

Petra Tanko

Čas za revolucijo

(ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk)

Šoking gala šov, ki ga je ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk konec oktobra priredil zavod Maska s partnerji, je obsegal intenzivno enotedensko dogajanje, sestavljeno iz predstav, predavanj, razstave, formalnih in neformalnih debat. Razlog za to dogajanje je rekonstrukcija predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, ki je bila uprizorjena jeseni 1969 in ki jo je leta 2006 režiral scenski umetnik Janez Janša.

V galeriji Vžigalica Mestnega muzeja v Ljubljani je do 21. novembra na ogled razstava Čas za revolucijo, ki jo je pripravil srbski filozof umetnosti dr. Miško Šuvaković. V času Šoking gala šova so organizirali tri vodstva po razstavi; prvič nas je skozi prostore fikcije in dokumenta vodil dr. Miško Šuvaković, drugič je izkušnjo časa in ustvarjalnega procesa s pomočjo svojega spomina posredoval Dušan Jovanović, režiser predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki (njegova pripoved je nastala v pogovoru), tretjič pa Ivo Svetina, ki je bil že od začetka član skupine Pupilija Ferkeverk in je prav tako sodeloval pri pripravi in izvedbi predstave.

Tri refleksije o fenomenu skupine Pupilija Ferkeverk, njenem radikalnem gledališkem delovanju, čeprav zgoščenem v eno predstavo, ter osebni spomini in razmišljanje o tem času, polnem vrenja in norenja, potrjujejo pomen in pomembnost te umetniške akcije za razvoj sodobne slovenske gledališke umetnosti.

TRIJE KONTEKSTI

Miško Šuvaković

Pupilijine akcije, Pupilijino delovanje, je v tem času mogoče opazovati v treh kontekstih. Prvi je slovenski, drugi jugoslovanski in tretji mednarodni

oziroma globalni. Ti trije konteksti so močno določali, kaj je Pupilija Ferkeverk pravzaprav bila: mlada, eksperimentalna, performerska in gledališka skupina, ki je delovala v teh prostorih. Naj razložimo te tri kontekste: slovenska kultura je bila od sredine šestdesetih pa do konca osemdesetih let izjemen fenomen v vzhodni Evropi. Kot je bila Jugoslavija najbolj emancipirana in odprta socialistična skupnost v vzhodni Evropi, je tudi Slovenija v okviru Jugoslavije težila k takšni emancipiranosti in odprtosti, še posebno nekateri kulturni delavci: filozofi, teoretiki književnosti, gledališki teoretiki in umetniki – slikarji, kiparji, performerji in predvsem pesniki (ne smemo pozabiti, da je bila poezija v Sloveniji vedno ekskluzivna umetnost); oni so pravzaprav stopili v območje eksperimentalnosti in raziskovanja. To področje je nekako povezano z velikim imenom slovenske kulture, Dušanom Pirjevcem, ki je kot profesor svetovne književnosti in filozofije odprl ključna vprašanja o smrti subjekta in o koncu humanizma ter spodbujal odpiranje k novim teoretskim, kulturnim in umetniškim praksam. To se je zgodilo v eksperimentalni, konkretni in vizualni in reistični poeziji ter vodilo v ludistično poezijo, delo skupine OHO ter nastanek in delovanje skupine Pupilija Ferkeverk. Ti pojavi so okvir, v katerem je nastala slovenska neoavantgarda poznih šestdesetih let. Ena izmed značilnih kulturnih politik takratne Jugoslavije je bila, da se je pojav v umetnosti ali kulturi, ki je bil v svojem okolju radikalen, kritičen in subverziven, hitro prestavil v drugo okolje, tam pa je izgubil svojo radikalnost. V tem smislu sta bili skupini Pupilija Ferkeverk in OHO iz slovenskega okvira, v katerega sta bili ideološko in umetniško uvrščeni, premeščeni v prostore kulturnih, predvsem študentskih institucij oziroma festivalov v Zagrebu in Beogradu in v tem okviru sta bila to nova, eksperimentalna umetniška pojava. Vendar je za delovanje Pupilije posebno pomemben mednarodni značaj. Konec šestdesetih let je pomenil novo internacionalizacijo, predvsem mladih ljudi, ki so po vsem planetu iskali svojo identiteto. To je bil trenutek, ko je nastala nova masovna medijska kultura, usmerjena k mladi, predvsem študentski populaciji, ki je iskala svojo družbenost, svojo identiteto, svoj obraz. In v tem okviru moramo gledati na nastanek Pupilije, ki je po eni strani povezana s hipijevsko kulturo, z njenim ludizmom, povezana je z novo levico, ki pomeni kritiko svetá očetov, in konec koncev, povezana je z novimi umetniškimi praksami. To pomeni, da ni več jasnih določil, kaj je gledališče, kaj je književnost, kaj je likovna umetnost, kaj je film, temveč se vse to medsebojno prežema v nenavadnih, ekscesnih, eksperimentalnih odnosih. V tem smislu je Pupilija prava predstavnica take situacije, saj pomeni interdisciplinaren, združen, umetniški in kulturni pojav. Dušan Jovanović je pou-

