zanj (lahko) nagrajeni.

Leta 2017 so v (uvodni) mladinski kategoriji sodelovale tri skupine, leto kasneje se je število podvojilo, leta 2019 so se predstavile štiri predstave; pričakujemo torej lahko, da se bo tradicija nove gazi ohranila in (upajmo, da) čez leta krepila tako z vedno kakovostnejšimi izdelki kot tudi z večjo udeležbo na festivalu, saj ima to reverzibilen pozitiven učinek tako za festival kot za same nastopajoče skupine.¹² Preplet odraslih tekmovalnih in mladinskih tekmovalnih skupin daje festivalu novo dinamiko, v svojo mrežo vabi tudi mlajše ustvarjalce in navsezadnje mlajše gledalce, ki se srečujejo z gledališkim ustvarjanjem svojih vrstnikov.¹³ Nagrada nova gaz je pomembna obogatitev festivalskega sistema, saj je izvirna, hkrati pa prinaša spodbudo in željo po negovanju ljubiteljske gledališke dejavnosti tudi v prihajajočih generacijah – s to gesto Čufarjevi dnevi dobijo tudi globlji pomen in močno pripomorejo k oblikovanju mladinskega gibanja ljubiteljskega gledališča. Treba je omeniti, da ima tudi Gledališče Toneta Čufarja svojo mladinsko sekcijo, ki je na Čufarjevih dnevih sodelovala dvakrat – leta 2017 in 2018 – in prvo leto prejela nagrado nova gaz za uprizoritev *Portret planeta*. Uvedba in postopna uveljavitev (to se bo pokazalo v prihodnjih letih) tako priča ne le o inovativnosti festivala, temveč tudi o želji po poklonu ljubiteljskemu gledališču na vseh ravneh in v vseh generacijah.

¹² Ob vedno večji poplavi šolskih obveznosti in bremenu mlade generacije je toliko pomembnejše izpostavljati trud in zagnanost mladih ustvarjalcev.

¹³ Logistično se navadno ali vsaj v večini mladinske predstave odvijajo dopoldne med tednom, ko lahko na ogled pridejo srednje šole z Jesenic.

Tone Čufar kot rdeča nit festivala

Ob tem vedno bolj razplatenem in poglobljenem postopku uveljavljanja festivala kot vsakoletne tradicije, ki celotnemu mestu daje določen utrip, je treba premisliti še en dejavnik, ki na prvi pogled (zopet zaradi samoumevne prisotnosti) morda ni ključen, a si ga je treba podrobneje ogledati in ga reflektirati z družbenoanalitično vizuro. Kaj predstavlja in kakšen pomen nosi Tone Čufar, po katerem nosita ime tako gledališče (organizator) kot tudi festival? Partizanski pesnik, prozaist in dramatik je eno ključnih kulturnih in družbenih imen Jesenic. Večino življenja je preživel na Jesenicah (zato tudi toliko navezovanja referenc nanj), njegova pisava pa se tematsko in strukturno umešča predvsem v socialni realizem. Zakaj torej ravno Tone Čufar prehaja v občinski simbol? Odgovor najdemo v njegovi literaturi, ki je v času njegovega življenja na Jesenicah uspešno in poglobljeno ujela duh in ritem mesta, ki živi od jekla in industrije.

Tone Čufar se je posvečal delavskim in ljubiteljskim odrom, pisal pa je o ljudeh svojega prostora in časa – o delavcih in njihovih pravicah, vrednotah in vsakdanjem življenju. Duh delavskega razreda – čeprav drugače kot nekoč – je tudi danes še vedno močno prisoten med Jeseničani, saj se mesto še vedno v večini napaja iz industrije kot glavne gospodarske dejavnosti. V mestu in okolici še vedno prevladujejo podjetja v kovinskopredelovalni industriji – največje in najbolj ključno ostaja SIJ Acroni Jesenice. Tako je industrija tesno prepletena z vsemi ravnmi življenja na Jesenicah, tudi s kulturo, saj je bil že od samih začetkov delovanja Krekov posvetni dom tudi središče udejstvovanja in kulturnega sodelovanja delavcev, ki so se poleg službenega železarskega dela ukvarjali tudi z gledališčem. Identiteta mesta vsaj do neke mere temelji na bogati dediščini delavskega razreda, ki se je bojeval za svoje pravice in gojil svoje vrednote, hkrati pa sooblikoval Jesenice kot mesto, ki ima danes bolj raznoliko gospodarsko, izobraževalno in kulturno pokrajino. Tone Čufar s svojim opisovanjem identitete mesta in literarnimi temami tako na nek način ostaja aktualen tudi danes, s tem ko je po njem imenovana glavna kulturna stavba in festival, pa Gledališče Toneta Čufarja s svojim delovanjem ohranja in do neke mere udejanja njegove ožje, subjektivne ideje sprave, tovarštva in vrednot (še vedno pretežno) delavskega razreda.

Če to navežemo na sodelovanje ljubiteljske gledališke skupine Gledališče Toneta Čufarja Jesenice na festivalu (omenili smo že, da je skupina nekajkrat prejela nagrado občinstva za najboljšo predstavo), se zdi, da so tako znotraj festivalskega okvira kot tudi v delovanju jeseniškega gledališča najuspešnejše tiste domače predstave, ki ugledališčijo trenutno dogajanje v mestu in so hkrati družbeno angažirane; tiste, ki uspejo preplesti zgodovinski duh, ki se ohranja in preoblikuje z leti, na drugi strani pa še vedno izpostaviti aktualno lokalno problematiko. Pri tem je seveda treba poudariti še en ključni element ljubiteljskega gledališča nasploh, in sicer prav ljubiteljstvo – ne gre za ustvarjalce iz profesionalnega gledališkega sveta,

temveč za posameznike različnih družbenih profilov (socialnih, izobraževalnih, tudi nacionalnih), ki se ukvarjajo z gledališčem iz neke čustvene nuje in lastnega interesa. Ko se torej poglobimo v določeno specifiko gledališkega dela po lokalnih gledaliških društvih, ki so seveda zaznamovana z značilnostmi domačega okolja v marsikaterem elementu (izbira dramske predloge, tema uprizoritve, dogajalni prostor in čas, jezik ...), odkrijemo resnično zanimive odrske izdelke, ki zaokrožujejo celotno podobo, celo misel posamezne kulturne ustanove. Ob tem v nadaljevanju omenjam primera tekmovalnih predstav na Čufarjevih dnevih v izvedbi Gledališča Toneta Čufarja, kjer je jasno poudarjena družbena angažiranost na podlagi lokalnega kraja in časa in kjer je uspešno izpostavljen tudi odnos ljubiteljskih ustvarjalcev do svojega okolja. Obe predstavi sta bili strokovno pozitivno ocenjeni in nagrajeni, hkrati pa se močno vpenjata v okolje nastanka, zato se mi ju zdi smiselno izpostaviti v sklopu festivala izvedenih predstav.

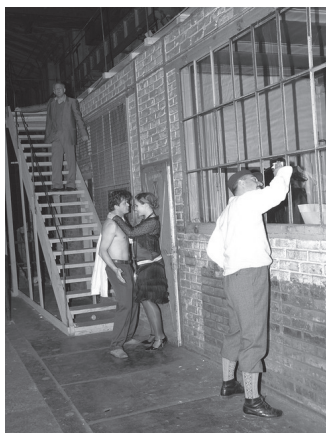
Polom: prepletanje industrijskega in gledališkega

Prva izstopajoča predstava je izvirna uprizoritev Čufarjevega dramskega besedila *Polom*, ki jo je v režiji Andreje Kovač domača skupina pripravila leta 2005 na 18. Čufarjevih dnevih, in sicer ob 60. obletnici povojnega delovanja Gledališča Toneta Čufarja ter hkrati 100. obletnici rojstva Toneta Čufarja. Predstava z žanrsko in uprizoritveno opredelitvijo »ambientalna predstava« se je odvijala v proizvodni hali tovarne Acroni (scenografka Vasilija Fišer) in s tem omogočila drugačno uprizoritveno dinamiko zaradi intervencije v primarno negledališki prostor ter na novo vzpostavljeno dramaturgijo sicer klasično strukturiranega besedila. Ob tem je predstava vzpostavila močno družbeno noto zaradi takratne družbenopolitične situacije vnovične aktualnosti besedila, sicer napisanega leta 1934, hkrati pa je imela tudi svojevrstno melanholično vrednost, saj so *Polom*¹⁴ uprizorili v tovarniških prostorih, kjer je bil Tone Čufar nekoč zaposlen; to pa ni nepomembna podrobnost, če upoštevamo razsežnosti njegovih idej in željo po ustvarjanju za ljudi okrog sebe – delavce, sodelavce in kolege. Prostor nekdanje železarne so tako še dodatno podčrtali nekdanjo in ponovno vzpostavljeno aktualnost v dveh različnih obdobjih in sistemih, v katerih pa je skorajda identično odsevala družbenopolitična kriza; v postavitvi *Poloma* je šlo torej za angažiran komentar neke žive situacije, ki je bila prevedena v umetniško gesto. Predstavo je doživela še en izreden uspeh, ko jo je selektorica Barbara Orel uvrstila v tekmovalni program 36. Tedna slovenske drame, kar je vsekakor izjemen dosežek ljubiteljske gledališke skupine.¹⁵ Ne nazadnje pa je bila predstava tudi primer dobre prakse sodelovanja med ključnimi ustanovami mesta, saj je bilo podjetje Acroni

¹⁴ *Polom* so pred tem uprizorili trikrat: leta 1934 (ob nastanku), 1954 in 1975.

¹⁵ Predstava je bila tudi v sklopu Tedna slovenske drame uprizorjena v Železarni Acroni Jesenice – za obiskovalce je bil organiziran (brezplačni) avtobusni prevoz iz Kranja in nazaj.

hkrati tudi eden izmed glavnih financirjev Čufarjevih dni. Celoten projekt tako z vsemi omenjenimi dejavniki presega okvire produkcije zgolj predstave s posrečeno izbranim uprizoritvenim prostorom, temveč je odraz kolektivnega momenta in duha, želje po sodelovanju in ne nazadnje predanosti gledališkemu udejstvovanju tako v okviru tradicije kot tudi dolžnosti aktualnega aranžmaja.



Polom

Premiera: 14. november 2005

Foto: Oblikovanje Absurd

Besedilo uprizoritve: Tone Čufar

Režija: Andreja Kovač

Scenografija: Vasilija Fišer

Kostumografija: Mojca Rodman

Projekcije: Peter Hanzl

Oblikovanje luči: Miha Šest

Igra: Rado Mužan, Borut Verovšek, Eva Leskovšek, Franci Koražija, Jasna Džombi, Klemen Košir, Bojan Dornik, Klemen Klemenc, Lidija Grilc, Milan Trkulja, Primož Kovič

Zadnja tekma: ker hokej ni edino, kar je propadlo

Naslednja predstava, v kateri lahko analiziramo spoj aktualnega in izrazito lokalnega, je avtorski projekt *Zadnja tekma* režiserja Gregorja Čušina in igralcev. Gre za kolektivno odsko delo, ki glavno misel naslanja na trenutno dogajanje v okolju, kjer nastaja. Predstava je na 27. Čufarjevih dnevih prejela Čufarjevo plaketo za najboljšo predstavo po izboru strokovne žirije (leta 2014; zanimivo pa je, da hkrati ni bila tudi najboljša predstava po izboru občinstva, v tej kategoriji se je namreč znašla na drugem mestu tik za zmagovalno predstavo). Uprizoritev uvaja principe dokumentarističnega gledališča (kar je bila novost v sklopu Čufarjevih dni) in razpira problematiko mesta, kjer »hokej ni edino, kar je propadlo« (to je ena izmed osrednjih trditev in navsezadnje konfliktov predstave). V tem primeru je bolj kot industrijski značaj izpostavljen šport kot ena od identifikacijskih točk mesta, ki ravno tako odraža duh in utrip mesta. Predstava je nastala v času (finančne) hokejske krize (2013), ko so se pojavljala ugibanja o obstoju hokejske dejavnosti v prihodnosti (leto pred predstavo je bil zaradi stečaja razpuščen hokejski klub Acroni Jesenice; novi klub HDD Sij Acroni Jesenice je bil ustanovljen leto po premieri, spomladi 2014). Ustvarjalci so tako pod vodstvom režiserja Gregorja

Čušina skupaj sestavili referenčno besedilo časa in prostora, ki se bliža naturalistični transkripciji pogovora na tribunah med hokejsko tekmo. Enostavna uvodna situacija nas pritegne in potegne v svet, ki ga (vsaj domačini) dobro poznamo in nam prek intimnih zgodb in velikokrat osebnih spominov igralcev predstave postavi ogledalo. Kljub vsesplošnemu pesimizmu in vsem slabim razmeram – tako finančnim kot gospodarskim in razvedrilnim (kolikor je šport razvedrilen) – pa ima na koncu predstava vendarle upajoč konec, saj se ljudje, domačini, ne predajo; kljub neugodnim razmeram se podajajo naprej v vsakdan z upanjem, bojevitostjo in vztrajnostjo. Kljub dokumentarističnemu in izrazito naturalističnemu slogu ter dogajanju, postavljenemu v takratni vsakdan, pa v misli in končni poanti vendarle lahko sledimo duhu mesta, o katerem je nekoč že pripovedoval Tone Čufar. Čeprav ne gre za referencialnost, se misli stikata v pomenu vztrajnosti in večnega upanja pa tudi ohranjanja identitete in boja za tisto svoje, kar še imaš in s čimer vsak dan živiš.



Zadnja tekma

Premiera: 12. april 2013

Foto: Samir Pajić

Besedilo uprizoritve: Gregor Čušin z
ustvarjalci

Režija: Gregor Čušin

Scenografija in kostumografija: Aleksandra
Džajić

Oblikovanje luči: Miha Šest

Igra: Borut Verovšek, Boštjan Smukavec,
Iztok Morič, Irena Leskovšek, Klemen Urh,
Eva Leskovšek, Ivan Berlot, Klemen Klemenc,
Milan Trkulja, Bojan Dornik in drugi

Čufarjevi dnevi kot eden ključnih kulturnih dogodkov na Zgornjem Gorenjskem

Čufarjevi dnevi kot festival ljubiteljskih gledališč Slovenije in zamejstva ponudijo razvejano dejavnost, ki se je v letih širila in krepila ter ustvarila enega izmed pomembnejših dogodkov v svetu ljubiteljskega gledališča. Od začetnega srečanja ljubiteljskih gledališč leta 1988, ki je bilo namenjeno druženju in evalvaciji dela v ljubiteljskem gledališču, se je slednja plat srečanja krepila do te mere, da so leta 2001 Čufarjevi dnevi postali tekmovalni festival ljubiteljskih gledališč, s čimer se je z leti izboljševala tudi kakovost ponujenih uprizoritev, uvrščenih v program. Strokovna žirija med prijavljenimi in od selektorja izbranimi predstavami vsako leto izbira in podeli

Čufarjeve plakete za najboljšo predstavo, najboljšega igralca in najboljšo igralko, poleg tega pa nagrado za najboljšo predstavo po izboru občinstva podeli tudi festivalska publika. V naboru sedmih/osmih predstav se vsako leto zvrstijo gledališke skupine iz celotne Slovenije, festival pa se lahko pohvali tudi z rednim (skorajda vsakoletnim) udeleževanjem posameznih zamejskih gledaliških ljubiteljskih skupin iz sosednje Avstrije ali Italije. Od leta 2017 je v program uvedena tudi mladinska sekcija predstav in nagrada nova gaz za inovativnost umetniškega izdelka. Dopoldanski program mladinskega tekmovalnega dela poteka neodvisno od večernega tekmovalnega dela, ocenjuje ga posebna tričlanska žirija. Tovrstna uvedba je vsekakor pomemben prispevek k strukturi in poanti Čufarjevih dni, saj spodbuja tudi mlajše generacije k (zunajregionalnemu) udeleževanju in nastopu na nekem festivalskem dogodku. V treh letih se je na tekmovanje za nagrado nova gaz vsako leto prijavilo od tri do šest skupin, predvidevamo pa lahko, da se bo tudi ta del z leti okreпил in izboljševal tako po kakovosti kot številu mladinskih skupin.

Ne nazadnje pa se festival Čufarjevi dnevi močno vpisuje v kulturno pokrajino ne le občine, temveč celotne regije, in je tako eden najpomembnejših, če ne celo najpomembnejši dogodek ljubiteljskega gledališča na Gorenjskem; s tem se vedno bolj spodbuja tudi zanimanje gledalcev za festival. Pomen Čufarjevih dni je poleg združevanja moči ljubiteljskih gledaliških skupin in nabora raznolikih kakovostnih predstav tudi okrepitev kulturne krajine na Jesenicah, hkrati pa prvotna ideja srečanja gledaliških skupin iz celotne Slovenije in zamejstva, ki sproža razmisleke in diskusije o položaju ljubiteljskega gledališča danes. V dvaintridesetih letih festivala se je na Čufarjevih dneh zvrstilo kar nekaj profesionalnih gledališčnikov, ljubiteljskih ustvarjalcev ter ne nazadnje ljubiteljev gledališke umetnosti različnih generacij, kar je dodatna vrednost Čufarjevih dni kot stičišča ljubiteljskega in profesionalnega. Prav tako se znotraj festivala pokaže dobro delo domače gledališke skupine GTČ, še posebej pa so (tako pri strokovni žiriji kot pri publiku) uspešne tiste uprizoritve, ki se naslanjajo na lokalno zavest in trenutne dileme svojega prostora in časa.

Od začetkov festivala je torej opaziti konkreten in korekten napredek, pričakovati pa je, da se bodo Čufarjevi dnevi v prihodnosti strukturirali še bolje, ponudili še kakovostnejši program ljubiteljskega gledališča in se še bolj osredotočali na mlajše generacije. Ravno tako se bo z zvesto publiko in angažiranim vodstvom festival še naprej vpisoval v kulturno polje občine in regije ter dodajal svoj košček v mozaik slovenskega ljubiteljskega gledališča.

Literatura

18. *Čufarjevi dnevi Jesenice 2005: festival ljubiteljskih gledališč, od 14. 11. 2005 do 20. 11. 2005: 100-letnica rojstva Toneta Čufarja*. Tiskarna knjigoveznica, 2005.
25. *Čufarjevi dnevi, Jesenice, 2012: festival ljubiteljskih gledališč, od 13. do 20. novembra 2012*. Gledališče Toneta Čufarja, 2012.
30. *Čufarjevi dnevi: festival ljubiteljskih gledališč, od 14. do 20. novembra 2017*. Gledališče Toneta Čufarja, 2017.
- Teden slovenske drame*. Javni zavod Prešernovo gledališče, 2006.
- Čufarjevi dnevi 88'*. Odbor za pripravo in izvedbo Čufarjevih dnevov, 1988.
- Čufarjevi dnevi 95'*. Odbor za pripravo in izvedbo Čufarjevih dnevov, 1995.
- Čufarjevi dnevi 96'*. Odbor za pripravo in izvedbo Čufarjevih dnevov, 1996.
- Kenda, Miran. »Prvim Čufarjevim dnevom na pot.« *Čufarjevi dnevi 88'*, Odbor za izvedbo in pripravo Čufarjevih dnevov, 1998, str. 1–2.
- Pogačnik, Aljaž. *Jeseniška Talija: gledališka dejavnost na Jesenicah*. Gornjesavski muzej Jesenice, 2014. Katalog razstave.
- Smole, Branka. »Čufarjevi dnevi: Od začetkov do ‚Nove gazi‘«, 30. *Čufarjevi dnevi: festival ljubiteljskih gledališč, od 14. do 20. novembra 2017*, Gledališče Toneta Čufarja, 2017, str. 6–7.
- Štular, Natalija. *Od trga do mesta: kratka zgodovina mesta Jesenice*. Občina Jesenice, 1999.
- Zobec, Metka, ur. *O amaterskem gledališču: zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju (Medijske Toplice, 1992) in v urbanem okolju*. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1994.

