

Članek se na primeru inovativnega gledališča slovenske neoavantgarde Pekarna, ki mu je posvečena pred kratkim izdana prva celostna obdelava v knjigi enega njenih ustanoviteljev Iva Svetine, ukvarja s problematiko zgodovinenja sodobnega slovenskega gledališča druge polovice dvajsetega stoletja. Ugotavlja, da Svetinova knjiga natančno, z angažmajem, avtorsko noto in s posebno odprto esejistično formo na telesu performativnega obrata slovenske dramatike in gledališča 1970-ih let prikaže, kako je morala sodobna umetnost socializma drugega sveta vedno znova dokazovati svojo pravico do obstoja. Zato je samo delno in nepopolno zgodovinjena, kar je posledica njene obrbnosti znotraj nacionalnega gledališkega prostora. Tako je gledališka zgodovina že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja dodobra pozabila na temeljne premike Pekarne, Gleja, Pupilije in celotnega performativnega obrata, ki so ga začeli ponovno odkrivati, interpretirati in zgodoviniti šele na prelomu stoletja in tisočletja. Svetinova knjiga riše do sedaj velikokrat nevidne ali zabrisane zgodovine umetniškega, produkcijskega in teoretskega ustvarjanja in mreženja postdramskega gledališča Pekarne in ob njej tudi EG Glej ter drugih eksperimentalnih iniciativ v Sloveniji, ki so nastale v posebnem političnem, kulturnem in intelektualnem prostoru socialistične samoupravne Slovenije in Jugoslavije sedemdesetih let, med vzhodom in zahodom, severom in jugom.

Ključne besede: performativni obrat, Gledališče Pekarna, Lado Kralj, Ivo Svetina, slovensko gledališče, eksperimentalno gledališče, zgodovinenje gledališča

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. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature (predvsem interakcije med obema področjema), semiotika kulture in kulturne študije.

tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?

Ob knjigi Iva Svetine *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016 (Knjižnica MGL, 167).

Tomaž Toporišič

Intonacija: Nič v zgodovini umetnosti ni več očitno

Verjetno bi le s težavo našli knjigo, ki bi bila primernejša za premislek o zgodovinenju slovenskega sodobnega gledališča, dramatike in uprizoritvenih umetnosti, kot je izvrstna esejistična monografija enega izmed ustanoviteljev, umetniško-programskih akterjev in tudi najdejavnejšega akterja zgodovinenja Gledališča Pekarna, mogoče najbolj radikalnega reza v tkivo dramskega gledališča sedemdesetih let prejšnjega stoletja in performativnega obrata. Prav Svetina s svojo odprto, esejistično formo, ki taktike pisanja ves čas prilagaja predmetom svojega raziskovanja, obenem pa ne pozablja na svoj »pesniški« kreda, priča o tem, da je tudi danes treba zelo resno vzeti Adornov pred tremi desetletji in pol zapisani stavek »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (1).

Svetinova knjiga na telesu performativnega obrata slovenske dramatike in gledališča 1970-ih let prikaže, kako se je morala sodobna umetnost socializma drugega sveta boriti za obstoj in vedno znova dokazovati svojo pravico do obstoja. Skozi insidersko samoopazovanje in samorefleksijo literarne in uprizoritvene prakse ter njihovih dilem od poznega modernizma do zgodnjega postmodernizma beleži in prepričljivo interpretira fenomen, ki ga je prepoznal le del takratne kritike, mogoče še najbolj Venó Taufer, ko je ob uprizoritvi Šeligove *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja zapisal, da je »Pekarna 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« (154–55). Bolj kot praviloma nekoliko zmedena sočasna kritika so tako prelomnost svojega početja razumeli Pekarnini akterji, o čemer priča tudi spominjanje enega igralskih nosilcev gledališča, »naturščika« Zdenka

Kodriča - Kočija:

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)

Toda gledališka zgodovina je že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja dodobra pozabila na temeljne premike Pekarne, Gleja, Pupilije in celotnega performativnega obrata. Ponovno so jih začeli odkrivati, interpretirati in zgodoviniti šele po prelomu stoletja in tisočletja.

Zgodovinska pričevanja kot lakmusov papir

Svetinova knjiga je kot lakmusov papir, ki v dialogu z zgodbami, ki so se oblikovale ob fenomenu Pekarne, riše do sedaj velikokrat nevidne ali zabrisane zgodovine umetniškega, produkcijskega in teoretskega ustvarjanja in mreženja postdramskega gledališča Pekarne in ob njej tudi EG Glej ter drugih eksperimentalnih iniciativ v Sloveniji, ki so nastale v posebnem političnem, kulturnem in intelektualnem prostoru socialistične samoupravne Slovenije in Jugoslavije sedemdesetih let, med vzhodom in zahodom, severom in jugom.

