

I. Rojstvo Pekarne

Verjetno je najboljše (znova) začeti z zakolom bele kokoške, ki je na prav poseben način zaznamoval dogajanje v slovenskem (neinstitucionalnem, eksperimentalnem) gledališču konec šestdesetih. Kot je bolj ali manj znano, je v predstavi Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, Pupilo pa Pupilčki*, ki jo je režiral Dušan Jovanović in je doživela svojo premiero najverjetneje (najverjetneje zato, ker so poglavitni materialni viri žal izgubljeni) 29. oktobra 1969 v Viteški dvorani ljubljanskih Križank, prišlo do zakola bele kokoške, to pa je v onih prevratnih časih (študentsko gibanje, protesti proti vojni v Vietnamu, hipijevsko gibanje, t. i. seksualna revolucija, okupacija Češkoslovaške socialistične republike po silah Varšavskega pakta in s tem konec sanj o socializmu s človeškim obrazom) povzročilo kar precejšnje vznemirjenje, da ne rečemo celo zgražanje, ki je kulminiralo celo v dejstvo, da so bili režiser in nastopajoči člani Gledališča Pupilije Ferkeverk poklicani k sodniku za prekrške zaradi »žaljivega, nedostojnega vedenja na javnem kraju« (16. in 17. člen zakona o javnem redu). Podrobneje sem o tem dogodku in o Gledališču Pupilije Ferkeverk pisal že pred leti v članku *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*, ki je bil objavljen v reviji *Maska*, kasneje pa še v knjigi Franceta Pibernika *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*, ki je izšla kot 114. zvezek Knjižnice MGL leta 1992.

Gledano iz današnje perspektive, iz časovne distance treh desetletij, pa je pomembnejše to, da je tedanja gledališka kritika, pri tem imam v mislih predvsem zapis Vena Tauferja v *Naših razgledih* (7. 11. 1969), ugotovila, da gre za resnično prelomen dogodek, ki je posegel v samo jedro gledališkega dogajanja na Slovenskem. Tako je Veno Taufer v svoji afirmativni kritiki zapisal zdaj že legendarni stavek, ki se glasi: »Smrt industrijsko pitane bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem.«

Resnici na ljubo pa je bila smrt »bele kure« hkrati vrhunec delovanja Gledališča Pupilije Ferkeverk, a tudi že njegov zaton, neusmiljeno bližajoči se konec. Res je predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* živela še vse do maja 1970 leta, in sicer na najrazličnejših gostovanjih (poleg gostovanja v menzi ljubljanskega Študentskega naselja, ko zaradi odpovedi v Križankah ni bilo več mogoče uprizarjati predstave, še v Domu JLA v Mariboru, v Zagrebu na festivalu MFSK (Mednarodni festival študentskega gledališča) in maja v beograjskem Domu omladine v okviru BRAMS-a (Beograjske revije amaterskih malih scen), vendar pa se je ta najradikalnejši

gledališki poskus »izlil« sam vase in še pred poletjem 1970 poniknil. Res je, da je pesnik Tomaž Kralj z večinoma novimi člani pripravil še najmanj dve predstavi - ena od njih, *Pupilija Ferkeverk in Zaspanček razkodranček*, je nastala na osnovi znamenite »pesmarice« nemškega »pedagoga« dr. Hofmanna *Struwel Peter* in bila jeseni 1971 povabljena celo na znameniti in predvsem ugledni mednarodni gledališki festival BITEF v Beogradu - a kljub temu je Gledališče Pupilije Ferkeverk ostalo v zavesti tako strokovne kot ljubiteljske javnosti verjetno prav s predstavo, v kateri je potekla kri bele kokoške. Vendar pa smemo reči, da je bilo seme kljub vsemu položeno v zemljo in treba je bilo samo počakati, da bo vzkliko.

Vse to znova omenjam predvsem zaradi že navedenega stavka iz Tauferjeve kritike, ki govori o smrti literarnega, zgolj estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem. Kajti ko se je jeseni 1971 Lado Kralj vrnil iz Združenih držav Amerike, kjer je študiral pri Richardu Schechnerju (in bil njegov asistent na oddelku za dramo newyorške univerze ter kasneje tudi asistent pri znameniti predstavi Komuna Schechnerjevega gledališča The Performance Group), in začel razmišljati o »uporabi« ameriških izkušenj ter o ustanovitvi novega gledališkega korpusa - grupe, je bilo eno temeljnih vprašanj, s katerim se je moral ukvarjati prav vprašanje o razmerju med gledališčem in literaturo oziroma drugače rečeno: kako ustvarjati (sodobno) gledališče, ki ne bi bilo »zgolj estetsko funkcionalno« oziroma (samo) literarno, kar je v bistvu le druga beseda za tradicionalno, če ne že kar konservativno in tako tudi reakcionarno gledališče.

Treba je namreč vedeti, da je bil Richard Schechner eden tistih (ameriških in evropskih) gledaliških ustvarjalcev, ki je v drugi polovici šestdesetih let poleg Juliana Becka in njegovega Living Theatra, skupine Bread and Puppet Theatre, Grotowskega, Barbe in (morda še Brooka) najtemeljiteje revolucioniral ameriško in posledično tudi evropsko gledališče, pri tem imamo v mislih seveda off-off Broadway produkcijo oziroma neinstitucionalne gledališke skupine, v katerih so sodelovali tako profesionalni igralci kot tudi amaterji (naturščiki). Schechner je bil učenec Jerzyja Grotowskega, ki je s predstavami svojega Teatra Laboratorium (ustanovljenega 1959. v Opolu, 1965. se je preselilo v Wroclav): *Akropolis*, *Doktor Faust*, *Stanovitni princ*, postavil temelje svojega gledališkega ustvarjanja (v prvi fazi, ki je trajala od leta 1957 do 1969 in se je imenovala »gledališče predstav«) in jih podrobneje opisal v knjigi *Revno gledališče* (Towards a Poor Theatre, 1968, slov. prevod 1973). Grotowski zavrača - tako na teoretski kot na praktični ravni - koncepcijo gledališča kot skupka različnih disciplin, osredotočiti se želi na to, kar predstavlja »bistvo gledališča kot umetnosti«, to pomeni, »na razmerje med igralcem in gledalcem« pa tudi na »igralčevo duhovno in kompozicijsko tehniko«. Predvsem pa je Grotowski razumel delo v gledališču in zanj kot »dolgoročno raziskavo«. Tako je tudi Schechner s svojo The Performance Group pripravil v neki newyorški garaži znamenito in razvpito predstavo *Dionysus in 69*. Pri tej predstavi je bil eden najopaznejših (in inovativnih) elementov prav organizacija prostora oziroma vzpostavitev novega odnosa med odrom in avdi-

torijem, odnosa, ki ga je Schechner radikalno spremenil oziroma kar ukinil, tako da se ne da več govoriti niti o odru niti o avditoriju.

Kraljeve ameriške izkušnje so spodbudile njegovo dovolj radikalno odločitev, da je ob že zastavljenem projektu Eksperimentalnega gledališča Glej, kot so ga zastavili Dušan Jovanović, Zvone Šedlbauer, Marko Slodnjak, Igor Lampret, Iztok Tory in še kdo, ustanovil svojo gledališko skupino, da bi lahko realiziral svoje zamisli, saj je (verjetno) presodil, da je programska zasnova EG Gleja bliže tradiciji Odra 57 kot pa njegovemu razumevanju sodobnega (neinstitucionalnega) gledališča, kakršno je imel priložnost spoznati ob svojem bivanju v ZDA. Ob tem je treba opozoriti še na neko dovolj pomembno terminološko zadevo, in sicer: danes (in že vsaj dve desetletji) se običajno govori o profesionalnem (poklicnem) gledališču na eni strani in neinstitucionalnih (alternativnih) gledaliških skupinah na drugi strani. Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih pa se je govorilo zlasti o t.i. eksperimentalnem gledališču, ki pa je imelo, kljub temu da je dosledno delovalo zunaj institucij (npr. ljubljanske Drame kot osrednjega gledališkega hrama), »nalogo« da s svojimi spoznanji (teoretičnimi in tudi praktičnimi) vendarle posredno vpliva na delo v inštitucijah in tako prerodi tradicionalno razumevanje gledališke umetnosti. Tako je tudi Lado Kralj razumel vlogo in položaj novega gledališča, ki da mora začeti tako rekoč iz nič, onkraj sicer bogatega, a okostenelega izročila tradicionalnega gledališča. Zatorej je izbral svojo lastno pot in v opuščnem prostoru nekdanje Vrtačnikove pekarnice na Viču, natančneje na dvorišču Tržaške 15 v Ljubljani, jeseni 1971 začel z »vajami« za prvo predstavo tedaj še neimenovalnega gledališča.