The Čufar Days (Čufarjevi dnevi) Festival of Amateur Theatres, which takes place every November in Jesenice, is one of the major cultural events in Jesenice and the Gorenjska region. In its 30-year history, it has evolved from a non-formal gathering of amateur theatre groups to an important theatre festival. In 2017, a new prize "Nova gaz" (New Path) was introduced for the best production of youth theatre groups. The article presents the history, development and meaning of the festival for the local community and the wider region. It has become a vital meeting point for amateur theatre groups from Slovenia and neighbouring countries, creating a special atmosphere in Jesenice. The latter is an important reason for the continued development of the festival and amateur theatre.

Keywords: Tone Čufar Theatre, Čufar Days, amateur theatre, Tone Čufar, Jesenice, Nova gaz

Kaja Novosel (1995) graduated in dramaturgy from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. She writes plays as well as texts on the theory of drama. For her bachelor's thesis, she received the Prešeren Award for Students of the Academy. She is a co-editor of *Oder* (Stage) on the web platform *Koridor*.

novosel.kaja@gmail.com

Čufar Days: From a Meeting to a Festival

The festival of amateur theatre Čufar Days (Čufarjevi dnevi) at the Tone Čufar Theatre Jesenice has been taking place and developing every year since 1988 when the theatre staff led by Milan Kenda first prepared it as a meeting of amateur groups. At that point, the festival was not competitive, as it was conceived as a social event attended by the invited groups from Slovenia and Slovenian territories outside its borders. The emphasis of the festival in the early years was on the meeting of amateur theatre artists and dialogue about the position of amateur theatre in the Slovenian theatre landscape. It is worth pointing out that since the very beginning of the festival in Jesenice, Slovenian theatre groups from Austria (mostly Carinthia) and Italy (particularly Trieste and its surroundings) have attended it regularly. Their attendance adds to the festival's pulse and diversity, and at the same time testifies to the theatre activity among Slovenians beyond Slovenia's borders.

Despite the organisers' original scepticism, the festival grew roots; it has been occurring annually and has secured its place in the cultural landscape of the municipality. The year 2000 was a milestone, because 14 November – Tone Čufar's birthday – was finally set as the opening day of the festival. That same year, the festival acquired a competitive status and subsequently increased the quality level of the participating performances. This novelty led to re-structuring the programme and organisational concepts of the festival. Consequently, bringing a rise in the quality of productions as well as the programme itself. The competition also meant the selection of new participating members, that is, a selector who is a professional theatre artist and who chooses the best productions for each year, and a three-member jury that evaluates the productions and presents the Čufar Awards for the best creations of the festival – these are bestowed for the best actress, the best actor and the best production according to the jury. The expert jury proportionately consists of professional and amateur theatre artists and workers in the general cultural sector who regularly follow amateur theatre activities. This structure ensures a good ratio between individuals from professional and amateur theatre environments, which enables dialogue and a plurality of opinions within the expert jury. In addition to the awards from the expert jury, the annual audience award for the best production is presented; this way, the audience of the Čufar Days also actively co-creates the festival. The spectators evaluate the productions with anonymous ballots and reward the production which addresses them best. A step further in the competition nature of the festival and an important contribution to it is the youth segment of the festival introduced in 2017, in which youth theatre groups compete for the "Nova gaz" (New Path). The youth selection – which is at its beginnings and has fewer entries than the

regular one – is evaluated by a separate three-member jury that presents the Nova gaz Award for innovation and an outstanding element of the production, and it serves as an incentive for the continuous work and development of the individual youth theatre group. With this gesture, the festival further supports amateur theatre activity among young people, gives them a voice and the space to present their work, and rewards particularly strong elements that appear within the endeavours of youth groups.

The festival, as an important meeting point of the professional and the amateur, offers an insight into the current activity in the field of amateur theatre in Slovenia and beyond, which it co-creates with its activity. It also leans on tradition, particularly the legacy of Tone Čufar, whose name the festival and the theatre institution bear. The decision to take this name indicates leaning on tradition and, at the same time, the continuous connection between the culture and the industrial activities in the city, in the spirit of which several successful productions of ensemble of the Tone Čufar Theatre were created that also very successfully participated at Čufar Days. We must particularly mention the production of Čufar's text *Polom* (Collapse) from 2005, which was even selected for the competition programme of the 36th Week of Slovenian Drama, and the documentarist play *Zadnja tekma* (The Final Match) that speaks about current problems linked to the destruction of hockey in Jesenice. The production won the best production award from the jury at the 27th Čufar Days in 2014. Both productions are made more meaningful by the identification with the local environment and contemporary time of production; above all, the previously mentioned intersection of theatre-cultural with other current levels of the city, which is also linked to the development of the Čufar Days Festival itself.

The festival is one of the most important of Upper Gorenjska, if not the entire Gorenjska region, and its creators try to modernise and improve it every year by changes in content. Because it is so broad, full of meaning and message, the Čufar Days Festival importantly contributes to the wealth of the cultural landscape of the Municipality of Jesenice as well as the activities of the Slovenian amateur theatre.

Translated by Barbara Skubic

Članek predstavi razlike med urbanimi in ruralnimi ljubiteljskimi gledališči. Na podlagi etnografske terenske raziskave dveh ljubiteljskih gledališč v Škofji Loki in na Bohinjski Beli ter pregleda literature je podana primerjava ljubiteljske dejavnosti v dveh – na videz – različnih okoljih. Vpliv mestnega oz. vaškega okolja ni tolikšen, da bi bila delitev na urbane in podeželske odre potrebna. Glavne razlike med obravnavanima gledališčema izvirajo predvsem iz same organizacije – na eni strani polprofesionalno in na drugi neprofesionalno gledališče – kar vpliva na delitev vlog.

Ključne besede: ljubiteljsko gledališče, publika, Loški oder, Gledališče Belansko, urbano, ruralno

Tara Milčinski je magistrska študentka na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Leta 2018 je na oddelku diplomirala s temo *Primerjava dveh ljubiteljskih gledališč: Loški oder in Gledališče Belansko*. Pri svojem študiju pozornost posveča predvsem kulturni dejavnosti posameznikov in skupin. Dejavnost je v več kulturnih in turističnih ustanovah, trenutno koordinira in organizira dogodke v Cankarjevem domu Vrhnika.

taramilcinski@gmail.com

Ljubiteljska gledališča v urbanem in ruralnem okolju: primerjava loškega odra in gledališča belanskega

Tara Milčinski

1. Ljubiteljsko in polprofesionalno med mestnim in vaškim¹

Predpostavka, da obstajajo razlike med urbanim in ruralnim okoljem, se reproducira na več nivojih našega življenja – tako preko institucij in znanosti kot tudi v vsakdanjem diskurzu. Že leta 1887 je v delu *Skupnost in družba* temeljne sociološke predpostavke podal Ferdinand Tönnies, ki je družbene skupine razdelil na skupnost (nem. *Gemeinschaft*) in družbo (nem. *Gesellschaft*). Za skupnost, ki si jo lahko predstavljamo s primerom tipične evropske vasi, so značilni kolektivni, zavezujoči odnosi, člani skupnosti pa so si večinoma v sorodu. Za mestne skupnosti – Tönnies to označi z izrazom *družba* – so značilni racionalni, strukturirani in intimni odnosi, pripadniki pa se med seboj ne poznajo (Christenson 161–62).

Ideje o vaškem idiličnem in urbanem neosebne življenju se še vedno reproducirajo. Teorije ruralno-urbanih razlik empirično tako generalizirajo fizične, demografske, socialne in psihološke attribute določenih skupnosti, ki se med seboj razlikujejo na podlagi geografske umeščenosti v prostor (Fischer 70). Louis Wirth trdi, da so značilnosti osebnosti in družbene organizacije proizvod števila in gostote poselitve ter stopnje heterogenosti prebivalstva, z omenjenimi spremenljivkami pa razloži značilnosti urbanega življenja (18).

Diskurz o urbanih in ruralnih prvinah skupnosti pa ni prisoten le v znanstvenih sferah, »ruralnost in urbanost se prepletata tudi v osebnem spominu in identiteti« (Zenner 186). Miha Kozorog opozori, da kategorija urbanosti, ki jo določi kulturna elita, funkcionira izključevalno, svoje nasprotje pa ima v kategoriji ruralnosti. Z obema opredeljujemo specifične načine življenja, mišljenja in kulturne vsebine, hkrati pa predstavljata konkretne sloje prebivalstva (62–64). V kategorijah se »že na osnovi kraja prebivanja lahko prepoznajo konkretni ljudje – tisti iz mest in tisti z vasi« (59).

¹ Članek je osnovan na podlagi raziskave, ki je bila del diplomske naloge *Primerjava dveh ljubiteljskih gledališč: Loški oder in Gledališče Belansko* (mentorja: doc. dr. Alenka Bartulović in izr. prof. dr. Tomaž Toporišič).

K raziskavi razlik med vaškimi in mestnimi ljubiteljskimi gledališči me je spodbudilo branje literature. V mnogih virih sem namreč zasledila ločevanje in opisovanje prvin obeh vrst gledališč.

Že leta 1880 je August Hartmann ločil *Volksstück*, *Bauerntheater* in *Volksschauspiel*. Prvo je igra o kmečkem življenju, ki je namenjena meščanstvu. Drugo se pojavlja na podeželju, igre so vzete z mestnih odrov, prikazane pa so značilnosti meščanskega načina življenja. Majhne in skromne igre spadajo v tretjo kategorijo, zanje oder in posebne dekoracije niso potrebni, skupine igralcev so jih večinoma izvajale na hišnih obhodih (nav. po Kuret 14).

Marko Terseglav tako potegne ločnico med predstavami,

ki v svojih igrah zajemajo snov iz podeželskega (kmečkega) življenja in okolja, a niso namenjene zgolj podeželanom, ampak bolj meščanom, ki iščejo idiliko podeželskega življenja. Ta tip gledališča se najbolj približuje splošni predstavi o ljudskem gledališču, ki je še danes izredno priljubljeno in je svoje ponovno rojstvo doživel z razmahom televizije, ki zlasti v Avstriji in Nemčiji redno prenaša te predstave. Druga oblika je tako imenovano kmečko gledališče, torej tisto, ki nastaja na podeželju, a se vsebinsko, oblikovno, igralsko in scenografsko spogleduje z mestnimi odri in z meščanskimi gledališči; ustvarjalci in gledalci pa so podeželani. Te predstave se najbolj približujejo pojmu amaterskega gledališča (106).

Razlikovanje pa je mogoče opaziti tudi na Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti (JSKD) – predvsem v njihovih publikacijah. Aleksandra Krofl tako ugotavlja: »Konec osemdesetih let se je pokazalo, da vse ljubiteljske gledališke dejavnosti ni mogoče vrednotiti z istimi kriteriji, zato pa je potrebno spremeniti strukturo gledaliških srečanj in tako omogočiti, da postanejo estetske razlike posameznih gledaliških tendenc razvidnejše« (33). Tako se je ljubiteljsko gledališče razdelilo na dijaško-študentsko (eksperimentalno), podeželsko gledališče in tradicionalno repertoarno ljubiteljsko gledališče, ki je bilo prostorsko umeščeno v urbani prostor. Prva dva omenjena naj bi bila usmerjena k iskanju specifičnega lastnega izraza, tradicionalno gledališče pa se »ne znajde najbolje«, saj želi biti preveč podobno profesionalnim gledališčem in ne izoblikuje lastnega estetskega kreda (Ravnjak 5–6). Doktrina je v devetdesetih letih tako ločila srečanja gledaliških skupin – organizirana so bila za vsako skupino posebej.

To se kaže tudi pri redkih znanstvenih obravnavah gledaliških praks. Maja Logar ne preizprašuje uveljavljene dihotomije med »urbanimi« in »ruralnimi« skupinami, temveč jih dojema kot povsem različne prakse, v katerih se odraža sam kontekst. Podeželsko gledališče opredeli kot medijsko anonimno, ki nima komercialnih, tekmovalnih in študijskih ambicij, značilnosti gledališča izhajajo iz same vaške skupnosti in njene skupinske ureditve. Ločnica med igralci in gledalci je le prostorska,

publika pa še vedno pozna zasebna življenja nastopajočih, ta odnos pa se nikoli ne izniči, zato anonimnosti med izvajalcem in gledalcem ni. Bistveno je druženje, računajo le na lastno publiko, ki ima zaradi prej omenjenih razlogov najvišjo stopnjo percepcije, zato igre najlažje odigrajo doma. Gostujejo le v sosednjih krajih in na drugih podeželskih odrih. Na termine vaj vplivajo kmečka dela, zato vadijo med oktobrom in marcem. Vaško gledališče naj bi imelo tudi stalen seznam iger, ki so igrane povsod, ne glede na čas in lokacijo (npr. *Matiček se ženi*, *Vdova Rošlinka*, *Deseti brat* ipd.). Elementi podeželskega gledališča so tako: stalnost gledališke lokacije, priprava igre je timsko delo, naloge praviloma niso ločene in stalne, ima pa tudi lastno občinstvo (15–17).

Po drugi strani pa Maja Logar v svojem delu predstavi tudi *amatersko* gledališče v urbanem okolju. To naj bi imelo prioritarno družbeno podporo in državno financiranje, publika je istočasno tudi publika drugih gledališč. Sodelujejo s poklicnimi gledališčniki, režiser ima večjo avtoriteto kot na vasi, glavni vrednostni kriterij pa je ocenjevanje kakovosti v primerjavi s profesionalnimi gledališči. Ker nima stalnega občinstva, se lažje seli in gostuje, repertoar pa obsega raznovrstno, kakovostno domačo in tujo dramatiko (17–26).

Razlike med mestnim in vaškim gledališčem naj bi bile v devetdesetih letih tako očitne, da jih je bilo treba izpostaviti in podati dve različni definiciji gledališč glede na njihovo prostorsko umeščenost. Bistveno se je vprašati, kaj je botrovalo tej delitvi. Je bila ločnica potegnjena s strani državne politike oz. vodilnih v takratni Zvezi kulturnih organizacij ali pa so razlike res prikrajšale ustvarjalce iz različnih okolij za sodelovanje na tekmovanjih?

Sama delitev na mestna in vaška ljubiteljska gledališča me je tako spodbudila k refleksiji razločevanja, posvetila sem se ji tudi na samem terenskem delu. Zato sem izbrala dve gledališči, na prvi pogled iz različnih okolij – mestnega in podeželskega – ter tako poskušala dognati, ali so razlike med ljubiteljskimi gledališči in njihovimi praksami res tako opazne in izrazite, kot jih denimo navajajo nekateri avtorji oziroma avtorice. Že takoj na začetku sem se spopadla z definicijami urbanosti in ruralnosti ter se zaradi velikega števila različnih razlag, kriterijev in definicij odločila, da bom zagato rešila s samoidentifikacijo sogovornikov. Tako sem na samem terenu – v Škofji Loki in na Bohinjski Beli – na začetku intervjujev najprej povprašala, kam bi sogovorniki umestili svoje naselje – med mesta ali vasi. Škofja Loka je tako po mnenju prebivalcev mesto – zanimivo je, da so se sogovorniki sklicevali na zgodovino kraja in podelitev mestnih pravic iz leta 1274: »Loka je mesto, saj ima mestne pravice že od 13. stoletja!« (M. E.). Na Bohinjski Beli pa so naselje opredelili za vas, predvsem zaradi majhnosti, poudarili so tudi, da je kraj sestavljen iz več zaselkov: »Vas je, kaj pa drugega, poglej okrog sebe« (L. R.).

2. Primer urbanega gledališča: ŠKOFJA LOKA

»Sredi Slovenije, kjer se Alpe že nagibajo proti morju, raziskujte tisočletne impresije kulture, umetnosti, narave. Spoznajte Škofjo Loko, mistično mesto velike drame.« (Visit Škofja Loka)

Mesto Škofja Loka leži na sotočju Selške in Poljanske Sore, na stiku Ljubljanske kotline, Polhograjskega in Škofjeloškega hribovja. Do konca 19. stoletja je bila okolica mesta pretežno agrarna, v mestu sta se razvili trgovina in obrt, z industrializacijo se je na začetku 20. stoletja razvila tekstilna, lesna in kovinska industrija. Občina je bogata tudi na kulturnem področju – ima mnoge muzeje, galerije, knjižnice, društva. Kulturni program poteka vse leto, prirejajo ga izpostava JSKD, Občina Škofja Loka, Sokolski dom, Rokodelski center DUO Škofja Loka, knjižnica, prosvetna društva itd.

Velik del kulturne dejavnosti pa se odvija tudi v gledališču Loški oder, na Spodnjem trgu. Gledališka dejavnost se je začela že leta 1903, ko so odigrali predstavo *Mlin pod zemljo*, nastopali pa so le moški, saj ženske še niso smele igrati. Do leta 1941 so odigrali veliko iger svetovne in slovenske dramatike, v času druge svetovne vojne pa so bili prostori gledališča najprej namenjeni za zdravniško ambulanto, kasneje so se na odru odvijali varietejski nastopi za nemške vojake, nazadnje je bila tam domobranska postojanka. 21. septembra 1945 je bil sklican ustanovni občni zbor, na katerem je bilo ustanovljeno Sindikalno kulturno društvo Tone Šifrer (»O gledališču«).

Leta 1965 je prišlo do razhajanj med akterji gledališča in takratno oblastjo, zato so na Loškem gradu osnovali eksperimentalno gledališče Oder galerija, ki je »zadovoljilo najzahtevnejšega gledalca in občinstva ni zmanjkalo po večih ponovitvah. Škofja Loka je bila žarišče amaterskega dela« (Volčjak, nepag.). Sogovornik je opisal, kaj je botrovalo samemu nastanku:

Takrat smo bili karakterizirani, da smo črni teater, da smo farovski, zdaj je pa ravno obratno, zdaj smo pa ta rdeči. Seveda, zgodovinsko osnovo ima to, da so bili tu dol (na Spodnjem trgu op. a.) Orli, pa zelo veliko jih je res v cerkev hodilo. Takrat so želeli, seveda, imeli smo rdečo oblast in tudi v odboru so bili od sindikata ZK in Mladine in so želeli imeti tiste bolj udarne, partizanske, ampak režiserji, predvsem Peter Jamnik in Zdenko Furlan, sta hotela dati tudi kaj drugega gor. In takrat smo imeli težave in potem je zaropotalo, 1965., ko smo igrali grško dramo *Blok C. Iz zapora*, kjer so na koncu vse peljali na streljanje, samo eden je ostal – bil je kot en mestni potepuh. Peter je zrežiral tako, da je on svečo prižgal, in ko je od zadaj zaropotalo, ko so nas postrelili, je on pokleknil in roke sklenil, kot da moli. Ni bilo hujšega, takoj naslednji dan je bil sestanek, da mora to popraviti. In takrat je zaropotalo in smo šli, ustanovili smo novo gledališče Oder galerija.²

² Eksperimentalno gledališče, ustanovljeno leta 1965, je na Loškem gradu delovalo deset let.

Na odru Loškega gradu so v desetih letih delovanja odigrali mnoge predstave, od satir prek antičnih iger do novejših dram, sodelovali so z znanimi režiserji (Torkar, Hofman, Sever). Kot poudarjajo sogovorniki, ki delujejo v gledališču, so v preteklosti prirejali tudi proslave ter sodelovali z gimnazijo in občino.

Zaradi slabega stanja gledališča na Spodnjem trgu so med letoma 1964 in 1974 odigrali le dve predstavi. Leta 1974 so s samoprispevki gledališče na Starem trgu prenovili, некоč ločeni gledališči sta se združili, z novimi prostori pa se je začela tudi polprofesionalna dejavnost. Ker je bilo gledališče občinskega pomena, so z igrami gostovali le v okviru občine (Žiri, Sveti Duh ipd.), po dolgotrajnem pregovarjanju pa so dobili dovoljenje za gostovanje tudi drugje. Od 18. decembra 1974 se gledališče tako imenuje Loški oder Škofja Loka, dobili so prvega profesionalnega direktorja in tehničnega vodjo, predsednik društva pa je bil, kot zatrjuje sogovornik M. E., ljubitelj.

