

A stylized, handwritten-style logo consisting of a series of connected loops, resembling a signature or a calligraphic mark.

11.

Letnik / Volume

2.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2023

am fi te at er

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



Ljubljana, 2023

11.

Letnik / Volume

2.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2023

am fi te at er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 11, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica: Maja Murnik

Uredniški odbor / Editorial Board:

Zala Dobovšek (Univerza v Ljubljani), Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Matic Kocijančič (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig-Universität Gießen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnić (Univerza v Ljubljani), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani), Gašper Troha (Slovenski gledališki inštitut)

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:

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

Založila: Slovenski gledališki inštitut (zanj Gašper Troha, direktor) in Založba Univerze v Ljubljani (zanjo Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Gašper Troha, director) and University of Ljubljana Press (represented by Gregor Majdič, the Rector of the University of Ljubljana)

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Korektura / Proofreading: Maja Murnik in/and Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

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

Število natisnjenih izvodov / Copies: 200

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

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

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

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

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, november 2023 / Ljubljana, November 2023

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

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus, DOAJ. Revija je uvrščena med znanstvene revije razreda A po klasifikaciji Nacionalne agencije za vrednotenje raziskav Italije. / The journal is included in class A of the registry by Italian Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario della ricerca.

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

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



DOI: 10.51937/Amfiteater

Revija je v odprtem dostopu dostopna na / Open access articles are available at:
<http://journals.uni-lj.si/amfiteater>

Kazalo / Contents

UVODNIK	9
Razprave / Articles	13
<i>Tomaž Toporišič</i>	
Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard	15
Trieste, Ljubljana, Zagreb and Belgrade between Periphery and Centre: From Historical Avant-Gardes to Neo-, Post- and Retro-Avant-Gardes	33
<i>Andrej Leben</i>	
Sodobno slovensko, dvo- in večjezično gledališče v koroškem kontekstu	37
Contemporary Slovenian Bilingual and Multilingual Theatre in the Context of Carinthia	55
<i>Irina Lešnik Jeras</i>	
Gledališka pedagogika: ko drama postane učni pristop	59
Theatre Pedagogy: When Drama Becomes a Learning Approach	73
<i>Milena Mileva Blažič</i>	
Gledališki eksperiment na Slovenskem (1966–1986) in njegovi odmevi v mladinski dramatiki – Andrej Rozman Roza	77
The Theatre Experiment in Slovenia (1966–1986) and Its Echoes in Youth Drama – Andrej Rozman Roza	91
Intervju / Interview	95
<i>Iztok Tory</i>	
Na koncu imaš samo obleko brez žepov	97
Esej / Essay	117
<i>Jana Pavlič</i>	
Začelo se je z Einsteinom	120
Recenzije / Reviews	127
<i>Boris Kern</i>	
O determiniranosti govora s prostorom (K. Podbevšek, N. Žavbi, ur.: Govor in prostor)	128
<i>Jakob Ribič</i>	
Estetika in etika, gledališče in vojna (Z. Dobovšek: Gledališče in vojna)	132

Navodila za avtorje	140
Submission Guidelines	142
Vabilo k razpravam	144
Call for Papers	144

Tokratni zvezek *Amfiteatra* prinaša pester konglomerat besedil, tako po tematikah kot zvrsteh.

Tomaž Toporišič se v svoji razpravi loteva premisleka o avantgardah, tej še zmeraj vroči temi. Obravnava jih skozi prizmo razmerij med središčem in obrobjem Srednje in Vzhodne Evrope, pri čemer izhaja iz predpostavke, da srednje- in vzhodnoevropskih avantgard ne smemo razumeti kot nepopolne derivate gibanj iz velikih zahodnih središč, temveč kot samostojne, avtentične izraze. Zemljevid zahodnih centrov modernistične in avantgardne umetnosti 20. stoletja je raziskovalcem dobro znan, toda tovrstne pregledne strukture za Vzhodno in Srednjo Evropo ni. Razprava seže od zgodovinskih avantgard v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja (predvsem zenitizem in konstruktivizem) prek neoavantgard k (slovenski) retroavantgardi proti koncu dvajsetega stoletja, ki ni le oživila nekatere prvotne ideje, temveč je hotela tudi eksplisitno ustvariti alternativne zemljevide evropske umetnosti.

Andrej Leben analizira pestro gledališko dejavnost koroških Slovenk in Slovencev, katere velik del danes poteka na dvo- in večjezični osnovi. Avtor se osredotoča na oris sodobne koroške slovenske, dvo- in večjezične gledališke scene, njenih struktur, dejavnosti in uprizoritvenih praks, posveča pa se tudi vprašanju, kako te raznovrstne prakse pojmovno in konceptualno zaobjeti. Tako podaja prve teoretizacije tega tako gledališkega kot kulturno-sociološkega pojava.

Tematika razprave Irine Lešnik Jeras sega na področje gledališke pedagogike, pri čemer se osredotoča na t. i. dramo v izobraževanju, ki ima poleg vzgojno-izobraževalnih tudi estetske oz. umetniške cilje. Kot procesno naravnana ne predvideva končne uprizoritve oziroma predstave, največ časa pa posveča dogovarjanju in strukturiranju pomenov. Avtorica pregleda in kritično ovrednoti terminologijo, zgodovino in različne opredelitve tega učnega pristopa, razpravlja pa tudi o pojmu gledališča v izobraževanju ter ovrednoti stanje v Sloveniji.

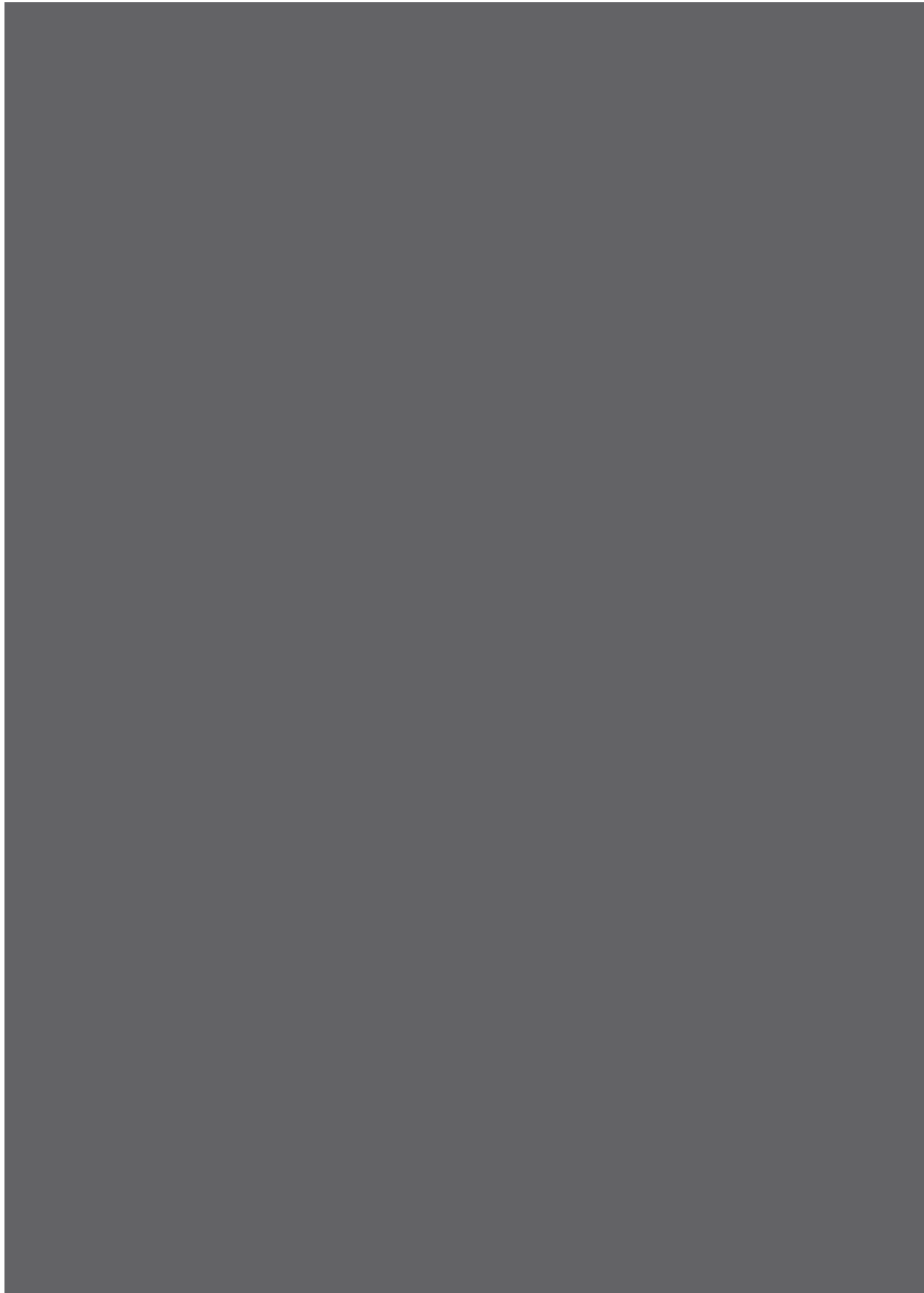
Objavljamo preostali besedili, ki sta nastali v okviru *Amfiteatrovega* simpozija, ki je na temo »Gledališki eksperiment na Slovenskem (1966–1986) in njegovi odmevi« oktobra 2022 potekal v Slovenskem gledališkem inštitutu v Ljubljani, in sicer razpravo in intervju. V razpravi se Milena Mileva Blažič loteva analize mladinske dramatike Andreja Rozmana Roze, zlasti njegove priredbe Shakespearovega *Sna kresne noči* (1999). S pomočjo primerjalne analize obeh tekstov v Rozmanovi priredbi ugotavlja elemente eksperimentalnega gledališča pa tudi odzvanjanje Bahtinove teorije karnevala. Stalnice Rozmanovega dela so tako večnaslovniškost, večpomenskost ter priredbe.

V okviru tematike gledališkega eksperimenta na Slovenskem in njegovih odmevov objavljamo tudi obsežen intervju z Iztokom Toryjem, v katerem se intervjuvanec ozre na nenavadne in nepredvidljive poti svojega ustvarjanja. Pogovor je pripravil Primož Jesenko.

Jana Pavlič objavlja tekst o besedilih z (geo)politično tematiko iz srede osemdesetih let: operni libreto Alice Goodman za opero *Nixon na Kitajskem* obravnava v kontekstu sodobne ameriške opere, primerja pa ga tudi s politično dramo *Strašna, a nedokončana zgodba Norodoma Sihanuka, kralja Kambodže*, ki jo je posebej za uprizoritev Ariane Mnouchkine leta 1985 napisala Hélène Cixous.

Številko sklepata dve knjižni recenziji: v prvi Boris Kern obravnava zbornik 17 razprav *Govor in prostor* urednic Katarine Podbevšek in Nine Žavbi, v drugi pa Jakob Ribič premišljuje o *Gledališču in vojni* Zale Dobovšek.

Maja Murnik



Razprave / Articles

Povzetek

Razprava oriše dva poskusa revolucioniranja razmerja med obrobjem in središčem v Srednji in Vzhodni Evropi. Prvi spada v čas zgodovinskih avantgard dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, drugi pa v retroavantgarde ob prehodu stoletij, ki so ponovno uprizarjale nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj. Retrogeneracije so oznanile, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov in zenitistov, ki so želeli promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot središča nove umetnosti, vzpostaviti nov most med Vzhodom in Zahodom.

Ključne besede: zgodovinske avantgarde, retroavantgarde, horizontalna zgodovina umetnosti, Delak, Černigoj, Micić

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, redni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT, izredni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti ter gostujoči predavatelj na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor šestih znanstvenih monografij o sodobnih uprizoritvenih umetnostih. Njegove najnovejše razprave vključujejo: »Novo slovensko gledališče in italijanski futurizem«, »Slovenska zgodovinska avantgarda in Evropa v krizi«, »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič« in »W. G. Sebald in Oliver Frlić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij?«. Bil je umetniški vodja in dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča ter soustanovitelj festivala sodobnih uprizoritvenih umetnosti Exodus. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema, sociologija gledališča in kulturne študije.

Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard

Tomaž Toporišič

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

Uvod – dva poskusa spreminjanja razmerij med obrobjem in središčem

V razpravi¹ se bom posvetil specifičnostim razmerja med obrobjem in središčem na podlagi teoretikov in praktikov izbranih avantgardnih fenomenov v Srednji in Vzhodni Evropi. Predstavil bom dva vala novih dinamik odnosov med obrobji in središči. Prvi val spada v čas zgodovinskih avantgard dvajsetih let 20. stoletja. Drugi se nanaša na postavantgarde na prelomu stoletij, ki so ponovno udejanjile nekatere osnovne ideje konstruktivistov in futuristov v utopičnih vprašanjih. Generacije, ki so sledile zgodovinskim avantgardam, so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov in zenitistov, ki so želeli promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot centre nove umetnosti ter vzpostaviti novo povezavo med Vzhodom in Zahodom.

Izhajal bom iz dejstva, da zemljevid umetnosti 20. stoletja s središči na Zahodu v osnovnih potezah dobro pozna sleherni raziskovalec modernizma in avantgarde. A podoben zemljevid za Srednjo in Vzhodno Evropo kot da ne bi obstajal, saj pregledne strukture zgodovine umetnosti za ta prostor enostavno ni. Ni referenčnega sistema, ki bi ga sprejeli zunaj meja posamezne države.

Moja začetna predpostavka bo, da obravnavanih hibridnih fenomenov avantgardnih gibanj ni več smiselno razumeti in interpretirati kot nepopolnih različic gibanj, ki so imele svoj avtentični izraz v skupnih središčih, kot je Pariz ali Berlin. Moj cilj je raziskati, koliko so srednjeevropske avantgarde razvile misli, ki so blizu specifični

¹ Razprava je rezultat mojega raziskovanja gledaliških avantgard kot dela projekta »Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna«, ki ga financira Poljsko ministrstvo za znanost in visoko šolstvo, ter programa št. P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS). Nastala je na podlagi referata za simpozij o avantgardah v okviru Evropskega združenja za študije avantgarde in modernizma EAM v Lizboni, ki je leta 2022 potekal pod naslovom *Globalising the Avant-Garde*.

horizontalni perspektivi umetnostne zgodovine, kot jo je opredelil poljski estetik in teoretik sodobne umetnosti Piotr Piotrowski. Želim preučiti, koliko so predstavniki zgodovinskih avantgard, kot so Ferdo Delak, Avgust Černigoj in njegov tržaški konstruktivistični krog, Srečko Kosovel, Ljubomir Micić in Dada Tank, oblikovali specifično revizijo opredelitve središčnosti in obrobja ter omajali orodja kulturne prisvojitve. Poleg tega želim preučiti, koliko so neoavantgarde, predvsem pa retroavantgarde, kot je Neue Slowenische Kunst, nadaljevale te kritične misli na obrobju središč evropskega kulturnega prostora.

Najprej se bom osredotočil na obdobje zgodovinskih avantgard dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, nato pa na post- ali retroavantgarde zadnjih desetletij 20. stoletja. Poskusil bom zarisati skupne značilnosti različnih fenomenov in pokazati, kako se ustaljeno in splošno uveljavljeno zahodnocentrično pojmovanje mednarodne, univerzalistične avantgarde nanaša na različna srednjeevropska gibanja. Poskusil bom raziskati, koliko so umetniki, o katerih govorim, združevali tehnike modernistično internacionalistične avantgarde z regionalnimi tradicijami in posebnostmi.

Kot večina drugih kolegov iz Evrope so tudi avantgardni umetniki in teoretiki v Ljubljani, Trstu, Zagrebu in delno tudi v Beogradu spodbujali idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in preobrazb, ki so pogosto izzivale meje nacionalnih identitet ter njihove spremljajoče uradne zgodovine in institucije. Čeprav so se zgodovinske avantgarde same vedno predstavljale kot prestopniške, so vseeno pogosto ostajale znotraj evropske zgodovine pa tudi znotraj teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Primeri, na katere se osredotočam, izhajajo s področja avantgardnih pojavov zgodnje in radikalne avantgarde na ozemlju severne Italije in novooblikovane Kraljevine SHS. Vsi zgoraj navedeni generatorji zgodovinskih avantgard so razvili koncepte, primerljive z idejami različnih avantgardnih gibanj, od italijanskega do ruskega futurizma ter od ekspresionizma in dadaizma do konstruktivizma. Eklektično so si prisvojili nekatere »tuje« ideje in jim dodali specifične značilnosti. Podobni postopki so se v novi varianti ponovili v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja z eklektičnimi retroavantgardnimi umetniškimi značilnostmi postmoderne politizirane umetnosti, kot je Neue Slowenische Kunst (NSK) in njeni kolektivi Irwin, Laibach in Gledališče Sester Scipion Nasice. Pri interpretaciji nekaterih primerov bom pozornost namenil vprašanju, povezanemu z razmerjem med središčem in obrobjem, univerzalnostjo in posebnostjo ter mednarodnostjo in lokalnim ali tradicionalnim.

Zanimalo me bo, koliko ta vprašanja segajo v jedro tako zgodovinskih kot retroavantgard. Steven A. Mansbach jih je izpostavil na uvodnih straneh knjige *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939* (*Moderna umetnost v Vzhodni Evropi: od Baltika do Balkana, 1890–1939*), ko je zapisal naslednjo misel:

Zakaj so danes ti avantgardni liki in gibanja, ki so se tekom stoletja uspešno izognili svojemu obrobju in prevzeli kritično in oblikovalno vlogo pri nastanku napredne umetnosti, skoraj popolnoma pozabljeni in spregledani? (Mansbach I)

Po mojem prepričanju se Mansbach dotika občutljive točke problematike, ki se zdi središčna os današnjih razprav o neravnovesju v zgodovini moderne umetnosti. To temo so v zadnjih nekaj desetletjih relevantno odpirali tako umetniki (Irwin) kot teoretiki (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, Igor Zabel). Osredotoča se na problem, kako devalvirati vztrajno prevlado zahodnih pripovedi, postopek, pri katerem zahodni kulturni okvir muzejev in drugih institucij izbere predmete iz umetnosti Srednje in Vzhodne Evrope, da bi jih ponovno interpretiral ter vključil v vertikalno zgodovino zahodne umetnosti.

Za ponazoritev razmerja med avantgardami na Zahodu in Vzhodu bom izhajal iz predpostavke Diane Mishkove, ki poudarja, da sta »središčnost in obrobje oba konstitutivna in relacijske narave, tako da obrobja ne obstajajo zgolj kot razširitve jedra« (Mishkova 144). S pomočjo njene argumentacije bom poskušal pokazati, koliko so periferije razvile lastno avtonomijo in ustvarile alternativne regionalne kategorije. Interakcije med obrobji in središčem znotraj zgodovine avantgard v Vzhodni in Zahodni Evropi tako ustvarjajo specifično dinamiko, ki izkorišča potencial obrobja za vplivanje na središče ali celo njegovo preoblikovanje.

Poleg tega bom raziskal, koliko so neo-, predvsem pa retroavantgarde ponovno uprizorile osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih konceptov ter bile zato dediči umetniške generacije, ki je želela v prvih desetletjih 20. stoletja promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot središča nove umetnosti in vzpostaviti novo povezavo med Vzhodom in Zahodom.

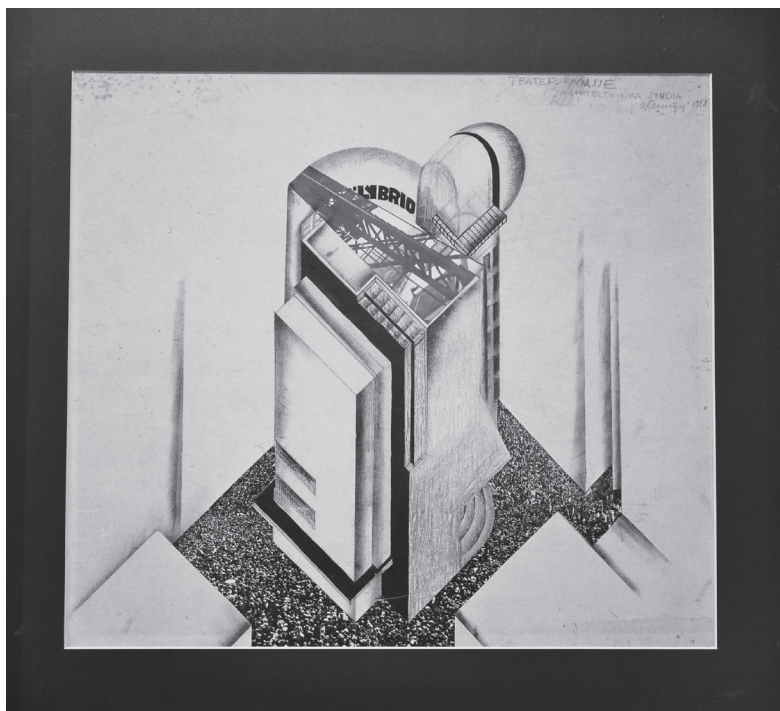
Konstruktivizem, zenitizem in druge zgodovinske avantgarde

Obdobje zgodovinskih avantgard v geografskem bazenu, ki vključuje Trst, severni Jadran, Slovenijo in Hrvaško ter časovno sega od leta 1910 do 1930, lahko razumemo kot čas, ko so se umetniki in intelektualci na tem območju aktivno vključili v različna avantgardna gibanja. Zgodovinske avantgarde sta zaznamovala provokacija in upor proti prevladujoči buržoazni družbi ter njenemu univerzalizmu. Umetniki so se pogosto soočali z izzivi in konflikti, saj so njihovi radikalni programi včasih sovpadali ali trčili z enako usmerjenimi programi političnih strank in gibanj.

Pomembna značilnost tega obdobja je bila tudi želja po inovacijah v umetnosti. Avantgardisti so eksperimentirali z novimi mediji, vzpostavljali nove standarde in se trudili vzpostaviti nova središča avantgarde, ki naj bi razsrediščila avantgardna gibanja

ter jih vzpostavila zunaj kulturnih središč, kot so Pariz, Berlin, München, Dunaj in Moskva. Avantgardisti so si prizadevali decentralizirati umetniške tokove in novim središčem, kot so Trst, Ljubljana, Zagreb, Zadar, Gorica, Beograd, dodati pomen in prepoznavnost.

Njihov cilj je bil tudi poudariti obstoj slovanske komponente znotraj avantgardnih gibanj in dokazati, da lahko ta del Evrope pomembno prispeva k razvoju sodobne umetnosti in kulture. S svojim delom in aktivnostmi so želeli predstaviti to neznano slovansko ozemlje Zahodu, ki je bil primarno osredotočen na tradicionalna kulturna središča.



August Černigoj: *Teater Masse*, arhitektura gledališča TANK, 1928. Objavljeno v reviji *Der Sturm*. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana, Slovenija.

Konstruktivisti in zenitisti so kritizirali buržoazni »Zahod Evrope«, »okcident«. Bili so prepričani, da bi lahko nova avantgardna ureditev sveta uvedla specifično asimetrijo, ki jo je opisal Ljubomir Micić v svojem manifestu iz leta 1921: »Zapri vrata, Zahodna – Severna – Srednja Evropa – / Prihajajo Barbari! / Zapri, zapri, toda / mi bomo vendarle vstopili« (*Manifest zenitizma*, gl. slovenski prevod v: Pranjić et al., *Kozmični* 97–104).

Še bolj slikovito pa v zapisih, posvečenih barbarogeniju: »Balkan je mlad moški, Evropa je stara kurba in odcvetela ljubica Balkana« (Micić, »Moja« 18). »Naša zgodovinska,

kulturna pa tudi politična misija je, da balkaniziramo Evropo z vsemi razpoložljivimi sredstvi« (Micić, »Nova« 4). »In Zahod bo kmalu moral pasti pod naš barbarski vpliv« (Micić, »Za slobodu« 7).²

Kristina Pranjic v razpravi »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture« natančno locira izhodišča koncepta barbarogenija na presečišče dveh avantgardnih vplivov, ruskega in italijanskega:

Namesto D'Annunziovega »Fuori i barbari!« Micić vzklikne »Napolje Latini!« Prihaja človek heroizma, »VZHODNJAK«, »človek z Urala, Kavkaza in Balkana – rojen v zibki, ki se imenuje Rusija« (Micić, »Delo« 2). Zenitisti bodo tisti, ki bodo utrdili most za borbo proti zahodni civilizaciji in Evropi: »Balkan je MOST med Vzhodom in Zahodom« (prav tam). Vidna je ideja panslavizma in obračanje k Rusiji kot proti-polu zahodne kulture. (Pranjic, »Zenitistični« 144)

Avgust Černigoj, ustanovitelj revije *Tank*, se je strinjal s svojim sodelavcem Micićem, da bi morala stara Evropa narediti prostor za novo. V svojem manifestu iz leta 1927 je Černigoj kritiziral evropski kanon in ideologijo ter trdil:

evropa mora propasti vsled prenapetega egoizma

— — — nezavednega individualizma

— — — prostega terorizma.

naše stremljenje se začne, kjer se konča za vselej evropská dekadencia. (*Tank* 82)

Naj začnem svoj prikaz in analizo z nekaterimi osnovnimi predpostavkami o specifičnosti zgodovinskih avantgard v regiji: avantgardni umetniki iz Ljubljane, Trsta in Zagreba ter nekoliko manj tudi iz Beograda so s svojim mreženjem in idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in transformacij pogosto prebijali meje nacionalnih identitet in spremljajočih uradnih zgodovin in institucij. A čeprav so se zgodovinske avantgarde same vedno predstavljale kot transgresivne, so se vendarle tudi same pogosto znašle znotraj evropske zgodovine teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Verjetno najpomembnejše zgodnje avantgardno gibanje v Sloveniji je bil konstruktivizem, ki je vključeval dela in dejanja slikarjev, pesnikov, glasbenikov, režiserjev, na katere so močno vplivali futurizem, Bauhaus in ruski umetniški eksperiment. Osrednja figura tega gibanja je bil Avgust Černigoj, ki je imel prijateljske odnose s futurističnimi umetniki iz Italije. Vendar je kasneje sledil svoji odločilni poti, ki sta jo močno določila njegova narodnost (Slovenec) in natančna politična levičarska usmeritev. Med študijem v Nemčiji se je srečal z osebnostma in delom Lászla Moholy-Nagyja in Vasilija Kandinskega. Ko se je vrnil v Ljubljano,

² Za koncept barbarogenija pri slovenskih avantgardistih glej tudi članek M. Jurić Pahor »Slovenska zgodovinska avantgarda v kontekstu prve svetovne vojne, nacionalizmov in fašizma: primer Antona Podbevška« (*Primerjalna književnost*, 2021).

je oblikoval zelo osebno združitev futurizma in konstruktivizma ter jo najprej propagiral v Ljubljani (1924–25) in nato v Trstu (1925–29), kjer je ustanovil konstruktivistično skupino Gruppo costruttivista ter umetniško šolo, ki je temeljila na načelih Bauhauusa.



Naslovnica revije *Novi oder*. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana.

Drugi pomembni dejavnik konstruktivističnega umetniškega prevrata Ferdo Delak je začel svoje avantgardne dejavnosti z Avgustom Černigojem v dvajsetih letih 20. stoletja v Ljubljani, Trstu in Gorici. Kot del aktivnosti galerije in revije *Der Sturm* je bil Delak aktiven v berlinskem združenju za socialne pravice. Na Dunaju je delal v gledališču Theater der Internationalen Arbeiterhilfe. Leta 1924 sta Černigoj in Ferdo Delak v Ljubljani ustanovila *Novi oder*, gibanje za gledališče, novo umetnost in druge medije, ki je sledilo predvsem konstruktivistični poti, ali kot jo je poimenoval Delak, »konstruktivni« poti.

Avgust Černigoj in Ferdo Delak sta se zavzela za zenitizem, ker sta verjela, da bi lahko služil kot protiutež futuristično-fašističnim izjavam o italijanski prevladi nad slovansko-balkansko kulturo, hkrati pa je dejstvo, da je Micić, ki je bil v eksilu v Parizu, lahko pripomogel k internacionalizaciji njune avantgarde. Tako je Delak dve številki svoje avantgardne revije *Tank: Revue internationale active* (1927–1928) oblikoval po zgledu revije *Zenit*, ki je bila prav tako publikacija z mednarodno usmeritvijo, v kateri so objavljali članke v izvirnih jezikih. Nekatera besedila je pridobil od Micića, ki je po izpustitvi iz zapora v Zagrebu (s pomočjo Filippa Tommase Marinettija) živel v izgnanstvu v Parizu.

Černigoj in Delak sta oba vložila ogromno energije v poskus, da bi slovensko avantgardno umetnost približala mednarodnemu prostoru in ga v tem tudi uveljavila. Pri tem so jima pomagali zenitisti, še posebej Micić, ko je širil sporočila zenitizma v Parizu. Prav Micić je postal tesen sodelavec in regionalni urednik revije *Tank*, toda nikakor ni bil edini, ampak eden izmed številnih (npr. Hannes Meyer v Nemčiji, Sofronio Pocarini v Italiji, Jean Bard v Švici). Kot je poudaril Marijan Dovič, je slovenska avantgardna generacija sprejela idejo južnoslovanskega barbara kot reformatorja evropske umetnosti. Po drugi strani pa so se slovenski avantgardisti šteli za duhovne naslednike zenitizma, njihova samozavest je postopoma rasla in Micić je počasi izgubljal vodilno vlogo nosilca novih idej.

Hkrati je Delak prepričal Herwartha Waldna v Berlinu, naj posveti posebno številko svojega časopisa *Der Sturm* (januar 1928) mladi slovenski umetnosti, kar je bila (skupaj z njegovim predavanjem o novih slovenskih umetnostih v Galeriji Der Sturm) verjetno najodmevnejša umetniška akcija slovenske zgodovinske avantgarde.



Mihailo Petrov: *Plakat za prvo mednarodno razstavo Zenit*, kolaž, 1924. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana. <https://monoskop.org/Zenit>.

V knjigi *The European Avant-Gardes* Sascha Bru izpostavi slovenski konstruktivizem kot zanimiv primer srednjeevropskih avantgard. Njegova teza je, da sta slikar Avgust Černigoj (po kratkem obisku Bauhauza) in gledališki reformator Ferdo Delak (med drugim navdušen tudi nad proletarskim gledališčem) izoblikovala svojo lastno

različico konstruktivizma. Po njegovem mnenju je bila ta različica »precej eklektična in hibridna, saj si je izposojala elemente ekspresionizma in dade, s čimer je združila potrebo po uničenju, značilno za ti gibanji, s klicem po konstruktivni jasnosti, ki jo je izražal konstruktivizem« (Bru 220). Vsekakor se lahko še kako strinjamo tudi z Brujevo tezo o specifičnosti slovenskega konstruktivizma, za katerega je bila značilna »posebna pozornost do regionalnega, saj je njena kombinacija jezikov jasno sugerirala, da so dela iz 'manjših' kultur enakovredna tistim 'velikih' (nekdanjih) imperialističnih kultur, kot so Nemčija, Velika Britanija, Francija, Avstrija ali Španija« (prav tam).

Slovenski konstruktivisti so razvili specifično idejo, ki je umetnost postavila na vrh implicitno evropocentričnega pogleda na družbeni in tehnološki napredek. Hkrati pa so bili umetniški krogi avantgarde v Srednji in Vzhodni Evropi, še posebej v avstro-italijansko-slovenskem večkulturnem Trstu ter njegovem slovanskem ozadju v Ljubljani in Zagrebu, nenehno v gibanju. Delovali so v zelo težkih okoliščinah in bili pogosto skeptični do evropskega načina življenja. Spomnimo se samo dveh vrstic iz Kosovelove specifične pesmi *Ljubljana spi*: »Evropa umira v rdeči luči. / Vse telefonske zveze pretrgane.« ali »Potop. / Evropa stopa v grob. / Prihajamo z orkanom. / S strupenimi plini.« (Kosovel 78)

Bolj ko se je bližal konec dvajsetih let, bolj so politične napetosti v Evropi motile razvoj avantgard. Ko je januarja 1929 Jugoslavija postala diktatura, je bil Trst že globoko vpleten v italijanske fašistične ideologije. Zdelo se je, da so avantgardne sanje začele izginjati, nova svetovna vojna se je že začela bližati. Zgodba o zenitistični in slovenski konstruktivistični politični in estetski revoluciji, ki bo spodmaknila tla zahodnoevropski buržoazni družbi, je bila s tem končana.



Prizor iz filma skupine OHO *Triglav*, 1968. Kamera: Naško Križnar.
Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

Kako so neo- in retroavantgarde uresničile utopične ideje avantgard

Panoramski pogled nam pokaže, da je zgodba avantgard na področju, ki smo ga raziskovali, sestavljena iz treh faz. Prva (dvajseta in trideseta leta 20. stoletja) zajema dadaizem, zenitizem v Zagrebu in Beogradu, nadrealizem v Srbiji in konstruktivizem v Sloveniji; druga (šestdeseta in sedemdeseta leta 20. stoletja) neoavantgardo v Beogradu, Novem Sadu, Subotici, Kranju, Ljubljani in Zagrebu; tretja (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja) pa predvsem slovensko retroavantgardo. Zenitizem in konstruktivizem so tako v obdobju neoavantgarde in retroavantgarde ponovno odkrili avtorji in skupine, ki so eksperimentirali z novimi mediji, skupnostmi in umetniškimi postopki.

Navedel bom nekatere od njih: neoavantgardni umetniki in skupine Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac in OHO v sedemdesetih letih; Vlasta Delimar, Kugla Glumište, Ljubiša Ristić in KPGT, Ana Monro, Haris Pašović v osemdesetih letih ter retroavantgardni umetniki in skupine Dragan Živadinov, Neue Slowenische Kunst, Marko Peljhan, Branko Brezovec, Matjaž Berger, Vlado Repnik in drugi v poznih osemdesetih in devetdesetih letih. Navdihnjeni so bili s koncepti umetnosti, specifično subverzivnostjo in formalnimi postopki, ki so jim omogočili izumljanje novih gledaliških svetov in promocijo novih kulturnih pozicij. Želeli so ustvariti nove, alternativne zemljevide evropske umetnosti.³

Za skupino Irwin je bil tako npr. cilj projekta *East Art Map* kritično (re)konstruirati zgodovino umetnosti v Vzhodni Evropi od leta 1945 do danes, s prizadevanjem za preseganje teh zaprtih sistemov interpretacije in vrednotenja. Z mednarodnimi umetniki in znanstveniki sodelavci (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Marina Gržinić, Igor Zabel, Eda Čufer, Viktor Misiano, Roger Canover, Boris Groys) je Irwin uveljavil novo, vzhodno kartografijo umetnosti, ki je vključevala umetnike z vzhodnoevropskih obrobij, včasih celo pozabljenih ozemelj. Pri tem so uveljavili nekatere osnovne interpretacije in kritike zahodnega centrizma ter se naslonili na alternativni koncept »horizontalne umetnostne zgodovine«, kot ga je razvil poljski teoretik Piotr Piotrowski v razpravah »On the Spatial Turn or Horizontal Art History« in »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde« s pomočjo specifične »dekonstrukcije vertikalne umetnostne zgodovine, torej zgodovine zahodne umetnosti« (Piotrowski, »Toward a Horizontal History« 54).

Vzhodnoevropski retroavantgardisti in teoretiki, kot so Piotrowski, Zabel, Šuvaković, Irwin, Laibach in Mladen Stilinović, so skušali relativizirati zahodno umetnostno zgodovino in jo postaviti ob bok drugim umetnostnozgodovinskim pripovedim v skladu s horizontalno paradigmo. Avantgardna gibanja so jim omogočila, da so »obrnili tradicionalni pogled na razmerje med umetnostno zgodovino obrobij in našo umetnostno zgodovino (beri: zahodno)« (prav tam). Dejansko je to, kar so počeli, šlo z roko v roki s filozofskimi

³ O tem podrobneje v: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, 2006, ur. IRWIN, Afterall Books, str. 54.

intervencijami slovenskega filozofa Slavuja Žižka, ki trdi, da obstaja specifična politična avtonomija v Vzhodni in Srednji Evropi tudi danes. Svoje misli je razvil na predavanju v MoMa v New Yorku, v katerem opisuje specifičnost radikalnih avantgard v Vzhodni Evropi:

Zato se sprašujem, zakaj je vzhodnoevropska izkušnja tako pomembna? Ker govori o velikih nasprotjih med prvim svetom in tretjim svetom: gradi kapitalistično metropolo nasproti nerazvitim, izkoriščanim, ekonomsko koloniziranim državam. [...] Mislim, da potrebujemo ekscentrično pozicijo, ki je naša. Torej je moje sporočilo, da nismo tukaj, da bi se učili od vas. Namesto tega bi se morali vi učiti od nas. Morali bi biti popolnoma avantgardni.

S svojo ekscentrično pozicijo *enfant terrible* današnje materialistične filozofije Žižek govori tudi v imenu izkoriščenih in koloniziranih umetniških trgov Vzhodne in Srednje Evrope. Njegove misli niso daleč od tistih skupine Irwin in njihovih sodobnikov, ki so ugotovili, da še danes, po padcu Berlinskega zidu in na začetku 21. stoletja, živimo v svetu umetnosti, ki ga določa logika zahod-vzhod ali center-obrobje.

Iz centrov na Zahodu prihajajo določeni modeli na obrobje, umetnost na obrobju naj bi sprejela modele, uveljavljene v centrih. Centri določajo kanone, hierarhijo vrednot in stilistične norme, obrobja pa jih sprejemajo v procesu recepcije. Tudi kadar imajo obrobja svoje izjemne umetnike, je njihovo priznanje ali umetnostna posvečenost odvisna od centra: od razstav, organiziranih na Zahodu, in od knjig, ki so izšle v zahodnih državah. Leta 1992 so NSK in njihovi kolegi napisali *Moskovsko deklaracijo*, v kateri so poudarili, da imajo vzhodne države specifično zgodovino, izkušnjo, čas in prostor, ki jih ne smemo pozabiti, skriti, zavreči ali zatreti. V novi, postsocialistični situaciji ni več nekdanjega vzhoda in novo »vzhodno« strukturo lahko oblikujemo le tako, da se preteklost integrira v spremenjeno sedanost in prihodnost.



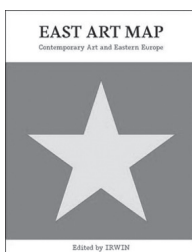
Gledališče sester Scipion Nasice: *Krst pod Triglavom*. Režija Dragan Živadinov, scenografija IRWIN. Ljubljana, 1986. Ikonoteka SLOGI.

Z vpeljavo ideje retroavantgarde je gibanje NSK odprlo paradokse sprejemanja avantgard, specifične za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope. Obstaja veliko primerov slovenskih retroavantgardnih del, ki nazorno ponazarjajo to

tendenco. Med njimi gotovo izstopa *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, ki je bil premierno izveden leta 1986 v Ljubljani v režiji (sicer anonimiziranega) Dragana Živadinova in je bil rezultat treh ključnih umetniških skupin kolektiva Neue Slowenische Kunst, ki so vključevale skupino Gledališče sester Scipion Nasice, skupino slikarjev IRWIN in glasbeno skupino Laibach. Zamišljen je bil kot postavantgardna, izrecno nedramatska, scenična ali – v terminologiji Hans-Thiesa Lehmana – postdramska struktura. Njegove vizualno-konceptualne strategije so nastale v dialogu z estetiko totalnega umetniškega dela, značilnega za zgodovinske avantgarde, kar je pripeljalo do dogodka na odru, ki ga ni bilo mogoče klasificirati kot gledališče, opero ali balet, čeprav si je izposojal elemente iz vseh teh umetniških zvrsti.