Da bi lahko po treh desetletjih rekonstruirali vsaj temeljna idejna izhodišča, ki so vodila Kralja pri ustanavljanju novega gledališča, smo morali poiskati »avtentične« vire, iz katerih lahko razbiramo argumente, ki so botrovali ustanovitvi Pekarne. In na srečo je ohranjen pogovor, ki ga je Lado Kralj imel jeseni z Matjažem Zajcem za *Mladino*. Ne le pogovor v celoti, ampak že sam naslov pogovora je zelo poveden in hkrati tudi simptomatičen za ponazoritev onega nenavadnega časa, ko so se skrajno radikalne, celo anarhistične ideje, ki pa niso bile vedno le proizvod skrajnega levičarstva ali celo maoizma, ki je konec šestdesetih pljusknil v podobi rdeče knjižice misli kitajskega voditelja Mao Zedonga čez zahodni svet, ampak tudi ali predvsem hipijevskih idej o prerodu gnilega kapitalizma, mešale z idejami samoupravnega socializma oziroma socializma s človeškim obrazom. Naslov omenjenega pogovora je bila trditev Lada Kralja: »Zanima me razredno gledališče.«

Prvo, kar je v tem pogovoru izrazito izpostavljeno, je princip grupe (in ne ansambla profesionalnih igralcev, kar je bila značilnost npr. EG Gleja). Zatorej je treba o prvi fazi gledališča Pekarna govoriti kot o grupnem gledališču. Lado Kralj je bil namreč prepričan, da pri razumevanju sodobnega gledališča nikakor ne gre le za različne estetike, temveč tudi (ali predvsem, saj je izpostavljen celo razredni princip!) za različne socialne izkušnje. In prav (socialne) izkušnje, ki jih je Lado Kralj pridobil v ZDA oziroma v New

Yorku, so v temelju oblikovale podobo (programsko, estetsko, idejno naravnost) Pekarne. Estetika (Veno Taufer je jeseni 1969 pisal o smrti »zgolj estetsko funkcionalnega gledališča«!) je bila potisnjena v drugi, če ne kar tretji plan. Ob tem je treba opozoriti še na neko izjemno pomembno in usodno dejstvo, ki je zaznamovalo tedanje razmišljanje o funkciji gledališča (in širše tudi literature, umetnosti, kulture), in sicer je bila to izkušnja svetovnega študentskega gibanja, ali natančneje, revolte, ki je svojo reprizo doživela spomladi 1971 tudi v Ljubljani z zasedbo Filozofske fakultete. Lado Kralj je bil tedaj sicer v ZDA, a del izkušenj, ki jih je sam doživljal v Združenih državah, se je zgodil tudi v Ljubljani. In kar precejšen del prvotne skupine (grupe), ki se je jeseni 1971 zbrala ob Ladu Kralju, se je vsaj pasivno udeležil zasedbe Filozofske fakultete; med njimi so bili nekateri študentje primerjalne književnosti in študentje AGRFT.

Kljub nekaterim skupnim potezom ameriških in naših izkušenj študentskega gibanja - v prvi vrsti je šlo za zahteve po demokratizaciji tako ameriškega ekonomskega in družbenega sistema kot jugoslovanskega samoupravnega socializma (kar je z današnjega gledišča prav gotovo težko doumljivo) - pa Kralj v omenjenem pogovoru ni iskal vzporednic med dvema tako različnima duhovnima in ekonomskima svetovoma, ampak je raje pojasnil razlike med ameriško izkušnjo pluralizma in pluralizmom interesov, ki so se začeli uveljavljati znotraj sistema socialističnega samoupravljanja kot tista legitimna sila, ki jo je priznavala (celo) partija. Lado Kralj je tako menil, da je »pri nas kultura enorazredna, da je kultura socialističnega razreda, ki ga dejansko ni«.

Novo gledališče se je, še pred svojo prvo predstavo, v besedah svojega idejnega očeta in ustanovitelja deklariralo z nedvoumnimi izjavami o tem, da je tedanja slovenska (in tudi jugoslovanska) družba utemeljena na laži - na izmišljotini o t. i. »socialističnem razredu«. Vsekakor dovolj velik razlog, da gledališče nikdar ne bi moglo zaživeti, kaj šele, da bi dobilo državno (finančno) pomoč, saj je šlo za »nekonstruktivno kritiko«, ta pa se je tisti čas takoj povezovala z idejnim nihilizmom oziroma z spodkopavanjem socialistične družbene ureditve. A kljub temu da se je že sam idejni zasnutek novega gledališča utemeljeval na kritiki »vsega obstoječega«, je bilo gledališče kasneje deležno uradne, tj., državne finančne podpore za svoje delovanje, in sicer v obliki subvencije, ki jo je gledališču Pekarna dodeljevala tedanja Ljubljanska kulturna skupnost.

Lado Kralj je bil torej prepričan, da prihaja do marsikaterega nesporazuma znotraj kulture, umetnosti in s tem tudi gledališča prav zaradi tega, ker partija ne priznava razslojenosti družbe. Pri tem pa je pomembno tudi to, da je Kraljevo zavzemanje za priznavanje dejanskega stanja družbe - torej njene razslojenosti - usmerjeno v prepoznavanje t. i. subkulture in njenega teatra. Po tem se je ločil od svojega »učitelja« Richarda Schechnerja, ki je zavračal kakršno koli estetiko, saj je že v uvodu v svojo knjigo *Environmental Theatre* (1973) nedvoumno zapisal, da njegova »performance theory« temelji na študiju antropologije, socialne psihologije, psihoanalize in tudi t. i. *gestalt* terapije in da gre prav zaradi spoznanj, ki mu

jih dajejo omenjena teoretična znanja ali védenja, da gre pri njegovem ukvarjanju z gledališčem za družbeno znanost (vedo) - »social science« - in ne za vejo estetike. »Zavračam estetiko,« je zapisal Schechner.

Kralj pa je - navkljub ali pa prav zaradi sodelovanja s Schechnerjem - menil, da mora biti gledališče, prvič, razredno, in drugič, da je gledališče »estetska akcija nekega sloja«, ta sloj pa je »subkultura«. »Ne zanima me eksperimentalni ali avantgardni teater, to je teater, ki hoče biti boljši ali naprednejši od tradicionalnega,« prav tako nedvoumno izreka svoje prepričanje Lado Kralj. Pri tem pa je še določnejši: »Zanima me teater kot estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega.« Brez dvoma se srečujemo z izjemno pomembnimi in daljnosežnimi izjavami, ki so že čez nekaj mesecev bogato »obrodile«, se »utelesile« v predstavi *Potohodec*, ki jo je režiral Lado Kralj in katere premiera je bila 2. marca 1972.

Verjetno je še dandanes presenetljivo Kraljevo stališče - izrečeno v času, ko se je skoraj brez vsakršnih omejitev uporabljalo tako poimenovanje avantgardno kot eksperimentalno, in to ne le za gledališka snovanja, ampak tudi za literaturo, likovno umetnost, glasbo... - stališče, ki se odvrča od t. i. avantgardnega in eksperimentalnega gledališča. Na tem mestu žal ni mogoče podrobneje analizirati teh terminov, s katerima se je v šestdesetih označevalo in poimenovalo tisto gledališče, ki je bolj ali manj hote in zavestno kršilo »pravila« tradicionalnega gledališča, se pravi, da se ni dokončno in nepreklicno odvrnilo od tega gledališča, ampak da je hotelo le »premagati«, biti - kot pravi Lado Kralj - »boljše ali naprednejše«. Takoj ko na področju umetnosti začnemo uporabljati pojme, kot so »napredek«, »napreden«, »naprednejši«, ali ustrezne tujke, kot so »progres«, »progresiven«, pomeni, da razumemo dogajanje umetnosti kot nekakšno evolucijo, razvoj od nižjih k višjim oblikam. To pa prej vodi - če parafraziram Dušana Pirjevca - v svojevrsten rasizem, saj bi navsezadnje tako razumevanje umetnosti pomenilo, da so bili stari Grki manj razviti od, npr., elizabetincev ali romantikov; Sofokles bi torej bil »manj razvit« od Molièra, kar pomeni, da naj bi bil slabši dramatik, saj naj bi pripadal nižji, manj razviti »obliki« umetnosti.