Predvidoma iz tistega leta izhaja tudi opis del in nalog strokovnega delavca Loškega odra, ki smo ga našli v arhivu gledališča. Direktor je tako moral med drugim pripraviti predlog letnega repertoarja, sistemsko organizirati domače predstave in gostovanja, za domače predstave predlagati režiserja in skupaj z njim izbrati skupino ter za posamezno predstavo organizirati obravnavo dramaturških, scenografskih, kostumografskih in drugih rešitev.

Konec osemdesetih let je direktorica postala Meta Petrač, s predsednikom Janezom Debeljakom in igralci so takrat določili, da bodo profesionalni režiserji, lektorji, kostumografi, scenografi in drugo tehnično osebje plačani, igralci pa ne. Že takrat so osnovali otroško gledališko skupino, ki sta jo vodili Meta Petrač in ljubiteljska igralka Juša Berce (M. E.).

V zadnjem desetletju v delovanju gledališča ni prišlo do večjih sprememb, vsako leto v sodelovanju s profesionalnimi režiserji (Milan Golob, Jaša Jamnik, Matija Milčinski, Matjaž Šmalc) pripravijo predstavo, pri kateri sodeluje tudi profesionalni lektor Ludvik Kaluža, ljubiteljski igralci pa vodijo otroško in mladinsko skupino. Zadnje omenjeno so osnovali, da bi ohranjali generacijsko kontinuiteto, pokazalo se je namreč, da primanjkuje igralcev med 20. in 50. letom. Umetniška vodja Ana Babnik vsako leto pripravi odrasli in otroški gledališki abonma, ki gosti različna slovenska gledališča, oder pa oddajajo tudi krajevnim društvom. S predstavami se letno udeležujejo Linhartovih srečanj, Čufarjevih dnevov, Festivala gorenjskih komedijantov, Festivala gledališča v Kropi, v tujini so bili na srečanjih v Srbiji in na Hrvaškem. Predstave in posamezni ljubiteljski igralci so prejeli več nagrad – matiček (4), Severjeva nagrada (3), Čufarjeva plaketa (5) in več festivalskih nagrad ter priznanj.

3. Primer vaškega gledališča: BOHINJSKA BELA

»Idila majhne vasi z neokrnjeno naravo, blizu vrveža Bleda pa vendar zadosti daleč, da lahko vsakdo najde tudi mir.« (TD Bohinjska Bela)

Vas Bohinjska Bela leži v jugozahodnem delu Blejskega kota, nad levim bregom Save Bohinjke, približno tri kilometre od matične občine Bled. Danes je Bohinjska Bela priljubljena turistična točka, nekateri vaščani ponujajo tudi nastanitve. Poleg naravnih znamenitosti čez leto vaščani priredijo tudi več dogodkov. Skupaj z društvi tako februarja in maja organizirajo pohode na okoliške hribe, junija na Marjetinem semnju predstavijo ponudbo domače obrti, avgusta priredijo gasilsko veselico, leto pa sklenejo z žegnanjem konj na praznik sv. Štefana.

V vasi delujejo štiri društva; turistično je bilo ustanovljeno z namenom, da naravne lepote kraja organizirano ponudi turistom, že leta 1898 je bilo ustanovljeno gasilsko društvo, ki je poleg požarne obrambe v času avstro-ogrske monarhije, skrbelo tudi za kulturne prireditve v vasi. Za učenje ročnih spretnosti, druženje in druge aktivnosti pa skrbi tudi Društvo žena in deklet na vasi, ki prireja krožke in razstave (TD Bohinjska Bela). Zadnja, za našo raziskavo najpomembnejša organizacija, je Kulturno društvo, v sklopu katerega deluje tudi Gledališče Belansko, ki ga bomo predstavili v nadaljevanju.

Za razvoj kulturne dejavnosti na Bohinjski Beli je pomembno leto 1906, ko je bilo ustanovljeno Katoliško prosvetno društvo. Do leta 1930 so prireditve prirejali na prostem, pozimi pa na skednjih, v farovžu in v stari šoli. Omenjenega leta so člani društva podpisali dogovor z gostilničarjem Alojzijem Paplerjem in tako v uporabo dobili Rotov skedenj. »Dogovorili so se, da bodo v navedenem prostoru prirejali 'dramatične igre' proti odškodnini 20 din od vsake predstave. Obvezali so se, da bodo uredili primerno dvorano in oder ter v prostorih skrbeli za red in varnost« (Bernard in Poklukar 8).

Poleg dramskih iger so v skednju prirejali recitacije, pevske točke, koncerte, sodelovali so tudi s šolo in njenimi učenci. Med drugo svetovno vojno je v vasi zavladal kulturni molk, že leta 1945 pa so na oder postavili Finžgarjevo *Našo kri*, redno so se odvijali tudi mitingi, recitacije in proslave. Z letom 1946 in vrnitvijo pred vojno aktivnih članov iz vojske se je kulturno udejstvovanje še bolj razvilo, tako so v društvu delovali dramski odsek, recitatorska skupina in mešani pevski zbor. Rotov skedenj je postal tesen za tako razvejano dejavnost, zato so leta 1947 začeli in prihodnje leto tudi končali kulturni dom (Poklukar 12–13). »V gradnjo doma se je vključila skoraj vsa vas. Opravljenih je bilo ogromno ur prostovoljnega dela. Da se je gradilo tudi na 'Gospodov dan' ob nedeljah, je nekatere motilo. Na gradbišču so pomagali tudi šolarji, ob nedeljah pa, po spominu Pogačnikove Marte, celo delavci z žage na Podklancu. Največ je pri gradnji sodelovala mladina, zato so dom ob odprtju leta 1948 poimenovali Mladinski dom« (Bernard in Poklukar 8).

V Mladinskem domu sta delovala tamburaški orkester in mešani pevski zbor, med letoma 1949 in 1953 je dramska dejavnost zamrla, z oživitvijo so se začela gostovanja v bližnjih krajih, v petdesetih letih so ustanovili tudi folklorno skupino.

O pomenu mladinskega doma v času odraščanja v kraju je spregovorila tudi Milena Zupančič, ki poudarja, da je gledališka dejavnost vas povezovala: »'Mladinski dom' je imel v času mojega otroštva in zgodnje mladosti pomembno mesto. Bil je center vsega dogajanja in druženja v vasi – ne le kulturnega, tudi družbenega. Kako smo se veselili vsake nove 'igre', v kateri so igrali odrasli! To je bil vsakokrat velik dogodek, pri katerem skoraj ni bilo hiše, iz katere ne bi kdo sodeloval. V tistih časih je bilo med ljudmi na vasi veliko povezanosti, prijateljstva, sožitja« (Zupančič 16).

V šestdesetih in sedemdesetih letih so skoraj vsako sezono pripravili premiero, nekatere predstave so doživele mnoge ponovitve in gostovanja. Leta 1976 so obnovili in razširili kulturni dom ter praznovali 30-letnico delovanja kulturnega društva. Na začetku osemdesetih let je z menjavo generacije ponovno oživela za nekaj let prekinjena dramska dejavnost. Režijo je prevzel Anton Kelbl, recitacijsko skupino pa Ludvik Knafelj, oba sta se izobraževala tudi na gledaliških seminarjih na Jesenicah in v Kopru. Vendar sta oba imela svoje vizije razvoja, poudarja sogovornik L. R.: »Če sta dva močna v enem društvu, potem nujno pride do teh vmesnih konfliktov. [...] Nikoli se nista skregala, predsednik je naredil salomonsko rešitev in rekel: Ti to, ti pa to« (L. R.).

V devetdesetih letih so tako v kulturnem društvu delovale odrasla, mladinska in otroška dramska skupina, od konca osemdesetih let jim je z mentorstvom pomagala tudi Zveza kulturnih društev (funkcijo je danes prevzel JSKD). Tako so predstave režirali lokalni ljubitelji, pri izbiri besedila, dramski zasnovi in z drugimi nasveti pa jim je pomagal profesionalni mentor (M. M.). V zadnjem desetletju se je skupini pridružila igralka in režiserka Bernarda Gašperšič, ki skupaj z igralci odrasle skupine vsako sezono pripravi predstavo, kulturno društvo sodeluje tudi s podružnično šolo in vrtcem. V okviru društva deluje tudi recitatorska skupina, ki sodeluje na vaških in občinskih prireditvah. Gledališče Belansko gostuje po drugih krajih, vsako leto organizirajo tudi abonma, poleg območnih in regijskih srečanj gledališčnikov, ki jih prireja JSKD, sodelujejo na festivalu gorenjskih komedijantov, kjer sta dva igralca prejela naziv gorenjski komedijant. Udeležili so se tudi Čufarjevih dnevov in gledaliških festivalov v Kopru in Kanalu (TD Bohinjska Bela).

Decembra 2013 je kulturni dom zajel požar, ki je uničil celotno stavbo. Kulturno delovanje ni bilo prekinjeno, občina Gorje je članom kulturnega društva ponudila prostore njihovega kulturnega doma, v domačem kraju so nekaj prostorov odstopili vrtec, šola in vojašnica, pomagali so tudi domačini. S pomočjo občinskih sredstev so dom zgradili na novo, v njem so danes dvorana z odrom, garderobe, skladišče in bar (F. S.).

4. Primerjava danih primerov

Pri obeh gledališčih lahko zasledimo tudi manjše konflikte, ki so v prvem primeru gledališko dejavnost prostorsko razdelili (Loški grad in Stari trg), v drugem pa tematsko (dramska in recitatorska skupina). Med pogovori pa sem pri dveh igralcih zasledila tudi zelo podoben začetek ljubiteljske kariere. A iz anekdot lahko podamo le funkcijo usmerjanja mladih razgrajčev k bolj kreativnemu preživljanju prostega časa. Oba so namreč v gledališče starejši privlekli za ušesa. Prvi se je tepel s prijateljem pred loškim gledališčem, drugi pa »jagal« in kolesaril okoli belanskega gledališča. Oba sta s posredovanjem ljubiteljskih igralcev pristala v gledališču, prvi je že takoj igral glavno vlogo v *Kekcu*, drugi pa stražarja in še danes se spomni besedila vloge.

Tudi preostali igralci iz obeh obravnavanih ljubiteljskih skupin imajo podobne začetke, nekateri so z igranjem začeli v šoli, na Bohinjski Beli tudi v recitatorski skupini. Kasneje so se na tak ali drugačen način vsi pridružili lokalnemu ljubiteljskemu gledališču, eni najprej z vlogami v otroških ali mladinskih skupinah, drugi so zaradi starosti že igrali v odraslih gledaliških skupinah.

Največji osip članov iz obeh okolij je opaziti, ko se poročijo in dobijo otroke. S tem igralci prenehajo igrati in izgubijo stik, mnogi se zato tudi ne vrnejo: »Igral je tudi moj brat, a mu po poroki ni bilo več dovoljeno« (M. E.), »Nekatere dobre igralko so se s poroko odselile« (L. R.), »Jaz sem s poroko izgubila stik, hodila sem še na predstave« (Z. P.). Veliko igralcev se vrne, ko otroci odrastejo, nekateri začnejo spet igrati po upokojitvi.

V obeh ljubiteljskih skupinah je večina članov ali Škofjeločanov ali Belanov, nekateri igralci sicer prihajajo od drugod – v Škofjo Loko se vozijo iz Kranja, na Belo z Jesenic ipd. Če vlog ne morejo zasesti s svojimi člani, igralce iščejo v drugih gledaliških skupinah. Pri oblikovanju igralske zasedbe je tako pri obeh gledališčih pomembno, da imajo aktivni člani vlogo, sprejmejo pa tudi igralce, ki »izvorno« ne prihajajo iz domačega kraja.

Opazila sem, da je v igralski skupini z Bohinjske Bele več članov v sorodu (mož in žena, svakinja, bratranca ipd.), medtem ko v Škofji Loki trenutno sorodstvenih povezav ni, eden od sogovornikov je v preteklosti sicer igral z bratom, v dveh predstavah sta sodelovala tudi njegova sinova. Nekateri sogovorniki so se tudi pošalili zaradi združevanja družinskega in gledališkega življenja, tako je sogovornik v neformalnem pogovoru poudaril: »Ne pobegnem od doma, saj tudi v gledališču srečam ženo, je šepetalka« (neformalni pogovor na Bohinjski Beli).

Predstave odraslih skupin v obeh primerih režirajo profesionalni režiserji oz. igralci. Pri delu z ljubitelji je tudi način režije nekoliko drugačen. Režiser ene od skupin je

poudaril, da potrebujejo več usmerjanja. Če igralec predlaga pristop oz. idejo, ki se ne sklada z režiserjevo vizijo, jo ta na lep način zavrne, toda zato večkrat pride do kratkotrajne zamere (M. M.). Na Bohinjski Beli se igralci spominjajo tudi dela z ljubiteljskimi režiserji, ti so se kdaj lotili tudi tekstov, ki so bili težki tako za režiserja kot tudi za igralce: »Tist, kar je pisal, smo povedal«. Igralci so sami naštudirali prihode na oder, mimike in geste, pomagal jim je profesionalni mentor. Sogovornik se spomni tudi, kako so vedeli, kdaj bo premiera: »Imeli smo primadono, z njo je igral tudi mož, da jo je pazil. Nismo imeli datuma premiere, ko pa je ta glavna igralka vrgla tekst na tla in se je šel režiser na skret kujat, smo vedeli, da je premiera blizu« (L. R.). V Škofji Loki na vajah redno sodeluje tudi profesionalni lektor, ki igralce opozarja na izgovarjavo, naglase, ritem ipd. V Gledališču Belanskem sta v preteklosti za pravilno izgovarjavo skrbela učitelja.

V obravnavanih primerih gledališke skupine igre pripravljajo v sodelovanju s profesionalnimi gledališčniki, kar pa ne pomeni, da je tako v večini. V nekaterih ljubiteljskih gledališčih igre režirajo ljubitelji, dramske stvaritve pa zato niso nič slabše, strokovni svetovalec za gledališko dejavnost JSKD je izpostavil, da zadnja tri leta na gledaliških festivalih zmagujejo skupine z neprofesionalnimi mentorji. Maja Logar v svojem prispevku poudari, da s poklicnimi gledališčniki sodelujejo predvsem urbana gledališča, kjer naj bi imel režiser tudi večjo avtoriteto (17–26). Danes na izbiro mentorja ne vpliva velikost kraja, temveč preference same gledališke skupine, vaški oz. mestni zrak pa naj ne bi vplival niti na različno obnašanje in delovanje gledališčnikov in s tem na različne prijeme režiserja.

Vaje v obeh gledališčih potekajo po dogovoru, na Loškem odru začnejo z bralnimi vajami na začetku koledarskega leta, med junijem in avgustom imajo prosto, z začetkom nove sezone obnovijo že naučeno, igro pa premierno uprizorijo oktobra ali novembra. Tudi na Bohinjski Beli vaje potekajo podobno, s premierami konec jeseni ali na začetku leta, v obeh gledališčih imajo 40 do 50 vaj, od tri- do štirikrat na teden, za termine pa se dogovorijo praviloma en mesec vnaprej. Na urnik vaj v vasi tako ne vpliva kmečki letni delokrog oz. delavske počitnice v urbanih okoljih.

Žanrsko se igre obeh gledališč ne razlikujejo, v sezonah od 2012/2013 do 2017/2018 so na Loškem odru odigrali: *Bosa v parku* (Neil Simon), *Igre je konec* (Simon Gray), *Maček v žaklju* (Georges Feydeau), *Amfitrion 38* (Jean Giraudoux), *Svetniki* (Michael Hollinger) in *Goli pianist ali mala nočna muzika* (Matjaž Zupančič). Igre so večinoma komedije, *Goli pianist* je absurдна komedija, *Igre je konec* drama, *Maček v žaklju* pa bulvarka. V belanskem gledališču so v zadnjih petih sezonah odigrali: *Pigmalion* (Georges B. Shaw), *Krojač za dame* (Georges Feydeau), *Na smučišču* (John Godber), *Bejbe* (Eric Berlin), *Belanski impresarij* (Carlo Goldoni) in *Naključno ljubljene moški* (Desa Muck). Tudi te igre so žanrsko ali komedije ali pa bulvarke. Obe gledališči v

zadnjih letih na oder večinoma postavljata komedije slovenskih in tujih avtorjev. Zakaj ravno komedije? V obeh gledališčih se zelo posvečajo publiki in previdevajo, da gledalce najbolj pritegne ravno ta oblika igre, kar se je izkazalo tudi v analizi anket (predstavljena v nadaljevanju), hkrati pa se zavedajo, da publiko lahko izobrazijo, in zato počasi razmišljajo o zahtevnejših besedilih tako za same igralce kot tudi za gledalce ter po njih tudi že posegajo.

Gledališči pripravljata tudi abonmaje: na Loškem odru otroškega in odraslega, v repertoarju ponudijo eno predstavo v domači produkciji in štiri predstave slovenskih profesionalnih gledališč. Tudi belansko gledališče v sodelovanju z drugimi ljubiteljskimi gledališči prireja abonma, ki omogoča izmenjavo ljubiteljskih predstav. Igre in posamezni igralci v obeh primerih gostujejo na odrih v bližnji in daljni okolici, po pripovedovanju belanskega igralca, je mogoče opaziti tudi razliko med manjšimi in večjimi ljubiteljskimi gledališči pri organizaciji gostovanj. Zaradi večjega števila ljudi si večja gledališča lahko privoščijo porazdelitev dela, medtem ko v manjših gledališčih člani prevzamejo več vlog: »Bil sem na Jesenicah kot zamenjava za Tulpenheima v *Županovi Micki*. To je vse bolj zares kot pa na vasi. Najbolj gosposko je bilo, ko smo šli na gostovanja, na Beli moramo sami vse kulise ven vlečt pa postavljat. Na Jesenicah prideš v garderobo, tam te čaka obleka, in ko je konec, nobenih kulis, odložiš obleko na isti obešalnik, na isto mesto, in se odpelješ, razen če je pogostitev, ampak moraš na koncu malo pustit za tehnike, ker oni pa kulise pospravljajo« (L. R.).

Igralec loškega gledališča pa se spominja igranja v Šentjakobskem gledališču, kjer je lahko občutil hierarhijo, igralci so se do njega vedli drugače. Spominja se, da so ga označili za kmetavzarja (M. E.). Ko sem igralca Loškega odra povprašala o njegovem pogledu na druga gledališča v okolici – ta se večinoma nahajajo v okoliških vaseh – pa je bilo opaziti, da so po njegovem slabša, »bolj amaterska«. Ljubiteljski gledališčniki se tako med seboj očitno hierarhizirajo, na to pa vsaj v prikazanih primerih vpliva tudi okolje, iz katerega prihajajo. Urbanost tako postane ideološka kategorija, ki je vrednostno obtežena, pozitivno konotirana, hkrati pa izključevalna, saj implicitno prikliče nasprotno kategorijo ruralnosti, ki je zrcalna – negativna podoba urbanosti; najdemo jo povsod, njena selekcija pa je pogosto subjektivna (Kozorog 61).

Razlike med gledališčema se pokažejo v organizaciji. Obe sicer delujeta v okviru kulturnega društva, Loški oder pa je poleg tega še polprofesionalno gledališče z zaposlenima umetniškimi vodjo in tehnikom. Gledališče Belansko je v tem pogledu neprofesionalno, prostovoljno ljubiteljsko gledališče, ki nima redno zaposlenega osebja. Posledično se razlike kažejo v delitvi nalog in viru financ. Velik del denarja za delovanje obe gledališči pridobivata prek občinskih razpisov za kulturna društva, del financ pridobita tudi z razpisi JSKD, prodajo kart in abonmajev ter oddajanjem dvorane. V primeru Loškega odra oba zaposlena plačuje Občina Škofja Loka.