daril: bili smo pleme. Ta potreba mladih ljudi, da se družijo, da odkrijejo svojo družbenost in da jo predstavljajo na sceni z umetnostjo, je to, kar simbolizira Pupilijo. In ko danes gledam njene dokumente, prezentacijo plemena in njegove identitete, vidim ljudi, ki na sceno prinašajo svoje vsakdanje življenje in vedenje ter to vedenje ritualizirajo na odru. V tem smislu je to izjemen pojav, povezan s to zgodovinsko situacijo samo na sebi. Beograjski gledališki festival Bitef je sicer gostil tedaj najnovejše eksperimentalno gledališko dogajanje, na številnih beograjskih, sarajevskih, zagrebških študentskih festivalih so igrali najnovejše predstave, ampak fenomen novega eksperimentalnega gledališča, h kateremu so sodili Pupilija, Pekarna in pozneje Glej, je pravzaprav specifična situacija slovenske scene, povezana z zares močnimi teoretičnimi predpostavkami o novem gledališču, ki jih lahko najdemo pri piscih, kakršna sta bila v tem času Taras Kermauner ali Lado Kralj, ki je vez med slovenskim in ameriškim gledališčem vzpostavil s študijem pri Schechnerju; konec koncev pa tudi ta skrivnostna intuitivnost Dušana Jovanovića, ki je spreminjal tradicionalno, avantgardno in moderno gledališče v eksperimentalno delo.

Mišljeno je, da bi razstava predstavila kontekste Pupilije. To je bil osnovni namen vseh nas, ki smo ta projekt pripravljali. Želeli smo predstaviti, v kakšnih razmerah je delovala skupina, katere sledi teh razmer so ostale do danes in kako jih lahko prikažemo. Galerija ima tri prostore; to je bilo zelo primerno za to, da se povejo tri zelo bližnje zgodbe. Vsaka razstava, ki ima naravo hommagea ali didaktično naravo, je namreč pripovedovanje določene zgodbe. Prva je rdeča soba, ki že dvosmiselno referira k ideji revolucije, nove levice leta osemindeset, upora mladih, v končnem smislu komunistične preteklosti, v kateri se je vse to dogajalo. Druga soba je bela, ta je didaktična. Je idealna, z diaprojekcijo prikazuje splošno zgodovino performansa, tudi gledališča. In tretja soba je siva. Siva soba je zmeraj soba resnice. Šalim se – ali pa tudi ne. Siva soba je razdeljena v dva prostora: spredaj je prostor za dokumente, v katerem so razstavljeni eden izmed kostumov Pupilije, časopisni izrezki, katalogi z gledaliških festivalov, celo medalja, ki jo je Pupilija prejela na študentskem gledališkem festivalu, v zadnjem delu sobe pa je postavljena intervencija s samimi deli; to sta televizijski različici originalne Pupilije in spet originalne Pupilije, ampak iz današnjih dni, z drugimi besedami, Jovanovićeve in Janševe. Prikazani sta kot videoinstalacija, z dvema vzporednima ekranoma. Namen soočenja je pokazati, kako se dve režijski, eksistencialni in izvajalski izhodišči povezujeta in realizirata s posrednim medijem, ekranom. V tem smislu smo dobili predstavo Pupilije iz devetinšestdesetega, Pupilijo plemena, ki poskuša reprezentirati svoje