Predstava je veliko uporabljala in izrabljala dela in koncepte avantgarde ter modernizma kot svoj material. S tem je ustvarila lastno retroavantgardno strukturo dogodka na odru, ki je prepletala palimpsest s sočasnostjo in ni privedla do preproste sinteze in ideološkega sinkretizma, ampak do umetniške sinestezije. Dekonstruktivske gledališke taktike, ki so jih uporabili za branje preteklosti, so temeljile na prilagajanju nekaterih znanih konceptov zgodovinske avantgarde, kot je ideja Gesamtkunstwerka ali celostne umetnine, s čimer se je sklicevala na Richarda Wagnerja in Vsevoloda Meyerholda ter tudi na futuristične ideje Filippa Tommasa Marinettija. Zanimal jo je koncept suprematizma Kazimirja Maleviča, sklicevanje na posamezne elemente kompozicij Vasilija Kandinskega, kostum Huga Balla v Cabaret Voltaire, Malevičevo *Rdečo konjenico*, *Spomenik tretji internacionali* Vladimirja Tatlina, slike in skice Avgusta Černigoja, gledališke koncepte Ferda Delaka.

Dramaturginja Eda Čufer tako ob Gledališču sester Scipion Nasice kot skupini Irwin poudarja, da je retroavantgarda kot osnovni umetniški postopek Neue Slowenische Kunst zasnovana na predpostavki, da se travme iz preteklosti, ki vplivajo na sedanost in prihodnost, lahko pozdravijo le z vrnitvijo k začetnim konfliktom. Prepričana je, da »moderna umetnost še ni premagala konflikta, ki ga je povzročila hitra in učinkovita asimilacija zgodovinskih avantgard v sisteme totalitarnih držav. Splošno dojemanje avantgarde kot temeljnega pojava dvajsetega stoletja je napolnjeno s strahovi in predsodki« (Čufer 301).



Naslovnica knjige *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, ki jo je uredila skupina Irwin. MIT Press, 2006.

Projekt skupine Irwin *East-Art* je mogoče razumeti kot poseben poskus razmišljanja o umetnosti in njeni zgodovini na horizontalen način: kot dekonstrukcijo vertikalne umetnostne zgodovine, to je zgodovine zahodne umetnosti, obenem pa kot konstrukcijo umetnostne zgodovine Vzhodne Evrope. Skupina Irwin ni poskušala preklicati zgodovine zahodne umetnosti, ampak je (uporabil bom argumentacijo Piotrowskega) »poimenovala to vrsto pripovedi z njenim pravim imenom, natančno kot 'zahodno' pripoved« (Towards 54). Večini umetnikov iz postsocialističnih držav, analiziranih v veliki meri v izvrstnem zborniku Aleša Erjavca z naslovom *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism* (*Postmodernizem in postsocialistično stanje: politizirana umetnost pod poznim socializmom*), je tako uspelo ločiti med dvema konceptoma: konceptom zahodne moderne umetnosti in konceptom univerzalne umetnosti.

V skladu s horizontalno paradigmo je bila zahodna umetnostna zgodovina tako v določeni meri postavljena ob bok drugim umetnostnozgodovinskim pripovedim. Tako je tradicionalni pogled na odnos med umetnostno zgodovino obrobij in centrov doživel pomembne spremembe.

Da bi ponudil nekaj delnih odgovorov na vprašanja, postavljena za začetku naših razmišljanj, bom uporabil misel Aleša Erjavca o vzporednicah med dvajsetimi in osemdesetimi leti dvajsetega stoletja, kar kaže, kako lahko zgodovina avantgarde iz dvajsetih let v umetniškem in političnem smislu generira poetike naslednikov iz osemdesetih:

Glasbeniki in likovni umetniki iz različnih delov Jugoslavije so v 80. letih tesno sodelovali in močno vplivali drug na drugega. Gotovo je povedno, da so umetniki avantgarde državo združili še zadnjič prav v času, ko je razpadala, in v času, ko na svetovni ravni skoraj nihče ni omenjal avantgard. Tako kot so to storili že v 20. letih, ko je Branko Ve Poljanski v Ljubljani objavil svoj *Svetokret*, Micić svoj *Zenit* v Zagrebu in Černigoj z navdušenjem sledil zenitističnemu diskurzu. (Erjavac, »The Three Avant-Gardes« 61)

Zaključek: kako preseči odrinjenost avantgardnih obrobij

Če počasi potegnemo črto pod naše raziskave. Zahodna avantgarda še vedno predstavlja zaprt pojem, znotraj katerega se umetnost Vzhodne in Srednje Evrope, Azije, Afrike in Latinske Amerike izključuje iz zgodovine umetnosti. Odrinjenost nezahodne umetnosti se pojasnjuje s tezo, da naj bi bila izpeljana iz zahodne. Kljub temu ne moremo mimo dejstva, da so se od 20. stoletja zgodili pomembni dogodki tudi v »nezahodni« umetnosti, pri čemer so se mnogi njeni umetniki angažirali pri ustvarjanju vitalnih umetniških manifestacij kulturnega upora proti kolonializmu. A kljub vsemu je v umetnostnem in teatrološkem zgodovinarstvu avantgard v središču razumevanja še vedno predstava,

da je zahodna avantgarda navdihnili preostali svet, ki ga še vedno obvladuje skozi univerzalizem, pri tem pa ustvarja asimetrične odnose med središčem in periferijo, ki so vsaj toliko kot geografske narave tudi stvar centrov moči in oblasti, pri čemer sta sodobna umetnost in teorija umetnosti ustvarjali svoje neizrečene izključitve in vključitve. Tako kot avantgarde večinoma niso bile središče teoretizacij in zgodovinenja umetnosti, tudi avantgarde iz Srednje Evrope praviloma niso predstavljale centra, a so bile kljub temu več kot zgolj marginalne, kar pa ni pripeljalo do dejstva, da bi zares postale pomembnejši del teorij o avantgardah. Vztrajno so bile materija ali začimba, ki so jo dodajali v pojme, izoblikovane na osnovi drugih, bolj središčnih primerov.

Ta odsotnost je ogromna, če omenimo samo nekaj izmed številnih protagonistov estetskih revolucij med svetovnimi vojnama: Srečko Kosovel, Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Lajos Kássak, Ljubomir Micić, Marko Ristić. Zato se o teh avantgardah kot tudi drugi umetnosti iz tega geografskega bazena večinoma razmišlja kot o nečem, kar je velikokrat zunaj prevladujočega kartiranja, so nekakšna siva cona, začasnost, za katero je hkrati značilna tudi prehodnost.

Naše razmišljanje, ki smo ga izvedli na nivoju zgodovinskih, neo- in postavantgard, predlaga nekaj strategij za »razsrediščenje« prevladujočega kanona.

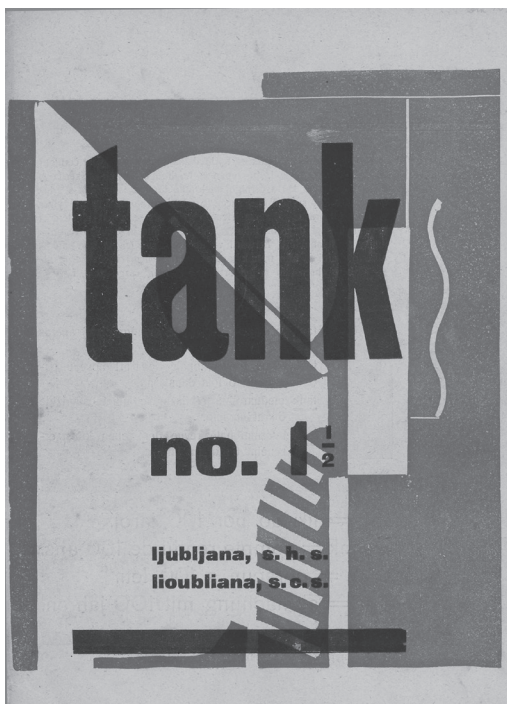
Pri tem smo prišli do ugotovitve, da je kolo zgodovine na koncu 20. stoletja uresničilo nekaj utopičnih idej zgodovinskih avantgard. Zazdela se je, da retroavantgarde iz 80. in 90. let ponovno uprizarjajo nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj, ki so jih postavile zgodovinske avantgarde. Fragmentirane, dekonstruirane in prisvojene v globalnem svetu izmenjave, so zgodovinske avantgarde tako predstavljale trajen vir navdiha in mogočo začetno točko za današnje delo. Nove generacije so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov, Černigoja, ki je želel promovirati Ljubljano kot center nove umetnosti in vzpostaviti nov most med vzhodom in zahodom, Micića, ki je govoril o mostu med »Orientom« in »Okcidentom«. Časa, ki ga je treba razumeti v smislu zenitistično-tankovskih avantgardnih pojmov o ponovnem rojstvu, ki prihaja z barbarskega (južnega) vzhoda, poskusa vstaje proti temu, kar Marijan Dović opredeljuje kot »simetrijo« mednarodnih umetniških sil, poskus vstajanja proti razmerju periferija-center (»From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism«). Konstruktivisti in zenitisti so združeni v razmišljanju o tej asimetriji, opisani s posebnim balkanskim črnim humorjem v Micićevem manifestu iz leta 1921 z metaforo barbarov, ki prihajajo.

V tem smislu je treba dejanja Micića, Delaka in Černigoja razumeti kot radikalne poskuse ponovne opredelitve središča in obrobja. Kot željo in potrebo pokazati, kako robovi (ob uporabi argumentacije Diane Mishkove) niso zgolj razširitve jedra. Umetniki iz Vzhodne in Srednje Evrope so delovali v smislu Lotmanovih robov, odnosov med centrom in periferijo, ki ustvarjajo posebno dinamiko v semiosferi.

Razmerje med robovi in središčem semiosfere avantgard bi tako lahko opisali kot prostorsko-časovni pojav, kombinacijo različnih tendenc z vzhoda in zahoda, juga in severa, ki so v stalnem dialogu drug z drugim, ustvarjajo jezike, ki niso preprosta vsota posameznih sistemov, ampak so označeni kot dinamična interaktivnost. Umetniki so se zavestno odločili, da ne bodo igrali vloge podpornikov zahodnih pripovedi in umetno ustvarjenih okvirov, znotraj katerih zahodne ustanove same in velikokrat samovoljno izbirajo specifično interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij. Tako so kartografirali in še danes kartografirajo vzhodno umetniško karto, novo, alternativno, horizontalno geografijo in zgodovino umetnosti.

Umetniki so se odločili za specifično predstavitev in interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij, ne da bi te odstranili z enostranskim in že oblikovanim pogledom vladajoče kulture. Tako so opomnili umetnostne zgodovinarje, da ima vzhodnoevropska politična in kulturna dediščina univerzalne razsežnosti in določa fiziognomijo Evrope kot celote. Poleg tega so poudarili pomen pluralistične opredelitve umetnostne geografije dvajsetega stoletja.

To se je zgodilo slovenskemu konstruktivističnemu krogu v Trstu, Ljubomirju Miciću v Beogradu, Ljubljani in Zagrebu v času zgodovinskih avantgard. Avantgarde, ki so bile prekinjene in nedokončane v tridesetih letih dvajsetega stoletja zaradi diktature Kraljevine Jugoslavije in fašizma v Italiji, so pozneje postale pozabljene zaradi »neznanja in ravnodušnosti anglo-ameriškega modernističnega raziskovanja do obrobja evropskega geopolitičnega 'jedra'« (Miller 714). Prav tako se je to zgodilo tudi večini neo- in retroavantgardnih umetnikov v regiji, skupini OHO, Pupiliji Ferkeverk, Vladu Gotovcu in retroavantgardistom, skupini Irwin iz Ljubljane, hrvaškemu umetniku Mladenu Stilinoviću ter Kazimirju Maleviču iz Beograda. In če vzamemo resno trditev Leva Krefta, da je zgodovinske avantgarde, ki so delovale pred retroavantgardo, zaznamoval prestop v umetnostno institucijo, to je v galerije moderne umetnosti, in so bile zato »zreducirane na prazen estetski užitek, v katerem so izgubile vso svojo političnost« (Kreft 13), so prav dekonstrukcijske bralne taktike retroavantgarde izvedle nekaj, kar lahko poimenujemo s pojmom poskus obnovitve politične dimenzije avantgard, kar je v primeru NSK pomenilo pojavitev slovenske zgodovinske avantgarde v drugačni obliki: kot subverzivna dehistorizirana politična akcija.



Revija *Tank*. NUK, Ljubljana

Bru, Sascha. *The European Avant-Gardes, 1905–1935, A Portable Guide*. Edinburg UP, 2018.

Čufer, Eda, in IRWIN. »NSK State in Time.« *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ur. Laura Hoptman in Tomáš Pospiszył, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 301. Prva objava: 1992/93.

Dović, Marijan. »From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism: The Early Avant-Garde Movements in Slovenia and Croatia.« *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, ur. Adam J. Goldwyn in Renée M. Silverman, Palgrave-MacMillan, 2016, str. 233–250.

East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe, ur. IRWIN, Afterall Books, 2016.

Erjavec, Aleš. »The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.« *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 36–64.

Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. University of California Press, 2003.

Kosovel, Srečko. *Zbrano delo 2*, ur. Anton Ocvirk, DZS, 1974.

Kreft, Lev. »Rekviem za avantgardo in moderno?« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Moderna galerija, 1998, str. 4–13.

Manifest ... Zenitizma. Ljubomir Micić, Yvan Goll, Boško Tokin. Zagreb, 1921.

Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge University Press, 1999.

Micić, Ljubomir. *Kola za spasavanje*. Gaj, Zagreb, 1922. Biblioteka Zenit.

—. »Moja poezija i javni moral: Prvostepenom sudu za varoš Beograd.« *Zenit*, letn. 6, št. 39, 1926, str. 17–20.

—. »Nova umetnost.« *Zenit*, letn. 4, št. 34, 1924, str. 2–5.

—. »Delo Zenitizma.« *Zenit*, letn. 1, št. 8, 1921, str. 2–3.

—. »Za slobodu misli, za slobodu stvaranja.« *Zenit*, letn. 6, št. 41, 1926, str. 5–12.

Miller, Tyrus. »Incomplete Modernities: Historicizing Yugoslavian Avant-Gardes.« *Modernism /Modernity*, letn. 12, št. 4, 2005, str. 713–722.

Mishkova, Diana. »Spatial Asymmetries: Regionalist Intellectual Projects in East Central Europe in the Interwar Period.« *Decentering European Intellectual Space*, ur.

- Marja Jalava, Stefan Nygård in Johan Strang, BRILL, 2018, str. 143–164.
- Piotrowski, Piotr. »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History.« *Umeni / Art*, letn. 56, št. 5, 2008, str. 378–383.
- . »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde.« *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum in Hubert van den Berg, Walter de Gruyter, 2009, str. 36–54.
- . *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*. Reaktion Books, 2009.
- Pranjić, Kristina, Mica Matković in Tanja Velagić, ur. *Kozmični anarhizem*, posebna izdaja revije *Borec*, letn. 73, št. 793–795, 2021.
- Pranjić, Kristina. »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture.« *Primerjalna književnost*, letn. 43, št. 3, 2020, str. 139–157.
- Šuvaković, Miško. »Avant-gardes in Yugoslavia.« *Filozofski vestnik*, letn. 37, št. 1, 2016, str. 201–219, 229–230.
- Tank! Revue internationale de l'art vivant*. Pavliček, 1927.
- Toporišič, Tomaž. »Nevarna razmerja 'mlade slovenske umetnosti' in futurizma.« *Primerjalna književnost*, letn. 37, št. 3, 2014, str. 1–21.
- Žižek, Slavoj. »On (un-)changing canons and extreme avant-gardes.« Predavanje na simpoziju East of Art: Transformations in Eastern Europe, 23. marec 2003, Moma, New York. *ArtMargins*, 24. 3. 2003, artmargins.com/east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qon-un-changing-canons-and-extreme-avantgardesq/. Dostop 13. sept. 2023.

Abstract

The essay outlines two attempts to revolutionise the relationship between the periphery and the centre in Central and Eastern Europe. The first belongs to the historical avant-gardes of the 1920s and 1930s. The second one belongs to the retro-avant-gardes at the turn of the century, which re-enacted some of the basic ideas of Constructivist and Futurist utopian questions. The retro-generations announced that they were the heirs of the artistic generation of the Constructivists and Zenitists, who wanted to promote Ljubljana, Zagreb, Belgrade and Trieste as centres of new art to establish a new bridge between East and West.

Keywords: historical avant-gardes, retro-avant-gardes, horizontal history of art, Delak, Černigoj, Micić

Tomaž Toporišič, PhD, is a dramaturg and theatre theorist, a professor of the history and theory of drama and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT), an associate member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA) and a guest lecturer at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is the author of six books on contemporary performing arts. His latest articles include: "The New Slovene Theatre and Italian Futurism", "The Slovenian Historical Avant-garde and Europe in Crisis", "Drama Writing after the Post-dramatic Turn: Anja Hilling, Milena Marković and Simona Semenič" and "W. G. Sebald and Oliver Frlić or How Can Art Negotiate the Discursive Circulation of (Mis)Information in the Face of Global Insecurities?". He was the artistic director and dramaturg of the Mladinsko Theatre and co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts. His primary research interests are the theory and history of contemporary performing arts and literature, the sociology of theatre and cultural studies.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Trieste, Ljubljana, Zagreb and Belgrade between Periphery and Centre: From Historical Avant-Gardes to Neo-, Post- and Retro-Avant-Gardes

Tomaž Toporišič

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

Summary

The essay explores the absence of a unified map of 20th-century Western art in Eastern Europe. It challenges the periphery-centre relationship by examining avant-garde groups in Slovenia, Croatia and Serbia. It delves into the historical avant-gardes of the 1920s and 1930s and the retro-avant-gardes at the turn of the century, identifying common features and highlighting their relationship to the international avant-garde. The essay questions whether these Central European avant-gardes can be considered impure versions of movements centred in Paris or Berlin. It explores how they redefined centrality and marginality while resisting cultural appropriation. The focus is on movements like Zenitism, Slovenian Constructivism, Dada Tank, Serbian Surrealism and Neue Slowenische Kunst. These movements eclectically incorporated foreign ideas into their cultural frameworks. The essay engages with the concepts of centre versus periphery, universal versus particular and international versus local, showing that these issues are central to both historical and retro-avant-gardes. All the above historical avant-garde movements took the ideas developed by various avant-garde movements, ranging from Italian to Russian Futurism and from Expressionism and Dadaism to Constructivism. They eclectically assimilated some “foreign” ideas into their own cultural frameworks and added specific features. Similar procedures were at work during the period of the 1980s and 1990s with the eclectic retro-avant-garde artistic characteristics of the postmodern politicised art like Neue Slowenische Kunst (NSK) and its collectives Irwin, Laibach and Sisters Scipion Nasice.

The author draws inspiration from scholars like Steven A. Mansbach, who questioned why these avant-garde figures and movements from Eastern Europe, which once played a critical role in advanced art, have been largely overlooked. The essay

contributes to discussions about rebalancing perspectives in the history of modern art, challenging the dominance of Western narratives and the tendency to reinterpret Central and Eastern European art within Western frameworks.

Povzetek

Dvo- in večjezične prakse zaznamujejo gledališko delo slovenske manjšine na Koroškem že vrsto let, v novejšem času pa jih je opaziti tudi v produkcijah drugih koroških gledališč, tako neinstitucionalnih kot edinega institucionalnega, s katerimi akterji in akterke iz manjšinskega okolja vedno znova sodelujejo. Nekateri od njih so v sklopu manjšinskih struktur ali zunaj njih (so)ustanovili nove dvo- in večjezične gledališke skupine, drugi so v manjšem ali večjem obsegu dejavni tudi v gledališčih širšega nemškega in slovenskega jezikovnega prostora in še kje, med drugim na področjih režije, koreografije, igralstva, scenografije in gledališke glasbe ter v televizijskih in filmskih produkcijah. Ti pojavi še niso podrobneje raziskani, zato se prispevek osredinja na oris sodobne koroške slovenske, dvo- in večjezične gledališke scene, njenih struktur, dejavnosti in uprizoritvenih praks, posveča pa se tudi vprašanju, kako te raznovrstne prakse pojmovno in konceptualno zaobjeti.

Gljučne besede: gledališke študije, koroški Slovenci, večjezičnost, gledališke prakse, gledališki akterji

Andrej Leben je profesor za slovensko literaturo in kulturne vede na Univerzi v Gradcu. Ukvarja se z literaturo 20. in 21. stoletja, avtobiografskim diskurzom, literarno večjezičnostjo, slovensko-avstrijskim literarnim transferjem, vprašanji spominske kulture ter literaturo in gledališčem slovenske manjšine v Avstriji. Mdr. je avtor monografije *Med tradicijo in inovacijo: sodobno slovensko gledališče na Koroškem* (2004), med njegovimi novejšimi objavami, ki se dotikajo večjezičnosti v koroški slovenski gledališki dejavnosti, je kolektivna monografija *Überregional, mehrsprachig, vernetzt: Die Literatur der Kärntner SlowenInnen im Wandel* (2021).

Sodobno slovensko, dvo- in večjezično gledališče v koroškem kontekstu

Andrej Leben

Inštitut za slavistiko, Univerza v Gradcu

Uvod

Podobno kot izid prve številke literarne revije *mladje* leta 1960 s Florjanom Lipušem na čelu zaznamuje začetek prenove koroške slovenske literature, se je z ustanovitvijo odra mladje pod vodstvom mladjevskega pesnika in režiserja Ericha Prunča za gledališče začelo obdobje »radikalne modernizacije« (Prunč 139). O tedanjih skupnih prenovitvenih težnjah v literaturi in gledališču govori že okoliščina, da se je oder mladje javnosti predstavil z uprizoritvijo Lipuševega dramskega besedila *Mrtvo oznanilo*. Premiera oktobra 1962 je bila sicer sprejeta kot »mejnik v kulturnem delovanju koroških Slovencev«, vendar je sprožila tudi »strasten spor« o sporočilnosti drame (Haderlap, *Med* 116–119). Oder mladje je sicer v tretjem letu obstoja po 50. predstavi prenehal delovati, vendar je s svojimi inovativnimi estetskimi pristopi in ciljem ustanovitve polprofesionalnega gledališča (Prunč 153–155) kmalu postal pomembna referenca v gledališkem delu, ki je znova zaživelo z mladinskima skupinama Lutke mladje (ust. 1974) in Oder mladje (ust. 1976) ter z dejavnostmi društvenih odrov in osrednjih kulturnih organizacij (Leben, *Med* 45–67).

Izobraževanje mladih, porast števila gledaliških skupin in strokovna pomoč iz Slovenije so bili temelji nadaljnjega razvoja. Po obdobju, ki je bilo med drugim v znamenju t. i. masovk v režiji Marjana Srienca, režijskega dela Francija Končana in Petra Militarova ter odmevnih uprizoritev Odra OBACE in eksperimentalnega gledališča Alpen-Adria ESKUTKO, ki so vse stimulirale debate o potrebi po profesionalnem slovenskem gledališču na Koroškem, je v devetdesetih letih 20. stoletja prišlo do ustanovitve programske profiliranih skupin Plesno gledališče/Tanztheater Ikarus (1990–1998), Glasbeno gledališče/Musiktheater Gabriel (ust. 1991), Gledališče ob Dravi/Theater an der Drau (1991–1995), teatr trotamora (ust. 1993), Teatr brez ... (1995–ok. 2005) in teater.šentjanž.st.johann (ust. 1996), hkrati pa se je okrepilo sodelovanje s profesionalnimi gledališčniki in gledališnicami iz Slovenije in Koroške. Mestno gledališče Celovec je koproduciral prve slovenske in dvojezične odrske dogodke,

koroške slovenske skupine pa so z dvo- in večjezičnimi uprizoritvami, nemškimi nadnapisi in prvo v nemščini uprizorjeno igro pritegnili tudi nemško govoreče občinstvo (Leben, *Med* 182–197).

1 Oris sodobne koroške slovenske gledališke scene

Kako raznolika in pestra je današnja gledališka ponudba, je razvidno iz pregledov slovenskega, dvo- in večjezičnega gledališkega dogajanja zadnjih let.¹ Po teh podatkih je vsako sezono dejavnih do okoli 15 otroških, mladinskih in lutkovnih ter od tri do osem odraslih društvenih in projektnih skupin. Seštevek vseh produkcij, ki jih lahko uvrstimo v domet koroškega slovenskega gledališkega dogajanja, izkazuje letno okoli 40 premier in prav toliko gostovanj profesionalnih in amaterskih skupin iz Slovenije in Italije, ki potekajo na primer v sklopu gledaliških abonmajev Kakajček (za najmlajše) in Pogled dlje (za Podjuna in Rož) ali festivalov, kot so Cikli Cakl, Lange Nacht des Tanzes/Dolga noč plesa, Pelzverkehr in Klagenfurt Festival. V (po)koronski sezoni 2021/22 je skupno število gledaliških dogodkov znašalo blizu 200. Med druge redne dejavnosti sodijo še gledališke šole in delavnice za gledališki naraščaj, Višja šola za gospodarske poklice v Šentpetru pri Šentjakobu pa nudi gledališke vaje kot prosti izbirni predmet.

Iz nagrajevalne politike je razvidno, da je koroško slovensko gledališko delo v preteklih letih pridobilo na prestižu. Alenka Hain, ki je 2011 s teatrom šentjanž osvojila prvo nagrado tako na vseslovenskem festivalu Vizije kot na avstrijskem zveznem festivalu mladinskega gledališča, je 2017 prejela priznanje za upodabljajočo umetnost dežele Koroške. Zdravko Haderlap je dobitnik nacionalne nagrade outstanding artist award za leto 2014 v kategoriji inovativnega kulturnega delovanja, Marjan Štikar pa je bil istega leta odlikovan s koroško deželno nagrado za človekove pravice. Slovensko prosvetno društvo Rož, kjer Štikar vodi skupini teatr trotamora in teatr zora, je leta 2018 prejelo koroško deželno nagrado za kulturo, leta 2019 pa še avstrijsko nagrado za kulturno-umetniško delovanje.²

Danes ima koroška slovenska gledališka dejavnost na deželni ravni in tudi v širšem pogledu vidno mesto. Tako je gledališčnik Felix Strasser (2016) svoj pregled neinstitucionalne gledališke scene naslovil kar *Theaterhauptstadt Koroška: Zur Vielfalt der freien Theaterarbeit in Kärnten* (Gledališka prestolnica Koroška: o raznolikosti neodvisnega gledališkega dela na Koroškem) in zapisal, da Koroška, kar zadeva število

¹ Prvi *Pregled slovenskega gledališkega dogajanja na Koroškem* je izšel v Koroškem koledarju za leto 1999. Podatki temeljijo na napovedih gledaliških dogodkov v koroških slovenskih tednikih in upoštevajo tudi produkcije, pri katerih so sodelovali akterji in akterke koroške slovenske gledališke scene na področju režije in igrilstva. Do sezone 2019/20 je pregled urejal Andrej Leben, odtlej zanj skrbi Aljaž Pestotnik.

² Naj bo omenjeno, da so dvojezični ustvarjalci in ustvarjalke med letoma 2016 in 2019 prejeli kar deset od skupaj 52 nagrad, ki jih je podelila dežela Koroška osebam ali ustanovam za delovanje na področju kulture (Obid, »Jezik« 39).

neodvisnih skupin in odrov, zlahka prekaša po številu prebivalcev primerljiva urbana središča, kot sta Karlsruhe in Bologna. Deželi je pripisal potencial, da se razvije v »Cultural Valley« alpsko-jadranskega prostora, navedel pa je tudi nekaj jezikov, ki jih je slišati na tamkajšnjih odrih: nemščino, slovenščino, španščino, angleščino, ruščino, kečuanščino, italijanščino, finščino, hrvaščino, jidiš, afrikanščino, staro nizozemščino in številna nemška in slovenska narečja. Dobršen del te polifonije je povezan prav s koroško slovensko gledališko dejavnostjo.

Tudi kulturna novinarka Karin Waldner-Petutschnig (2019) je v svojem članku o uveljavljenih in deloma širom Avstrije ali tudi mednarodno znanih gledaliških ustvarjalcih in ustvarjalkah s Koroške že uvodoma izrecno opozorila na kreativnost, ki izvira iz »dvojezičnega amalgama slovensko-nemške obmejne regije južne Koroške«, in v tem sklopu omenila Martina Kušēja, Johanna Kresnika, Zdravka Haderlapa in Majo Haderlap. Med številnimi drugimi koroškimi gledališniki in gledališnicami so navedeni še Marjan Štikar, Alenka Hain, Mira Stadler, Aleksander Tolmaier, Magda Kropiunig, Lara Vouk, Katarina Hartmann in Michael Kristof-Kranzelbinder.

Strasserjev članek je objavila deželna kulturna revija *Die Brücke*, drugega pa lahko najdemo na spletni strani pododdelka za umetnost in kulturo pri Uradu koroške deželne vlade. Iz obeh je razvidno, da je gledališka dejavnost koroških Slovencev prerasla manjšinske okvire, bežen pogled na siceršnje drugo- in večjezično ali medkulturno gledališče v Avstriji, ki je še najbolj prepoznavno na Dunaju (Strolz-Ellinger), pa tudi pokaže, da gre za izjemen pojav, s katerim gledališko delo drugih t. i. avtohtonih narodnih skupnosti glede produktivnosti in razsežnosti ni primerljivo.

Čeprav koroško slovensko gledališko delo že dolgo več ne poteka samo v slovenskem jeziku, je vprašanje izbire in rabe odrskega jezika izpostavljeno že glede na to, da je slovenščina pomemben, če ne najpomembnejši identifikacijski znak manjšine. Dvo- in večjezičnost se v njihovi gledališki dejavnosti pojavljata vsaj od sedemdesetih let, predvsem pa od devetdesetih let preteklega stoletja (Kohl idr. 64, 110–113), pri čemer sodelovanje med slovensko govorečo manjšino in nemško govorečo večino seveda ni omejeno na gledališče, temveč zadeva tudi številna druga ustvarjalna, kulturna in družbena področja. Dejstvo pa je tudi, da znanje slovenščine med mladino upada (Vavti 9–10; Obid, »Jezik« 37, 42) in da je pri otroških skupinah marsikdaj slišati slovenščino samo na odru, medtem ko »v zaodrju klepetajo po nemško« (Hain). Splošna integracija slovenske manjšine v nemško govoreče okolje se odraža tudi v tem, da med mladimi prevladuje mnenje, da nemško govoreče večinsko prebivalstvo »danes kaže več spoštovanja do slovenske skupnosti kot v preteklosti« (Obid, »Identitetne« 127), obenem pa zavračajo misel, »da vodi pretirana prisotnost Neslovencev v slovenskih društvih do propada slovenske manjšine« (prav tam 129).

Pomenljiv je v tem sklopu spremenjen družbenopolitični odnos do slovenske manjšine in slovenskega jezika, kar se med drugim odraža v rabi oznake Kärnten/Koroška v umetnosti, znanosti, (spominski) kulturi in politiki. Še nedavno zaničevana in osovražena slovenščina velja danes v javnem diskurzu za kulturni in družbeni kapital, kot je razvidno tudi iz izjave Josefa Ostermayerja, enega od arhitektov leta 2011 sprejetega kompromisa glede dvojezične topografije, ki je o jezikovni situaciji na Koroškem izjavil:

Dvo- ali večjezičnost je tako končno mogoče videti in živeti kot priložnost za prihodnost in ne več kot breme in zapuščino preteklosti. Koroška se zato lahko danes dejansko »na novo razume« in začne »na novo oblikovati« – kot vzorčna evropska regija, v kateri se srečujejo številni jeziki in narodnosti. (Ostermayer 14, prev. A. L.)

In kakšno je mesto koroških (slovenskih) gledaliških dejavnosti v Sloveniji? Redni stiki se v glavnem omejujejo na gostovanja slovenskih društvenih odrov, predvsem otroških, mladinskih in lutkovnih, ki največkrat nastopajo v Ljubljani in Mariboru. Nemalokrat ta gostovanja potekajo v sklopu prizadevanj za ohranjanje stikov z »zamejstvom«, posamezne večje produkcije pa gostujejo tudi v elitnih gledališčih ali v okviru gledaliških festivalov. Le redko prihaja do sodelovanja akterjev in akterk s koroške slovenske gledališke scene v slovenskih gledaliških, televizijskih in filmskih produkcijah, pri čemer gre največkrat za absolvente in absolventke (npr. Magda Kropiunik in Lara Vouk). Medtem ko slovenska institucionalna in neinstitucionalna gledališča redno gostujejo na Koroškem in se sodelovanje slovenskih gledališnikov in gledališnic razteza tudi na posamezne koroške in druge avstrijske gledališke produkcije, je celovško Mestno gledališče v Sloveniji nazadnje gostovalo davnega leta 2001, ko je v ljubljanski Drami uprizorilo dvojezično produkcijo *Das Dorf an der Grenze* (Vas ob meji) po znanem televizijskem scenariju Thomasa Plucha. Tudi sicer je opaziti, da so se sodelovanja slovenskih gledališč z avstrijskimi, potem ko so Slovensko mladinsko gledališče in posamezni akterji in akterke iz Slovenije v času intendanstva Dietmarja Pfliegerla in Maje Haderlap kot glavne dramaturginje sodelovali z Mestnim gledališčem (Leben, *Med* 182–185; Haderlap, *Das* 124, 152, 186, 218, 228, 273), v novejšem času, če izvzamemo sodelovanje s koroško slovensko gledališko sceno, razvila tako rekoč mimo Celovca v smeri Gradca (npr. *steirischer herbst*, Schauspielhaus) in Dunaja (npr. Dunajski slavnostni tedni).

2 Strukture, dejavnosti, akterji

Okoliščine slovenskega, dvo- in večjezičnega gledališkega dela so raznolike ter dokaj kompleksne. Če je opaziti, da po eni strani znanje slovenščine pri gledališkem naraščaju peša, se po drugi strani v nekatere skupine vključujejo tudi otroci iz slovenskih in

drugih priseljenskih okolij. Delo z mladimi sooblikujejo tudi domači akterji in akterke z (akademsko) igralsko ali režijsko izobrazbo, v precejšnji meri pa še naprej poteka s pomočjo gledališnikov in gledališnic iz Slovenije. Tudi delovanja marsikatero lutkovne in odrasle gledališke skupine si brez migracije in podpore iz Slovenije ni mogoče predstavljati, če pomislimo na primer na Anito Hudl, ustanoviteljico in dolgoletno režiserko pliberškega Odra 73, na delo Brede in Tineta Varla s celovškimi lutkovnimi skupinami ali na vsestranske gledališke dejavnosti Alenke Hain.

Gostovanja institucionalnih, neinstitucionalnih in amaterskih gledališč iz Slovenije že vrsto let skrbijo za največji del gledališke ponudbe v slovenskem jeziku, medtem ko so dejavnosti odraslih pri marsikaterem društvu usahnile. Gledališko delo zaobjemata tudi Dunaj in Gradec, kjer sta aktivna koroška slovenska študentska kluba, tam živeti Slovenci in Slovenke pa prirejajo tudi gledališke predstave za otroke. Na Dunaju je že od leta 1992 dejaven Theater Iskra režiserke in docentke na Schauspielschule Wien Nike Sommeregger, ki v zadnjih letih pogosteje sodeluje tudi pri dvojezičnih projektih na Koroškem. V Gradcu je igralka Rezka Kanzian skupaj s Franzem Blauensteinerjem od leta 1995 do 2020 vodila gledališče werkraumtheater, kjer so potekali tudi dvojezični dogodki.

Večina koroških slovenskih gledališnikov in gledališnic, ki so danes aktivni v institucionalnih ali neinstitucionalnih okvirih, se je strokovno izobraževala zunaj Koroške. Marjan Štikar, ki je sicer dejaven tudi kot igralec, se je šolal v Avstriji, Sloveniji, Nemčiji, Franciji in Italiji. Že Marjan Srienec, prvi profesionalni koroški slovenski filmski igralec, ki je nekoč izjavil, da noče biti »zadnji Mohikanec slovenskega koroškega gledališča« (Leben, *Med* 71), je študiral na UL AGRFT, kjer so se pozneje izobraževali tudi Magda Kropiunig, Aleksander Tolmaier, Michael Kristof-Kranzelbinder in Lara Vouk. Večina od njih dela tudi zunaj koroških slovenskih gledaliških struktur in nastopa tudi v televizijskih in filmskih produkcijah, kar velja tudi za igralko, pevko in lutkarico Katarino Hartmann, članico ansambla Theatersommer Klagensfurt, ki je študirala igralstvo na Dunaju in šolanje nadaljevala mdr. v Londonu in Gradcu.

Od performativnih umetnosti, ki so zastopane na Koroškem, je plesno gledališče najtesneje povezano z dvojezičnim okoljem. Iz njega je prihajal že omenjeni mednarodno priznani plesalec in koreograf Johann Kresnik, ki je bil leta 2011 med ustanovitelji danes po njem poimenovanega Koreografskega centra/Center for Choreography/Choreografie Zentrum Bleiburg/Pliberk. Programske aktivnosti Centra, ki je danes najpomembnejši koroški akter na tem področju, med drugimi sousmerja plesalka in producentka Mirjam Sadjak, ki je sicer dejavna tudi na Dunaju in v Berlinu. V Centru sodeluje tudi Zdravko Haderlap, ki je s Plesnim gledališčem Ikarus bistveno prispeval k uveljavljanju koreografskega gledališča na Koroškem in še naprej uresničuje samostojne projekte, kot sta ambientalni koreografsko-gledališki

predstavi *Angel spomina – Engel der Erinnerung* (2013) po romanu *Engel des Vergessens* in *Zornkraut – Denar in rit je treba skrit* (2021) po poeziji Maje Haderlap, koreografskemu gledališču pa se v različnih sklopih posveča tudi Alenka Hain.

Osrednji glasbeno-gledališki dogodki so povezani zlasti s projekti Gabriela Lipuša, ki je kot pevec, aranžer in komponist od konca osemdesetih let v slovenskem in nemško govorečem okolju preizkusil različne žanre, od glasbene revije do lutkovnega muzikala, operete in opere. Tudi v številnih drugih sklopih se glasbena in gledališka ustvarjalnost medsebojno prepletata, naj gre za koreografirano zborovsko petje, izvajanje gledališke glasbe v živo ali za odrske kompozicije, kot jih ustvarja mednarodno dejavni in na Dunaju živeči in glasbenik in avtor Nikolaj Efendi.

V režijskem pogledu sta koroške slovenske gledališke dejavnosti zadnjih let najmočnejše zaznamovala Marjan Štikar in Alenka Hain. Režiser in avtor Bernd Liepold-Mosser je primer nemško govorečega gledališčnika, ki se že več kot dvajset let umetniško spoprijema s slovensko-nemškimi odnosi. Sodeloval je pri več gledaliških produkcijah Slovenske prosvetne zveze in realiziral vrsto drugih dvojezičnih projektov. Martin Kušej, koroški Slovenec, ki je odraščal brez slovenščine, je generično povezan tako s koroško kot slovensko gledališko sceno, kot direktor Burgtheatra na Dunaju pa se je osredotočil prav na mednarodnost igralskega ansambla in na večjezičnost uprizoritev. Gledališče je uvedlo tudi aplikacije za spremljanje predstav v angleščini, ruščini, češčini, bosanščini/hrvaščini/srbščini na mobilnih telefonih, ob stoti obletnici koroškega plebiscita pa so koroški slovenski kulturni ustvarjalci in ustvarjalke na osrednjem avstrijskem odru spregovorili o položaju slovenske manjšine. Mira Stadler, Kušejeva študentka na Max Reinhardt Seminar, je nazadnje režirala mdr. v Burgtheatru, celovškem Mestnem gledališču in tudi dvojezične projekte na Koroškem. Alina Zeichen, ki je nedavno prevzela poslovodstvo Univerzitetnega kulturnega centra UNIKUM v Celovcu, je več let sodelovala z režiserko Matejo Koležnik, leta 2020 pa je ustanovila dvojezično feministično platformo KD Barba, ki je razvila tudi gledališko dejavnost. Vsaj ob robu naj bo omenjeno, da sodelovanje koroških slovenskih gledališnikov in gledališnic z institucionalnimi in neinstitucionalnimi ustanovami zaobjema tudi manj opazna področja, npr. scenografijo (npr. Majda Krivograd, Andrej Rutar).