Razlika je očitna še pri delitvi nalog. V loškem gledališču organizacijo prevzame direktorica, ki k sodelovanju najprej povabi režiserja, skupaj z njim izbere primerno igro, pomaga pri razdelitvi vlog, sodeluje na bralnih vajah in obvešča igralce. Poleg tega še izbere predstave za odrasli in otroški gledališki abonma. Tehnik sodeluje pri postavitvi scene, luči, tudi sceno in kostume oblikuje zunanji sodelavec, za izdelavo kostumov najamejo zunanjo profesionalno šiviljo, plačajo tudi oblikovalca zvoka. V Gledališču Belanskem si naloge med seboj razdelijo člani kulturnega društva. Režiserka poišče tekst, prevzame scenografijo in kostumografijo ter oblikovanje glasbene podlage. Kostume sešije predsednica društva, sceno pa naredi lokalni mizar, ki delo računa »pol vasi, pol pa zase« (F. S.).

Če primerjamo še uspešnost na različnih gledaliških festivalih in tekmovanjih, Loški oder »vodi« v številu nagrad. V zadnjih letih z vsako predstavo gostuje na več festivalih, tako v domači, gorenjski regiji kot tudi drugod po Sloveniji in v tujini. Večkrat so z igrami sodelovali tudi na Linhartovem srečanju in prejeli več nagrad. Tudi Gledališče Belansko sodeluje na območnih in regijskih srečanjih, ki jih pripravlja JSKD, ter na festivalih v domači regiji, v Kopru, Pekrah in Kanalu, a je tega in tudi nagrad v primerjavi z loškim gledališčem manj. Kot vzrok lahko izpostavimo slabšo organiziranost, saj je ena od nalog umetniškega vodje, zaposlenega pri Loškem odru, tudi prijavljanje na festivalske razpise. Člani Gledališča Belanskega so tudi poudarili, da se težje uvrstijo na festivale in v tekmovalne programe zaradi velike konkurence polprofesionalnih gledališč. Skupine torej kažejo komercialne, tekmovalne in študijske ambicije, ne glede na okolje, iz katerega prihajajo. Za razlikovanje je spet odločilna organizacija skupin.

Razlike so prav tako opazne v vpetosti gledališč v lokalno življenje. Kulturno društvo Bohinjska Bela in s tem tudi Gledališče Belansko sodelujeta na več ravneh kulturnega življenja v vasi. Kot že omenjeno, člani recitatorske skupine sodelujejo na proslavah, odigrajo tudi skeče na Marjetinem sejmu (ki poteka vsako leto sredi julija). S predstavami v lastni produkciji in z gostujočimi igrami so prav tako edini ponudnik kulturnega življenja v kraju. Tesno sodelujejo z drugimi tremi lokalnimi društvi, člani kulturnega so tudi člani drugih društev, kar olajša komunikacijo in dogovarjanje za pomoč. Tako si od gasilcev igralci za gostovanja izposodijo kombi, na premierah kmečka dekleta in žene poskrbijo za pijačo in jedačo ipd. V Škofji Loki ljubiteljsko gledališče ni edini ponudnik kulturnih prireditev, tudi v kulturno dogajanje (proslave, prireditve itn.) kraja so manj vključeni – z igrami sodelujejo na prireditvi Historial. Občasno člani recitirajo na občinskih proslavah. Še vedno pa je Loški oder edino gledališče v kraju, prvo bližnje profesionalno gledališče je v Kranju.

5. Poskus sklepa: k definiciji podobnosti in razlik med mestnim in vaškim gledališčem

Ali torej število prebivalcev, hiš, vrtov, avtobusnih postaj, dominantna dejavnost ipd. vpliva na ljubiteljska gledališča? Se urbano okolje tako radikalno razlikuje od podeželskega, da se to odraža v gledališki produkciji? Glavne razlike med obravnavanima gledališčema se kažejo predvsem v sami organizaciji – na eni strani polprofesionalno in na drugi neprofesionalno gledališče, kar vpliva na delitev vlog. Sama majhnost vaškega okolja se sicer kaže v tem, da so v belanskem gledališču nekateri igralci v sorodu, več je tudi sodelovanja z lokalnimi ponudniki, vpetosti v vaške dogodke in sodelovanja skupnosti, ki očitno prepoznava pomen gledališča za kraj.

Eden od belanskih igralcev je sicer poudaril, da se vaška gledališča ne morejo izogniti vaški *samopopolnosti*: »Npr. Bistrica, to je tako zaprto, samo oni znajo, pa ne gremo v Ribno gledat, ker oni do nas ne pridejo, zdaj je uspešno gledališče v Zasipu, to je samo ime. Tega jaz ne maram, ampak se ne moreš ognit« (L. R.). Pojav je seveda verjetnejši v manjših, bolj zaprtih skupnostih, ki so obdane s sebi podobnimi skupnostmi, a tudi v večjih krajih se *samopopolnosti* oz. samovšečnosti nekaterih posameznikov in skupin težko izognemo. Hkrati pa je v večjem – mestnem – okolju najti več talentiranih igralcev kot pa v majhnem – vaškem. V urbanem okolju je tako lažje sestaviti uravnoteženo igralsko ekipo.

O trditvi, da obstajajo bistvene razlike med urbanim in ruralnim življenjem, današnja znanost že močno dvomi, ideje o razlikah pa so še vedno močno zasidrane v širši javnosti. Razlikovanje in primerjanje z vasjo/mestom sta podlaga za oblikovanje posameznikove ter skupinske identitete. Urbane oz. ruralne kategorizacije so sredstvo legitimacije, motivacije in razumevanja (Bell 65–79). Ločevanje na urbano in ruralno je prisotno tudi v ljubiteljskih gledališčih, ki so glede na geografsko umestitev še vedno drugače obravnavana tako v znanstvenih krogih kot tudi v institucijah (JSKD ipd.) ter med samimi akterji. Razlike pa niso vidne v sami organizaciji in načinu izvedbe, kažejo se predvsem v odnosih in identifikacijah – torej v sami miselnosti gledališčnikov. Svojo pripadnost vasi/mestu izrazijo ob interakcijah z drugimi, razlog za razlikovanje pa iščejo tudi v urbanem/ruralnem. Podeželsko gledališče tako nekateri vidijo kot bolj povezano, a manj uspešno, slabše, mestno gledališče kot kakovostnejše, z več publike, bolje organizirano ipd. Če iščemo razlike, jih lahko najdemo in pripišemo različnim dejavnikom. Vsaj na primeru Loškega odra in Gledališča Belanskega pa lahko trdimo, da urbano oz. ruralno okolje ni glavni razlog za razhajanja v nekaterih značilnostih gledališč.

Očitna razlika se tako v danih primerih kaže v organizaciji, Gledališče Belansko je popolnoma ljubiteljsko, Loški oder pa polpoklicno gledališče. V članku obravnavam le dva primera, ki ne moreta v celoti pojasniti heterogenosti gledališke dejavnosti

v Sloveniji. Gre za izjemno pestro področje, zato je tem za nadaljnje raziskovanje razsežnosti ljubiteljstva veliko. Ločnico med urbanim in ruralnim tipom gledališkega odra bi bilo tako smiselno osvetliti z več primeri in preizprašati vrednostni kategoriji urbano/ruralno.

Literatura

- Bell, Michael M. »The Fruit of Difference: The Rural-Urban Continuum as a System of Identity.« *Rural Sociology*, letn. 1, št. 1, 1992, str. 65–82.
- Bernard, Davorin, in Maja Poklukar. »Zgodovina kulturnega doma na Bohinjski Beli.« *110 let Kulturnega društva Bohinjska Bela*, KD Bohinjska Bela, 2016, str. 8–10.
- Christenson, James A. »Gemeinschaft and Gesellschaft: Testing the Spatial and Communal Hypotheses.« *Social Forces*, letn. 63, št. 1, 1984, str. 160–168.
- Fischer, Claude S. »The Study of Urban Community and Personality.« *Annual Review of Sociology*, letn. 1, 1975, str. 67–89.
- Kozorog, Miha. »Proti 'urbanosti': ohlapno strukturirane misli o ohlapno definirani temi.« *Antropološki vidiki načinov življenja v mestih*, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2012, str. 59–73.
- Krofl, Aleksandra. »Eden drug' mu ogenj dajmo ...« *50 Linhartovih srečanj*, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, 2011, str. 24–39.
- Kuret, Niko. »Ljudsko gledališče pri Slovencih: za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka.« *Slovenski etnograf*, letn. 28, št. 1, 1958, str. 11–48.
- Logar, Maja. »Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen.« *O amaterskem gledališču: zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju (Medijske Toplice, 1992) in v urbanem okolju (Ljubljana, 1994)*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1994, str. 13–45.
- »O gledališču.« *KD Loški oder*, www.kd-loskioder.si/o-gledaliscu. Dostop 1. jan. 2020.
- Poklukar, Maja. »Kulturno delovanje na Bohinjski Beli od leta 1906 do 1980.« *110 let Kulturnega društva Bohinjska Bela*, KD Bohinjska Bela, 2016, str. 12–15.
- Ravnjak, Vili. »Uvodno razmišljanje.« *O amaterskem gledališču: zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju (Medijske Toplice, 1992) in v urbanem okolju (Ljubljana, 1994)*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1994, str. 5–6.
- TD Bohinjska Bela*, www.bohinjskabela.si/sl/drustva/turisticno-drustvo. Dostop 1. jan. 2020.
- Terseglav, Marko. »Gledališka ustvarjalnost: ljudsko gledališče: uprizarjanje ljudskih gledaliških del, povezanih z življenjskim ali letnim ciklom skupnosti.« *Nesnovna kulturna dediščina*, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2005, str. 105–109.
- Visit Škofja Loka*, www.visitskofjaloka.si/si. Dostop 1. jan. 2020.
- Volčjak, M. »V pomislek: Loški oder v slepi ulici.« Arhiv KD Loški oder.
- Vrečko, Jožica. »Kulturno društvo Bohinjska Bela.« *110 let Kulturnega društva Bohinjska Bela*, KD Bohinjska Bela, 2016, str. 5.

Zenner, Walter P. »Beyond Urban and Rural Communities in the 21st Century.« *Urban Life: Readings in the Anthropology of the City*, ur. George Gmelch, Robert V. Kemper in Walter P. Zenner, Long Grove, Waveland, 2010 [1988], str. 431–419.

Zupančič, Milena. »Mladinski dom – center vsega dogajanja in druženja na vasi.« *110 let Kulturnega društva Bohinjska Bela*, KD Bohinjska Bela, 2016, str. 16.

Wirth, Louis. »Urbanism as a Way of Life.« *American Journal of Sociology*, letn. 44, št. 1, 1938, str. 67–89.

The article presents the distinction between urban and rural amateur theatres based on the ethnographic field research of two amateur theatres in Škofja Loka and Bohinjska Bela and a review of literature on the topic. The urban or rural environment does not affect amateur activity to the extent that such a distinction is necessary. The main differences are visible in the organisation of theatres and the division of tasks within them. Thus, we can divide between half-professional and amateur theatres.

Keywords: amateur theatre, audience, Loški oder, Gledališče Belansko, urban, rural

Tara Milčinski is an MA student at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her bachelor thesis compared different types of amateur theatres in Slovenia. Her main research interest is the cultural activities of individuals and artistic groups. She is active in several cultural and tourist organisations and currently coordinates and organises events at Ivan Cankar Culture House Vrhnika.

taramilcinski@gmail.com

Amateur Theatres in Urban and Rural Environments: a comparison between Loka Stage and Bela Theatre

The article presents the distinction between the urban and the rural amateur theatres. Based on the ethnographic field research of two amateur theatres in Škofja Loka and Bohinjska Bela [both in Slovenia] and the review of literature, it compares the amateur activity in two – seemingly – different environments.

The assumption that there are differences between the urban and rural environment is reproduced on several levels of our life – through institutions and science, as well as everyday life. As early as 1887 in his work *Community and Society*, Ferdinand Tönnies stated his underlying sociological assumptions and divided social groups into a community (*Gemeinschaft*) and society (*Gesellschaft*). A community – represented perhaps by a typical European village – is characterised by collective, binding relationships; the members of the community being mostly related. Urban communities – which Tönnies called *society* – are characterised by rational and structured relationships; their members do not know each other.

This distinction can also be seen in theatre activity. Already in 1880, August Hartmann distinguishes *Volksstück*, *Bauerntheater* and *Volksschauspiel*. The first one is a play about rural life intended for townspeople. The second one appears in the countryside, the plays are from the urban stages and show the characteristics of urban life. Small and modest plays belong to the third category, they do not require a stage or special decorations, and acting troupes often performed them on house calls.

Among other topics, Marko Terseglav draws a line between the productions which thematically source from country (rural) life and environments, but are not intended solely for country people but more for urbanites seeking the idyll of country life. This type of theatre is closer to the general perception of people's theatre which remains very popular even today and has seen its renaissance with the expansion of television, which, at least in Austria and Germany, regularly broadcasts these productions. The second form is the so-called peasant theatre, that is, the one that is created in the countryside but flirts in themes, design, acting and scenography with urban stages and urban theatres; its creators and its audience are county folks. These productions are the closest to the notion of amateur theatre.

The very division between urban and rural amateur theatres encouraged the author to reflect on the distinction. For this reason, she chose two theatres – Gledališče Belansko (Bela Theatre) from Bohinjska Bela and Loški oder (Loka Stage) from Škofja Loka – were chosen, which are, at first glance, from two different environments. The author tries to find out if the differences between amateur theatres and their practices are indeed as noticeable as certain authors claim.

The differences between the two theatres appear predominantly in their organisation. They both operate as a part of a cultural association, with Loški oder being semi-professional, as its artistic manager and technical staff are salaried employees. In this respect, Gledališče Belansko is a non-professional, volunteer amateur theatre with no staff on payroll. As a consequence, the differences show in allocating tasks and in the source of financing. The major part of the operating funds for both theatres come from municipal tenders for cultural associations, with the remaining part coming from the public tenders from the Public Fund for Cultural Activities (JSKD), box office income and seasonal tickets, as well as from renting out their halls. In the case of Loški oder, the Municipality of Škofja Loka pays the employees' salaries.

The division is also obvious in the distribution of tasks. In the Škofja Loka theatre, the organisation is the task of the artistic director, who first invites the director, with whom she selects the appropriate play, she helps with casting, participates in the reading rehearsals and notifies the actors. Additionally, she chooses the productions for the season ticket holders, both adult and young audiences. The chief technician participates in setting up the scenography; a paid external collaborator designs the lighting, set and costumes; a paid external professional dressmaker sews the costumes; the sound designer is also paid. In Gledališče Belansko, the cultural association members divide these tasks among themselves. The director finds the text and takes care of the stage, costume and sound design. The association president sews the costumes. The local carpenter constructs the set and is partly remunerated for his work.

While researches of all levels question the claims that there are significant differences between urban and rural life, such ideas are still firmly rooted in the general public. Differentiating from and comparing to village/city are the basis for creating individual and community identity. Urban or rural categorisations are a means of legitimising, motivating and understanding. The division into urban or rural categories also exists in amateur theatres, which, depending on their geography, are still subject to different treatment in academic circles as well as institutions (JSKD, etc.), and among the participants themselves. The differences are seen not only in the organisation itself and the method of production, but they also appear primarily in the relationships and identifications – in the very thinking of thespians. They express their belonging to the

village/city mostly in their interactions with others and search for the reason for the differentiation in the urban/rural as well.

Some thus see rural theatre as more connected, but less successful, the urban theatre as of better quality, with more audience, better organised, etc. If we are looking for differences, we can find and ascribe them to different factors. For the case studies of Loški oder and Gledališče Belansko, at least we can claim that the urban or rural environment is not the main reason for the differences in certain characteristics of the theatre. The urban or rural environment, at least for the selected cases, does not have such an influence to make the differentiation into urban and rural stages necessary. The main differences between the studied theatres are primarily in their organisation – on the one hand, a semi-professional and on the other, a non-professional – which influences the division of tasks in the theatre.

This article only studies two cases that cannot fully explain the heterogeneity of theatre activity in Slovenia. Slovenian theatre activity is an extremely variegated field, so there are plenty of themes to be researched in the realm of amateur theatre activity. The division between the urban and the rural type of theatre stage would thus benefit from the further study of more cases and the questioning of the values of the categories urban/rural.

Translated by Barbara Skubic

Ljubiteljska kulturna dejavnost je v Sloveniji množično zastopana. V preteklosti je bila še posebej izrazita njena povezovalna vloga – »prijetno je bilo združeno s koristnim« – številnim, sploh na podeželju, je predstavljala edino ali najdostopnejšo možnost preživljanja prostega časa. V tridesetih letih prejšnjega stoletja in pozneje, po drugi svetovni vojni, so se oblikovali amaterski, ljubiteljski gledališki odri, med katerimi so se nekateri kasneje uspeli povsem profesionalizirati, drugi so se infrastrukturno in številčno okrepili. Med slednje spada studenški poletni oder, na katerem od leta 1949 skoraj vsako poletje Kulturno društvo Miran Jarc Škocjan pripravi domačo gledališko predstavo – prvič pod vaškim kozolcem, danes v sodobnem pokritem gledališču z okoli tisoč sedeži. Dramska skupina je sprva združevala nekaj okoliških zanesenjakov; pobudniki kulturne ustvarjalnosti so bili bratje Stražar. Studenški oder danes združuje tako domače, amaterske kot tudi poklicne, šolane pevce in igralce ter uprizarja pretežno dramska besedila slovenskih avtorjev, ki so sporočilno dostopna, lahkotna in pogosto sledijo želji občinstva po komičnosti.

Ključne besede: Kulturno društvo Miran Jarc Škocjan, Poletno gledališče Studenec, ljubiteljsko gledališče, Stane Stražar, Alojz Stražar

Avtorica prispevka je magistrska študentka slovenistike in filozofije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Pričujoče besedilo je skrajšana verzija diplomske naloge, ki jo je v letu 2019 na Oddelku za slovenistiko spisala pod mentorstvom redne prof. dr. Mateje Pezdirc Bartol. Od leta 2007 je članica Kulturnega društva Miran Jarc Škocjan, ljubiteljske dramske skupine, ki ji je posvetila pričujoč zapis.

70 let ljubiteljskega gledališča na Studencu

Ajda Sokler

1. Uvod

O nepoklicnem ljubiteljskem gledališču na Slovenskem kljub dolgi tradiciji najdemo le malo znanstvenih zapisov – dosti evidenc, a malo obdelav. Bogata arhivska zbirka Kulturnega društva Miran Jarc Škocjan (KDMJ) nam ponuja vpogled v zgodovino in delovanje enega izmed amaterskih odrov, ki predstavlja ljubiteljsko gledališko ustvarjalnost v ruralnem okolju. Člani in članice v Poletnem gledališču Studenec vsako leto pripravijo domačo gledališko predstavo, tako so jo poimenovali sami. Oder stoji v vasi Studenec blizu Škocjana pri Domžalah in je tretje največje pokrito gledališče na prostem v Sloveniji.¹

Leta 2019 je društvo slavilo 70 let od prve uprizoritve domače gledališče predstave, to je bila Ogrinčeva *V Ljubljano jo dajmo*, takrat uprizorjena kar pod vaškim kozolcem. Nastala je v režiji Staneta Stražarja, plodovitega domžalskega kronista in kulturnega delavca, ki je s svojimi prizadevanji navdušil tudi mlajša brata Franceta in Alojza. Slednji je od svoje polnoletnosti predsednik društva in kot režiser ter organizator prireditev še danes osrednja figura poletnega dogajanja na Studencu. Poleg domače gledališke predstave se v sklopu Kulturnega poletnega festivala Studenec (poteka od leta 2000) odvija še vrsta drugih glasbenih in gledaliških dogodkov, omenimo le sodelovanje z domžalsko občino pri organizaciji kulturnih dogodkov in t. i. miklavževanje v zimskem času. Med letoma 1984 in 2008 so se v prostorih zvrstile številne kiparske in slikarske razstave (Capuder in Stiplovšek 191). Petnajst let so organizirali tudi mednarodni glasbeni dogodek Glasba treh dežel (1988–2003) – Slovenije, Avstrije in Italije, s katerim so želeli povezati zamejske Slovence z matično domovino.