Prav zaradi tako »ekskluzivnega« stališča se je Lado Kralj po vrnitvi iz ZDA tudi moral raziti s tistimi svojimi generacijskimi tovariši, ki so se zbrali ob EG Gleju, saj je vsaj prvih nekaj sezon Glej deloval (in se v zavesti ljudi tudi zasidral) kot polnokrven primer eksperimentalnega (zato tudi že v samem naslovu EG - eksperimentalno gledališče) in s tem tudi avantgardnega gledališča. ki je utiralo pot - kot predstraža - sodobnim gledališkim tokovom, ki so prej ali slej morali prodreti tudi v okostenele institucije gledaliških hiš. EG Glej oziroma njegovi ustanovitelji so svoja radikalna stališča lahko formulirali, pomagaje si z enim od razvpitih gesel študentskega gibanja iz leta 1968, ki je pozivalo na »pohod skozi institucije«. Kajti vrsta ustvarjalcev (režiserjev, dramaturgov, igralcev, scenografov, kostumografov in ne nazadnje tudi avtorjev) je delovala tudi v institucionalnih gledališčih. Poleg tega pa je bil tu še dramski tekst, ki ga je eksperimentalno oziroma avantgardno gledališče razumelo drugače kot,

npr., Lado Kralj ali Richard Schechner, ki je s svojo skupino The Performance Group leta 1968 uprizoril znamenite Ajshilove *Bakhtke* pod naslovom *Dionysus in 69*. Tako ni bilo nič nenavadnega, da so v EG Gleju nastajale predstave na osnovi tekstov domačih in tujih avtorjev: tako je bila velika zasluga EG Gleja (v njegovi prvi »petletki«) prav seznanjanje domačega gledalca s sočasno dramsko produkcijo v Evropi - uprizoritve dramskih del F. X. Kroetzja, P. Handkeja ali E. Bonda so zgovoren primer take (uspešne) gledališke prakse. Nič manj pa tudi uprizoritve, npr., kultnih Jesihovih *Grenkih sadežev pravice* v režiji Zvoneta Šedlbauerja ali Štihovga *Spomenika G* v režiji Dušana Jovanovića in izvedbi igralka Jožice Avbelj. S tem je EG Glej nadaljeval »žlathno tradicijo« Odra 57. Resnično - tudi glede na avantgardo oziroma eksperiment, ki ga je inavguriral EG Glej - so bila stališča Lada Kralja izjemno radikalna. Še zlasti v drugih dveh »programskih točkah«, in sicer, ko omenja (kot temelj novega gledališča) ritual in grupo (in ne ansambel poklicnih igralcev). Člani grupe (nekoč so bili to igralci) postanejo izvajalci rituala. Ali rečeno drugače: igralec postane član grupe, ko je izvajalec rituala. Prav zaradi tega je bila prva »grupa«, ki jo je Lado Kralj v jeseni 1971 zbral v prostorih stare, zapuščene pekarnice na Tržaški 15, bila sestavljena iz študentov Filozofske fakultete (z Oddelka za primerjalno književnost, kjer je bil Kralj asistent) in nekaterih študentov (šudentk) AGRFT.

Vprašanje rituala je seveda silno obširno in razplasteno, zaradi tega ga na tem mestu nikakor ne morem temeljito obravnavati - vendar pa je eno nesporno: ritual skuša gledališče vrniti k njegovim (svetim/posvečenim) izvorom. Ritual hoče gledališče znova nabiti s prastaro energijo, v kateri se je dogodilo soočenje božjega (svetega) s človeškim (profanim). Zgled za tako »ritualno gledališče«, ki še vedno živi, je t. i. azijsko gledališče in znotraj njega, npr., tradicionalno tibetansko gledališče *a če lhamo*. Nadalje ritual pomeni tudi to, da gre za poseben (posvečen) obred (dogodek), v katerem se meja med izvajalci (posvečenci) in občinstvom zabriše. Lado Kralj opozarja, da morajo imeti »igralci« (kljub temu da Kralj govori o temeljih, na katerih bo zgradil novo gledališče, še vedno uporablja tradicionalno poimenovanje za izvajalce gledališke predstave, čeprav pri tem misli na ritual; to moramo verjetno pripisati dejstvu, da gre vendarle za pogovor z novinarjem in ne za morebitni teoretski spis, v katerem bi Lado Kralj strokovno utemeljeval svoje (nove) ideje) poseben trening in iz njega izhajajočo disciplino (zmožnost discipliniranja svojega gibanja, misli in čustev), ki jim šele omogoča vstop v ritual. Tu je Kralj znova v neposredni bližini teorije svojega »učitelja« Schechnerja, pa ne le teorije, ampak tudi prakse, saj se je Schechner s prav posebno strastjo in zagnanostjo ukvarjal s problemom gledališkega prostora (posvetil mu je kar celo poglavje svoje knjige *Environmental Theatre* - nalsov bi lahko glede na uveljavljeno prakso prevedli le z drugo tujko in sicer kot ambientalno gledališče, to pa priča o temeljnem pretresu, ki se je konec šestdesetih dogodil v razumevanju gledališke teorije in prakse, in zadregi, s katero so se srečevali gledališki teoretiki, ko so ugotovili, da jim manjka celo ustrezen slovenski izraz za to

vrsto gledališča). Izhajal je iz prepričanja, da v nasprotju s tradicionalnim gledališčem, ki pozna oder in avditorij, novo, t. i. »ambientalno« gledališče ruši (to umetno) delitev in v vsem prostoru gledališkega dogajanja vzpostavlja vladavino »demokracije«, kar pomeni da se tako igralci kot gledalci »razlijejo« po vsem prostoru; s tem je odstranjena tudi tradicionalna pregrada, meja, »rampa« - in odpre se možnost za ritual, v katerem enakovredno sodelujejo izvajalci in gledalci, ki nikakor niso več samo (pasivni) opazovalci, ampak bolj ali manj aktivni udeleženci gledališke predstave-rituala. Znano je, da je prav pri Schechnerjevi predstavi *Dionysus* večkrat prihajalo do »aktiviranja« občinstva, ki je hotelo preprečiti smrt Penteja! Ukinitve meje med odrom in avditorijem in s tem vzpostavitev demokratičnega odnosa med igralci in gledalci je hkrati pomenila tudi večjo možnost identifikacije z liki, ki so jih igrali igralci, kar je svojevrsten paradoks, saj bi pričakovali, da je z ukinitvijo »rampe« porušena iluzija odra kot avtonomnega sveta, v katerega gledalec lahko samo kuka (kot kakšen voajer) in da je zaradi tega otežena tudi možnost identifikacije. Pa se je zgodilo ravno obratno. Neposredni stik igralca in gledalca ni ukinitil iluzije, ampak je ustvaril trdnejšo in trajnejšo zvezo med obema udeležencema gledališkega dogodka.

Vsa ta teoretična izhodišča, ki jih je Lado Kralj izpovedal v pogovoru za *Mladino*, so temeljila - kot rečeno - na teoriji in praksi Richarda Schechnerja, hkrati pa tudi na neposrednih (življenjskih) izkušnjah, ki jih je Kralj pridobil med svojim bivanjem v ZDA. Kajti to je bil čas najrazličnejših radikalnih političnih gibanj in aktivistov kot je bil npr. Abbie Hoffman, ki je zase trdil, da je »velik ameriški režiser«. Zaradi tega se je o gledališču govorilo celo kot o obliki političnega boja proti inštitucijam zahodnega imperializma in militarizma (eskalacija vietnamske vojne!). In tako je bil iznajden tudi izraz gverilsko gledališče, ki naj bi nedvoumno opozarjal tudi na »bojevito« razsežnost gledališča. In verjetno je prav zaradi tega Lado Kralj, ko je govoril o »nalogah« novega gledališča, uporabljal izraz »estetska akcija«, ki je sicer v nasprotju s heglovskim razumevanjem estetike kot nečesa popolnoma brezinteresnega. Ob tem bi prej ali slej kazalo analizirati tista idejna izhodišča, ki so v začetku osemdesetih na Slovenskem rodila t. i. politično gledališče, ki je svoj nesporni vrh doživelo z nekaterimi predstavami Slovenskega mladinskega gledališča (*Žrtve mode bum-bum*, *Strah in pogum*, *Razredni sovražnik*, *Ana*, *Missa v a-molu*) in s prvimi uprizoritvami Jančarjevih dram (še zlasti *Velikim brilijantnim valčkom*).

Seveda pa je bilo tisto, kar se je (zlasti v ZDA) imenovalo »gverilski teater« na sami meji gledališkega dogodka, saj je šlo velikokrat za (politično, levičarsko, ultra levičarsko ali anarhistično) provokacijo (npr. zasedba newyorške borze).

V nadaljevanju svojega »programskega« intervjuja se je Lado Kralj moral dotaknil tudi Jerzyja Grotowskega, ki je konec šestdesetih že močno zaznamoval tudi vse tedanje neinstitucionalno gledališče v ZDA. Kajti - tako Lado Kralj - brez Grotowskega ne bi bilo »grupnega teatra«. Znova se

znajdemo pred neprijetnim dejstvom, in sicer, da na tem mestu žal ne moremo podrobneje spregovoriti o razsežnostih in pomenu Grotowskega za sodobno gledališče, tj. gledališče druge polovice 20. stoletja. Brez dvoma je Grotowski ena od osrednjih (in najbolj karizmatičnih) osebnosti v gledališču našega stoletja in takega mnenja je bil tudi Kralj - po svoji vplivnosti celo večji od Stanislavskega.

Vendar pa je neka temeljna razlika med ameriško izkušnjo gledališča s konca šestdesetih in tistim, kar je Grotowski postavil v središče svojega raziskovanja gledališča: četudi je šlo pri obeh »sistemih« za novo definiranje vloge igralca (izvajalca rituala, estetske akcije - kot je to imenoval Lado Kralj), pa je Grotowski razumel funkcijo igralca bolj v duhovnem smislu oziroma je enačil ustvarjalni proces nastajanja gledališke predstave v smislu iskanja igralčeve globlje resničnosti. Grotowski v svojem Teatru Laboratorium na temeljna bivanjska vprašanja, kot npr. Kdo si? Od kod prihajaš? Kam greš?, od igralcev ni terjal odgovorov, ampak dejanja.