Na Koroškem se sodelovanja med slovenskimi in drugimi gledališkimi skupinami osredinjajo zlasti na celovško ustvarjalno okolje. Naj omenimo dolgoletno sodelovanje teatra trotamora Marjana Štikarja s centrom UNIKUM in gledališčem klagenfurter ensemble Gerharda Lehnerja ali teatra šentjanž oziroma Teatra Rampa z Alenko Hain s Theatrom KuKuKK in društvom VADA (Društvo za vzbujanje dramskega apetita) Yulie Izmaylove in Felixa Strasserja. Theater KuKuKK – Kunst und Kultur aus Kärnten sta leta 2017 ustanovili igralka Sabine Kristof-Kranzelbinder in kulturologinja Natalija Hartmann. Gledališče s sedežem v celovških Kammerlichtspiele se je razvilo

v pomembno povezovalno ustanovo za neinstitucionalne skupine in nudi prostor za večjezične projekte. Stalni član je Michael Kristof-Kranzelbinder, sodelovali pa so mdr. še Katarina Hartmann, pevka Valentina Inzko Fink, Mira Stadler in Nika Sommeregger s Theatrom Iskra.

Teater Rampa je na začetku leta 2023 nastal iz teatra.šentjanž_st.johann, ki je že prej deloval kot profesionalno dvojezično koroško gledališče, prestrukturiranje pa je bilo potrebno zaradi organizacijskih razlogov. Novo gledališče, ki si je med drugim zastavilo cilj, da bo stopilo tudi »v tesnejši stik s poklicnimi gledališči v Sloveniji« (Verdev), ima na programu slovenske in nemške uprizoritve ter sodeluje s koroškimi, slovenskimi in drugimi gledališčniki in gledališnicami. Domačo dvorano ima v prenovljenih prostorih novega prireditvenega centra iKULT, ki ga upravlja Slovenska prosvetna zveza v Ljudskem domu/Volkshaus v Celovcu.

Podobno, kot je nemščina postala integralni del dejavnosti in marsikatero uprizoritev koroških slovenskih gledaliških struktur, naletimo na slovenščino, ali vsaj slutimo njeno prisotnost, tudi v nekaterih produkcijah drugih gledališč, npr. celovškega Mestnega gledališča, klagenfurter ensemble, VADA, Theater Wolkenflug in Theater-Rakete, ki (ne samo v teh primerih) sodelujejo z dvojezičnimi in deloma tudi s slovenskimi gledališčniki in gledališnicami. Najnovejša pridobitev na področju večjezičnega gledališča je leta 2022 ustanovljeni Teater Štrik/Theater Strick slovenske lutkarice Teje Kovše in švicarskega igralca Yvesa Bräggerja, ki se je javnosti predstavil s komedijo *Rebell* po enodejanki *Upornik* Slavka Gruma in z replikami v arabščini, francoščini, nemščini, nemški švicarščini, portugalsščini, ruščini in slovenščini.

3 Raziskovanje in dokumentiranje gledališkega dela

Opisane dejavnosti, naj gre za slovenske, dvo- ali večjezične, so, kot je pričakovati, neposredno vezane na okolje, v katerem nastajajo in kjer imajo tudi svoje občinstvo. Skladno s tem se je tudi strokovno zanimanje zanje razvilo prav tam, pri čemer so vse obsežnejše razprave doslej prispevali raziskovalci in raziskovalke iz vrst slovenske manjšine. Začetki tega zanimanja segajo dobrih petdeset let nazaj, ko so na dunajski univerzi nastale disertacije Francija Zwittera (1983), Helene Verdel (1987) in Maje Haderlap (1988, knjižno 2001), ki skupaj z raziskavo Andreja Lebna (2004) nudijo vpogled v glavne razvojne linije koroške slovenske gledališke dejavnosti čez celotno 20. stoletje. Med novjšimi prispevki prevladujejo diplomska dela študentov in študentk z dunajske, celovške in ljubljanske univerze, ki med drugim obravnavajo politično angažirane, spominsko-kulturne in identitetne implikacije gledališča. Druge knjižne objave, kot so na primer publikacije Krščanske kulturne zveze ali zbornik o produkcijah celovškega Mestnega gledališča v času intendantstva Dietmarja

Pflegerla, ki ga je uredila Maja Haderlap (2007), imajo največkrat dokumentarni značaj. Najnovejše gledališko delo je sicer evidentirano, niso pa podrobneje raziskani sodobne gledališke prakse, strukture in sodelovanja, posamezne zvrsti in žanri, delo z gledališkim naraščanjem, vprašanja jezikovnih in estetskih prijemov, dramaturgije, scenografije in kostumografije ter recepcije in negledališki učinki teh dejavnosti, kar sicer velja za celotno sodobno gledališko ustvarjanje na Koroškem.

Več kot stoletna gledališka dejavnost koroških Slovenk in Slovencev je pomemben del duhovne in materialne kulture tega prostora, vendar ni ustanove, ki bi se načrtno ukvarjala z dokumentiranjem zgodovine in tekočega gledališkega dela. Tozadevno gradivo, kolikor je ohranjenega ali zbranega, je bolj ali manj raztreseno po arhivih slovenskih kulturnih organizacij, društev, skupin, medijev in še kje. Vendar je precej predstav, med njimi tudi nekaj starejših, posnetih na raznih medijskih nosilcih, in eden od pozitivnih stranskih učinkov pandemije, ko gledališko delo ni mirovalo, je spletni videokanal *Kino v karanteni*, ki sta ga Slovenska prosvetna zveza in Krščanska kulturna zveza ustanovili leta 2020 v sodelovanju s kulturnimi društvi. Gre za prvo javno dostopno spletno platformo z dokaj širokim naborom gledališke in filmske produkcije zadnjih desetletij, ki naj bi jo konec leta 2023 nadgradil še dvojezični spletni portal SLOGLED Slovenske prosvetne zveze.³

4 Gledališka dejavnost in gledališke pisave

Za novejšo gledališko dejavnost je značilno tudi, da so bila le redka besedila uprizorjena ali prirejena večkrat. Tudi o kakem »klasičnem« koroškem slovenskem dramskem besedilu ne moremo (več) govoriti, saj legendarna *Miklova Zala* Sketa/Špicarja po letu 1987 ne nazadnje zaradi svojih antisemitskih prvin ni bila več uprizorjena. Tudi nobeno starejše ali novejše dramsko delo koroških slovenskih avtorjev in avtoric, niti dramatizacije novel in romanov Prežihovega Voranca, ni doživelo ponovne odrske postavitve, le Lipuševo *Mrtvo oznanilo* je bilo trideset let po premieri še enkrat uprizorjeno. Tudi sicer je opaziti, da koroški slovenski avtorji in avtorice doslej niso prav pogosto neposredno sodelovali pri gledaliških projektih. Ob Lipušu tu lahko omenimo še Janka Messnerja (npr. *Obračun – Die Abrechnung*, 1992; *XY nerešeno – XY ungelöst*, 1995) in Anito Hudl, ki je svoje politične kabarete in druga besedila tudi režirala, kar prav tako velja za številna besedila in scenarije Alenke Hain. V novejšem času sta Elena Messner in Dominik Srienc po naročilu sestavila dvojezično politično igro *Jez – Der Damm* (2015), Martin Kuchling pa je za gledališki projekt Krščanske kulturne zveze napisal dramo *Veter v grapah Korotana* (2022).

³ Portal bo obveščal o aktualnih gledaliških terminih, tekočem dogajanju, posameznih skupinah, gledaliških akterjih in akterkah ter posredoval še vrsto drugih servisov in vsebin.

Malodane vsa omenjena besedila se tematsko navezujejo na življenje slovenske manjšine, njeno zgodovino in travmatična doživetja. Tudi večina v nemščini napisanih besedil za uprizoritve koroških slovenskih in drugih odrov, npr. Tine Leisch (*Elf Seelen für einen Ochsen – Enajst duš za enega vola*), Berndta Liepolda-Mosserja (*Romeo & Julija, Partizan, Prežihove sanje – Prežihs Traum, Patrioten – Patrioti*), Simone Schönett in Haralda Schwingerja (*Zala*) ali Erwina Riessa (*Loibl-Saga*), največkrat obravnavajo boleče izkušnje in dogodke iz preteklosti, kakršne je najti tudi v »partizanski drami« *Immer noch Sturm* oziroma *Še vedno vihar* Petra Handkeja, ki je prevedena v številne jezike, ter v nemški in slovenski odrski priredbi romana *Engel des Vergessens* oziroma *Angel pozabe* Maje Haderlap (*Leben, »Novejša« 160–161; Kohl idr. 106–109*). Vse to so hkrati besedila oziroma uprizoritve, ki ponazorijo vseprisotnost in pomen prevajalskih dejavnosti in postopkov kot nepogrešljiv pogoj gledališkega dela vse tja do izdelave pod- in nadnapisov.

Za gledališče mladih, kjer scenariji lahko nastanejo šele v skupnem ustvarjalnem procesu, so bile prirejene na primer besedilne predloge Anite Hudl, Lenčke Kupper in Nika Kupperja. Tudi besedila nekaterih drugih avtorjev in avtoric so bila prenesena v gledališke formate, na primer poezija Andreja Kokota, Janija Oswald, Gustava Januša in Maje Haderlap ter prozna besedila Janka Messnerja (*Iz dnevnika Pokrznikovega Lukana*) in Florjana Lipuša (*Črnokruhovi*). V novejšem času je bilo objavljenih tudi nekaj dramskih besedil, ki očitno niso bila napisana z namenom uprizarjanja (npr. *Lepa Vida, Hotel Mars* in *Kraj hrepenenja* Jožeta Strutza). Knjižno sta izšli nemški distopični drami *Die Stadt, die uns das Feuer nahm* in *Im Keller unter uns* Nikolaja Efendija, »tipkopis« intervencijske politične drame *Lina in Leopold* pa je integralni del romana *Nebelmaschine* (2020) Elene Messner (Kohl idr. 109–110). Zanimivost romana je, da se priprave na njegovo uprizoritev odvijajo v dvojezičnem koroškem okolju in so prikazani tudi klavni produkcijski pogoji, s katerimi se soočajo neinstitucionalni gledališki aktivisti.

5 Značilnosti, razsežnosti, pristopi

Dvo- in večjezične prakse sodijo med osrednje značilnosti opisanega gledališkega dela, naj gre za ustvarjalne in produkcijske procese ali za promocijo teh dejavnosti. Raba več jezikov seveda tudi v koroškem sklopu ni nič novega, saj so se že v času jezuitskega in verskega gledališča prepletale latinščina, nemščina in slovenščina. Zborna slovenščina se je na odrih uveljavila v glavnem z nastankom vaških, farnih in šolskih gledaliških skupin v zgodnjem 20. stoletju, vendar lahko domnevamo, da je bilo na odrih še naprej mogoče slišati tudi slovenska narečja in vsaj drobce nemščine in drugih jezikov. Danes so okoliščine in dimenzije večjezičnosti v gledališkem delu povsem drugačne, tako da oznake tipa »koroško slovensko gledališče« ali »slovensko

gledališče na Koroškem» ne zrcalijo več dejanskega razpona in notranje raznolikosti teh dejavnosti. Tudi v naslovu članka uporabljena sintagma »Sodobno slovensko, dvo- in večjezično gledališče v koroškem kontekstu« je v bistvu preozka, kajti prakse koroških slovenskih gledaliških akterjev in akterk niso samo v geografskem, temveč tudi v kontekstualnem pogledu dosti širše. Problemi ustreznega označevanja so podobni kot pri sodobni literaturi koroških Slovenk in Slovencev, saj »jezik, pripadnost etnični manjšini in navezanost na regijo niso več nujni kriteriji njenega opisa« (Köstler/Leben 142).

Kako torej sistematizirati dejavnosti in uprizoritvene prakse, ki so se razvile v koroškem slovenskem gledališkem okolju? Za zaključek si oglejmo nekaj prijemov s področja kulturne sociologije gledališča, ki morda lahko služijo kot orodje za podrobnejšo osvetlitev orisanega konteksta in nekaterih njegovih specifik.

5.1 Manjšinsko gledališče

Čeprav gledališke dejavnosti koroških Slovenk in Slovencev presegajo manjšinski okvir, se kot referenca vendarle ponujajo koncepti t. i. manjšinskega gledališča, ki sicer lahko zajemajo tudi oblike t. i. migrantskega gledališča (npr. Gonzales 2012; Sharifi 365–372). V tem pogledu bi gledališke prakse v okolju slovenske manjšine lahko služile kot vzorčni primer za raziskovanje sodobnih oblik »manjšinskega gledališča« v jezikovno mešanih družbenih okoljih, pri čemer bi se lahko preverila tudi uporabnost tovrstnih konceptov. Vsekakor je dobršen del najopaznejših uprizoritev tematsko povezan s slovensko manjšino in njenimi zgodovinskimi, družbenimi in življenjskimi izkušnjami. Te izkušnje pa so spet lahko vir zanimanja za teme, kot so nestrpnost do drugega in ksenofobija, ter nasploh za družbenokritične, spominskokulturne ali politično utemeljene gledališke pristope, od koder je le korak do konceptov t. i. etnogledališča (npr. Johnny Saldaña) ali do oblik intervencijskega gledališča.

5.2 Večjezično gledališče

Vidiki večjezičnosti so integralni del medkulturnih, transkulturnih in postkolonialnih pristopov h gledališču (npr. Fischer-Lichte/Jost/Jain). Prav tako ne manjka strokovne literature o večjezičnosti v gledališkem (pedagoškem) delu ter v (post)dramskih besedilih, primanjkuje pa raziskav o dvo- in večjezičnih praksah v večjezičnih regionalnih in urbanih okoljih. Claude D. Conter (290) celo ugotavlja, da diskurz o večjezičnosti v gledališču gojijo predvsem gledališki igralci in igralke sami, manjkajo pa raziskave, ki bi pojasnile, koliko se v rabi večjezičnosti odraža družbeni status posameznih jezikov, koliko lahko eksperimentalni značaj poliglotskih produkcij

preobremenjeno občinstvo in koliko je večjezičnost lahko posledica subvencijske in s tem kulturne politike. Vprašanje je tudi, kateri drugi dejavniki lahko ovirajo ali spodbujajo dvo- in večjezične gledališke prakse in koliko te prakse vplivajo na širšo gledališko kulturo in družbeni odnos do drugo- in večjezičnosti. Glede na to, da te prakse v koroškem okolju segajo v različne starostne skupine, uprizoritvene žanre in institucionalne oblike, bi podrobnejša analiza lahko osvetlila tako osnovne pogoje delovanja kot tudi retroaktivne učinke večjezičnega gledališkega dela na pogoje same.

5.3 Medkulturno gledališče

Med pogosto uporabljene pristope k analizi uprizoritvenih umetnosti, ki presegajo jezikovno in kulturno homogene okvire, sodijo koncepti medkulturnosti (npr. Pavis, »Introduction«; Regus; Heimböckel; De Toffoli), na katerih temelji tudi dobršen del raziskav o gledališču manjšinskih in migrantskih skupnosti v Avstriji (npr. Pfeiffer; Wagner idr.; Strolz-Ellinger). Če medkulturno gledališče razumemo kot posebno obliko spajanja različnih jezikov, tehnik, stilnih sredstev, snovi in tematik (Regus 42), vanj nedvomno lahko umestimo tudi slovenske, dvo- in večjezične produkcije na Koroškem, v katerih naletimo ne samo na jezikovno raznolikost, temveč tudi na medkulturno in mednarodno sestavljene gledališke ansamble. Z določenimi zadržki, kar zadeva problematiko kulturnega esencializma, bi lahko govorili tudi o multikulturnem gledališču, če sledimo Patriceu Pavisu (*Theatre* 8), ki ga je opredelil kot »cross-influences between various ethnic or linguistic groups in multicultural societies [...] [that] have been the source of performances utilizing several languages and performing for a bi- or multicultural public.«⁴

5.4 Transkulturno gledališče

Transkulturno gledališče, kot ga razume Günther Heeg, ni poseben žanr ali nova oblika gledališča, temveč predstavlja zgodovinsko utemeljeno raziskovalno perspektivo z izrazito družbenopolitično komponento. Koncept temelji na opazovanjih, da sredi napredujoče hibridizacije kultur prihaja do vrnitve privida nacionalne kulture v njeni »predmoderni fazi«, ko povsod primanjkuje kozmopolitskega, transkulturnega družjenja s »tujim«. Transkulturno gledališče potemtakem izhaja iz zgodovinske signature sedanjosti, ki se konkretizira v štirih prostorsko-časovnih parametrih sočasnega in nesočasnega: v prepletanju globalizacije in fundamentalizma, v konceptu

⁴ »Medkulturni vplivi med različnimi etničnimi ali jezikovnimi skupinami v multikulturnih družbah [...], ki so vir predstav, v katerih se uporablja več jezikov in jih izvajajo za dvo- ali večkulturno občinstvo.« (Prev. A. L.)

transkulturnega, v izkušnji tujega in v statusu migranta (Heeg 23–24). Na te okoliščine in tematike se odzivajo tudi sodobne gledališke prakse na Koroškem.

5.5 Prakseološki pristopi

Za opis slovenskega, dvo- in večjezičnega gledališkega dela se zdijo posebej pomembni empirični, kvantitativni in kvalitativni prijemi, ki usmerjajo pogled na institucije, organiziranost in delovne prakse (npr. Schäfer). Referenčni okvir za prakseološki pristop lahko nudi tudi koncept nadregionalnega interakcijskega prostora, ki smo ga na graški univerzi razvili in preizkusili v sklopu raziskovanja sodobnih literarnih pisav koroških slovenskih avtorjev in avtoric in njihove vpetosti v različne literarne sisteme (Kohl idr. 51–57). Prenos tega koncepta na področje gledališča pomeni, da interakcijski prostor sodobnega koroškega slovenskega gledališča lahko razumemo kot načeloma abstrakten in odprt relacijski okvir, ki nima pravega geografskega korelata in se vzpostavlja šele s konkretnim gledališkim delom in interakcijami vseh v dotične komunikacijske, ustvarjalne in recepcijske procese vključenih akterjev in akterk.

Sklep

Gledališke dejavnosti koroških Slovenkin in Slovencev so se v zadnjih desetletjih razmahnile v več smeri, ki segajo od dela z naraščanjem, organiziranja gledaliških dogodkov in pestre palete gledaliških skupin do ustanovitve profesionalnega dvojezičnega dramskega gledališča. Ob tem so se v novejšem času pomembno razširili stiki in povezave tako z institucionalnimi kot neinstitucionalnimi gledališči v koroškem in drugih gledaliških okoljih, nastale pa so tudi nove gledališke strukture, ki so sicer dvo- ali večjezične, vendar ne nujno povezane s tradicionalnimi kulturnimi ustanovami manjšine, hkrati pa odprte za različne oblike sodelovanja.

Vsekakor je ena od temeljnih sprememb ta, da velik del manjšinskih gledaliških dejavnosti danes poteka na dvo- in večjezični osnovi, medtem ko ponudbo v slovenskem jeziku v veliki meri pokrivajo gostovanja slovenskih gledališč. Prvi impulzi za dvo- in večjezičnost na koroških odrih so prihajali od manjšine, danes pa je to zlasti v celovškem okolju razmeroma razširjena in uveljavljena praksa pri številnih gledališcih, pri katerih sodelujejo tudi dvojezični gledališčniki in gledališnice. Brez teh pobud in praks ter brez prepoznavne koroške slovenske gledališke dejavnosti, v kombinaciji s profesionalnim pristopom do gledališkega dela, si je težko zamisliti današnjo raznolikost v »gledališki prestolnici« Kärnten/Koroška.

Prav ta razvoj, ki je potihoma pripeljal do tega, da je številčno vse šibkejša, vendar kulturno in umetniško produktivna manjšina v njej dobro stoletje in več nenaklonjenem družbenem okolju pripomogla k temu, da se je Koroška razvila v prepoznavno regijo dvo- in večjezičnega gledališča, je zanimiv tako kot gledališki kot tudi kulturno-sociološki pojav, za katerega se bo pokazalo, ali gre za prehodno ali trajnejše agregatno stanje. Kombinacija v zadnjem poglavju orisanih konceptualnih prijemov, zlasti pogled na specifično manjšinske, dvo- in večjezične ter med- in transkulturne implikacije gledališkega dela na empirično-prakseološki podlagi, lahko nudi ustrezno metodološko izhodišče za podroben opis in analizo tega pojava, ki izstopa ne samo v avstrijskem gledališkem, kulturnem in družbenem kontekstu, temveč nemara tudi med drugimi primerljivimi dvo- ali večjezičnimi okolji.

- Conter, Claude D. »Theater/Dramatik.« *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, ur. Till Dembeck in Rolf Parr. Tübingen: Narr, 2017, str. 277–292.
- De Toffoli, Ian. »Mehrsprachigkeit, Fremddarstellung und Interkulturalität im luxemburgischen Theater.« *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*, ur. Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer in Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript-Verlag, 2020, str. 121–135.
- Fischer-Lichte, Erika, Torsten Jost in Saskya Iris Jain, ur. *Theatrical Speech Acts: Performing Language. Politics, Translations, Embodiments*. London/New York: Routledge, 2020.
- Gonzalez, Madelena. »Introduction: Minority Theatre in the Age of Globalization.« *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*, ur. Madelena Gonzalez in Helene Laplace-Claveri. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, str. IX–XXIV.
- Haderlap, Maja, ur. *Das Stadttheater Klagenfurt. Die Ära Dietmar Pflegerl 1992–2007*. Klagenfurt/Celovec: Wieser, 2007.
- Haderlap, Maja. *Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946–1976*. Prev. Borut Trekman. Klagenfurt/Celovec: Drava, 2001.
- Hain, Alenka. »Ne počutim se kot Avstrijka, Slovenka sem.« *Gorenjski glas*, 24. mar. 2019. <https://www.gorenjskiglas.si/article/20190324/C/190329889/1039/ne-pocutim-se-kot-avstrijka--slovenka-sem>. Dostop 10. okt. 2023.
- Heimböckel, Dieter. »Ethnologie – Theater – Interkulturalität. Ein Ausblick zur Einführung.« *Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung*, ur. Natalie Bloch in Dieter Heimböckel. Tübingen: Narr/Francke/Attepto, 2016, str. 9–20.
- Kohl, Felix Oliver, Erwin Köstler, Andreas Leben in Dominik Srienc. *Überregional, mehrsprachig, vernetzt: Die Literatur der Kärntner SlowenInnen im Wandel*. Dunaj: Praesens, 2021.
- Köstler, Erwin, in Andrej Leben. »Metodološki pogledi na nadregionalni interakcijski prostor sodobne koroške slovenske literature v Avstriji.« *Historični seminar 13*, ur. Katarina Šter in Mojca Žagar Karer. Ljubljana: Založba ZRC, 2018, str. 137–154.
- Leben, Andrej. »Novejša (slovenska) dramatika na avstrijskem Koroškem.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 159–166.
- . *Med tradicijo in inovacijo. Sodobno slovensko gledališče na Koroškem*. Klagenfurt/Celovec: Drava, 2004.

- Obid, Milan. »Identitetne opredelitve mladih v slovenskem zamejstvu v Avstriji.« *Mladi v slovenskem zamejstvu. Družbeni in kulturni konteksti ter sodobni izzivi*, ur. Milan Obid. Celovec/Ljubljana/Trst: Slovenski znanstveni inštitut idr., 2018, str. 97–134.
- . »Jezik in identiteta pri Slovencih na avstrijskem Koroškem.« *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru*, ur. Matej Šekli in Lidija Rezoničnik. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2020, str. 37–38.
- Ostermayer, Josef. »Sich gemeinsam auf den Weg machen. Die Ortstafellösung für Kärnten.« *Kärnten liegt am Meer. Konfliktgeschichte/n über Trauma, Macht und Identität*, ur. Wolfgang Petritsch, Wilfried Graf in Gudrun Kramer. Klagenfurt/Celovec: Drava, 2012, str. 8–14.
- Pavis, Patrice. »Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?« *The Intercultural Performance Reader*, ur. Patrice Pavis. London/New York, Routledge, 1996, str. 1–21.
- . *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Pfeiffer, Gabriele C. *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Mit einem Vorwort von Ulf Birbaumer. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1999.
- Prunč, Erich. »Widerstand und Spaltung. Florjan Lipuš' *Mrtvo oznanilo* und Dominik Smoles *Antigona* in Klagenfurt. Eine Archäologie des Gedächtnisses.« *Krieg, Widerstand, Befreiung. Ihr Nachhall in den Kulturen und Literaturen des Alpen-Adria-Raums*, ur. Fabjan Hafner in Johann Strutz. Klagenfurt/Celovec, Wien/Dunaj: Drava, 2013, str. 139–157.
- Regus, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2008.
- Schäfer, Hilmar, ur. *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2016.
- Sharifi, Azadeh. »Theater and Migration – Documentation, influences and perspectives in European Theatre.« *Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, ur. Manfred Brauneck. Bielefeld: transcript-Verlag, 2017, str. 321–415.
- Strasser, Felix. »Theaterhauptstadt Koroška. Zur Vielfalt der freien Theaterarbeit in Kärnten.« *Die Brücke*, št. 173–174, 2016, str. 18.
- Strolz-Ellinger, Ingrid. »Die fremdsprachige und sprachlich-interkulturelle Theaterlandschaft Wiens seit Beginn des 21. Jahrhunderts – mit Schwerpunkt auf Sprachen des EU-Raums.« *Diplomsko delo*, Univerza na Dunaju, 2015.
- Vavti Štefka. »Med angažmajem in odhajanjem. Identitetni tipi pri mladih Slovencih in Slovenkah na dvojezičnem avstrijskem Koroškem.« *Razprave in gradivo*, št. 64, 2011, str. 8–35.

Verdel, Helena. *Zgodovina slovenskega lutkarstva*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1987.

Verdev, Tomaž. »Gledališka predstava Emigranten: Nedosegljivi cilj hrepenenja izseljencev«. *Novice*, 21. mar. 2023, <https://www.novice.at/kultura/oder/gledaliska-predstava-emigranten-nedosegljivi-cilj-hrepenenja-izseljencev/>. Dostop 10. okt. 2023.

Wagner, Monika, Susanne Schwinghammer in Michael Hüttler, ur. *Theater, Begegnung, Integration?* Frankfurt am Main/London: IKO, 2003.

Waldner-Petutschnig, Karin. »Im Rampenlicht.« www.kulturchannel.at, 1. feb. 2019, <https://www.kulturchannel.at/im-rampenlicht/>. Dostop 10. okt. 2023.

Zwitter, Franci. »Grundzüge und Entwicklung der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten in den Jahren von 1900 bis 1941. Unter besonderer Berücksichtigung des slowenischen Laienspielwesens.« Disertacija, Univerza na Dunaju, 1983.

Abstract

For many years, bilingual and multilingual practices have been one of the distinctive features of contemporary theatre work by the Slovenian minority in Carinthia. More recently, they can also be observed in the productions of other Carinthian theatres, both non-institutional and institutional, with which actors from minority backgrounds repeatedly collaborate. Some have (co-)founded new bilingual and multilingual theatre structures within or outside this environment. Others are working simultaneously to a greater or lesser extent in theatres in the wider German and Slovenian language area and elsewhere, including in the fields of directing, choreography, acting, set design and theatre music, as well as in television and film productions. Given that these phenomena have not yet been systematically explored in detail, the article outlines the contemporary Slovenian bilingual and multilingual theatre scene in Carinthia, its structures, activities and staging practices. Based on the current range of the manifold activities, it also addresses the question of how to conceptually encompass these diverse practices.

Keywords: theatre studies, Carinthian Slovenians, multilingualism, theatre practices, theatre actors

Andrej Leben is a professor of Slovenian Literature and Cultural Studies at the University of Graz. His research interests include 20th- and 21st-century literature, autobiographical discourse, literary multilingualism, Slovenian-Austrian literary transfer, issues of memory culture, and literature and theatre of the Slovenian minority in Austria. He is the author of the monograph *Between Tradition and Innovation: Contemporary Slovenian Theatre in Carinthia* (2004). Among his more recent publications on multilingualism in Carinthian Slovenian theatre activity is the collective monograph *Überregional, mehrsprachig, vernetzt: Die Literatur der Kärntner SlowenInnen im Wandel* (2021).

Contemporary Slovenian Bilingual and Multilingual Theatre in the Context of Carinthia

Andrej Leben

Department of Slavic Studies, University of Graz

Summary

The theatre activities of the Slovenian minority in Carinthia include working with children and young people, organising theatre events and a wide range of theatre groups and founding a professional bilingual drama theatre. In addition, contacts and links with institutional and extra-institutional theatres in Carinthia and other theatrical environments have expanded significantly recently. On the other hand, new theatre structures have emerged, which, although bilingual or multilingual, are not necessarily linked to the traditional cultural institutions of the minority, which are also open to various forms of cooperation.

A large part of the more recent minority theatre activities is based on bilingualism and multilingualism. However, guest performances of theatres from Slovenia primarily cover the offer of plays in the Slovenian language. The first incentives for Slovenian–German bilingualism on Carinthian theatre stages came from the minority. Today, however, especially in the area of Klagenfurt, such bilingualism is a relatively widespread and established practice in several theatres, which also involve Slovenian-speaking theatre people. Without these initiatives and practices and the distinctive Carinthian Slovenian theatre activity combined with a professional approach to theatre work, it is difficult to imagine today's lingual diversity.

This ever-decreasing yet culturally and artistically productive minority has contributed to transforming Carinthia into a visible region of bilingual and multilingual theatre despite being confronted by assimilatory pressures for decades. The development of this specific cultural-sociological phenomenon has yet to be defined as something transitory or more enduring.

Indeed, these activities, performative practices and cooperations have not yet

been explored in detail and require new methodological approaches. As the article highlights, concepts of minority, multilingual, intercultural and transcultural theatre and other approaches in the field of the sociology of theatre can provide appropriate tools for the empirical and praxeological description and analysis of this phenomenon, which stands out not only in the Austrian theatrical, cultural and social context but perhaps also in relation to other comparable bilingual or multilingual environments.

Povzetek

Gledališka umetnost se v vzgojo in izobraževanje lahko vključuje na različne načine in z različnimi cilji. Prva dva stebra gledališke pedagogike – gledališko opismenjevanje in gledališko ustvarjanje – imata za cilj seznanjanje z gledališko umetnostjo in ustvarjanje gledališča, medtem ko tretji steber gledališke pedagogike – učenje z gledališkimi pristopi – gledališče (oz. gledališke pristope, metode in tehnike) razume ne le kot cilj, temveč predvsem kot sredstvo za doseganje širših vzgojno-izobraževalnih ciljev. Tak gledališki pristop predstavlja drama v izobraževanju, ki jo lahko apliciramo na različna predmetna področja in pri tem poleg vzgojno-izobraževalnih dosegamo tudi estetske cilje – učimo se z dramo in o drami. Drama v izobraževanju spada med t. i. procesne oblike drame, saj ne predvideva končnega produkta (predstave). Izhaja iz improvizirane simbolne igre / igre vlog, zaradi vzgojno-izobraževalnih ciljev pa lahko trdimo tudi, da označuje učni pristop, pri katerem učitelj / gledališki pedagog uporablja kombinacije metod in tehnik gledališke pedagogike, povezanih v smiselno dramsko strukturo. Drama v izobraževanju ob ustvarjalnih gledaliških dejavnostih največ časa namenja dogovarjanju in strukturiranju pomenov, kar usmerja učitelj / gledališki pedagog. Četudi do potankosti izpeljana definicija drame v izobraževanju ni mogoča, so njene ključne značilnosti naslednje: procesnost, igra vlog, improvizacija, kolektivnost, dialog in simbolna dimenzija.

Ključne besede: gledališka pedagogika, gledališki pristopi, drama v izobraževanju, proces, igra vlog, improvizacija

Irina Lešnik Jeras je profesorica slovenskega jezika, književnosti in zgodovine ter diplomantka dramaturgije in scenskih umetnosti. Delovala je kot urednica pedagoških gradiv pri založbi DZS, zunanja sodelavka Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in piska literarnih/gledaliških kritik za različne medije. Trenutno je asistentka na področju didaktike slovenščine ter filmskega, gledališkega in lutkovnega izobraževanja na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem, kjer je nedavno doktorirala s temo iz gledališke pedagogike. Sodeluje tudi pri različnih evropskih projektih, kot sta »Join in and make a change« in »Academy for Creative, Innovative and Inclusive Schools«.

irina.lesnik.jeras@upr.si

Gledališka pedagogika: ko drama postane učni pristop

Irina Lešnik Jeras

Pedagoška fakulteta, Univerza na Primorskem

Igralni gon kot izhodišče

Friedrich Schiller v klasičnem humanističnem delu *O estetski vzgoji človeka* (1795, sl. 2003) postavi tezo o t. i. »igralnem gonu«, ki ga posedujemo ljudje in se šele z njegovo aktivacijo učlovečimo v polnem pomenu besede: »Z vplivanjem na igralni gon in osvobajanjem višjega človekovega jaza umetnost učloveči človeka, saj človek se le tedaj igra, če je v polnem pomenu besede človek, in je tudi le tedaj povsem človek, ko se igra« (17). Igralni gon predstavlja združitev čutnega in razumskega gona in je osnovni pogoj za zaznavanje estetskega; tako Schiller vzpostavi povezavo med igro in umetnostjo, ki predstavlja najbolj izpopolnjen izraz človekove duhovnosti.

Če je igra v smislu svobodnega izraza prisotna pri vseh oblikah umetnosti, pa se v najnazornejši obliki konkretizira pri gledališki umetnosti, imenovani tudi umetnost igre. Draga Ahačič izvor dramske igre in gledališke umetnosti opaža v človeku prirojenem čutu za posnemanje in igro, »v znanem pojavu mimikrije, ki je v bistvu nekakšna elementarna igra« (*Dramsko* 16). Ta t. i. »čut za igro« ali po Schillerju »igralni gon« predstavlja temeljno izhodišče gledališke pedagogike, relativno novega področja na preseku gledališke umetnosti in pedagoške znanosti, ki simbolno igro / igro vlog, stalnico v normalnem razvoju otroka, poveže z estetsko izkušnjo gledališke igre. Na to je Draga Ahačič, ki velja za pionirko gledališke pedagogike pri nas, opozorila že v sedemdesetih letih:

Če je dramska igra ena od najbolj sestavljenih in najtežje obvladljivih umetnosti, pa gledališko vzgojo vnaprej vzpodbuja in olajšuje dejstvo, da je smisel za igro ena od osnovnih človekovih lastnosti. Potreba in veselje do igranja se v največji meri izražata pri otroku; otrok v svojih igrivih zaznavah in predstavah ne spreminja le tistega, kar ga obdaja, ampak tudi samega sebe. Prav na tej zmožnosti domišljijjskih preobrazb, ki jih z gledališkega vidika označujemo kot predigro, temelji sodobna aktivna gledališka vzgoja. (Ahačič, *Gledališka* 35)

Gledališka pedagogika – veda o vključevanju gledaliških elementov v vzgojno-izobraževalni proces

Gledališka pedagogika je relativno nov, v literaturi pogosto nejasno definiran pojem, ki je nadomestil širše prisoten, a pomensko ožje zastavljen pojem gledališke vzgoje.¹ Označuje mejno področje na preseku gledališke umetnosti in pedagoške znanosti, kar se med drugim odraža v terminološki nedoslednosti, saj so osrednji termini, s katerimi operirata obe področji, pogosto različno pomensko konceptualizirani. Javni sklad za kulturne dejavnosti RS (JSKD) je zato imenoval Delovno skupino za uskladiitev terminologije s področja gledališke pedagogike, ki je oblikovala predlog izbranih gesel za prenovljeni *Gledališki terminološki slovar* (v pripravi). Za izraz pedagogika smo se odločili po temeljitem premisleku, pri čemer smo upoštevali tradicionalno navezavo na evropski oz. natančneje nemški prostor (*Pädagogik*). V anglosaškem prostoru se veliko pogosteje uporablja izraz edukacija (*Education*), pedagogika (*Pedagogy*) pa ima nekoliko drugačne pomenske konotacije.² Čeprav bi se lahko znotraj delovne skupine odločili tudi za prevod »dramska pedagogika« (ang. *Drama Education*, hr. *dramska pedagogija*), se ta kaže kot manj primeren, saj v slovenskem šolskem prostoru dramo primarno povezujemo z literarno umetnostjo in ne z gledališko. Tudi v tem primeru smo se navezali na nemško izročilo (*Theaterpädagogik*).

Gledališka pedagogika je definirana kot veda o vključevanju gledaliških elementov v izobraževalni proces, ki obsega gledališko opismenjevanje, gledališko ustvarjanje in učenje z gledališkimi pristopi (Lešnik Jeras, »Konsenz« 148). Prva dva stebra oz. vidika, gledališko opismenjevanje in gledališko ustvarjanje, sta v slovenskih vrtcih in šolah že tradicionalno prisotna (četudi se do sedaj nista nujno povezovala s terminom gledališka pedagogika). Drugače je z gledališkimi pristopi, kot sta drama in gledališče v izobraževanju, ki v tujini (Velika Britanija, Kanada, Avstralija, Nova Zelandija ...) predstavljata uveljavljena učna pristopa, pri nas pa si šele utirata pot v šolsko prakso. Zavedati pa se moramo, da se vsi trije vidiki pogosto tudi prepletajo in dopolnjujejo med sabo, saj izhajajo iz skupnega gledališkega jedra. V pričujočem prispevku se bomo natančneje posvetili tretjemu stebri, in sicer učnemu pristopu drame v izobraževanju.

Gledališki učni pristop – drama v izobraževanju

Gledališki učni pristopi slonijo na simbolni igri / igri vlog, spontani otroški dejavnosti, ki jo vzgojitelj/učitelj natančneje strukturira in usmerja proti želenim vzgojno-

1 Gledališka vzgoja je v *Gledališkem terminološkem slovarju* opredeljena kot »seznanjanje otrok, mladine z gledališko umetnostjo za razvijanje njihove ustvarjalnosti« (75). V prenovljenem *Gledališkem terminološkem slovarju* (v pripravi) je geslo »gledališka vzgoja« poenoteno z gledališkim opismenjevanjem, enim od treh stebrov gledališke pedagogike.

2 Termin pedagogika se v angleščini navezuje v prvi vrsti na učiteljsko prakso, medtem ko je v nemškem okolju (tako kot pri nas) pedagogika razumljena kot znanost o vzgoji in izobraževanju.

izobraževalnim ciljem. Pri tem uporablja različne gledališke metode in tehnike, ki izhajajo iz gledališča, a se v prilagojeni obliki prelevijo v interaktivne učne pristope, kot sta drama v izobraževanju in gledališče v izobraževanju. Med najbolj uveljavljenimi metodami so metoda igre vlog, učitelj v vlogi, simulacija, vizualizacija, improvizacija itn. Med tehnikami pa se pogosto uporabljajo žive slike, vroči stol, plašč strokovnjaka itn. (Lešnik Jeras, »Konsenz« 151). Ne moremo trditi, da je učenje z gledališkimi pristopi popolna novost v slovenskem izobraževalnem prostoru, pa vendar so gledališke dejavnosti navadno omejene na uvodno fazo šolske ure, namenjeno uvajanju v temo in motiviranju, redko jim pripade osrednje mesto pri obravnavi nove učne snovi. Različne ogrevalne igre, igre za razvoj koncentracije, igre vlog ipd. predstavljajo dobrodošlo popestritev pouka v slovenskih šolah, vendar navadno niso dovolj osmišljene, utemeljene in strukturirane, da bi lahko govorili o celostnem učnem pristopu. Razloge za to lahko iščemo v časovni stiski pa tudi v nepoznavanju tovrstnih pristopov med pedagogi, saj tudi pri izbirnem predmetu Gledališki klub učenje z gledališkimi pristopi navadno ni v ospredju. Podobna situacija je tudi na sosednjem Hrvaškem, kjer opažajo, da učitelji večino časa posvetijo prvemu in drugemu stebru gledališke pedagogike, učenje z gledališkimi pristopi pa je zapostavljeno (Gruič idr. 122–123).