življenje in najti svojo identiteto, in na drugi strani Janševo Pupilijo, ki je interpretacija, z besedami Michela Foucaulta: arheologija znanja o Pupiliji in na splošno o neoavantgardnem gledališču in o performansu. V tem smislu razstava ves čas poteka s pomočjo fikcijskih materialov, ki so prikazani postprodukcijsko; to so tiskana gradiva, fotografije, televizijsko gradivo ali originalni artefakti, v zgodbo pa stopajo z vprašanjema: Kakšen je bil čas Pupilije in zakaj Pupilija?

OSEBNA IZKUŠNJA IN SPOMIN

Dušan Jovanović

Takrat sem bil v prvem letniku akademije in k meni je prišla delegacija Pupilčkov, se pravi mladih pesnikov iz skupine 441, ki so si zaželeli, da bi režiral nekonvencionalen pesniški večer v Mali drami. Seveda sem to sprejel in potem smo v Mali drami naredili nekaj, kar je bilo zelo lepo sprejeto, celo Jože Snoj je napisal evforično kritiko o obetavnih energijah ipd. Pri tem so moji mladi prijatelji dobili okus za gledališče in me začeli nagovarjati, da bi naredili pravo predstavo. In tako smo počasi začeli delati Pupilijo. Najprej je bilo na vrsti zbiranje gradiva, prinesli so cel kup pesmi, proklamacij, manifestov, jaz sem bil pa nekakšen vrhovni selektor in vodja projekta in sem to zelo strogo selekcioniral. Potem smo začeli vaditi slike, situacije, koncepte za posamezne prizore. V glavnem smo delali ponoči, v prostorih uredništva Tribune, ker nismo imeli drugega prostora. Ta prostor, se pravi Viteško dvorano v Križankah, smo si pridobili šele po dolgih pogajanjih, ker nismo imeli dovolj denarja. Počasi je nastala ta predstava, ki je potem vzbudila take in drugačne odmeve.

– Prebrali smo odzive tedanje kritike; nekateri so o predstavi pisali zelo navdušeno, drugi so bili zelo proti, celo užaljeni. Kaj pa državni aparat, se ta ni vmešal?

Ne, ne, ta sodna obravnava, ki smo jo imeli potem, je bila zelo spravljiva, dobili smo upravne kazni. Ni bilo političnih ali ideoloških sankcij, ker očitno tudi Partija v tem ni prepoznala nobene grožnje. Ker predstava ni bila ideološka, tudi reakcije niso bile ideološke, ampak so bile v bistvu moralistične, se pravi zgražanje zaradi nagote, zaradi klanja kure, zaradi seksanja z globusom in tako naprej. Skratka, vrsta takih prizorov je bila, ki so enako vznemirjali malomeščane in partijce.

– Kakšen je bil sodni proces, ki ste ga omenili?

Obtožb je bilo pravzaprav cel kup, tudi moralističnih, ampak potem se je pri sodniku za prekrške vse skupaj reduciralo na to, da nismo bili formalno ustanovljeni kot društvo in zato nismo imeli pravice javno nastopati. To je bilo bistvo vse stvari in zato smo bili kaznovani.

– Premiera je bila v Viteški dvorani Križank; zanima me, koliko je bilo ponovitev, gostovanj?

Bilo je veliko ponovitev, gostovali smo v Beogradu, v Zagrebu, na Reki, v Mariboru, v Novem Sadu ... in predstava se je tudi spreminjala. V Beogradu sem dodal še en prizor: sešili smo velikansko vrečo, vanjo je zlezla vsa skupina in potem so lezli ven kot iz nekakšnega črva. Najprej se je ta ogromna klobasa ali ta gigantski črv valil po odru gor in dol in potem so začeli lesti ven. Ta prizor je bil naknadno dodan za nastop na beograjskem BRAMS-u, poletnem festivalu. Tudi to je bila nekakšna pop kultura; nas so dejansko sprejemali kot rokovski koncert, mladi seveda.

– Rekli ste, da je predstava strukturirana po štirih principih. In ti so?

V moji zavesti so bili takrat zelo pomembni štirje principi. Prvi je princip plemena, se pravi skupine posameznikov, ki se združijo zato, ker čutijo, mislijo sorodno, imajo enake potrebe; se pravi, da je to princip afinitete, ne pa druženja po službeni dolžnosti. To je bilo za ustvarjalni in energetski presežek zelo pomembno, saj so bili odnosi med njimi zelo evforični, včasih tudi zelo napeti, intenzivni, ampak seveda zelo plodni v teh naletih različnih idej. Drugi princip je princip kolaža, ki je drugačen od principa narativa, od zgodbe. Dramska zgodba, recimo v klasični zgradbi, potrebuje ekspozičijo, počasen razvoj, prvo peripetijo, drugo, tretjo, potem pridejo zaplet, razplet in tako naprej. To je šlo za nas absolutno prepočasi in te ideje in emocije, vse, kar smo hoteli posredovati s predstavo, v takem tipu zgodbe ni bilo mogoče. Se pravi, uporabili smo princip kolaža, patchworka, fragmentov, ki so skupaj sestavljali mozaik. Tretji princip je bil princip, ki sem mu rekel princip konfrontacije. To pomeni, da so bile naše iztočnice nevralgične, travmatične točke družbe, politike. Ne zato, ker bi hoteli producirati ideološki odgovor ali se ideološko opredeljevati, ampak ker so bile same po sebi razburljive in so vzbujale nekakšno refleksijo, nelagodje ali pa ugodje, odvisno od tega, kdo se je do teh iztočnic opredeljeval. Recimo: recitiranje Koseskega ali recitiranje Majakovskega,

to je vzbujalo razmišljanje, odzive. Ali na primer klanje kokoši ali nagota, kopanje na sceni ali pa seksanje z globusom ali belokranjski ples Lepa Anka kolo vodi in tako naprej, skratka, teh prizorov je bilo veliko in vsak izmed njih je imel neko nevralgično točko v komunikaciji z občinstvom, ki je razvnela zanimanje, pozornost, odzivanje, notranje in zunanje. Četrti princip je zelo tehničen, to je princip klimaksa. V določenem trenutku razvoja dramske zgodbe pride tako imenovani vrhunec konfrontacij v spopadu silnic, značajev, hotenj glavnih junakov, konflikt doseže vrelišče in to je tako imenovani klimaks. Naša predstava je bila v bistvu serija klimaksov. V prizorih smo zelo hitro dosegli vrhunec in to je bila tehnična novost, ki sem jo pozneje s pridom razvijal tudi pri pisanju dram, ki imajo po večini fragmentarno strukturo.

– Od kod zamisel o klanju kokoši?

Teh kokoši je bilo dvanajst, mislim, kupili smo jih malo več, nekaj več kot dvajset, na farmi v Zalogu. Na začetku smo hoteli imeti samo dvanajst prizorov, kot dvanajst znakov živalskega kroga. Zato smo imeli dvanajst belih kokoši, ki smo jih nosili in jih predajali drug drugemu, to so bili rituali z belimi kurami, ki so frfotale po zraku ... Potem je prišel trenutek, ko sem rekel, da bomo poantirali vso zgodbo oziroma predstavo z žrtvovanjem, z ritualom žrtvovanja. Saj je že od grške dramatike naprej v vseh civilizacijah pravzaprav žrtvovanje tisto, kar vzpostavlja mit, mitsko strukturo. Sem se pač odločil, da bomo to kuro zaklali. Potem smo dolgo iskali tistega med nami, ki bi bil to pripravljen narediti, in najprej je to počel Dušan Rogelj, potem pa Junoš Miklavc, ki je bil doma s kmetov in mu to ni bilo tuje.

To je bil zadnji prizor v predstavi, ki se je izkazal za neposredno zaznavanje smrti, kri je odtekala v čeber. V največji tišini se je slišalo to kapljanje krvi, igralec je trdno držal kuro med kolena, tako da ni videti nič drugega kot drhtenje te živali in prizor je bil estetsko zelo lep, pa tudi pretresljiv. To je bil gotovo šok, velik pretres za občinstvo, ki se je vrnilo v neko pogansko prezenco, v stanje, ko je žrtvovanje pravzaprav postalo prezentno kot ritual.

– Ste v letih po predstavi, po letu 1969, opazili kakšne neposredne vplive v slovenskem ali jugoslovanskem gledališkem prostoru?

Ne, niti slučajno. Nihče ni nikoli naredil ničesar tako radikalnega. V evropskih scenskih praksah so se, predvsem na področju performansa,

hepeninga, dogajali ludistični ekscesi, klali so jagnjeta in tako naprej. To sem tudi sam naredil v Zenici leta 1986, se mi zdi. In ponovili smo klanje kokoši, v predstavi Iva Svetine Lepotica in zver, takrat sem naredil ta avto-citat. Ampak te razvezane, zelo avantgardne, zelo radikalne strukture, ki jo je imela Pupiliija, pozneje ni bilo več.

– V Sloveniji in v Jugoslaviji je bil tisti čas velik pretok informacij z Zahoda; morda veste, ali je tudi glas o Pupiliji v tistem času segel na Zahod?

Ne, nihče ni imel pojma, da se v Jugoslaviji to dogaja, da je za železno zaveso kaj takega sploh mogoče. Nihče se ni zavedal, da smo imeli tu zelo specifičen položaj, to ni bil klasičen stalinizem zaprtega tipa, bila je sorazmerno odprta situacija. Saj to se je politično spreminjalo, včasih, v določenih obdobjih, je Partija zelo stisnila prostor, pa ga je spet razprla. V tistem obdobju so bile tudi študentske demonstracije v Ljubljani in v Beogradu in študentom so dajali manevrski prostor za izražanje pritiska, ki je bil tako neznosen, da ga je bilo bolje sprostiti v kontekstu kulturnih akcij kot pa, recimo, na demonstracijah na ulici, s socialnimi in političnimi zahtevami in tako naprej.

– Kako gledate na rekonstrukcijo oziroma na predstavo, ki jo je leta 2006 naredil Janez Janša?

Predvsem se mi zdi zelo produktivna, saj to ni samo rekonstrukcija predstave, ampak veliko več: je tudi teatrološki projekt, je tudi ogledalo, v katerem se ogledujeta dva časa, leto 1969 in leto 2009. In fantastično je, kako so se stvari spremenile: mentaliteta, družbeno okolje, socializma ni več, Jugoslavije ni več, živimo v popolnoma drugačnem, novem svetu in tudi estetika, kultura, projekti, ki zdaj nastajajo, nimajo te vročične potrebe po svobodi, po izpovedovanju, po nekem umetniškem izrazu; vse je veliko bolj utišano, veliko bolj decentno, kultura se pravzaprav spreminja v nekakšno obrt ...

Ivo Svetina

Pupiliija Ferkeverk se je rodila v pesniški skupini, v kateri smo bili Milan Jesih, Tomaž Kralj, Matjaž Kocbek, Ferdinand Miklavc, Andrej Brvar, Denis Poniž in jaz. Občutek smo imeli, da je treba poezijo javno interpretirati, in to na drugačen, neklasičen način. Ne nazadnje je bila ta naša poezija tista, ki jo je Taras Kermauner poimenoval ludistično. Šlo

je za igro jezika, za igro z jezikom. In tako smo se potem odločili, da bomo imeli netradicionalen literarni večer v Mali drami. Ob tem smo se srečali z Dušanom Jovanovićem, ki je hitro ugotovil, da gre za skupino ljudi, ki imajo zvrhan koš energije, domišljije, skratka, da je to, kot on pravi, pleme, s katerim se je lepo družiti. Mala drama je bila takrat res prostor gledališkega eksperimenta, ki je deloval potem, ko je bil Oder 57 razpuščen. Pravim: stvar se je rodila iz poezije, vendar smo se zavedali, da je recitiranje, branje, interpretiranje poezije premalo. In smo skupaj z Dušanom Jovanovićem, že v spomladanski predstavi Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk maja 1969, poezijo prevedli v gledališki jezik. Pesniki so še zmeraj brali svoje pesmi, jih interpretirali, ampak tudi drugi na odru niso bili samo statisti, temveč so sestavljali skupino, pleme, jato – vsi smo nekako čutili skupaj. Ne samo verze, ki smo jih brali, ampak predvsem tisti trenutek v času. Poleg tega se je to dogajalo v Mali drami, in četudi samo na podstrešju, se je dogajalo v osrednjem slovenskem gledališču. Lahko bi šli s to predstavo v kako klet ali kam v predmestje, ampak mi smo se odločili kar za Malo dramo, zaradi Bojana Štiha, ki je bil naklonjen vsakim takim avantgardnim poskusom.

Poleti 1969 smo s Karpom Ačimovićem Godino posneli film Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk in jeseni smo se lotili nove predstave: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – naslov, ki evocira družino: mama, oče in otroci. V izjemno kratkem času, v manj kot dveh mesecih, smo naredili predstavo, ki je imela premiero 29. oktobra 1969 v Viteški dvorani Križank, v prostoru, v katerem je Balbina Batellino Baranovič konec petdesetih ustanovila eksperimentalno gledališče na Slovenskem; skratka, Pupilija je potekala v rojstnem kraju slovenskega gledališkega eksperimenta. Koncept Pupilije je bil kolaž, to se je pozneje tudi v profesionalnem gledališču razumelo kot fragmentarna dramaturgija ali puzzle, patchwork, skratka, sestavljena je bila iz raznovrstnih elementov – od stripa, horoskopa, plesa in igranj, do kopanja v banji in klanja kokoši –, ki so dajali predstavi razmeroma jasen dramaturški lok, saj je iz začetnega otroškega ali nekoliko infantilnega odnosa do sveta, otroškega igrišča in ugank prešla do reklam za revijo Elle in alpsko mleko in se končala s katarzo, z očiščenjem. To je bilo kopanje Tomaža Kralja in Mance Černelj. In konec je bil žrtvovanje kokoši. Z žrtvenim darom je predstava govorila, da hočeš nočeš upošteva arhaično dramaturgijo, nekaj, iz česar se je teater sploh rodil. Obrednost se je jasno izražala ravno s temi posameznimi prizori vsakdanjih obredov, ki povezujejo skupino ljudi v trdnejšo skupnost. Ta element obrednosti je zelo pomemben in zdi se mi, da so tudi tisti, ki so to predstavo obsojali in nas zmerjali s klavci, skrunilci domovine, ljubezni, kruha itn., nekako

sprevideli, da tu ne gre samo za provociranje nekih amaterjev, ampak da stvar v svojem podtekstu nosi nekaj več. In tako se danes, po štiridesetih letih, nenehno sprašujem, ali je res, da smo mi, ki smo na teh fotografijah, zdaj pristali v muzeju in da je prepad med tedanjim in sedanjim časom tako gromozanski. In da je bil po zaslugi Janeza Janše in rekonstrukcije Pupilije obujen spomin na prvotno Pupilijo. Seveda človeku to po eni strani godi, po drugi pa ga opominja na ta, kot sem rekel, grozoviti prepad, razkorak med onimi in sedanjimi časi. Nekateri izmed nas so se pozneje več ukvarjali z gledališčem, drugi manj, nekateri sploh ne; ne nazadnje so bili v tej skupini tudi Barbara Levstik, igralka, ki je letos umrla, Jožica Avbelj in vsi preostali, skratka, ljudje, ki so s svojim delom v zadnjih štiridesetih letih bolj ali manj pokazali, da to ni bil samo nekakšen mladostni izlet. Kot pravim, po eni strani to človeku godi, po drugi pa ga opozarja – o tem priča tudi časovnica na razstavi – da se je med letoma 1969 in 1972 zgodilo toliko usodnih stvari, ki so tako ali drugače vplivale na našo zavest. Na primer televizijski posnetki vojne v Vietnamu, zažiganje vietnamskih vasi z napalmom, videl si ženske in otroke, ki so bežali iz teh gorečih vasi; to je tedaj ustvarjalo travmatično stanje. Danes na vseh koncih in krajih koljejo ljudi, se razstreljujejo, vsak dan je na desetine mrtvih, tedaj pa je to delovalo drugače. Takrat so se posamezniki spraševali, kaj to pomeni. Naj ob tem omenim še študentski upor v Parizu z znamenito parolo: Bodimo realisti, zahtevajmo nemogoče, ki pravzaprav najjasneje izreka to, da se je takrat poskušala vzpostaviti vladavina utopije. Tudi ljubezni seveda, *Make love, not war*, *Woodstocka* in tako naprej, ampak predvsem utopije. In mislim, da je bila to zadnja utopija. V ta kontekst sodijo tudi zasedba Češkoslovaške s četami Varšavskega pakta, zažig Jana Palacha, uboj Martina Luthra Kinga in Roberta Kennedyja. Vse to je tedaj naredilo na nas močan vtis, in četudi nismo skušali neposredno, brechtovsko odgovarjati na to, se v tej predstavi tako ali drugače zrcali naše stališče. Ne nazadnje so se nedolžnost, otroškost, radost do življenja, nepokvarjenost in odprtost soočile s smrtjo, s koncem. To je bilo nekaj, kar je bilo v nas, ni bil samo plod naključij, nekih idej, ki so krožile, ko smo stali ali sedeli v bifeju, ampak je potegnilo za seboj nekaj globljega, usodnejšega. In potrditev je vse to, kar se zdaj, ob štirideseti obletnici, dogaja, vse te manifestacije, razstava v Vžigalici, zbornik, ki ga je Slovenski gledališki muzej izdal skupaj z zavodom Maska. Vse to priča o tem, da pojav ne sodi v rubriko “Še pomnite, tovariši”, temveč je bilo nujno potrebno, da se stvar popiše. Potem ko je delo s Pupilijo nadaljeval Tomaž Kralj, je njegovo gledališče prevzelo bolj ezoterične oblike, a ravno ta razlika, razlika med njegovimi predstavami in prvotno Pupilijo, ki smo jo naredili jeseni 1969, priča

o tem, da smo ujeli duha časa. Da smo se v pravem trenutku znašli na pravem kraju in najbrž je zato ta umetniška avantura trajala tako kratek čas. Naslednji korak bi seveda moral biti, da bi se institucionalizirali, a to je bilo popolnoma iluzorno. Pupilija Ferkeverk je bila, zlasti v prvih dveh predstavah spomladi in jeseni 1969, poseben model umetniškega organizma, ki se mu je uspelo otresti vsakršnih nevarnih povezav z institucijo. To je pomenilo, da smo bili odrešeni vsakršne odgovornosti do nekoga, ki bi nas ustanovil, nas financiral itn. Ko so v Križankah po premieri videli, kaj se je zgodilo, nam je direktor Bračič dal "odpoved" in smo šli potem v študentsko naselje in smo že čez nekaj dni v jedilnici študentskega naselja imeli ponovitev "prepovedane" predstave, ki se je udeležilo približno 1200 ljudi. Morala zgodbe po štiridesetih letih se mi zdi pomembna tudi glede na to, da je bilo v tistem obdobju, ki velja za čas enoumja, totalitarizma, partijske oblasti, v družbi ljudi, ki so razmišljali svobodno, mogoče ustanoviti tak umetniški organizem. Ne glede na vse nevarnosti, ki so nam grozile, smo se odpravili na to plovbo in ta kolektiv je bil resnično zelo demokratičen. Potovanja po Jugoslaviji smo opravljali kot nekakšna družina, v kateri je štel vsak posameznik. Bili smo dekleta in fantje in med nami je bila tudi erotična svoboda, bili smo bratje in sestre in malo tudi ljubimci. To poudarjam zato, ker je obstajala neka vrednota, ki je to omogočala. Namreč vsakdo, ki se je odločil, da gremo skupaj, je pri tem enako sodeloval. To je bil model, po katerem so se gradile hipijevske komune v Ameriki, ampak med Ameriko in Slovenijo leta 1969 najbrž ni nikakršne primerjave. Takrat je bila Amerika za nas res "Amerika". Pa vendar smo čutili, da nismo osamljeni, da imamo tam nekje še druge brate ali pa bratrance in sestrične, ki delajo isto. Mimogrede, ne nepomemben element je bila glasba, rok nas je združeval, povezoval.