V desetletjih kontinuiranega dela se je dramska skupina postopoma opolnomočila z zavidljivo infrastrukturo, dobila večji oder, tisoč sedežev in se številčno pomnožila. Možnosti, ki jih ponuja studenški ljubiteljski oder, so za okolje, v katerem uspeva, izrednega pomena – ne samo, da se mladi pogosto prav tu prvič srečajo z gledališčem in pridobljene veščine v nadaljevanju nemalokrat nadgradijo s formalnim izobraževanjem, izrazito opazna je zvestoba gledališki skupnosti, za katero se zdi, da na tak način ostaja trdna. Ta oder torej še vedno velja za prostor, ki poraja gledališko ustvarjalnost in nudi priložnost za profiliranje gledališčnikov.

¹ Večji prizorišči sta portoroški avditorij in poletno koncertno prizorišče Križanke.

V nadaljevanju bomo ugotavljali zakonitosti delovanja ljubiteljske gledališke dejavnosti na primeru studenške gledališke skupine. Oris zgodovinskega ozadja teatra bo prispeval k razumevanju pojmov, kot sta ljubiteljsko gledališče in amaterski oder. Analiza studenškega repertoarja bo skušala opredeliti temeljne značilnosti gledališke produkcije studenškega ljubiteljskega odra. Zapisali bomo tudi lastna opažanja v zvezi z njegovo izobraževalno vlogo in gledališko skupnostjo; odgovorili bomo na vprašanje, ali tovrstna oblika prostočasnega združevanja še vedno zapolnjuje manko ponudbe kulturnega udejstvovanja v ruralnem okolju.

Zgodovino Kulturnega društva Miran Jarc Škocjan sta doslej popisala, že omenjeni Stane Stražar v monografiji, izdani ob 30-letnici društva, z naslovom *Gledališče pod kozolcem* (1979) ter Velimir Vulikić, ki je ob 60-letnici društva kronološko zabeležil razvoj gledališke dejavnosti na Studencu v delu *60 let Poletnega gledališča na Studencu*. Kot članica društva (od leta 2007) redno spremljam njegove aktivnosti in pomagam pri organizaciji vsakoletnega festivala, zato vključujem še nekatera svoja opažanja. Članek je obogaten tudi z izseki iz intervjuja z Alojzom Stražarjem, ki je vseskozi aktivno vpet v dejavnosti društva in jih že več desetletij odločilno zaznamuje. Pogovor² je bil opravljen avgusta 2019, posnetek je del osebne arhiva.

2. Amatersko ali ljubiteljsko?

Strokovno popisovanje nepoklicnih kulturnih dejavnosti uporablja dve skupini izrazov – amater, amaterka, amaterski, amaterizem in ljubitelj, ljubiteljica, ljubiteljski, ljubiteljstvo. Vpogled v razlage posameznih izrazov, ki jih ponujata *Gledališki terminološki slovar* (2007) in *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (2014), nas privede do naslednjih opredelitev, gre za:

(1) nepoklicne dejavnosti (ljubiteljstvo in amaterizem);

(2) dejavnosti, ki izhajajo iz zanimanja in »veselja« do nečesa (ljubiteljstvo in amaterizem);

(3) neprofesionalne dejavnosti (amaterizem, ki s tem in naslednjim pomenom dobi pejorativni prizvok);

(4) oceno estetskega potenciala (amaterizem); ob tem *Gledališki terminološki slovar* navaja tudi zastarel slabšalni izraz diletantsko gledališče. Diletant naj bi bil tisti »igralec, ki se poklicno ukvarja z gledališko dejavnostjo brez zadostnega znanja, estetskega okusa«.

Gledališki terminološki slovar celo opredeli amatersko gledališče (tudi amaterski

² Vsi citati, ki jih navajam v tem prispevku in popisujejo razmisleke Alojza Stražarja o gledališki dejavnosti na Studencu, so del tega intervjuja. Ta opomba naj upraviči to, da vira sproti ne navajam.

teater), tj. »stalno ali priložnostno gledališče, ki se nepoklicno ukvarja z gledališko dejavnostjo«, kot zastarel izraz za ljubiteljsko gledališče, oba pa postavi nasproti poklicnemu gledališču in s tem izostri kriterij opravljanja dejavnosti poklicno oz. nepoklicno ter v nadaljevanju profesionalno oz. neprofesionalno. Beleži tudi geslo ‚vodja amaterske družine/skupine‘, kar ni nenavadno, saj se nepoklicne gledališke skupine pogosto same opredeljujejo za nekakšno »družino« (Logar 29), združuje jih občutek pripadnosti, kot pogost motiv za priključitev skupini pa avtorji navajajo prav druženje in skupno ustvarjanje, ki presega igralske ambicije (prav tam 29).

Jasno je, da sta izraza amaterski in ljubiteljski rivalska, pri čemer si člani in članice ljubiteljske gledališke skupnosti navadno prizadevajo za rabo skupine besed brez slabšalne konotacije. Oba izraza implicirata pomen, ki se nanaša na igralske vzgibe (ljubiteljski oz. amaterski igralci so navadno prostovoljci, ki jih žene želja po nastopanju, predvsem pa druženju v prostem času – pozitivna konotacija), medtem ko izraz amaterski vključuje negativno konotacijo oz. sugerira informacijo o kakovosti oz. profesionalnosti izvedbe, dejavnosti ali usposobljenosti ustvarjalca (igralca, režiserja ipd.).

V pričujočem besedilu uporabljamo oba izraza, pri čemer z izrazom amaterski in sorodnimi izrazi poudarjamo manjšo stopnjo profesionalnosti, ki je vezana na nepoklicno dejavnost in samoukost (amaterski režiser tako praviloma npr. nima formalne /akademske/ izobrazbe) in se kaže kot odstopanje od pogojev in načina dela profesionalnih, izšolanih gledališčnikov oz. gledališčnic. Z izrazom ljubiteljski in izrazi iz pripadajočega pomenskega polja pa skušamo poudariti odnos gledaliških delavcev do ljubiteljske gledališke dejavnosti, ki smo ga nekoliko nakazali v prejšnjih odstavkih.

3. Na kratko o ljubiteljskem gledališču na Slovenskem

Gledališki terminološki slovar navaja, da so bila trideseta leta 20. stoletja obdobje razmaha amaterske gledališke dejavnosti, in sicer predvsem v okviru katoliških in delavskih gibanj. Ljubiteljska kultura se je takrat začela sistematično organizirati in nastopati v obliki društvenih dejavnosti (Bervar 6). Po drugi svetovni vojni je imelo amatersko društveno življenje tudi podporo takratne socialistične oblasti. Prosti čas so ljudje zapolnili z vajami v pevskih zborih, ustanovljale so se folklorne skupine, razmahnilo se je tudi delovanje amaterskih gledaliških skupin. Vse te priložnosti so združevale »prijetno s koristnim in ponujale hkrati družabnost, sproščenost, veselje in kulturo« (Gabrič 66). Najpogostejši motiv za priključitev ljubiteljskemu kulturnemu društvu ali amaterski dramski skupini je bila gotovo želja po druženju in s tem zapolnitvi prostega časa, takrat je bil ta element še

posebej izrazit, saj je bila ta oblika združevanja pogosto tudi edina ali vsaj najdostopnejša (Logar 22).

V prvi polovici petdesetih let je v slovenskem prostoru delovalo med 600 in 700 amaterskih gledaliških skupin, v njih pa je sodelovalo od 15 do 20 tisoč gledaliških zanesenjakov, uprizoritve so bile tudi množično obiskane (Gabrič 69). Ljubiteljska kultura je s tem postala pomemben generator socialnega življenja, sploh na vasi, spodbujala je aktivnost zainteresiranih nastopajočih in obenem pomenila večjo dostopnost kulturnih vsebin, krepila je tudi medgeneracijsko povezovanje (Teršar 8). S slednjim je povezan neformalni prenos znanja – režiser predstave je amater, amaterji so igralci, iz tega sledi, da je »vaško amatersko gledališče šola in oder hkrati« (Logar 17). Pogosto je bilo tako (in še danes ni redko), da je skupina zavzetih gledališčnikov k sodelovanju povabila poklicne gledališčnike, največkrat režiserje, da bi uprizarjala kakovostnejše in bolj dovršene predstave.

Mreža kulturnih društev, s katerimi so se generirali številni amaterski odri, je bila »pomembna platforma za izgradnjo profesionalnih umetniških in kulturnih ustanov« (Bervar 6). Dejavnosti nekaterih dramskih skupin so se uspešno profesionalizirale. Znano je, da je Prešernovo gledališče Kranj, ki deluje vse od leta 1945, nastalo na pobudo skupine »zanesenjakov«, ki so že pred vojno nastopali na amaterskih odrih; podobno je nastalo tudi Slovensko ljudsko gledališče v Celju, ki ga je ustanovila Družba slovenskih gledaliških diletantov; po osvoboditvi leta 1954 je bilo ustanovljeno Narodno gledališče Ptuj, ki se je že naslednje leto preimenovalo v Ljudsko, kasneje v Sindikalno, in je prav tako delovalo na ljubiteljski osnovi.

Na začetku devetdesetih let so se nekatera uveljavljena amaterska gledališča profesionalizirala, pojavila so se »nova nedržavna gledališča, ki s pretežno lahkotnejšim programom uspešno polnijo dvorane« (Gabrič 81). V novem tisočletju je še izrazitejša njihova izobraževalna vloga, prenekateri odri predstavljajo pomembno izhodišče mlademu, še neuveljavljenemu ustvarjalcu, sploh v lokalnem okolju spodbujajo ustvarjalnost. Pomembno ostaja druženje, čeprav so se priložnosti raznoraznega udejstvovanja z mobilnostjo in pluralizacijo ponudbe prostočasnih dejavnosti številčno pomnožile. Izdaten del ljubiteljske kulture sloni na prostovoljstvu, ki se pogosto izkaže za ključni prispevek h kulturnim dejavnostim, ki delujejo brez izdatne državne podpore.

4. Od gledališča pod kozolcem do gledališča pod zeleno platneno streho

4.1 Začetki in prva uprizoritev pod Šinkovčevim kozolcem

»Še to sem vam pozabil povedati: kot so vas opozorili gasilci, vas tudi jaz prosim, da v tej uri in pol, kolikor bo trajala predstava, ne kadite. Hudo nevarno bi bilo, da bi se seno in ponjave na stenah našega gledališča vžgale.«³ (Vulikić 22)

Po vojni je dramska dejavnost ponovno dobila zagon – ljubiteljski odri v Lukovici, Dobu, Ihanu, Mengšu in Radomljah so oživeli. Po zgledu okoliških dramskih skupin se je tudi v Škocjanu pri Domžalah začela oblikovati skupina mladih zanesenjakov, ki je že prej za domače občinstvo občasno pripravila krajše predstave predvsem z ljudsko tematiko. Nekaj jih je sodelovalo v pevskem zboru domače cerkve, drugi so se preizkušali v igri pri dobskem prosvetnem društvu (Vulikić 17). Za uradni začetek delovanja studenške gledališke skupine velja leto 1949, takrat sta »Puklova iz Škocjana«, Stane in Anton Stražar, povabila sokrajane, mlade fante in dekleta, na vaje za uprizoritev dramskega besedila Josipa Ogrinca, veseloigre *V Ljubljano jo dajmo*. Dramska dejavnost v teh krajih ni imela ne tradicije (Stražar 8) ne pogojev, npr. dvorane ali zadostne opreme. Prvih trinajst let so zato delovali v okviru Gasilskega društva Studenec, skoraj vsi igralci so bili tudi gasilci (prav tam). Blizu gasilskega doma, pod Šinkovčevim kozolcem, so uredili prizorišče in v nedeljo, 28. avgusta, ob 15. uri za domače občinstvo priredili prvo domačo gledališko predstavo, ki sta jo ob pomoči upokojenega učitelja in ljubiteljskega režiserja iz Lukovice, Viktorja Satenška, režirala Stane in Anton Stražar (Capuder in Stiplovšek 189). Zgodil se je za krajane težko pričakovan dogodek: »Oder in prostor za gledalce pa so dobro zatemnili, da so igrali sredi popoldneva pri umetni razsvetljavi kot v dvorani. Med late so naložili sena, druge ‚stene‘ in ‚strop‘ pa so opažili in zatemnili z deskami in platami. Na oder so napeljali električno. Sami so si izdelali kulise in napeli zastor, da je bilo vse kot v dvorani« (Stražar 29).

Izkupiček od prve predstave so namenili za popravilo brizgalne, preostalo pa spravili v gasilsko blagajno. Že pozimi so pričeli vaje za novo igro, obenem se je rodila želja po skromnih prostorih (prav tam 9). Razmišljali so, da bi h gasilskemu domu postavili prizidek, na koncu je prevladala ideja, da dvorano sezidajo samostojno, na bližnjem zemljišču. Gradnji je nasprotoval eden od »vplivnih domačinov« (Vulikić 25) in primorani so bili pristati na majhno učilnico osnovne šole nedaleč stran, v Krtini. »Oder je meril štiri ali pet metrov v globino in sedem ali osem v širino,« se spominja A. Stražar. Poleg tega, da je bil prostor majhen, ga je bilo takoj po predstavi treba

³ Uvodne besede prvega studenškega režiserja Staneta Stražarja pred prvo predstavo pod Šinkovčevim kozolcem, kot jih je popisal Velimir Vulikić.

izprazniti. Prostočasno kulturno udejstvovanje pa je pomenilo tudi, da je nekoliko trpelo domače delo, večina se je še vedno šolala, drugi so si ustvarjali družine, hodili na delo. V letih 1955 do 1959 dramska skupina ni delovala (Vulikić 31), nekaj let pozneje pa je uprizorila gledališko igro, ki popisuje medvojno življenje studenške vasi in tragično usodo mladoletnega vaščana – *Bratovo kri*.

4.2 Drama *Bratova kri*

Dramska skupina Gasilskega društva Studenec je ponovno začela delovati pod vodstvom Franceta Stražarja, ki se je po vojaški obveznosti odločil ponovno zagnati gledališko življenje v domači vasi. Poleg uprizarjanja v dvoranici krtinske šole so z enodejankami in drugimi kulturnimi prireditvami gostovali na okoliških odrih (Stražar 11). Leta 1962 so domačemu občinstvu predstavili dramo v treh dejanjih in sedmih slikah *Bratova kri*, edino izvirno delo sodelavcev društva, ki jih je spodbudila težka misel na Stražarjevega med vojno ubitega 14-letnega sošolca Staneta Kovača. S. Stražar tako popisuje svoje dramaturške vzgibe:

Zgodbo sem dramatiziral zato, ker je na Studencu delovalo prizadevno kulturno društvo in je bilo kljub težavam pripravljeno delo uprizoriti. Bolj kot zahtevna dramska zgradba mi je bila pri srcu resničnost dogodkov. Resnične so tudi osebe s svojimi značaji, ki v njej nastopajo. Prepričan sem, da je drama prav zaradi svoje neposrednosti in zgodovinskih dogodkov prinesla društvu največji uspeh, kar jih je doseglo v tridesetih letih (Stražar 88).

Domačini so podoživljali spomine na medvojno »nemško hajko«, ki je sledila napadu partizanske zasede na nemško kolono nedaleč od Grdavove domačije na Studencu, kjer se je okupator nato znesel nad mladoletnim vaščanom, za katerega je bil prepričan, da je partizanski kurir. Pretepli so ga in zažgali. Poleg osrednjega nesrečnega dogodka, do katerega je prišlo 23. junija 1944, je Stane Stražar zabeležil spomine na medvojne razmere v domači vasi. Na uprizoritvi leta 1962 so bili navzoči tudi Kovačevi starši, najhuje je bilo očetu Francu, ki je še pred koncem igre v solzah zapustil prizorišče, zapiše Vulikić (36).

Igralci, skupaj z režiserjem Francetom Stražarjem, so se odločili, da igro uprizorijo na pogorišču, tam, kjer je včasih stala Grdavova domačija. Gledalci so se posedli po pobočju »Grdavovega vrha« (Stražar 84), kjer je danes oder, predstavo si je ogledalo okoli 700 ljudi. »Gledalci so tako sami nakazali, kakšno naj bo gledališče. Tako je torej nastalo to letno gledališče v tem idiličnem okolju, v vznožju gozda Rohanta, blizu studenške jame, s stalnim studenčkom, po katerem je vas dobila tudi svoje ime« (prav tam).

To je bila nasploh »prva dramska uprizoritev na prostem na Studencu« (prav tam 83). Igro so ponovili leta 1974, ob 30-letnici društva, režiral jo je Alojz Stražar: »Takrat so bili gledalci prvič obrnjeni proti severu, sedeli so tam, kjer je danes tribuna, mi pa smo igrali tam, kjer danes stoji oder.« Povedna je tudi anekdota, ki se je pripetila domačemu igralcu Rajku Majdiču, nastopil je v vlogi »osovraženega medvojnega okupatorjevega sodelavca – raztrganca« (Vulikić 53) in bil po predstavi v gostišču namesto priznanja deležen očitkov nekaterih domačinov, gledalcev, ki so igro vzeli zelo resno. »Za tako vlogo izdajalca bi ti najraje stavšal nos,« naj bi mu rekel eden od prisotnih (prav tam 53). Dogodki, ki imajo svoje oprijemališče v minulem življenju, so oživeli v okolju, ki se jih je dobro spominjalo. Fiktivnost je navidezno izpuhtela.

Prva uprizoritev *Bratove krvi* je bila po pričevanju pisca igre in režiserja Staneta Stražarja dobro obiskana in obenem prelomna – uspeh je dodatno spodbudil člane in članice dramske skupine, da se formirajo kot društvo.

4.3 Ustanovitev in prva leta delovanja kulturnega društva

Novembra 1962 je dramska skupina gasilskega društva sprejela odločitev, da se preimenuje v Prosvetno društvo Miran Jarc Škocjan in s tem postane samostojno kulturno društvo (prav tam 37). Pesnik Jarc naj bi se s svojo ženo v predvojnih letih pogosto zadrževal v teh krajih, ki so ga navdihovali in jim je rad posvetil kakšen zapis. Tako je bil upravičen predlog Franceta Stražarja, da društvo v svojem imenu nosi njegovo (Stražar 84). Z današnje perspektive je bila zanimiva tudi odločitev, da se v okviru društva ustanovijo športne sekcije, kar za tisti čas ni bilo prav nič nenavadnega. Pobuda še dodatno utrjuje našo domnevo, da je pristočasna dejavnost, ki je vzniknila v okviru društva, ustvarjala edine priložnosti za druženje in razvedrilo v domačem kraju.

Na ustanovitvenem sestanku so določili, da predsednik društva postane Francetov in Stanetov brat, osemnajstletni Alojz, ki je vse do današnjih dni režiser, predsednik in »gonilna sila društva« (Capuder in Stiplovšek 188). Prizadevali so si, da bi vsako leto pripravili vsaj eno gledališko predstavo, vendar je še vedno velik izziv predstavljalo mesto uprizoritve (prav tam 187). Še naprej so delovali v prostorih gasilskega društva in redno prispevali svoj stroškovni delež.

4.4 Društveni prostori in gradnja gledališča

Režiser Alojz Stražar v monografiji *Gledališče pod kozolcem*, ki je bila izdana ob 30-letnici društva, takole opisuje težave, s katerimi se je v sedemdesetih letih

prejšnjega stoletja soočalo društvo: »Med največje težave pri razvijanju kulturne dejavnosti sodi prav gotovo to, da društvo še vedno nima svojih prostorov, čeprav si za zadnje prizadeva že trideset let. Zaradi tega je naše delo pozimi skoraj onemogočeno« (Stražar 76).