V anglosaškem prostoru, kjer gledališču kot sredstvu za doseganje vzgojno-izobraževalnih ciljev namenjajo več pozornosti, se za celostni gledališki učni pristop uporablja krovni pojem: drama v izobraževanju (*Drama in Education – DiE*), kot ga navajajo Bolton, Heathcote, O'Toole idr. Termin drama v tem primeru ne označuje gledališke zvrsti ali dramskega besedila (kar je pri nas ustaljena raba), temveč »dramsko sposobnost, ki jo imamo kot antropološko lastnost« (Kržišnik idr. 115). V slovenščini dramo še vedno v prvi vrsti povezujemo z dramskim besedilom in iz njega izvirajočim dramskim gledališčem ter pri tem ne upoštevamo pestrega razvoja uprizoritvenih umetnosti v 20. stoletju, v procesu katerega se je gledališče osvobodilo hierarhično podrejenega razmerja do dramskega teksta.³ S performativnim obratom v drugi polovici 20. stoletja je dokončno preseženo prepričanje, da je gledališče zgolj podaljšek literarne umetnosti, in tudi termin drama pridobi nove pomenske odtenke. V skladu s sodobnimi gledališkimi tokovi drama ne označuje več nujno le zaključenega produkta – besedila ali predstave – ampak po novem tudi procesne, nezaključene forme. Nastajajo nove dramske oblike, kot so psihodrama, sociodrama, dramska improvizacija, ustvarjalna drama, participatorna/sodelovalna drama in med drugimi tudi drama v izobraževanju. Vse naštetе dramske oblike v literaturi niso vedno jasno razmejene, saj delijo skupno procesno naravnost (niso usmerjene k zaključenemu produktu) in izkazujejo večjo stopnjo spontanosti (v primerjavi s klasično dramo), razlikujejo pa se glede na cilje, ki zaradi interdisciplinarne naravnosti praviloma presegajo zgolj polje umetnosti.

³ Proces avtonomizacije uprizoritvenih umetnosti je zajel heterogeno polje umetniških praks, npr. ples, gledališče, performans (Schuller 159–162), pa tudi film kot prvenstveno avdiovizualno formo, ki se upre konvencijam t. i. literarnih filmov (Zorman 107–121).

Drama udeležence opolnomoči. Enkratni proces uprizoritve v različnih oblikah spodbuja razvoj ustvarjalnosti in domišljije, estetske občutljivosti in izpolnjenosti. Drama prinaša priložnosti za raziskovanje in refleksijo, praznovanje in izziv. Je priročno sredstvo za sodelovanje in komunikacijo, ki lahko vpliva na človeška čustva, misli in vedenje. [...] Pripomore k boljšemu zaznavanju in omogoča individualno izražanje in intelektualno ter emocionalno rast. Predstavlja okvir za raziskovanje idej in čustev ter oblikovanje smisla. Vedno izhaja iz širšega kulturnega okolja in pomaga mladim razumeti sebe ter svet, ki jih obdaja. (Bowell in Heap 3)

Drama v izobraževanju se uveljavi v 50. in 60. letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji, vendar začetki pristopa, s katerim dramo uporabimo kot medij za poučevanje in učenje, segajo že v zgodnje 20. stoletje in se naslanjajo na bogato britansko gledališko tradicijo. Za zgodnje začetke izobraževanja z dramo so zaslužni: Harriet Finlay-Johnson (1871–1956), Henry Caldwell Cook (1886–1973), Peter Slade (1910–2004), Brian Way (1923–2006) in Dorothy Heathcote (1926–2011). Slednja je dokončno utemljila in popularizirala obliko drame v izobraževanju, zato še danes velja za začetnico omenjenega pristopa.

Poskusi opredelitve drame v izobraževanju

Dorothy Heathcote prva opredeli dramo v izobraževanju kot medij za učenje (*Learning Medium*). Zanj osrednji cilj predstavlja učenje z dramo oz. skozi dramo (*Learning Through Drama*), ki udeležencem omogoča raziskovanje fiktivnih svetov, pri čemer skozi fikcijo ugledajo realnost. »Poudarek ni na zgodbi ali razvoju fiktivnih likov, pač pa na reševanju realnih problemov in vživljanju v sedanji trenutek« (Wagner 1). Heathcote nasprotuje dolgo zakoreninjenemu prepričanju, da s pomočjo drame zgolj udejanjamo zgodbe. Učenci in učitelj naj v drami ne bi nastopali oz. igrali v smislu pretvarjanja ali posnemanja, pač pa bi se znotraj drame, sicer na igriv način, a povsem zares, spoprijeli z različnimi učnimi izzivi: »Drama niso udejanjene zgodbe. Drama so človeška bitja, soočena z okoliščinami, ki jih spreminjajo, saj se morajo spoprijeti z njihovimi izzivi« (Heathcote 48). Pomembna faza takega načina dela je sprotna (med dramo) in končna (po zaključeni drami) refleksija, brez katere ne pride do usvajanja novih znanj, zato je tudi sam ritem drame precej počasen.

Gavin Bolton se pri opredelitvi drame v izobraževanju v ključnih vsebinskih izhodiščih precej ujema s Heathcotovo: »Za dramo v izobraževanju ni bistvena obravnava dramskih besedil, četudi je to lahko njen del, ni bistvena priprava šolske predstave, četudi je to lahko njen rezultat, ni bistveno niti učenje o drami, četudi je to praviloma prisotno. Bistven je samo dramski proces, ki učence tako čustveno kot intelektualno usmerja proti izobraževalnim ciljem« (*Selected* 18). Bolton pri tem opozarja, da drame ne smemo povsem povrediti ciljem specifičnega učnega predmeta, saj je ravno

tako pomemben tudi njen vpliv na posameznikov osebnostni razvoj (empatično razumevanje, kritično mišljenje, pozitivno samopodobo, sporazumevalne spretnosti, sodelovalno delo ...). Vpliv drame v izobraževanju je po Boltonu karseda celosten – drama zanj predstavlja »socialni, interaktivni umetniški proces«, ki posamezniku omogoča razvoj »kognitivnega, čustvenega, socialnega in ustvarjalnega razumevanja ter spretnosti« (prav tam 21).

John O'Toole izpostavlja predvsem procesno naravo drame v izobraževanju, ki jo je težko definirati, navadno jo zgolj postavimo v opozicijo do končnega produkta oz. predstave. Poudari, da drama v izobraževanju nikoli ne doseže končne točke, tako kot učni proces ni nikoli zaključen, saj je napredek vedno mogoč. Dramo v izobraževanju zelo v splošnem definira kot »prevpraševanje elementov dramske forme v skladu s širšim kontekstom in namenom sodelujočih« (2). Temeljni elementi, ki definirajo dramo po O'Toolu, so: fiktivni kontekst, namen, fokus, dramska napetost, čas, prostor, občinstvo, udeleženci, vloge in odnosi med njimi, jezik, gib in simboli (prav tam 2). Obstaja kar nekaj kvazidramskih oblik, ki vsebujejo določene izmed naštetih elementov, ne pa vseh, da bi jih lahko definirali kot dramo, npr. simulacije, športne dejavnosti, tudi čisto vsakdanje dejavnosti, povezane s simbolno igro pri otrocih, igre vlog pri odraslih, ritualni in ceremonialni dogodki itn. Sploh predramske aktivnosti, kot je simbolna igra, po O'Toolu postavljajo temelje za razvoj drame v izobraževanju.

Jonathan Neelands dramski medij razume kot »neposredno izkušnjo vseh sodelujočih, ki razmišljajo in se vedejo, kot bi bili nekdo drug, na nekem drugem kraju, ob nekem drugem času« (4). Izpostavlja predvsem, da je izkušnja inkluzivna, delijo si jo vsi sodelujoči, ko hkrati v vlogi igralcev in gledalcev raziskujejo dramsko formo. Izredno široka definicija lahko vključuje mnoge (pred)dramske oblike – od otroške simbolne igre do klasičnega dramskega gledališča – Neelands pa posebej izpostavlja pomen drame v izobraževanju, ki je v prvi vrsti namenjena ustvarjanju, raziskovanju in oblikovanju smisla oz. pomena. Pri oblikovanju drame v izobraževanju si učitelj lahko pomaga z različnimi tehnikami (*Conventions*), ki jih avtor razvrsti med kontekstualne, narativne, simbolno-poetične in reflektivne (prav tam 6). Neelands posebej poudarja, da je izbira določene tehnike v primernem trenutku drame pogojena z lastnostmi skupine udeležencev, vsebino drame in predpisanimi učnimi cilji.

Cecily O'Neill meni, da je bila uporaba drame v izobraževalne namene v zadnjem stoletju večkrat »priznana, zavrnjena, vključena, izključena, sprejeta z navdušenjem, a tudi nerazumevanjem« (19). Procesnim dramskim zvrstem pripisuje osrednji pomen tako za izobraževalno polje kot za sodobno gledališče. Drama v izobraževanju je po O'Neill rezultat sodelovanja učitelja in učencev, ki v vlogi in zunaj nje ustvarjajo fiktivne dramske svetove. Najučinkovitejša dramska struktura naj bi temeljila na različnih oblikah improvizacije, ki jih spodbudi premišljeno izbran vir, lahko besedilni,

ni pa nujno. Po improviziranih dejavnostih nastopi refleksija, med katero pride do interpretacije in uvida.

Pamela Bowell in Brian S. Heap sta avtorja učiteljskega priročnika, ki se ukvarja s poučevanjem z dramo: *Planning Process Drama (Načrtovanje procesne drame)*. Kot je razvidno iz naslova, se poslužujeta pomensko širšega izraza procesna drama, a ga aplicirata izključno v izobraževalno-vzgojni kontekst. Ne omejujeta se na katerokoli specifično dramsko obliko, saj menita, da drama lahko v izobraževalnem kontekstu prevzema veliko različnih oblik, od igranja v ktičkih za simbolno igro, kostumiranja ... do oblikovanja gledališke predstave. Njun ključni prispevek se kaže predvsem v jasno strukturirani pripravi na poučevanje z dramo, ki sloni na štirih temeljih: (dramska) igra, širši (dramski) kontekst, osebna vpletenost v učni proces ter simbolna predstavitev realnega življenja (8). Raziskovalca posebej izpostavita, da tako odrasli kot otroci povsem enakovredno zasedamo svoje mesto v svetu ter da je naloga učiteljev ustvarjati priložnosti znotraj drame, ki otrokom omogočajo interakcije z vsemi kompleksnostmi tega sveta.

Brian Edmiston, ameriški raziskovalec gledaliških pristopov v vzgoji in izobraževanju, se naslanja na izročilo Heathcote in Boltona. Četudi se v metodah in ciljih njegov pristop v veliki meri prekriva z dramo v izobraževanju po Heathcote, ga poimenuje bolj splošno kot »aktivni in dramski pristop k izobraževanju« (1). Edmiston posebej izpostavlja pomen dramskega dialoga, ki lahko poteka verbalno ali neverbalno in se iz gledališkega učinkovito prenese v izobraževalni kontekst. Nima pa vsakršen dialog dramskega potenciala in posledično transformativnega vpliva na učenje. Dramski dialog mora biti »aktiven, avtentičen, avtonomen, potekati mora znotraj in zunaj dramskega konteksta, biti mora polifoničen (predstavlja preplet različnih izraznih sredstev), eksperimentalen, performativen in reflektiven« (prav tam 10). Edmiston aktivni in dramski pristop k izobraževanju utemeljuje s prednostjo dramskega konteksta, ki učencem pomaga osmisliti in ponotranjiti nova znanja in jih povezati z že obstoječim intuitivnim vedenjem.

Opredelitve pri navedenih avtorjih, ki so v največji meri zaslužni za utemeljitev in popularizacijo drame v izobraževanju, se nekoliko razlikujejo oz. namenjajo večji poudarek različnim elementom drame, kar je tudi pričakovano glede na dejstvo, »da drama v osnovi omogoča ustvarjalno, spontano in v pomembnem delu na improvizacijah temelječe učno okolje« (Ward v Ōzbek 83). Četudi do potankosti izpeljana definicija torej ni mogoča niti smiselna, lahko iz navedenih opredelitev povzamemo temeljne značilnosti, ki definirajo učni pristop oz. specifično umetniško-izobraževalno obliko drame v izobraževanju: procesnost, igra vlog, improvizacija, kolektivnost, dialog in simbolna dimenzija.

Načrtovanje in izvedba drame v izobraževanju

Drama v izobraževanju predstavlja specifično dramsko obliko, zaradi vzgojno-izobraževalnih ciljev pa lahko trdimo tudi, da označuje učni pristop, pri katerem pedagog za doseganje želenih ciljev uporablja gledališka izrazna sredstva. Poleg vzgojno-izobraževalnih ciljev pa učenci v obliki izkušnje v fiktivnem svetu drame dosegajo tudi estetske oz. umetniške cilje (Bowell in Heap 4). V vsaki drami v izobraževanju se namreč hkrati seznanimo tako z vsebino drame, ki je lahko vsebina poljubnega predmetnega področja, kot tudi s samo umetniško formo drame – hkrati se učimo z dramo in o drami. Četudi je občasno vsebina ali oblika bolj v ospredju, sta obe stalno prisotni.

Drama v izobraževanju ohranja večino klasičnih gledaliških elementov (npr. prostor, čas, vloge ...), vendar v izobraževalnem kontekstu prilagojeni obliki. Ključna za strukturo drame v izobraževanju je njena procesna naravnost, ki se naslanja na ugotovitve razvojne psihologije, natančneje psihologije igre. Bolton sprva vzpostavi vzporednice med simbolno igro in dramo v izobraževanju, vendar kmalu podrobneje opredeli, da je simbolna igra sicer lahko del drame, vendar med njima ne more biti enačaja (*Selected* 26–27). Učitelj vnaprej ve, katere cilje bi rad dosegel in kako bo usmerjal dramo, da bo ta zadostila izobraževalnim zahtevam, pri čemer vedno išče ravnovesje med avtonomnimi odločitvami učencev, da bi ohranil občutek spontane igre, in zastavljenimi cilji (prav tam 28). Bistvena razlika med spontano simbolno igro in dramo v izobraževanju je v strukturi same izkušnje, strukturo pa vnaprej zastavi učitelj. Pri načrtovanju se opira na strukturne elemente drame v izobraževanju, ki so po Howell in Heapu naslednji: tema, kontekst, vloge, okvir, znak, strategija (9–10). Vrstni red naštetih elementov drame v izobraževanju je prilagojen učiteljevemu načrtovanju in vodi do končnega cilja – učenja o dramski formi, različnih predmetnih in medpredmetnih vsebinah ter do dolgoročnega vpliva na osebni in posledično družbeni razvoj (prav tam).

Obstoječi vrstni red naštetih strukturnih elementov drame v izobraževanju (tema, kontekst, vloge ...) naj bi učitelju omogočal karseda optimalno načrtovanje, a ni obvezujoč. Učna tema je praviloma vedno na prvem mestu, saj v skladu z njo zastavimo učne cilje, vrstni red naslednjih elementov (izbira konteksta, vlog ...) pa je manj odločilen. V določenih primerih je smiselno opazovati več elementov sočasno, saj samo skupaj dosežejo svoj namen. Skrbno načrtovanje vseh naštetih elementov še ni zagotovilo za uspeh učnega pristopa drame v izobraževanju, saj je vsaj tako ključnega pomena sprotno dogajanje dramskega procesa. Howell in Heap zato izpostavljata sprotno načrtovanje (*Planning on Your Feet*) (133), ki od učitelja zahteva veliko mero odzivnosti in pripravljenosti na sodelovanje z učenci, prilagajanja tudi že predhodno zastavljenih elementov in po potrebi spreminjanja strategije. Samo tako bo s pomočjo

drame lahko dosegel aktivno vključevanje vseh sodelujočih, se ustrezno odzival na njihove iztočnice in jih hkrati usmerjal proti želenim učnim ciljem.

Dejavnosti, ki potekajo znotraj drame v izobraževanju, bi lahko kronološko razdelili v tri faze: oblikovanje vloge, igra vlog / eksperimentiranje v vlogi in refleksija. Pri oblikovanju vloge se prepletata fiktivni in realni kontekst, saj je pomembno, da učenci v vlogo vnašajo lastne izkušnje in osebnostne značilnosti. V naslednji fazi igre vlog učenci v izbrani vlogi sodelujejo v dejavnostih, ki se odvijajo znotraj fiktivnega konteksta drame. Dejavnosti so lahko zelo raznolike, od njihove narave je odvisno, koliko bodo izvedene realistično ali zgolj simulirane. Nazadnje sledi refleksija. Najpogostejša dejavnost v fazi refleksije je pogovor, ki sledi neposredno po dejavnostih iz prejšnje faze (lahko pa tudi že med njimi). Poteka znotraj realnega konteksta, v katerem učenci izstopijo iz fiktivnih vlog in dramsko izkušnjo skupaj povzamejo, analizirajo, odkrivajo globlje pomena ter se tudi vrednostno opredelijo do odločitev, sprejetih v fiktivnem dramskem kontekstu. Pogovor lahko učitelj v fazi refleksije dopolni tudi z različnimi tehnikami gledališke pedagogike, ki učence spomnijo na mnoga neverbalno izražena sporočila v drami.

Gledališki učni pristop – gledališče v izobraževanju (TiE)

Poleg drame v izobraževanju v anglosaškem svetu poznajo tudi gledališki učni pristop, imenovan gledališče v izobraževanju (*Theatre in Education – TiE*). Izraz označuje obliko participatornega gledališča, ki ga ustvarja skupina gledaliških ustvarjalcev, ki imajo navadno tudi pedagoško izobrazbo (t. i. *Actors/Teachers*).⁴ Predstavlja vmesno polje med participatorno gledališko predstavo in dramo v izobraževanju ter že od vsega začetka zastavlja ključna vprašanja o procesni naravi umetnosti, kar omogoča povezavo med umetnostjo in učenjem (O'Toole 2–3). Tako drama kot gledališče v izobraževanju se pri izbiri vsebin naslanjata na kurikulum / učni načrt, a so pri gledališču v izobraževanju estetski cilji še bolj izpostavljeni. Čeprav gre v obeh primerih za učenje z gledališkimi pristopi, gledališče v izobraževanju za učence predstavlja enkratni umetniški dogodek, medtem ko je drama v izobraževanju lahko pogostejše del učnega vsakdana (prav tam 5). Izraz gledališče v izobraževanju je prvi uporabil Brian Way, ko je leta 1953 v Londonu ustanovil t. i. *Gledališki center (Theatre Centre)*. V šestdesetih letih enako terminologijo začne uporabljati tudi Wayev nekdanji sodelavec, Gordon Vallins, in njuno delo postane tako vplivno, da se izraz razširi po Veliki Britaniji ter v mednarodni prostor.

⁴ V državah, kjer je učenje z gledališkimi pristopi bolj uveljavljeno, obstajajo redni in dopolnilni študijski programi, na katerih se študentje izobražujejo tako v gledaliških kot pedagoških vsebinah. V anglosaškem prostoru je pogost program t. i. aplikativnega gledališča (*Applied Theatre*), v Avstriji in Nemčiji so na voljo programi gledališke pedagogike (*Theaterpädagogik*), tudi sosednja Hrvaška ima v sklopu pedagoške fakultete (*Učiteljski fakultet Sveučilišta v Zagrebu*) specialistični program dramske pedagogike (*dramska pedagogija*).

Ansambli *TiE* v svoje dogodke navadno vključujejo otroke od petega leta starosti pa vse do študentov/odraslih. Raje delajo z manjšimi skupinami (do 35 udeležencev), da ima vsak možnost aktivne participacije. Ob prevzemanju različnih fiktivnih vlog lahko sodelujoči sprašujejo, argumentirajo in izražajo svoje poglede, čustvujejo – vse skozi interakcijo z ostalimi udeleženci. Ansambli *TiE* navadno gostujejo po šolah ali (otroških/mladinskih) gledališčih. Vsebinsko podlago za predstave oz. gledališke dogodke črpajo z zelo različnih tematskih področij; poleg tem iz učnega načrta se jih v zadnjem času veliko osredotoča na različne pasti odraščanja (medvrstniško nasilje, odnosi s starši, eksperimentiranje z drogami, spolna vzgoja, motnje prehranjevanja ...) in ob izobraževalnih dosegajo tudi širše vzgojne ali celo terapevtske cilje. Tovrstni poskusi so se v zadnjem času pojavili tudi v Sloveniji (npr. *Gledališče za družbene spremembe*). Gledališče v izobraževanju se pogosto loteva tudi zgodovinsko in politično kompleksnih tematik (holokavst, vojne v nekdanji Jugoslaviji, opolnomočenje zatiranih družbenih skupin, multikulturalnost ...). Določeni programi se posebej osredotočajo na učence s posebnimi potrebami, pri čemer glede na ciljno skupino uporabljajo različne pristope, pri vseh pa navadno prevladuje načelo inkluzije.

Gledališki učni pristopi pri nas

V slovenskem izobraževalnem prostoru gledališče v prvi vrsti povezujemo z literarno umetnostjo, natančneje dramatiko, ter z razvijanjem spretnosti javnega nastopanja, kar odraža tudi učni načrt za slovenščino *Program osnovna šola. Slovenščina. Učni načrt*. Seveda oboje lahko pomembno pripomore k učnim dosežkom in vsesplošnemu razvoju učencev, vendar to nista edini možnosti uporabe gledališkega medija v razredu. Izpostaviti je treba tudi, da tako med cilji kot didaktičnimi priporočili v učnem načrtu najdemo omembo igre vlog, ki predstavlja temeljno gledališko metodo, a je v praksi ta pogosto usmerjena v razvijanje zelo specifičnega znanja ali spretnosti, ne premore pa estetske komponente in sporočilne vrednosti, ki jo ima v sklopu celostnega gledališkega pristopa (Lešnik Jeras, »Drama« 252). Na neustrezno razumevanje metode igre vlog opozarja tudi igralka in gledališka pedagoginja Draga Potočnjak: »Igra vlog se tako pri pouku kot na vseh drugih področjih največkrat uporablja brez poznavanja osnov iz učenja dramske igre ali kateregakoli gledališkega predmeta. [...] Mnogi učitelji in terapevti, ki jo uporabljajo, žal, ne poznajo razlike med posnemanjem in doživljanjem« (39).

Razloge, zakaj drama in gledališče v izobraževanju nista bolj prisotna v slovenskem širšem izobraževalnem prostoru, vidimo v več dejavnikih. Prvi je povezan že z naravo samega področja gledališke pedagogike, ki se nahaja nekje na preseku gledališke umetnosti in pedagoške znanosti. Pogosto ni povsem jasno, kdo se lahko ukvarja z gledališko pedagogiko in kako. Četudi se je v zadnjih letih razmahnilo veliko tudi

zelo kakovostnih neformalnih izobraževanj v povezavi z gledališkimi pristopi, ti še vedno niso obvezni del kurikulumov študentov pedagoških fakultet⁵ ali igralske akademije. Precejšnjo težavo predstavlja tudi terminološka zmeda, saj se specifični tuji termini zelo različno prevajajo (npr. drama v izobraževanju / ustvarjalna drama / procesna drama), kar še otežuje uveljavitev področja v slovenskem znanstvenem prostoru. Terminološke zagate bodo delno rešene ob izidu prenovljenega *Gledališkega terminološkega slovarja* (v pripravi), dopolnilni študijski program gledališke pedagogike pa naj bi po trenutnih načrtih zaživel na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem. Oboje bo nedvomno pripomoglo k znanstvenemu priznanju področja gledališke pedagogike pri nas ter pospešilo prenos primerov dobre prakse iz tujine v slovensko formalno izobraževanje.

⁵ Na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani deluje drugostopenjski program Pomoč z umetnostjo, ki pa ima prvenstveno terapevtske in ne vzgojno-izobraževalne cilje. Gledališke pedagogike v Sloveniji za zdaj ni mogoče študirati, najbližji nam je program Dramske pedagogije na Učiteljskem fakultetu Sveučilišta v Zagrebu.

- Ahačič, Draga. *Gledališka vzgoja 1. del. Izhodišča in cilji*. Pionirski dom, 1977.
- Ahačič, Draga, in Robert Pignarre. *Dramsko gledališče*. Mestno gledališče ljubljansko, 1958.
- Bolton, Gavin. *Selected Writings on Drama and Education*. Longman Group Limited, 1986.
- . *Acting in Classroom Drama. A Critical Analysis*. Calendar Islands Publishers, 1999.
- Bowell, Pamela, in Brian S. Heap. *Planning Process Drama: Enriching Teaching and Learning*. Routledge, 2013.
- Edmiston, Brian. *Transforming teaching and learning with active and dramatic approaches*. Routledge, 2014.
- Gruič, Iva, Jelena Vignjević in Maša Rimac Jurinović. »Kazališna/dramska umjetnost u odgojno-obrazovnome procesu: prijedlog klasifikacije i pojmovnika.« *Višejezičnost i višekulturalnost kao izazov v obrazovanju danas i sutra*, ur. Ana Petravić in Ana Šenjug Golub, Učiteljski fakultet Sveučilišta v Zagrebu, 2018, str. 119–128.
- Heathcote, Dorothy. »Improvisation.« *Dorothy Heathcote: Collected writings on education and drama*, ur. Liz. Johnson in Cecily O'Neill, Hutchinson, 1967, str. 44–48.
- Kržišnik, Ana, Ira Ratej, Helena Korošec, Alen Jelen, Marjan Štrancar in Vlado Pirc. »Gledališka umetnost.« *Kulturno-umetnostna vzgoja: priročnik s primeri dobre prakse iz vrtcev, osnovnih in srednjih šol*, ur. Nataša Bucik, Nada Požar Matijašič in Vlado Pirc, Ministrstvo za šolstvo in šport, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2011, str. 111–140.
- Lešnik Jeras, Irina. »Konsenz o znanstveni terminologiji s področja gledališke pedagogike.« *Raziskovanje v vzgoji in izobraževanju: mednarodni vidiki vzgoje in izobraževanja*, ur. Igor Ž. Žagar in Ana Mlekuž, Pedagoški inštitut, 2020, str. 147–156.
- . »Drama v izobraževanju kot celostni učni pristop.« *Medpredmetno povezovanje: pot do uresničevanja vzgojno-izobraževalnih ciljev. Cross-curricular Integration: The Path to the Realisation of Educational Goals*, ur. Marina Volk, Tina Štemberger, Anita Sila in Nives Kovač, Založba Univerze na Primorskem, 2020, str. 249–262.
- Neelands, Jonothan. *Structuring Drama Work. A Handbook of Available Forms in Theatre and Drama*. Cambridge University Press, 1990.
- O'Neill, Cecily. »Foreword.« *How Drama Activates Learning. Contemporary Research and Practice*, ur. Michael Anderson in Julie Dunn, Bloomsbury Academic, 1990, str. 19–21.
- O'Toole, John. *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. Routledge, 1992.
- Özbek, Gökçen. »Drama v izobraževanju: ključne konceptualne poteze.« *Sodobna pedagogika*, letn. 65, št. 1, 2014, str. 78–88.

Potočnjak, Dragica. »Ne več spanja pri pouku.« Čustva bogatijo. *Emotions Matter*. 5. mednarodna konferenca gledališke pedagogike. Zbornik, ur. Mateja Gaber, Društvo ustvarjalcev Taka Tuka, 2015, str. 37–45.

Schiller, Friedrich. *O estetski vzgoji človeka*. Študentska založba, 2003.

Schuller, Aleksandra. »Od drame do ustvarjalne igre in nazaj: integrativni pristop k obravnavi dramatike in uprizoritvenih dejavnosti v kontekstu ustvarjalno-izobraževalnih procesov.« *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*, ur. Boža Krakar Vogel, Miran Hladnik in Zvonko Kovač, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko, 2008, str. 159–165.

Sušec Michieli, Barbara, Katarina Podbevšek, Marjeta Humar, Slavka Lokar, Viktor Molka, Janko Moder, Miran Herzog, Edi Majaron, Ana Kocjančič in Mojca Žagar Karer. *Gledališki terminološki slovar*. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 2007.

Zorman, Barbara. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009.

Abstract

Theatre art can be included in education in different ways and with different goals. The first two pillars of theatre pedagogy – theatre literacy and theatre creation – have as their goal familiarisation with theatre art and theatre creation. The third pillar of theatre pedagogy – learning through theatrical approaches – understands theatre (or theatre approaches, methods and techniques) not only as a goal but primarily as a means for achieving broader educational goals. Drama in education (DiE) represents such a theatrical approach, which can be applied to various subject areas. In addition to educational goals, we also achieve aesthetic goals – we learn through drama and about drama. Drama in education belongs to the so-called process forms of drama, as it does not envisage a final product, that is, a performance. It originates from an improvised symbolic play/role play, and due to educational goals, it can also be argued that it indicates a learning approach in which the teacher/theatre pedagogue uses a combination of methods and techniques of theatre pedagogy connected in a meaningful dramatic structure. In addition to creative theatre activities, drama in education devotes most of its time to the negotiation and structuring of meanings directed by the teacher/theatre pedagogue. Even if a precise definition of drama in education is not possible, its key characteristics are processability, role play, improvisation, collectivity, dialogue and a symbolic dimension.

Keywords: theatre pedagogy, theatre approaches, drama in education, process, role play, improvisation

Irina Lešnik Jeras graduated in the combined course of Slovenian language and history (both teacher education) at the Faculty of Arts, University of Ljubljana and in dramaturgy and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. Even before graduating, she began teaching Slovenian as a second/foreign language and regularly wrote literature and theatre reviews. After finishing university, she started working as an editor at the DZS publishing house and, since 2016, she has worked as a teaching assistant at the Faculty of Education, University of Primorska, where she recently obtained her PhD with a topic connected to theatre pedagogy. She is an active participant in various European projects, such as “JOIN IN and make a change” and “Academy for Creative, Innovative and Inclusive Schools”.

irina.lesnik.jeras@upr.si

Theatre Pedagogy: When Drama Becomes a Learning Approach

Irina Lešnik Jeras

Faculty of Education, University of Primorska

Summary

The phenomenon of play connects theatre art and pedagogical science and lays the foundation for the development of theatre pedagogy. Theatre art can be included in education in different ways and with different goals. The first two pillars of theatre pedagogy – theatre literacy and theatre creation – have as their goal familiarisation with theatre art and theatre creation. The third pillar of theatre pedagogy – learning through theatrical approaches – understands theatre (or theatre approaches, methods and techniques) not only as a goal but primarily as a means for achieving broader educational goals. Since the first two aspects are traditionally more established in the Slovenian educational system, the article focuses on learning with theatrical approaches, or more precisely, the drama in education learning approach.

Drama in education represents a specific form of process drama, as it does not envisage a final product, that is, a performance. It is one of the established learning approaches in the Anglo-Saxon context, but in Slovenia, it is included in regular lessons only in fragments. However, the field is rapidly developing, starting by establishing Slovenian terminology, and the new generations of teachers might be more open to using drama in education. The theatrical approach originates from an improvised symbolic play/role play. Due to educational goals, it can also be argued that it indicates a learning approach in which the actor teacher/theatre pedagogue uses a combination of methods and techniques of theatre pedagogy connected in a meaningful dramatic structure – it enhances the phenomenon of symbolic play with dramaturgy. Drama in education rests on four foundations: (drama) play, learning within a wider (drama) context, personal involvement in the learning process and symbolic representation of reality.

Dorothy Heathcote was the first to establish drama as a learning medium. Even if a precise definition of drama in education is not possible, after her, several researchers tried to identify its key characteristics: processability, role play, improvisation, collectivity, dialogue and a symbolic dimension. Since its inception in Great Britain

in the 1950s, drama in education has undergone several stages of development and, consequently, different definitions. However, the above-mentioned key characteristics appear in all definitions, although they are differently represented. Gavin Bolton and John O'Toole focus on processability, which plays a key part in personal development. Jonothan Neelands thinks collectivity is the main factor that represents the inclusive experience of drama. Brian Edmiston focuses on dramatic dialogue, which needs to be active, autonomous, polyphonic, experimental, performative and reflective, taking place in and out of a drama context. Cecily O'Neill establishes the connection between play in educational forms of drama and contemporary theatre. Pamela Bowell and Brian S. Heap see the symbolic dimension as a drama work's most prominent component which helps young learners to understand all the complexities of the world.

The reasons why drama in education is not more common in the Slovenian educational sphere are connected to several factors, for example, a lack of educational programmes and terminological questions. Hopefully, these issues will be resolved in the near future because, by limiting the role of drama to literature studies and theatre productions, we lose the greater potential that theatre pedagogy has to offer to a much broader educational spectrum. The participatory practices of Theatre in Education (TiE) and Drama in Education (DiE) promote active learning based on the most organic children's activity: play. Thus, the methods of theatre pedagogy are not limited to a single subject, but they can be used by teachers from all subject areas, not stemming from the traditional position of power but by transferring a large part of the decisions to the pupils and merely directing them to the set goals. Drama in education devotes most of its time to the negotiation and structuring of meanings, directed by the actor teacher/theatre pedagogue. While students co-create the fictional world of drama, a teacher's guidance is crucial in setting new challenges, encouraging students to find creative solutions and reflecting on often complex social issues. In addition to educational goals, we also try to achieve aesthetic goals – we learn through drama and about drama.

Povzetek

V slovenski (mladinski) književnosti izstopajo trije avtorji, ki so se ukvarjali z dramatiko in/ali gledališčem: to so Svetlana Makarovič, diplomirana igralka (npr. *Sapramiška*), Milan Jesih (*Štiri igre za otroke*, priredbe Andersenovih pravljic *Cesarjeva nova oblačila* in *Grdi raček*) in Andrej Rozman Roza. Prispevek bo obravnaval slednjega, na katerega je izrazito vplival gledališki eksperiment na Slovenskem, posebej v času študija slovenščine (1974-1978).

Andrej Rozman Roza (roj. 1955) je začel nastopati in/ali objavljati dramska besedila v obdobju 1981-1990 (*Inspektor Schwake*, 1986; besedila v zborniku *Gledališče Ane Monró: od Talija do Torija*, 1991 idr.). V literarni zgodovini je znan kot mladinski pesnik, uvrščen je v učne načrte za slovenščino (1998, 2011, 2018), a je zanj primernejša oznaka systemskega avtorja (I. Even Zohar, M. Dović), saj ima od šestih funkcij v literarnem sistemu (avtor, ustanova, trg, repertoar, knjiga, bralci) najmanj tri vloge (avtor, »ustanova«, knjiga [živa knjiga] idr.).

Prispevek se osredotoča na priredbe klasične slovenske (Cankar, Levstik, Linhart, Prešeren itd.) ali svetovne književnosti, ne glede na literarno zvrst ali vrsto, ki je v procesu literarne recepcije postala večnaslovniška (angl. »crossover«), posebej v slikaniški izdaji (npr. *Sen kresne noči*, ki ima mednarodno številko pravljичnega tipa ATU 899A [*Piram in Tizba*]).

Glede na opredelitev klasične oz. večnaslovniške književnosti (B. Kümmerling-Meibauer) je Rozman večnaslovniški avtor in po teoriji L. Hutcheon so adaptacije pomemben del njegovega opusa, ki prispeva k posodabljanju klasike in sodobne klasike.

V prispevku bo predstavljena Rozmanova zbirka *Brvi čez morje*, v kateri je trinajst dramskih besedil, od tega so tri besedila ljudske pravljice (*Janko in Metka* [ATU 327], *Obuti maček* [ATU 545B], *Vžigalnik* [ATU 562], eno pa avtorska/literarna pravljica (*Kekec* [ATU 1137]), ki se medbesedilno navezujejo na pravljичne tipe.

Ključne besede: gledališki eksperiment, mladinska drama, William Shakespeare, Andrej Rozman Roza, *Sen kresne noči*, večnaslovniška književnost, ATU 899A, *Piram in Tizba*

Milena Mileva Blažić (raziskovalno področje: humanistika, literarne vede) predava mladinsko književnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Področja njenega zanimanja so mladinska književnost, didaktika književnosti, ljudske in književne pravljice (raziskovalni projekt ARIS), slikanice in primerjalna mladinska književnost ter otroški dnevniki med drugo svetovno vojno. Objavlja znanstvene članke v slovenskem in angleškem jeziku.

milena.blazic@pef.uni-lj.si

Gledališki eksperiment na Slovenskem (1966–1986) in njegovi odmevi v mladinski dramatiki – Andrej Rozman Roza

Milena Mileva Blažič

Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani

Uvod

Temeljno besedilo Shakespearjeve pravljичne drame *Sen kresne noči* (1594), v prevodu Otona Župančiča (1968) in prevodu oziroma priredbi Andreja Rozmana Roze z istim naslovom (1999), je mogoče najti v mednarodno priznanem tipnem indeksu pravljic Hans-Jörga Utherja. V njem Uther navaja Ovidovo metamorfozo o Piramu in Tizbi (55–166). Vendar motive (ne)srečnih zaljubljenecv v komični in/ali tragični obliki najdemo tudi v Boccaccievem *Dekameronu* (7. dan, 5. novela), Chaucerjevi *Legendi o dobrih ženah* in v Shakespearjevi tragediji *Romeo in Julija*.

ATU¹ 899A *Piram in Tizba* (angl. *Pyramus and Thisbe*) se nanaša na otroka iz sosednjih družin, ki sta zaljubljena, vendar sta jima očeta prepovedala srečanje. Za skrivno sporazumevanje uporabljata razpoko v steni med njunima hišama (T41.1).² Nekega dne se odločita, da se bosta naslednjo noč srečala zunaj mesta pod murvo. Ko pride Tizba, jo prestraši lev in se skriva v jamo. Preden lev odide, prežveči šal, ki ga je Tizba izpustila, in na njem pusti sledi krvi.

Pride Piram, in ko vidi šal (drugi dokaz), verjame, da je Tizba mrtva, zato se ubije (N343). Tizba se vrne, najde svojega ljubimca mrtvega in se ubije z njegovim mečem (T81.6). Krvavo rdeče jagode murve spominjajo na nesrečen konec zaljubljenecv (Uther 522).

1 AaTh je mednarodna oznaka oz. akronim na osnovi priimkov dveh folkloristov, Anttija Aarneja (1910) in Stitha Thompsona (1961, 1997), uporablja se tudi kot kratica AT. ATU je mednarodna oznaka oz. akronim na podlagi priimkov treh folkloristov, Anttija Aarneja, Stitha Thompsona in Hans-Jörga Utherja, ki so objavili mednarodno klasificiran indeks pravljичnih tipov (Uther, *The types*). KHM je mednarodna oznaka oziroma akronim na podlagi začetnic zbirke pravljice *Kinder- und Hausmärchen* (Grimmove pravljice) Jakoba in Wilhelma Grimma (izdaje 1812–1857).

2 AaTh T41.1. †T41.1. *Communication of lovers through hole in wall* (Srečanje ljubimcev preko stene). Uther znotraj pravljичnih tipov, ki so bolj ali manj strnjene pravljice, navaja motive, ko se pravljичni tip oddalji in/ali približa drugemu pravljичnemu motivu. V primeru Pira in Tizbe so to motivi T41.1 (*Srečanje zaljubljenecv ob zidu*), N 343 (*Zaljubljenec stori samomor ob prepričanju, da je ljubljena mrtva*) in T81.6 (*Dekle se ubije po smrti zaljubljenca*).

Na podlagi uvrstitve v mednarodni tipni indeks pravljič H.-J. Utherja je razvidno, da gre za t. i. univerzalni pravljični tip in njegove variante o (ne)srečnih zaljubljenih in njihovih družinah.

Andrej Rozman Roza

Andrej Rozman Roza (roj. 1955) je začel nastopati in/ali objavljati dramska besedila v obdobju 1981–1990 (*Inspektor Schwake*, 1986; besedila v zborniku *Gledališče Ane Monró: od Talija do Torija*, 1991 idr.). V literarni zgodovini je znan kot mladinski pesnik, uvrščen je v učne načrte za slovenščino (1998, 2011, 2018), a je zanj primernejša oznaka systemskega avtorja (I. Even Zohar, M. Dović), saj ima od šestih funkcij v literarnem sistemu (avtor, ustanova, trg, repertoar, knjiga, bralci) najmanj tri vloge (avtor, »ustanova«, knjiga [živa knjiga] idr.).

Prispevek se osredotoča predvsem na njegove literarne priredbe klasike, ne glede na literarno zvrst ali vrsto, npr.: 1. slovenska književnost (Cankar, Levstik, Linhart, Prešeren ...); 2. svetovna književnost, ki je v procesu literarne recepcije postala večnaslovniška (angl. »crossover«) književnost, posebej v slikaniški izdaji, npr. *Hamlet* (*Šekijeva šunkica ali Hamlet po slovensko: globalna monodrama*) in *Sen kresne noči*, ki ima mednarodno številko pravljičnega tipa ATU 899A *Piram in Tizba*.

Znano je, da se Rozman v številnih besedilih, tudi dramskih, npr. v knjigi *Brvi čez morje: izbrane drame* (2009), v kateri je trinajst dramskih besedil, medbesedilno navezuje na pravljične tipe z istim naslovom: *Janko in Metka* (ATU 327), *Kekec kontra Rožletova banda* (ATU 1137), *Obuti maček* (ATU 545B) in *Vžigalnik* (ATU 562). V spremni besedi je Blaž Lukan poglobljeno analiziral tekst in kontekst Rozmanovih dramskih besedil (Rozman, *Brvi* 573–594). Omenja tudi Bahtina ter »dialektiko ujemanja in odstopanja« (prav tam 585), kar je v kontekstu knjige *Kako se literatura igra z možgani* P. B. Armstronga – estetika harmonije in disonance ali v jeziku teorije pravljič Utherjev »homo narrans« in Bahtinov »narobe svet« ali Huizingov »homo ludens«.

Tudi v drugih besedilih, npr. pesemskih in/ali proznih, se medbesedilno navezuje na pravljične tipe in tvori subverzivne sodobne variante, npr. *Lepa Vida v akciji* (ATU 860B*), *Lovska* (ATU *191*), *Rdeča kapica* (ATU 333), *Rošlin in Verjanko* (ATU 590), *Urška* (ATU 860B*).

Metode

Uporabili smo metodo primerjalne analize pravljичnega tipa ATU 899A *Piram in Tizba*, Shakespearjeve pravljичne drame *Sen kresne noči* (1594) in Rozmanove *Sen kresne noči* (1999).

Primerjalna analiza likov:

W. Shakespeare: <i>Sen kresne noči</i> (1594, 1968)	A. Rozman Roza: <i>Sen kresne noči</i> (1999)
Demetrij, zaljubljen v Hermijo	Demetrij
Dunja, tesar	Egej
Egej, Hermijin oče	Helena
Filostrat, voditelj zabav pri Tezeju	Hermija
Helena, zaljubljena v Demetrija	Hipolita
Hipolita, kraljica amazonska	Klinc
Klobčič, tkalec	Lakota, Vencelj (Lev)
Lev (5. dejanje)	Lisander
Lisander, zaljubljen v Hermijo	Lisander
Mesečina (5. dejanje)	Oberon
Nosan, kotlar	Spak
Oberon, vilinski kralj	Tezej
Palčki (drugi) iz spremstva kraljevega in kraljičica	Titanija
Palčki (štirje palčki): Grašek, Pajčevina, Vešča, Gorčica	Vila
Piramus	Vilinčki
Pisk, mehkokrp	Zadnik (Piram)
Prolog	Pisk (Tizba)
Smuk, mizar	
Spak, tudi Robin Dobrodrug	
Stena (5. dejanje)	
Tezej, vojvoda atenski	
Titanija, vilinska kraljica	
Tizba	
Trlica, krojač	

Primerjalna analiza zgradbe *Sna kresne noči* pri Shakespearju in Rozmanu kaže na intencionalno morfologijo drame oziroma komedije s pravljičnimi prvinami.

W. Shakespeare: <i>Sen kresne noči</i> (1594) ³	A. Rozman Roza: <i>Sen kresne noči</i> (1999)
1.1 Atene, dvorana v Tezejevi palači	1.1 Nekje v mestu
1.2 Atene. Soba v Dunjevi hiši	1.2 Nekje drugje v mestu
2.1 Gozd blizu Aten	2.1 V gozdu
2.2 Drugje v gozdu	2.2 Drugje v gozdu
3.1 Gozd. Titanija spi	3.1 V gozdu
3.2 Drugje v gozdu	3.2 Drugje v gozdu
4.1 Isti gozd	4.1 Drugje v gozdu (Tam, kjer na tleh ležijo zaljubljeni; Tam, kjer je Zadnik zaspal)
4.2 Atene, soba v Dunjevi hiši	4.2 Na prizorišču slavlja
5.1 Atene. Dvorana v Tezejevi palači	5.1 Isto tam (Na prizorišču slavlja)
5.2 Drugi prizor	5.2 Palača

Kot zanimivost je treba omeniti, da je slovenska ljudska pesem *Mlada Zora*⁴ v zbirki *Slovenske ljudske pesmi, IV* (202) v temelju pravljični tip ATU 899A, vendar se motivno povezuje tudi s pravljičnimi tipi ATU 310 *Motovilka* (angl. *The Maiden in Tower*) + ATU 410 *Trnuljčica* (angl. *Sleeping Beauty*) + K1860 *Deception by feigned death (sleep)* + ATU 860B* *Ugrabljen žena oziroma Lepa Vida/Urška* (angl. *The Abducted Wife*).

V prvem delu se ta ljudska pesem povezuje s pravljičnim tipom ATU 899A, ko je kraljična Zora zaprta v gradu. Varujeta jo brata, devet hlapcev in deset šivilj, nad njo leti dvanajst pavov. Kraljevič želi rešiti Mlado Zoro in ona se mu zaupa, da ima »koren lečen« in ga bo položila pod jezik ter navidezno umrla. Zato naj jo kraljevič pride iskat v grobnico. Tu se motiv Mlade Zore povezuje s Shakespearjevo tragedijo *Romeo in Julija*.

Ugotovitve

Gledališki eksperiment na Slovenskem je posebej v formativnem času študija slovenščine (1974–1978) izrazito vplival na življenje in delo Andreja Rozmana Roze. Na podlagi teorij (Orel, »Igra«; Toporišič in Troha, »Lado«) so v nadaljevanju predstavljene bistvene značilnosti gledališkega eksperimenta v dramskih besedilih tega vsestranskega avtorja.

1. Eksperimentalno gledališče / EG Glej / Pekarna (1966–1986). Troha navaja: »Gledalec se mora aktivno vključiti v igro, sprejeti nase konfliktno situacijo ter se v

3 Prvo/drugo/tretje/četrto/peto dejanje; prvi prizor, drugi prizor.
4 *Mlada Zora* je bil slovenski verski literarni mesečnik, zabavno-poučni časopis za bralce, priloga revije *Dom in svet* (1888–1944), kasneje pa je postal literarna revija. Ustanovitelj je bil Frančišek Lampe.

njej opredeliti« (138):

SPAK: Kaj!? Gledališka igra bo –
in jaz gledalec;
ko bom odkril, za kaj se gre,
pa tudi igralec. (Rozman, *Sen* 17)

2. Institucionalna in neinstitucionalna kultura – (ne)institucionalizem. Troha navaja: »Ta mlada generacija je v naslednjih letih ustanovila tri neinstitucionalna gledališča (Eksperimentalno gledališče, Oder 57 in Gledališče Ad hoc), ki so sprožila temeljne premike v slovenski dramatiki in gledališču« (40). Rozmanovi liki, v skladu z eksperimentalnim gledališčem, ne izgubijo stika z resničnim življenjem, saj je to sestavni del drame/komedije, tako da ga gledalec ne opazi. Rozman je Shakespearjevo poetično dramo v verzih priredil kot svobodni verz s poljubnim številom verzov, zlogov in/ali rim: »KLINC: Torej mojstri, prosim vas, da se svoje vloge do jutri zvečer naučite. Dobimo se v gozdu, pri hrastu na razpotju« (Rozman, *Sen* 8).

3. Ljubiteljska in profesionalna kultura – ne/profesionalizem

ZADNIK: Čakte mal – pred vojvodom in vojvodinjo, to pa ne more bit mejhna predstava. In tud sicer vam povem, da manjša gor al dol, predstava je predstava. In s štirimi igralci si težko predstavlam, da se da odigrat karkol zanimivga. Sicer pa vi že veste. Čeprav vam povem, da mejhnih predstav ni. Mejhni so lahko samo režiserji in igralci. Pri čemer, kot videm, imamo vsaj med igralci nekeje velikih interpretov. In kaj bomo igral? (Rozman, *Sen* 6)

Zanimivo je, kako se gledališki eksperiment na Slovenskem ujema s študijo M. Bahtina, ki pravi: »Prav zares, karneval ne pozna delitve na izvajalce in gledalce« (13).

4. Študentska in neštudentska eksperimentalna gledališča – (ne)eksperimentalnost. Toporišič navaja misel Lada Kralja, ki se nanaša tudi na Rozmanovo ustvarjanje, saj je v študentskih in kasnejših letih vedno združeval oba zgoraj navedena koncepta, kar je njegova stalnica: »Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledališča v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo« (nav. po Toporišič in Troha 8). Oglejmo si še ustrezen odlomek v dramskem besedilu:

ZADNIK: Ne ne, ne bo šlo. Piram se mora ubit. Ne rečem za Tizbo. Ampak Piram, to je taka vloga, k gre do konca. In jaz bom to dober naredu, verjemte. Sem pa mislu, da bi blo mogoče treba napisat prolog, v katerem se pove, da se Piram s tem mečem ne bo zabodu zares. In za vsak slučaj še to, da jaz Piračo samo igram, v resnic sem pa Zadnik, igrauc.

In mogoče clo to, kje imam garderobo, da se gre lahko tista gospodična, k ne bi verjela, sama prepričat. (Rozman, *Sen* 16)

a. Od igranja k neigranju: v eksperimentalnih gledaliških praksah je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja mogoče zaslediti težnjo k neigranju, tj. težnjo k nižanju stopnje igranja v predstavljanjih likih (Orel, »Ljubiteljsko gledališče« 96).

ZADNIK: Če Lakota noče, bom igral leva jest. Rjoveu bom, da jim bodo šli lasje pokonc. Vojvoda pa bo reku, ko bom nehau: Še enkrat naj zarjove! Še enkrat naj zarjove! (Rozman, *Sen* 8)

Gledališki eksperiment na Slovenskem in tudi pri Rozmanu se ujema z naslednjim: »Ljudje karnevala ne gledajo, ampak v njem živijo« (Bahtin 13).

b. Obrat k neigranju: onkraj reprezentacije in na primerih z ameriških odrov je Rozman razvil tipologijo različnih vrst predstavljanja, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem (Orel, »Ljubiteljsko gledališče« 98).

KLINC: Vi ne morete igrati drugega kot Pirama. Piram je lep, imeniten mož, kakršne srečujemo poleti ob morju: prikupen, ljubezniv. In zato morate Pirama igrati samo vi – in samo Pirama. (Rozman, *Sen* 8)

c. Igra v igri: Barbara Orel pojmuje igro v igri kot medbesedilni in intermedialni pojav. Tudi Rozman v *Snu kresne noči* dialoško dekonstruira Shakespearjevo besedilo, ki je vpleteno v njegovo. Orel opredeli igro v igri v naslednjem citatu: »Igra v igri kaže nase kot na medbesedilni pojav že s svojo terminološko oznako. Sintagma 'igra v igri' govori o vpletenosti ene gledališke igre v drugo, o njuni povezanosti, prepredenosti, prežemanju, soobstoju in soodvisnosti, o implicitni vsebovanosti druge v drugi in njuni sintagmatski sonavzočnosti« (Orel, »Igra« 103).

Rozmanovo besedilo eksplicitno govori o tekstu, vlogi, improvizaciji ipd.:

LAKOTA: Aha. A lahko dobim tekst? Veste, jaz si ga zapomnem šele, če ga videm napisanga.

KLINC: No, to je taka vloga, kjer se bolj improvizira. V bistvu je ves tekst sestavljen iz rjojenja. (Rozman, *Sen* 7–8)

č. Hipijevstvo (Lado Kralj): eksperiment oz. proces je pomemben, ne pa rezultat (Toporišič in Troha 4), kar nas usmerja k ne/storilnosti oz. »presega logiko storilnosti« (Toporišič in Troha 5).

V naslednjem primeru pri Rozmanu moški lik Pisk igra Tizbo, Zadnik Pirama, kar so v popkulturi uprizorili tudi Beatli leta 1964 v predstavi *Around the Beatles*⁵ (5. dejanje,

⁵ Več o tem: <https://www.beatlesbible.com/1964/04/28/around-the-beatles/>.

1. prizor), in Vencelj Lakota – leva:

KLINC: Vi [Pisk] boste morali vzeti Tizbo. [...]

PISK: Ma ne! Pa ne morem jest igrat ženske. Pa sej mi že kocine rastejo.

KLINC: [V]i [Zadnik] boste igrali samo Pirama [...].

KLINC: Vi [Vencelj Lakota] boste lev. (Rozman, *Sen* 7)

d. Nova kakovost: hepening, gledališče (lutkovno/poulično/razredno), performans v dialogu z literarno matrico (npr. Shakespearejev *Sen kresne noči*).

ZADNIK: Vsi? A mi štirje, da smo vsi? To je pa nekam mal za eno igro. Ne vem, kako si to predstavlate. Sicer pa vi že veste. Čeprav se men zdi to mal čuden, samo s štirimi igralci nardit predstavo. (Rozman, *Sen* 6)

Iz zgornjih citatov je razvidno, da je gledališki eksperiment celostno vplival na življenje in delo Andreja Rozmana Roze. Na podlagi teorij (Orel, »Igra«; Toporišič in Troha, »Lado«) so s stališča mladinske literarne vede predstavljene bistvene značilnosti gledališkega eksperimenta v izbranih dramskih besedilih tega vsestranskega avtorja, še posebej *Sen kresne noči* (1999).

Aplikacija teorije karnevala Mihaila Bahtina

Mihail Bahtin je v monografiji *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (1965, slovenski prevod l. 2008) predstavil bistvene značilnosti temeljnih oblik izražanja srednjeveške ljudske kulture, ki se lahko uporabijo tudi za celotni Rozmanov ustvarjalni opus, saj se v mladinski literarni vedi imenuje subverzivna mladinska književnost (Blažič, »Ljubljansščina«).

Tri temeljne oblike izražanja srednjeveške ljudske smehovne kulture	A. Rozman Roza: <i>Sen kresne noči</i> (1999)
Obredi – obredno-uprizoritvene oblike: Dvojnost dojemanja sveta Smeh, praznični smeh Drugi svet, drugo življenje, dvosvetnost Erazem: <i>Hvalnica norosti</i> (komične hvalnice, komični slavospevi)	IV. 2 Na prizorišču slavlja (Rozman, <i>Sen</i>) »KLINC: Bil sem pri Zadniku, pa Zadnica pravi, da ne ve, kje je njen mož« (32). »ZADNIK: [...] Sicer pa tud men ni mar zanjo. In hvala bogu, da ne razumemo še teh trapastih ptičev. Pa škržatov, pa kobilc, pa gosenc. Že od ljudi mormo dost traparij slišat. Sam še tega se manjka, da bi razumel še živali« (19). »TITANIJA: O, kakšne čudne sanje – kakšna grozna ogaba: / kot da sem noro z oslom se ljubila!« (30).

Karneval – karnevalski svet: Vseljudskost Univerzalnost Ambivalentnost (Zadnik, Zadnica itd.)	»ZADNIK: Če bo imela masko, pa lahko jest igram tud Tizbo. Imam zlo dober falzet: 'Oh, Piram, ljubček moj zlati. To sem jaz, tvoja Tizba, tvoja ljubica!« (7). »(KLINC, ki ga v višjih krogih poznajo po imenu Filostrat, gre) HIPOLITA: Ampak celotna zgodba te noči, ko se je vsem dozdevalo enako, ne kaže na razgreto domišljijo, ampak na čudno in občudovano nevidno in povsod prisotno silo« (34). »TIZBA: O zid! Milijonkrat že sem ti tožila, da ti si vzrok vse moje bolečine, in hkrati sem milijonkrat poljubila vse tvoje kamne, malto in kocine« (37).
Trg – oblika ljudske smehovne kulture srednjega veka: Familiarni stik Familiarno-tržni govor (zmerljivke, pridušanje [samonamembnost]) Zmerljivke v ljubkovalnem pomenu (posmehovanje)	»SPAK: Kaj? Gledališka igra bo – in jaz <i>gle-dalec</i>; ko bom odkril, za kaj se gre, pa tudi <i>igralec</i>« (16). »KLINC: In zdaj sledi natančnejši prikaz in z njim naša umetniška družina, v kateri igrali bomo le za vas: zid, lev, mlad par in jaz kot mesečina« (36). »KLINC: Ja ljuba duša, seveda! Ker morate razumet, da je šel samo pogledat zvok, ki ga je slišal, in pride nazaj« (17). »LISANDER: Kako to misliš, da te zasme-hujem, ko vendar te z dna duše obožujem. Samo poglej te moje solze sreče, ki mi ljubezen iz oči jih vleče« (22).

Večnaslovniško pisanje in priredbe

V skladu z opredelitvijo klasike oz. večnaslovniškosti Bettina Kümmerling-Meibauer (XV) meni, da večnaslovniško pisanje nima ustreznice v izvirnem jeziku monografije – torej nemščini – zato je ohranila angleški pojem »cross-writing« oz. večnaslovniško pisanje. V svojem delu navaja naslednje tri vidike: 1. številni avtorji poleg knjig za otroke pišejo tudi knjige za odrasle; 2. večnaslovniško pisanje presega meje naslovnika, tj. otroško književno besedilo v tem primeru nagovarja tako otroke kot odrasle bralce; 3. delo, ki je bilo prvotno zasnovano kot knjiga za odrasle, isti avtor lahko prepiše kot knjigo za otroke ali obratno, otroško knjigo lahko preoblikuje za odrasle. Ravno to preseganje meja med naslovniki v zvezi s Shakespearjem se je zgodilo že s priredbo

Charlesa in Mary Lamb, *Pripovedke iz Shakespearja* (1807, slovenski prevod 1953). M. Lamb je v prozi priredila dvajset Shakespearjevih del, tudi *Sen kresne noči*. Za razliko od priredbe C. in M. Lamb je Rozmanova priredba izrazit primer subverzivne mladinske književnosti v kontekstu Bahtinove teorije karnevala.

B. Kümmerling-Meibauer med osmimi kriteriji (inovativnost, reprezentativnost, estetski jezik, enostavnost, predstavitev otrokovega doživljajskega sveta, domišljija, večpomenskost in večnaslovniškost) za (mladinske) klasike navaja tudi kriterij polivalence oziroma večpomenskosti, ki je značilen tudi za Rozmanovo pisanje, saj temelji na intencionalnosti karnevalskih dejanj, likov in/ali medbesedilnosti, npr. pejorativna poimenovanja oseb (npr. Zadnik).

Linda Hutcheon v monografiji *Theory of Adaptation* (2012) meni, da so ustvarjalne adaptacije pomemben del priredb, kar je bistvo Rozmanovega opusa, ker prispevajo k posodabljanju že omenjenih svetovnih in slovenskih klasikov ter sodobne klasike. Ravno tako variantnost pravljič omogoča nadaljnje življenje pravljičnega tipa (H.-J. Uther), pravljičnih motivov (S. Thompson) ter motivov, motivnih drobcev in slepih motivov (Lüthi).

Teorija prilagajanja raziskuje stalen razvoj ustvarjalnega prilagajanja in trdi, da je praksa prilagajanja osrednjega pomena za domišljijo pripovedovanja zgodb. Linda Hutcheon to teorijo razvija za številne medije, od filma in opere do videoiger, popglasbe in zabaviščnih parkov, pri čemer analizira širino, obseg in ustvarjalne možnosti znotraj vsakega (5).

Homo narrans in homo ludens

V že omenjenem mednarodnem tipnem indeksu pravljič H.-J. Uther omenja pomembno načelo – in sicer *homo narrans* (9): to je domišljajska nova adaptacija oziroma priredba literarnega dela, ki se z variantnostjo odziva na spremembe v besedilu/pravlji. Uther in drugi raziskovalci so našli več kot 2000 pisnih variant najpopularnejših pravljič, pri katerih gre za t. i. pravljične cikle: 1. pravljičice o živalskem ženinu/nevesti, bolj znane od Apulejevega prvega pisnega vira iz 2. st. n. š. prek številnih pravljičnih in literarnih variant ATU 400–459 *Enchanted wife / Husband or other relative* (*Lepotica in zver*, *Sin jež*, *Žabji kralj* ipd.); 2. pravljičice o Pepelki (angl. *Cinderella*) ATU 510A, 510B in 510C; 3. ATU 325 *Čarovnikov vajenec* (angl. *The Magician and His Pupil*).

Tudi sodobne kognitivne oziroma nevroznanstvene teorije trdijo, da je pripovedovanje ena izmed evolucijskih univerzalij (Pirtošek 23–4) oziroma »da smo nevrobiološko ustvarjani za zgodbo« (prav tam 35). »Možgani potrebujejo pripoved, zgodbo, vsebino; če je ni, jo bodo ustvarili sami« (prav tam 36).

P. B. Armstrong v knjigi *Kako se literatura igra z možgani* (2015) pravi, da se »literatura z možgani igra skozi izkustva harmonije in disonance« (7). Ravno na tem ključnem argumentu temelji Rozmanova priredba Shakespearjevega *Sna kresne noči*. Izvirno Shakespearjevo besedilo je harmonično, Rozmanovo pa vključuje večnaslovniško pisanje (B. Kümmerling-Meibauer), karnevalskost (M. Bahtin), *homo narrans* (H.-J. Uther), s čimer je v skladu z Armstrongovo hipotezo, da je književnost izkustvo harmonije in disonance. Prva je značilna za Shakespearja, druga pa se stopnjuje ne le s karnevalskostjo Bahtina, ampak tudi z gledališkim eksperimentiranjem.

Armstrong meni, da »estetika harmonije, ki jo pripisujemo Shakespearjevemu *Snu kresne noči*, krepí potrebo možganov po simetriji in ustvarjanju vzorcev, medtem ko disonanca služi ohranjanju možganske prilagodljivosti in odprtosti za spremembe tako, da nasprotuje togosti navade« (31). Pri tem se sklicuje na t. i. literarne univerzalije, kar je potrditve, da je ATU 899A oziroma mednarodni pravljичni tip Pirama in Tizbe, znan v številnih kulturah z variantami, literarna univerzalija zaljublencev, ki ima različne tragične (*Romeo in Julija*) ali komične (Rozman) ali dramske (Shakespeare) različice. Rozman je tako *homo narrans* kot *homo ludens*, igra se z besedami, kar je značilno za njegov celotni večnaslovniški opus oziroma subverzivno mladinsko književnost ter estetiko grdega (Bahtin).

Zaključek

V slovenski (mladinski) književnosti izstopajo avtorji, ki se ukvarjajo z dramatikom in/ali gledališčem. To so Svetlana Makarovič, Milan Jesih in predvsem Andrej Rozman Roza, ki je obravnavan v pričujočem članku. Glede na opredelitev klasične oz. večnaslovniške književnosti (B. Kümmerling-Meibauer) je Rozman večnaslovniški avtor in po teoriji L. Hutcheon so adaptacije pomembni del njegovega opusa, ki prispeva k posodabljanju klasike (npr. W. Shakespeare idr.) in sodobne klasike (npr. *Kekec*).

V prispevku je predstavljena Rozmanova zbirka *Brvi čez morje*, v kateri je trinajst dramskih besedil, od tega so tri besedila ljudske pravljice (*Janko in Metka* [ATU 327], *Obuti maček* [ATU 545B], *Vžigalnik* [ATU 562]), eno pa avtorska/literarna pravljica (*Kekec* [ATU 1137]), ki se medbesedilno navezujejo na pravljичne tipe.

Pravljичni tip Shakespearjeve drame *Sen kresne noči* (1594), v prevodu Otona Župančiča (1968) in priredbi Andreja Rozmana Roze z istim naslovom (1999), je mogoče najti v mednarodno priznanem tipnem indeksu pravljič Hans-Jörga Utherja. Slednji navaja Ovidovo metamorfozo o Piramu in Tizbi (55–166). Vendar motive (ne) srečnih zaljublencev v komični in/ali tragični obliki najdemo tudi v Boccaccievem *Dekameronu* (7. dan, 5. novela), Chaucerjevi *Legendi o dobrih ženah* in v Shakespearjevi

tragediji *Romeo in Julija*. Na podlagi uvrstitve v mednarodni tipni indeks pravljič H.-J. Utherja je razvidno, da gre za t. i. univerzalni pravljični tip in njegove variante o (ne) srečnih zaljubljenih in njihovih družinah.

Gledališki eksperiment na Slovenskem (1966–1986) in njegovi odmevi v mladinski dramatiki so vplivali na Andreja Rozmana. Njegove stalnice so tako večnaslovniškost, večpomenskost ter priredbe, znotraj celotnega opusa vnaša eksperimentalne prvine, npr. aktivno vključevanje gledalcev, prisotni so združevanje institucionalne in neinstitucionalne kulture, komplementarnost ljubiteljske in profesionalne kulture, študentska in neštudentska publika, koncept igranja in neigranja; igra v igri, nova kakovost in performans v dialogu (tudi na literarnih dogodkih na osnovnih šolah) ipd.

Eksperimentalne prvine so se komplementarno nadgrajevale z Bahtinovo teorijo karnevala (obrednost, dvojno dožemanje sveta, karnevalski svet [vseljudskost in univerzalnost] in hkrati ambivalentnost). Rozman je elemente eksperimentalnega gledališča uporabljal na trgu in/ali ulici ter na t. i. kolesarskih protestih v času pandemije kovida 19 (2020–2022), ko je združeval prvine eksperimentalnega gledališča in jih hkrati nadgrajeval z literarno teorijo karnevala (trg, familiarnost, zmerljivke oz. posmehovanje). V pričujočem članku so na osnovi primerjalne analize Shakespearjevega izvirnika *Sen kresne noči* in Rozmanove priredbe združeni elementi eksperimentalnega gledališča in teorije karnevala, kar potrjuje hipotezo, da gre za večnaslovniško pisanje in subverzivnost, saj Rozman inovativno povezuje koncepta *homo narrans* in *homo ludens*.

Seznam literature

- Aarne, Antti. *Verzeichnis der Märchentypen*. Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1910.
- Aarne, Antti, in Stith Thompson. *The types of the folktale: a classification and bibliography / Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*. Academia Scientiarum Fennica, 1961. FF communications, no. 3.
- Armstrong, Paul B. *Kako se literatura igra z možgani?*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.
- Artese, Charlotte. *Shakespeare and the Folktale: An Anthology of Stories*. Princeton University Press, 2019.
- Bahtin, Mihail. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. LUD Literatura, 2008.
- Blažić, Milena. »Andrej Rozman Roza: Pesmi iz galerije.« *Sodobnost*, letn. 83, št. 3, 2019, str. 353–357.
- . »Andrej Rozman Roza: Rimuzine in črkolazen.« *Sodobnost*, letn. 84, št. 11, 2020, str. 1765–1768.
- . »Ljubljansčina in druga stilna sredstva v besedilih Andreja Rozmana Roze na primeru Pike Nogavičke.« *Slovenska narečja med sistemom in rabo*, ur. Vera Smole, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009, str. 463–469.
- Butler, Stephen. »The Impact of Advanced Capitalism on Well-being: an Evidence-Informed Model.« *Human Arenas*, letn. 2, št. 3, 2019, str. 200–227.
- Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. Yale Univesity Press, 2012.
- English, James E. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press, 2008.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2012.
- Juvan, Marko. *Hibridni žanri. Študije o križancih izkustva, mišljenja in literature*. LUD Literatura, 2017.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. DZS, 2002.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Springer-Verlag, 2004.
- Lamb, Charles in Mary. *Pripovedke iz Shakespearja*. Mladinska knjiga, 1953.
- Lüthi, Max. *Evropska pravljica: forma in narava*. Založba Sophia, 2011.
- Orel, Barbara. »Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav.« *Slavistična revija*, letn. 50, št. 1, 2002, str. 103–117.

- . »Ljubiteljsko gledališče in alternativa sedemdesetih: obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih.« *Amfiteater*, letn. 8, št. 1, 2020, str. 92–120.
- Pirtošek, Zvezdan. »Umetnost in možgani.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 44, št. 265, 2016, str. 23–38.
- Rozman Roza, Andrej. *Brvi čez morje: izbrane drame*. Cankarjeva založba, 2009.
- . *Sen kresne noči*. Slovensko mladinsko gledališče, 1999.
- . *Gledališče Ane Monró: od Talija do Torija: zbornik ob prvi deseti obletnici: teksti, songi, dokumenti*. Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1991.
- Shakespeare, William. *Tri drame*. DZS, 1968.
- Thompson, Stith. *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exemples, fabliaux, jestbooks, and local legends*. Indiana University Press, 1961.
- . *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exemples, fabliaux, jestbooks, and local legends. Revised and enlarged ed.* Indiana University Press, 1997.
- Toporišič, Tomaž, in Gašper Troha. »Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso.« *Primerjalna književnost*, letn. 41, št. 3, 2018, str. 1–16.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Založba Aristej, 2015. Zbirka Dialogi, XV.
- Uther, Hans-Jörg. *The types of international folktales: a classification and bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Zipser, Jack. *The Oxford companion to fairy tales: the western fairy tale tradition from medieval to modern*. Oxford University Press, 2002.

Abstract

In Slovenian (youth) literature, three authors who have worked in the field of drama and/or theatre stand out – namely, Svetlana Makarovič, academically trained actress (*Sapramiška*), Milan Jesih (*Four Plays for Children*, adaptations of Andersen's fairy tales *The Emperor's New Clothes* and *The Ugly Duckling*) and Andrej Rozman Roza. The paper will focus on the latter, who was strongly influenced by the theatre experiment in Slovenia, especially during the formative period of his studies of the Slovenian language (1974–1978). Andrej Rozman Roza (1956) started performing and/or publishing plays in the period 1981–1990 (*Inspector Schwake*, 1986; collection of texts *Ana Monró Theatre*, 1991, etc.). He is known in literary history as a youth poet and is included in Slovenian language curricula (1998, 2011, 2018). However, the definition of a systemic author is more appropriate for him (I. Even Zohar, M. Dovič) since of the six functions in the literary system (author, institution, market, repertoire, book, reader) he holds at least three roles (author, "institution", book [living book], etc.).

This paper focuses on adaptations of classics of Slovenian (Cankar, Levstik, Linhart, Prešeren, etc.) or world literature that – regardless of literary genre or type – have become crossover literature in the process of literary reception, especially in picture-book editions (e.g., *A Midsummer Night's Dream* which has the international fairy tale type number ATU 899A [*Pyramus and Thisbe*]).

According to B. Kümmerling-Meibauer's definition of crossover classics or authorship, Rozman is a crossover author. In addition, according to L. Hutcheon's theory, adaptations are an important part of Rozman's work and contribute to the updating of classics and modern classics.

The paper presents the collection *Brvi čez morje* (*The Footbridge Across the Sea*), which contains thirteen plays, three of which are folktale texts – *Janko and Metka* (*Hansel and Gretel*) [ATU 327], *Obuti maček* (*Puss in Boots*) [ATU 545B], *Vžigalnik* (*The Tinderbox*) [ATU 562] – and one which is a fairy tale, *Kekec* [ATU 1137]. Intertextually, they refer to folktale types.

Keywords: theatre experiment, youth drama, William Shakespeare, Andrej Rozman Roza, *A Midsummer Night's Dream*, crossover, ATU 899A, *Pyramus and Thisbe*

Milena Mileva Blažič (research fields: humanities, literary criticism) is a lecturer in youth literature at the Faculty of Education, University of Ljubljana. Her areas of interest are youth literature, didactics of literature, folk and literary fairy tales (ARIS research project), picture books and comparative youth literature, and children's diaries during World War II. She publishes scientific articles in Slovenian and English.

milena.blazic@pef.uni-lj.si

The Theatre Experiment in Slovenia (1966–1986) and Its Echoes in Youth Drama – Andrej Rozman Roza

Milena Mileva Blažič

Faculty of Education, University of Ljubljana

Summary

In Slovenian (youth) literature, three authors who have worked in drama and/or theatre stand out, namely, Svetlana Makarovič, Milan Jesih and Andrej Rozman Roza. The paper focuses on the latter. According to B. Kümmerling-Meibauer's definition of crossover classics or authorship, Rozman is a crossover author. In addition, according to L. Hutcheon's theory, adaptations are an essential part of Rozman's work and contribute to the updating of classics (e.g., W. Shakespeare) and modern classics (e.g., *Kekec*).

The paper presents his collection *Brvi čez morje* (*The Footbridge Across the Sea*) which contains thirteen plays, three of which are folktale texts – *Janko and Metka* (*Hansel and Gretel*) [ATU 327], *Obuti maček* (*Puss in Boots*) [ATU 545B], *Vžigalnik* (*The Tinderbox*) [ATU 562] – and one which is a fairy tale text *Kekec* [ATU 1137]. All four tales refer intertextually to folktale types.

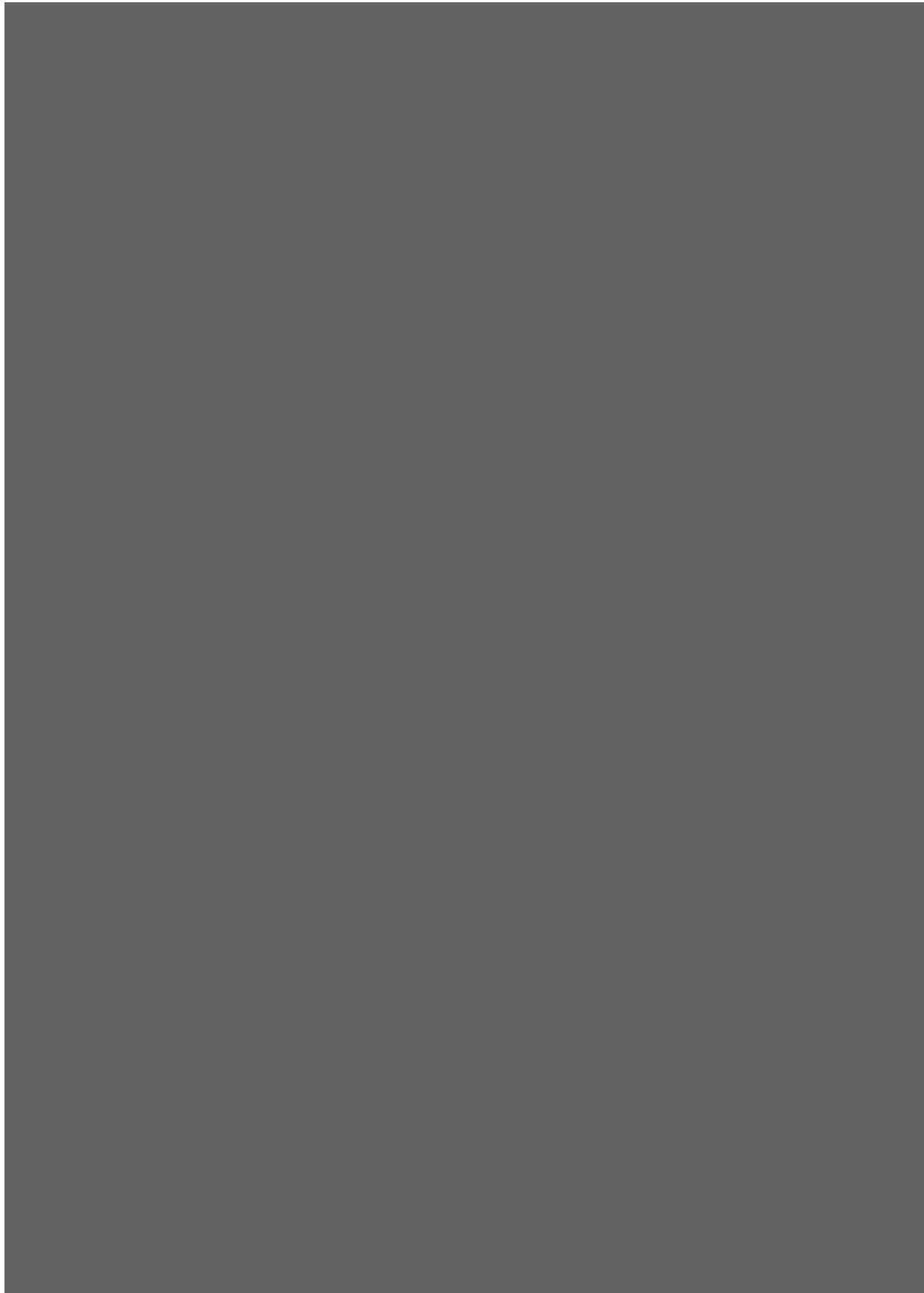
The folktale type of Shakespeare's play, *A Midsummer Night's Dream* (1594), translated by Oton Župančič (1968) and adapted by Andrej Rozman Roza with the same title (1999), can be found in Hans-Jörg Uther's internationally renowned classification *The Types of International Folktales*. Although Uther cites Ovid's poem *Metamorphoses* about Pyramus and Thisbe (55–166), the motifs of (un)happy lovers in comic and/or tragic form can also be found in Boccaccio's *The Decameron* (Seventh Day, Fifth Tale), Chaucer's *The Legend of Good Women* and Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*. Uther's classification shows this is the so-called universal folktale type with its variants of (un)happy lovers and their families.

Rozman's work was strongly influenced by the theatre experimentation in Slovenia (1966–1986) and its echoes in youth drama. The characteristic features of his work are crossover, multiple meanings and adaptations. Moreover, he introduces experimental

elements throughout his oeuvre, that is, the active involvement of the audience; the merging of institutional and non-institutional culture; the complementariness of amateur and professional culture; student and non-student audiences; the concept of acting and non-acting; the play within a play, a new quality; and performance through dialogue (at literary events in elementary schools, too), etc.

The experimental elements in Rozman's work complement Bakhtin's theory of the carnival: a ritualistic, dualistic perception of the world, a carnival world (the totality of popular festivities, universality), ambivalence, etc. Rozman has deployed the elements of experimental theatre on squares and streets, as well as in the "bicycle protests" during the COVID-19 pandemic (2020–2022), combining elements of experimental theatre and, at the same time, supplementing them with the literary theory of the carnival (the square, familiarity, rude remarks or mockery).

Based on a comparative analysis of Shakespeare's original *A Midsummer Night's Dream* and Rozman's adaptation, the paper concludes that the latter combines the elements of experimental theatre and carnival theory, which confirms the hypothesis of crossover writing and subversion, as Rozman innovatively combines the notions of *homo narrans* and *homo ludens*.



Intervju / Interview



Iztok Tory. Arhiv Iztoka Toryja.

Na koncu imaš samo obleko brez žepov

Intervju z Iztokom Toryjem

Primož Jesenko

Iztok Tory (roj. 1947), diplomirani gledališki in radijski režiser, je zapisan v širšo gledališko zavest kot režiser *Kasparja* Petra Handkeja, krstne predstave Eksperimentalnega gledališča Glej leta 1970. Pozneje je še režiral v EG Glej in po različnih gledališčih v Ljubljani (SNG Drama, Mladinsko gledališče, Lutkovno gledališče), v PG Kranj, PDG Nova Gorica, SLG Celje in že od študentskih časov v Šentjakobskem gledališču, poklicno pot pa je nadaljeval na RTV Ljubljana in jo sklenil na današnji Televiziji Slovenija. Večjo pozornost mu kot režiserju posveti Veno Taufer, predstavo *Varovanec hoče biti varuh* (1972) uvrsti v linijo *Spomenika G, Pupilije in Potohodca* ter v njej razbere vizijo »nekakšnega senzualno teatralnega gledališča«. Tory razlik med profesionalnim in ljubiteljskim pristopom h gledališču ne izpostavlja in jih na neki način ne čuti, gledališče doživlja kot polje dialoga in eksperimentiranja, kjer se kaj posreči, kaj pa tudi ne. Ustvarjalec, ki ga je gledališki medij omejeval kot preozek, preveč prazen adrenalina, zato je prestopil v drugega, čez cesto.