Pri tem Svetina izhaja iz temeljne zavesti o manku zgodovinenja slovenske sodobne umetnosti, ki ga v zapisu za revijo *Pogledi* »Je že napočil čas? O zgodovini slovenskega gledališča« uokviri v provokativno izjavo:

Dokler ne bomo zmogli napisati zgodovine lastnega gledališča, nam ne bodo pomagali ne tedni slovenske drame, ne dnevi komedije, ne Boršnikov festival, ne adaptacije gledaliških stavb, ne mednarodna gostovanja in priznanja, saj bomo živeli in ustvarjali potopljeni v hoteno pozabo, ker pač med nami ni (več) Martina Krpana, ki bi posekal lipo na cesarskem vrtu evropske zavesti in se spopadel z velikanom, ki se mu reče slovensko gledališče. (17)

Prav z generacijo Pekarne in Gleja se je namreč začelo intenzivno delovanje navzven, zunaj Slovenije, po evropskih festivalih. O tem priča npr. uspeh Gledališča Pekarne, ki je s predstavo *Tako Tako!* v režiji Ljubiše Ristića konec 1970-ih let gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju. O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis *Vjesnik* v izdaji *Vjesnika* u srijedu:

Na samem robu propada je Pekarne ponovno oživila. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lorvorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega

gledališča v Nancy. [...] Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva »gledališka gverila«, in ne paradna »gledališka konjenica«. (»Kazališna«)

Izhajanje iz evropskega in svetovnega konteksta

Hkrati pa se je še stopnjevalo izhajanje iz evropskega in svetovnega zemljevida gledališkega eksperimenta, ki je bilo sicer že očitno pri Odru 57, Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič in gledališču Ad Hoc Drage Ahačič, a je bilo še vedno predvsem stvar gledališko manj drznih in prelomnih privzemanj in adaptacij evropske dramske (gledališče absurda, eksistencializem) in gledališke avantgarde (Living Theatre). Tako je Lado Kralj v programu Gledališča Pekarna zapisal:

Gledališče Pekarna se skuša naslanjati na tradicijo slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča [Balbine Baranovič] in gledališča Ad hoc, pri tem pa iskati današnjemu trenutku ustrezen izraz predvsem v takih posebnih metodah, kot 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; takšne gledališke metode so sestavni del sodobnih gledaliških trendov, kakor se uveljavljajo tako na vzhodu kot na zahodu, vendar pa jim skuša gledališče Pekarna najti 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. (nav. po Andres 112)

Gledališče Pekarna se je zavedalo, da izhaja iz dotedanjih eksperimentov slovenskega gledališča, predvsem pa, da se mora ostriti v ustvarjalnem dialogu s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin ...). Tudi to skušnjo najnatančneje povzema Lado Kralj v spremnih besedah na zavihku Svetinove knjige 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 Pekarno. (nepaginirano)

Iz Kraljevih opazk je lepo razvidno, da se je Pekarna v procesu kreacije kot tudi igranja oziroma diseminacije svojih predstav zavestno vklapljala v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih

uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom, ter premikala meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem *melting potu* so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo, kar je hvaležen, a še neobdelan zgodovinski fenomen znotraj slovenskega gledališča.

O radikalnem rezu znotraj zgodovine slovenskega gledališča, ki se je zgodil s prvo predstavo Gledališča Pekarna, Zajčevim *Potohodcem*, premierno uprizorjenim 2. marca 1972, pričajo že sama dejstva, ki jih ob svoji lucidni interpretaciji niza Svetina, a so še danes premalo prisotna znotraj poskusov pisanja zgodovine slovenskega sodobnega gledališča. Lado Kralj je pod vplivom tega, kar je sam imenoval »grupno gledališče«, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča za temelj novega gledališča postavil ritual in skupino. Zanimalo ga je nekaj, kar je bilo neprimerno bolj radikalno od Glejevega koncepta: razredno gledališče, ki je 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« (Zajec 21), ampak novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Poudarjanje rituala je bilo zato za Kralja kritika družbenih vrednot. Z njim je hotel, kot je to takrat zelo natančno povedal v intervjuju za Mladino, ki pa najbrž ni bil pravilno razumljen oziroma zaznan in je nanj slovenska gledališka zgodovina pozabila, ritual in gledališče opredeliti kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). Gledališče je za Pekarno pomenilo »proučevanje fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa s proučevanje rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam).

Gledališče kot avtoterapevtska izkušnja

Tako kot Richard Schechner in ameriške gledališke avantgarde tistega časa je tudi Pekarna izhajala iz radikalne kritike industrijske družbe, ki posamezniku odreka izkustva celotnosti, procesa, organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva. Na drugi strani pa je Lado Kralj zavzel temeljni položaj Grotowskega: ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko ustvarjanja predstav kot proizvodov. 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.*). Hkrati pa je Pekarna stavila na to, kar Erika Fischer-Lichte prepozna kot temeljno lastnost performativnega dogodka oziroma gledališča po performativnem obratu: avtopoetično feedback zanko. Na lastnost predstave kot performativa, ki jo je Kralj poimenoval »udeleženos gledalca v procesu predstave [...] občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (»Čutil« 10). Z ukinitvijo četrte stene se je odprla možnost za močno avtopoetično feedback zanko, ritual, v katerem so gledalci postali aktivni udeleženci gledališke predstave. *Potohodec* je to zanko udejanjil v najbolj čisti obliki: izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten, ujeti v zanko povratnega učinka in povabljeni k sodelovanju v ritualu, hkrati pa so, kot zapiše Svetina, postali »del rituala, ne glede na to, ali si to želijo ali ne, ali se tega zavedajo ali ne« (»Gledališče Pekarna« 131).