Vendar pa je bila tako »vzhodni« kot »zahodni« gledališki izkušnji v šestdesetih skupna prav pozornost, ki je bila namenjena igralcu. Igralec, ki nikakor ni bil (ni smel biti, ni mogel biti) zvezda, saj je deloval v grupi, je nenehno iskal navdiha za svoje kreacije prav iz te kolektivne prezenca v igralnem prostoru. Različne usode ljudi, povezanih v grupo, so bogatile vsakega posameznika in gradile kolektivno zavest in izpoved. Igralec je moral (skupaj s soigralci) - še preden se je začelo delo pri konkretnem (dramskem) besedilu - izkusiti temeljna doživetja, ki so mu pomagala graditi vlogo. Prav zaradi tega je bilo treba v igralcu (v primeru Pekarne - vsaj v prvi fazi, tj. ob nastajanju *Potohodca* - grupe niso sestavljali profesionalci, torej šolani igralci) zbuditi posebno senzibiliteto, s katero je nanovo izkušal samega sebe, svoje telo v prostoru kot tudi soigralca in še zlasti njun medsebojni odnos. Vse to je bilo treba opraviti, še preden se je začelo delo pri konkretnem gledališke projektu, saj je to novo gledališče od tradicionalnega (meščanskega) gledališča tako radikalno ločevalo ravno zanikanje sistema, ki ga je uveljavil in uzakonil Stanislavski. Igralec v grupnem gledališču ne igra nekoga drugega, neke vloge/lika, ki je »doma« v dramskem tekstu; igralec mora ustvariti tak lik, ki bo prepričljiv ne le glede na dramatikova pričakovanja, ampak predvsem na pričakovanja gledalca, ki ima že vnaprej izdelane nekatere predstave, o npr., izgledu morilca, o tem, kakšne so njegove kretnje, grimase, reakcije ipd. V grupnem gledališču mora igralec v sebi najti »morilski impulz« (impulz torej, ki je neko osebo storil za morilca).

Poleg vsega navedenega pa je igra tudi socialna (ne le estetska) akcija, ki poteka na dveh ravneh, in sicer na prvi ravni, ki je raven grupe, ter na drugi, ki je raven gledalca. Zaradi prepričanja, da je ritual »optimalna oblika igre«, mora grupa razvijati svojo (interno) dinamiko, iz katere vsak posameznik lahko črpa svoje kreativne moči, te pa so prej rezultat »kinetičnega impulza« kot pa emocionalnega. Tako grupa postopoma postaja »popoln organizem«, v katerem in zaradi katerega se do maksimuma razvijajo individualne izvajalske sposobnosti.

Ob vsem tem pa vendarle ostaja ritual tista ključna beseda, ki je tudi takrat (ne le danes) budila vrsto vprašanj, in sicer ali je v tedanji potrošniški, sekularizirani družbi ritual (zunaj npr. cerkvene inštitucije) sploh mogoč? Vse kaže, da je bilo prepričanje marsikaterega gledališkega ustvarjalca s konca šestdesetih, da je ritual mogoč in da je prav gledališče (grupno gledališče, »environmental theatre« ali ambientalno gledališče) tisto mesto, na katerem je še mogoče avtentično izvajati rituale. Seveda pri tem ni šlo za obujanje arhaičnih (in že zdavnaj zamrlih, pozabljenih) ritualov, ampak za iskanje in »utelešanje« novih, so-dobnih ritualov.

Prav zaradi tega je Richard Schechner svojo predstavo *Komuna* (pri kateri je sodeloval tudi Lado Kralj) zasnoval na enem tedaj najbolj razvpih zločinov, in sicer umoru noseče filmske igralka Sharon Tate (žene režiserja Romana Polanskega), ki ga je zagrešil Charles Manson. Richard Schechner je izhajal iz prepričanja, da Mansonov umor ni grozovito naključje, ampak logična posledica družbe, ki je formirana (in utemeljevana) na nasilju. Predstava *Komuna* ni zavzemala nikakršnega vrednostnega stališča (ni obsojala strahotnega zločina), saj je bil njen cilj, da je bil »motiv Mansonovega umora prezentiran tako samo po sebi umevno, da se je marsikdo od gledalcev moral tik pred zaključkom, to je tik pred ritualnim umorom, na silo iztrgati iz magije predstave in zavzeti svoje (podčrtal I. S.) stališče« (L. Kralj).

Poleg tega morda zelo drastičnega primera rituala sodobne (potrošniške, razredne) družbe pa so še drugi (npr. objokovanje mrtvih), ki nas vežejo s človekovimi arhaičnimi izkušnjami. Temeljna (teoretična in praktična) izhodišča, na katerih je Lado Kralj v jeseni 1971 gradil svoje novo gledališče, tj., razredno gledališče, gledališče grupe, estetske akcije, rituala, so bila popisana in tako tudi ohranjena, iztrgana pozabi, po zaslugi podrobnega zapisa pogovora, ki ga je Kralj imel z novinarjem *Mladine*. Kraljevo zavzemanje za »prevrednotenje vrednot« - gledališke teorije in prakse - ob koncu šestdesetih na Slovenskem je temeljilo na prepričanju - naj vendarle še enkrat ponovimo - da »večina drugih gledališč išče nove gledališke tendence še vedno v izbiri bolj in bolj avantgardnega repertoarja in drznih šokantnih scen, ne pa v proučevanju fenomena igre same kot temelja gledališke kreacije«. Prav zaradi tega se je Lado Kralj tudi razšel s pobudniki in ustanovitelji EG Gleja, ravno tako kritično pa je ocenjeval poskuse osrednje slovenske gledališke hiše, Drame SNG v Ljubljani, ki si je prav konec šestdesetih, natančneje od leta 1967, ko je v prizidku Drame začela delovati Mala Drama kot prostor gledališkega eksperimenta, in to znotraj inštitucije, ki je morala biti že zaradi svojega kulturno političnega položaja konservativna in tradicionalna, tako rekoč čuvarka žlahtne tradicije slovenskega gledališkega izročila od Linharta dalje, prizadevala z nekaterimi (sicer zelo odmevnimi) predstavami (tudi na velikem odru - npr. Korunovo *Orestejo*) »revitalizirati« slovensko gledališče. S pozicije, na kateri je Lado Kralj gradil svoje novo razumevanje in udejanjanje gledališča, pa so bili vsi ti poskusi (od Strniševih *Žab*, Jovanovičeve *Emilije* do Arrabalovega *Asirskega cesarja* - navajam samo tiste predstave, ki so

najbolj odmevale tudi med najmlajšo generacijo gledaliških navdušencev) bolj ali manj še vedno ujeti v tradicionalno razumevanje gledališča, saj le tega niso problematizirali, ampak so ga skušali samo radikalizirati - se pravi, ga pripeljati na rob, na mejo, onstran katere se začne novo življenje, novo gledališče - te pa je znotraj nacionalne inštitucije (gledališča muzeja) ni mogoče prekoračiti.

II. Potohodec

2. marca 1972 je bila v gledališču Pekarna prva premiera. Lado Kralj je uresničil svoje zamisli, ki jih je jeseni prejšnje leto razložil v pogovoru za *Mladino*, in premierno je bila izvedena nova igra Daneta Zajca *Potohodec*, ki je z letnico 1971 izšla tudi v knjižni obliki in dotlej še ni bila uprizorjena. V predstavi so nastopili Samo Gabrijelčič, Meta Gorjup, Zdenko (Koči) Kodrič, Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Janez Vrečko, Matjaž Hočevar ter Tomaž Pengov - Pigl in Miljenko Arnejšek - Prle - slednja sta prispevala za predstavo tudi glasbo in jo v živo izvajala.

Predstavo je mogoče danes - po tridesetih letih - rekonstruirati iz (verjetno edinega) ohranjenega »sinopsisa« (ki sem ga ohranil kot delni Kraljev pomočnik - v zaključni fazi nastajanja predstave mi je namreč enkrat ali dvakrat zaupal vodenje vaj, in sicer z izgovorom, da ima neodložljive obveznosti; na ta način me je verjetno hotel preizkusiti, ali se znam v gledališču tudi praktično spopasti z vodenjem skupine - grupe), v katerem so zapsani prizori, ki so sestavljali predstavo. Vseh prizorov je bilo enajst in so si sledili v naslednjem vrstnem redu:

1. Petje (Kdo še razume izumrli jezik... (vsi))
2. Inicijacija - abeceda potohodčevskega jezika (vsi)
3. Glas - gib (vsi)
4. Organizem (vsi)
5. Sprehajanje, pomenkovanje, fokus (vsi)
6. Tako ga torej iščem (Samo Gabrijelčič)
7. V teh spanjih (Barbara Levstik)
8. Ko sem objela spečega jelena (Meta Gorjup, Samo Gabrijelčič)
9. Že dolgo se ničesar ne spominjam (Barbara Levstik, Zdenko Kodrič)
10. Rekli so vam (Zdenko Kodrič)
11. Zaključek (vsi)

Seveda iz tega sinopsisa, ki vsebuje za posamezne prizore tudi ustrezno besedilo (iz Zajčevega *Potohodca*), ni mogoče ugotoviti, kako so bila v predstavi realizirana temeljna načela novega gledališča, o katerih je Kralj govoril jeseni 1971, ko je šele začel delo (bi rekel Grotowski, in ne vaje!) za predstavo. Na srečo je ohranjen tudi tekst, ki ga je napisal Lado Kralj ob gostovanju *Potohodca* na mednarodnem študentskem gledališkem festivalu (IFSK) v Zagrebu spomladi 1972 (verjetno konec aprila ali v začetku maja). To besedilo je izrazito programskega značaja, lahko bi celo

rekli manifestativnega, saj v dvajsetih točkah ne povzema le teoretičnih izhodišč, na katerih je bila zasnovana predstava, ampak govori predvsem o konkretnih izkušnjah pri ustvarjanju novega tipa gledališča. Vendar se moramo, preden se posvetimo analizi tega Kraljevega zapisa, še nekoliko pomuditi pri samem *Potohodcu*, dramskem besedilu enega najvidnejših slovenskih pesnikov druge polovice 20. stoletja. Nedvomno gre za eno najbolj enigmatičnih in to ne samo Zajčevih dramskih besedil, o čemer priča prav »interes«, ki ga je ta Zajčeva pesniška igra zbudila v slovenskem gledališkem prostoru. *Potohodec*, ki je - kot že rečeno - leta 1971 izšel v knjižni obliki pri Cankarjevi založbi, je bil drugo Zajčevo dramsko besedilo. Prvo, *Otroka reke*, je bilo objavljeno leta 1963, uprizorjeno pa leto predtem (22. 1. 1962) na Odru 57, medtem ko je bil *Voranc*, tretje dramsko besedilo, objavljen leta 1978 in uprizorjen na velikem odru ljubljanske Drame (v režiji Mileta Koruna) v sezoni 1979/80. S tem je Dane Zajc (končno!) stopil tudi na oder osrednjega slovenskega gledališkega hrama in bil prepoznan - ob Smoletu, Kozaku, Strniši - za enega najpomembnejših slovenskih povojnih dramatikov. Letnice objav navajam prav zaradi tega, ker je bil v poklicnem gledališču, Mestnem gledališču ljubljanskem, *Potohodec* uprizorjen šele leta 1990 (v režiji Mileta Koruna), torej skoraj dve desetletji po nastanku oziroma knjižni izdaji. Leta 1983 pa so *Potohodca* uprizorili kot svojo diplomsko nalogo študentje AGRFTV. Vendar o prav posebnem mestu, ki ga *Potohodec* zaseda v Zajčevem dramskem opusu, ne govori pičli interes, ki so ga zanj pokazala slovenska poklicna gledališča, ampak predvsem njegova nenavadna, do skrajnih meja prignana dramaturgija, ki je - po vsej verjetnosti - botrovala temu, da je moralo, izvzemši uprizoritev v Pekarni in študentsko diplomsko nalogo, preteči dvajset let, da se je s tem za-umnim dramskim besedilom spopadel Mile Korun, ta večni iznajditelj in reformator slovenskega gledališča. Naj na tem mestu omenim še podatek, ki prav gotovo dovolj zgovorno govori sam zase, in sicer, da je bil tedaj v Mestnem gledališču ljubljanskem umetniški vodja komediograf Tone Partljič; Daneta Zajca je povabil k sodelovanju pri uprizoritvi, in sicer kot dramaturga, misleč - navajam Partljičevo ustno pričevanje po malo več kot desetih letih, ki so minila od premiere - da bo kot avtor znal (zlasti) igralcem razjasniti svojo pesniško igro, ki je bila za ansambel prav gotovo velik izziv, a hkrati tudi težko izvedljiva naloga.

Potohodec je most med prvo Zajčevo igro, *Otroka reke*, in *Vorancem*. Medtem ko sta bila *Otroka reke* še vsa potopljena v kristalno morje poezije in je njuna dramatičnost temeljila predvsem na kontrastiranju poetičnih »situacij«, slik in simbolov, ki so upravičeno terjali tudi ustrezno poimevanje te in take dramatike - tako od *Otrok reke* dalje govorimo o poetični ali pesniški drami, ki je na Slovenskem dobila svoj domicil kot prav posebna dramska forma, pa je *Voranc* že grajen s trdnejšo dramsko strukturo in zgodbo (aristotelovsko rečeno *mitosom*), četudi je Zajc prav v *Vorancu* dosegel (tudi) vrhunec svojega dramsko pesniškega jezika. In tak je bil tudi sprejem pri publiki in strokovni kritiki, ki sta *Voranca* enoglasno razglasili za sam vrh Zajčevega dramskega ustvarjanja.

Potohodec pa je ostal še vedno zapečaten s sedmerimi pečati, kljub dosedanjim trem uprizoritvam, kajti prepričan sem, da nobeni od njih še ni uspelo razbrati njegovega najglobljega sporočila - uganke, katere rešitev je vtkana v pesniško tkivo, ki nekako živi svoje lastno, avtonomno življenje in ne kliče po (nujni) »oživitvi« na odru in pred brezoblično, tj., anonimno publiko. Zdi se, kot da je Zajc pisal *Potohodca* za enega samega bralca, poslušalca, gledalca; za tistega, ki se sam čuti večnega romarja - potohodca, hodečega po poti, ki cilja nima.

Med mnogimi interpretacijami *Potohodca* je tudi moj poskus, ki sem ga napisal leta 1995 (za *Interpretacije*, ki izhajajo pri *Novi reviji*) napisal in ga naslovil *Ljuba žival in božje bitje, Metamehanika predkataklizmatičnega časa, kot je popisana v Potohodcu Daneta Zajca*). Prav gotovo tudi moje razmišljanje ni bistveno spremenilo »položaja« te Zajčeve igre, kajti vprašanja, ki nam jih zastavlja, so Sfingina vprašanja, na katera poskuša odgovoriti vsakdo sam, a odgovor nikdar ni pravilen. Kljub tej »hermetičnosti«, zaklenjenosti ali zapečatenosti pa *Potohodec* vendarle dovolj jasno in nedvoumno postavlja (svoje) temeljno vprašanje, ki je hkrati tudi ključno vprašanje naše eksistence. Namreč: Iskavec, eden od likov igre, se sprašuje takole: »Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?« Da gre za resnično ključno vprašanje, ki ga pesnik zastavlja samemu sebi in s tem tudi vsemu občestvu, je bilo potrjeno (celo) z uprizoritvijo *Potohodca* v Pekarni spomladi leta 1972. Kajti kljub temu da je bilo v pekarniški predstavi ohranjeno »le 30% izvirnega Zajčevega besedila« (2. točka Kraljevega programskega teksta, ki ga je napisal ob gostovanju v Zagrebu), pa je bilo prav to vprašanje postavljeno v samo središče uprizoritve, lahko bi celo rekli, da je bilo to vprašanje, ki nima odgovora, ključno »sporočilo« celotne predstave. Kajti - o tem podrobneje kasneje - Lado Kralj je svoje ugledališčenje Zajčeve igre videl tudi v povezavi »z nekaterimi glasbenimi in scenskimi elementi rezijanskih Slovencev - izolirane narodnostne skupine na italijanskem državnem teritoriju, katere jezika današnji Slovenec ne razume več« (1. točka *Programa*). Torej gre za vprašanje (izumrlega) jezika in možnosti komunikacije. O tem pa se sprašujeta tako Zajčev dramski lik Iskavec kot tudi predstava v celoti. Tu pa že najdemo tudi odgovor na vprašanje, zakaj je Lado Kralj izbral prav *Potohodca* za »otvoritveno« predstavo novega gledališča.

Kot se spominjam, saj sem bil tudi sam povprašan, ali imam morda kakšno pesniško besedilo, na podlagi katerega bi bilo mogoče »delati« predstavo - v tem času sem ravno končal svojo pesnitev *Heliks in Tibija* - Lado Kralj ni iskal »modernega«, avantgardnega (domačega ali tujega) gledališkega besedila - kot je počelo vodstvo EG Gleja, ki se je odločalo za uprizarjanje relevantnih dramskih besedil avtorjev, kot so Kroetz, Bond, Handke, Vitrac, Šeligo, Jesih, in z njimi gradilo dovolj dosledno in prepoznavno programsko podobo novega, avantgardnega gledališča. Kralj se je tej izbiri zavestno odpovedal že na samem začetku ustanavljanja svojega »grupnega teatra«, zato je moral iskati v drugi smeri: želele je najti tako (dramsko, pesniško, prozno) besedilo, ki bi v kar največji meri omogočalo

realizacijo treh temeljnih postulatov njegovega videnja in razumevanja gledališča: estetske akcije, rituala, grupe. In tako je moral biti pozoren na izid Zajčeve pesniške igre *Potohodec*, delo pesnika in dramatika, ki se je že s svojimi prvimi pesniškimi zbirkami in s prvo pesniško igro *Otroka reke* utrdil kot nesporno osrednje ime povojnega slovenskega pesništva (in dramatike). Hkrati pa je bil *Potohodec* dramsko besedilo, ki je bilo tako drugačno, posebno, izjemno, da je moralo biti Kralju popolnoma jasno, da do uprizoritve v poklicnem gledališču ne bo prišlo tako kmalu; najmanj pa, npr., v ljubljanski Drami, ki se je - kot že rečeno - z Malo dramo sicer odpirala sodobnim tendencam evropskega in ameriškega gledališča, vendar pa je bil *Potohodec* (verjetno) tudi za Bojana Štiha, tedanjega ravnatelja Drame in nespornega privrženca marsikaterih drznih iskateljskih poskusov in avantgradnih idej - nenazadnje je Pupilija Ferkeverk prvič nastopila maja 1968 prav v Mali drami, in to s Štihovo privolitvijo - prezahtevno oziroma preveč hermetično besedilo. Skratka: prav posebnost *Potohodca*, posebnost, ki mu je preprečevala, da bi bil uprizorjen na katerem od poklicnih slovenskih odrov, je bila razlog, da se je Lado Kralj oprijel tega besedila in ga »uporabil« za svojo predstavo. In tudi njegova druga predstava v Pekarni je temeljila na proznem besedilu, noveli Rudija Šeliga *Ali naj te z listjem posujem*, in ne na katerem od njegovih dramskih besedil, kot se je (znova) zgodilo v EG Gleju leta 1973, s »historijo« *Kdor skak, tisti hlap* ali dve leti kasneje z uprizoritvijo dramatisirane novele *Šarada ali Darja*.

Da bi vendarle poskusil nekoliko podrobneje opredeliti nenavadnost, za-umnost *Potohodca*, bom na tem mestu navedel daljši odlomek iz svojega razmišljanja (»interpretacije«), ki sem ga napisal leta 1995 za zbornik *Nove revije*. »'Potohodec' sega globlje in globoko v čas, ki ga sodobna antropologija, ki se ukvarja z izvorom svetega (Anne Bancroft, *Origins of the Sacred*, 1978), imenuje 'zgodnja zavest: sanjski čas'. Tako in samo tako si lahko pojasnimo tudi tako imenovane 'zagrobne' ('sanjske') '*Potohodčeve*' prizore, v katerih se kvazi realnost literarne (besedne) umetnine meša s še oddaljenejšimi, globljimi, davnejšimi časi in prostori, zavestmi in njihovimi predmeti, med katerimi je vzpostavljen enačaj.« (Tu se sklicujem na delo Davida Bohma *Wholness and the Implicate Order*, London 1980, v katerem je avtor postavil tezo, da se zavest ne razlikuje od svojega predmeta, saj sodobna fizika ugotavlja, da je vesolje samo po sebi prostor inteligence.)

Sicer pa je izbor Zajčevega *Potohodca* za prvo predstavo gledališča Pekarna Lado Kralj utemeljeval tudi v svojem »zagrebškem« programskem besedilu. Prav pa bi bilo, da bi si ogledali tudi tiste kritike, ki so bile zapisane ob prvi pekarniški predstavi, kajti morda bi v njih našli »stališče stroke« do Zajčevega dramskega besedila. Na voljo so mi samo kritiški zapisi, nastali ob predstavi *Potohodca* v Pekarni, in sicer Andreja Inkreta v *Naših razgledih* (24. 3. 1972), Jožeta Snoja v *Delu* (21. 3. 1972) in Mateta Dolenca v *Mladini* (18. 4. 1972), v njih pa je samo besedilo (hočeš nočeš) potisnjeno v ozadje, saj so kritiki (predvsem Inkret) skušali v prvi vrsti »izmeriti« razmerje med Zajčevim dramskim besedilom in Kraljevim ugle-

dališčenjem le-tega. A kljub temu je Inkret zapisal, da je *Potohodec* »v svojem poetičnem jeziku (besedi) stroga in zahtevna igra, ki v njej po vsem videzu ni mogoče poljubno zamenjevati posameznih sestavin ter jih nadomeščati z drugimi, ne da bi odločilno posegali v njen ustroj...« Jože Snop pa v svojem kritičkem zapisu v *Delu (Poskus z besedo in mimom)* meni, da gre pri Zajčevem *Potohodcu* za »močno filozofsko poantirane pesniške besede«. Zapis Mateta Dolenca v *Mladini* z naslovom *Najdeno izgubljeno sporočilo* je bolj reportažne narave in zategadelj opisno ter se z analizo Zajčeve igre podrobneje ne ukvarja. Izpostavlja pa ključni verz *Potohodca* - dramskega besedila in predstave, - ki se glasi: *Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?*

Na tem mestu bi se bilo trba posvetiti tudi nekaterim drugim »zunanjim« atributom prve pekarniške predstave, in sicer samemu prostoru v nekdanji Vrtačnikovi pekarni na dvorišču Tržaške 15, pa igralcem, njihovim kostumom, glasbi Tomaža Pengova-Pigla in Miljenka Arnejška-Prleta, razporeditvi gledalcev v prostoru - vse to v luči teoretičnih izhodišč, ki jih je Lado Kralj razložil v svojem pogovoru za *Mladino* jeseni 1971, še zlasti zaradi teoretičnih predpostavk t. i. »environmental theatre« Richarda Schechnerja, katerim je Kralj dovolj zvesto sledil, ni pa jih preprosto posnemal ali nekritično prevzemal.

Prvo scensko načelo Schechnerjevega »prostorskega gledališča« je, da je trba za gledališko predstavo najprej ustvariti prostor in ga nato v celoti uporabiti, kar pomeni, da se gledališka predstava dogaja v celotnem prostoru, brez tradicionalne delitve na oder in avditorij. Schechner se je tako pridružil plejadi gledaliških raziskovalcev, ki so poskušali na novo definirati (klasični) gledališki prostor in so hoteli z razbijanjem bolj ali manj umetne (konvencionalne) pregraje med igralci (izvajalci, Schechner uporablja za igralce izraz »performer«) in gledalci (udeleženci) ustvariti temelj za dogajanje rituala, v katerem sta - kot je poudaril tudi Lado Kralj - igralec in gledalec na prav poseben način združena, udeležena v istem procesu »posvetitve« v (ritualni) dogodek. Tako je Schechner že v svoji znameniti predstavi *Dionysus* (s katero je leta 1968 gostoval tudi na beograjskem gledališkem festivalu BITEF in bil nagrajen s prvo nagrado) na novo zasnoval prostor predstave, tako da je sledil arhitekturi indijskega *puebla* - naselbine, ki na različnih nivojih povezuje vse prebivalce v enotno skupnost - družino, družbo.

Tudi Lado Kralj se je v svojih temeljnih izhodiščih za grupno gledališče opredelil za novo organizacijo gledališkega prostora, saj bi tradicionalna (»italijanska«) odrska »škotla«, ki s proscenijem deli oder od avditorija, onemogočala tesnejši stik med igralci in gledalci. Na tem mestu se zastavlja eno temeljnih vprašanj sodobnega gledališča, in sicer, zakaj so bila skupna prizadevanja najvidnejših gledaliških ustvarjalcev 20. stoletja usmerjena (tudi) v razmislek o funkciji gledališkega prostora, Odgovorov je nešteto, kajti tudi poti do določitve nove funkcije prostora je bilo veliko. A eden od razlogov, ki so narekovali tudi drugačno razumevanje gledališkega prostora (torej odra), je bil v spoznanju, da igralec ni več le poustvarjalec dramskega

lika (kot si ga je zamislil dramatik in ga je režiser skušal »prevesti« v živo [psihofizično] odrsko govornico), ampak da je avtonomna psihofizična entiteta, ki v trenutku, ko »igra« (poustvarja dramski lik), živi tudi svoje avtentično življenje. Od tod dalje pa je bil samo še korak do tako imenovanih »skupinskih improvizacij«, ki temeljijo na principu osvobajanja igralca in delitve pridobljene svobode z gledalci. Ameriška avtorica Viola Spolin je v šestdesetih napisala tako rekoč univerzalni priročnik, v katerem je zgradila sistem improvizacijskih vaj, ki so še zlasti igralcem v tako imenovanem eksperimentalnem gledališču omogočale, da so se postopoma osvobajali šablon, ki so prevladovale v tradicionalnem (meščanskem) gledališču in ki jih niti Stanislavskemu ni uspelo dokončno izkoreniniti. *Improvizacijske vaje* Spolinove (v slovenskem prevodu so izšle kot 81. zvezek Knjižnice MGL leta 1980) so relativno enostaven sistem psihofizičnih vaj, ki sproščajo tako fizis kot psiho udeleženca. Vaje potekajo (praviloma) vedno v skupini, ki tvori tako imenovano psihoterapevtsko enoto, v kateri se dogaja duševna in telesna »higiena«. Zaradi tega so za tako »terapijo« najbolj primerni neprofesionalni igralci, amaterji, ki se skušajo »odpreti« pred samim seboj in pred drugimi člani grupe. In ko se (tudi) z improvizacijskimi vajami izoblikuje predstava, je najpomembnejše izkustvo, ki so si ga morali pridobiti igralci, to, da si znajo sedaj svoja »doživetja« deliti s publiko. »Share with the audience!«, »Deli si z gledalci!« je temeljna zapoved, izhajajoča iz teorije (in prakse) Spolinove. In če si je igralec hotel svobodo, pridobljeno v procesu improvizacijskih vaj, »deliti z gledalci«, je morala biti porušena meja med prostorom igre in prostorom »doživljanja« te igre, torej gledanja, opazovanja. Skratka: za vsemi najrazličnejšimi poskusi kako na novo definirati prostor igre in njenega »použivanja«, je bil v bistvu en sam »namen«: med igralcem in gledalcem ustvariti kar najtesnejši in najneposrednejši stik, nekakšno »bratstvo«, ki bo oba - igralca in gledalca - osvobodilo travm, ki jima jih nalagajo neštete frustracije .

Če se sedaj vrnemo h gledališču Pekarna je treba priznati, da je bil odločujoči element pri oblikovanju »arhitekture« novega gledališča konkretni prostor stare pekarnice na dvorišču Tržaške 15 v Ljubljani, ki jo je Lado Kralj našel po naključju. Po vrnitvi iz ZDA je namreč s svojo družino živel v hiši na Lepem potu, v neposredni bližini stare Vrtačnikove pekarnice. Dvoriščna stavba je bila dolga dobrih 10 metrov in široka 5 metrov. Višina (do podstrešja) pa je bila približno 4 metre. Osrednji prostor, ki je imel na zahodni strani (proti Tržaški cesti) še stopnišče na podstrešje in dva manjša prostora, ki sta služila za najnujnejšo garderobo, v bistvu ni nudil nikakršnih posebnih možnosti za (novo) organizacijo prostora oziroma »odnosa« med »odrom« in »avditorijem«. Zato so morale biti vse rešitve sila preproste: igralcem je bil odmerjen prostor v sredini »dvorane« s skupno površino 50 m², gledalci pa so posedli na klopi (ali kar na lesena tla) vzdolž vseh štirih sten, pri čemer so trije izhodi na zahodni strani in vhodna vrata na južni strani gledalcem jemali kar precej dragocenega prostora. Tako je bilo - kljub vsemu - v Pekarni prostora za približno petdeset gledalcev. Taka je bila razporeditev pri *Potohodcu*, že pri *Gilgamešu*, drugi pekarniški predstavi, pa je

bil prostor drugače organiziran; kupljenih je bilo namreč 50 rdečih zložljivih Brestovih stolov - verjetno smo se s pomočjo znancev s tovarno uspeli dogovoriti, da so nam jih dali kot svoj (danes bi rekli) sponzorski prispevek. Ker so bili stoli zložljivi in zlahka prestavljivi, je bilo mogoče njihovo pozicijo glede na potrebe posamezne predstave oziroma funkcionalno organiziranost prostora nenehno spreminjati.

Kljub tej skrajni prostorski utesnjenosti pa lahko rečemo, da je bilo prvo načelo Schechnerjevega organiziranja gledališkega prostora izpolnjeno. Med igralci in gledalci je bil vzpostavljen kar najtesnejši stik, ki je omogočal doživljanje »estetske akcije« na kar najneposrednejši način (k temu je pripomogla tudi osvetljava prostora, ki se je zavestno odpovedala vsakršni »dramatičnosti« oziroma »teatraličnosti«, kar je bilo še posebej v skladu z dramaturgijo *Potohodca* kot jo je začrtal Lado Kralj in so jo realizirali člani grupe). Prav tako - rekli bi lahko - nevtralni so bili tudi kostumi - dresi - igralcev (ozko oprijete baletne »žabe« in majice z dolgimi rokavi rjavozelene barve). Taki kostumi so poudarjali igralčevo telo, saj se je skozi tanko tkanino jasno izrisovala telesna konstitucija. Igralci tudi niso bili naličeni oziroma niso imeli svojih obrazov napudranih ali kako drugače našminkanih, kar je znova pomenilo, da se zavestno odpovedujejo vsem, celo najenostavnejšim »prevaram«, s katerimi je tradicionalno gledališče gradilo svojo iluzijo. Lado Kralj pa je »iznašel« še en element, s katerim je hotel opozoriti na »posvečenost« dogajanja v črno pobarvani notranjosti nekdanje pekarne: gledalci, ki so vstopali v prostor gledališča (prostor »odra« in »avditorija« hkrati) so si morali čez čevlje natakiniti »drsalke« iz blaga. Te »drsalke« so imele predvsem namen, da bi gledalci ne umazali »odra«, čez katerega so morali, če so se hoteli posesti ob stenah dvorane, kajti igralci so bili bosih in oblečeni samo v tanke drese. Po drugi strani pa je imela ta domislica tudi svojo »simbolno« težo: gledalec je bil na ta način opozorjen, da vstopa v prostor rituala, v posvečen prostor, v katerem se bo dogodila »estetska akcija«. Obuti in z »drsalkami« opremljeni gledalci so bili pravo nasprotje bosih in zato »ranljivih« igralcev. Igralec je moral biti izpostavljen, moral je biti pripravljen, da ga bo gledalec »ranil«, »poškodoval«. Igralec je bil tako »bolečina« gledalca, ki je zaščiten in zavarovan sedel ob črnih stenah. A gledalčeva varnost je bila samo navidezna; ker je bil ves prostor oder oziroma avditorij, je bil tudi gledalec igralec, nič več ni bil potopljen v varno temo gledališke dvorane, ampak je bil ves čas predstave vsem na obeh, oropan možnosti, da bi se lahko kamor koli skrnil, odšel iz dvorane, saj bi s tem prekinil gledališko predstavo, ki je postajala vse bolj ritual. In ta dvojna odprtost, izpostavljenost, ranljivost in razpoložljivost za bolečino je bilo tisto, kar sta si igralec in gledalec »delila«; ni ju več ločevala nevidna pregrada med odrom in avditorijem, ampak sta si med seboj delila novo izkušnjo posvečenega bratstva, ki se je splevalo v poteku predstave-rituala.

Ker smo bolj ali manj načrtno obdelali tako »programska« izhodišča, na katerih je Lado Kralj zasnoval gledališče Pekarna, kot tudi obnovili - vsaj v grobih potezih - vse tiste elemente, ki so *Potohodca* v Pekarni po-

stavili na začetek nove poti, po kateri je krenilo slovensko gledališče v začetku sedemdesetih, je zdaj čas, da si ogledamo - že večkrat omenjene - programske točke, ki jih je Lado Kralj napisal ob gostovanju Pekarne v Zagrebu spomladi 1972.

Kralj je v dvajsetih točkah strnil svoja načela grupnega gledališča kot tudi izkušnje, ki so se rojevale ob nastajanju *Potohodca* v Pekarni. Da bi kar najbolj ustrezno interpretirali Kraljeva stališča, bo najboljše, da na kratko povzamemo vseh dvajset točk. V 1. točki Kralj obravnava predvsem dejstvo, da je *Potohodec* »predstava v razvoju« (tako imenovani »work in progress«) in da predstava, zasnovana na Zajčevem dramskem besedilu *Potohodec*, [»v predstavi je uporabljeno približno 30% Zajčevega dramskega teksta«], temelji na »grupnih improvizacijah« (Viola Spolin) ter na »glasbenih in scenskih elementih režijanskih Slovencev, katerih jezika današnji Slovenec ne razume več«.

V 2. točki Kralj pojasnjuje besedo »potohodec« (verjetno je čutil potrebo, da to celo za Slovence zelo redko, arhaično besedo pojasni hrvaškemu gledalcu) in opozarja na temeljni stavek tako dramskega besedila kot še zlasti predstave: »Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?«

V 3. točki so navedeni cilji predstave, med katerimi je najpomembnejše raziskovanje meja igre, meja med igro in ne-igro, med realnostjo in kvazi realnostjo, odnosa med igro in mitom, »igro kot življenjem brez maske in življenjem kot igro z masko«.

V 4. točki je naštetu »gradivo«, iz katerega je nastala predstava, to pa so predvsem in v prvi vrsti izkušnje igralcev - njihove sanje, more, prividi, fantazme, spomini itd. In te »zasebne«, »privatne« izkušnje so se v procesu nastajanja predstave soočale s tekstom, in sicer tako, kot se resničnost sooča z mitom.

Na tem mestu se Kralj dotakne ključne besede evropskega - od stare Grčije dalje - gledališča, in to je mit. Mit ne le kot grški *mythos* (kot ga je definiral Aristotel) - torej kot »duša (dramskega) dogajanja«, niti kot Nietzschejev »sveti prasedež«, brez katerega sploh ne more biti gledališča (tragedije kot njegove »pra-forme«), ampak mit kot literarno-pesniška kvazirealnost, ki pa mora - v gledališki predstavi - zapustiti svojo kvazirealnost in stopiti na deske (oder) realnosti. Mit kot - rečeno z današnjim jezikom - ugledališčenje poezije.

V 5. točki Kralj obravnava magičnost besede, pesniške besede, besede mita, saj je beseda, Zajčevega *Potohodca* še zlasti, »magična formula«, *mantra*. Ker pa živimo v svetu, ki je sicer »planetarna vas«, a hkrati tudi »gluha loza«, so besede naše komunikacije po pravilu prazne, izpraznjene - lupine nekega pozabljenega, izgubljenega smisla. Zato je treba te izpraznjene »formule« (šablone, fraze, floskule, ideološko govorico totalitarizmov) napolniti z (novim) smislom. To pa se lahko zgodi (le) v gledališki predstavi, in to z »ritulanimi gibi« izvajalcev (na tem mestu Kralj uporabi namesto besede igralec besedo izvajalec, angl. *performer*). Žal ni Kralj niti na tem mestu niti kod drugod podrobneje razvil svojega razumevanja jezika, govora oziroma jezikovne komunikacije. Je pa že iz teh kratko

skiciranih misli dovolj jasno, da je Kralj razumel gledališče kot prav posebno mesto, v katerem jezik dobiva neko popolnoma novo razsežnost in tudi funkcijo. Kajti stik, ki naj bi se v predstavi zgodil med besedo in gibom (ritualnim gibom, gibom torej, ki ni naključen, ampak je vnaprej dogovorjen in zaradi tega tudi posvečen), je take narave, da besedo oživlja na prav poseben način: vrača ji prvotni pomen, pomen, ki se je z dolgotrajno rabo in zlo-rabo izgubil, »stanjšal«, »ponosil«. Ritual je torej takšna oblika (javnega) izvajanja nekega vnaprej dogovorjenega »obreda«, ki se mu reče (tudi) gledališka predstava, v kateri izgovarjanje besed ni nereflektirano »žebiranje« molitve, ampak je zavestno obujanje »izumrlega jezika«. In ker gre za »vstajenje« pozabljenih, izgubljenih, mrtvih besed, so »ritualni gibi« zelo pomembni, kajti govorniku omogočajo, da se pri tem obujanju ustrezno vede. Saj jezik je nenazadnje dar človekove prebujene, aktivne zavesti, njegovega aktivnega odnosa do Narave, Stvarstva. Jezik je orodje človeka, ki je doumel, da je mogoče vzpostaviti dvogovor s Stvarstvom; tudi z njegovim Stvariteljem.

6. točka govori o razmerju med improvizacijo in ritualom, in sicer je element improviziranja tako močan, da se predstava od uprizoritve do uprizoritve spreminja (sicer pa je predstava tako ali tako »work in progress«). Vendar element improvizacije nikakor ne pomeni, da je mogoče tkivo predstave poljubno spreminjati in to celo tako, da bi se spremenilo njeno sporočilo. Improvizacija nenazadnje pomeni le to, da se izvajalec lahko svobodno predaja svojim notranjim impulzom, ki pa jih je v času nastajanja predstave (v času vaj) dodobra spoznal in jih zato tudi obvlada. Prav zaradi tega si jih tudi lahko »deli s publiko«.

V 7. točki Kralj opozarja, da predstava *Potohodec* ni naperjena proti obstoječemu gledališču - torej ne polemizira s tradicionalnim, tj. meščanski gledališčem, saj se sploh ne »nahaja znotraj horizonta take gledališke estetike in ideologije«. Horizont predstave je »ritualna terapija«, ki ima sicer lahko tudi neposredne socialne učinke, vendar so ti nepredvidljivi. Problem (ritualne) terapije, ki ga pojasnjuje Kralj v naslednji, 8. točki, se navezuje spet na Schechnerjeve teoretske predpostavke, zapisane v knjigi *Environmental Theatre*. Schechner kar celo (6.) poglavje, ki ga začneja - s kom drugim kot s Stanislavskim in njegovo zahtevo po »delu na sebi«, posveča terapiji; trdno je prepričan, da je gledališče (bolj igranje kot režiranje) zapisano dognanjem psihoanalize in drugih terapij (npr. t. i. *gestalt* terapije). Schechner je prepričan, da ima zdrava osebnost (tj., »polna osebnost«, osebnost, ki se zaveda sama sebe) večje možnosti, da ustvarja polnokrvno, bogato in sugestivno umetnost, kot pa ranjena, »razdrobljena« osebnost. K tej nekoliko presenetljivi ugotovitvi pa Schechner vendarle še dodaja, da nam verjetno ne bo nikdar uspelo ozdraviti samih sebe, vendar pa je to še vedno boljše, kot pa da bi se naslajali nad lastnimi ranami. Schechner torej v središče svojega razmišljanja o igri, igranju, igralcu postavlja duševno zdravje in ga zamejuje na eni strani s tako imenovano »zdravo pametjo« (*common sense*), na drugi pa z duševno boleznijo, ki prej ali slej pripelje do »razdrobljene« osebnosti.

Skratka: t. i. »ritualna terapija« (tudi s svojimi sociološkimi učinki - znotraj grupe in navzven, proti gledalcu) je ena od ključnih predpostavk, na katerih je Lado Kralj zasnoval svoje grupno gledališče v Pekarni in pripravil njegovo prvo predstavo - *Potohodca*. Uporaba »ritualne terapije« pri »proizvajanju« gledališke predstave pa je v kar najtesnejši zvezi z idejami in izkušnjami, ki jih je zahodni svet v petdesetih in šestdesetih začel zajemati iz brezdanelega vodnjaka vzhodnih duhovnih izročil (hinduizma, budizma, zena) in ki so tako usodno vplivale na samospraševanje zahodnih razumnikov, umetnikov in celo ikon pop kulture (npr. Beatlesov). Kajti vse te duhovne tradicije so napotovale zahodnega človeka, naj išče pot, vodečo k osvoboditvi znotraj sebe in ne v zunanjem, materialnem svetu, ki je le privid, utvara, *maja*.

V nadaljevanju (od 8. točke dalje) Lado Kralj govori še o »duhovni svobodi« izvajalcev predstave (in tudi - tako iskreno upa! - gledalcev, saj si bodo izvajalci svojo svobodo »delili« z gledalci). »Duhovna svoboda« pa je posledica najprej »ritualne terapije« in nato spopadanja vsakega posameznika s shizofrenijo (Lado Kralj loči več vrst shizofrenije, in sicer subjektivistično, ki je tudi seksualna, posesivna, ideološko). Opraviti imamo torej s shizofrenijo »teksta« (Zajčevega *Potohodca*, ki - samo mimogrede - res govori vedno znova o človeškem bitju kot o »ljubi živali« in »božjem bitju« - ničejansko rečeno: za Zajca je človek torej bitje, razpeto med živaljo in bogom!) in shizofrenijo izvajalca.

Predstava je (naj bi bila) pot, po kateri izvajalec krene iz objema shizofrenije proti »duhovni svobodi«. In za njim - če mu to le uspe - se napoti tudi gledalec.

10. točka govori o tem, da so udeleženci - torej gledalci! - del rituala, pa naj to hočejo ali ne, se tega zavedajo ali ne. Ob tem (v 12. točki) piše, da so izvajalci samo »pol koraka« pred asociativnimi gibi in foničnimi (glasovnimi sposobnostmi) udeležencev. To pomeni, da se med izvajalci in udeleženci (rituala, predstave) spleta prav posebno bratstvo, zaveza, ki nikakor ni poljubne narave, ampak je podvržena svojim zakonitostim.

V 15. točki se Kralj dotika tudi jezika predstave (ne Zajčevega dramskega besedila), in trdi, da jezik (predstave, v predstavi) ni niti jezik s psihološkim sporočilom niti z enosmiselnim sporočilom. Gre namreč za »jezik poti«, »jezik hoje« (Potohodec!), ki je »arhetipski jezik«. Ta jezik »nastane« šele z iniciacijo - pred njo ga namreč še ni bilo. Če to nekoliko nejasno tezo skušamo »prevesti«, bi verjetno lahko rekli, da je arhetipski jezik jezik poezije in da je »iniciacija« vzpostavitev (neke) forme (npr. tragedije).

V zadnjih treh točkah (od 17. - 20.) je Kralj zapisal še nekatere bolj manifestativne izjave in sicer: da je »ukvarjanje z ritualom« trenutna »faza« pri delu grupe (kar daje slutiti, da je Kralj predvideval, da se bo gledališče Pekarna »razvijalo« še naprej, in to v več smereh) in da je gledališče »nekaj nesramnega (brezsramnega), neobvladljivega in nevarnega«. 20. točka je poziv gledalcem, ki se glasi: »Sprostite se! Združite se!«

S pregledom teh dvajsetih programskih točk, ki jih je Lado Kralj zapisal spomladi leta 1971 (ob 18. ponovitvi *Potohodca* na zagrebškem IFSK-u)

sklepamo prvo poglavje našega zapisa o gledališču Pekarna, v katerem smo poskušali popisati »genezo« grupnega gledališča, kot ga je zasnoval in realiziral Lado Kralj, in njegovo »iniciacijsko« predstavo, ki je nastala na podlagi poetične drame Daneta Zajca *Potohodec*.

In če je bil na začetku tega razmišljanja postavljen zakol bele, industrijsko pitane kokoške in z njim veliki gledališki praktik Dušan Jovanović, eden od ustanoviteljev EG Gleja, stoji na koncu tega razmišljanja Lado Kralj, predani gledališki teoretik, ki je svoja teoretska dognanja želel preizkusiti tudi v praksi in je tako ustanovil gledališče Pekarna.