Neuspeli poskusi, da bi gledališka skupina dobila svoje prostore za vaje in uprizoritve, so člane spodbudili, da so sami uredili prizorišče na prostem. Z izkupičkom od predstav so zasedli zemljišče, na katerem je stala Grdavova domačija (Vulikić 51), in tam postavili betonsko ploščad. Na pobočju so posekali rastje in uredili sedišča – zgradili betonske kvadre in jih prekriili z lesom (prav tam 51). V primeru dežja so gostovanja pogosto prestavili v Partizanski dom v Moravčah.

Pomemben korak k izgradnji društvenih prostorov je bilo dogovarjanje z Gasilskim društvom, da se na podržavljenem ozemlju, na Grdavovem zemljišču, ki ga je društvo namensko uredilo, postavi lesena brunarica, prostor za shranjevanje kulis in kostumov. Vaje so dotlej potekale v gasilskem domu in na prostem. Leta 1982 je gasilsko društvo preurejalo svoje prostore, s tem je gledališka skupina izgubila edini prostor za vaje, kar je člane dodatno spodbudilo k iskanju sredstev za izgradnjo brunarice. Tisto leto so uspeli povečati tribuno, s prostovoljnim delom pa pocenili širitveni projekt (prav tam 72). Leta 1983 so pridobili gradbeno dovoljenje, finančno sta jih nekoliko podprli krajevna skupnost in Zveza kulturnih organizacij, ter začeli gradnjo majhne brunarice, kjer so kasneje potekale vaje, društveni sestanki in razstave (Capuder in Stiplovšek 188). Po 35 letih delovanja so končno dobili svoje prostore, objekt so poimenovali Dom kulturnega društva. Oder je ostal izpostavljen vremenskim razmeram – če so bile slabe, so prireditve prestavili v Halo komunalnega centra Domžale.

Leta 1990 je bilo prelomno, gledališče na prostem je končno dobilo pomično platneno streho (Capuder in Stiplovšek 188), ki je v nadaljevanju terjala kar nekaj stroškov vzdrževanja.

Oder, ki je meril 25 metrov v širino in 18 v globino, ter tribuno so obnovili leta 2002, takrat je gledališče dobilo 1023 fiksnih sedežev. Leta 2003 so gledalci tako že sedeli v prenovljenem gledališču, ki je po novem imelo tudi kabino za tehnično osebje in most za scensko osvetljavo (prav tam 189).

V naslednjih letih je sledila serija dozidavanj in sanacij, med drugim so zgradili stopnice na vhodu in pred njim brunarico za prodajo vstopnic. Oder je bil prenovljen leta 2016, postal je nekoliko večji – meri 40 metrov v širino in 60 metrov v globino – pod njim pa so uredili prostor za shranjevanje kulis in drugega inventarja.

4.5 Gledališki repertoar

Kulturno društvo je dejavno tako v poletnem (domača gledališka predstava) kot zimskem (t. i. miklavževanje) času. V nadaljevanju sledita pregled in interpretacija analize nabora domačih gledaliških uprizoritev, ki jih dramska skupina z nekaj kratkimi časovnimi presledki prireja vse od leta 1949. Kot temeljni vir podatkov je služil seznam uprizoritev, ki ga je pripravil Velimir Vulikić (288–295). Ta se je mestoma izkazal za nepopolnega, predvsem je nemalokrat izpadla navedba sicer znanega avtorja dramskega besedila. Seznam smo dopolnili s pregledom uprizoritev po letu 2011 do vključno leta 2019, pri čemer so kot vir služile programske tiskovine, ki jih društvo izdaja vsako leto in so objavljene na spletni strani Poletnega gledališča Studenec.⁴ Opravljena analiza je zlasti kvantitativne narave, pri čemer je na tej podlagi mogoče priti tudi do vsebinskih zaključkov, npr. po katerih žanrih dramskih besedil je gledališka skupina najpogosteje posegla. V ta namen smo nabor uprizoritev opremili tudi z žanrskimi oznakami, nujna pa je bila tudi preverba avtorstva, pri tem smo posegli po popisu v bibliografskem sistemu COBISS. Seznam je tako popolnejši, vseeno je še vedno nekoliko pomanjkljiv, saj ni bilo mogoče povsod razjasniti, kdo je avtor besedila in kakšnega žanra je to. Vseeno so podatki dovolj relevantni in dopuščajo okvirne ugotovitve, ki jih navajamo v nadaljevanju. Seznam je del osebne arhiva avtorice pričujočega članka.

4.5.1 Analiza nabora domačih gledaliških predstav (1949–2019)

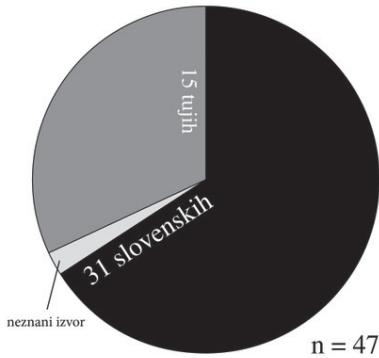
Studenška gledališka skupina vsako leto (z izjemo prvih nekaj let delovanja s presledki) v poletnem času pripravi t. i. domačo gledališko predstavo. Prvo je društvo priredilo leta 1949, to je bila veseloigra *V Ljubljano jo dajmo* Josipa Ogrinca. Uprizoritev je bila v nedeljo popoldne, ko so domačini imeli čas, da so nastopili ali bili med gledalci. Tudi sicer so se dogodki zvrstili ob koncih tedna, navadno v soboto zvečer, če vreme ni dopuščalo, pa dan kasneje (Vulikić 70). Sprva so domačo gledališko predstavo v eni sezoni izvedli dvakrat ali trikrat, z leti pa je število naraslo na preko deset ponovitev, ki si jih povprečno ogleda med 10 in 12 tisoč gledalcev in gledalk (Capuder in Stiplovšek 190).

Kulturno društvo je do sedaj pripravilo 67 domačih gledaliških predstav – če izvzamemo obnovitve, ki so se zgodile leto po premieri in so imele enako ali deloma spremenjeno zasedbo in podobo, pa 62. Največkrat, v treh, časovno najmanj eno leto oddaljenih sezonah so uprizorili komedijo Petra Budaka *Klopčič* (1967, 1984, 2008) in veseloigro *V Ljubljano jo dajmo* (1949, 1975, 2009). Vse igre so režirali bratje Stražar: Anton Stražar tri, Stane Stražar tri, France Stražar deset, največ pa Alojz Stražar – do letos 48 (izvzete so obnovitve).

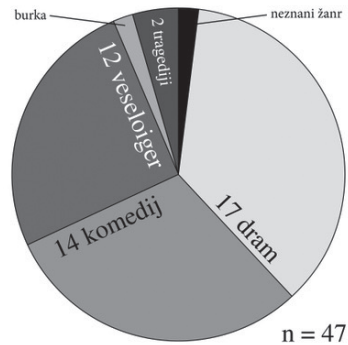
⁴ <http://www.studenec.net>,

Ob pogledu na seznam predstav in njegovo analizo se nam ponudita še dva zaključka. Prvič (glej Graf 1), razmerje med domačimi (31) in tujimi (15) avtorji uprizorjenih dramskih besedil je v prid slovenskim piscem; še enkrat večji delež gre pripisati različnim razlogom – so dostopnejša, tj. vsebinsko vezana na občinstvu poznano okolje (s praviloma znanim krajem dogajanja, zgodovinskim obdobjem) in razmere v njem, poleg tega pa tudi režiser A. Stražar navaja, da v predstave rad vključuje ljudske, folklorne motive in na sploh občinstvu poznana dela slovenskih avtorjev. Nabor uprizorjenih dramskih besedil, nam pove A. Stražar, je v večji meri prilagojen ciljnemu občinstvu – dialogi so preprosti in sporočilno dostopni, zato ustvarjalci želijo po sproščenem in lahkotnem vzdušju pogosto zadostijo z vključevanjem komičnih prvin.

Tako ni presenetljiva druga ugotovitev (glej Graf 2), da je velik delež domačih gledaliških predstav glede na žanr komedij in veseloiger (skupaj 26), čeprav so dobro zastopane tudi drame in tragedije (skupaj 19): »Ljudje se pridejo nasmejati, radi bi komedijo, dopadejo se jim določeni komični igralci. Sam bi večkrat rad izbral kakšno dramo, pa preprosto ne morem, ker se mi zdi, da moram zadostiti njihovim željam, poleg tega ne moremo mimo tega, da smo zdaj že tako veliki, da bi z eno ali dvema slabima sezonama lahko zašli v finančne težave« (A. Stražar).



Graf 1: Razmerje med uprizorjenimi tujimi in slovenskimi avtorji dramskih besedil



Graf 2: Deleži dramskih besedil glede na žanre

Studenški oder je velik, scena je sorazmerno obsežna in razkošna, temu pa ustreza tudi veliko število igralcev in statistov, vseh skupaj je v vsaki uprizoritvi nekje med 50 in 80; množičnost je ena izmed njegovih opaznejših kontinuitet. Tej se deloma podredi tudi izbor dramskega besedila in je hkrati prav zaradi nje pogosto deležen priredbe – A. Stražar se zanj odloča z mislijo na razpoložljive igralce, s katerimi sodeluje že vrsto let.

Ocenjujem, da je občinstvo dokaj zvesto, da ima gledališče kar nekaj rednih obiskovalcev in obiskovalk, med katerimi prevladuje starejša populacija, pri čemer je seveda jasno, da nekatere predstave neposredno nagovarjajo mlajše občinstvo (npr. T. Partljičev *Kekec je pač Kekec*). V zadnjih letih beležijo tudi bistveno povečanje števila gledalcev in gledalk. A. Stražar ocenjuje, da se je množičen obisk začel s prvo uprizoritvijo igre *Martin Krpan* (1981, ponovitev 1982), ki jo je po Levstikovem besedilu dramatisiral profesor Mirko Mahnič (Vulikić 70). Ob tem pove, da igralci, ki so prihajali s Studenca in okoliških vasi, niso bili pretirano navdušeni nad »prišlekom«, ki je nastopil v vlogi Krpana (tj. Jože Lehan): »V društvu sem imel veliko težav, ko sem najavil, da pride k nam igralec iz Ihana. Spraševali so me, zakaj jemljem igralce od drugod, vsi so bili namreč ‚lokalci‘. Jaz sem pa razmišljal tako: če vzameš igralce od drugod, z njimi pridejo tudi obiskovalci. Ta Krpan se nam je zelo obrestoval« (A. Stražar).

Pridevnik »domača«, pojasni A. Stražar, se veže predvsem na dejstvo, da »večina igralcev prihaja iz okolice, rad rečem, da je naokoli ni hiše, iz katere ne bi vsaj nekdo nekoč nastopil na Studencu«. V knjigi, izdani ob 30-letnici delovanja društva, tako beremo razmišljanje A. Stražarja:

Znano je, da je območje krajevne skupnosti izrazito kmetijsko, tu ni ne industrije in ne obrtnikov. Ljudje so zaposleni v bližnji domžalski industriji. Tudi naši igralci so, kolikor ne hodijo v šole, dopoldne zaposleni v tovarnah, popoldne pa jih čaka delo na polju. Tako je v poletnem času, ko pripravljamo kulturni program, zelo malo časa za vaje. Pred nočjo se skoraj nikoli ne zberemo, potem pa je kmalu ura deset in je treba iti počivat, ker nas naslednji dan spet čakajo služba, delo in druge dolžnosti. Zato imamo največ po dve vaji na teden. Ko pa se igre naučimo, smo neprestano v skrbeh, če nas morda na predstavi ne bo oviral dež. [...] Če pomislimo, da je v krajevni skupnosti z okrog šesto petdesetimi prebivalci blizu sedemdeset igralcev oziroma članov društva, lahko ugotovimo, da je društvo dokaj množično (Stražar 76–77).

V zadnjih dveh desetletjih se je, poleg sodelujočih, ki so prihajali iz drugih okoliških društev, število šolanih igralcev, igralk in pevcev, pevk postopoma povečevalo.⁵ V tem smislu je bila prelomna opereta *Planinska roža* (2000, ponovitev 2001), pove A. Stražar:

Takrat sem nam je pridružil Jože Vidic, ki takrat še ni bil solist v ljubljanski operi, pri nas pa je dobil glavno vlogo, tu je tudi Pia Brodnik, profesorica na Akademiji za glasbo, ki vse od takrat redno nastopa pri nas. [...] Poleg tega nikomur ne odrečem sodelovanja, če kdo izrazi željo, mu dam manjšo vlogo ali pa postane statist, pri nas je vsak dobrodošel,

⁵ V naslednjem desetletju in pol zasledimo tudi imena, kot so Robert Vrčon (solist ljubljanske opere), Zoran Potočan (solist ljubljanske opere), Jože Vunšek (nekdanji dolgoletni član amaterske igralske skupine Prešernovega gledališča Kranj in televizijski igralec), Konrad Pižorn (amaterski gledališki in televizijski igralec), Jure Sešek (radijski voditelj) itn. S takšno širitvijo ljubiteljske gledališke skupine se je ta do neke mere profesionalizirala. Poleg tega pa ne moremo mimo »domačih« igralcev, ki so postali prepoznavni z vlogami na Studencu, A. Stražar jih našteje nekaj, vsi so igrali zgolj na studenškem odru – Ivanka Mlakar, Rajko Majdič, Ivanka Ogorevc, posebej pa izpostavi Staneta Maslja.

čeprav velikokrat zato tudi trpi predstava, ker ni časa, da bi izpilili. Poleg tega je ljubiteljski oder velika priložnost za mladega, še neuvlečenega igralca, tu se spozna z odrom, lahko ga celo tako zelo zagradi, da se tudi kasneje razvija v tej smeri. (A. Stražar)

Organizacijsko je gledališka skupina močna, delitev dela je stalna in podobna tisti v poklicnem gledališču. Z režiserjem že tudi več desetletij sodelujejo gledališki profili, kot so kostumografinja (Nada Slatnar, 1990–), scenograf (Sašo Kump, 1978–1990, Jože Napotnik, 1996–), lektor, šepetalka (Neva Mauser Lenarčič, 2001–), inspicientka (Marta Majdič, 1995–), masker (Sašo Vene, 1997–), frizerka, »lučkarji«, glasbeni producent (Matija Tomc, Borut Lesjak, 1979–1990, Lado Jakša, 1993–1994, Dominik Krt, 1995–2005, Urban Koder, Tomaž Habe, 2008–2010, Slavko Avsenik ml., 2011–), koreografinja (Sabina Selan, 2008–), mojster za gib (Goran Bogdanovski 2013–).

Težko prestavljiva in neprenosljiva scena, množica nastopajočih in pogosto vključevanje specifičnih dodatkov v predstavo (npr. živali, kočije, avtomobili) zasedbi domače gledališke predstave otežujejo ali kar onemogočajo gostovanja (Capuder in Stiplovšek 190). Tudi za studenski oder drži, kar zapiše Logar (15) o vaškem gledališču, to je namreč »pogosto težko seljivo in le redko zapusti svoj avtentični prostor, v katerem je seveda najmočnejše. Navzven je obrnjeno le v tolikšni meri, da je sicer veselo vsake pozornosti, obiska in priznanja, medtem ko o komercialnih, tekmovalnih in študijskih ambicijah v vaškem gledališču ne bi mogli govoriti«. Na Studenec pa že več let prihajajo tako profesionalna kot amaterska gledališča.

4.5.2 Priprave na predstavo

Náš oder je velik, je ljudski, zahteva množičnost, zahteva premišljeno sceno, ki je za nas že tipična, ljudje so navajeni na Napotnikove poslikave. [...] Pri priredbi se vedno oziram na to, koga imam na razpolago. Jaz iščem igro, s katero bom lahko obdržal igralce, iščem igro za njih. Rad jim dam vlogo, če se le da. [...] Dostikrat bi lahko naredil predstavo z manj ljudmi, bila bi bolj kvalitetna. A se mi zdi škoda, da bi ljudem vzel voljo, zato raje iščem za nas primerno besedilo ali ga primerno priredim. (A. Stražar)

Vaje so razporejene vse od aprila, ko se že začnejo bralne vaje z lektorjem, do premiere v sredini julija, predvidenih je približno 50 vaj. Veliko je tudi težav pri usklajevanju terminov vaj, saj ima večina igralcev redno zaposlitev in/ali druge dejavnosti. Omenimo še, da zelo pogosto v predstavah sodeluje več članov družine in da večina še vedno prihaja s Studenca ali iz sosednjih krajev.

A. Stražar navede še eno specifiko svoje režijske vloge: prisoten je na vsaki predstavi, ob koncu se igralcem vedno tudi pridruži na odru. Poleg tega, da opravi režijsko delo,

je namreč tudi organizator predstave, nadzoruje tehnično ekipo, ki skrbi za luči, ozvočenje, koordinacijo v zaodrju, pred predstavo določi delo na blagajni, organizira tiste, ki bodo skrbeli za red na parkirišču ipd. Vsi igralci in igralko, z izjemo nekaj glavnih vlog, blagajničarke in redarji so prostovoljci in prostovoljke. Poleg vaj se Stražar posveti tudi izdelavi scene, za katero vedno sam pripravi osnutek, in izboru kostumov.

Ob koncu vsake predstave so igralci povabljeni na pogostitev, s tem je poplačan njihov trud. V preteklosti je društvo večkrat organiziralo izlete, ki so bili po koncu uspešne sezone finančno pokriti z zaslužkom od prodanih vstopnic. Ko je poletne sezone konec, se Stražar že obrača k novi, medtem pa premišljuje, katero otroško predstavo bo pripravil z najmlajšimi člani in članicami društva, da bo pospremila prihod krščanskega dobrega moža – Miklavža.

5. Zaključek

Ljubiteljsko gledališče na Studencu je sprva združevalo nekaj posameznikov, ki so v svojem kraju po zgledu okoliških dramskih skupin začeli prirejati domače gledališke predstave. Nekateri so se gledališki skupini pridružili z željo po druženju, spet drugi so imeli resnejše odrske ambicije. Rekvizite, scenske elemente, kostume so izdelali sami, oder pa postavili kar pod kozolcem sredi domače vasi.

Nezanemarljiva lastnost, ki si jo studenški teater deli z drugimi, sicer manjšimi vaškimi gledališkimi projekti, je stalnost. S predstavami že več desetletij ne gostujejo, saj bi bilo sceno praktično nemogoče preseliti, poleg tega so finančna sredstva amaterskega odra precej omejena. Ta oder spada v svoje okolje, v sožitju z njim je nastal in še vedno nastaja. Ob tem je izrazita lojalnost gledališki skupnosti, ki je rezultat potrpežljivega sodelovanja s pridruženimi člani društva, pri čemer večina še vedno prihaja iz neposredne okolice. Poleg tega je opazna sprememba članske strukture. Če je društvo na začetku osemdesetih let minulega stoletja imelo 88 aktivnih članov in jih je bilo od tega le 28 starejših od sedemindvajset let (Vulikić 71), je danes članska sestava precej drugačna in manj obetavna, večina je starejših. Društvo bo potrebovalo konkretno generacijsko prenavo, če bo hotelo še naprej delovati. Pri tem je treba upoštevati, da mlajše generacije še vedno rade preživljajo poletje na Studencu, na odru, ki ga vidijo kot priložnost za kulturno udejstvovanje in ki v nekaterih primerih pomeni tudi začetek njihove profesionalne gledališke ali pevske poti, poleg tega prevladujoč motiv ostaja druženje.