Še pred *Kasparjem* je Iztok Tory kot študent tretjega letnika režije na AGRFT 8. oktobra 1968 na pobudo ljubljanske Zveze prijateljev mladine režiral tehnološko zelo napreden intermedijski dogodek v Viteški dvorani Križank, in sicer ob slavnostnem odprtju Tedna otroka (v prodajo je šlo 220 kart, poleg vabil pomembnim gostom). Kot znanstveno vodotesno ugotavljata Tomaž Brejc in Barbara Orel, je prve hepeninge v Sloveniji izvedla skupina OHO leta 1966, Toryjev dogodek, ki je lansiral provokativno vsebino v kontekstu Tedna otroka, pa lahko opredelimo kot eno prvih predstav multimedijskega gledališča pri nas. O njej danes ni mogoče najti arhivske sledi (dan zatem je o njem poročal le *Ljubljanski dnevnik*), delno rekonstrukcijo omogočajo izrezki, ki jih hrani Tory. V dogodku, ki je ozaveščal (poglejte, kakšen svet pripravljamo za otroke, da bodo šli enkrat v vojno) 23 let po koncu druge svetovne vojne, so nastopili študentje AGRFT (Niko Goršič, Janez Vrečko, Božo Šprajc, Samo Simčič, Jerca Mrzel, Ljerka Belak, Anica Sivec, Meta Vranič). Televizija kot svež medij po slovenskih gospodinjskih še zdaleč

ni bil množičen, a je najboljše približal kontekst in totalni šok vojne v Vietnamu. K sodelovanju pri pripravi koncepta proslave je Tory povabil sošolca Sama Simčiča, študenta dramaturgije, in Lada Kralja, asistenta na AGRFT. Nastal je kolaž citatov, odlomkov poezije (Župančičev *Ciciban*, Kosovel, Kajuh, Brvar, Fritz, Chubby, Vasko Popa, Villon, Che Guevara), dramskih besedil (*Kavkaški krog s kredo* B. Brechta; off-off broadwajska produkcija z naslovom *Vietrock* – kjer starši po televiziji vidijo smrt svojega sina, vojaka ameriške strani; *Brada/The Beard* M. McClura), filozofskih razprav, diapozitivov, 15-milimetrске filmske projekcije, posnetkov Marjana Cigliča na osemmilimetrskem filmu in glasbe skupine Pink Floyd (povsem aktualnega pojava s prvo ploščo avgusta 1967). Tik pred zdajci je sodelovanje odpovedal Tomaž Domicelj. Pri pripravi scenarija ni bilo na voljo nobenih produkcijskih pomagala razen pisalnega stroja, škarij in lepilnega traku. Časa do dogodka je bilo malo, vadili so večinoma ponoči. Simčič je dogodek tega krožka entuziastov pozneje opisal kot »mladostno predrzni dogodek v Križankah«.

Začniva z Glejem. Kako se je začela vaša dejavnost v Gleju, s čim je intrigiral Kaspar?

Kaspar je pomenil konec nekega obdobja in ni prišel čez noč in nenadoma, pač pa je bil vrh dogajanja, ki se je začelo že 1968 z revolucionarnimi dogodki na akademiji. To je sovpadlo s splošno družbeno klimo, ki je bila povezana s študentskim gibanjem po Evropi in v ZDA in je vnašala v našo generacijo bistvene impulze, bistvene informacije, način razmišljanja, ki je bil dotlej tuj. V ilustracijo naj povem, da sem delal sprejemni izpit za Akademijo še popolnoma neobremenjen s teatrom. Hinko Košak, ki je bil sodelavec mojega očeta na Radiu, že pred tem pa asistent pri režijah dr. Gavelle v Ljubljani, mi je za sprejemne izpite priskrbel kopijo Gavellove režijske knjige *Tartuffa* (1933). V prizoru, ki sem ga pripravil za sprejemne, sem izhajal iz zelo klasičnega pogleda na teater, saj je Gavela pomenil enega od vrhuncev klasičnega dramskega gledališča. V vsem, kar smo na izpitu počeli, sem bil s svojo gibalno spretnostjo – pred tem sem se ukvarjal z gimnastiko – sposoben pokazati marsikaj takega, česar kdo drug ni zmožel. Po končani akademiji sem bil eden od dveh, ki sva odnesla desetko iz sabljanja, iz kaskaderskih veščin. Vse, kar se je začelo v svetu leta 1968, je v tistem času prehajalo v nas. Profesor Kumbatovič nas je peljal na seminar v Benetke, tam smo preživeli mesec dni in opravljali določene izpite, se pa tudi udeleževali raznih dogodkov, šokantna je bila slučajna udeležba na Festa del Partito Comunista Italiana, kjer so nas kot Jugoslovane zmerjali z revizionisti, veljali smo za odpadnike, izmečke. V Italiji je bila prostalinska linija komunizma še zelo močna. To v človeku sproži

samospraševanje, kje je, kje smo. Vedeli smo, da smo del nekega socializma, s čimer pa nismo imeli nobenih težav. Vzgojen sem bil mimo vseh vplivov cerkve in ob materi, ki je bila izrazito razočarana nad povojnim komunizmom, sam pa sem bil 1968. odprt za vse impulze okolice. V dveh, treh letih sem na področju estetike prešel iz stanja nevednosti do totalne revolucije.

Na simpoziju o eksperimentalnem gledališču v SLOGI 6. oktobra 2022 ste predstavili dogodek, ki je ušel širšemu spominu.

Šlo je za »hepening«, v katerem so se leta 1968 združile vse informacije iz sveta v zelo brutalen prikaz takratnega, skrajno problematičnega konteksta. Vietnamska vojna ni potekala le v Vietnamu, bila je povsod, odzvanjala pa je zlasti v ZDA skozi demonstracije hipijev pa tudi v državah vrhunskih bokserjev: Cassius Clay (po letu 1964 Mohamed Ali), je leta 1966 odklonil, da bi šel kot črncet klat rumene v imenu belih. S tem se je začela odpirati množica različnih opcij. Na akademiji smo hkrati doživljali stvari, ki so bile hecne, od popolnoma klasičnih vzgojiteljskih prijemov nekaterih pedagogov do svežega vetra, ki je vstopal med nas zlasti skozi osebo Lada Kralja, ki je pred kratkim žal zapustil naše vrste. Asistent svojega očeta na AGRFT. Bil je najbolj informiran Slovenec, kar se tiče gledaliških dogajanj v ZDA in po Evropi, vse te informacije je znal kanalizirati v zelo produktivno smer, v nas, mlajše (med nama je bilo devet let razlike) je vnesel poseben ustvarjalni nemir. Pedagogi so mi v tretjem letniku predlagali, da bi režiral višji letnik, kar ni bilo običajno. Med študenti igre so bili Vlado Šav, Janez Vajevac, Jože Logar in še zlasti močen ženski korpus: Majda Grbac, Milena Zupančič, Metoda Zorčič in Marijana Breclj. Z njimi sem v prvem semestru svojega tretjega letnika, njihovega četrtega, tako delal Sartrova *Zaprta vrata*, in sicer v trojni alternaciji, z vsemi tremi moškimi v glavni vlogi, ženski liki pa so se izmenjevali, nastale so tri igralsko različne predstave. Že takrat sem načrtoval maksimo, ki sem ji sledil v prihodnje: da je teater igravec in da za gledališče v polnem smislu zadošča on sam. Odrski dekor je zelo koristno pomagalo, ni pa bistvo, ni temelj. Režijski interes sem odkrival v specifičnem ovoju igralca, v režijah so bili značilno vselej pohvaljeni dosežki igralcev, ki so uspevali doseči dotlej neopažen premik. Iz njih sem iztisnil poseben naboj in zanimanje za materijo, ki jim je omogočilo izdelati dobre vloge.

Sledili sta Genetevi *Služkinji*, sklepna diplomatska predstava letnika.

Ponovno tekst, ki ga je prinesel Lado Kralj. Istočasno z nami so pričeli študirati *Služkinji* tudi v SNG Maribor. Oboji smo imeli prevod Bruna Hartmana, ki pa ni bil najboljši, s Kraljem sva ga prebirala in stvari niso šle skupaj. Z Vido Juvan, ki je bila pedagoginja letnika, sem šel v Maribor na eno od vaj in sva gledala Mileno Muhič in

Bogdano Bratuž, kako se mučita, Gospo je igrala Angelca Jenčič Janko, režiral je Franci Križaj. Igrali so krvavo zares, kot je Geneta tudi treba igrati, toda dalo se je čutiti, da ne vedo, kaj igrajo, nekaj ni »štimalo«. Prevod je bilo nujno spraviti v roke dodatnega prevajalca, in sva našla Radojko Vrančič, ki je bila pripravljena skočiti na glavo, v 14 dneh je dostavila nov prevod. Nenadoma je vsaka replika postala zgodba zase in vse se je harmonično zložilo v celoto z repom in glavo. Tudi dramaturška analiza se je nenadoma izšla. *Služkinji* je v bistvu religiozen tekst, z logiko razmerij, ki jo je mogoče najti v vsakem arestu, kjer je glavni lik najhujši kriminallec. Tisti, ki ubije, je na vrhu, tisti, ki krade, pod njim, kdor posiljuje, pa je čisto spodaj. Ta logika se je potrdila, ko sem januarja 1972 v novogoriškem gledališču režiral Genetev *Poostreni nadzor*, tekst, ki ga je Genet napisal pred *Služkinjama* in je prav tako analiza arestantske hierarhije. Takrat je v tandemu z izjemno zanimivim Matjažem Turkom prvikrat izstopil Ivo Barišič, ki je pred kratkim prejel Borštnikov prstan. Čeprav se mi zdi, da je še bolj pravi milje zanj film, je v Novi Gorici realiziral izjemne gledališke vloge.

Predstava *Služkinji*, ki smo jo odigrali na odru ljubljanske Drame, je doživela izjemen odmev. Še zlasti, ker je predstavo pograbila televizija in smo jo z rahlimi krajšavami prenesli v televizijski jezik, skupaj z Mirčem Kragljem, ki je bil tudi prijatelj mojega očeta Tugomirja. Prek spomina na očeta sem lažje vstopil v ta svet, še v tretji gimnaziji sem želel nadaljevati s študijem na DIF,¹ v četrtem letniku pa sem se zavrtel v gledališko smer in gladko opravil sprejemne na akademiji.

Na AGRFT sta bili težki stvari dve, sprejemni izpit in diploma, čas vmes pa v primerjavi denimo s študijem ekonomije pravi »blažev žegen«, nekaj, kar začrta povsem drug nivo vstopanja v življenje, realizacijo mladostnih vzgibov in intenc. Akademija daje širino, ki bi jo privoščil vsakomur. Ne prisiljuje na običajne načine, kot kaže anekdota, značilna za vse moje početje: med študijem *Služkinj* 1969 urniki niso bili usklajeni in seminarja gledališke zgodovine Filipa Kumbatoviča (kjer je bila udeležba obvezna) nisem mogel obiskovati, ure so sovpadale, zato so morali situacijo razrešiti pedagogi. Letnik je vodila gospa Juvan, žena Slavka Jana, pedagog za režijo je bil Miran Herzog, asistent pri Kumbatoviču pa Marko Marin, poznejši »graščak« v Mirni na Dolenjskem. Zmenili so se, da mi ne bo nujno obiskovati tega seminarja, da bom pisni izdelek pripravil, frekvenco pa prejel na osnovi dogovora pedagogov, vendar je to temeljilo le na besedi, brez pisnih dokazil. Na seji akademijskega sveta, kjer so razpravljali o tem, je postala izrazita veljavnost dveh struj: partizanske (Gale, Jerman, Kumbatovič) in klerikalne (Koblar, Pino Mlakar), ostali so bili nekje vmes (Jan je med vojno denimo nastopal v ljubljanski Drami, kljub kulturnemu molku). Ta razmerja so na dotični seji pripeljala tako daleč, da je Jan rekel Kumbi, da je fašist, in s tem sprožil težek spor. Ko je bila predstava odigrana in velik uspeh dosežen, vsi smo prejeli študentsko Prešernovo nagrado, se pojavim z indeksom

¹ V splošni rabi se še danes uporablja kratica Državnega inštituta za fizikulturo, ustanovljenega v Beogradu leta 1946, kjer so se šolali tudi slovenski študenti. Visoka šola za telesno kulturo, ki od leta 1964 deluje na Kodeljevem, se je leta 1990 preimenovala v Fakulteto za šport Ljubljana. (Op. a.)

za frekvenco o obiskovanju seminarja. Marin dregne Kumbatoviča s komolcem, z zelo pomenljivim pogledom. Ta je rahlo zasopel in odrinil indeks, češ naj mi podpiše kar tisti, ki mi je frekvenco obljubil. Frekvence nisem dobil, moj letnik 1968/69 je šel v maloro, ni bilo druge poti. Kazalo je, da bom izgubil očetovo penzijo in štipendijo, tako pa ostal brez statusa rednega študenta, skratka, obetala se je katastrofa. Rešitev sem našel v tem, da sem ponovno vpisal tretji letnik, toda na filmski smeri.



Tory z Metodo Zorčič, ob *Služkinjah* na AGRFT, 1969. Arhiv Iztoka Toryja.

To vas je pozneje zapeljalo v smer televizije?

Ko sem prestopil v drug medij, za eno leto, niti ne več od tega, sem zaslutil tudi drugo dimenzijo. Film in televizija sta tisti čas v sferi akademskega odnosa do lepih umetnosti veljala za nekakšen izvržek, saj slovenska kultura še ni »pozaugala« in doumela Hollywooda, biznisa, ki ga ta vključuje. Poleti istega leta 1969 smo šli z Metodo Zorčič in Mileno Zupančič v Avignon. Tam smo srečali takratno odpravo z beograjske in zagrebške akademije, denimo Petra Božovića, in smo skupaj preživljali noči. Tudi to je konfiguriralo platformo, na osnovi katere smo se začeli z lokalnimi odločevalci v Ljubljani pogajati o ustanovitvi eksperimentalnega teatra, če bi bilo mogoče ta tip teatra postaviti na noge in prejeti zanj financiranje. Dotedanji poskusi kot Oder 57 so bili v glavnem literarni poskusi.

Pa tudi angažirani, politično.

Antikomunistično. Z današnjega razgledišča bi rekel, da smo bili mi bolj igrivi.

Druga generacija.

Nismo bili več v konfliktu s partijskimi oblastmi, bolj s partijsko neumnostjo. Zame je vsa ta politična struktura delovala kretensko. To niso bili več policaji, ki bi zapirali, pač pa nekdo, ki me je s prijateljem popokal v marico, ko sva se ga po opravljenem drugem letniku nažrla in se obešala na sveže zasajena dreveščka, nato pa so naju odpeljali na treznjenje na Povšetovo. Bili so »hlapci režima«. Brez hujših posledic je minilo, nikoli nisem šel pogledat, če imam pri Udbi odprt kak dosje. Nočem vedeti in me ne briga. Zadeva je bila napeta v smislu, da smo v sleherni stvari, ki smo jo počeli, kazali s prstom na partijsko neumnost, ki bi ji danes mirno lahko rekel človeška neumnost. Šlo je za konflikt dobro informiranih izobražencev in politične strukture, ki je skrbela za to, da informacije ne bi šle preveč med ljudi. Na tem nivoju je obstajalo konfliktno razmerje, ki smo se mu na slalovski način večje izogibali. Če smo le mogli, smo porinili v vsebino predstav neko asociacijo, se konfrontirali z oblastjo kot z nečim, kar nas praktično samo obremenjuje, saj nimamo od njenega početja nobene koristi.

Ko uporabljate »mi«, mislite na svojo generacijo v celoti ali na svojo gledališko generacijo?

No, ne morem govoriti v imenu celotne generacije. Če pa govorim v imenu OHO-ja, Pupilije, kolegov Jovanovića, Šedlbauerja, igralcev Nika Goršiča, Jožice Avbelj itn., to je bila struktura ljudi, ki smo razmišljali zdravorazumsko in se niti nismo zavedali, da mogoče hodimo po robu. Mogoče. Osebno me ni nikoli doletelo, da bi bil kakorkoli kaznovan. Po diplomi sem se javil na Radio, če bi me vzeli v službo, ker od nečesa je bilo treba živeti. 12 let po očetovi smrti sem imel socialno štipendijo RTV-ja, ki ni bila tako slaba in mi je omogočila, da sem doštudiral. Brez najmanjših problemov. Domnevam pa, da je bil pokojni Marjan Marinc zelo verjetno tisti, ki je v partijski skrbi za čistost zasedbe na Radiu poskrbel, da me kot »prekucuha« niso vzeli v službo. Zato sem šel v svoboden poklic in sem svoj dohodek pretežno iskal na Televiziji. In sem kar dobro živel v marketingu, reklame so bile zmeraj denar.

Kot zunanji honorarni sodelavec EPP-ja na RTV, ki je bil takrat tudi producent lastnih reklam. Ne tako kot zdaj, ko pride vse od zunaj in Televizija le še predvaja.

Če se vrneva h *Kasparju*, mi je bila ta režija zaupana po zaslugi Lada Kralja. To ni bil moj izbor, pač pa že postavljena programska odločitev Zvoneta Šedlbauerja, Dušana Jovanovića, Lada Kralja in Kristijana Mucka, ki ga je tekst zanimal, Kralj je bil njegov prevajalec. Ta izjemni tekst, ki je nastal za *Publikumsbeschimpfung* (*Zmerjanje občinstva*, 1966), analizira vpliv jezika na sociološke pojave, ko ljudje skozi jezikovno komunikacijo tako ali drugače vplivamo na dogajanje v družbi. Kaže, kako se iz popolnega nevedneža razvije totalen diktator, in to le s pomočjo jezika. To smo radikalno ilustrirali z zaključnim prizorom, ki z uporabo motorne žage v polmraku izpelje masaker med Kasparčki, ki se pojavijo v drugem dejanju kot derivati Kasparja. Tiranijo smo ponazorili brutalno, pri čemer se je takrat prvič v zgodovini slovenskega teatra zgodilo, da predstavi ni sledil poklon. Zmasakrirana masa Kasparčkov je obležala na odru, dokler ni občinstvo spoznalo, da bo zdaj potrebno iti.

Je do ovedenja trajalo dolgo?

Tudi četrť ure. Vse je bilo osvetljeno. Ploskali so, vendar poklona niso dočakali. Bil pa je tudi aplavz med pavzo. Na premieri sta v prvi vrsti sedela drug ob drugem Stane Sever in Josip Vidmar in v pavzi je Vidmar vstal (»To ni nič.«) in odkorakal. Sever je za njim poudarjeno ploskal, še danes živo vidim to sliko pred seboj.

Sever v averziji do Vidmarja?

Sever je videl, kaj je Muck naredil s to vlogo. To je bila njuna igralska komunikacija, ker je Stane dojel, kaj je Kristijan pričaral iz tega lika. Na podlagi *Kasparja* sem bil nato nemudoma povabljen, da bi delal na malem odru Drame, in sicer je bilo to v čudnem *interregnumu*, ko so zbrali iz Drame Bojana Štiha. Kot asistent sem delal pri Žarku Petanu pa pri beograjskem gostu Mati (Momčilu) Miloševiću, ki je delal Nušića, *Žalujoče ostale* (premiera 9. oktobra 1971), in prišel z režijsko knjigo v cirilici. Dal mi je, da postavim sceno po njegovih skicah, nato pa prišel le vsake toliko prekontrolirat in dodelat, če se je kaj premaknilo, nato pa spet izginil.

In je skratka odblediral svoje?

In je odblediral svoje. Podpisal se je. Pozneje mi je napisal razglednico, da bi se zahvalil, kako sem plodno sodeloval. Takrat sem se z dramskim ansamblom zelo ujel, z vsemi od Duše Počkaj do Aleksandra Valiča. Videli so, kaj je Momčilo »naštimal«, in so me vzeli za svojega. V Drami sem se počutil zelo dobro in naj bi v prihodnje delal na malem odru tekst Borisa Viana. Po Štihovem odhodu je bil vršilec dolžnosti Negro. Tedaj pa se je sprostil projekt *Georges Dandin* na veliki sceni. Česa takega se ne zavrne. Negro je bil v rednem kontaktu s Parizom in tam je igralec Robert Hirsch na željo Jeana Vilarja prav takrat prestopil v *Théâtre national populaire* in z znamenito vlogo Dandina razprl socialno problematiko, Molièrja pripeljal na drug nivo. Negro mi je dociral te stvari. Za glavno vlogo sem predlagal Poldeta Bibiča ali Janeza Hočevarja, toda zanjo so že določili Franceta Presetnika, ki si je pred odhodom v penzijo zaželel odigrati še eno maestralno vlogo. Koncept sem nekako priredil v skladu z Negrovimi namigi, Tomaž Kržišnik je naredil sceno s tatijevskimi vrtljivimi vrati v središču in z versajskim vrtom okrog. Celotno drugo dejanje je bilo ovito v ultravijolično barvo. Radikalen koncept, Aleksander in Dare Valič, Kristijan Muck, Majda Kohek, v glavni ženski vloga pa alternacija Alenke Vipotnik in Helene Šobar. Presetnik je letal naokrog z beležnico v roki, kjer je imel zapisane iztočnice in replike, jaz sem samo gledal. 11 dni pred predvideno premiero je sledila kontrolka, kostume smo že imeli, scena je bila praktično dokončana, prišli so Vidmar, Javoršek, Sotlar, ki je bil tudi pretendent za vlogo, kot sem izvedel pozneje, iz Beograda Janez Šenk, in Negro. In so si ogledali pripravljeno. Zadeva je bila takoj sneta z repertoarja. Vidmar je rekel: »Gospod Molière je vedel marsikaj več, kot veste vi, gospod Tory.« V želodcu me je imel že od *Kasparja*. Pogorel sem na celi črti, odkorakal čez prag te 'moje Drame', predstava ni šla v premiero. Mesec, dva zatem sem padel v naročje režiserjev (Korun, Herzog, Jamnik idr.), ki so rekli, da je zdaj pa tega sr**** zadosti, kraj dogovora je bila gostilna Činkole. Janez Šenk se je namreč ustoličil kot partijsko delegirani direktor, čisti in nesporni, in reakcija režiserjev je bila bojkot sodelovanja z Dramo. Prišel je Lotschak in s Cavazzo 1971 pripravil zelo uspešne *Skapinove zvijače*.

In vse je obstalo? Kako ste kot režiserska legija sprejeli Avstrijca Lotschaka?

Reči moram, da nisem imel stika z nobenim od gostujočih režiserjev. Pa tudi, da sem v tistem obdobju izgubil stik z igralci. Kmalu zatem, po Nušiću v Mali Drami in po Genetu v novogoriškem PDG, sem leta 1972 delal v EG Glej še enega Handkeja, *Varovanec hoče biti varuh*, in sicer z Branetom Ivancem, možem Mete Hočevar, in z Jožetom Mrazom. Takrat je Glej iskal prostor in smo ga našli v Kapelici na Poljanski, prizorišče smo odprli prav z *Varovancem*, ki smo ga prvič odigrali v Križankah.

Tega drugega Handkeja je prinesel Bice (Igor Lampret – op. a.), in sicer v angleški verziji, prevedel sem ga jaz, nekako po posluhu, za našo gledališko rabo. Šlo je bolj za skript, scenosled. Eksperiment je tekel na ravni dramske igre brez besed, ki mora biti speljana tako ekspresivno, da besede niso potrebne in postanejo odveč. V tem je bil šarm predstave. Pred tem ali po tem smo želeli v EG Glej speljati še postavitev teksta *Xerxes* Frančka Rudolfa. Vaje smo imeli nad knjigarno DZS nasproti rotovža. Vendar nam ni uspelo narediti kompaktne predstave. Mislim, da smo se prav na tej osnovi lotili Handkejevega *Varovanca*. Morda je zanimivo, da smo s Frančkom Rudolfom in Alešem Kersnikom poskušali pripeljati v Slovenijo žanr muzikala.

Poskuse v tej smeri je Lojze Filipič v šestdesetih letih izpeljeval v MGL.

Želeli smo uprizarjati izvirne muzikale, za katere bi prispevali lastno glasbo in avtorske librete.

Že pred tem, leta 1973, pa me je poklical Štih, če bi v SLG Celje postavil *Utvo* Čehova. Tam sva delala z Bicetom Lampretom kot dramaturgom, pritegnila sva Meto Hočevnar za scenografijo, mislim, da je šlo za eno njenih prvih scenografij v instituciji. Leta 1974 sem šel v vojsko, vpoklican pri 28 letih, eno leto sem preživel v Mariboru, kot poročenemu in že očetu so mi malo pogledali skoz prste. Dodeljen sem bil v artilerijo in to samohodno, tam pa so me dali za »nišandžijo«, ne glede na to, da sem imel dioptrijo 4,5 in debela očala. Zastavnik je želel, da bi se šli teater, a sem kot dober strelec običal v artileriji. Kakorkoli, ko smo šli v Zagreb, sem se v satiričnem gledališču Jazavac srečal s Fadilom Hadžićem, čigar tekst *Hitler v partizanih* sem takrat že pripravljajl za Prešernovo gledališče Kranj, delali naj bi ga takoj, ko se vrnem iz vojske. V vojski sem predlagal, da lahko morda odigramo skrajšano varianto tega. V Kranju sem nato precej režiral (Hadžića po letu 1975 v PG Kranj še v letih 1981 in 1988 – op. a.), že od 1969 pa sem sodeloval tudi v Šentjakobskem gledališču, tam sem režiral še kot študent. V Šentjakobu je lepo delati, je pa to čisto drug nivo, ki ni profesionalna obligacija, bolj pravi entuziazem, tam smo naredili dvanajst dobrih predstav. Več igralcev sem potegnil iz ozadja v ospredje, špica vsega pa je bil Vlado Zupančič kot Skopuh. Ne vem, koliko je šlo to v anale, je pa bila to ena od predstav njegove kariere. Več let sem sodeloval pri pripravi *Ohceti v Ljubljani*, ki je po osamosvojitvi kmalu zamrla, bil 1987. selektor za Linhartovo srečanje in mediator za več gostovanj gledališč na festivalu.

Je bilo PDG Nova Gorica v sedemdesetih bolj odprto za eksperiment, je ponujalo v tem smislu več?

Ko smo 1972. uprizorili Genetev *Poostreni nadzor*, je to potegnilo za seboj ustanovitev Goriškega srečanja malih odrov (1972–1991), v prostorih nekdanjega sodišča v centru mesta. Novogoriški teater je zgradil svoj pomen z Jožetom Babičem, v letih umetniškega vodenja (1968–1975) mu ga je zagotavljal, pripeljal pa me je tja Babičev naslednik Sergij Pelhan (1975–1979), ki je pozneje (1993–1996) zelo dobro peljal kulturno politiko Slovenije. V Novi Gorici je Pelhanova sled Goriško srečanje malih odrov, Babičeva sled pa je rast nivoja teatra v Solkanu nasploh, teater se je iz amaterskih osnov tipiziranih igralcev tipa Staneta Lebana, Toneta Šolarja in drugih razvil na profesionalno raven.

Če potegnem črto, se je moja gledališka pot nehala v Sarajevu. Tam sem v Kamernem teatru 55 po odsluženju vojske delal Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, a je prišlo do popolnega nesporazuma, ker so si zamislili *Pohujšanje* kot komedijo, jaz pa sem zastavil zadevo na podoben način, kot jo je bilo mogoče videti v zadnji postavitvi leta 2020 v Cankarjevem domu, kot sliko razpadajoče družbe. Za vlogo Petra sem vzel žal šibkega igralca, mislim, da se je njegova kariera takrat nehala, saj tudi ta predstava kot nesporazum ni končala pred publiko. Sceno in kostume je sicer delal Miodrag Tabacki, ki je veliko sodeloval z Ristićem, Chris Johnson je oblikovala luč. Tone Peršak je leta 1976 v Kamernem teatru kot hišni režiser postavil Geneta in Strindberga. *Pohujšanje* je sprožilo velik konflikt, v glavno vlogo je vskočil mlajši igralec, ki se je pozneje zelo razvil, a se nismo mogli zediniti, doživel sem naslednji »krah«, neprijeten, žal.

Ostal pa sem v Šentjakobskem, vodilnem ljubiteljskem gledališču, izraz „amatersko“ nerad uporabljam, in redno delal tam. Leta 1987 sem postavil *Ozri se v gnevu*, v času umetniškega vodenja Toneta Partljiča, uprizoritev, ki je šla 1988 na gostovanje na Festival bratstva i jedinstva v Prizren. Na poti domov smo se ustavili še v Prištini in odigrali predstavo, ki si jo je ogledal režiser s prištinske televizije. Po predstavi smo se znašli v 13. nadstropju hotela Grand, kjer so ugotovili, da delam tudi na televiziji. Povedali so, da kot Albanci, kljub temu da imajo kot ekipa čas, ideje in zamisli in da so tehnično dobro opremljeni, ne smejo delati, sam pa, da bi šel z veseljem v koprodukcijsko dokumentaristično sodelovanje z njimi, tedanji urednik v Ljubljani Drago Pečko mi je omogočil kritje potnih stroškov, honorar naj bi konkretizirali šele po opravljeni oddaji, tako se je takrat še delalo. In sem šel na Kosovo. Tri oddaje smo že posneli, ko so kosovski rudarji odkorakali iz rudnika Trepča v Prištino s Titovo sliko pred seboj, prizor je znamenit, in začeli štrajk, ker je hotel Beograd sneti Azema Vllasija z oblasti. Vse se je začelo dogajati nenadoma in na tej osnovi je novembra 1988 nastala prva kruto pomembna oddaja TV Ljubljana o štrajku na Kosovu. Ko se je situacija umirila, smo že nadaljevali z obravnavo predvidenih, etnološko in antropološko zelo zanimivih tem – nato pa so se rudarji zaprli v rudnik in začeli gladovno štrajkati. In smo šli z ekipo pred rudnik, Gorana Milića z Yutela so zavrnilo

(te dni gledam na hrvaški televiziji njegove krasne oddaje o Izraelu, že povsem »ubog« je). Šele pozneje se je zgodil škandal, ko je Miličev kamerman izpod kolena ujel prizor, kako gre rudar v jamo gladovno štrajkat s plastično vrečko banan v roki. Iz tega so na Yutelu naredili program za tri dni in zadevo relativizirali.

Mi smo tisti večer do treh ponoči sedeli pri direktorju rudnika, ki je hodil v jamo prepričevat rudarje, da bi nas sprejeli. In res so nas kot slovensko ekipo ob treh ponoči spustili v rudnik. Pol ure sem jih prijazno nagovarjal, kako bodo z močjo TV medija, z našo pomočjo, lahko dosegli marsikaj. Dali so mi spisek stavkovnih zahtev, ki sem jih prebral v kamero, in to je objavil ljubljanski TV dnevnik. Tomaž Terček je v Ljubljani sprejemal material, ki sem ga pošiljal, in skrbel za to, da je dnevnik vse predvajal. Pozneje sem naredil oddajo *Solza na raskavem licu*, ki je vključevala tudi prizore, kako so pri Ervinu Hladniku Milharčiču doma z gospo Mirjam in Milico Antić gledali prvo oddajo, katere osnovni kader je bil prizor rudarja, ki mu na lice priteče solza. Ta stvar je potegnila za seboj hude posledice: najprej se je v Ljubljani zgodilo zborovanje v Cankarjevem domu, sledil je miting v Beogradu z Miloševićem in njegovim »ne čujem dobro«. Ko sem prav takrat potoval skozi Beograd z avtom, na katerem je pisalo RTV Ljubljana, se je pred skupščino zbirala nepregledna množica. S svojo prisotnostjo na mestu dogajanja smo takrat dejansko prebili informacijsko blokado o dogajanju na Kosovu, saj so posnetki šli iz Ljubljane nemudoma v Evropo. Ko smo po tem šli ponovno v rudnik, so novinarji Reutersa in Associated Pressa čakali nas, ki smo bili prednostno spuščeni noter za intervju z rudarji. Pri prvem snemanju niso dali nobene izjave, pozneje pa so dovolili, da smo jih posneli. Pozneje so me direktorji rudniškega kompleksa Trepča spraševali, ali so naredili prav, da so osem let po Titovi smrti hodili z njegovo sliko pred seboj. To je bila genialna poteza. Tito je bil še vedno tisti, ki je Kosovu dal pravico do obstoja. Z ustavo leta 1974 je Kosovo dobilo status pokrajine.

Vaša ekipa je bila pripuščena kot prva od jugoslovanskih tudi zaradi naklonjenosti, ki jo je kazala do kosovskega vprašanja slovenska politika?

Kot Slovenec sem prebiral vse možne zidove, zbiral informacije in v bistvu šele tam izvedel, kaj se dogaja, ter dobil sliko kompletnega *apartheida* srbskega kolonializma. Z oddajami smo prebivali informacijsko blokado, edina druga pot so bili Kosovarji, ki so ob vikendih prodajali v kioskih zelenjavo in so z vestmi pridobili na svojo stran slovenske gospodinje. Moje delo na Kosovu je bilo skratka končna posledica mojega gledališkega dela, gostovanja s Šentjakobskim gledališčem v Prizrenu leta 1988, po opusu 13 oddaj s Kosova sem dobil ponudbo za redno zaposlitev in prešel na Televizijo. Po tem so se začela intenzivno dogajati potovanja po svetu, posneli smo veliko *Mednarodnih obzorij* po Evropi, tudi po Balkanu, v najbolj kritičnih devetdesetih letih z obdobji velike inflacije, kosovskih peripetij in Natovega bombardiranja Beograda. Na moje

insistiranje smo šli snemat v Andoro, saj se mi je zdela Slovenija primerna za podobno politično ureditev. Privatno sem obiskal Indijo, Nepal, Tibet, Kitajsko, Hongkong, leta 1989 sem začel potovati. S Televizijo pa smo snemali potopise kot *Drevak z motorjem*, posnet na Irian Jaya (del Nove Gvineje), po Zambiji, Etiopiji. Na Televiziji sem bil v nenehnem konfliktu, ker so trdili, da je tovrstne oddaje bolje kupovati, saj naj bi bila produkcija lastnih predraga. Moje stališče je bilo, da takih oddaj BBC ne more nikoli snemati na isti način, kot jih lahko mi, ki nismo obremenjeni s kolonializmom in imamo popolnoma drug odnos do narodov in ljudi na teh področjih.

Z odmikom v televizijski medij ste gledališče na neki način prerasli?

Ko sem prišel s Kosova in se vrnil v Ljubljano, moram reči, da približno šest let nisem mogel v teater. Ker sem tako zasovražil vse »preseravanje«, komolčarstvo, vso majhnost razmišljanja, bi rekel, ki ga je nosil s seboj posel v teatru. To so neki interesi, ki so se zdeli popolnoma minorni.

Izkušnja človeka docela prestrukturira.

To je kot sindrom ameriških soldatov, veteranov iz Vietnama. Potem ko preživiš Vietnam, se ti zdi vse na tem svetu grozljivo minorno. Grozljivo nepomembno. Banalno. Pa nisem bil soldat na fronti. Bila pa je tudi osebna izkušnja dvakrat neodigranih priprav na predstavo. To so bile travme. Kaj vem, imam ta sindrom, da moram v teatru še danes videti res nekaj posebnega, da me pograbi. Če me dobijo v prvih petih minutah, potem je v redu. Če se to ne zgodi, to dela podzavest, dejansko zaspim. Razen tega se je interes počasi razblinjal zaradi podob teatra in vseh tradicij, ki sem jih srečeval in spoznal po svetu. V Litvi, Londonu, na Japonskem, v Vietnamu, Pekingu. Tudi to je vplivalo na moj odnos do teatra v Sloveniji, ki se je kot primarni interes počasi razblinjal. Ko svoja obzorja tako močno razširiš, odrski iluziji ne daješ več iste vrednosti kot prej. Najnovejši vtis: prav včeraj sem v zagrebški dvorani Vatroslav Lisinski gledal licenčno muzikalsko *Lepotico in zver* teatra Komedija, ki sem jo 1972. režiral v Mladinskem gledališču (verzijo N. S. Graya z naslovom *Lepota in zver* – op. a.) Po nareku narejena zadeva, a narejena dobro. Teater Komedija je pridobil velik renome z rok operami *Jalta Jalta* (1971), *Gubec-beg* (1978), *Grička vještica* (1979).

Zadržkov do glasbenega gledališča torej ne čutite.

Nasprotno, le da pri nas ni bilo možnosti za razvoj muzikala, ker je bil ta »špas« predrag. To je bil stalni argument za karkoli, kar bi naredili v koraku s svetom. Stvari

so zavračali kot predrage. Ker nimamo zaledja v lastnih mecenskih krogih, kapitalistih, privatnikih, ki bi jim kultura kaj pomenila in bi v njej videli komercialni interes.

Kakšna je bila pri tem vloga kritikov in njihova skepsa ob glasbenih oblikah gledališča?

Moram reči, da kritiki pri nas nikoli niso imeli vpliva na odločevalske kroge, ki financirajo kulturo. Še tako pomembni kritiki kot Josip Vidmar ali Inkret, Taufer, Predan so bili brez tega vpliva, niso pa tudi nikoli rekli, da slovenski prostor potrebuje tovrstno produkcijo, ki bi jo bilo treba financirati.

Če se vrneva še malo nazaj: so vam interni kritiki Drame na kontrolni vaji *Dandina* oporekli še kaj konkretnega?

Bil sem primerna tarča za to, da so igro »sneli«, ker je bila mizanscensko postavljena radikalno moderno in se gospod Presetnik v ta koncept ni mogel enakovredno vklopiti. Prvaške bitke so bile zelo močne. Zoper Presetnika v Molièrju je bil absolutno nastrojen Sotlar, prilika za oponiranje je bila prava. Na kontrolki je igrala v alternaciji Helena Šobar namesto obolele Alenke Vipotnik.

Kaj se je v poznejših letih zgodilo z Metodo Zorčič, ki je v vaših *Služkinjah* igrala Solange?

Žal gre pri igralcih in igralkah za celo paleto danosti, ki omogočajo opravljanje poklica. Ko pride igralec s prezenco na oder, pritegne pozornost in obvladuje parter, dvorano, pa mu ni treba reči in storiti ničesar. Obstajajo igralci, ki tega žal nimajo. In to pretežna večina. Milena in Metoda sta postali diametralno različni igralki. V našem Genetu je bilo že zaznati, da je Milena dominantnejša, a take razlike med njima še ni bilo. To je krutost tega poklica, ki jo izkusi marsikdo. Ali pa se obrne drugače. Spomnim se Bineta Matoha, s katerim sem začel sodelovati v Lutkovnem gledališču Ljubljana. Leta 1973 sem tam naredil predstavo *Stol pod potico* Franeta Puntarja, prelomno za Puntarja, ki je pred tem pisal veliko za radio, gre za izjemno fine domišljajske bravure. Anja Dolenc, ki je nato celo življenje vložila v lutkovni teater, je takrat prvič delala osnutke za lutke in sceno. Matoh je bil zaposlen v LGL kot električar, se mi zdi, in je po malem pričel animirati, mislim, da je prve besede na odru izgovoril prav v tej predstavi, nato pa je končal akademijo in kot igralec pustil veliko sled.



Zambija, junij 2001. Arhiv Iztoka Toryja.

Pavle Lužan, propulzivno dramatiško ime v sedemdesetih letih, se je pozneje zaposlil na Radiu.

Dva avtorja te vrste sem srečal v svoji karieri. Lužan, ki je z *Luko D.* ostal v spominu do danes, je ob Ervinu Fritzu nato pustil veliko sledi v žanru radijske igre, v hudi bitki z Borutom Trekmanom, to je bil ta triumvirat radijske igre, to so zanimive zgodbe. Drugi pa je slikar Zoran Hočevar, ki je pod psevdonimom Jure Obrški napisal *Potepuhe*, ki sem jih delal v EG Glej 1976., ko smo izgubili kapelico na Poljanski in šli v klet Moderne galerije. Niko Goršič, Vladimir Jurc in Pavle Rakovec, kot tudi Silvij Božič in Milena Grm, Majda Kohek, Nina Skrbinšek, Božo Šprajc. Marko Lednik na klarinetu, Melita Vovk je delala sceno, bila je genialna scenografija. To je sprovciral Goršič, ko smo začeli vaditi v Mladinskem gledališču in je pod nogami hotel nekaj drugega, ne odrskih desk. Z Melito sva na odpadu nabrala največje možne traktorske gume in celo gručo predmetov, ki so izšli iz Lalijevega teksta, ko našteje čisto vse dobrine, eno tipkano stran, kar hoče človek posedovati in kupuje in zganja vse mogoče oslarije, vse do »najbolj pa ljubijo vrtné škrate«. To naj bi bil vrhunec takratne nakupovalne mrzlice Slovencev. Škrate za premiero sem našel na Prulah, na vrtu maskerske legende v Operi Anteja Cecića. Ni jih bilo mogoče kupiti v štacuni, smo jih pa kar nekaj razbili, zato sem letal po vsej Ljubljani in si ogledoval vrtove, da bi našel še kakšnega škrate in ga šel ponoči sunit. To je dodatna zgodba.

Obrški potem dvajset let ni napisal dramskega teksta, vse do komedij za celjski teater (*Smejči*, 1995, in *Mož za Zofijo*, 1998 – op. a.)

Redki dramski pisci imajo to srečo, da lahko pisanje opravljajo kot svoj prvi posel. Odvisni so od natečajev ali naročil, ne poznam pa koga, ki bi bil hišni avtor.

Pa se lahko institut hišnega avtorja obnese?

Abonmajski sistem ne dovoljuje hišnih avtorjev, to je dejstvo. Avtorji, ki so delali v Gleju v začetni periodi, pa so zanimiva zbirka. Po tem, ko ni uspel s *Xerxesom*, so Frančku Rudolfu uprizorili *Pegama in Lambergarja*, predstavo, za katero je lutke naredil Tone Lapajne. Šlo je za strukture, večje od človeka, še zmeraj imam eno doma, dragocen spomin.

V dogodek ob Tednu otroka ste vključili tudi inserte iz reklam kot simbola potrošniške klime.

Reklame smo vložili v tekst proslave z ironijo in sarkazmom. Do absurda so pripeljali zgodbo konzumerizma *Potepuhi* z vrtnimi škrti. Sam pa sem reklame za eksistenco ustvarjal zelo zares, opravka smo imeli z zelo zahtevnimi naročniki. Ni šlo za to, da bi lahko z neko umetnostjo naročnika prepričal zoper njegovo vizijo. V dveh, treh reklamah mi je uspelo preseči nivo najbolj banalne reprezentacije in vzpostaviti zgodbo, da je reklama dišala po kratkem filmu. To je vključevalo velike boje, da je naročnik pristal, ker je vsaka sekunda stala toliko in toliko, vsaka sekunda brez izdelka ali logotipa je bila po njihovem pojmovanju izgubljena, to velja še danes. Po tem, ko je Jaka Judnič to spravil na višji nivo, je tak pristop k snemanju reklam nekoliko zamrl, zdaj pa se spet dogaja. A to zdaj je že stvar agencij in njihovih taktik.

Koliko sta bila ambivalenten odnos do reklam in skepsa do potrošništva prisotna v družbi sploh?

O tem težko sodim, moj odnos do potrošništva pa je bil ta, da nisem nikoli odklanjal pridobitev, ki so bile na razpolago. S svojimi in maminimi prihranki sem v sedemdesetih kupil fičota iz druge roke, s katerim sem bil težek frajer. Užival sem, če sem si lahko privoščil stvari, ki so olepšale življenje. Nikoli pa nisem podlegel obscenemu potrošništvu, ki s sosedi tekmuje v dokazovanju, kdo ima več in boljše znamke. Še danes sem najbolj vesel, če lahko kupim uro za pet evrov. Človek si lahko

omogoči marsikaj že brez grabljenja neskončnih premoženj, za katera se bodo potem potomci topli. Na koncu imaš samo obleko brez žepov.

Sem pa že vse življenje zelo nesrečen, ker mi v srednji ali že v osnovni šoli ni nihče v enem stavku podal definicije vojne. Države pridigajo o svetosti življenja. Politiki in deli civilne družbe po vsem svetu se zaganjajo v abortus ali v evtanazijo, povsod pa vzgajajo armade mladeničev, ki bodo umirali in klali druge. Vojna je državno organiziran rop zemlje in dobrin. Vse ostale oznake o verskih in etničnih vojnah so larifari. Ta življenjski paradoks me bo spremljal do smrti. Mentaliteta potrošništva kreira tudi oboroževalno industrijo in potrebo po kopičenju vsega, že civilizacijsko smo podvrženi temu. Zadostuje pa, da si omogočimo čim boljše življenje in nato izračunamo, koliko rabimo za preživetje do smrti, ne da bi pri tem škodili drugemu. To je moja maksima.

Ste morali pred izpeljavo proslave leta 1968 izpeljati kontrolno vajo pred kom iz vodstva Tedna otroka? Ali so vam oder prepustili?

Ozadje proslave je bila zgodba moje matere, ki je pripeljala svojega sina, študenta tretjega letnika režije, da pripravi dogodek, za katerega kot mati seveda garantira. Na dogodku sta sedeli skupaj z mojo punco, prihodnjo ženo, in se nismo kaj veliko pogovarjali o tem. Zadeva je minila brez hujših posledic. Ni bilo nobenih ovacij s strani prirediteljic, nobenih zahval, nobenih protestov, bolj v duhu 'samo, da je mimo'. Je pa ostala v spominu.

Se je zdelo, da je vaš mirovniški klicaj dosegel učinek?

Refleksija je bila prisotna v tem, ko je publika po koncu ostala in so kartone pobarvali s kredami, ki smo jim jih dali na razpolago. Porisali so tudi hodnik po stopnicah navzdol in proti izhodu iz Viteške dvorane. Tudi hodnik je bil deležen refleksij, bi lahko rekli. Ne vem, kako so to zatem reševali, nimam v spominu, da bi moral tozadevno kaj plačevati. Težko človek sledi učinku svojega početja, če ni medijskega odmeva o njem. Največji odjek mojega početja je vzbudilo moje televizijsko dokumentaristično delovanje na Kosovu. Za to pa lahko iz prve roke rečem, da sem bil zraven in soudeležen, nikakor pa si ne lastim kakršnekoli zasluge za razpad Jugoslavije ali za poznejši nastanek države Kosovo. Če je to pomenilo kolateralni prispevek k osamosvajanju Slovenije, naj presoja drugi.

Vlogo Staneta Severja ocenjujete kot pozitivno, tudi v kontekstu drame, ki jo je doživljal v Drami?

Absolutno. V sporu je bil s Štihom in Korunom, ne pa z ustvarjanjem mladih nasploh. Spominjam se produkcije dramskega govora, ki ga je poučeval na akademiji, in smo jo končali skupaj z njim ob štirih zjutraj na trotoarju pred Riom. V naslednjih dneh nas je povabil na Ig, kjer je imel vikend, nekakšen azil, z veseljem smo šli tja. Stane je bil vrhunski igravec in temu ni nihče nikoli oporekal. Bil je velik borec za to, kar je Drama pomenila ne le v Ljubljani, ampak tudi v jugoslovanskem okviru, znamenito je gostovanje v Parizu leta 1956. Drama je imela svoj imidž in Štih je ta imidž ogrozil, uvajal je repertoarne novosti, ki so bile Severju neprijetne. Spomnim se Ionescovih *Nosorogov*, kjer je naredil maestralno vlogo, še vedno pa se je bolje počutil v Pinterju, če tvegam to primerjavo. Bilo je nekaj konflikta tudi glede slovenskih tekstov. Sever je imel svojo linijo, svoj stil, in Štih mu ni hotel prisluhniti. Tudi Štih je bil svojevrsten posebnost. Konflikt je rezultiral v tem, da je Sever dal odpoved, šel s svojo monodramo v Ribnico na Pohorju in tam umrl, to je bila katastrofa. Bil sem eden tistih, ki smo stali v častni straži na komemoraciji v avli Drame. Stane me je začutil in mi pomagal, jaz bi bil danes še vedno Stanetov človek. Ker se teh stvari pač ne da kupiti in prodati, ampak je to stvar afinitete, človeških dimenzij, kjer nekoga začutiš, tako ali drugače.

Kako se spomnite vloge Tarasa Kermaunerja v EG Glej? Njegova montaža *Boj in gnus* (1976), poskus tematizacije povojnih pobojev, je imela na Gospodarskem razstavišču le eno ponovitev, doživela je prepoved.

Taras je prišel v Glej za meno. Matija Logar je bil mlajši od mene in me je pripeljal v PG Kranj: ko sem delal Zupanove *Bele rakete letijo na Amsterdam*, sva se z Vitomilom Zupanom zelo ujela, udeležil se je nekaj vaj. Tarasa takrat ni bilo zraven, kot akterja ga v gledališču nisem čutil kaj posebej, bolj kot člana družbe, ko smo se včasih dobili v kaki gostilni. V Gleju sem imel več stika s Kraljem, nato z Bicetom in z Maretom Slodnjakom. Po vojski sem prevzel organizacijske opravke in bil tisti, ki je našel dvoranico na Bazenu Tivoli, tam smo leta 1977 uprizorili Šprajčeve *Srebrne nitke* pa Kmeclovo monodramo z Rudijem Kosmačem, s tem smo gostovali tudi na goriškem festivalu, kjer sem videl Ivico Vidovića igrati *Kasparja*. Zanimiva so ta srečanja, v bistvu naključja. Po tistem sem izpregel in šel v televizijske vode. To je bil edini način, da sem preživel. Le z reklamo se je dalo vzdrževati famulijo, če rečem temu tako. Od teatra ne bi mogel preživeti. Samo od teatra ne.

Morali bi se gibati v gledaliških krogih in jemati v zakup vse, kar temu pritiče?

Nekoliko čudno bom označil svoja začetna kolega Jovanovića in Šedlbauerja. Z občutkom, da smo se na neki način razšli iz konkurenčnih razlogov.

Tudi onadva se nista razumela.

Dušan je pač odkorakal na Olimp, z roko v roki z Ristićem, on je bil svetovljan in pa Balkanec, v najboljšem pomenu besede, imel je ta »vonj po odojku«. Zvone Šedlbauer pa je bil rahlo akademski, on je bolj čutil institucijo. Med režiserskim štrajkom je bilo znamenito Dušanovo geslo »pohoda skozi institucije« z eksperimentom, radikalizmom, češ 'ne moremo ga več srati ob strani, moramo v volčje žrelo'. Bili smo si različni.

Kako ste občutili razmerje med EG Glej in Gledališčem Pekarna?

Priznati moram, da nisem praga Pekarne niti prestopil. Brez posebnega razloga, imeli smo svoj svet, vsak na svoji strani potoka. Do sestajanj, interakcij ni prihajalo, čeprav smo vedeli in sledili vsemu, kar se je dogajalo. Z vsemi sem bil v dobrih stikih, bolj pa se v to nisem poglobljal.

Jovanovićeve Žrtve mode bum-bum iz leta 1975 se zdijo sklepna postaja kolažne naracije, toda podoben princip je bil prisoten že v vaši proslavi ob Tednu otroka 1968. Je bila zasnova tega dogodka nekakšen »auftakt« za Jovanovićeve predstave, ki so sledile: *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in *Žrtve mode bum-bum*?

Mislim, da je bil ta proslavni dogodek tako radikalno pred svojim časom, da ga je v tehnološkem smislu nadgradil šele Srečo Dragan v predstavi *Šarada ali Darja* v EG Glej 1975., kjer je Meta Hočevnar postavila v center dogajanja televizijske ekrane. Zanimivo je, da sva se z Draganom prijavila na razpis za idejno zasnovo proslave ob predaji štafete Titu v Beogradu, s Petrom Bekešem, funkcionarjem ZSMS, pa sva se udeležila razprav na zveznem nivoju v Hercegovnem in tam preživela perfekten teden, vendar projekt ni prišel skozi. Predvidel sem, da bi beograjski stadion JLA po obodu obdali z ekrani, kjer bi se slika perpetuirala.

To je bilo najbrž že finančno neizvedljivo.

»Van pameti.« Z Bekešem sva zagovarjala tezo, da se z majhnostjo pač ne bomo ukvarjali. Vdor tehnologije je nato pripeljal do tega, da danes skoraj ni več predstave, ki ne bi vključevala projekcij, kot poseben način scenografije. Tudi ko projekcija rešuje vsebino in postane sama sebi namen, saj ni avtohtono gledališko sredstvo.



Iztok Tory, *Ptice na Kosovu*. Lumi, 1990. Oblikovanje naslovnice Matjaž Vipotnik.

Povsem stran od tehnološkega pa se je odvijalo Lužanovo *Živelu življenje* Luka D. To izpoved običajnega delavca ste igrali v dveh paralelnih postavitvah hkrati, vaša premiera s Poldetom Bibičem je bila 29. decembra 1973. Vzporednost je bila del koncepta. V čem sta se vaš in Jovanovičev koncept (ta je tekst mesec dni pozneje postavil z Antonom Petjetom) razlikovala? Vaša predstava z Bibičem je bila intenzivna, uspešna.

To je bil eksperiment, namenjen raziskavi prostora. Z Dušanom sva se zmenila, da si ne bova prodajala sugestij, imava pač vsak svojega igralca. Vsi štirje, plus Marko Slodnjak, smo se dobili pri meni na Prulah, še zdaj imam pred očmi sliko te zasedbe. Želeli smo preveriti, kako bo zgodba sedla v prostorski ambient gostilne, kjer bodo ljudje lahko jedli in hkrati poskušali pripoved človeka, ki je bil večkrat lačen kot sit. Igralca postaviti sredi publike, da bo svojo igro obvladoval tudi s hrbtom. Ali bo gostilniški ambient pripravil publiko, da se bo začela samospraševati. Glavna igralčeva naloga je bila, kako jih pripraviti k temu. Kot vrhunec eksperimenta smo šli s predstavo nenapovedano v gostilno v Kamnik pod Krimom, v vasico, kjer se zbira, vsaj takrat se je, slovenski snobizem in lokalni holcarji. Zmenil sem se z Janezom Kirnom,

da pridemo, a da tega ne bo napovedoval. Od ljubljanske publike sta prišli z nami Vesna Marinčič in Nataša Dolenc. Da vidimo, kaj bo. Naleteli smo na lokalne kmete, ki so prihajali zvečer na šilce in so si začeli ogledovati dekleti iz Ljubljane. Predstava je bila izjemno dobra. Ker so sodelovali. Prav tako zanimiva je bila premiera v Klubu književnikov, kjer je Dušan Pirjevec našpičil ušesa, ko je Polde začel govoriti o letu 1941, 1942, 1943, 1944 – »nič dobrega«. Ob vsakem letu je povedal neko zgodbo, ko pa je prišel do leta 1945: »in nesreča nova, ime ji je obnova«. Pirjevec je želel slišati še kaj več, a Polde ga je le pomenljivo pogledal in odšel k naslednji mizi.

Kako se je obnesel prenos *Luka D.* v Malo Dramo leta 1992?

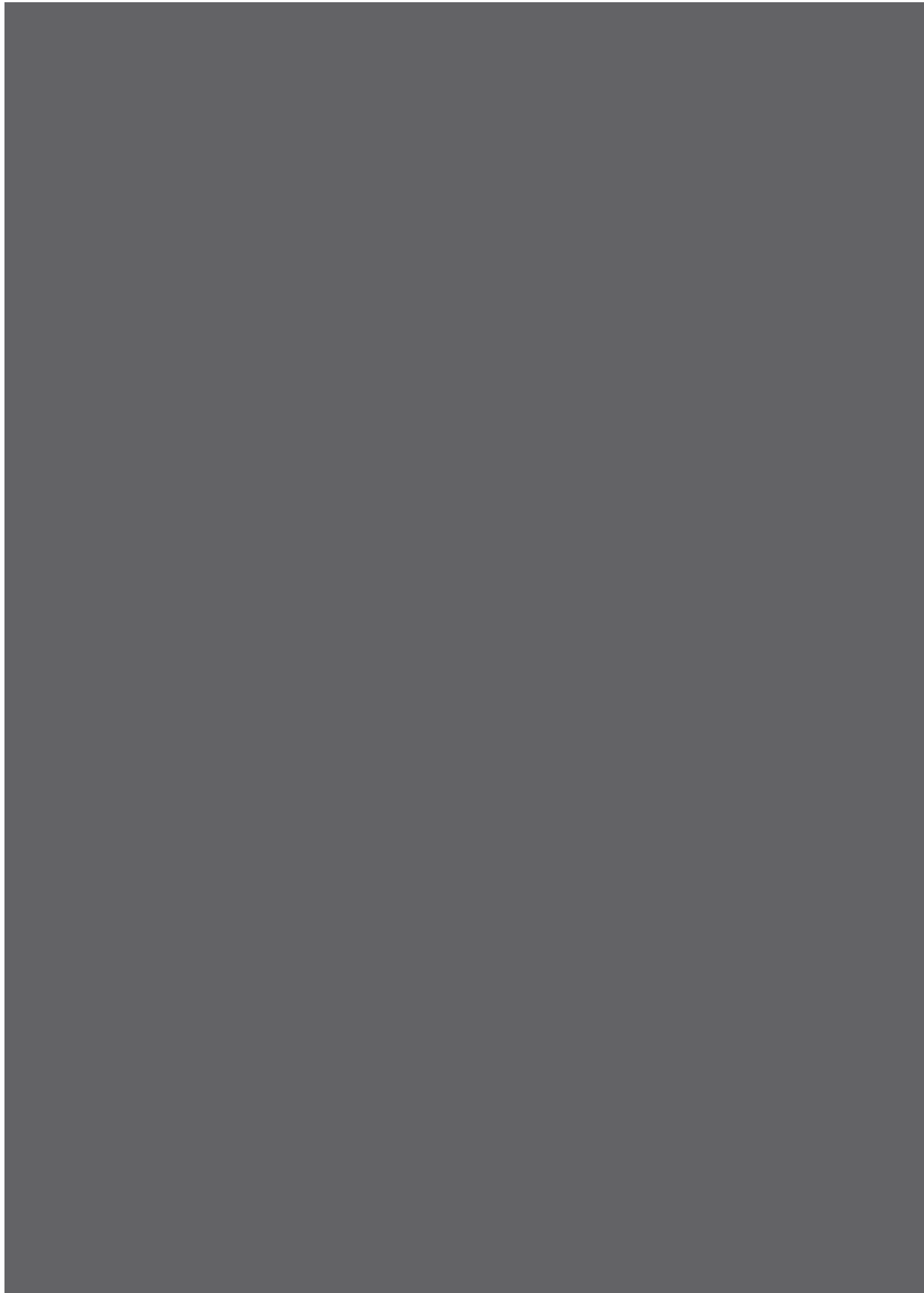
Pri predstavi v Mali Drami je Polde delal na lastno pest, o tem ne vem veliko več. Dve anekdoti z ambientalnih poskusov z *Luko D.* pa sta zanimivi. V gostilni Pod velbom smo igralca zamenjali sredi igre. Predstavi sta potekali istočasno, v različnih sobah gostilne, po polovici pa sta igralca zamenjala prostora. Uspelo je solidno, isto smo poskusili izpeljati v združenem domu v Hotedršici, ki je imel dve dvorani, levo in desno. Vse je bilo pripravljeno, le da razen petih gledalcev v enem in drugem prostoru ni bilo žive duše. Nakar so prišli štirje avtobusi pijanih Hotedrščanov s skokov v Planici. Zbežali smo jim. Sicer je vsaka od verzij igrala po svojem teritoriju. Pod velbom smo imeli le eno uprizoritev pa pri Narobetu v Trzinu in še drugod. Po dveh letih smo predstavo poklonili igralcema, da lahko igrata, kjer in kadar hočeta, in je EG Glej prenehal z organizacijo predstav. Polde je igral tudi za bolnike v Kliničnem centru. Brez moje vednosti je Andrej Stojan pripravil TV priredbo, a ko sem jo videl, sem bil zelo nezadovoljen. Predstavo so posneli v menzi neke fabrike, toda celota ni imela ne repa ne glave, predvsem pa nobene zveze z našim eksperimentom.

Kakšna je bila družbena teža gledališkega eksperimenta v vašem glejevskem obdobju, ta termin se kot kategorizacijska opredelitev pojavi šele pozneje.

V času EG Glej sem se v Beogradu pogovarjal s Ćirilovom in Miro Trailović, da bi vzpostavili partnerske odnose z Ateljejem 212. Njim je uspelo vzpostaviti institucijo, v Sloveniji pa ne, mi smo bili vselej kulturna akcija v okviru občine Ljubljana Center, čisto nič več. Delovali smo na praktično voluntaristični osnovi, dodaten denar pa nabirali s sporadičnimi subvencijami, s katerimi smo bolj ali manj pokrili skromne honorarje igralcem. Bili smo skoraj na istem nivoju kot Šentjakob. Tam resda niso profesionalno šolani, profesionalni pa vseskozi. Po letu 1980, ko sem že zaključil s sodelovanjem v Gleju in se je zdelo, da se bo delovanje Gleja sklenilo, je zadevo s pravimi uspešnicami, ki so jih potrjevale tudi Boršnikove nagrade, obudil Vinko Möderndorfer. Z Vinkom nikoli nisva pobliže sodelovala, žal, takrat sem bil že na drugi strani ceste, ta razkorak s teatrom

se je po obdobju na Kosovu še poglobil, sem pa prišel nazaj v Glej z igro *Varovanec hoče biti varuh* leta 2015. Z Nikom Goršičem sva Ingi Remeta in Maretu Bulcu predlagala, da bi obeležili 45. obletnico Gleja s ponovno postavitvijo. Pridobila sva še Blaža Šefa, glasbenika Jureta Torija, ki je moj žlahtnik, in scenografko Uršo Vidic ter dramaturginjo Kajo Balog. Gledalca, ki sem ju bil najbolj vesel, sta bila Jožica Avbelj in Lado Kralj! Niko je uspel organizirati udeležbo predstave na festivalu v Vratcih v Bolgariji, kjer smo prejeli nagrado za ansambelsko igro, poleg tega pa smo si lahko ogledali tudi najnovejšo postavitev Genetevih *Služkinj* iz Sofije! In se je sklenil še en krog ...

Pomlad 2023



Esej / Essay

Začelo se je z Einsteinom

Jana Pavlič

V sezoni 2022/23 je bilo v repertoar pariške opere vključeno ameriško delo Johna Adamsa *Nixon na Kitajskem* (*Nixon in China*), ki danes velja za klasiko 20. stoletja. V pariški uprizoritvi je polno zaživel v režiji argentinske režiserke Valentine Carrasco in pod taktirko venezuelskega dirigenta Gustava Dudamela.

Prvo uprizoritev opere, 22. oktobra leta 1987 v Houstonu, je režiral Peter Sellars, ki je tudi njen naročnik. Trojka Adams, Sellars in avtorica libreta, pesnica Alice Goodman, se je lotila kreacije sodobne ameriške heroične opere. Pri izvedbi se jim je pridružil še koreograf Mark Morris. *Nixon na Kitajskem* je bil ob praznovanju sprejet z mešanimi odzivi in niso mu napovedovali prav dolgega življenja in svetle prihodnosti, danes pa je neizpodbitno pomemben predstavnik operne zvrsti 20. stoletja.

Opera v treh dejanjih temelji na resničnem dogodku, znamenitem obisku ameriškega predsednika Richarda Nixona v Pekingu med 21. in 27. februarjem 1972, ki je pomenil prvo uradno srečanje ameriškega politika z Mao Cetungom. Nixon se je zavzel za obnovitev diplomatskih odnosov med ZDA in Kitajsko po več kot dvajsetletni prekinitvi. Takrat je bil dogodek predstavljen kot »teden, ki je spremenil svet«.

Skladatelj Adams in pesnica Goodmanova, h katerima je Sellars pristopil z idejo o operi že leta 1983, sta bila najprej do predloga skeptična, saj jima ta politična tema in politična figura Richarda Nixona nista bila blizu. Vendar sta potem, ko sta začela natančno raziskovati zapleteno politično obdobje hladne vojne in zaostrenih odnosov med ZDA in Kitajsko ter pravo vojno v Vietnamu pa tudi napeto politično situacijo v samih ZDA, spremenila stališče in naročilo izvrstno opravila.

Glavne osebe opere so Richard Nixon – tenor, Pat Nixon – sopran, Ču Enlaj – bariton, Henry Kissinger, – bas, Mao Cetung – junaški tenor, Džang Čing (Mao Cetungova žena) – koloraturni sopran in tri Maove tajnice.

Nastala je heroična opera o pomembnem zgodovinskem dogodku, o simbolni moči vrhunskih političnih osebnosti, ki pa je kljub vsemu tudi ironičen portret realnih političnih figur in hkrati subtilen prikaz nekega državnika in njegove žene zasebno.

Tako se je rodil nov žanr, imenovan CNN opera oziroma dokumentarna opera, kar popolnoma ustreza viziji Petra Sellarsa, ki trdi, da je opera edina forma, ki lahko naznači in uprizori simultanost dogodkov, njihovo zmešnjavo, sosledje, grenko tragedijo sveta – skratka ves kaos, ki predstavlja vsebino sodobne zgodovine.

Libreto spretno gradi pripoved, kot da bi sledili filmskim posnetkom Nixonovega obiska v Peking. Vsak lik je do potankosti psihološko izdelan: od rahlo pokroviteljskega in dialog ponujajočega Nixona, ki se zaveda svoje predsedniške vloge, njegove žene Pat, ki je tipična ameriška *first lady*, torej predvsem popolna soproga svojega moža predsednika, prijazna, priljudna, razumevajoča, rahlo spletkarskega Henryja Kissingerja, ki ga Alice Goodman subtilno ironizira, do vzvišene integritete spoštovanega prvega ministra Ču Enlaja v maniri vzhodnjaških asketskih modrecev, zelo pod kožo krvavega in rahlo razvratnega Mao Cetunga in nabrito seksapilne manipulantke, njegove soproge, ki vedno požanje krepek aplavz.

Dialogi v popolnoma banalnih situacijah dobijo operno kvaliteto. Opera se začne s pristankom letala na pekinškem letališču, kjer Ču Enlaj vpraša Nixona: »Upam, da ste imeli miren let,« in mu ta odgovori: »Oh, ja.«

Ali pa v drugem dejanju, ko Kissinger nagovori Ču Enlaja: »Premier, prosim, kje je WC?« in mu ta odvrne: »Skozi tista vrata.« Nakar Kissinger: »Oprostite za hip, prosim.« In ob tem se gledalec nasmehne. Ko pa gospa Mao napove: »Naučimo te pizdune, kako se pleše!«¹ se gledalec glasno nasmeji in reče: bravo, kako je opera, in to prav ta opera, *Nixon na Kitajskem*, živa, sodobna, teatralna, operatična in daleč prekaša sodobno gledališko dramsko pisavo. Ima vse, kar je slednja izgubila: vrhunsko dramaturgijo, sodobno psihologijo, inteligentne dialoge, intrigo, je privlačna, sveža, aktualna in polna presenečenj, ki zadržijo pozornost gledalca do konca.

Uprizoritev Valentine Carrasco, dolgoletne sodelavke skupine La Fura dels Baus, v vsem podpira glasbo in libreto ter ustvari dinamičen, domiseln, vizualno atraktiven scenski dogodek z vrhunskimi izvajalci.

V didaskalijah se prvi prizor opere odigra v ponedeljek, 21. februarja 1972, v mrzlem jutru na pekinškem letališču, kjer kitajska delegacija pod vodstvom Ču Enlaja pričakuje pristanek letala *The Spirit of '76*, iz katerega bo izstopil predsednik Nixon s soprogo Pat v živordečem plašču in z državnim sekretarjem za zunanje zadeve Henryjem Kissingerjem. Vojaški zbor, čakajoč na ameriško letalo, prepeva *Tri glavna pravila discipline in osem točk pozornosti* (*The Three Main Rules of Discipline and Eight Points of Attention*).²

1 »Your flight was smooth, I hope? [...] Oh yes. [...] Premier, please, Where's the toilet? [...] Through that door. [...] Excuse me for one moment please. [...] We'll teach these motherfuckers how to dance!«

2 Maova vojaška doktrina, ki jo je spisal leta 1928 za Rdečo armado.

Valentina Carrasco je režijski problem pristanka letala rešila zelo elegantno z rdečo preprogo, po kateri se iz globine odra približujejo trije ameriški protagonisti, vsem nad glavo pa lebdi velikanski srebrni ameriški orel, ki se počasi spušča. Ogromen oder pariške opere Bastille je režiserka izrabila sebi v prid in ustvarila vizualno atraktivne podobe z dokaj minimalističnimi sredstvi, vendar s številnimi statisti in člani zbora, ki poudarjajo množičnost nekaterih prizorov, kjer je to potrebno. Barvna lestvica se v glavnem poigrava z dvema barvama med različnimi stopnjevanji kitajske rdeče in ameriške modre. Vez med obema je rdeč plašč ameriške *first lady*, ki je določen že v didaskalijah. Renée Fleming je v vseh pogledih popolna Pat Nixon in med njeno arijo »To je preroško« (*This is Prophetic*), prvi prizor drugega dejanja, režiserka spretno izpelje zamenjavo scenografije, ko tribune iz prejšnjega prizora odstrani tako, da jih prekrije z zavesami, na katere usmeri videoprojekcije spreminjajočih se barv in vsebin (od prašičje farme do zelenega gozda), nato pa v to novo prizorišče, na prosceniju zastrto z nevidno mrežo iz pingpong žogic, k Pat Nixon pripelje ogromnega kitajskega zmaja kot velikanskega mačka, ki se z njo prijazno poigrava, in tako kontrastira zeleno in rdečo barvo. Hkrati pa se še spretno poigra z znano francosko gledališko vražo, po kateri je zelena barva izgnana iz gledališča, saj je bila to barva kostuma, ki ga je imel na sebi Molière, ko je umrl na odru v *Namišljenem bolniku* 17. februarja 1673.

Poleg tega prizora, ki se veže na Nixonov ogled predstave *Rdečega ženskega odreda* (*Hóngsè Niángzi Jūn*), enega redkih primerov pekinške opere, ki jo je tovarišica Mao dejansko dovolila uprizarjati, se vtisnejo v spomin še prizori gospe Mao, recimo njena arija »Sem žena Mao Cetunga« (*I'm the wife of Mao Tse-Tung*) o kulturni revoluciji ali pa tekma pingponga med predstavniki ZDA in Kitajske, ki se je prav tako dejansko zgodila v Pekingu na Maovo povabilo.

Resnične osebe so vstopile v zgodovino kot pomembni, tako rekoč mitski junaki, ki poosebljajo duh sedemdesetih let 20. stoletja. S petdesetletnim zamikom so pridobili težo in nekako ganljivo je dejstvo, da lahko pogledamo nazaj v čas in vidimo sliko, ki kljub kaotičnosti tedanjega realnega stanja stvari kaže urejeno, vzvišeno, umirjeno podobo pod zaščito varnega okrilja mitskega. Prestopili so iz polja nevarnega realnega v polje blagodejne fikcije.

Ne vemo, ali je imel Peter Sellars v mislih nekaj takega, ko je naročil to delo in potem še nekaj drugih (*Klinghofferjeva smrt* [*The Death of Klinghoffer*] o ugrabitvi ladje Achille Lauro in usmrčitvi invalidnega potnika Leona Klinghofferja leta 1985 ter *Doktor Atomic* [*Doctor Atomic*] o tajnih atomskih poskusih pod vodstvom Roberta Oppenheimerja, imenovanih Trinity), s katerimi je želel utrditi žanr sodobne heroične ameriške opere, ki bi tej zvrsti v 20. stoletju povrnil njen status sinteze vseh uprizoritvenih zvrsti in hkrati njihovega presežka. V 19. stoletju je opera jemala zgodbe iz sodobne literarne produkcije od Victorja Hugoja, Alexandra Dumasa, Maeterlincka, Victoriena Sardouja

do Shakespearja, Schillerja in se hranila s heroičnimi liki, veliko tragedijo. Na začetku 20. stoletja je Benjamin Britten segel po Henryju Jamesu in njegovih psiholoških novelah ter prestavil opero v polje intimnejšega. V sedemdesetih letih 20. stoletja je ameriška opera ustvarila svoj žanr in črpala iz lastne zgodovine. Vnesla je konkretne figure velikih zgodovinskih osebnosti in dogodkov, ki so zaznamovali formiranje ZDA kot veledržave.

Leta 1976 je za Avignonski festival nastalo prelomno in radikalno delo te zvrsti *Einstein na plaži* (*Einstein on the Beach*) na glasbo Philipa Glassa in z besedili samega Glassa, Christopherja Knowlesa, Samuela M. Johnsona, koreografinje in plesalke Lucinde Childs ter Gertrude Stein. Skoraj pet ur traja ta apoteoza ameriške opere, navdahnjena z zloglasno, medijsko razvpito ugrabitvijo Patricie Hearst, vnukinje ameriškega medijskega mogotca Randolpha Hearsta. Patricio Hearst so leta 1974 ugrabili člani skrajno levičarske ameriške skupine Symbionese Liberation Army. V devetnajstih mesecih ugrabitve je ugrabljenka postala dejavna članica te iste skupine kot partnerka enega od vodij in pod imenom Tanya sodelovala v številnih njihovih akcijah. Tako je postala eklatantni vzorec stockholmskega sindroma, psihološkega fenomena, ko žrtev ugrabitve s svojim ugrabiteljem vzpostavi ljubezenski odnos. Ugrabitvi je sledil sodni proces, v katerem so ji sodili zaradi sodelovanja v teroristični organizaciji.

V izvirni uprizoritvi Boba Wilsona so drže nastopajočih posnete po realnih fotografijah ugrabitve in nato sodnega procesa. Pred sodišče je postavljen Einstein. Vsebina je popolnoma abstraktna. V operi se pojavijo tudi vlak, vesoljska ladja in časovni stroj, eden od prizorov pa je naslovljen s stavkom iz Deklaracije ameriške neodvisnosti: »Vsi ljudje so enaki.«³ *Einstein na plaži* je že ob samem nastanku prešel v polje izjemnega. Nova ameriška opera je sprožila revolucijo v polju scenskih umetnosti, katere odmev še daleč ni izzvenel, saj je daleč preseгла in posodobila Wagnerjev koncept celostne umetnine. Evropski odri so delu omogočili stik s publiko, željno novih oblik, ki ji je bila abstraktna umetnost pisana na kožo. Odtlej večina gledaliških ustvarjalcev hlepi po svojem *Einsteinu na plaži* in tekmuje z njim v izjemnosti.

Wilson, Američan iz Teksasa, je z nacionalno tematiko nadaljeval v svojih naslednjih predstavah. Osebnosti kot Edison, La Fayette, Washington, Ford, Westinghouse, Deklaracija ameriške neodvisnosti, Kip svobode, ameriška državljanska vojna, kukluksklan ali neameriške osebnosti kot Freud, Stalin in kraljica Viktorija v več ali manj abstraktno odrsko gmoto dajejo konkretne geopolitične poudarke.

A že pred *Einsteinom na plaži*, s *Pogledom gluhega* (*Deaf Man's Glance*) iz leta 1970, ki ga je Aragon v svojem znamenitem pismu Bretonu imenoval »gluha opera«, z glasbo Alana Loyda in Igorja Webra, je Wilson hotel izstopiti iz okvirjev tradicionalnega

³ *All Men Are Equal*.

scenskega dogodka, ki ni bil več adekvaten sodobnemu individuumu še ne postatomske, a že popolnoma liberalne ameriške demokracije.

Za razliko od Wilsona, po izobrazbi arhitekta, ki je svoje scenske dogodke gradil predvsem na vizualnih izraznih sredstvih in glasbi, je Peter Sellars kot klasično šolan režiser s Harwarda vztrajal pri tekstu kot temelju uprizoritve in prav žanr opere mu je omogočil, da je s pomočjo Alice Goodman razvil popolnoma sodoben operni libreto s klasično dramsko strukturo, ki je morda danes celo pomembnejši od glasbe oziroma se z njo enakovredno ujame. Opera *Nixon na Kitajskem* ni več samo opera, je čudovit časovni stroj, ki nas varno popelje v neko močno razviharjeno zgodovinsko obdobje, v katerem lahko neizmerno uživamo.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je Sellars ustvarjal svoje nove opere, je v Parizu v Théâtre du Soleil nastala skoraj peturna predstava *Strašna, a nedokončana zgodba Norodoma Sihanuka, kralja Kambodže* (*L'Histoire terrible mais Inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge*). Posebej za uprizoritev Ariane Mnouchkine leta 1985 je tekst napisala Hélène Cixous, katere vloga v projektu je bila zelo blizu vlogi Sellarsove libretistke Goodmanove. Hélène Cixous je sledila vajam in med delom z igralci spreminjala besedilo. Nekateri prizori so tako dobili več variant, dokler niso izbrali tiste, ki najbolj deluje na odru. Izjemno pomembna v tej uprizoritvi je bila tudi glasba Jean-Jacquesa Lemêtra z uporabo originalnih azijskih inštrumentov. Tako je nastala uprizoritev na meji glasbenega gledališča in na podlagi zgodovinskega dramskega besedila v Shakespearovi maniri, ki heroično upodobi usodo prebivalcev Kambodže v strahotnem obdobju tik pred in med vladavino Pol Pota in Rdečih Kmerov v sedemdesetih letih 20. stoletja. Gre za epopejo junaka, ki je realna zgodovinska osebnost, za azijskega politika Norodoma Sihanuka, ki so mu ubili pet otrok, štirinajst vnukov in polovico ljudstva. V drami nastopajo nekateri isti protagonisti kot v operi *Nixon na Kitajskem*, predvsem Henry Kissinger, ki je tu povsem negativen lik, saj zastopa ameriško uničevalno politiko v Aziji (»Bombardirali bomo noč in dan, dva meseca brez predaha, tudi ob nedeljah! Tudi ob nedeljah in vse druge dni!«),⁴ in modri Ču Enlaj (Sihanuk o Ču Enlaju: »Je nekakšen neverjeten homme fatal. Greta Garbo je, prava Kirka. ... Nikoli še nisem videl tako lepega moškega. Še sreča, da sem sam moški.«),⁵ ki tudi v tem tekstu ohranja vlogo umerjenega modreca, ko skuša uravnati podivjane sile. Norodom Sihanuk je nesrečen junak, a glavni junaki drame so vendarle ljudstvo Kambodže in dva milijona žrtev norega režima Pola Pota (znamenita polja smrti – *killing fields*), ki je skušal spremeniti svet in ljudi bolj kot vse druge revolucije pred njim. Mala Kambodža in njen voditelj Norodom Sihanuk sta z napadom velesil na komunistični Vietnam, na katerega meji, želela ohraniti neodvisnost, vendar ji

4 »Nous bombarderons jour et nuit, deux mois entiers et même les dimanches! Et même les dimanches et tous les autres jours!«

5 »C'est une sorte d'homme fatal, incroyable. C'est un Greta Garbo, c'est un vrai Circé. ... Je n'avais jamais vu d'homme aussi beau. Heureusement que moi aussi j'étais un homme.«

ZDA tega niso pustile in so jo s pretkano manipulacijo, ki po krutosti daleč presega elizabetinske drame, pahnile v krvavo državljansko vojno. Ljudstvo Kmerov se je znašlo v smrtnem objemu Rdečih Kmerov pod vodstvom zloglasnega fanatika Pola Pota. Drama Hélène Cixous se konča 6. januarja 1979. Tega dne je Vietnam s podporo Sovjetske zveze zasedel Demokratično Kampučijo Pola Pota, razveljavil njegovo vlado in hkrati pretkano zbrisal Kambodžo Kmerov, ki je postala satelit velikega Vietnama.⁶

Ustvarjalce uprizoritve Théâtre du Soleil je vodil Shakespearjev stavek »Ves svet je oder«.⁷

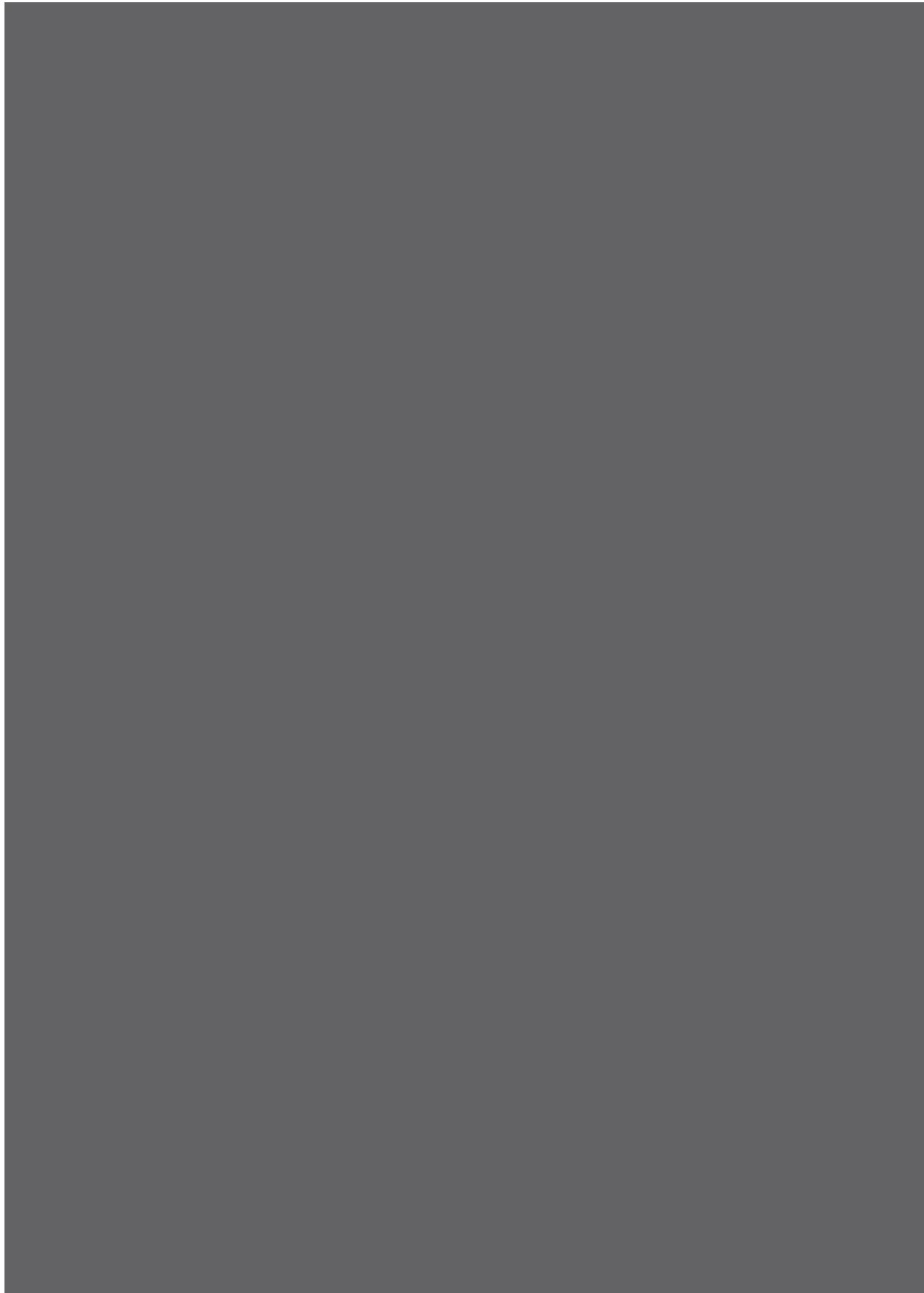
Ko je predstava nastajala, je bil Norodom Sihanuk še živ in celo politično aktiven, a dogajanje drame je postavljeno v sredino sedemdesetih let, ko se je Kambodža še borila za neodvisnost.⁸ Tudi v času nastanka opere *Nixon na Kitajskem* je bila večina protagonistov, razen Mao Cetunga in Ču Enlaja, še aktivna. Sedemdeseta in osemdeseta leta prejšnjega stoletja so v odrsko umetnost vnesla sodobno tematiko. Opera *Einstein na plaži* je nastala le dve leti po ugrabitvi Patricie Hearst oziroma v letu njenega sojenja in obtožbe. Vendar za razliko od ameriške opere in gledališča, ki kljub rahli ironiji in brechtovskemu odmiku s temi besedili in uprizoritvami gradi pozitivno, spravljivo podobo vrhovnih zastopnikov velesil, drama Hélène Cixous vlogo ZDA v Aziji in v konfliktu demokracije z Rdečimi Kmeri predstavi zelo kritično in negativno, kot glavno nosilko krivde za vse zlo, ki je razdejal ta del Azije.

Opera v osemdesetih letih ostaja vzvišeno odmaknjena od realnosti, gledališče pa polemizira in išče krivca političnih zločinov. Vendar izhajata iz skupne pozicije, da svet ni strogo ločen na belo in črno, na dobro in zlo, pozicije, ki jo danes, v enaindvajsetem stoletju, preradi pozabimo, saj je ravnanje v na videz črno-belem svetu dosti lažje, dobro premaga zlo in svet je urejen, a kot je dejal že Blaise Pascal, človek ni ne angel ne zver in meja med obema je spolzka in izmuzljiva. Takšni so tudi protagonisti opere *Nixon na Kitajskem* ali drame o Norodomu Sihanuku, glavna intriga je nekje drugje, v samem fenomenu zgodovine, ki nas vse določa in tako prehaja iz polja umetnosti v polje konkretne realnosti, je *faction*, ki je postala *fiction*, in nasprotno – čisto gledališče.

⁶ Kambodža ima pet milijonov prebivalcev, Vietnam pa 50 milijonov.

⁷ *All the world's a stage*.

⁸ Leta 2007 je Georges Bigot, ki je v izvirni verziji Mnouchkinove igral vlogo Norodoma Sihanuka, s kamboškimi igralci in prevodom v jezik Kmerov ustvaril novo verzijo, ki je bila v Kambodži prepovedana. Izjemno ritmičen kmerski jezik in stiliziran način igre to uprizoritev še bolj od izvirne uprizoritve postavlja v polje glasbenega gledališča.



Recenzije / Reviews

O determiniranosti govora s prostorom

Boris Kern, boris.kern@zrc-sazu.si

Katarina Podbevšek in Nina Žavbi, ur. *Govor in prostor*.
Založba Univerze v Ljubljani, 2022.

Govor je kompleksen jezikovni proces, ki večini ljudem omogoča izmenjavo misli, mnenj, čustev, idej in informacij z uporabo govornih organov. Nedvomno je govor močno pogojen s prostorom – še zlasti v slovenskem jezikovnem prostoru – tako v smislu regionalne pripadnosti govorke_ca kot tudi v smislu govornih položajev, ki določajo zlasti stopnjo formalnosti izraza.

Monografija *Govor in prostor*, ki sta jo uredili profesorici Katedre za govor na AGRFT dr. Katarina Podbevšek in dr. Nina Žavbi, vsebuje 17 razprav, ki zelo raznoliko osvetlujejo fenomen govora. Tako s primarnega vidika tvorbe govora, govora v različnih umetniških praksah, in sicer v gledališču, filmu, performativni in likovni umetnosti; ter v prevodoslovju, frazeologiji in sociolingvistiki. Monografija je tako razdeljena na sedem enot: »Telo – izgovor govora«, »Gledališče – tudi prostor poslušanja«, »V filmu naseljeni govor«, »Govor v likovnem prostoru«, »V jeziku uprostorjeni govor«, »Moč govora v specifičnih družbenih okoljih«, zadnji sklop pa osvetljuje specifiko časa, ki ga je zaznamovala pandemije koronavirusa: »Umetniški govor v koronskih razmerah«. Predgovor, naslovljen »Uprostorjeni govor«, je prispevala sourednica Katarina Podbevšek.

Prvi sklop, naslovljen »Telo – izgovor govora«, zajema tri razprave, ki se osredotočajo na telo kot izvorni »prostor« govora. Blaž Koritnik z UKC Ljubljana in Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani v prispevku »Govor in možgani« predstavi nevroznanstvena spoznanja o delovanju jezikovno-govornega sistema možganov, ob tem pa pozornost nameni tudi motnjam jezika in govora. Pri odpravi slednjih bo imela v prihodnosti pomembno vlogo tehnologija z razvojem povezav med možgani in računalnikom. Dragocen prispevek Kristijana Mucka »Kje so doma besede?« izhaja iz osebne igralske izkušnje in ga lahko skoraj označimo za t. i. jezikovno avtobiografijo. V njem je posebej zanimiv pogled na determiniranost igralk_cev z maternim jezikom in izzivi, ki jih predstavlja igra v tujem jeziku. Ellen Foy Bruun z Norveške univerze za znanost in tehnologijo v Trondheimu v prispevku »Kje je moj glas? Raziskovanje glasovne prostorskeosti s tehniko Fitzmaurice Voicework®« preučuje naslovno tehniko kot transformativno prakso. Poveden je citat izumiteljice tehnike Catherine

Fitzmaurice: »Glasovno izražanje je osebno. Je tako fizično kot intelektualno. Je družbeno. In glasovno izražanje je pomembno politično dejanje.«

O politični in družbeni moči gledališča pa govori tudi prispevek Katarine Stegnar iz Slovenskega mladinskega gledališča, ki uvede drugi sklop, imenovan »Gledališče – tudi prostor poslušanja«. V prispevku »Zahteva po realnem v prostoru, ki je bazično lažen« na osnovi predstav t. i. dokumentarnega gledališča, in sicer *Človek, ki je gledal svet*, 6 in *Republika Slovenija*, analizira »razmerja med postopkom kreacije besedila ter njegovo govorno izvedbo kot orodjem za želeni učinek«. V nadaljevanju Eva Pori s Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Tomaž Toporišič z AGRFT Univerze v Ljubljani v prispevku »Premene razmerij med foničnim in vizualnim v (slovenskih) uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja« raziskujeta »proces generiranja novega dialoškega odnosa prostorskega in glasovnega (zvokovnega), ki se je odvijal skozi preizpraševanje in reinterpretacijo tradicionalnih razmerij med gledališkim prostorom in funkcijo glasovnega«. Časovni pasus je določen s tem, da se je v drugi polovici 20. stoletja zgodil »premik od tekstualne k performativni kulturi«. V prispevku avtorica in avtor analizo utemeljujeta na uprizoritvah, ki so nastale v okviru Odra 57, Gledališča Pekarna, gledališke skupine Nomenklatura ter sodobnih gledališč osemdesetih in devetdesetih let.

Tretji sklop monografije je posvečen govoru v filmu: »V filmu naseljeni govor«. V razpravi »Recepcija govora v kriminalni TV-seriji *Primeri inšpektorja Vrenka*« se avtorica Živa Čebulj iz Slovenskega ljudskega gledališča Celje ukvarja z uresničitvami pokrajinskih govoric oz. barvanjem govoric ter (iz)rabo narečja. Prispevek opozarja na pomemben vidik umetniškega ustvarjanja, tj. sam jezik, ki mu pogosto ni posvečena dovolj šna pozornost. Slednje ponazarja izjava režiserja Slobodana Maksimovića: »Če je zgodba dobro narejena, se nihče ne ukvarja z jezikom.« Avtorica pregleda rabo narečja v gledališču, filmu, TV-serijah ter izpostavi primera dobrih praks: film *Petelinji zajtrk* Marka Naberšnika in predstavo *Paloma*. Polona Petek z AGRFT Univerze v Ljubljani v prispevku »Redkobesednost kot svetovljanska gesta sodobnega slovenskega filma« izpostavlja manko dialogov v slovenskem filmu oz. »dialoški minimalizem«. Kot enega od razlogov za tovrstno strategijo avtorica navaja željo po nagovarjanju globalnega občinstva, se pa zavzame tudi za možnost iskanja alternativnih izvirnih načinov mednarodnega plasiranja umetniških del v slovenščini.

Tudi četrti sklop, »Govor v likovnem prostoru«, obsega dva prispevka. V prvem Anja Bogataj v raziskavi »Govor v likovnem prostoru stripa« opozarja tako na pomen zapisa govora kot same vizualne podobe. V članku so predstavljene različne možnosti, s katerimi je mogoče izraziti govor v stripu. V drugem prispevku »Scenografski jezik kot sopotnik ostalih odrskih jezikov« pa Ana Kocjančič raziskuje scenografsko oz. odrsko »govorico«. Predstavi razvoj scenografije skozi slovensko gledališče, posebej

pa izpostavi delo Mete Hočevar. V sodobnem gledališču, ki ruši meje med gledališko in likovno umetnostjo, lahko scenografija postane »celo edino jezikovno sporočilo, ki besedo ali govor igralca nadomesti izključno z avdio-vizualnimi elementi, posnetki zvokov, glasbe, projekcij in podob«.

Jezikoslovnemu vidiku je posvečen peti sklop, ki se imenuje »V jeziku uprstorjeni govor«. Nataša Jakop z Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU v prispevku »Govor in prostor skozi frazeološka očala« obravnava frazeme s sestavinami *govor, govoriti in prostor*, npr. *govoriti kot dež, iskati (svoj) prostor pod soncem, najti (svoj) prostor pod soncem*. Analiza frazemov kaže, da je v našem kulturnem prostoru nezaznamovan govor tak, ki je »razločen, razumljiv, ni prehter, preveč gostobeseden, preobširen, napolnjen s preveč podrobnostmi, ki dela premore, upošteva kulturo dialoga, je vsebinsko smisel in vzbudi pri naslovniku neki občutek, odziv«. Tina Mahkota z AGRFT Univerze v Ljubljani pa skuša v prispevku »Locuspokus – prevajanje govora zahodnega sveta« osvetliti vprašanja govora in prostora v treh prevodih (Cirila Kosmača, Vesne Jurca in lastnega) prevajalsko izredno zahtevne drame *The Playboy of the Western World* Johna M. Syngea. Izredno ilustrativna je tudi sopostavitev kratkih izsekov vseh treh prevodov.

Šesti sklop nosi naslov »Moč govora v specifičnih družbenih okoljih«. Sociolingvistični prispevek Matejke Grgič »Javna raba jezika med simboliko in funkcionalnostjo. Slovenščina v Italiji« opozori na dvoreznost izpostavljanja (zgolj) simbolične vrednosti jezika. Avtorica je analizirala besedila v slovenščini, namenjena javni rabi, ki so nastala v Italiji, podala pa je tudi splošno sliko javne rabe slovenščine v Italiji. Ključne za doseganje visoke sporazumevalne zmožnosti govork_cev so učinkovita izpostavljenost in zadostne priložnosti za spontano usvajanje jezika. Kot problematično pa se kaže krčenje pojma javnosti na zgolj lokalno okolje. Jakob Ribič z AGRFT Univerze v Ljubljani v prispevku »Bertolt Brecht in njegova analiza fašistične teatralnosti« predstavi preučitev spektakelske narave fašistične politike, ki se je kazala v javnih govorih in nastopih. Sara Horžen kot članica Vie Negative v članku »Beseda je konj – vprašanje je samo, kdo jo jaha« analizira govorni položaj politika, voditelja informativnih oddaj in umetnika v času rapidnega porasta populizma, predstavi pa tudi projekt oz. performans Vie Negative *Kastracija*.

Zadnji sklop pa se nanaša na čas pandemije koronavirusa: »Umetniški govor v koronskih razmerah«. Branko Jordan z AGRFT Univerze v Ljubljani v prispevku »In beseda ni meso postala (Spoznanja in izkušnje o govoru v spletnem okolju pri študiju dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani)« – kot pove že naslov – predstavi spoznanja, povezana z razumevanjem fenomena govora pri procesih gledališkega ustvarjanja. Avtor izpostavi tudi nekatere pozitivne vidike, ki jih je vpeljal pedagoški proces po Zoomu, zlasti uporabo novih tehnologij,

refleksijo o samoumevnosti nekaterih oblik sporazumevanja in dela, čeprav samo spletno okolje »ne ustreza nekaterim ključnim parametrom ustvarjalnega delovnega okolja v gledališču«. Sourednica Nina Žavbi v prispevku »Prostor ter njegov vpliv na gledališko recepcijo in produkcijo« poskuša pojasniti, kako so spremenjene okoliščine v času pandemije vplivale na gledališko uprizoritev oz. kakšno je bilo gledališče pred in kakšno med pandemijo, in sicer s stališča publike, ustvarjalcev, prostora in govora. Monografijo zaključuje Shannon Holmes s kanadske Univerze v Regini s prispevkom »Prazen prostor: ponovno odkrivanje svobode živega glasovnega izražanja s pomočjo lokacijsko specifičnega gledališča (site-specific theatre) na prostem«. Avtorica obravnava izzive dela z glasom prek Zooma in prehod v predhodno resničnost.

Monografija s svojo interdisciplinarno obravnavo govora odpira polje preredkega dialoga med posameznimi strokami, zlasti med umetnostjo in jezikoslovjem. Tudi zato je delo vsekakor izredno pomembno. Čeprav so se zlasti v zadnjih dvajsetih letih v gledališču in filmu vsekakor zgodile precejšnje spremembe pri jezikovni prezentaciji v smeri večje avtentičnosti, je priložnosti za izboljšave še veliko. V slovenskem prostoru se kaže potreba po vzpostavitvi poklicnih svetovalnih profilov – t. i. jezikovnih trenerk_jev v gledališču in filmu, kot jih poznajo v tujini, ki bi izkazovali tudi kompetence s področja regionalnih oz. narečnih determinant jezikovnega izraza. Za vzpostavitev tovrstnih trenerk_jev pa je nedvomno potrebno okrepiti sodelovanje med ustanovami, ki se ukvarjajo z različnimi umetniškimi praksami in jezikoslovjem. Vsekakor pa bi bilo treba v prihodnje v tovrstne razprave vključiti znakovni jezik in jezik gluhoslepih, ki posredujejo govor posameznim skupnostim z okvaro sluha, potrebne bi bile sicer tudi raziskave, ki obravnavajo avdiodeskripcijo. Predfaza bi seveda bila, da se čim večjemu krogu ljudi, zlasti pripadnicam_kom omenjenih skupnosti, omogoči spremljanje najrazličnejših vsebin, med njimi tudi umetniških in znanstvenih.

Estetika in etika, gledališče in vojna

Jakob Ribič, vid.jakob@gmail.com

Zala Dobovšek. *Gledališče in vojna: uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. MGL, 2022.

Prav v trenutku, ko pišem te vrstice, iz Gaze prihajajo poročila in novice o grozljivem napadu na tamkajšnjo bolnišnico; kakršenkoli približno ustrezen opis, ki bi lahko artikuliral neizmerljivo tragedijo, ki jo je ta napad povzročil, pa tudi docela nerazsodno, nečlovečno in – povejmo kar naravnost – povsem noro odločitev za ta napad, se mi zdi v tem trenutku pravzaprav nemogoč. Omenjam pa ta dogodek kljub vsemu zato, ker historični trenutek, v katerem živimo, prikaže v vsej njegovi brutalnosti in krutosti. Tragedija, povezana z njim, je namreč le ena od mnogih travmatičnih posledic vojne med Hamasom in Izraelom, pri čemer to nikakor ni edina vojna, ki poteka ta trenutek; predsednica republike je na nedavnem Frankfurtskem knjižnem sejmu omenila, da se po vsem svetu trenutno odvija najmanj 55 spopadov, k temu pa lahko pripišemo še kar nekaj geopolitičnih konfliktov in napetosti, ki morda še niso prešli v stanje vojne, so pa zato vse bolj militantno nastrojeni. Vse to pritrjuje ugotovitvi Zale Dobovšek iz uvoda njene knjige *Gledališče in vojna*, da je namreč vojna »razdrobljeno, a permanentno zgodovinsko stanje« (12), da se je fenomen vojne »skozi tisočletja izkazal kot dominantna oblika življenja« (25) in da je človek »po vsej verjetnosti več časa preživel v vojni kot v miru« (prav tam). Prav zato se zdi, naj se sliši še tako cinično in žalostno, da je besedilo, ki ga je Dobovšek sprva pisala v okviru svoje doktorske raziskave, kasneje pa objavila še v knjižni izdaji pri založbi Mestnega gledališča ljubljanskega, izjemno relevantno in aktualno. Vtis je torej, da premislek o razmerju med gledališčem in vojno prihaja v pravem času.

Vendar pa bi ob površnem preletu besedila lahko prišli tudi do drugačne ugotovitve. Dobovšek namreč svojo razpravo postavlja v zelo konkreten historični trenutek in prostor. Ko piše o »vojni«, ima pred očmi predvsem vojno v nekdanji Jugoslaviji, tudi »gledališče« pa je v knjigi primarno povezano le s tistimi uprizoritvenimi odzivi, ki so nastajali na tem območju. Toda čeprav avtorica vseskozi ohranja globoko zavedanje o posebnostih izbranega časa in konteksta in čeprav to zavedanje povsem jasno posreduje tudi bralcu, njena razprava ne ostane ujeta v polju partikularnega, pač pa

nenehno vstopa tudi v univerzalno. Ali bolje (in morda bolj heglovsko): prav tam, kjer se knjiga zdi najbolj konkretna, je pravzaprav tudi najbolj obča.

Temu v podkrepitev lahko vzamem primer avtoričine obravnave pojava, ki se zdi kar najbolj zgodovinsko pogojen; tu mislim na analizo gledaliških praks v obleganem Sarajevu. V tem delu knjige lahko med drugim beremo pričevanja igralcev o izkušnjah uprizarjanja v teh ekstremnih razmerah, pri čemer je vsaka od teh izkušenj prav gotovo nadvse partikularna in osebna; eden od igralcev tako denimo omenja nekoliko nenavaden fenomen izginotja treme. Toda šele vstop v takšno izrazito konkretnost avtorici omogoči izpeljavo neke bistveno občeješe ugotovitve: da namreč gledališče na obleganem ozemlju (in/ali vojnem območju) izpolnjuje terapevtsko vlogo, kar navsezadnje velja tako za Sarajevo kot tudi za druga mesta ali kraje s podobno travmatizirajočo izkušnjo. Kot ugotavlja, se namreč trema »vzpostavlja in potrjuje nastalo relacijo med izjavljajočim in opazovalcem« (124), pri čemer gre predvsem za »posledico umetnega, družbenega diktata, ki izvira iz želje po moči (ugledu, priznanju)« (113). Odsotnost treme zato kaže na spremenjen odnos med občinstvom in izvajalci; ta relacija je v vojnem okolju drugačna kot v normaliziranem vsakdanjiku življenja, saj gledališče sredi vojne vihre ni povezano z nikakršnim prestižem, tu ne gre za iskanje kakšnega družbenega priznanja, pač pa je pomen njegovega obstoja bistveno bolj esencialen in elementaren. Gledališče namreč postane prostor skupnega »simbolnega pribežališča«, v katerem so, kot je to slikovito opisala ena od sarajevskih igralk, gledalci, ki so drhteli od mraza, gledali igralce, kako se prav tako tresejo od mraza (prim. prav tam). Prek partikularne izkušnje igralca (njegovega pričevanja o odsotnosti treme) tako Dobovšek izlušči neko splošnejšo potezo gledališča v obleganem mestu: opaza namreč, da se v takšnih okoliščinah med odrom in avditorijem vzpostavi drugačna zveza, neka nova skupnost, ki iz svojega razmerja izrine »vse njune umetno, družbeno ustvarjene normative in tudi prejšnje percepcijske paradigme« (124). Izjavljajoči in opazovalci v medsebojno relacijo vstopajo zaradi druge, bistveno bolj preproste, osnovne človeške potrebe; namreč da bi si sredi vojnega trenja zagotovili »očiščevalno refleksijo, pomiritev« (114), kar pomeni bodisi razbremenjen sestop iz realnosti bodisi artikulacijo lastne bolečine in trpljenja. To kaže na spremembo vloge, ki jo ima umetnost sredi vojnega dogajanja. Če namreč v miru »predstavlja presežek osnovnega bivanja in želi nadgraditi človeško bivanje/zaznavo, se v vojni situaciji njena funkcionalnost preobrne tako rekoč v 'nasprotje': tu umetnost prvenstveno ne želi presegati človekove zaznave, ampak prodreti neposredno v njegovo primarno bistvo (eksistence ne 'dekorira' in pomensko razpira, temveč jo 'osmišlja' in 'oživlja')« (108).

Podobno ugotovitev Dobovšek izpelje s pomočjo še ene zgodovinske partikularnosti. V tem primeru ji za izhodišče služijo skoraj neverjetni statistični podatki o obsegu produkcije umetniških in kulturnih dogodkov, ki so se v Sarajevu odvijali kljub omejenosti dostopa do tako osnovnih stvari, kot so bile denimo hrana, voda, elektrika

in ogrevanje, in kljub obstreljevanju, eksplozijam in vsesplošni nevarnosti, ki je prežala na slehernega prebivalca mesta. V času obleganja je bilo po podatkih, ki jih navaja avtorica, »postavljenih 182 premier in več kot dva tisoč ponovitev, ki si jih je ogledalo več kot pol milijona gledalcev« (116), k temu pa je nujno dodati še številne koncerte, razstave, filme, predavanja itn. Sarajevo je tako v času vojne prav gotovo »obveljalo za kulturološki fenomen zgodovinskega in univerzalnega značaja« (prav tam). Toda ob premisleku o tem, kaj so sociološki, psihološki (in nemara tudi kulturološki ter politični) razlogi za ta fenomen, avtorica ugotavlja, da takšno gledališče vendarle »ni bil unikaten primer in posebni kulturni vzrok, ki bi imel kakršnokoli zvezo s specifičnimi profili narodnosti ali značilnostjo lokacije, temveč fenomen, kakršen bi [se] lahko materializiral na kateremkoli drugem vojnem območju« (122). »[P]oteza oblasti, ki je vsakič, ko je v mesto prišla elektrika, to zagotovila tudi Kamernemu teatru« (118), enemu od sarajevskih gledališč, se tako sicer zdi specifika tedanje odločevalske mestne garniture, a vendarle hkrati kaže na to, da je v času vojne vihre gledališče očitno »po pomembnosti postavljeno na isto raven kot državna oblast, vojska, bolnišnice, tovarne orožja in druge vitalne institucije« (prav tam). Razlog za to je povezan z vlogo, ki jo gledališče privzame sredi vojnega trenja, saj se v njem in z njim ustvari pora (vsaj hipne) varnosti in miru, kar prebivalcem omogoči mentalno stabilnost, hipni pobeg in pozabo na realnost. Z analizo zgodovinsko specifičnega »sarajevskega primera« Dobovšek tako ugotavlja, da je splošna značilnost gledališča na vojnem območju ta, da očitno postane »enakovredna človekova potreba, tako kot hrana, voda, toplota« (115).

Ti prehodi oziroma dialektični pregibi med partikularnim in univerzalnim so mogoči zaradi avtoričine metodološke odločitve, da svoje teme ne bo razvijala le kot zgodovinske razprave, pač pa, da bo slednjo nenehno širila v druga polja humanističnih znanosti in jo dopolnjevala zlasti s koncepti iz sociologije in teatrologije. Ta odločitev je tako upravičena kot nujna, saj se v času vojne in specifično na vojnem območju – oboje seveda gledališče postavlja v ekstremno situacijo – še posebej izostri spoznanje, da sta ločnici med umetnostjo in življenjem povsem zabrisani, da torej gledališke produkcije ni mogoče misliti v okviru »avtonomne umetnosti« in da jo je nujno umeščati v širše družbene kontekste ter premišljevati relacije, do katerih tu prihaja. Vendar pa bi bilo ob poznavanju doslejšnjega avtoričinega dela brez večjega tveganja mogoče trditi, da to ni ugotovitev, do katere bi šele prišla s svojo raziskavo, pač pa ji je verjetno ta, obratno, predstavljala že samo izhodišče, zaradi katerega se je svojega raziskovanja sploh lotila.¹ To domnevo potrjujeta tako izbrana tema kot način, kako k njej Dobovšek pristopa. Kar zadeva prvo, velja omeniti zadrego in nerazumevanje ljudi, ki se ju avtorica spominja kot običajni reakciji ob omembi svoje raziskave. »Šele s časovnim zamikom sem

¹ Naj kot primer omenim samo letošnji intervju, v katerem je Dobovšek izrazila prepričanje, da bi moralo gledališče »sestopiti iz svojih izoliranih (malomeščanskih) črnih soban in biti bolj dovzetno za realnost, ki se dogaja zunaj njega. Ne gre torej le za gledališko teorijo, temveč tudi za prepoznavanje tega, kako se teater (ne) odziva na fenomene sedanjosti: včasih preprosto tako, da jih ne razume ali – še huje – da jih ignorira« (Bizjak 83, 84).

ugotovila ali pa si le priznala, da je šlo za neke vrste njihovo ignoranco in nezavedanje lastnih privilegijev« (10). Hkrati pa je prav nenehna kritična refleksija lastne pozicije izjavljanja (tako konteksta, v katerem poteka, kot morebitnih privilegijev, ki zadevajo ta kontekst) značilnost tistega drugega, namreč avtoričinega pristopa k raziskavi teme. Če je pisanje povezano z zavedanjem, da so gledališke prakse vselej del in posledica družbenega mehanizma in ne le »izoliran, 'posvečen' prostor za izbrane« (12), potem je pričakovano, da ga spremlja občutljivo in previdno premišljevanje o razmerju med estetiko in etiko, hkrati pa tudi načelno zavračanje elitističnega razumevanja umetnosti in gledališča, »kjer je očitno estetska vrednost (format uprizoritve) pomembnejša od etične (vsebine)« (38). Nemara je prav to tista poteza, ki avtorico družijo z Oliverjem Frlićem – režiserjem in gledališkim ustvarjalcem, ki mu posveti obsežen tretji (in zadnji) sklop svoje razprave – ali, rečeno natančneje, morda šele ta skupna poteza pojasnjuje avtoričin interes za analizo Frlićevega dela. In ena od pomembnih ugotovitev, do katerih pride v tem delu svojega besedila, je, da je treba v izbiri med »etiko« in »estetiko« pravzaprav izbrati tretjo možnost – dialektičen spoj, ki se pojavi med obojim in pri katerem gre za to, da pomemben in morda celo ključen del vsebine (etike) postane že sam format (estetika) uprizoritve, se pravi metodologija uprizorjanja, strukturni principi, po katerih uprizoritev nastane, načini, kako se ustvarjalci lotevajo in obravnavajo izbrano tematiko, pa tudi odnos, ki ga vzpostavljajo z občinstvom.

Glede na omenjeno izhodišče raziskave, namreč da se gledališče vselej ustvarja znotraj obstoječega družbenega konteksta, postane razumljiva tudi struktura knjige. Besedilo se cepi na tri večje sklope. V prvem se avtorica ukvarja z nekoliko splošnejšim in širšim kontekstom, »ki približa fenomen vojne, še bolj pa razjasni izvor potreb ustvarjalcev in ustvarjalk (vojna psihologija), da po izkušnji tako travmatičnega dogodka, kot je vojna, o njej govorijo in jo predelujejo skozi medij gledališke uprizoritve« (20). V tem delu je razprava bolj sociološka kot teatrološka; v njem se avtorica ukvarja in teoretsko razdeluje pojave, kot so narava kolektivnega spomina in njegove konstrukcije, vprašanje kolektivne krivde, kolektivnega molka, samoviktimizacije, fenomena jugonostalgije itn. V tem delu je morda lastnih izpeljav manj, niso pa zato slednje nič manj pomembne, saj ti pojmi in predvsem njihove (kritične) opredelitve predstavljajo podlago za nadaljevanje. K njim se avtorica vrača tudi v drugem in tretjem sklopu, v katerem se posveti teatrološki analizi med- in povojne gledališke produkcije. Disjunkcija med gledališčem in vojno, na katero v naslovu knjige napotuje veznik »in«, se v tem delu razveže. Na primerih prej omenjene gledališke produkcije v Sarajevu in gledališke skupine Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev, ki jo je med letoma 1992 in 1997 vodila Draga Potočnjak, se tako Dobovšek ukvarja predvsem z vprašanjem gledališča v času vojne (bodisi na vojnem območju ali v pregnanstvu); ob analizi dokumentarnega povojnega gledališča (glavnina v knjigi analiziranih predstav je nastala petnajst do dvajset let po vojni) in izbranih gledaliških projektov Oliverja Frlića pa premisli še vprašanje izrekanja gledališča o vojni.

Podobno kot gledališko prakso v obleganem mestu (Sarajevu) tudi gledališče pregnancev Dobovšek opisuje kot »terapevtsko zatočišče [...], ki je svojo prioriteto vlogo videlo v premagovanju strahu skozi gledališke/dramske postopke« (127, 128). Tovrstna gledališka praksa je namreč omogočala reaktivacijo prebežniške populacije v tujem okolju in ji ponudila prostor za afirmacijo ter detabuizacijo. Begunci so, kot vemo, v novi kulturi praviloma (ali pa morda celo kar vsakokrat) podvrženi trdovratni stereotipizaciji in s tem povezanim napadom šovinizma, ksenofobije, sovražnega govora, ignorance in krivde, prek pripovedovanja svojih zgodb pa v občinstvu presežejo takšne percepcijske vzorce in namesto njih ustvarijo razumevanje in sočutje. Javnost tako seznani s svojo navzočnostjo in prek tega tudi z realno podobo vojne. Dobovšek zato meni, da ima gledališče pregnancev poleg terapevtske vloge vselej tudi funkcijo ozaveščanja.

Nekoliko drugače je s povojnimi gledališkimi praksami, pri katerih se zdi vprašanje estetskega učinka (tudi zaradi boljših, se pravi normalnejših pogojev dela) bistveno pomembnejši, a prav gotovo ne edini kriterij. V povojnih uprizoritvah avtorica opaža »refleks po prekinitvi 'kolektivnega molka'« (22) in poskus, da bi se s časovno distanco bolj kritično, čeprav mestoma še vedno sentimentalno, ozrlo na obdobje vojne. Uprizoritveni dogodki, ki jih opisuje v tem delu svoje razprave, si, kot pravi, »želi razgrniti, pojasniti, osvetliti, predvsem pa opozoriti na pomembnost vojn« (144) ter hkrati spregovoriti »o vojnih in povojnih travmah tako na ravni individuuma kot skupnosti« (prav tam). Pri tem opaža, da je eden od najopaznejših fenomenov format teh uprizoritev, ki večinoma pripada dokumentarističnemu gledališču. Tako namreč avtorji skušajo izstopiti iz strogo estetskega okvira, čeprav ta včasih ostaja izredno pomemben, in detektirati širšo sociološko sliko danega časa in prostora. Hkrati gre tudi za to, da se z dokumentarnim pristopom skuša »parafrazirati sam značaj vojne – njeno stvarnost, ostrino, brutalnost« (145) in preslikati »avtentično«, »verodostojno« in »osebno« v uprizorjeni kontekst. Glede na postopke in uprizoritvene taktike Dobovšek dokumentarne gledališke projekte razdeli na tri podvrsti, na dobesedno (*verbatim*) in dokumentarno gledališče ter na dokumentaristični hibrid, pri tem pa splošnejšemu opisu vsakega od žanrov vedno doda tudi niz konkretnih primerov gledaliških praks.

V zadnjem, tretjem sklopu se avtorica posveti še obsežni analizi Frlijičevega postbrechtovskega političnega gledališkega aparata. Da si je za študij primera izbrala prav Frlijića, pojasnjuje s tem, da po njenem mnenju Frlijić »nastopa kot najbolj izpostavljen, izrazit, provokativen ter estetsko in politično učinkovit avtor, ki koherentno realizira prekinjanje kolektivnega molka, kritično preizpraševanje mitov in kolektivnega spomina, preigravanje estetik upora in bolečine na odru ter predvsem problematizacijo sodobnega, aktualnega, še vedno akutnega nacionalizma med državami nekdanje Jugoslavije« (181). Prek analize Frlijičeve gledališke prakse

Dobovšek v nadaljevanju lušči pojem »političnosti« in – kot menim, povsem točno – vztraja pri tem, da političnost v gledališču nikoli ni povezana bodisi samo z obliko bodisi samo z vsebino izjavljanja. Namesto takšne nedialektične poenostavitve v Frlićevem gledališču opaza štiri diferencirane ravni političnega (vsebinsko, strukturno, percepcijsko in medijsko-pravno), ki pa, kot postane očitno iz kasneje obravnavanih in analiziranih primerov Frlićevih gledaliških uprizoritev, ne delujejo vsaka zase, pač pa skupaj in simultano. (Tu bi morda kot opombo veljalo dodati le, da tudi pri Brechtovem gledališču ni šlo, kot bi bilo morda lahko razumeti, zgolj za enoplastno razumevanje političnosti kot kritike obstoječih ideologij, pač pa je slednjo vseskozi artikuliral tudi kot kritiko obstoječih uprizoritvenih konvencij. Brecht je navsezadnje poleg neposrednih političnih tem, ki jih je odpiral v svoji praksi, razvil tudi lastno gledališko metodo in kritiziral prevladujoče uprizoritvene taktike, s tem pa svojo političnost vpisoval na raven strukturnih in metodoloških principov pa tudi na raven spremenjenih oblik percepcije in odnosa med odrom in občinstvom. S Frlićem jima je, konec koncev, skupna tudi provokacija, zaradi katere se vedno znova sproži živa javna polemika, ta pa se iz gledaliških hiš kot po pravilu preseli tudi v medije in – tako pri Brechtu kot pri Frliću – mestoma celo na sodišče.)

Zdi se torej, da med- in povojne gledališke prakse, ki jih Zala Dobovšek analizira v svoji knjigi, predstavljajo alternativo obstoječi produkciji obveščanja o vojnah. S porastom novih vojnih žarišč je namreč vojna vse bolj prisotna tudi v medijskem in javnem diskurzu. Vendar pa je, kot ugotavlja avtorica, slednji problematičen, saj prenasičenost s podobami in reprezentacijami vojne, še bolj pa pretirano nagibanje k spektakelskosti poročanja povzročata bodisi ravnodušnost, neobčutljivost in apatijo bodisi nekakšno perversno uživanje ob opazovanju realnih grozot. Množični mediji tako »funkcijo/izkustvo posameznika v vojni praviloma prezrejo ali predstavljajo površinsko (poročevalsko)« (272), medtem ko se tiste uprizoritvene prakse, ki se jim v svoji razpravi posveča avtorica, prav nasprotno »ukvarjajo s konkretnimi osebami in partikularnimi situacijami, ki jih podrobno analizirajo in predvsem – identificirajo« (88). S tem se manifestira tisto, kar v splošni in generični medijsko-vojni naraciji po navadi ostane spregledano: namreč intimno, osebno in individualno. Vojna seveda vselej nastopa »kot dogodek neke skupnosti, kolektivnosti se ne more izogniti, to je njen atribut in temeljni značaj« (295). Toda po drugi strani vojna predstavlja tudi izkustveni ekstrem, izkustvo pa je – po definiciji – vselej individualno. V tem smislu se zdi mehanizem gledališča prav nasproten tistemu, kar je značilno za vojno stanje. Če je namreč vojna vselej »kolektivni (ali vsaj dualni) dogodek« (269), ki pa ima nazadnje neizmerne posledice za vsakega posameznika posebej, se zdi, da gledališke prakse, ki jih analizira Dobovšek, pogosto delujejo obratno: pričnejo namreč z intimne pozicije posameznika, vendar le zato, da prek te kasneje dosežejo občinstvo in, kot to še posebej velja za Frlića, širšo javnost; celo takšno, ki v gledališče morda sploh ne zaide.

Viri in literatura

Bizjak, Evelin. »Intervju: Zala Dobovšek.« *Literatura*, letn. 35, št. 383, 2023, str. 72–99.

Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna: uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. Mestno gledališče ljubljansko, 2022.

Navodila za avtorje

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo pod naslovom navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov in ustanova, kjer avtor deluje). Sledi naj izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku ter objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki (v slovenščini in angleščini). Na koncu članka naj bo daljši povzetek (do 6000 znakov s presledki v angleščini, če je članek v slovenščini oz. v slovenščini, če je članek v angleščini). V angleških tekstih naj avtorji uporabljajo britansko črkovanje (npr. -ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.).

Članek naj bo zapisan v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrnjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

CITIRANJE V BESEDILU

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

Seznam literature in virov sestavimo po standardih MLA (8. izdaja).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is 30,000 characters including spaces. After the title please write the author's name, postal address and e-mail address as well as professional affiliation. A short Abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) should follow together with a short biography of the author that should not exceed 550 characters including spaces. At the end of the article is a longer Summary (6000 characters with spaces) that will be translated into Slovenian.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers. *Amfiteater* uses British spelling (-ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.) in English texts.

IN-TEXT CITATIONS

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66). The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Titles of books, productions, performances etc. are written in italic: e.g., *Storm Still* by Peter Handke.

Titles of articles are written in normal font and in quotation marks: As Rosemarie Banks argues in her article "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming".

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should use (Ibid.).

- *Book with editors:*
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.
- *Book:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Article in a journal:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol.1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17 May 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for Papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

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



ISSN 1855-4539



Cena: 10 €