Zgodovinenje gledališkega stroja Pekarne

Kakšen način zgodovinenja nam torej ob ukvarjanju s Pekarninim prelomnim obratom v slovenskem gledališču in kulturi sedemdesetih let ponudi Svetinova knjiga? Brez dvoma relevanten, esejističen, primarno literaturi zavezan pogled, ki pa je izrazito fasciniran z odrom in ritualnim. Svetina nam uspe prikazati Pekarno kot nekakšno tovarno podob. Kot gledališki stroj, ki je produciral načine gledanja, ti pa so vplivali na širšo kulturo. Pokaže in izpostavi dejstvo, ki je bilo do izida njegove knjige bolj ali manj spregledano: Pekarna je bila najbolj provokativen znanilec performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrirati tudi pojem nacionalne identitete.

Prav to tovarno podob, ki je vtisnila močan pečat v slovensko kulturo in državo zadnjih desetletij prejšnjega stoletja, se zdi, da danes skušajo zamenjati nove (»množičnomedijske«) tovarne, ki producirajo nove in nove simulakre na videz provokativnih podob. Status sodobne umetnosti in uprizarjanja znotraj že tako minimaliziranega kulturnega obrata v postsocialistični Sloveniji je izrazito ranljiv. Toda prav ta ranljivost izpostavlja temeljne kvalitete fenomena Pekarna, kot ga neideološko, a skozi svojo poetiko, ki je osebna, namerno partikularna, hkrati pa omogoča tudi drugačne interpretacije bralcev, zgodovini, problematizira in interpretira Ivo Svetina.

Moč Pekarne avtor najdeva v inovativnih in propulzivnih načinih gledanja, ki vplivajo na širšo kulturo. Prav tega se mora skupaj z gledališčem naučiti iz lastne zgodovine, ki jo reflektirata in interpretirata zgodovina in teorija drame ter gledališče. Zato je Svetinov pristop k zgodovinenju produktiven, saj razpira polje gledališča izven dramskega in literarnega, hkrati pa ne negira besede, za katero se zdi, da je bila znotraj slovenskega gledališča tudi *per negationem* vedno bistvena. Tudi takrat, ko

je bila zamenjana s korelati, npr. v Zajc-Kraljevem *Potohodcu* ali Štih-Jovanovičevem *Spomeniku*.

Njegova knjiga tako predstavlja prvi celostni pogled na zgodovino Pekarne, ob tem pa tudi slovenskega eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Upajmo, da se bodo temu pogledu kmalu pridružili novi, ki bodo z vsem potrebnim znanstvenim aparatom, hkrati pa tudi vsaj z nekaj Svetinovega neujemljivega erosa do gledališča uspeli zaobjeti in uokviriti izjemno bogato desetletje za sodobno uprizoritveno in druge umetnosti na prehodu iz moderne v postmoderno

Literatura

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.

Andres, Rok. *Gledališče Pekarne: (1972–1978)*. Diplomsko delo, UL AGRFT, 2014.

Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Prev. J. Drnovšek, Študentska založba, 2008.

Graham-White, Anthony. »'Ritual' in Contemporary Theatre and Criticism.« *Educational Theatre Journal*, let. 28, št. 3, 1976, str. 318–24.

Jesenko, Primož. »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: (prvi fragment o Gledališču Pekarne).« *Maska*, let. 24, št. 123/124, 2009, str. 20–49.

»Kazališna gerila dobiva rat.« Nepodpisano, *Vjesnik*, 12. avg. 2016, www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media. Dostop 23. april 2017.

Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip. Pogovarjal se je Primož Jesenko.« *Dialogi*, let. 45, št. 11–2, 2009, str. 5–37.

—. Program za Pekarino Lada Kralja. Zasebni arhiv Mojce Kreft, v: Andres: *Gledališče Pekarne*, str. 112.

—. »Hipijevsko, čutno, razpuščeno.« *20 let EG Glej*, ur. Marko Crnkovič idr., EG Glej, 1990, nepag. Slana, Miroslav. »Zdenko Kodrič - Koči.« *Stop*, let. 23, št. 27, 1990, str. 10–11.

Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarne (1971–1978).« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, let. 38, št. 78, 2002, 111–32.

—. »Je že napočil čas? O zgodovini slovenskega gledališča.« *Pogledi*, let. 6, št. 7, 8, 2015, str. 17.

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

Taufer, Venó. »Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem?« *Naši razgledi*, let. 22, št. 3, 1974, str. 154–55.

Zajec, Matjaž. »Zanima me razredno gledališče; razgovor z Lado Kraljem.« *Mladina*, 21. dec. 1971, str. 20–1.