Element povezovanja je bil v preteklosti gotovo intenzivnejši. Igralci so skupaj načrtovali vaje, na katerih je le redko kdo manjkal, družili so se v zasebnem življenju, o vsem so se odločali kolektivno. Danes so v ospredju drugi motivi: *združevanje*

– ustvarjanje, ki ga skušajo ves čas izboljševati, nadgrajevati in opolnomočiti s sodelovanjem s strokovnimi sodelavci; *izobraževanje* – amaterski oder je še vedno »šola in oder hkrati« in s tem potencialna vstopna točka v svet poklicnih gledališč; in navsezadnje *ohranjanje tradicije gledališke dejavnosti* in s tem široki množici dostopnih, razumljivih, manj zahtevnih vsebin, ki občinstvu ponujajo lahkotne, sproščujoče poletne večere. Ob vznožju gozda Rohanta je tako zraslo sodobno gledališče, ki zase pravi, da »diha s svojo okolico«.⁶

⁶ Slogan, uporabljen v predstavitvenem videu, ki je dostopen na spletni strani gledališča.

- Beno, Ana. »Ko dediščina oživi: interpretacija dediščine v sodobnem ljudskem gledališču na Slovenskem.« *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, letn. 54, št. 4, 2014, str. 32–36.
- Bervar, Mitja. »Uvodni nagovor.« *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*, ur. Damijana Zelnik, Državni svet Republike Slovenije, 2014, str. 6.
- Črnič, Aleš. 2014. »Uvodni nagovor.« *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*, ur. Damijana Zelnik, Državni svet Republike Slovenije, 2014, str. 7.
- Gabrič, Aleš. »Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. B. Sušec Michieli, B. Lukan in M. Šorli, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 2010, str. 17–88.
- Kozlovič, Lilijana. »Družbena vloga ljubiteljske kulture in zveze kulturnih društev.« *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*, ur. Damijana Zelnik, Državni svet Republike Slovenije, 2014, str. 24–26.
- Logar, Maja. »Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen.« *O amaterskem gledališču: zbornik s strokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju*, ur. Metka Zobec, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1994, str. 13–45.
- Stiplovšek, Miroslav in Tadeja Capuder. *Kulturna društva v domžalski občini 1884–2009: ob 125-letnici ljubiteljskih kulturnih dejavnosti s prvim nastopom domžalskih godbenikov*. Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, območna izpostava, 2009.
- Stražar, Stane. *Gledališče pod kozolcem; Bratova kri*. Kulturno društvo Miran Jarc, 1979.
- Sušec Michieli, Barbara, idr. *Gledališki terminološki slovar*. Založba ZRC, 2007.
- Teršar, Igor. »Ljubiteljska kultura pred novimi izzivi.« *Kaj kultura praznuje? Vloga slovenske ljubiteljske kulture*, ur. Damijana Zelnik, Državni svet Republike Slovenije, 2014, str. 8–10.
- Vulikić, Velimir. *60 let Poletnega gledališča na Studencu: kronika*. Kulturno društvo Miran Jarc, 2011.

In Slovenia, amateur cultural activities are strongly present. In the past, they had a particularly strong cohesive effect – “a combination of the pleasant and the useful”. For many, especially those in rural areas, these activities were the only or most accessible option for spending their leisure time. In the 1930s, and after World War II, many amateur theatres formed, some later transformed into professional theatres, others reinforced their infrastructure and number of members. The latter is the case with the Studenec Summer Theatre established in 1949. Almost every summer since then, the Miran Jarc Cultural Society Škočjan stages its own theatrical productions. The first performance was under the local hayrack (*kozolec*), nowadays they are held in the modern covered theatre with approximately 1,000 seats. The drama group was originally brought together by a few local enthusiasts; the initiators of cultural creativity were the Stražar brothers. Today, the Studenec Summer Theatre combines local amateur and professional singers and actors. It stages its own productions; mostly light-hearted and accessible Slovenian plays and comedies with an aim to please the audience.

Keywords: Miran Jarc Škočjan Cultural Society, Studenec Summer Theatre, amateur theatre, Stane Stražar, Alojz Stražar

Ajda Sokler is a graduate student of Slovenian studies and philosophy at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. The article is an abridged version of the bachelor thesis which she wrote in 2019 at the Department of Slovenian Studies under the mentorship of Professor Dr Mateja Pezdirc Bartol. Since 2007, she has been a member of the Kulturno društvo Miran Jarc Škočjan – KDMJ (Miran Jarc Cultural Society Škočjan) and its amateur drama group, which is the subject of this article.

70 Years of Amateur Theatre in Studenec

The rich archive of the Miran Jarc Cultural Society Škocjan (KDMJ) offers insight into the past work of one of the amateur stages that connects fans of theatre creativity in a rural environment. The article *70 Years of Amateur Theatre in Studenec* begins with some thoughts on the concept of amateurism in theatre and continues with a rough sketch of the amateur theatre activity in Slovenia. The central part focuses on the historical record of how theatre activity developed in the village of Studenec near Krtina (in the Municipality of Domžale), in which every year (since 2000 as a part of the Kulturni poletni festival Studenec (Studenec Summer Cultural Festival)) the cast prepares a “home” theatre production, as the association members call it. The first production, Josip Ogrin’s text *V Ljubljano jo dajmo* (Let’s Send Her to Ljubljana), was produced in 1949 under the carefully prepared village hayrack (*kozolec*) and was directed by Stane Stražar. A prolific chronicler of Domžale life and a cultural worker, Stražar also inspired his younger brothers France and Alojz to set up cultural activities in their native village. The latter became the president of the association at the age of eighteen, soon after directed his first piece, and has been working in both capacities ever since. In addition to including his thoughts on the Studenec amateur theatre in the article, the author has also included her own observations (having been a KDMJ member since 2007).

To begin drama activity in a village in which there had traditionally been none, the Stražar brothers first invited people living nearby who professed either interest or potential and who joined to fill their time – “to mix work with pleasure”. It was often the desire to socialise that tipped the scale: it consolidated the community even further. Special attention is given to the only original drama text that was written within the association, a drama in three acts – seven scenes – known as *Bratova kri* (Brother’s Blood, published in the catalogue celebrating the association’s 30th anniversary in 1979). The drama showed actual events that occurred in World War II in the village and which the villagers knew well, the central tragedy is the death of their young fellow villager, the adolescent Stane Kovač. The production of this play in 1962 is also recorded in the history of the association as the first open-air production, until then, the association performed in smaller halls and in the nearby Krtina Primary School.

That same year, the drama group of the fire department association became independent and called itself the Miran Jarc Cultural Society. The article briefly summarises their endeavours to acquire their own premises and the construction of the stage that was later enlarged, added to and renovated. The stage of the Studenec Summer Theatre is today 40 m wide and 60 m deep, dimensions that allow for large ensembles: every year, between 50 and 80 actors meet onstage. The theatre has

around 1000 seats and is the third-largest covered open-air theatre in Slovenia.

As the years passed, artists trained in theatre or singing joined the local ensemble, the technical and organisational crew grew, but many of the new members are still volunteers. The stage at the same time is considered a good entry point into the world of performing arts, as it often provides the first point of contact with theatre for young people who then frequently go on to upgrade their skills with formal education. Thus, this amateur stage is considered both “a stage and a school”. The selection of texts is adjusted for the increased professionalisation of the cast and theatre capacity.

The director Alojz Stražar tailors his production plans to the selection of the participants. He tries to indulge, as he says, any desire for participation, so he often adapts the texts. On the other hand, he aims to please the audience, which he believes comes to Studenec to see productions with comical elements and familiar local themes. Notably, the dialogues are usually simple and carry an easy-to-understand message.

A quantitative analysis of the theatre repertoire (1949–2019) confirms this; the 67 included productions (premières only) show that 1) most of the authors are Slovenian; and 2) a large percentage of the productions are comedies, although drama and tragedy also figure importantly. A noticeable constant is also the almost immovable set. If we add to this a large number of performers and frequent inclusion of specific additions into the productions (for example, animals, carriages, cars) we have actually listed the reasons why touring to other stages is difficult, even impossible. Therefore, every summer in Studenec, there are over ten reprises of the annual production, which is seen by between 10,000 and 12,000 spectators.

An important characteristic that the theatre in Studenec shares with other, albeit smaller, village projects, is its permanence. We also find that organisationally, the theatre group is strong, and the division of work is more or less constant and similar to the one in professional theatre. Also noticeable is the (often decades-long) continuous collaboration of the director with other theatre artists, such as the costume designer, set design master, music producer, language consultant, stage manager, etc. For years professional and amateur theatres, opera houses and bands have been guests on the stage in Studenec, as a part of the summer festival programme, taking place at weekends from May to August. What is slightly less promising is the change in the structure of the association’s membership. If at the beginning of the 1980s, the association had 88 active members and only 28 of them were older than 27, as Velimir Vulikić finds in the monograph *60 let Poletnega gledališča na Studencu* (60 Years of the Studenec Summer Theatre), the membership structure today is much different, as the majority of members are older. From this follows that a concrete generational overhaul is necessary for the association to continue operating.

Translated by Barbara Skubic



Recenzije / Book Reviews

Govor v pedagoški praksi

Tjaša Jakop, Tjasa.Jakop@zrc-sazu.si

Katarina Podbevšek in Nina Žavbi, ur. *Govor v pedagoški praksi*.

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, 2019, 324 str.

Monografija z naslovom *Govor v pedagoški praksi* vsebuje 28 razprav, nastalih na podlagi mednarodnega znanstvenega simpozija *Poučevanje govora*, ki je potekal 12. in 13. aprila 2019 v prostorih Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Urednici monografije Katarina Podbevšek in Nina Žavbi sta opravili odlično delo: prispevke 33 avtorjev sta združili v smiselno celoto z ustreznimi podpoglavji. Avtorji prispevkov, ki so tudi sami na različne načine vpeti v izobraževalni sistem, so s poglobljenimi razmisleki zarisali razvojno pot človekovega govora od prenatalnega in predšolskega obdobja, izobraževanja v osnovni in srednji šoli ter umetniški gimnaziji, na fakultetah in umetniških akademijah do posebnih izobraževanj v govornih medijih.

V predgovoru »Govorno izražanje kot učna vsebina« urednica Katarina Podbevšek predstavi monografijo in njeno vsebino. Pove, da je namen monografije »okrepiti zavedanje o pomembnosti poučevanja govornega izražanja po celotni vzgojno-izobraževalni vertikali in spodbuditi sestavljalce učnih načrtov in študijskih programov k ustreznejši umestitvi govornega sporočanja v učne vsebine«. Omeni, da je bila na simpoziju »izrečena marsikatera kritična misel na račun nezadostnega in neustreznega organiziranega govornega izobraževanja v našem šolstvu (npr. zapostavljanje pravorečja oz. govorjenega knjižnega jezika, prepuščanje skrbi za govor samo enemu šolskemu predmetu – slovenščini)«, konča pa z mislijo, da je »sistematično in kakovostno poučevanje govora v šolah nujnost, ki lahko bistveno pripomore k izboljšanju govorne kulture nasploh« (7–10).

V prvem sklopu z naslovom **Prvi koraki v svet govornega izražanja** najdemo prispevek »Vpliv disfunkcije senzorne integracije na razvoj multisenzorike govora«, v katerem Matea Hotujac Dreven govori o procesu razvoja nevroloških poti, ki vplivajo na razvoj multisenzorične percepcije in senzorne integracije zarodka. Različne stopnje nepravilnega delovanja teh območij lahko povzročijo vrsto motenj govora: od težkih (nerazvit govor) do lažjih (manjše težave pri artikulaciji). V drugem prispevku

»Skrb za govor v vrtcu« Maja Višček predstavi govor otrok v predšolskem obdobju in spodbujanje razvoja otrokovega interpretativnega govora, v tretjem (»Komunikacijski potenciali lutke kot spodbuda za učenje govora«) pa avtorica Helena Korošec predstavi likovno, gibalno in glasovno stilizacijo lutkovnega lika, ki otroku omogoča razvoj od nebesednih simbolnih znakov do bogatega jezikovnega izražanja.

Sledi sklop z naslovom **Skrb za učencev (in učiteljev) govor v osnovni šoli**. Jasna Jožef v prispevku »Razvijanje govora v prvem vzgojno-izobraževalnem obdobju osnovne šole« piše, da učni načrti tako za slovenščino kot za druge predmete upoštevajo znanstvena dognanja o razvoju govora. Na podlagi anketnega vprašalnika za učitelje ugotavlja, s katerimi dejavnostmi učitelji razvijajo govor pri učencih in kakšni so učinki teh dejavnosti. Alenka Rot Vrhovec (»Možnosti za razvijanje govorjenja učencev v 1. in 2. triletju osnovne šole«) poudarja, da je temeljni cilj jezikovnega pouka slovenščine uravnoteženo razvijanje vseh štirih sporazumevalnih dejavnosti, tj. poslušanja, govorjenja, branja in pisanja. V prispevku lahko preberemo, koliko priložnosti za govorjenje dobijo učenci med jezikovnim poukom v prvem in drugem triletju osnovne šole in kako vplivati na izboljšanje poučevanja in posledično na razvijanje sporazumevalne zmožnosti učencev. Katarina Kejžar pod naslovom »Učim – torej govorim« predstavi pomen učiteljevega govora v procesu učenja. Pri izobraževanju bodočih učiteljev ni namenjenega dovolj poudarka znanju o govornih dejavnostih in posledice so očitne. Zavedanje o vlogi govora je še posebej pomembno pri učiteljih začetnikih. V prispevku »Nekoč k retorji in gledališkemu igralcu – kam pa danes? (Poskus kritičnega pogleda na kurikularne umestitve govornega nastopa v okviru osnovnošolskega izobraževanja)« Janja Žmavc izpostavi problematiko pojmovanja, poučevanja in vrednotenja govornega nastopa kot učnega cilja in standarda v osnovnošolski vzgojno-izobraževalni vertikali. Pokaže, kako pomembno je sistematično vpeljevanje prvin govornega nastopa, ki temelji na retoričnih konceptih in ga šele v nadaljevanju nadgrajujemo z vsebinskimi izhodišči. Na to tematiko se navezuje Simona Pulko (»Poučevanje govora v učnih načrtih za osnovno šolo, srednje šole in gimnazije«), ki z analizo poučevanja in učenja govora pri predmetu slovenščina predstavi pregled, prisotnost poučevanja govora in strategije ter pristope za poučevanje govora v različnih učnih načrtih.

V sklopu **Govorne vsebine v srednješolskem izobraževanju** Jožica Jožef Beg v članku »Govorna interpretacija literarnega besedila v gimnaziji« ugotavlja, kako je poučevanje govorne interpretacije umeščeno v učni načrt, predmetni izpitni katalog za slovenščino ter učbenike za jezik in književnost v gimnaziji, kako pomembna se zdi gimnazijcem govorna interpretacija besedila, kako se pripravljajo nanjo in kako se počutijo med nastopom v razredu. Darinka Marc in Katarina Torkar Papež (»Kultura govorjene besede«) predstavita izbirne ure retorike v tretjem letniku Gimnazije Poljane; to so vaje štirih temeljnih sporazumevalnih dejavnosti (poslušanja,

govorjenja, pisanja in branja), spremlja pa jih urjenje zmožnosti kritičnega presojanja in argumentacije. Nataša Konc Lorenzutti v prispevku »Poučevanje govora v programu umetniške gimnazije (smer Gledališče in film)« predstavi program, ki vključuje sistematično gledališko vzgojo s poučevanjem teoretičnih vsebin in delom na odru. Prej pretežno gledališke vsebine v novem programu enakovredno dopolnjujejo filmske, v obeh programih pa ima trening govora pomembno vlogo.

Pod krovnim naslovom **Poučevanje govora na fakultetah** Melita Zemljak Jontes v članku »Kultura govora v študijskem programu Slovenski jezik in književnost (UM FF)« prikaže analizo vsebin kulture govora in pristopov k njeni obravnavi, katerih cilj je čim uspešnejše usvajanje sporazumevalne zmožnosti v študijskem procesu, in sicer na primerih izbranih predmetov študijskih programov Slovenski jezik in književnost Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, Alenka Valh Lopert pa v prispevku »Kultura govora za študente Medijskih komunikacij (UM FERI)« piše, koliko jezikovnih vsebin je ponujenih študentom smeri Medijske komunikacije (UM FERI) na do- in podiplomskem študiju s poudarkom na podiplomskem študiju Radio in radijski programi ter na analizi pravorečnih problemov študentov pri govornih predstavitev in bralnih vajah v okviru omenjenega predmeta. Tomaž Petek v članku »Kako izboljšati govorno nastopanje učiteljev« poudarja, da mora učitelj upoštevati načela govornega nastopanja, pri čemer mora biti pozoren na spoznanja retorike in jezikoslovja. Avtor nam predstavi načine, kako lahko učitelj ob dobro razviti lastni jezikovni in metajezikovni zmožnosti izboljša svoje govorno nastopanje. Luka Horjak in Hotimir Tivadar (»Odprta vprašanja kodifikacije in smiselno univerzitetno poučevanje slovenskega govornega jezika«) na podlagi izkušenj s poučevanjem pravorečja študentov slovenistike na ljubljanski univerzi izpostavita množico odprtih vprašanj pravorečne norme in njene kodifikacije. Na nadsegmentni ravni sta to mesto naglasa (naglasni tipi) in z njim povezana kolikost naglašene samoglasnika, na segmentni pa npr. izgovor zvočnikov /l/ in /v/. Tina Lengar Verovnik, predavateljica na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, v prispevku »Govorno izobraževanje študentov novinarstva« predstavi predmete, ki študente opremljajo s splošnimi jezikovnimi in posebnimi jezikovnostilističnimi znanji; zaradi vedno večje prisotnosti medijsko posredovanega govora pa se večja tudi potreba po vključevanju več govorno specifičnih jezikovnih vsebin. Zadnjih petnajst let študenti tako en semester poslušajo predmet, ki je namenjen seznanjanju s splošnimi pravorečnimi in besedilnofonetičnimi znanji kot tudi z nekaterimi jezikovnoslogovnimi posebnostmi govornih novinarskih žanrov. Martin Vrtačnik v prispevku »Poučevanje fonetike na Seminarju slovenskega jezika, literature in kulture« opiše metode poučevanja slovenske fonetike na Seminarju slovenskega jezika, literature in kulture. Ob predstavitvi fonetičnih vaj in napotkov za boljšo izgovarjavo seminaristov je omenjeno, da imajo seminaristi pri učenju slovenščine kot drugega in tujega jezika na razpolago več priročnikov in učbenikov oz. delovnih zvezkov, ne pa (še) tudi fonetičnega učbenika, ter poudari potrebo po

izdaji sodobnega pravorečnega priročnika za učenje slovenščine kot tujega in tudi kot maternega jezika.

V sklopu **Poučevanje ustvarjalne rabe govora na umetniških akademijah** Nina Žavbi v prispevku »Kako poučevati govor (izzivi sodobnega odrskega govora z vidika pravorečne norme)« s pregledom teorij s področja didaktike, z lastno refleksijo pedagoškega procesa in s pomočjo ankete s študenti preučuje način učenja in poučevanja pravorečja pri pouku jezika in govora, upoštevajoč posebnosti študija na umetniški akademiji. Prispevek želi prikazati, da je uporabljeni pristop k poučevanju tesno povezan s sodobnim gledališkim (odrskim) govorom, ki mora biti ves čas osmišljen, utemeljen z drugimi odrskimi dejavniki, igralec pa v njem ustvarjalen, inovativen in kritičen. Katarina Podbevšek se v prispevku »Razvijanje izraznosti glasu pri študentih Dramske igre« osredotoči na glas igralca, ki mora imeti določene lastnosti, primerne javnemu nastopanju, in je hkrati usklajen z vlogo, ki jo igralec na odru predstavlja. V prispevku predstavi učne strategije, ki razvijajo nadzorovano izraznost študentovega glasu in spodbujajo učinkovito uresničitev glasovnih izraznih sredstev.

Alida Bevk (»Vloga anatomije in fiziologije pri poučevanju govora«) poudarja, da je kakovosten dih temeljni pogoj za učinkovit govor. Natančnejše razumevanje anatomije (katere mišice dejansko pomagajo pri optimalnem dihanju, kaj premakne prepono ...) posamezniku pomaga pri odpravljanju težav z dihom. Selena Andrić predstavi »Pouk odrskega govora«, ki na Oddelku za gledališko umetnost Akademije za umetnost in kulturo v Osijeku poteka šest semestrov na dodiplomskem in dva semestra na podiplomskem študiju (s predmeti, ki obravnavajo gradivo, ki poleg drugega obsega postavitev glasu, artikulacijo ter verzifikacijo v klasičnih in sodobnih besedilih domače in tuje literature). Igralka Nataša Barbara Gračner se v članku »Če me ne razumeš, me ni« ukvarja z vprašanjem, ali je mogoče dramskemu besedilu zgolj s prozodičnimi sredstvi spremeniti vsebinski pomen. Glede na to, da so igralci ne le kreatorji svojega lika, pač pa tudi zgodbe, Gračnerjeva meni, da je to mogoče.

V sklopu **Govorno izobraževanje radijskih govorcev** Aleš Jan (»Zvočni medij kot učenec in učitelj«) obravnava slušni množični medij, ki je vezan na slišano besedo, slišano sporočilo in na način, kako je sporočilo podano. Od vseh slušnih množičnih občil doseže govornjena beseda, posredovana zgolj prek zvočnega medija, najširše občinstvo. Govorec se med usposabljanjem uči za govorca v mediju, vendar pa hitro postane učitelj, ki s svojo ravno govorne kulture vpliva na poslušalca, ga uči in izobražuje. Temo nadaljujeta Mateja Juričan in Maja Šumej v prispevku »Izobraževanje radijskih govorcev v Radiu Slovenija«. Pot izobraževanja od začetne avdicije do samostojnega nastopanja pred mikrofonom, ki ima na Radiu Slovenija že dolgoletno tradicijo, je dolgotrajen proces, ki poteka pod okriljem Centra za kulturo govora.

Pod krovnim naslovom **Nešolske oblike govornega izobraževanja** Klasja Zala Kovačič (»Delo gledališkega lektorja in njegova potencialna didaktična vloga na primeru drame *Rožnati trikotnik* Martina Shermana«) predstavi svoje delo lektorja v dramskem gledališču, kjer je odrski govor eno izmed najpomembnejših gledaliških sredstev. Cilj gledališkega lektorja je sooblikovati govornjeni jezik celotne gledališke predstave. Na primeru študijskega procesa za predstavo *Rožnati trikotnik* Martina Shermana prispevek izpostavi in ovrednoti potencialno didaktično vlogo gledališkega lektorja. Lucia Gaja Scuteri (»Pogled nazaj za naprej: Jezikovno razsodišče o TV-jeziku v osemdesetih letih«) izpostavi neuresničevanje knjižne govorne norme, ki v zadnjih letih narašča. Narečna in individualna zaznamovanost govora v slovenskih medijih pa ni nov pojav. V članku avtorica na podlagi arhivskih virov na kratko predstavi tiste izjave Jezikovnega razsodišča (1980–1990), ki so kritično obravnavale (pomanjkljivo) jezikovno kulturo na RTV Ljubljana v osemdesetih letih.

V zadnjem sklopu **Glas v govoru (in petju) in govor brez glasu** avtorji Vesna Kirinić Papeš, Dijana Hodalić in Zlatko Papeš v prispevku »Protokol spremljanja kakovosti glasu pri elitnih glasovnih profesionalcih z uporabo verbotonalnega sistema« obravnavajo glas in opozarjajo na velike razlike med opernimi pevci, pevci popularne glasbe, igralci in napovedovalci, zato se glasu tudi ni mogoče pri vseh lotiti enako. Za diagnostiko in spremljanje poteka rehabilitacije so potrebni samoocenjevalni testi, subjektivne ocene izpraševalcev, objektivni akustični testi in zvočni zapisi. Avtor *Priročne video slovnice slovenskega znakovnega jezika* Matic Pavlič v prispevku »Mimika v slovenskem znakovnem jeziku: slovarska, skladijska in prozodična« govori o sporazumevanju uporabnikov znakovnih jezikov (kretalcev), kjer tako jezikovni kot nejezikovni del potekata po kretalno-vidnem prenosniku. V članku predstavlja jezikovno vlogo mimike v slovenskem znakovnem jeziku, ki se uporablja leksikalno, skladijsko in prozodično.

Monografija je namenjena tako strokovnim bralcem – izvajalcem in načrtovalcem govornega izobraževanja – kot tudi širši javnosti, ki se zaveda, da govor ni samo sredstvo za sporazumevanje; pomembno je tudi sistematično in kakovostno poučevanje govora v šolah za izboljšanje govorne kulture nasploh. Tudi sama kot dialektologinja pri javnem zbornem govorjenju opažam vdor pogovornih (ali tudi narečnih) značilnosti, kot so »kvaliteta samoglasnikov, naglaševanje, raba sklonov, maskulinizacija srednjega spola, neraba dvojniskih ženskih oblik ipd.« (Jakop 210). Menim, da bi ozaveščanje pokrajinskega pogovornega ali narečnega v jeziku posameznika lahko pripomoglo k enotnejši zborni obliki slovenščine. Na zadnji strani ovitka knjige je latinski pregovor, katerega prevod se glasi: Pesnik se rodi, govorec pa naredi! Zaključujem z mislijo francoskega filozofa iz 17. stoletja: »Obstajajo določene stvari, pri katerih ne bi smeli biti zadovoljni s povprečnostjo; to so poezija, glasba, slikarstvo in javni nastop« (*Jean de la Bruyere*).

Jakop, Tjaša. »Narečno v javnem.« *Slovenski javni govor in jezikovno-kulturna (samo) zavest*, ur. Hotimir Tivadar, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019, str. 204–11. Obdobja 38.

Javna tajna: dolgčas (post)dramskega gledališča

Nenad Jelesijević, info@performans.si

Florence Dupont. *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča* [Aristote ou le vampire du théâtre occidental].

Prev. Suzana Koncut, Mestno gledališče ljubljansko, 2019. Knjižnica MGL.

Nekdo si je upal razkriti javno skrivnost: (post)dramsko gledališče je dolgočasno. Florence Dupont je prav to storila v knjigi, izdani leta 2007.

Zapis, ki ga berete, je skupek asociacij, ki jih sproža to spektakularno razkritje; spektakularno ne le zaradi svoje prelomnosti, temveč tudi v prenesenem pomenu, saj avtoričin prispevek analitično odprtega značaja vključuje tudi inovativno perspektivo spektakla, povsem drugačno od tiste, ki smo je vajeni od kritikov in teatrologov, zaljubljenih v (post)dramsko.

Aristotel ali vampir zahodnega gledališča spada med tiste netipične študije, ki *govorijo onkraj* in ne pridejo zlahka v širši diskurz, še težje v akademski. Govoriti onkraj skoraj nujno pomeni vtakati v svoje izvajanje pogum razumevanja politike kot stvari skupnega, kar je tudi nevarno početje in precej redek pojav med intelektualci, akademiki, kritiki, teoretiki in gledališkimi umetniki. Po zaslugi tovrstne govorice knjige je mogoče jasnost in strastnost avtoričinega stališča do aristotelizma povezovati tudi s problematiko političnega v gledališču v času, ko je političnost v umetnosti modni trend, ko »Ni prav lahko biti nearistotelovec«, kot se glasi naslov uvodnega poglavja knjige.

Ključna in na prvi pogled nevidna razsežnost aristotelizma kot fascinantno plehkega (a zato nič manj trdnega) temelja zahodnega gledališča, je podrejenost produkcije dramskemu besedilu oziroma besedilu nasploh. Ta podrejenost je funkcionalno utrjena tako, da omogoča administrativno ločitev »produkcije« od ustvarjalnosti (čeprav je umetniško ustvarjanje proizvodnja oziroma mu je produkcija inherentna), kaže se pa kot zapiranje ustvarjalnosti na varno, v gledališko škatlo, medtem ko je tisto, čemur se v tem sistemu reče produkcija (mimikrijsko ime osnovnega administrativnega mehanizma polja kulture), bistveno odtujeno od dejanske

proizvodnje (danes se ta odtujitev najočitneje pretaka v vsesplošno prekarizacijo).

Vladavina besedila tako omogoča obstoj gledališke mašinerije, kot jo poznamo, ta pa stalno depolitizacijo javnega prostora, ki ga zahodno gledališče zaseda tako, da zagotavlja nepolitični učinek ustvarjalnosti, čeprav se čedalje pogosteje poskuša predstaviti v ravno nasprotni luči in četudi je v tem okviru občasno zaslediti politično potenco individualnega značaja.

Smiseln vpogled v antično atensko gledališče je mogoč le po odstiranju neverodostojnih zgodovinarskih in teatroloških plasti, ki so pogosto, kot pokaže avtorica, izmišljotine, zapisane v labirintih zahodne sholastike, saj mnogi moderni in sodobni učenjaki drzno odpravljajo atensko tradicijo gledališča kot praznovanja, da bi zahodno gledališče utemeljili na tekstu oziroma fabuli kot »grški« dediščini, opirajoč se na Aristotelov prispevek kot priročen »dokaz« o smiselnosti takega početja, pri čemer kar »pozabljajo« ali spregledujejo glasbene, družabne, ritualne in participatorne razsežnosti obravnavane tematike.

Literarizacija ali utemeljevanje odrskega izvajanja na tekstu in, posledično, režiji pomeni radikalen obračun z vsemi drugimi njegovimi dimenzijami, ki delujejo v prid užitka v soudeležbi oziroma sooblikujejo njegov skupnostni, komunitarni značaj. Knjiga nas opominja, kako zelo je v polju kulture pomemben nadzor nad socializacijo, ki jo umetnost/ustvarjalnost lahko bodisi zatira ali spodbuja/proizvaja; kako je socializacija zamejena od znotraj, iz samega gledališkega polja (ki je del polja umetnosti znotraj polja kulture), s strani njegovih agentov; v samem gledališkem polju je odgovor, zakaj je komunitarnost zatrta, zakaj je publika le publika, režiser le režiser, igralec le igralec, to polje pa tako ozko.

Odpravljeno in dopuščeno naključje

Dupont ne piše o naključju, z idejo o njegovi odpravi v kontekstu literarizacije se le navezujemo na njeno izvajanje.

V koncept gledališča kot praznovanja (staroatenska, druge nezahodne prakse, redke moderne in sodobne prakse) je vpeto naključje. A sodobno gledališko polje preslikava nase paradigmo aparatusa, da bi se ugneznilo v kulturnem polju kot enem izmed aparaturov, ki krotijo socializacijo, najpogosteje tako, da jo z različnimi prijemi izumetničijo in skrčijo na proceduro oziroma zakodirajo v določen protokol, v katerem ni prostora za naključje. Ravno to je vzrok dejanske nepolitičnosti poskusov vpeljave političnega – vedno kot projiciranega statementa (agitacije, naslavljanja), nikoli kot doživetja (situacije, ki vključuje naključje) – v nepolitični okvir polja.

Vsesplošna literarizacija zagotavlja odpravo naključja v pristopu, postopku in izvedbi, saj je naključnost tako rekoč nezdružljiva z jezikovnim etnocentrizmom in besedilno sprijetostjo kodiranih postopkov (tekst, režija, dramaturgija, igra, gledanje in poslušanje); ločenost teh postopkov se v same izvedbe vpisuje v obliki ločnic ali prekinitev, ki ne dovolijo tveganja (mimezis), pristna interaktivnost pa je izključena že zato, ker ne more biti kodificirana. Kjer je zatrto naključje, je zatrta komunitarnost, ki ji je naključnost imanentna, posledično pa tudi potencialna političnost. Gledališkost je znotraj obstoječega kanona ugledališčenja skrčena do te mere, da gledamo le še kastrirano znakovje, ilustrirane avdio knjige in navidezno politične avtorske geste.

Odpravljeno naključje (kot posledica aristotelizacije oziroma literarizacije) ali dopuščeno naključje (kot posledica odločitve *performirati željo*) v končni instanci pomenita dolgočasno ali atraktivno, odtujeno ali potencialno skupnostno stvaritev.

Režirati sebe, dramtizirati situacijo

Avtorica se problema pasivizacije gledanja (ali režima gledanja-poslušanja) ne loteva dekonstrukcijsko (različne oblike odrske dekonstrukcije so sicer značilnost postdramskega), temveč predvsem širokopotezno, eruditsko. Njen prispevek je kvalitativno dekolonizacijski. To pomeni tudi, da ni ravno dobrodošel v sodobnem gledališkem polju, ki deluje po kolonizatorski logiki in se odkrito kaže kot permanentna zasedba prostora (institucija oziroma agenti polja, četudi »neodvisni«) z bralno paradigmo (italijanska škatla kot metaknjiga), oziroma kot izpraznjeno mesto politike. Na vse mogoče načine (ideološke, akademske, ekonomske, cenzorske) utrjena linearna povezava med dramatikom, režijo in igro (ter avtorstvom, zvezdništvom in menedžerstvom) tvori in vzdržuje obstoječi red, v katerem je zagotovljena fiksna funkcija publike alias aplavdirajočih opazovalcev.

Knjigo lahko beremo kot opozorilo ne le o tem, da tak ustroj, pod črto, zagotavlja predvsem dolgčas udeležbe, temveč kot razpiranje polja mogočega in pogled, zazrt v nemogoče: obstaja drugačen način pristopanja k odru, ki je na *idejni* ravni čezodrski; izhaja iz osebne odločitve zakorakati onstran in osebne afinitete do skupnega – iz želje po relativizaciji Jaza med eksperimentom v Onem; režirati tudi sebe, če režiraš druge. Misliti gledališko konstelacijo onkraj dualizma scena vs. občinstvo pomeni biti zmožen premika v prepovedano, delovati zunaj cone udobja.

Misliti in delovati na ta način pomeni najprej premisliti lastno početje. Ni lahko biti nearistotelovec, biti zmožen rahljanja fiksne identitete dramatika, režiserja, dramaturga, igralca, plesalca, performerja in gledalca kot dela občinstva. To lahko pripelje do nenadne ugotovitve, da je tvoj kanonizirani poklic oziroma funkcija precej

zamejena, da je še kako vpeta v kolonizatorsko logiko, četudi morda verjameš, da te opravičujejo lastna kritičnost, levičarstvo, eksistenčne okoliščine ali kaj drugega.

Biti neartistotelovec danes pomeni zavrniti identitarnost odrske mašinerije in s tem tudi njeno projiciranje navzven, zavrniti identitarno zamejenost kot osnovo širšega družbenega ustroja; najprej ubrati drugačen pristop k skupnosti in javnosti, v kateri deluješ in ji kažeš svoje delo.

Biti nearistotelovec ne pomeni apriorno odvreči tekst, temveč ubrati pristop k tekstu kot nečemu, kar samo po sebi nima statusa izjeme/razlike (že zato, ker je napisano v določenem jeziku). Performativnost lahko operira z razliko kot, na primer, potencialno napetostjo/prelomnostjo, vpeto v scenski dogodek, uprizarjanje teksta v postdramskem kontekstu pa paradigmo razlike v končni instanci le utrdi na ideološki ravni. Performativnost pri tem ni zagotovilo dogodkovnosti (v kontekstu gledališča kot praznovanja), lahko pa jo spodbuja, medtem ko uprizarjanje teksta že v sebi (v sami postopkovnosti, v samem funkcionalizmu, kanonu) zavira dogodkovnost, saj podpira in utrjuje hierarhijo razlikovanja med funkcijami, tudi takrat, ko jo želi premostiti;

postdramsko nima hibridne razsežnosti v njenem vitalnem pomenu, saj je vsak njegov poskus hibridizacije bolj zakodiran v kontekst razvoja gledališke forme kot pa vpet v metagledališko komunitarnost; raba multimedije, manj tipične prostorske postavitve, prestopanje rampe in podobne variacije na temo malce drugačne gledališke škatle ali pa z rabo podob, giba in golega pripovedovanja pred drugačna fabulativnost ne spremenijo dejstva, da dramatik, režiser in igralec publiki zgolj nekaj sporočajo; gre za prenos sporočila v izrazito posredniškem (reprezentativnem) kontekstu;

izraz spektakel, ki ga gledališki kritiki običajno uporabljajo bodisi v omalovažujočem ali senzacionalističnem pomenu, se tu izkaže kot še en spreobrnjen termin; spektakel v kontekstu gledališča kot praznovanja pomeni razmerja in razmere, v katerih je mogoč vznik/razvoj metaperformativnosti, ki z razliko operira afirmativno oziroma dopušča njeno realizacijo na metagledališki ravni; gledalstvo je pri tem razumljeno kot »vsebovano« v sami (umetniški) intenci; spektakel, tudi v svoji najbolj komercialni obliki, ima lahko dogodkovni potencial, ker operira z elementi gledališkega praznovanja oziroma se nanje opira (njegova komercialnost pa ni kvalitativno drugačna od komercialnosti postdramskih uprizoritev);

posredniški kontekst uprizarjanja, temelječ na vladavini teksta, odpravlja resnično politizacijo, to je dogodkovnost (gledališkosti); odpraviti vladavino teksta tako pomeni odpreti možnost kontekstualizacije v živo, možnost performativnosti v modusu *vsi za vse*; pri tem modusu ali strategiji je spektakularno to, da omogoča *dramatiziranje situacije* (namesto situacioniranja drame/teksta/režije);

ta dogodkovni zasuk, kot je mogoče razbrati, ne pomeni le zavrnitve vladavine teksta (ne gre za ukinitvev teksta kot takšnega, poudarek je na vladavini), temveč nujno nekaj širšega: odpravo same paradigme vladanja, kar na ravni gledališča kot sistema pomeni zavrnitev hierarhičnosti produkcije (ki se kaže v kodificiranih postopkih naslavljanja, reprodukcije, rekonstrukcije, retorike, oblikovanja prostora, razmeščanja akterjev in pasiviziranih opazovalcev, v etnocentričnosti govornice in institucije) oziroma *odpravo αρχή* – domnevne izjemnosti vsakega začetka, porekla, ukaza, vira akcije, fiksnega načela, (metode) vladanja –, ki je nezdržljiva s spektakularnim praznovanjem; spektakularno praznovanje tako ne more temeljiti na utrjeni metodi ali strategiji uprizarjanja, temveč na variabilno ukrivljeni metodi, ki opušta fiksacijo na prostor-čas procedure v službi predstave kot izdelka in dopušča »tveganje«, da se ne zgodi nič, saj šele s tem odpre možnost dogajanja kot dramatiziranja vsakokratne situacije; *odprava αρχή* v situaciji je ključna »metoda« ludičnega hepeninga.

»Nujnost, ki prihaja od zunaj«

Aristotel ali vampir zahodnega gledališča je vsestranski reality check. Razumeti knjigo kot mejnik bi bilo protislovno, saj relativizira meje in zamejitve gledališkega polja z razkritjem za mnoge gledališnike presenetljivega ali neprijetnega dejstva, da aktivno prispevajo k stalni reprodukciji dolgčasa; je prelomna intervencija v teatrološko in širše dojetanje ideologije zahodnega (globaliziranega) gledališkega sistema; njegovega najaktualnejšega in najvidnejšega izraza ne napada, pokaže pa, da postdramsko nadaljuje tradicijo aristotelizma v širšem kontekstu tistega, čemur se reče moderna demokracija.

Florence Dupont svojo raziskavo zaključí z nekaj konkretnimi predlogi – »podeliti gledališkemu besedilu nujnost, ki prihaja od zunaj« – in s sklicevanjem na odkritje Luigija Pirandella: »naučiti se pisati izhajajoč z odra« (str. 312–13).

Misliti predstavo kot delitev in soustvarjanje nečesa skupnega – in potemtakem ne delati predstave. Praznik razsrediščene performativnosti v skupnem namesto predstave, ki utrjuje demokracijo, ki to ni.

Navodila za avtorje

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku (britansko črkovanje) ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposojo tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language (British spelling). It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*

Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the Amfiteater webpage before submitting a manuscript.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €