

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MINA ŠPILER

**GLEDALIŠČE PUPILIJE FERKEVERK: GLEDALIŠKI HEPENING,
PERFORMATIVNI OBRAT IN SMRT LITERARNEGA GLEDALIŠČA**

DIPLOMSKO DELO

Mentorja: prof. dr. Marko Stabej, izr. prof. dr. Matevž Kos

Ljubljana, november 2010

KAZALO

	Povzetek	3
	Uvod	4
1	Zgodovinski kontekst – kriza dramskega gledališča	7
1. 1	Razmerje med gledališčem in literaturo	8
1. 1. 1	Dominantnost literature	10
1. 1. 2	Avtonomno gledališče	11
1. 1. 2. 1	Zgodnji gledališki reformatorji	13
1. 1. 2. 2	Antonin Artaud	15
1. 1. 2. 3	Avantgardna gibanja	19
1. 2	Drama absurda – dramski avtorji kot iniciatorji gledaliških sprememb	24
1. 3	Širitev polja gledališkega	31
2	Od literarnega k avtonomnemu slovenskemu gledališču	37
2. 1	Oder 57	40
2. 2	Ad hoc	46
2. 3	Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranović	47
2. 4	Institucionalni odri – SNG Drama	49
2. 5	Študentsko aktualno gledališče	54
3	Gledališče Pupilije Ferkeverk	57
3. 1	Nastanek in idejno ozadje Gledališča Pupilije Ferkeverk	57
3. 1. 1	<i>V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči, Problemi 442</i> in mariborski literarni večer	58
3. 2	<i>Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk</i>	63
3. 3	<i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki</i>	70
4	Smrt literarnega gledališča	80
4. 1	Literarno, dramsko, postdramsko gledališče	80
4. 1. 1	Literarno gledališče	80
4. 1. 2	Literarno gledališče – dramsko gledališče	83
4. 1. 3	Postdramsko gledališče	86
4. 1. 4	Od literarnega k postdramskemu gledališču	89
4. 2	Gledališki hepening	93
4. 2. 1	Hepening	94
4. 2. 2	Hepening kot nova gledališka zvrst	100
4. 2. 3	Gledališče Pupilije Ferkeverk in gledališki hepening	114
4. 2. 3. 1	Slovenski hepening pred Gledališčem Pupilije Ferkeverk	114
4. 2. 3. 2	Skupina 443 – <i>Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk</i>	117
4. 2. 3. 3	<i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki</i> kot gledališki hepening	121
4. 3	Gledališki tekst in govor v luči performativnega obrata	126
4. 3. 1	Performativni obrat	127
4. 3. 2	Austinova teorija govornih dejanj	133
4. 3. 3	Performativ in gledališče	139
4. 3. 4	(Ne)možnost “resnega” govora v gledališču in performativni tekst	144
4. 3. 5	<i>Pupilija, papa Pupilo, pa Pupilčki</i> , nedramski gledališki tekst in govor	149
5	Zaključek	153
6	Bibliografija	155

POVZETEK

Diplomsko delo na primeru Gledališča Pupilije Ferkeverk obravnava fenomen smrti literarnega gledališča v luči gledališkega hepeninga in tako imenovanega performativnega obrata. V prvem poglavju je orisan zgodovinski kontekst krhanja razmerja med literaturo in gledališčem na ravni uprizoritve, ki sega na začetek 20. stoletja in se radikalizira v drugi polovici šestdesetih let. Drugo poglavje sledi razvojni liniji slovenskega gledališča, ki je vodila od literarnega k avtonomnemu gledališču, pri čemer se osredotoča na delovanje prvih povojnih neinstitucionalnih gledališč ter obdobje modernizacije Slovenskega narodnega gledališča Drame. Tretje poglavje predstavi Gledališče Pupilije Ferkeverk od začetkov in idejnega ozadja, ki se je oblikovalo v času delovanja pesniške Skupine 441, do postavitve uprizoritve *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969). Osrednji del se nato ukvarja z vprašanjem prelomnosti omenjene uprizoritve, njenega izstopa iz polja literarnega gledališča, in sicer zlasti v kontekstu teorije hepeninga ter tako imenovanega performativnega gledališča. Z zavrnitvijo dramskega teksta kot gledališkega predpogoja ter principa dramske igre vlog, se uprizoritev *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* izmakne modelu literarnega gledališča kot reprezentacije fiksijske totalitete po načelu igre, ki se z govorom in dejanjem referira nanjo. V tem smislu izvede performativni obrat; obrat od posnemanja in vzpostavljanja zgodbe k uprizarjanju dogodkov in izrekanju gledališkega teksta, ki se v samonanašalnosti šele v kontekstu gledališča vzpostavljata kot gledališče. Mnogi uprizoritveni postopki, ki jih pri tem uporablja, so značilni za hepening kot tedaj formirajočo se novo uprizoritveno zvrst, na drugi strani pa z izrazito gledališko umeščenostjo dogajanja ostaja v polju gledališkega. Uprizoritev *Pupilijo, papa Pupilo pa Pupilčki* v zaključku zato izpostavim kot prelomnico v zgodovini slovenskega gledališča; kot gledališki hepening pomeni smrt literarnega in možno realizacijo avtonomnega gledališča.

UVOD

Tema mojega diplomskega dela izhaja iz jezikoslovnega zanimanja za navidezno paradoksalni status gledališkega govora. Ta v notranji komunikaciji – komunikaciji med dramskimi liki – načelno poteka po vseh jezikovnih pravilih in principih vsakdanje komunikacije med ljudmi, pozna, je umeščen v in sooblikuje določen zunajjezikovni kontekst ter služi svojemu osnovnemu namenu – sporazumevanju med udeleženi. Toda gledališki govor kot celota se obenem vedno odvija še znotraj drugega, notranjemu nadrejenega konteksta, ki ni vezan na komunikacijo med liki, temveč izrekano šele vzpostavlja kot *gledališki* govor. Na prvi pogled ga kot takega določa dejstvo, da se odvija v gledališču oziroma, natančneje, na gledališkem odru v okviru gledališke uprizoritve. A poleg tega se zdi, da zanj veljata še dve temeljni karakteristiki. Prvič, gledališki govor se odvija pred publiko, ki v njem aktivno ne sodeluje, čeravno je vse, kar je izrečeno na odru, izrečeno (tudi) njej oziroma zanjo, in drugič: tistega, kar je v gledališču izrečeno, ne izreka tisti, ki so mu izreki pripisani, temveč nekdo drug v njegovem imenu. Z vidika gledalca (poslušalca) se zdi, da je dramski gledališki govor vedno posreden, reprezentacijski, dialogi med liki, ki učinkujejo kot vsakdanja spontana komunikacija med ljudmi, pa so načeloma načrtovani in že pred govorno realizacijo obstajajo kot del zaključenega literarnega besedila.

Z druge strani literarni in gledališki teoretiki v razvoju gledališča 20. stoletja od preloma tega stoletja dalje zaznavajo t. i. “serijo kriz” skozi novodobno zgodovino uveljavljenega koncepta dramskega gledališča. To krizo na eni strani zaznamuje problematizacija odnosa med literaturo in gledališčem na nivoju uprizoritve, na drugi pa prevpraševanje same vloge gledališča kot avtonomne umetniške vrste in razpiranje njenih meja v iskanju učinkovne moči neposrednosti prikazovanega. V tej luči prej omenjene predpostavke o gledališkem govoru odpirajo vrsto vprašanj o naravi sprememb, ki jih je gledališče doživljalo s postopnim oddaljevanjem od vzorcev in strukture konvencionalizirane podobe dramskega teksta. Znotraj dramskega gledališča so te spremembe potekale v znamenju dialoga, medsebojnega vplivanja in oplajanja dramatike in gledališča. Zlasti s perspektive njune tradicionalne povezanosti pa njihovo radikalizacijo gotovo pomeni vznik novih uprizoritvenih praks v šestdesetih letih, ki popolnoma relativizirajo in tudi prekinjajo to vez.

Diplomsko delo zato začenjam s poglavjem, ki v ključnih točkah povzema premike, ki so skozi prvo polovico 20. stoletja gledališče vodili k “osamosvajanju” izpod primata dramske literature in nakazujejo razvojno linijo, ki je v drugi polovici stoletja, zlasti pa v šestdesetih, pripeljala do zvrstne pluralizacije gledališča in postavila temelje sodobne gledališke prakse in teorije.

V drugem poglavju se posvečam obravnavi slovenskega povojnega gledališča s poudarkom na prvih neinstitucionalnih gledališčih, zlasti Odru 57. Gre za vodilnega iniciatorja sprememb, tako v režijsko-igralskih pristopih kot vsebinsko-formalnih prijemih modernizacije oziroma aktualizacije našega tedanjega gledališča. Čeprav je naslednja generacija gledaliških ustvarjalcev njihov prispevek k razvoju gledališča pogosto podcenjevala v mladostni želji po radikalizaciji in neodvisnosti pri uveljavljanju lastne vizije “čistega gledališča”, akterji omenjenih gledališč iz obdobja 1954–64 (in kasneje) predstavljajo njihove neposredne predhodnike, v odnosu do katerih se je – četudi v odporniškem duhu – oblikovala njihova gledališka estetika.

V tretjem poglavju naposled v središče pozornosti postavljam gledališče, ob katerem v našem prostoru prvič naletimo na radikalno zavrnitev dramske literature kot gledališkega predpogoja – Gledališče Pupilije Ferkeverk¹. Zlasti njegova uprizoritev *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je bila premierno izvedena oktobra leta 1969 pod režijskim vodstvom Dušana Jovanovića, je tedaj sprožila buren in širok odziv javnosti, ki jo je na eni strani skušala diskvalificirati kot umetniško manjvreden provokativen ekshibicionizem mlade prepotentne generacije (večinoma) študentov Filozofske fakultete in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, na drugi strani pa jo je nagrajevala kot najbolj avantgardno gledališko uprizoritev, ki naj bi pomenila nič manj kot “smrt literarnega gledališča” pri nas. S temi besedami je pomen *Pupilije* v kritiki premiere podčrtal Veno Taufer, njegova formulacija pa se je v strokovni literaturi že močno utrdila ob imenu Gledališča Pupilije Ferkeverk. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* kot uprizoritev, s katero naj bi bilo preseženo

¹ Njegovo kratko delovanje je v času, ko sem se seznanjala z njim, pomenilo bolj ali manj pozabljen poglavje zgodovine slovenskega gledališča. Zanimanje zanj je v zadnjih letih ponovno naraslo, čemur je v veliki meri botrovala postavitev rekonstrukcije *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* v režiji Janeza Janše (Emila Hrvatina) l. 2006. Mimo izpolnitve lastnega konceptualistično zastavljenega umetniškega cilja, je rekonstrukcija omogočila tudi ponoven vpogled v skromno dokumentirano zgodnjo uprizoritev in v mojem primeru – ob obstoječih starih videoposnetkih in fotografijah – predstavlja referenčno izvedbo.

Lani je bila štiridesetletnica premiere te najbolj znane in kontroverzne uprizoritve Gledališča Pupilije Ferkeverk obeležena s serijo dogodkov, predavanj, predstav, odprtjem razstave in izidom zbornika strokovnih prispevkov ter arhivskega gradiva *Prišli so Pupilčki*.

literarno gledališče pri nas, v pričujoči nalogi zato predstavlja praktično iztočnico, h kateri se vračam v vseh treh večjih sklopih zaključnega poglavja.

V poglavju Literarno, dramsko, postdramsko gledališče skušam najprej razmejiti in določiti našete pojme. Ob tem se opiram zlasti na teorijo nemškega teatrologa Hansa-Thiesa Lehmann (Postdramsko gledališče) ter v manjši meri na razumevanje ameriškega teoretika Michaela Kirbyja (*Happenings: An Introduction, The New Theatre*). Njuna opažanja primerjam s tistimi akterjev Gledališča Pupilije Ferkeverk in nato ugotavljam, kako se je razumevanje literarnosti in vloge gledališča spreminjalo v obdobju povojne modernizacije slovenskega gledališča od prvih neinstitucionalnih gledališč do konca šestdesetih let.

V naslednjem podpoglavju se obravnavi Gledališča Pupilije Ferkeverk posvečam v luči teorije hepeninga Michaela Kirbyja (*Happenings: An Introduction, The New Theatre*), Marvinia Carlsona (*Performance: A Critical Introduction*) in Darka Suvina (*Reflections on Happenings*). Kot gledališko uprizoritev, ki je povsem odstopila od modela dramskega gledališča, poskušam *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke* umestiti v kontekst hepeninga kot novega žanra uprizoritvenih umetnosti, ki se je tedaj oblikoval v Združenih državah Amerike in Evropi. Ob tem izpostavljam nekatere karakteristike, s katerimi se je *Pupilija* pridružila tistim sočasnim eksperimentalnim in neoavantgardnim gledališkim praksam, ki so v šestdesetih letih 20. stoletja začele proces širjenja polja gledališkega v smer, ki gledališče vzpostavlja tudi onkraj fiktivne totalitete, iluzije in principa mimetične reprezentacije.

V zadnjem sklopu Gledališki tekst in govor v luči performativnega obrata se nato sprašujem o statusu govornika v gledališču, za katerega se zdi, da z odpovedjo dramski predlogi ukinja tudi reprezentacijsko načelo in tako omaje uvodoma opisane izhodiščne predpostavke o gledališkem govoru. Pri tem izhajam iz tudi v slovenski teoriji sodobnega gledališča uveljavljajočega se teatrološkega koncepta performativnega gledališča Erike Fischer-Lichte (*Estetika performativnega*), ki ga leta v gledališko študijo presaja iz jezikoslovja. Zato v nadaljevanju obravnavam izhodiščno teorijo govornih dejanj Johna L. Austina, preko katere se ponovno približam primerjalni obravnavi gledališkega govora in teksta v dramskem in t. i. performativnem gledališču ter se ob Gledališču Pupilije Ferkeverk ponovno vračam k izhodiščnemu vprašanju: kako sta s smrtjo literarnega gledališča povezana gledališki tekst in govor?

1 ZGODOVINSKI KONTEKST – KRIZA DRAMSKEGA GLEDALIŠČA

S kratkim orisom zgodovinskega konteksta začenjam daleč nazaj, v obdobju, ki ni neposredno vezano na dogodke v slovenskem gledališču petdesetih in šestdesetih let. Člani Gledališča Pupilije Ferkeverk so celo sami izrecno zanikali povezavo z zgodovinsko avantgardo, čeravno se na drugi strani ob njihovem gledališkem prizadevanju (in tudi tistem nekoliko starejšega Odra 57) redno pojavlja ime Antonina Artauda in ideja tako imenovanega “čistega gledališča”. Mimo tega dejstva je obdobje prvih desetletij 20. stoletja za nadaljno obravnavo pomembno predvsem iz dveh razlogov. Prvi je ta, da so bile takrat prvič jasno formulirane ideje o neodvisnem, avtonomnem gledališču; gledališču, ki ni “suženj” dramske literature; gledališču, ki ruši četrto steno gledališke “škatle”; gledališču, katerega naloga ni oblikovanje in posredovanje *pomena* oziroma *smisla*, pač pa z osredotočanjem na materialno-čutna gledališka sredstva proizvajati *učinek* na gledalce. Ideje Craiga, Tairova, Mejerholda, avantgardnih gibanj, zlasti pa Artauda, so v petdesetih in predvsem šestdesetih letih z nastopom neoavantgarde in eksperimentalnih gledališč postale ponovno aktualne. Postavljene v nov zgodovinski kontekst, so doživele svojevrstno reinterpretacijo v bolj ali manj radikalni odvrnitvi gledališča od literature. Brez omenjenega zgodovinskega ozadja je razumevanje prelomnosti tega fenomena okrnjeno. Drugi pomembni razlog pa tiči v vrsti podobnosti med prijemi zgodnjih gledaliških reformatorjev in avantgardnih gibanj ter eksperimentalnimi odri druge polovice 20. stoletja. Lahko sicer rečemo, da *Pupilija*, *papa Pupilo* pa *Pupilčki* nima zveze z dadaističnimi gledališkimi uprizoritvami. A vendar pri tem ne moremo mimo določenih podobnosti, kot so na primer režirani literarni večeri branja poezije ali uporaba neumetniških besedil v kolažni tehniki v vlogi gledališkega teksta. Kot je zapisal nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann, “ob vseh podobnostih izraznih oblik [je] treba pomisliti na to, da lahko ista sredstva v različnih kontekstih radikalno spremenijo pomen” (Lehmann, 26). Zato meni, da se mora obravnavanje novejših gledaliških oblik najprej ozreti k zgodovinski avantgardi, ker je v njej prvič prišlo do razbitja tradicionalne klasične dramaturgije enotnosti. Na sploh sodobna gledališka in literarna teorija od nastopa simbolizma, zlasti pa od avantgarde dalje sledita tako imenovani krizi drame, dramskega avtorja in gledališča, ki naj bi enega vrhuncev doživela ravno v šestdesetih letih s padcem principa dramskega gledališča in vznikom

novih uprizoritvenih načinov, ki v skrajni legi celo popolnoma prekinjajo tradicionalno vez gledališke z literarnodramsko umetnostjo.

1. 1 Razmerje med gledališčem in literaturo

Peter Szondi je v *Teoriji moderne drame 1880–1950* leta 1956 podal zelo daljnosežno sodbo o drami na prehodu in v teku 20. stoletja, ko je zapisal, da je drama v krizi. Njegovo formulacijo so za njim prevzeli, jo razvijali in dopolnjevali mnogi pomembni teoretiki, ko so pisali ne le o krizi drame, ampak tudi krizi dramske osebe in avtorja kot o splošnem stanju dramatike in z njo povezanega gledališča 20. stoletja. Toda za kakšno krizo naj bi dejansko šlo? Szondi sam jo je videl v tem, da za dramo vse od simbolizma dalje ne veljajo več temeljne značilnosti, ki se jih je ne glede na njene različne zgodovinske pojavne oblike dalo definirati ob drami aristotelovske tradicije. Tradicionalno dramo po njegovi znani teoriji bistveno opredeljujejo absolutna sedanjost, dialoškost kot osnovni princip medčloveške komunikacije in dejanje oziroma akcija. Na prelomu stoletja pa je po Szondiju prišlo do “velike gledališke revolucije”, ki “razvoj moderne drame pelje stran od drame same” (Szondi, 28). Sprožena je bila zahteva po večji samostojnosti neverbalnih komponent, kar je premaknilo poudarek od dialoškosti in privilegiranja verbalnega na druge izrazne elemente gledališča. V izrazito dialoški princip so v vedno večji meri prodirale epske, pripovedne prvine, ki so, poudarja Szondi, v drami prisotne skozi njeno celotno zgodovino, vendar prej niso bile prevladujoči način pripovedovanja. Sodobna drama pa se po Szondiju oblikuje kot drama, ki jo v opoziciji do dramske tradicije označi za epsko, pri čemer se opira na klasično opozicijo med dramskim in epskim govornim načinom, ki jo je kot temeljno za razlikovanje pesniških izražanj vpeljal že Platon. Medtem ko gre pri dramskem govoru za posnemanje (*mímesis*), pri katerem “pesnik govori skoz usta drugega” (Platon, 79), je temu nasprotno pripovedovanje (*diégesis*), pri katerem “se pesnik nikjer ne skuša skriti” (Platon, 79); tretji tip predstavlja kombinacijo prvih dveh. Drama, ki gradi na mimetičnem načelu, se torej navidez odvija brez prisotnosti pripovedovalca, v medsebojni komunikaciji nastopajočih likov, ki nagovarjajo eden drugega in ne direktno gledalca. Szondi zapiše, da taka drama “[n]e pozna ničesar razen sebe” (Szondi, 30), je samozadostna – absolutna, zaprta. To se odraža tudi v odnosu do gledalca, ki je “molčeč, ohromljen zaradi vtisa

drugega sveta” (Szondi, 30). Nagovor ne velja njemu, ki je v tem smislu le pasivno prisoten; sam v drami lahko spregovori le skozi usta drugih (dramskih oseb).

“Odnos med gledalcem in dramo pozna le popolno ločitev in popolno identiteto, ne pozna pa prenikanja gledalca v dramo ali pa nagovora, s katerim drama nagovarja gledalca.” (Szondi, 30)

Epska drama z vpeljevanjem pripovednega načina tako absolutnost torej ruši in vzpostavlja nov, dramskemu nasproten komunikacijski model, za katerega se po Szondiju ponuja izraz ‘epski’.

Szondijeva misel o simbolizmu kot obdobju začetka krize drame je v sodobni teoriji drame in gledališča postala skorajda splošno sprejeta, medtem ko je teza o epskosti sodobne drame doživela več kritičnih obravnav. Sklepu, da pri obravnavanju “moderne” drame “ni mogoče shajati brez [dramskemu] nasprotnega pojma”, to pa je “epsko” (Szondi, 28), v *Postdramskem gledališču* oporeka na primer nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann. Teoriji o epizaciji drame očita enostranskost, česar po njegovem ne spremeni niti Szondijeva kasnejša (delno pa že v *Teoriji moderne drame* prisotna) razširitev teze z obravnavo lirske drame. Bistveno napako, za katero meni, da je nemara bolj kot za Szondija “usodna” za njegove “nadaljevalce”, Lehmann vidi v neutemeljenem izhajanju iz klasične opozicije dramsko–epsko oziroma iz literarnoteoretske trojice osnovnih pripovednih načinov. Omejitev na fenomen epizacije namreč ne le pušča ob strani celo vrsto drugih odklonov od t. i. tradicionalnega dramskega modela, ki se jih ne da opisati v kontekstu omenjene pojmovne triade, pač pa omejuje tudi celosten pogled na sam gledališki razvoj. Vsakovrstnih formalno-strukturnih sprememb v 20. stoletju in že par desetletij prej ni doživljala le drama, temveč tudi gledališče – tako v dialogu z dramatikom kot neodvisno od nje, kar mora nenazadnje upoštevati tudi sodobna teorija drame.

V naslednjih poglavjih bodo zato izpostavljeni pomembnejši zasuki v zgodovini dramsko-gledališkega razvoja, ki predstavljajo referenčno točko za obravnavo in razumevanje radikalnosti ločitve gledališča od dramske literature, ki jo pri nas prvič zaznamuje predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* Gledališča Pupilije Ferkeverk.

1. 1. 1 Dominantnost literature

Vprašanje razmerja med tekstom in odrom je z literarnoteoretskega gledišča kar najtesneje povezano z dvojno naravo drame kot uprizoritvi namenjenega literarnega besedila. Na eni strani njena strukturna specifika izhaja ravno iz vezanosti na gledališko umetnost, na drugi pa je tej vedno predobstoječa, kar gledališče postavlja v vlogo njenega odrskega realizatorja. Na podlagi takega, iz literature izhajajočega pogleda, se je v zahodni gledališki zavesti utrjeval odnos do uprizoritve kot le enega izmed možnih načinov prezentacije dramskega teksta, ki kot zaključeno umetniško delo obstoji tudi brez nje. V tem smislu je imela močan vpliv Aristotelova opredelitev odnosa med tragedijo in spektaklom v *Poetiki*. Uprizoritev (spektakel) sicer prišteva med šest konstitutivnih prvin tragedije, ki jo označujejo za posebno vrsto, vendar tragedijo obenem obravnava kot avtonomno umetniško delo, ki se kot tako v odnosu do uprizoritve postavlja v dominantno vlogo, saj svoje bistvo ohranja tudi brez nje.

“Spektakel [...] sicer učinkuje na dušo gledalca, vendar ima z bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega; saj lahko tragedija naredi vtis tudi brez gledališke uprizoritve in brez igralcev.” (Aristotel, 72)

Ameriški teatrolog Richard Schechner² ob tem opozarja, da je ravno starogrška drama na neki način vzpostavila prevlado načela besedila nad načelom dogajanja v odrski umetnosti, čeravno je dejanje – kar je nenazadnje razvidno tudi iz *Poetike* – tedaj še vedno veljalo za bistveni del drame³. Razmerje se je nato počasi obračalo v prid literarnega – besednega – posredovanja. V gibalnem izrazu je gledališče postajalo vse bolj abstraktno in je poudarek prenašalo na z govorom dramskih oseb podajano vsebino. Dokončno prevlado koncepta drame kot besedne predloge, s katero je gledališki dogodek postal stvar reprezentacije določenega literarnega besedila, Schechner postavlja v čas renesanse in ga povezuje z razmahom pismenosti. Ta je po njegovem odigrala ključno vlogo pri uveljavitvi dramskega – avtorskega – dela kot predloge in vodila gledališke uprizoritve. Z razvojem stalnih institucionalnih gledališč se je v prihodnjih stoletjih dramski avtor ustoličil tudi kot tvorec gledališča, dominantnost literarne predloge v gledališču pa se je stopnjevala vse do konca 19.

² Richard Schechner: *Performance Theory*, London, Routledge, 1994.

³ “Brez dejanja ni tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča.” (Aristotel, 71)

stoletja. Novoveško (meščansko) gledališče je literarno gledališče. Dramsko besedilo v njem zaseda nesporno prvo mesto, ki meri prostor vsem ostalim gledališkim sredstvom. Kot obdobje najizrazitejšega, celo absolutnega privilegija pisanega teksta Schechner izpostavlja realizem in naturalizem. Gledališče je tedaj prevzemalo vlogo podaljška literature, ki dosega širši krog občinstva. V želji po učinku je sledilo imitativnemu, mimetičnemu principu uprizoritve, ki naj bi dosegla iluzijsko prekrivnost z vsakdanjo realnostjo in maksimalizirala potencialni učinek dramskega dela. Vendar pa se je na prelomu stoletij imitativno načelo, po katerem naj bi fikcija izkazovala verno odslikavo realnega in iz te podobnosti črpala učinkovno moč gledališča, ravno v tej točki izkazalo za ne več zadovoljivo. Gledališka predstava je ostajala "le" gledališka predstava in bolj kot si je prizadevala pripeljati življenje v umetnost, bolj očitna je bila razlika med njima. Figurativno rečeno: tudi ko je na odru umrl še tako prepričljiv Hamlet, je gledalec vedel, da bo igralcu kmalu lahko zaploskal pred zagrnjeno zaveso; gledalec vedno ve, da je v gledališču in da igralec igra. To je ena temeljnih gledaliških konvencij, ki se je ob zatonu stoletja razgrnila v napetosti odnosa med dramo in uprizoritvijo, literaturo in gledališčem, ki je v privilegizaciji teksta dotlej ostajal bolj ali manj neproblematičen.

1. 1. 2 Avtonomno gledališče

Na prelomu stoletij sta se tako dramatika kot gledališče vsak na svoj način in vendar recipročno radikalno odvrnila od prakse realizma oziroma naturalizma. Simbolistična dramatika se je od objektivističnega prikazovanja realnosti in tematiziranja družbeno-družinsko zaznamovanega posameznika usmerila k raziskovanju subjektivno dojete resničnosti in sveta onkraj izrekljivega. Globljo resničnost, ki naj bi jo konkretnost vsakdanjega zakrivala, je skušala izraziti preko simbolov, prispodob in abstrahiranih likov, pri čemer je princip drame kot niza dogodkov zamenjevalo nizanje statičnih, močno lirsko-razpoloženjsko zaznamovanih prizorov. S tem je simbolistična drama v primerjavi z realizmom vnesla bistveno spremembo v pojmovanje dramatičnega, ki ni več izhajalo iz dramskega dialoga in dogajanja, pač pa iz vseobvladujoče atmosferičnosti, razprtja slutnje o zavesti komaj pojmljivem. Dramatika simbolizma se je s tem približala lirskemu izrazu, z uprizoritvenega vidika pa je izvršila pomemben prenos poudarka z verbalno posredovanega na neverbalno.

Konec 19. stoletja so se v gledališču začele pojavljati težnje po avtonomizaciji gledališke umetnosti, obenem pa je tudi drama sama doživljala nekakšno formalno krizo. Za dramsko literaturo je sicer še naprej veljalo, da uprizoritev pri njenem bistvu ne igra odločilne vloge. Vendar pa se s koncem 20. stoletja pojavijo celo dvomi o splošni kompatibilnosti (dramske) literature in gledališča, in sicer tako s strani dramskih piscev kot režiserjev. Pojavi se misel o drami, ki ni ne mišljena ne primerna za uprizarjanje. To je sicer v precejšnji meri povezano z občutkom, da prevladujoča realistična dramaturgija simbolistični dramski poetiki enostavno ne ustreza več. Z gledališkega vidika se je na drugi strani zdel velik del obstoječe dramatike (zlasti pa seveda realistične) neustrezen za realizacijo idej o novem, drugačnem gledališču. Vplivni gledališki scenograf in teoretik Edward Gordon Craig je na primer večino zgodovinskih dramskih del imenoval 'dramske pesnitve' in bil mnenja, da so in naj bodo namenjena samo branju. Uprizarjanje Shakespearovih velikih tragedij se mu je zdelo celo nevarno, ker odrska uprizoritev uničuje bogastvo tako dovršenega imaginarnega dela.⁴ Tezo o neuprizorljivosti naj bi po njegovem potrjevala kar njegova lastna postavitve *Hamleta*. Na drugi strani je Pirandello dvomil o združljivosti drame in gledališča, Stéphane Mallarmé pa je bil na primer mnenja, da je dramo treba vrniti knjigi oziroma, da je uprizoritev prej ko ne njen nepotreben "dodatek":

"Zdi se mi, da samo ples (zaradi svoje gestike) in mogoče tudi pantomima zahtevata realen prostor, t.j. oder. Sicer pa, strogo vzeto, papir povsem zadošča, da bi se evocirala drama." (cit. po: Kralj; v: Craig, 196)

Dramski dialog, kot ga je poznal realizem, se je na sploh mnogim simbolistom zdel trivialen. Dramatika se je razvijala v smer, za katero je bilo ustrezno dramaturgijo treba šele iznajti. Hkrati pa so se mnoge novosti, ki jih je v dramsko pisavo uvajal simbolizem, v zavračanju realistične estetike sklapljale s takrat formirajočimi se zahtevami po avtonomizaciji gledališke umetnosti. Te so večinoma delovale v smeri

⁴ Misel o popolnosti Shakespearovih del, ki zato niso primerna za uprizarjanje, ter predlog, da se gledališče pri izbiri gledališkega besedila raje ozira po dramah, ki bodo kot umetniško delo dovršene šele z uprizoritvijo, je zapisal v enem svojih prvih pomembnejših kritičnih spisov *O gledališki umetnosti* (*On the Art of the Theatre*) l. 1905. Bolj razširjen in znan je spis postal v drugi, dopolnjeni izdaji iz l. 1911. Carlson, *Teorije gledališča III*, str. 9; Styan, *Modern Drama in Theory and Practice II*, str. 17.

ukinjanja vloge literature kot tvorca gledališkega in poudarjale pomen celostnega gledališkega jezika, ki naj ne privilegira besednega – literarnega – izraza.

1. 1. 2. 1 Zgodnji gledališki reformatorji

Edward Gordon Craig je v že omenjenem članku *O gledališki umetnosti* (*On the Art of the Theatre*) predlagal, kako naj se gledališče osvobodi jarma, ki mu ga je nadel realizem 19. stoletja. Podobno kot nekoliko starejši Adolphe François Appia⁵ je verjel, da mora uprizoritev delovati kot celota, izrabiti vsa sredstva, ki jih ima gledališče na voljo, za kar mora biti v končni fazi odgovoren režiser s svojo vizijo uprizoritve. Ta ne sme biti preprosta imitacija, reprodukcija literarnega dela, temveč umetniška kreacija, tako kot mora igralec⁶ ne posnemati, utelešati, temveč interpretirati vlogo, ustvariti karakter. Besedni dialog naj bi v predstavah predstavljal kvečjemu enakovreden del – poleg dejanj, gibov in odrske atmosfere⁷. Vez med literaturo in gledališčem pa je relativiziral tudi z mislijo, da je gledališče izvorno vezano na plesno-gibalne rituale in ne na literaturo. Tej je v svojih koreninah celo povsem nasprotno, zato lahko obstaja tudi kot povsem neverbalno.

Tudi ruski režiser Aleksander Tairov je trdil, da gledališče ni in ne sme biti organsko povezano z literaturo, zato naj ji nikakor ne služi z mehanskim reproduciranjem. Svojo misel je še radikaliziral s sodbo, da je za gledališče nasploh produktivnejše, da se odpove obstoječim dramam in si raje ustvari lastne scenarije ter pri tem teži k sintetičnosti uprizoritve.

V povezavi s teorijami in prepričanji takrat formirajočega se ruskega formalističnega krožka se je o strukturi dramskega teksta in gledališču spraševal tudi Vsevolod Mejerhold. Svojo gledališko pot je začel pod mentorstvom "velikega mojstra

⁵ Da je Craig poznal njegove teoretične zamisli in jih tudi zelo cenil, priča sledeči pisemski zapis iz l. 1917: "To me there is far more vivid life and drama in one of your great studies for scenes than in anything else known to me in our theatre of Europe." (cit. po: Styan, 17) // "Za moj okus je v eni vaših imenitnih scenskih študij več živopisne življenjskosti in drame kot v čemerkoli drugem, kar mi je v našem evropskem gledališču znanega."

⁶ Craig je želel "klasičnega" igralca dejansko odstraniti z odra, saj naj bi bil vedno obremenjen z osebnimi kapricami in čustvi, ki s svojo nepredvidljivostjo škodujejo umetniškemu poslanstvu. V spisu *The Actor and the Über-Marionette* (*Igralec in nadmarioneta*, spis je v reviji *The Mask* izšel l. 1908) celo predlaga, da naj igralca zamenja t. i. *nadmarioneta*, neanimiran lik, ki "ne bo tekmovala z življenjem", ampak "se bo napotila onkraj" (Carlson, 10). Kasneje je to zahtevo omilil; tudi maskirani človeški izvajalec, osvobojen svoje osebnosti in ega, bi se s popolnim obvladovanjem telesa in izraza "igralca" v očeh gledalca lahko spremenil v velikana, božansko podobo in občinstvu predložil "elementarna razpoloženja človeštva" (Carlson, 10).

⁷ Scenografija je bila za Craiga celostna atmosfera, ne le prostorska oblikovanost odra.

realizma” Konstantina Stanislavskega, s katerim sta imela stalne spore glede pogledov na postavitev in režijo⁸. Mejerhold je realizem obtoževal, da uporablja samo glasovni in obrazni izraz igralca, namesto da bi uporabil celo telo (gestikulacijo, gibanje itd.). Poleg tega je poudarjal, da pravega vzdušja drame ne narekujejo razni rekviziti ali detajlna scenerija, pač pa notranji ritem drame, izražen preko ritma in lirizma besed(ila). Vztrajal je, da mora režiser z igralci za vsako posamezno igro najti stil, primeren konkretni igri, pri čemer naj bo vprašanje forme pred vsebino, namesto imitativne pa poudarjena “plastična”, “fizična” igra. Kajti šele tako naj bi bil igralec gledalcu zmožen izraziti resnico notranjega občutka drame. S tem naj bi dosegel gledalčevo aktivno soudeležbo pri igri, kar se mu je zdelo ključnega pomena. Nikakor ni pristajal na postavko realizma, naj uprizoritev doseže, da publika pozabi, da je v gledališču. Nasprotno, publiko je dojemal kot samo središče gledališke predstave. Huntley Carter je slikovito zapisal:

“Stanislavsky told the actor he must forget that he is on the stage. Tairov told him he must remember nothing else. Meyerhold told him he must remember that he is one of the audience.” (cit. po: Styan, *Modern Drama ... III*, 80) // “Stanislavski je igralcu rekel, da mora pozabiti, da je na odru. Tairov mu je rekel, naj le tega ne pozabi. Mejerhold pa je dejal, da si mora zapomniti, da je eden izmed publike.”

Mejerhold sam pa je že leta 1907 v zapiskih ugotavljal:

“We intend the audience not merely to observe, but to participate in a corporate creative act; the actor is left alone, face to face with the spectator, and from the friction between these two unadulterated elements, the actor’s creativity and the spectator’s imagination, a clear flame is kindled.” (cit. po Styan, *Modern Drama ... III*, 77)⁹ // “Naš namen ni, da občinstvo zgolj

⁸ Vendar pa je treba omeniti, da je tudi Stanislavskega pritegoval (posebej Maeterlinckov) simbolizem. L. 1905 je zato ustanovil poseben Studio Moskovskega umetniškega gledališča, kjer naj bi se eksperimentiralo s simbolizmom in drugimi “abstraktnejšimi” stili, ki jih je nazival “impresionizem”. Ta Studio je kasneje predal v vodstvo Mejerholdu, ki si je tako želel delati v bolj “sodobnem duhu”. Stanislavski sicer nikoli ni izgubil naklonjenosti do realizma, ga pa je bil pripravljen (in ga tudi je) nekoliko razširiti, in sicer v t. i. notranji realizem. Poleg tega je l. 1908 v Moskvo povabil vodilno angleško osebnost “nasprotnega tabora” Craiga, da postavi simbolističnega *Hamleta*, tik pred svojo smrtjo l. 1938 pa je gledališko javnost presenetil s povabilom Mejerholdu, da postane njegov asistent režije in naslednik pri Opera studiu.

⁹ Angleški dramaturg John Louis Styan meni, da ideja za tem izhaja iz takrat popularne in moderne Pavlove teorije refleksno-asociativnega pogojevanja; kar naj bi bilo prikazano skupaj na odru, naj bi pogojevalo odziv občinstva na način, da bi bila, ne glede na to, kako nerealna je odrska konvencija, “realnost” s strani občinstva sprejeta oziroma uzrta kot taka; seveda, če se le izbere pravo formulo.

opazuje, ampak da sodeluje pri družnem ustvarjalnem dejanju; igralec ostane sam, iz oči v oči z gledalcem, in iz trenja med tema dvema čistima elementoma, igralčeve ustvarjalnosti in gledalčeve domišljije, se vname jasen ogenj.”

Da bi doseglo opisani učinek, se mora gledališče po Mejerholdu znebiti statusa čitalnice. “V gledališču so besede samo vzorec v tkivu gibanja,” (cit. po: Orel, 23) trdi, zato naj bo gledališka predloga predvsem *scenarij gibanja*¹⁰. Ta naj poda smernice za igralčevo gibanje, gestiko, mimiko, pri čemer naj ne poskuša posnemati življenjskih situacij, ampak naj se osredotoči na samo gledališko situacijo, govorni diskurz pa naj glede na zarisano vsebino nastaja sekundarno.

1. 1. 2. 2 Antonin Artaud

Zahteve po deliterarizaciji in reteatralizaciji so torej kot odgovor na imitacijsko načelo in dominanco dramskega, literarnega teksta – s tem pa ožjejezikovnega – v gledališki predstavi torej vzniknile že na začetku 20. stoletja. Vendar pa je bil s kritiko logocentrične tradicije gledaliških uprizoritev in idejo o t. i. *gledališču krutosti* v naslednjih desetletjih najvplivnejši Antonin Artaud.

Podobno, kot je za gledališče zahteval Mejerhold, Artaud za gledališče krutosti postavlja, da v nasprotju z uveljavljeno (zahodno)evropsko prakso ne bo temeljilo na dialogu “in tudi tisto malo, kar bo ostalo od dialoga, ne bo sestavljeno in določeno v naprej, ampak na odru; dialog bo napravljen in ustvarjen na odru v povezavi z onim drugim jezikom”, v vsem skupaj pa se bo “beseda prikazala kot nujnost, kot rezultat dolge vrste odrskih zbližanj, trkov in trenj [...]” (Artaud, 133). Artaud je razumel jezik v veliko širšem pomenu kot zgolj v smislu (na odru) izrečenih besed. Te so mu predstavljale le del komunikacijske palete in zanje je zahteval, naj izhajajo “iz nujnosti po govorici” ter se umaknejo gibu, ko se “govorica izkaže za slepo ulico” (Artaud, 132). V slepo ulico pa je sodeč po Artaudu zašla odrska govorica tradicionalnega gledališča v celoti. Podobno kot kasneje dramatik absurda je trdil, da je treba priznati, “da je govorica okostenela, da so prav vse besede zaledenele in

¹⁰ Po Mejerholdovem prepričanju naj bi *scenarij gibanja* predvidel tudi uvodni in sklepni nagovor publike, ki naj se vseskozi zaveda, da se pred njo odvija “igra”. Predhodnike takega scenarija je prepoznaval na primer v dramah Tirs de Moline.

otrpnele v svojih pomenih, v poenostavljeni in omejeni terminologiji” (Artaud, 140). Za to stanje je krivil gledališče psihološkega realizma;

“Zahodna psihologija se izraža skoz dialog, in obsedenost z jasno besedo, ki izreče vse, je privedla do izsušenosti besed.” (Artaud, 141)

Artaud je zato izpeljal sklep, da v gledališču krutosti ne gre izhajati iz napisanih iger, ki temeljijo na pisavi in govorici. Kot režiser je hotel predstavo graditi iz fizične prisotnosti akterjev in moči dejanja, samega gibanja v prostoru ter na ta način na eni strani (v nasprotju s tem, kar mu je bilo nemalokrat pripisano) razširiti odrski jezik in povečati njegove zmožnosti, na drugi pa, posledično, besedo zopet pomensko razpreti. Kot je sam pojasnil v enem izmed *Pisem o jeziku*:

“Govorjenemu jeziku pridajam neki drugi jezik in jeziku besede, katerega skrivnostne zmožnosti smo pozabili, skušam vrniti njegovo staro čarno učinkovitost, njegovo vseobsegajočo uročevalno učinkovitost.” (Artaud, 133)

Omejitev gledališča na en sam jezik je za Artauda pomenilo njegovo smrt; literarno gledališče po njegovem ukinja gledališče kot gledališče, zato se je temu principu treba upreti oziroma ga nadomestiti s čisto gledališko govorico. Blaž Lukan je zapisal:

“Artaud je pisca sicer izgnal iz gledališča, vendar predvsem pisca v smislu Boga; to pa še ne pomeni, da se novo gledališče ne bo več ukvarjalo z uprizarjanjem dramskih besedil – le [...] najti je treba nov dramski jezik.” (Artaud, 18)

Besede v gledališču, pravi Artaud, morajo biti izrekane po nujnosti in nositi pomen, kot ga imajo v sanjah. Govor naj v drami nastopa kot izraz sanjske logike, kjer je temeljno sporočilo vsebovano v samem zvenu besede.

Dramske podobe naj tako ne bi bile le suženjsko posnemanje realnega življenja, ampak naj bi ustvarjale svoj svet, temelječ na fizični podobi, dejanju, neposredni prisotnosti. Tako gledališče naj bi publiko nagovarjalo celostno ter pri tem imelo celo terapevtsko vlogo. Namesto da se drama z besedo in psihološkim realizmom trudi reproducirati življenje, česar nikoli ne bo mogla doseči, naj se raje posveti iskanju globlje resnice znotraj paralelne realnosti, ki jo vzpostavlja gledališče. Novo

gledališče mora po Artaudu pred gledalca postaviti dvojnika, nadomestno življenje, ki naj predstavlja silovitejše, bolj resnično izkustvo realnosti. Da bi to doseglo, se mora gledališče med drugim odpovedati principu italijanske škatle in publiko umestiti v sredo spektakla. Ta naj s konkretnimi dejanji, taktiko šoka, zvoki, podobami, lučmi, kostumi, maskami ter konec koncev tudi z govorom gledalca zaobjame in ponese v nekakšen stadij ritualnega, hipnotičnega senzualnega doživetja, ki vodi v očiščenje krivde in uravnoteženje življenjskih energij.

Pomemben vir navdiha za Artaudovo vizijo novega gledališča je bilo njegovo srečanje z vzhodnimi gledališkimi produkcijami – zlasti dvema. L. 1922 je v Marseillesu prisostvoval predstavi kamboških plesalcev, še bolj pa ga je zaznamovala uprizoritev gledališke skupine z Balijskega v Parizu l. 1931. Navdušen nad izrazno močjo plesa, ritualskostjo ponavljajočih se gest ter komunikacijskim tokom giba, je v orientalskem mysticismu in prvinski obrednosti uvidel primarno počelo gledališkega, ki se je v zahodni drami po njegovem izgubilo v pretirani zavezanosti besednemu principu, realizmu in moralizirajočemu sporočilu.¹¹ V naslednjih dveh letih je Antonin Artaud napisal svoja izredno vplivna manifesta o krutem gledališču, ki sta bila skupaj z nekaterimi drugimi spisi in izbranimi pismi knjižno izdana pod naslovom *Le Théâtre et son Double (Gledališče in njegov dvojnik)* l. 1938. Toda Artaud je kot izrazit nasprotnik realizma in poveljevanja sporočilne teže jezika nastopil že na začetku svoje umetniške poti, ko se je preizkušal kot pesnik in (opazneje) kot igralec pri zvanečih imenih takratnega francoskega gledališča – Lugné-Poeju, Pitoëffu ter Dullinu. Pri slednjem ga je pritegnila in zaznamovala posebej improvizacijska metoda vežbanja igre. Na drugi strani je iz pisemske korespondence z urednikom *Nouvelle Revue Française* Jacquesom Rivièrom razvidno, da se je že kot mladi pesnik soočal z mučno nezmožnostjo celovito ubesediti čustveno izkušnjo¹² in ugotavljal, da medtem ko je literatura sicer zmožna vzbuditi določena čustva, obenem nikakor ne more v polnosti opisati globine človeškega občutja. Kaj takega bi lahko doseglo gledališče, a se mora ravno zato prej odpovedati predanosti prikazovanju

¹¹ Element obredne magičnosti je Artauda tako prevzel, da je l. 1936 pol leta preživel med mehiškimi Indijanci, kjer je preučeval in se tudi udeleževal njihovih ritualnih in obrednih ceremonij. Le leto za tem je, po letih bolj ali manj neuspešnega spopadanja s shizofrenijo in odvisnostjo od opija, naslednje desetletje preživel hospitaliziran v psihiatrični bolnišnici, nato pa umrl za rakom kmalu po tem, ko jo je zapustil.

¹² J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice II*, str. 107–108. Styan se v zvezi s tem naslanja na izsledke Martina Esslina, ki jih je le-ta objavil v l. 1976 izdanem delu *Antonin Artaud*.

literature in logiki besedne komunikacije, posledično pa tudi preseči delitev med dramskim avtorjem in režiserjem s kombinacijo obeh funkcij znotraj enega samega gledališkega "Stvaritelja".

Razsežnost vpliva teoretične misli Antonina Artauda je (bila) osupljiva. S svojimi idejami je zaznamoval že sodobnike, kot gledališkega preroka pa ga je kasneje odkrivala in ustoličila (gledališka) neoavantgarda šestdesetih; leta 1964 je bila v Franciji zaradi velikega zanimanja zanj natisnjena druga izdaja *Gledališča in njegovega dvojnika*, v ZDA pa je knjiga v prevodu pesnika M. C. Richardsa izšla l. 1951. Mnoga ameriška eksperimentalna gledališča (npr. Living Theatre, Open Theatre, Performance Group) so se odkrito navdihovala in zgledovala po Artaudovi misli. Precejšnje zasluge pa imajo (zlasti Living Theatre) nenazadnje tudi za njeno ponovno popularizacijo v Evropi.

Toda pri vsem tem je treba opozoriti na dve dejstvi: prvič, v neoavantgardnih gledaliških praksah je Artaudova teorija gledališča krutosti doživljala precej različne interpretacije in poudarke, kar – tudi mimo predpostavke, da si omenjena eksperimentalna gledališča vendarle načelno niso zadevala cilja popolnoma uresničiti Artaudove vizije – kaže na to, da so njegove predstave o gledališču, kot jih je predstavil v svojih dveh manifestih in večih spisih, dovolj abstraktne in odprte, da v praksi prej kot metoda služijo kot inspiracija in podkrepitev hotenj po prenovitvi gledališke umetnosti. Drugič pa velja poudariti, da tudi Artaudova skopa praksa sama ni dosegla njegove teorije. Leta 1924 se je pridružil nadrealističnemu krožku Andréja Bretona, vendar je iz njega že čez dobri dve leti izstopil.¹³ Kot so nanj vplivale nadrealistične ideje o svetu sanjskega in nezavednega, je tudi Artaud pri nadrealistih pustil pečat predvsem s svojimi idejami o gledališču, in ne s prakso. V tej se je kot režiser prvič zares preizkusil, ko je l. 1926 z Rogerjem Vitracom in Robertom Aronom ustanovil Gledališče Alfreda Jarryja. Brez stalnega prostora in finančnega priliva jim je uspelo postaviti štiri uprizoritve, preden je l. 1929 gledališče neslavno propadlo zaradi finančnih težav, pa tudi nesoglasij med Artaudom in Vitracom.¹⁴ J. L. Styan v svoji pregledni monografiji *Modern Drama in Theory and Practice* Artaudovi

¹³ Artaud se ni strinjal z vstopom vidnejših članov nadrealističnega gibanja, na čelu z Bretonom, v komunistično partijo. Poleg tega njegovi kolegi v krožku niso imeli tako izrazitega posluha za gledališko ustvarjanje, ki se mu je sam hotel v celoti posvetiti.

¹⁴ Spet je bilo posredi predvsem mešanje politične ideologije in umetnosti, česar Artaud ni trpel.

produkciji iz obdobja Gledališča Alfreda Jarryja pospremi z oznako “questionable venture”, saj naj bi tudi kot nadrealistični delovali milo rečeno neprepričljivo.¹⁵ Tretjo in zadnjo celovečerno igro – *Les Cenci* – je Artaud uprizoril vrsto let kasneje, ko je l. 1935 ustanovil in kratek čas vodil Gledališče krutosti, v katerem je želel v praksi uresničiti svojo vizijo novega gledališča. *Les Cenci* je igra, katere gledališki tekst je narejen deloma po Shelleyjevi drami in deloma po Stendhalovih *Italijanskih kronikah*. Artaud je pri tem sledil prepričanju, da si mora gledališče svoje besedilo šele narediti, pri čemer lahko svobodno posega po velikih literarnih delih ali temah preteklosti in jih preoblikuje, kot to ustreza konkretni uprizoritvi. Pravtako je Artaud v *Les Cenci* uveljavil načelo gledališča v krogu, pa tudi polno izkoristil vso odrsko tehniko in sredstva (od luči do glasne glasbe, ki se je razlegala z vseh strani), ki jih je imel na voljo. Toda tudi ta igra je bila vse prej kot uspešna. Styan kot najverjetnejša razloga za ponovni neuspeh navaja neprimernen prostor, s katerim se je ob pomanjkanju drugih možnosti Artaud moral sprijazniti (prevelika koncertna dvorana Théâtre des Folies-Wagram), in posledično zelo slabo razumljivo glavno igralko.

Sloves Antonina Artauda tako dejansko izhaja iz njegovih teoretičnih spisov in manifestov. Pri tem so bile najdaljnosežnejše njegove ideje o ritualnem momentu kot prapočelu gledališkega, zavrnitev dramskega dela kot izgotovljenega gledališkega teksta, poudarjanje vloge režiserja kot gledališkega preroka, vztrajanje pri nujnosti vključitve publike v sredo dogajanja in poudarjanjem celostnega čustvenega izkustva, do katerega mora gledališka uprizoritev pripeljati gledalca. Vse to je aktualizirala, s tem eksperimentirala in tudi radikalizirala neoavantgarda druge polovice 20. stoletja, ki Artauda zato postavlja za svojega (pra)očeta.

1. 1. 2. 3 Avantgardna gibanja

Prav toliko, kot so k razvoju gledališke umetnosti prispevali zgoraj predstavljeni režiserji in teoretiki prenovitve od realizma utrujenega gledališča, so na drugi strani

¹⁵ V prvi, Artaudovi *Le jet de sang* (*Curek krvi*, 1927), so med drugim iznad odra padale umetne človeške okončine in izdelki iz kamna, kar naj bi ponazarjalo propad zahodne civilizacije, upor človeštva pa je simboliziral prostitutkin ugriz božje roke, čemur je sledilo špricanje krvi preko celega odra. Artaudova druga uprizoritev se je naslanjala na Strindbergovo *Sanjsko igro*, a jo je prekinilo veseljačenje Artaudovih nekdanjih kolegov nadrealistov. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice II*, str. 106.

zlasti za razvoj novih uprizoritvenih praks pomembni metodični, mišljenjski in estetski zasuki, ki so jih v kratkem obdobju sproducirala avantgardna gibanja od futurizma, dadaizma do nadrealizma tako s prakso kot z manifesti in spisi, ki so umetnosti postavljali nova izhodišča in izrazne načine.

Prvo veliko avantgardno gibanje je bil futurizem, na čelu katerega je nastopal italijanski umetnik Filippo Tommaso Marinetti. L. 1909 je francoski časnik *Le Figaro* na naslovni strani objavil njegov manifest, v katerem med drugim poziva k zrušenju muzejev in akademij ter se zavzema za novo umetnost, ki pritiče novemu stoletju.¹⁶ Marinetti se je gledališču kot tisti izmed literarnih oblik (!), ki po njegovem lahko najučinkoviteje služi futurizmu, posvetil zlasti v dveh esejih; *La volupté d'être sifflé* (*Užitek biti izžvižgan*) in *Il teatro di varietà* (*Varietejsko gledališče*). V obeh nasproti obstoječemu malomeščanskemu gledališču, ki poveljuje "neumne analize čustev" in "nagrajuje mediokriteto" (cit. po: Carlson, 56), postavlja gledališče "norosti telesa" (*fisicofollia*), instinkta in intuicije, ki naj s šokom in presenečenji publiko meče iz tira in jo spodbuja ne k aplavzu, ampak k izžvižganju.¹⁷ Futuristični avtor naj bi tradicijo ne le obšel, temveč jo namerno rušil in na odru sistematično sramotil. Možen praktični zgled takih uprizoritev je Marinetti podal s svojimi t. i. *sintesi*, kratkimi groteskno-parodičnimi skeči, v katerih je skušal strniti "hitrost, presenečenje, nespoštljivost in neposrednost" (Carlson, 57).

Toda za gledališče, še bolj pa razvoj hepeninga in njemu sorodnih uprizoritvenih zvrsti, so bile bolj kot futuristični koncepti relevantne dadaistične akcije. Te so se od leta 1914 najprej v obliki gledaliških predstav in javnih branj odvijale v različnih zürichških gledaliških dvoranh¹⁸, nato pa se je kot center dadaističnih aktivnosti

¹⁶ 20. stoletje je po Marinettiju stoletje znanstvene revolucije in strojev; umetnost mora zato odražati dinamično moč človeških izumov ter poveljevat človekovo spretnost, akcijo in junaštvo. Kot primer simbola estetskosti tako navaja dirkalni avto, ki naj kot predmet lepega nadomesti Samotraško Nike.

¹⁷ Kot primer osupljanja publike Carlson navaja lepilo na sedežih in razdelitev napačnih vstopnic (Carlson, 56).

Spis *Il teatro di varietà* je bil v nekoliko skrajšani obliki objavljen tudi v londonskem *Daily Mailu* in mednarodni reviji za zgodovino in teorijo dramske umetnosti *The Mask*, ki jo je od leta 1908 do l. 1929 v Firencah izdajal Craig. A ob tem velja opozoriti, da futuristi v kritiki sodobnega teatra pogosto niso prizanesli niti tako inovativnim gledališčnikom, kot so bili Craig, Appia ali Mejerhold.

¹⁸ Iz gledališkega lista za prvi tak dogodek (14. 4. 1914) je razvidna med drugim sorodstvena vez dadaizma tako s futurizmom kot nemškim ekspresionizmom. Omenjenega večera je bila uprizorjena igra Oscarja Kokoschke *Sphynx und Strohmann* (*Sfinga in slamnati mož*), še pred začetkom pa je bil prebran eden Marinettijevih manifestov.

vzpostavil znameniti Cabaret Voltaire (1916). V nevtralni Švici so tako sredi vihre prve svetovne vojne v majhnem lokalu, ki je sprejel komaj nekaj več kot štirideset gostov, posedenih za kavarniške mizice, potekala branja poezije, predavanja, koncerti, plesni in drugi nastopi v bolj ali manj bizarnih kostumih z bolj ali manj bizarno vsebino in načinom prezentacije.

Dadaizem v praksi ni proizvedel nobene celovečerne gledališke produkcije in tudi o svoji viziji gledališča je zapustil relativno malo zapisov.¹⁹ Bolj kot izrazito gledališka dejavnost so bili (zlasti seveda za neoavantgardo) pomembni dogodki, ki so jih prirejali v Cabaret Voltairu in ob priložnostnih razstavah likovnih del. V teh nastopih akterjev dadaističnega kroga so prisotne mnoge karakteristike, temeljne za hepeninge in uprizoritve eksperimentalnih gledališč poznih petdesetih in šestdesetih let, ki jih najdemo tudi pri našem Gledališču Pupilije Ferkeverk. Michael Kirby v luči teorije hepeninga ugotavlja, da je že dada postregla tako s principom nematrične igre in strukturo razdelkov²⁰ kot s simultanostjo dogodkov, zabrisom meje med fikcijskim in realnim, redefinicijo odnosa med publiko in uprizarjanim, mešanjem umetniških zvrsti znotraj uprizorjenih dogodkov in “selitvijo” umetnosti iz za to namenjenih prostorov (galerije, gledališča) v “nepredvidljiva” okolja (parki, kavarne itd.).

V Cabaret Voltairu je neredko potekalo več vzporednih dogodkov hkrati, zlasti branj poezije ob glasbeni ali plesni spremljavi. A tudi sama branja so bila pogosto bolj “performansi” kot literarni nastopi. Tristan Tzara, ena vodilnih osebnosti dadaizma, je na primer povedal naslov pesmi, nato pa ob glasni spremljavi zvonov in hrupa prebral članek iz dnevnega časopisja. Ob drugi priložnosti so bili v precizni ceremonialni maniri kopiji Mona Lise dodani brki. Vnašanje vsakodnevnega v umetnost je bilo reden del dadaističnih akcij in ob teorijah, ki so se do neke mere bolj kot na konkretno umetnost nanašale na življenje v celoti, se je meja med nastopanjem in nenastopanjem vztrajno krhala. Tako je Kurt Schwitters²¹ svoje obiskovalce na primer lahko

¹⁹ Eden takih je npr. spis Tristana Tzare *Le dadaisme et le théâtre* (Dadaizem in gledališče, 1922), v katerem izraža zadovoljstvo nad dejstvom, da se je “iluzionistično gledališče” znašlo v zatonu. Le odpoved principu posnemanja življenja po njegovem namreč lahko gledališču prihodnosti omogoči, da “ohrani svojo umetniško avtonomijo, se pravi, lahko živi po lastnih odrskih zakonitostih” (cit. po Carlson, 60–61).

²⁰ Pojma nematrične igre in strukture razdelkov Michael Kirby vpelje in razvije v svoji teoriji hepeninga, ki je bila prvič objavljena v obliki prispevka v ameriški reviji *The Drama Review* l. 1965. Podrobneje se ji posvečam v poglavju 4. 2.

²¹ Kurt Schwitters “uradno” ni bil nikoli zares del dadaističnega gibanja, vendar pa je bil s predstavniki dadaizma v tesnih stikih in je z njimi tudi večkrat sodeloval. Najbolj znan je sicer po svojem projektu kolažev, znanih kot “zgradba Merz” (Merzbau).

presenetil, ko je sedeč na drevesu pred lastno hišo recitiral besedilo v “ptičjem jeziku čistih zvokov” (Kirby, *Happenings*, 17), ki da sta ga izumila z Raoulom Hausmannom. Da naj bi se dadaisti sploh raje dobivali in izvajali razne akcije zunaj gledaliških in razstavnih prostorov, je ob zatonu Cabaret Voltaira (1921) in razžiritvijo scene iz Züricha v Pariz kot novo “pravilo” predlagal drugi vodilni dadaist in nadrealist André Breton.²² Skupaj s Tzaro sta načrtovala več t. i. “izletov in obiskov”, a izveden je bil le en tak umetniški sprehod, na katerem sta Tzara in Breton najprej predavala na vrtu za neko pariško cerkvijo, nato pa je Georges Ribemont-Dessaignes prevzel vodstvo ogleda okoliških ulic ter tu in tam bral naključno izbrane iztočnice iz slovarja.

V navezavi na kasnejše hepeninge pa je morda najbolj zanimiva razstava kolažev Maxa Ernsta v Parizu l. 1921, ki so jo dadaisti pospremili s posebnim otvoritvenim dogodkom. S tem jim je po Michaelu Kirbyju likovno razstavo uspelo spremeniti v gledališko uprizoritev (Kirby, *Happenings*, 18). Kot dogodek opisuje Michael Kirby, so se Ernstovi dadaistični kolegi elegantno oblečeni in v rokavicah ves čas sprehajali med obiskovalci ter izvajali vsak svojo v naprej določeno točko. Benjamin Péret in Serge Charchoune sta se neprestano rokovala, Louis Aragon je mijavkal, Breton žvečil vžigalico, Tzara in Philippe Soupault sta se igrala skrivalnice, Ribemont-Dessaignes je vpil “Dežuje na lobanjo!”, iz zaprte omare so se med publiko razlegale zmerljivke, na vhodu pa je stal Jacques Rigaut, ki je glasno štel prihajajoče avtomobile in perle gospa, ki so vstopale v galerijski prostor. Kot ugotavlja Kirby, je bil tu storjen še korak naprej od siceršnjih dadaističnih akcij, za katere sta bila prav tako značilna simultanost dejanj in to, da so jih izvajali umetniki sami – ne da bi pri tem zares skušali prevzemati tudi funkcijo igralcev. Tokrat so poleg tega ne le z neposrednostjo in šokantnim nastopom, pač pa fizično posegli v razmerje med uprizarjanjem in publiko, ki so jo z izrabo ne (a priori) gledališkega prostora uspeli umestiti v sredo samega dogajanja in jo narediti del njega. Predstava ob razstavi Maxa Ernsta se po Kirbyju dejansko formalno ne razlikuje bistveno od mnogih hepeningov neoavantgarde, vendarle pa izhaja iz drugačnih vzgibov in posledično nosi drugačne stilistično-vsebinske poudarke, kakor bo razvidno iz prihodnjih poglavij.

²² Ob priložnostnih skupnih razstavah so umetniki s tem sicer eksperimentirali že prej. Leta 1920 so Jean Arp, Johannes Baargeld in Max Ernst npr. razstavljali v atriju za neko kölnsko kavarnico, do katere je bil publiko namenoma omogočen le vstop skozi hodnik z javnimi stranišči.

Po zatonu dadaizma je v dvajsetih letih mnoge tedaj povzdignjene ideje in tehnike uprizarjanja nadaljeval nadrealizem²³. Ta je dadaistična načela kratkih stikov med umetnikom in občinstvom ter rušenja uveljavljenih (malomeščanskih) pravil in norm prenesel v območje raziskovanja nadrealnega, sanjskega, iracionalnega skozi umetnost.

V kontekstu pričujoče naloge je vredno izpostaviti nadrealistične gledališko-plesne uprizoritve po scenarijih Jeana Cocteauja. Cocteau je namreč sledil prepričanju, da naj bo dejanje v gledališču predstavljeno predvsem slikovno, grafično. Njegova vizija gledališča je bilo gledališče, ki prestopa meje uveljavljene dramske prakse s tem, da meša oziroma vključuje druge umetniške zvrsti – zlasti balet in glasbo – ter poudarja vizualno plat gledališča na račun verbalne. Že ob *Paradi (Parade, 1917)*, zlasti pa ob drugi baletno-gledališki uprizoritvi *Mladoporočenca z Eifflovega stolpa (Les Mariés de la Tour Eiffel, 1921)* je dejal, da želi nadomestiti to, kar je imenoval ‘poezija gledališča’ z “običajno poezijo v gledališču”²⁴ – doseči vtis gledališča kot poezije. Velik poudarek je zato dajal vizualnemu spektaklu, v katerem naj ima jezikovna komponenta le manjšo vlogo. S tem naj bi bil omogočen prenos ‘poetičnega’ z nivoja jezika na raven same strukture gledališke stvaritve. Medtem ko je bil v *Paradi* Cocteaujev tekst pogosto realiziran kot del koreografije in torej uprizarjan, ne pa tudi izrečen, je bil v *Mladoporočencih z Eifflovega stolpa* govorni segment bolj izpostavljen, vendar pa na način z dogajanjem pogosto nepovezanega izrekanja jezikovnih klišejev in vsakdanjih fraz, ki v mnogočem spominjajo na dialoge, kot jih je kasneje uporabljala drama absurda. Sam je v zvezi z igro izjavil, da se je trudil poudariti absurdnost življenja, namesto da bi jo skušal racionalizirati.²⁵

Cocteaujeve gledališke stvaritve na eni strani nadaljujejo dadaistično uprizoritveno večžanrskost in zgodnjeavantgardno vizijo gledališča kot ne (nujno) dramski literaturi

²³ J. L. Styan v *Modern Drama in Theory and Practice II* trdi, da je na sploh “malo dade in nadrealizma seglo do Londona ali New Yorka” (n. d., 54). Londončani so se s francoskim nadrealizmom zares srečali šele ob razstavi *International Surrealist Exhibition*, ki jo je v Londonu l. 1936 pripravil Roland Penrose.

Prva drama, v podnaslovu katere se je pojavila oznaka ‘nadrealistična drama’, je bila l. 1917 v pariškem Théâtre Maubel uprizorjena jarryjevska igra *Tejrezijeve dojke* Guillaumea Apollinairea. Istega leta je bila uprizorjena tudi baletno-gledališka predstava *Parada* Jeana Cocteauja, za katero je glasbo napisal Eric Satie, premično sceno oblikoval Pablo Picasso, po koreografiji Leonida Massinea pa jo je izvedel ruski baletni zbor Sergeja Pavloviča Djagileva.

²⁴ J. L. Styan: *Modern Drama in Theory and Practice II*, 57.

²⁵ J. L. Styan: *Modern Drama in Theory and Practice II*, 59.

(in logiki) zavezane umetnosti, na drugi pa predstavljajo svojevrstno vez med jarryjevskim uporom realistični dramatiki in francosko dramo absurda.

1. 2 Drama absurda – dramatiki kot iniciatorji gledaliških sprememb

Tomaž Toporišič je razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja označil kot razmerje, ki je potekalo “med zapeljevanjem in sumničavostjo”.²⁶ Tako oznako bi se zlahka dalo razširiti na širši evropski prostor in čas. Medtem ko se je gledališče v začetku stoletja soočalo s pomembnimi reformnimi gibanji, na čelu katerih so bili zlasti režiserji in gledališki teoretiki, nikakor ne gre spregledati dejstva, da so na drugi strani pomembni iniciatorji gledaliških sprememb ves ta čas ostajali tudi dramski pisci, in to kljub temu oziroma obenem s tem, da se je progresivno gledališče gibalo v smeri zavračanja primata literature. V tem kontekstu si posebno pozornost zasluži drama absurda, in sicer iz več razlogov.

V osnovi gre za izrazito literarno smer, a njeni avtorji so izhajali iz podobnih izhodišč glede vloge jezika, odnosa med tekstom in uprizoritvijo itd. kot gledališki reformatorji, in sicer tako avantgardni in neoavantgardni. Mnoge prenovitvene težnje, ki so si jih ti prizadevali uveljaviti v gledališču in ga s tem pripeljati (nazaj) k temu, kar naj bi gledališče bilo, so bile – nekoliko paradoksalno – v veliki meri spodbujane tudi s stani dramatike same. Najizraziteje je v tradicionalno dramsko formo posegla ravno drama absurda. Njeni avtorji so s svojimi deli dejansko delovali v smeri osvobajanja gledališča izpod dramske forme ter iz krize jezika skušali odpreti možnost za novo dramo in gledališče. Z razkrinkanjem navidezne vseomogočnosti racionalnega jezika, relativizacijo pojma dramske osebe, zgodbenosti in vzpostavljanjem dramatičnosti preko konfrontacije nasprotij se drama absurda srečuje z artaudovsko kritiko gledališča, v katerem “je jezik vse”, a je njegova “govorica okostenela” (Artaud, 140). Kot je Tomaž Toporišič povzel misel francoskega teoretika Roberta Abiracheda:

“To *gledališče gledališča* je kljub svoji vrnitvi k besedam in jeziku, ki jih je Artaud izgnal iz odra, paradoksalno tudi eno izmed možnih udejanjenj njegovega gledališča krutosti [...]” (cit. po: Toporišič, *Ranljivo ...*, 75)

²⁶ Tako je naslovljena tudi njegova monografija na to temo; *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*.

Ukinitev tradicionalne dramske govorice, principa klasičnega dialoga in posredne karakterizacije, dramsko grajene zgodbe in značajsko izdelanih dramskih oseb so pomenile ključno spodbudo prenovi dramskega gledališča. Ne le, da je nov tip dramatike zahteval drugačen pristop k uprizoritvi, drama absurda je jezik, postavljen v samo snovno-tematsko središče, na nivoju gledališke uprizoritve v resnici postavila na enakovredno raven z ostalimi gledališkimi izrazi. Z radikalnim obratom od temeljnih pravil in strukture tradicionalne drame pa so dramatiki absurda v ospredje ponovno potisnili tudi razmislek o razmerju med gledališčem in literaturo ter gledališki specifikji v okviru pisanja za gledališče.

“The Theatre of the Absurd has regained the freedom of using language as merely one – sometimes dominant, sometimes submerged – component of its multidimensional poetic imagery” (Esslin, 406) // “Drama absurda si je ponovno priborila svobodo uporabe jezika kot zgolj ene – včasih dominantne, drugič pokorjene – komponente njenega večdimenzijskega poetičnega podobja”

je v *The Theatre of the Absurd (Drama absurda*²⁷) zapisal Martin Esslin. Kako in zakaj je drami absurda uspelo z jezikom samim demonstrirati ne le izpraznjenost govorice, temveč pokazati tudi na temeljni absurd v ozadju družbeno konstruirane realnosti in metafizičnih vrednot?

Esslin meni, da je gledališče absurda efektivnost črpalo iz “šoka”, ki ga je publika doživljala ob dogajalno statično podani groteskno povečani in spačeni sliki zmešanega sveta. S tem, nadaljuje, je drami absurda uspelo to, za kar si je z “efektom potujitve” v svojih delih prizadeval Bertolt Brecht; onemogočiti ponotranjenje in

²⁷ Esslin uporablja zvezo ‘theatre of the absurd’, ki jo po Ladu Kralju načelno prevajam z ‘drama absurda’. V angleščini in francoščini izraz namreč pomeni tako gledališče kot dramatiko, v slovenščini pa se – kot v nemščini – teater (gledališče) absurda nanaša samo na uprizoritveni del. Ker gre v tem primeru za na poseben način pisano dramatiko in izhodiščno tekstne pojave, gledališki vidik pa je v tem razmerju sekundaren (ne gre primarno za reformacijo gledališkega uprizarjanja, pač pa drame kot literature), uporabljam predvsem izraz ‘drama absurda’, ‘gledališče absurda’ pa le, ko je govor o uprizoritvenem segmentu tovrstne dramatike.

Ko govorim o značilnostih drame absurda, imam v mislih predvsem dela avtorjev, ki jih Martin Esslin uvršča med začetnike oziroma utemeljitelje drame absurda – to so: Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Artur Adamov in Jean Genet. Izmed naštetih avtorjev je Francoz sicer le Genet, vendar pa so ostali trije v Franciji dlje časa delovali ali se tam sploh stalno naselili ter ustvarjali tudi v francoskem jeziku. Zato se o njihovih delih načelno lahko govori kot o francoski drami absurda, in tako pojem uporabljam v nadaljevanju.

identifikacijo, ki naj ju zamenja distanciran, kritičen odnos²⁸. V nasprotju z Brechtovimi *epskimi* dramami je gledališče absurda postreglo z “antidramo”²⁹; drama, ki – kot povzame Esslin – ukinja zgodbenost (v konvencionalnem smislu), prefinjeno karakterizacijo, psihologizacijo in diskurzivno logiko. Tako gledališče oziroma drama ni več dramatična v smislu splošno sprejete konfliktne doktrine ali Heglove kolizije (trka nasprotujočih si hotenj dramskih akterjev). Namesto zgodbe, ki se tekom predstave vzpostavlja skozi vzročno-posledično predstavljena dejanja in prizore, drama absurda predstavlja slike, s čimer gledalcu ustvarja celosten in kompleksen vtis statične situacije, ki povzema temeljno občutje individuumu v svetu, njegov osebni občutek o bivanju. Z osredotočanjem na obravnavanje fundamentalnih vprašanj življenja in smrti, medsebojne komunikacije in temeljnih človeških realitet z osebne, intimne perspektive, se dramski subjekt približuje lirskemu. Esslin meni, da to izhaja iz dejstva, da drama absurda bralca (gledalca) z večnimi vprašanji in resnico o našem bivanju v svetu ni več skušalo soočati na način prezentiranja koherentne in na neki splošni predstavi o resničnem temelječe zgodbe. Namesto tega je predstavljalo:

“one poet’s most intimate and personal intuition of the human situation, his own *sense of being*, his individual vision of the world. This is the *subject-matter* of the Theatre of the Absurd, and it determines its *form*, which must, of necessity, represent a convention of the stage basically different from the ‘realistic’ theatre of our time.” (Esslin, 402–403) // “pesnikovo najintimnejšo in osebno intuicijo o stanju človeka, njegov lasten ‘občutek bivanja’, njegovo individualno vizijo sveta. To je tema, ki jo obravnava drama absurda, in ta določa njeno formo, ki mora nujno predstavljati odrsko konvencijo, ki se v temelju razlikuje od ‘realističnega’ gledališča našega časa.”

Splošno sprejeti in znani metafizični sistemi tu ne predstavljajo več temeljne realnosti, povzema Esslin. Dramatiki absurda poudarjajo ravno odsotnost kozmičnega sistema vrednot in v povezavi s tem zavračajo gledališče kot umetniško manifestacijo kakršnegakoli idejnega sistema.

²⁸ Eugene Ionesco je zapisal: “Kdor se hoče iztrgati iz vsakdanjosti, navad in miselne lenobe, ki nam zastira pogled na čudnost tega sveta, jih mora na neki način dobiti s palico po glavi” (Ionesco, 18).

²⁹ S tem pojmom je Ionesco označil svojo prvo, prelomno igro *Plešasta pevka*. V enem mnogih esejev in spisov (izbor teh je leta 2000 izšel pri MGL-ju pod naslovom *Spomini na smrt*) je svoje “neobičajne” oznake dramskih del pojasnil: “Svojim komedijam sem dajal podnaslove ‘antiigra’, ‘komična drama’, dramam pa ‘psevddodrama’ ali ‘tragična farsa’, ker se mi zdi, da je komičnost tragična, človekova tragedija pa globoko smešna. Sodoben kritičen duh ne more ničesar jemati povsem resno in tudi ne povsem zlahka” (Ionesco, 19).

“Gledališče ni govorica idej. Kadar hoče gledališče nositi ideologijo, jo lahko samo vulgarizira, nič drugega. Jo nevarno poenostavlja. Jo potvarja in jo znižuje. Postane ‘naivno’, a v napačnem pomenu besede” (Ionesco, 16)

je l. 1958 zapisal Ionesco v spisu *Gledališka izkušnja*. Z razumevanjem gledališča kot prostora predstavljanja nekakšnih tez, ki naj bi se skozi dramsko zgodbo v sklepnem, razrešitvenem poglavju potrdile ali ovrgle kot objektivne življenjske resnice, po njegovem mnenju avtorji in njihove drame ostajajo v polju, ki ni ne umetnost ne “višja raven misli” (isto, 17). Umetnost je predstaviti, kakor ugotavlja ob Shakespearovem *Rihardu II*,

“mojo zunajčasovno resnico, in sicer skozi čas, ki prehaja onstran časa in se združuje z univerzalno, neusmiljeno resnico. Značilnost gledališke mojstrovine je, da je vzvišeno eksemplarična: [...] je zgodba, usmerjena onstran zgodbe in naravnana k najgloblji resnici.” (Ionesco, 23)

Vendar pa se pri tem izkaže, da taka “univerzalna resnica” presega izrazne zmožnosti uvejavljenih oblikovnih in posebej jezikovnih vzorcev. Ti se v svoji izčrpanosti bližajo banalnemu in so nezmožni izraziti globlja občutja o svetu, tako kot se za nezadostne, izčrpane kažejo tudi domala vse ostale obstoječe ključne dramske strukturne konvencije. Kot temelj nove dramatičnosti in gledališke učinkovitosti Ionesco v svojem spisu *Gledališka izkušnja* izpostavlja princip konfrontacije protislovnih načel:

“Tragičnost in farsa, prozaičnost in poezija, realizem in fantastika, vsakdanjost in nenavadnost, to so nemara protislovna načela (in teater je možen samo, če je protisloven), na katerih je edino mogoče zgraditi gledališko umetnino.” (Ionesco, 20)

Za jezik pa trdi:

“besede je treba napenjati do skrajnih meja, jezik mora malodane eksplodirati in razpasti v nezmožnosti, da bi nosil pomene.” (Ionesco, 20)

Podobno kot Esslin in Ionesco Jože Javoršek v spisu *Tragedija jezika* (1967) kot enega ključnih vzrokov za to navaja:

“Danes pa je govor prišel ob vsako ceno, ker so mu reprodukcijska sredstva odvzela njegovo moralno zaledje in ker ga je preveč. [...] Nekoč pa je beseda postajala meso in je bila sveta.” (Javoršek, 96)

Esslin poudari, da je devalorizacija jezika v dramatikah absurda skladna s splošnim trendom v umetnosti, pa tudi znanosti in vsakdanji komunikaciji, ki jo je spričo porasta reklamnih sporočil in vseprisotnosti audio-vizualnih medijev preveval občutek prenasičenosti in izpraznjenosti jezika. Pomembno je bilo zavedanje, da se velik del naše realnosti odvija zunaj območja verbalnega. V tem smislu so postale bolj izpostavljene discipline, ki niso prvenstveno vezane na besedni jezikovni princip, pač pa komunicirajo znotraj polja drugih simbolnih sistemov (npr. matematika). Psihoanaliza je raziskovala območje simbolnega in neistovetnost govora zavestnega in podzavestnega, v umetnosti pa je z atonalno glasbo, nepredmetno umetnostjo, zaumno poezijo ipd. v ospredje stopilo zanimanje za svet neverbalnega oziroma svet onkraj jezikovnega.

Ob vsem tem Esslin kot nemara najpomembnejše izpostavlja relativizacijo in razvrednotenje jezika v splošni rabi. Bolj ko je človek preko masovnih medijev izpostavljen vsakovrstnim informacijam pretežno prepričevalne narave, za katere so značilni med drugim povečana raba superlativov, pogostejše pojavljanje evfemizmov ter redundantnost, bolj postaja skeptičen do jezika in z njim posredovane vsebine. Na drugi strani so se ljudje v državah totalitarističnih režimov srečevali s pojavom t. i. “dvojne govorice”. Mnogo informacij, ki so bile posredovane preko državnih medijev, je več prikrivalo kot razkrivalo – za pravo vsebino je bilo treba znati brati tudi med vrsticami. Esslin zaključuje:

“Language appears more and more as being in contradiction to reality. [...] A yawning gulf has opened between language and reality.” (Esslin, 407, 409) // “Zdi se, da je jezik vse bolj in bolj v kontradikciji z realnostjo. [...] Med jezikom in realnostjo je zazeval prepad.”

To izrazito izkazuje tudi drama absurda. Kot je ugotavljal Jože Javoršek po obisku Pariza, je

“kriza ali tragedija jezika kot sestavni del bistvenih vprašanj človeka nasploh, na logičen način postala sestavni, to se pravi aktivni del dramaturgije v sodobnem gledališču.” (Javoršek, 93)

Kriza jezika je v drami ne le doživela kritično obdelavo, pač pa je pogosto predstavljala gledališko snov. Preko tematizacije kolapsa komunikacije je drama absurda prikazovala globlji razkroj človekovega jezikovnega, nenazadnje pa vsakršnega metafizičnega sistema.

Podobno kot (camusovska) eksistencialistična dramatika drama absurda sporoča: življenje je v temelju absurdno. Vendar pa se bistvena razlika kaže v načinu obravnave koncepta absurda oziroma v načinu izjavljanja le-tega. Drama absurda se odpove kavzalni logiki, veristični atmosferi, tradicionalni dikciji in racionalno delujočim osebam. Eksistencialistična drama koncept absurda obravnava težno, z vidika racionalno mislečega človeka-v-družbi, ki ob soočenju z absurdnim stremi k racionalizaciji situacije. V ospredju je tako filozofsko vprašanje možnih odgovorov na zavest o absurdnosti človekove pozicije v svetu. S konceptom dostojanstvenega upora proti absurdnemu, ki je lahko samo trdno in brezbrizno vztrajanje v njem, je Camus (v nasprotju z npr. Sartrom in principom aktivizma) blizu izhodišča drame absurda. Ta podaja ilustracijo stanja, kjer je že odsotna vsakršna misel o spreminjanju sveta – taka akcija bi bila nesmiselna in infantilna. Neke vrste potešitev je mogoče najti le v bazično humornem dojemljanju absurda “vesoljnega reda” in človekovega življenja v njem, zato je za dramo absurda značilna močna mera groteske, ironije, pa tudi burkaštva in parodičnosti. Predvsem pa preko značilne tematizacije zloma jezika, prepada med črko/glasom in pomenom (označevalcem in označenim), pa tudi med individualnimi jezikovnimi svetovi drama absurda podaja kritiko zanašanja zahodne civilizacije na logiko in razum. Sicer precej raznolikim poetikam avtorjev francoske drame absurda je skupen skrajni odklon od tradicionalne dramske govorice. Jezik je predstavljen v svojem razkrajanju. Slovnico neoporečne izjave dramskih oseb se zdijo vsebinsko izpraznjene in pretirane do banalnosti. Za sogovorce nimajo pomenske teže in niso zavezujoče, čeravno z njimi gramatično “ni nič narobe”. Ne gre torej toliko za razcep ali oddaljevanje označevalca in označenca, kot bolj za ilustracijo izčrpanosti posameznih zvez, stavkov in fraz do te mere, da se reducirajo na sklope črk in vzdrževanje komunikacijskega stika. Komunikacija poteka, izjave so

jezikoslovno *logično* gledano lahko povsem ustrezne, vendar pa jim udeleženi ne pripisujejo niti ne iščejo v njih konkretne vsebine ali pa se enostavno ne razumejo in govorijo drug mimo drugega. Tovrsten diskurz pri gledalcu (bralcu) vzbuja predvsem začudenje oziroma vtis nenavadnosti. Predoča mu absurdno situacijo. O svojih namerah v zvezi s *Plešasto pevko* je Eugène Ionesco zapisal:

“V njej sem banalnost prignal do skrajnih meja in z uporabo najbolj obrabljenih jezikovnih klišejev poskusil doseči izraz nenavadnosti, ki preplavlja vsakršen obstoj.” (Ionesco, 20)

Ironično demontažo tradicionalnega sveta, ki se utemeljuje na zdravem razumu, sta že pred tem izražala simbolizem, predvsem pa zgodovinska avantgarda. Vendar se v drami absurda pri tem za (ne)izrečenim ne razpira polje iracionalnega, nadrazumskega, pa tudi ne zgolj kritika in posmeh na račun okostenelih fraz in vzorcev meščanstva. V svetu drame absurda smo udeleženi vsi in od tod izvira tako njena tragika kot komika.

Jezik v grotesknem pretiranju, čezmerni napihnjenosti ali pa v redukciji in redčenju leksično razpada; obsedenost z razumom in jezikovnim logicizmom izjave dokončno oropa njihove vsebine, jih dela nesmiselne in celo bedaste. Jezik sam na sebi ne pomeni nič, obenem pa ima potencial skrajne moči in lahko prevzema vlogo inštrumenta nasilja. V drami absurda se v paradoksu srečata razkrinkanje besede, fraze, ki sama na sebi nič ne pomeni, in neodvojljiva moč govora kot dejanja, performativna narava jezika.

Drama absurda s svojo vizijo drame in gledališča, pa tudi samim konceptom absurdnega, predstavlja pomembno vez med gledališčem literature in formami, ki že presegajo koncept dramskega gledališča, med težnjo zanikovanja in vedno novega vračanja besedila kot vendarle konstitutivnega elementa gledališča, med avantgardnimi in neoavantgardnimi gledališkimi prizadevanji – četudi ni direktni naslednik ali predhodnik enega ali drugega. V slovenskem prostoru je vloga drame absurda še nekoliko bolj specifična. V petdesetih letih je pomenila režimsko nezaželeno estetiko, ki je svoj domicil zato najprej našla v prvih neinstitucionalnih gledališčih (predvsem Odru 57) in je v precejšnji meri vplivala na tedanjo mlado generacijo dramskih piscev tega kroga, čeravno je v njihovih delih odmevala na zelo svojstvene načine. V okviru tedanje družbeno-politične situacije in z ozirom na

pomen in vlogo gledališča ter slovensko gledališko tradicijo, kot se je oblikovala od druge polovice 19. stoletja dalje, se je drama absurda pri nas konec petdesetih izvrstno prilegala potrebam “novega” slovenskega gledališča.³⁰ Uprizoritev take drame je že a priori pomenila nekakšno kljubovanje rigidnosti in ozkosti gledališke politike institucionalnih gledaliških hiš, s tem pa tudi uradnemu režimu, čeprav ni bila eksplicitno oblastnokritična. Dalje je že sama na sebi na neki način zahtevala ali vsaj spodbujala drugačen pristop k odrski postavitvi. Omogočala je uvajanje sprememb, za katere si je prizadevala mlajša gledališka generacija, ko je ustanavljala prve neinstitucionalne odre pri nas. Ukinjala je dominantnost besedila v razmerju do ostalih gledaliških izraznih elementov, spodkopavala v realistični estetiki učinkovite principe dramske režije in igro psihološkega realizma, formalno-vsebinsko pa postavila na glavo mnoge ukoreninjene vzorce. A obenem z nasprotovanjem tradiciji in rušenjem mnogih dramsko-gledaliških konvencij, drama absurda vendarle ni radikalneje posegla v dramsko-gledališki ustroj. Per negationem je ohranjala dramsko formo in tudi nezmanjšano vlogo dramskega – literarnega – pisca; ta pa je imel na slovenski kulturn(o-političn)i sceni od 19. stoletja dalje posebno, privilegirano mesto. V petdesetih letih 20. stoletja so ključni iniciatorji gledališke reforme ostajali dramski avtorji. Mirjana Miočinović ta leta zato poimenuje *leta dramskih piscev*, Tomaž Toporišič pa v zvezi s tem obdobjem govori o “primatu dramskih piscev” (Toporišič, 2007, 258). Do dokončne deliterarizacije in avtonomizacije gledališča je – tako pri nas kot drugod – po navdihu oziroma reinterpretaciji in nadgradnji zgodnjih avantgard prišlo šele v šestdesetih oziroma na prelomu v sedemdeseta leta.

1. 3 Širitev polja gledališkega

Medtem ko je v institucionalnih teatrirh naraščala popularnost drame absurda, se je na malih odrih (in tudi zunaj gledališkega okvira) v šestdesetih začelo uveljavljati novo gibanje, ki se je v precejšnji meri navdihovalo pri zgodovinski avantgardi in njenih gledaliških reformatorjih. Radikalizirala se je težnja po avtonomizaciji gledališča, in sicer v smer, ki v skrajni legi predvideva popolno “osamosvojitev” gledališča od dramske literature.

³⁰ Ionescova *Učna ura* je bila prva uprizorjena drama Odra 57.

Verjetno najvplivnejša alternativna gledališka skupina v šestdesetih letih je bil že leta 1947 v Združenih državah Amerike formirani Living Theatre. Njegova ustanovitelja Judith Malina in Julian Beck sta z njim hotela postaviti “stalno repertoarno gledališče, ki bi uprizarjalo ganljive in pomenljive igre” (cit. po: Carlson, 1994, 159). Ne glede na to, da so ga mnogi teoretiki in opazovalci ponavadi prištevali med t. i. angažirane teatre, Marvin Carlson v *Teorijah gledališča III* poudarja, da Living Theatre dejansko nikoli ni bil tako profiliran. Beck in Malina sta se od vsega začetka posvečala predvsem načinom, kako v gledališču in z gledališčem spodbujati posameznikovo željo po samorazumevanju, odprtju v nezavedno in osvoboditvi izpod raznovrstnih avtoritet. V gledališče sta želela pripeljati poezijo, jezik, ki bi bil zmožen delovati na simbolni ravni in vzbujati vtis sanjskosti, toda pri tem se na drugi strani nikakor nista hotela odreči realizmu. Sprva sta navdih za svoje delo našla predvsem pri Bertoltu Brechtu, toda konec petdesetih sta odkrila Antonina Artauda, čigar misel o čustveni zatrtosti zahodnega človeka kot posledici samopostavljenih jeklenih pravil življenja sta v naslednjih letih posvojila. Living Theatre je – s svojo uveljavitvijo – posledično ključno pripomogel k popularizaciji Artauda ne le v ZDA, temveč tudi po Evropi. Malina in Beck sta ga pripoznavala za odločilnega gledališkega revolucionarja, sledeč kateremu bi lahko “izpustili svoja v past ujeta občutja” (Carlson, 1994, 160) in ob tem hkrati z neznosno bolečino vendarle občutili tudi “radost vsega drugega, ljubljenja, ustvarjanja, bivanja v miru in človeškega bivanja sploh” (cit. po: Carlson, 1994, 160). Prva izmed najodmevnejših uprizoritev Living Theatra je bila l. 1959 predstavljena igra ameriškega dramatika – sodobnika Maline in Becka – Jacka Gelberja *The Connection* (*Zveza*). Gledalce je šokirala z avtentičnim prikazom tedaj tako rekoč tabuizirane teme heroinske odvisnosti (tudi) med jazz glasbeniki, surovostjo in realističnim pogovornim jezikom. Prav tako neposredna je bila tudi l. 1963 uprizorjena igra Kennetha H. Browna *The Brig* (*Arest*), v kateri je avtor (po lastni izkušnji) popisal vsakdan ameriških vojaških zapornikov – marincev. To je bila zadnja večja produkcija Living Theatra pred njegovim začasnim “eksilom” v Evropo³¹. Toda prav v obdobju njihovega delovanja na starem kontinentu je

³¹ Living Theatre je med letoma 1964 in 1968 deloval pretežno v Franciji ter gostoval širom Evrope. V Evropo se je gledališče začasno selilo zaradi afere ob neplačevanju davkov, ki ji je sledila zaplemba vsega premoženja in zaprtje gledališča v New Yorku (gledališče se je sicer že do tedaj selilo iz enega v drug prostor, kot tudi kasneje še nekajkrat). Judith Malina in Julian Beck sta na ta račun krajši čas preživela celo v zaporu. Tudi drugi člani njunega gledališča so bili neredko aretirani – zlasti na turneji s predstavo *Paradise now* (*Paradiž zdaj*, 1968), in sicer zaradi prizorov golote.

gledališka skupina z eksperimentiranjem v smeri kolektivnega ustvarjanja in zavrnitvijo dramske predloge razvila svoje morda najvplivnejše principe uprizarjanja. Leta 1964 nastala *Mysteries and smaller pieces* (*Misteriji in krajše igre*) na primer velja za prvo uprizoritev, predstavljeno na večjih odrih širom Evrope in ZDA, v kateri igralci ne reprezentirajo več določenih fikcijskih likov, njihova dejanja niso usmerjena k izgrajevanju neke zgodbene celote, scenografija in kostumi pa so bolj ali manj prepuščeni vsakokratni situaciji oziroma izbiri nastopajočih. *Mysteries and smaller pieces* je uprizoritev, ki se izrazito osredotoča zlasti na odnos med igralci in publiko, besedna komponenta igre pa je potisnjena prej ko ne na stran. S poudarjanjem neverbalne gledališke komunikacije in ritualizacijo dejanj naj bi bila igralcem omogočena samospoznavna, skoraj (samo)terapevtska izkušnja, gledalci pa naj bi na drugi strani imeli priložnost, da se je še sami udeležijo – in ne zgolj distancirano opazujejo dogajanja na odru.

Beck in Malina sta sicer že od šestdesetih let dalje, v precejšnji meri pod vplivom idej Antonina Artauda na eni ter neoavantgardističnega skladatelja Johna Cagea³² na drugi strani, poudarjala nujnost igralčeve osvoboditve izpod bremena vedenjskih kalupov socializacije in vsakršne – tudi režiserjeve – avtoritete. Nastavke njune metodologije dela je kasneje razvijal ndr. tudi Joseph Chaikin, ki je po vodenju igralske delavnice v sklopu priprav na uprizoritev Brechtove drame *Človek je človek* (Living Theatre, 1962) še sam ustanovil prav tako zelo uspešno gledališko skupino Open Theatre³³.

Toda medtem ko je preko drznih uprizoritev svoj vpliv širil Living Theatre, se je od srede šestdesetih let dalje tako v Evropi kot v Ameriki kot novo veliko ime gledališča začel uveljavljati poljski režiser in teoretik Jerzy Grotowski.

Leta 1965 sta v zelo pomembni newyorški gledališki reviji *Tulane Drama Review* izšla dva članka njegovega učenca Eugenia Barbe. Predstavila sta delovanje že šest let prej ustanovljenega Gledališča Laboratorij³⁴ in metode, ki jih je v okviru le-tega razvijal Grotowski. Ta je v svoji viziji sledil zgodovinski liniji, ki so jo vzpostavili

³² K Johnu Cageu in njegovemu vplivu na razvoj novih uprizoritvenih načinov se vrača poglavje 4. 2. 1.

³³ Njihovo oziroma Chaikinovo teorijo in metode dela je že l. 1963 opisala in razložila Viola Spolin v delu *Improvizacijske vaje*.

³⁴ Jerzy Grotowski je Gledališče laboratorij ustanovil skupaj z literarnim in gledališkim kritikom Ludwigom Flaszenom v Opoli na Poljskem. Tam je Grotowski l. 1958 na Flaszenovo povabilo najprej prevzel ravnateljstvo v Gledališču trinajstih vrst, ki pa sta ga kmalu preimenovala v Gledališče laboratorij trinajstih vrst. Ko se je l. 1965 vse skupaj selilo v Wrocław, se je dokončno ustalilo skrajšano ime Gledališče laboratorij (Teatr Laboratorium).

Appia, Craig, Mejerhold in seveda Artaud, ki ga je Grotowski imenoval vizionarja in gledališkega preroka³⁵, čigar dela pa imajo le majhen metodološki pomen, ker ne izhajajo iz dolgotrajnih praktičnih raziskav, ampak temeljijo zgolj na razmislekih o gledališču, za katerimi je praksa daleč zaostajala. Grotowski sam se je praktičnim vidikom in razvoju novih gledaliških tehnik v nasprotju z Artaudom intenzivno posvečal ves čas svojega delovanja. Pri tem je izhajal iz prepričanja, da je za gledališče bistvena "bližina živega organizma" (Grotowski, 38) in da se mora uprizoritev posledično v osnovi vedno znova posvečati odnosu med igralcem in gledalcem. V času razcveta filma in televizije se mu je poseganje po "tehničnih učinkih" v gledališču zdelo nesmiselno;

"[n]e glede na to, kako gledališče uporablja svoje mehanične vire, ostaja v razmerju do filma in televizije tehnološko manj vredno. Zato priporočam v gledališču revnost." (Grotowski, 18)

Na podlagi primerjave s sorodnima medijema filmom in televizijo ter spraševanja po bistvu gledališča je Grotowski razvil dva koncepta: revno gledališče in uprizoritev kot eksces oziroma provokacijo. Revno gledališče se nanaša na idejo gledališča, ki je osvobojeno vsega, kar zanj ni nujno oziroma bistveno. Po Grotowskem za gledališče niso pomembni niti maska, niti scena, niti kostumi, niti oder. Zato ga je treba sleči do ogrodja, to pa je neposredno razmerje med gledalcem in nastopajočim; šele v uvidu tega dejstva se lahko po Grotowskem razkrije vse bogastvo gledališča kot avtonomne umetnosti. Od tod dalje pa ugotavlja:

"V tem boju z lastno resnico, v tem naporu, da bi odluščili življenjsko masko, se mi je gledališče s svojo v celoti posvetno zaznavnostjo zmeraj zdelo prostor za provokacijo." (Grotowski, 20)

Kaj takega, kot je identifikacija z mitom, ki je gledalca preko občutij groze in strahu ter razumevanja svetega lahko pripeljala do katarze, se Grotowskemu v modernem svetu ni več zdelo mogoče. Pač pa je novo nalogo gledališča videl v tem, da gledalcu omogoči *konfrontacijo* njegove individualne resnice z univerzalno;

³⁵ Vendar ne brez pridržkov. Artaud po Grotowskem, kot nihče drug, ni bil imun na zmote in napačne predstave. Iluzorne so se mu na primer zdele Artaudove ideje o gledališču, ki naj bi proizvajalo nove mite. A na drugem mestu je izjavil: "Artaudova skrivnost je bila predvsem v tem, da je naredil še posebej plodne zmote in nesporazume" (Grotowski, 113).

“[s]amo mit – ponovno utelešen v dejanskem igralcu, v njegovem živem organizmu – lahko funkcionira kot tabu. Nasilje živega organizma, izpostavitve, ki vodi k razuzdanemu pretiravanju, nas vrača h konkretni mitski situaciji, k izkušnji splošne človeške resnice.” (Grotowski, 21)

Da bi to dosegla, mora biti uprizoritev v tem smislu provokativna. Gledalca mora siliti v čustveno vključevanje. To naj bi gledališču uspelo z “dialektiko zasmehovanja in poveljevanja” (cit. po: Carlson, 1994, 205) kot pristopa k obravnavi “tabujev, konvencij in sprejetih vrednot” (Carlson, 1994, 205–206). Na ta način naj bi gledališče pred gledalca postavljalo “ogledalo z mnogoterimi obrazi” (Carlson, 1994, 206) ter doseglo izčiščenost arhetipskih podob in dejanj, ki edini lahko smiselno nadomestijo izgubljeno ritualskost, religioznost izvirnega gledališča.

Gledališče Laboratorij je uprizarjalo poljska in druga evropska klasična dramska dela, v katerih je Grotowski prepoznal kvaliteto približevanja mitu in kolektivni zavesti skozi umetnost. Vendar pa je dramski tekst razumel kot “neobdelano gradivo, ki ga je treba svobodno rezati in spreminjati” (Carlson, 1994, 206), da bi lahko dosegli učinek “moderne posvetnega rituala” skozi “čisto gledališka sredstva” (cit. po: Carlson, 1994, 206). Uprizoritve Jerzyja Grotowskega so zato mnogokrat označevali kot aktualizirano izpolnitev artaudovskega gledališča.

Mednarodni sloves je Grotowski dosegel z režijo *Stanovitnega princa* poljskega dramatika Juliusza Słowackega. Igra je bila premierno uprizorjena v Parizu leta 1966, naslovno vlogo pa je v njej odigral Ryszard Cieslak. O njegovi predstavi je francoski časnik *L'Express* zapisal, da je “živa podoba” metode, ki sta jo z Grotowskim razvijala pod okriljem Laboratorija.³⁶ Grotowski je o njej dejal, da ne temelji na principu učenja, dodajanja veščin in znanja, pač pa, nasprotno, na odpovedovanju in izkoreninjanju vsega nebistvenega, da bi igralec lahko dosegel “posvetno svetost” (Grotowski, 17) v osvoboditvi izpod vsakršnih zunanjih psihičnih spodbud.

“Naša metoda je torej *via negativa* – ne zbirka veščin, marveč izkoreninjanje ovir.” (Grotowski, 15)

³⁶ Cit. po: Jerzy Grotowski: *Revno gledališče*, Ljubljana, MGL, Knjižnica MGL, 1973, 11.

Do konca šestdesetih in v sedemdesetih letih je metoda Grotowskega – zlasti v eksperimentalnih in neoavantgardnih gledališčih – postala precej priljubljena in popularna. Marvin Carlson je zapisal, da je kot teoretik igre Grotowski tedaj že “tekmoval s samim Stanislavskim” (Carlson, *Teorije gledališča*, 204) in se uveljavil kot “osrednja figura moderne gledališke zavesti” (Carlson, *Teorije gledališča*, 204).

Njegova metoda je ob koncu šestdesetih na eni strani skozi sodobno dramsko produkcijo odkrivala nove pristope k uprizarjanju dramskih tekstov, ki jih je – včasih tudi precej kontroveržno – aplicirala na klasična dramska dela, na drugi strani pa se je z razkosanjem dramskega teksta in celo popolno odvrnitvijo od njega vse bolj radikalno oddaljevala od same forme gledališča, kakršna se je skozi stoletja oblikovala v zahodnem svetu.

Kot je bila za prizadevanja prvih slovenskih neinstitucionalnih gledališč v petdesetih in prvi polovici šestdesetih let pomembna zlasti francoska poetična drama in gledališče absurda, je za naslednjo generacijo slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki so na odrsko prizorišče stopili ob koncu šestdesetih, relevantno v prvi vrsti ravno obdobje, ki ga zaznamuje nastop neoavantgarde. Ta se je v zgodnji fazi ozirala predvsem k mislim Antonina Artauda in sprejemala nove metode igralskega in režijskega dela Jerzyja Grotowskega. Čas, ki ga Mirjana Miočinović imenuje *leta režiserjev*, z vidika vprašanja razmerja med literaturo in gledališčem pomeni nadaljevanje procesa reteatralizacije, ki ga je sprožila že zgodovinska avantgarda oziroma gledališki reformatorji z začetka 20. stoletja. Z relativizacijo tradicionalne vzročno-posledične prepletenosti gledališča in (dramske) literature kot njegovega predpogoja se je poseglo v jedro tega kompleksnega odnosa. Toda linija, ki vodi od Mejerholda, Craiga, Appie, Artauda in daje preko drame absurda do neoavantgarde šestdesetih, ne rezultira zgolj v deprivilegizacijo teksta v uprizoritvi, temveč nakaže razprtje polja gledališkega teksta na eni strani ter preseganje koncepta dramskega gledališča na drugi. S tem je bila dosežena dokončna avtonomizacija gledališča in njegova vrstna pluralizacija, kar pa je obenem vplivalo tudi na zaostritev t. i. krize drame v smislu kontinuiranega oddaljevanja od njene konvencionalizirane oblike s konca 19. stoletja.

2 OD LITERARNEGA K AVTONOMNEMU SLOVENSKEMU GLEDALIŠČU

Tudi slovensko gledališče je v povojnem obdobju doživljalo korenite spremembe tako na ravni uprizoritvenih metod kot stilno-vsebinskih premikov. Zlasti s prvimi neinstitucionalnimi gledališči je v drugi polovici petdesetih let – in nato še siloviteje v šestdesetih tudi v okviru institucionalnih hiš – prišlo do t. i. modernizacije in aktualizacije našega gledališča. Ta proces je bil predvsem na začetku močno vezan na sodobno evropsko dramsko produkcijo, kmalu pa se je oblikoval tudi ob slovenski dramatiki. Konec šestdesetih let je naše gledališče nato krenilo še po poti iskanja lastnih uprizoritvenih načinov, ki niso bili več a priori vezani na dramatiko ali so se od nje tudi povsem distancirali. Toda “smrt literarnega gledališča”, s katero se je slovenska gledališka scena soočila ob *Pupiliji, papa Pupilo pa Pupilčkih* l. 1969, ima pomembno, čeravno posredno, predzgodovino zlasti v delovanju prvih povojnih neinstitucionalnih gledališč in nekaterih prelomnih uprizoritvah v okviru Drame SNG, zato je pred obravnavo Gledališča Pupilije Ferkeverk treba v ključnih točkah pregledati okoliščine v zgodovini slovenskega gledališča, katerega del je postalo.

Vse do konca šestdesetih let 20. stoletja je bil razvoj slovenskega gledališča izrazito vezan na dramatiko. Ta je nesporno prvo mesto v gledališki hierarhiji zavzemala tudi na nivoju uprizoritve, kjer je vsaj v prvi polovici stoletja³⁷ prevladoval princip zvestobe literarni predlogi, ki je gledališču odmerjal predvsem vlogo njenega odrskega realizatorja. Tovrstno “klasično psevdo-intelektualno razumevanje”

³⁷ Resnejšo izjemo predstavljajo prizadevanja avantgardistov (Černigoj, Kreft, Delak) na čelu s Ferdom Delakom, katere teoretično podstat sta predstavljali predvsem Delakova teorija (*Novi oder*, 1925) in Černigojev konstruktivizem. Leta 1925 je Delak v Dramskem gledališču speljal literarno-umetniški večer, na katerem so v desetih točkah bili uprizorjeni odlomki različnih dram ter “inscenirane” razne pesmi. Večer ni pretirano uspel, prav tako kot tudi ne nadaljni poskusi, da bi v praksi izpeljal svoje zamisli v okviru Tank-teatra in Tank-galerije. V obdobju 1925–27 mu je skupaj z Avgustom Černigojem uspelo izdati dve številki mednarodne revije *Tank*, vendar je bila po decembru 1927 prepovedana. Pozneje je svoje načrte vsaj deloma uresničil pri Delavskem odru Svobode v Ljubljani. Z recitacijskim zborom je postavil nekaj inscenacij pesmi, najuspešnejša pa je bila priredba Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, ki jo je kot kolektivno dramo (“glavni igralec” je bil zbor) uprizoril l. 1932. Za tem je podoben poskus izvedel še s Haškovim *Vojakom Švejkom* in Cankarjevimi *Hlapci*, nato pa delovno energijo preusmeril v okvire institucionalnih gledališč.

Delakova gledališka prizadevanja iz obravnave spuščam, ker na gledališki razvoj obravnavanega obdobja niso imela opaznejšega vpliva. S tega vidika je pomembnejša zgodovinska avantgarda (Mejerhold, Craig, Appia, Artaud, dadaizem s Cabaret Voltairom in slikarsko-gledališkimi razstavami idr.), pri kateri so se oplajala evropska in ameriška gledališka gibanja s konca petdesetih in v šestdesetih letih, ki s svojim delom in teorijo predstavljajo pomembno referenco našim eksperimentalnim odrom šestdesetih, predvsem pa sedemdesetih let.

(Ubersfeld, 21) vloge dramske literature v gledališču je tudi kasneje, v povojnem obdobju, ostalo globoko zasidrano ne le v pričakovanih konzervativnejše publike, temveč tudi v uradni kritiki (v tem obdobju jo je utelešal zlasti Josip Vidmar, ki se je vzpostavil kot prva gledališkokritiška avtoriteta), ki je vsakršne poskuse odklona od uveljavljene prakse tudi na tem nivoju zavračala kot estetsko manjvredne. Odkloni pa so se od srede petdesetih let dalje vrstili tako v liniji gledališča kot dramatike, ki sta recipročno prekinjala z estetiko socialne in socialnorealistične drame in dramaturgije. Hkrati s sodobno dramsko pisavo, ki je sledila sočasnim evropskim tokovom eksistencializma, poetične drame in drame absurda, in pod njenim vplivom, se je začela tudi gledališka reforma v smeri odvrčanja od modela t. i. literarnega gledališča. S tem pojmom je zlasti mlajša generacija gledališčnikov in dramskih piscev srede petdesetih let označevala v institucionalnih gledaliških kraljujoče prepričanje o dominantni vlogi dramskega besedila in dramaturgijo po vzoru predvojne tradicije tragične realistične drame. Ta je v kontekstu povojne socrealistično zaznamovane dramatike izgubila temeljne karakteristike tragičnega in konfliktnega ter posledično dajala vtis “lažne patetike” (Božič, *Razvoj...*, 13), kar se je po njihovih pričevanjih kar najočitneje odražalo že v odrski izreki. Kljub temu, da je oblast še pred koncem štiridesetih let zagotavljala, da ne bo izključno vztrajala pri estetiki social(istič)nega realizma in bo dopuščala tudi druge stilnoformalne poetike³⁸, so institucionalna gledališča, katerih število se je po vojni več kot podvojilo, še naprej ostajala repertoarno ozko usmerjena in precej nenaklonjena spremembam v smislu uvajanja novih uprizoritvenih praks in predstavljanja sodobne – evropske in slovenske – dramske produkcije, ki bi se preveč oddaljila oziroma ne skladala z uradnimi estetskimi merili in vrednotami.

V takem ozračju je l. 1955 prišlo do dveh dogodkov, ki sta pomenila pomembno prelomnico tako na področju sodobne slovenske dramatike kot gledališča. Prvi je natečaj ljubljanske Drame SNG, drugi pa ustanovitev prvih neinstitucionalnih in eksperimentalnih gledališč.³⁹

Na razpisani natečaj ljubljanske Drame SNG za izvirno slovensko dramsko delo je prispelo nepričakovano veliko število dram – kar 48. Mnogo izmed teh je bilo takih,

³⁸ Peter Božič: *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do danes I*. V: *Maska*, št. 1, 1985, 11–26.

³⁹ Denis Poniž (*Slovenska književnost III*, 265), Veno Taufer (*Odrom ob rob*, 8), Taras Kermauner (*Kristus in Dioniz*, 61).

ki so takó vsebinsko, s tematiziranjem skepse, utesnjenosti in ukleščenosti sodobnega človeka, kot tudi v formalnih prijemih izkazovale bližino sočasnim evropskim literarnim tokovom; izpovedno predvsem eksistencializmu, stilno pa delno tudi že dramami absurda. Vendar ni bilo pretirano presenetljivo, da so taka dela kljub dejstvu, da so na natečaju bila najbolj opažena in tri tudi nagrajena⁴⁰, pri kritiki, delu javnosti in v kulturno-političnih krogih naletela na neodobravanje in odpor, češ da so po formi in vsebini neskladna z novo družbeno realnostjo in torej ne sodijo v reprezentativne, narodne gledališke hiše. Dogodki okoli natečaja Drame so le še stopnjevali nezadovoljstvo ne le dramatikov, katerih dela niso imela možnosti vstopa v gledališke hiše, temveč tudi mladih režiserjev in igralcev. Drama s svojo repertoarno in interpretacijsko usmerjenostjo kljub izkazani nameri le ni bila pripravljena na prihod novih dramskih in gledaliških poetik oziroma "vsaj ne na njihov prihod skozi glavna vrata", kakor je zapisal Veno Taufer (Taufer, *Odrom ...*, 8). Na drugi strani je bilo očitno dejstvo o neskromni in kvalitetni produkciji slovenske sodobne dramatike in ob vsem tem je postalo jasno, da bo za uprizarjanje in uveljavitev modernejšega programa in praks potrebno najti drugačno pot. Tako so v naslednjih treh letih v Ljubljani nastala kar tri neinstitucionalna gledališča: Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič je bilo l. 1955 prvo⁴¹, čez dve leti je nastopil Oder 57⁴², leta 1958 pa še Ad hoc Drage Ahačič. Zlasti prvi dve gledališči sta poudarjali, da je njun namen v prvi vrsti uprizarjati igre, ki jih institucionalna gledališča nočejo ali ne morejo, ter s tem poskrbeti za seznanjenost domače publike s sodobno dramatiko in dramaturgijo – sprva predvsem tujo, pretežno zahodnoevropsko, kmalu pa tudi s sodobno slovensko dramo, pri čemer je za veliko večino krstnih uprizoritev poskrbel Oder 57.

⁴⁰ To so bila *Potovanje v Koromandijo* Dominika Smoleta, *Povečevalno steklo* Jožeta Javorška in *Delirij* Igorja Torkarja. Prvi dve Lado Kralj v članku *Sodobna slovenska dramatika* poleg *Zasilnega izhoda* Petra Božiča navaja kot začetek sodobne slovenske drame.

⁴¹ Treba je sicer omeniti, da je že pred tem kot neodvisno in zelo samosvoje obstajalo gledališče na Žabjeku – tam je kasneje s *Plešasto pevko* mdr. gostoval tudi Oder 57. Ustanovil in vodil ga je Ivan Mrak, vendar pa je po poročanju Petra Božiča "uprizorilo žal eno samo tragično igro 'Rdeči Logan' [...]. Kulturna politika tistega časa je seveda poskrbela, da je to gledališče takoj po prvi premieri izginilo, Ivan Mrak pa je po preizkušenem modelu med Slovenci veljal še dve desetletji za predmet posmeha in čudaštva" (Božič, *Razvoj...*, 14). Ivan Mrak je v povojnih letih sicer mnoge izmed svojih kasnejših dram uprizarjal (pogosto tudi sam) za zelo ozek krog publike kar v svojem stanovanju.

⁴² Kot poroča Peter Božič, se je ideja o alternativnem gledališču sicer "rojevala kar od leta 1953 (začelo se je v slavističnem seminarju 1953) dokler ni leta 1957 dozorela ta zamisel in dokler ni bil ustanovljen ODER 57" (Božič, *Razvoj ...*, 14).

2. 1 Oder 57

Nastanku Odra 57 (1957–1964) je po besedah njegovih ustanoviteljev in sodelavcev⁴³ botrovalo v prvi vrsti nezadovoljstvo skupine igralcev, režiserjev in dramatikov s programom in na sploh principom delovanja gledaliških hiš, zlasti osrednje, ljubljanske Drame SNG⁴⁴. Ob ustanovitvi ga po pričevanjih omenjenih akterjev ni vodila kakšna posebna, v naprej izoblikovana programska-stilna usmeritev ali filozofsko-teoretska podlaga, ampak si je zadal predvsem splošen cilj – predstavljati sodobno dramatiko na sodoben način. Vendar pa je že ob prvi uprizoritvi ne le z izbiro same dramske predloge in drugačnim pristopom k njeni postavitvi, pač pa tudi v gledališkem listu izražena možna programska težnja; “upor literarnemu gledališču, ki je prišlo v čast med renesanso”, pri čemer izhodišče predstavljajo “teoretičn[e] osnov[e], ki jih je v svojih teoretičnih spisih utemeljil Antonin Artaud” (*Živo gledališče III*, 78). Tako usmeritev je ob postavitvi drame *Veselje do življenja* Jožeta Javorška naslednje leto še podčrtal Javorškov prispevek ob tej krstni izvedbi lastne igre, kjer je ponovno izpostavljeno Artaudovo ime kot poosebljena kritika tako imenovanega literarnega gledališča. Kljub temu je sklicevanje Odra 57 na Artaudovo misel potrebno jemati z določeno rezervo. Splošna seznanjenost z njo je bila tedaj precej površna⁴⁵ in prikladna predvsem v točkah, ki so podpirale njihovo gledališko prizadevanje, “ki skuša obnoviti odrsko poezijo [...] kretenj, luči, šumov in rekvizitov” (cit. po *Živo gledališče III*, 78). Bolj kot na Artaudovo gledališko reformno idejo je bilo to gledališko prizadevanje v praksi vezano na takrat moderno dramatiko. Tudi na Javorška, ki se je z aktualnimi smernicami seznanil med bivanjem

⁴³ *Okrogla miza: Oder 57*, v: Maske, 1989, št. 12, 23–27. Pri pogovoru so sodelovali Peter Božič, Žarko Petan, Veno Taufer, Marjan Rožanc, Dane Zajc, Jurij Souček, Andrej Inkret in Tone Partljič.

⁴⁴ Peter Božič se nastanka Odra 57 sicer spominja predvsem kot posledico nezadovoljstva igralcev in režiserjev z institucionalnim gledališčem, v katerega prostor so v tistem času vstopali, in ne kot reakcijo takratnih avtorjev in vodilnih publicistov, kot se je po njegovem mnenju napačno pisalo (Božič, *Iluzija in vizija sta meso postal*; v: *Oder 57 (pričevanja)*). Vendar se ne da spregledati dejstva, da so med ustanovnimi člani in kasnejšimi dejavnimi predstavniki Odra 57 mnogi dramatik in drugi z gledališčem povezani ustvarjalci.

⁴⁵ O tem priča na primer zapis Vasje Predana v kritiki omenjene drame, kjer komentira tudi Javorškov gledališki zapis. Kot navaja Tomaž Toporišič, Predan “prizna da ga [Artauda] ne pozna” preko tega, da se “upira tako imenovanemu literarnemu gledališču” (*Med zapeljevanjem ...*, 63).

Veliko pa po svoje pove tudi zapis igralca Poldeta Bibiča: “Če pravim, da smo hoteli zadihati po svoje [mlada generacija igralcev], to pomeni, da smo sanjarili o ‘gledališkem’ gledališču, brez iluzionističnih goljufij tako imenovanega realističnega gledališča, o ‘čistem’ gledališču, o *igralčevem* gledališču, ki izrablja vsa možna igralska sredstva, ne samo govor. Navduševali smo se nad Brechtom in odklanjali smo Stanislavskega, čeprav ne o enem ne o drugem nismo dosti vedeli” (*Oder 57 (pričevanja)*, 65).

v Parizu⁴⁶, je bolj kot kruto gledališče naredila vtis drama absurda, ki pa se Artaudovemu gledališču pri vprašanjih jezika in njegovega mesta v gledališču v veliki meri približa z druge, literarne strani. Podobno velja za razmišljanje akterjev Odra 57. Gledališki razvoj je bil pri njih namreč bistveno vezan predvsem na sodobno dramatiko in je izhajal predvsem iz dialoga z njo.

Prva uprizorjena igra na Odru 57 je bila *Učna ura* Eugènea Ionesca v režiji Žarka Petana. Po besedah Marjana Rožanca se je začelo “s tujo dramatiko, ker do lastne še nismo imeli do konca zdefiniranega odnosa” (*Okrogla miza*, 23). Krstne uprizoritve sodobnih tujih del pa niso služile le želenemu seznanjanju publike z v svetu aktualno dramo in gledališčem, temveč so imele velik vpliv tudi na dramske pisce samega kroga Odra 57⁴⁷. O tem priča med drugim izjava Žarka Petana – ob Franciju Križaju, Tarasu Kermaunerju in Francetu Jamniku vodilnega režiserja tega gledališča:

“Avtorji, ki smo jih igrali (Ionesco, Ghelderod), so vplivali na slovenske avtorje, ki smo jih igrali pozneje.” (*Oder 57*, 23)

Peter Božič je v zvezi s svojo dramo *Vojaka Jošta ni* (1961) povedal:

“Brez zadrege priznam, da je bilo gledališko besedilo ‘Vojaka Jošta ni’ napisano pod vplivom edine Ionescove drame, ki sem jo takrat poznal, Učne ure namreč.” (*Oder 57*, 49)

Najprej ob tuji dramatiki se je pokazala nezadostnost tradicionalnega realistično-psihološkega gledališča, ki je spodbudila razmislek o drugačnih režijskih in igralskih

⁴⁶ Jože Javoršek je bil sploh precej posebna figura slovenskega literarno-gledališkega prizorišča. Pred odhodom v Pariz, od koder se je vrnil seznanjen z aktualno sceno izza železne zavese, je zaradi potegavščine, ki sta jo primerno okajena nekega večera izvedla z Vitomilom Zupanom (po govoricah sta sredi noči klicala na predsedstvo in sporočila, da je umrl tovariš Tito ter povzročila pravo paniko v vrhu KP), doživel tudi zaporniško izkušnjo in se po njej iz Brejca preimenoval v Javorška. Kot je zapisal Taras Kermauner, je generacijsko sicer sodil “v medvojni rod”, a je “bil po svojem delu vendar bližji nam [odrovcem oziroma perspektivcem], celo več kot dve desetletji mlajšemu Šalamunu ali še mlajšemu Rudolfu, kot pa Miheličevi ali Boru [...]. V tem je bila Javorškova tedanja genialnost. [...] Bil je tedaj modernejši celo od Zupana” (Kermauner, *Kristus*, 17). S svojim delom in poznavanjem aktualnih umetniških tokov je pomemben pečat pustil tudi na odrovcih, s katerimi se je kasneje povsem razšel. Kermauner, ki se je takrat sicer znašel na nasprotni mu strani, je ta razhod kasneje označil za tragičnega. “Odklanjali so ga [perspektivcem oz. odrovcem] v tem, v čemer je bil inovativnejši od njih [...]” (Kermauner, *Kristus*, 18). Vendar pa se, nadaljuje Kermauner, dejansko nikoli “ni skladal” z nobeno navedenih skupin – menda ravno zaradi tega, ker je bil generacijsko starejši, a v marsičem “modernejši” in “inovativnejši” od mlajših, in pa ker nikoli “ni sodeloval v radikalni družbeno politični kritiki” (Kermauner, *Kristus*, 18).

⁴⁷ Dominik Smole, Jože Javoršek, Peter Božič, Primož Kozak, Dane Zajc, Marjan Rožanc in Taras Kermauner.

pristopih k uprizoritvi. Ob njej se je postopoma oblikovala misel, ki jo je Vasja Predan retrospektivno označil za poglavitno dejavno tezo Odra 57, da namreč

“gledališče ne more in ne sme biti več reprodukcija literature in posnemanja realnosti, marveč vse to in bistveno več: samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe se napajajoči, svoji imanentni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz.” (Predan, 136)

Pod vtisom francoske drame absurda in zlasti Ionescovih zapisov o gledališču (*Notes et contre-notes*), je tudi Jože Javoršek v eseju *O novi gledališki pisavi* kot glavno nalogo nove dramaturgije, ki se po osvoboditvi drame izpod vsakršnih oblikovnih “tiranij” in odmiku od uveljavljenih dramaturških pravil nahaja pred “prazno mizo”, “v območju popolne svobode”, videl v tem, da ustvari

“plastično predstavo, ki zajame vsega človeka. Do take predstave pa ni mogoče priti zgolj z besedo, ampak je treba gledališke elemente razširiti in dramaturško uporabiti.” (Javoršek, 71)

Tako kot Ionesco je menil, da naj se gledališče, namesto da se trudi prikriti svoje mehanizme (kot to počne realizem), te podčrta in napihne učinke, da bo gledališče zopet dobilo “silovitost” in se izvilo iz “vmesnega področja, ki ni ne gledališče ne literatura” (Ionesco, 18).

V naslednjih šestih sezonah je bilo na Odru 57 krstno uprizorjenih kar trinajst slovenskih dram⁴⁸. Kljub nikoli jasno izdelani in poenoteni gledališko-uprizoritveni viziji je njegovim ustvarjalcem v ekipnem duhu z veliko mero občutka pripadnosti ideji drugačnega, sodobnega slovenskega gledališča⁴⁹ uspelo razviti lasten gledališki slog ter omogočiti prenovu v rutino zapadajočega slovenskega gledališča. Pri tem je morda glavno vlogo prevzel zlasti nov igralski slog, ki se je razvijal kot odgovor gledališča na novo dramatiko. Kot najpomembnejši in najdaljnosežnejši dosežek Odra

⁴⁸ Že omenjeno *Veselje do življenja* Jožeta Javorška, *Antigona* in *Igrice* Dominika Smoleta, *Afera* in *Dialogi* Primoža Kozaka, *Zasilni izhod*, *Križišče*, *Vojaka Jošta ni* in *Kaznjenci* Petra Božiča, *Aleksander praznih rok* Vitomila Zupana, *Otroka reke* Daneta Zajca ter *Stavba* in *Topla greda* Marjana Rožanca.

⁴⁹ Jože Javoršek je zagon in skupinski duh Odrovcev v svojih spominih na Oder 57 primerjal z OF: “Skupnost ljudi, ki je sodelovala pri tej nenavadni odrski ustanovi, je bila od vsega začetka podobna Osvobodilni fronti, torej skupnosti ljudi z najrazličnejšimi svetovnimi nazori in filozofijami. Vse pa je družila ena sama ljubezen: ljubezen do preнове slovenskega gledališča” (*Oder 57*, 37). Kot pri OF pa je, dodaja, tudi pri Odru vajeti kasneje prevzela predvsem ena struja ...

57 ga izpostavljata na primer Marjan Rožanc in Venko Taufer. Slednjemu se zdi ključen prispevek Odra 57 osvoboditev gledališkega govora izpod stroge "klasične" retorične šole, po kateri so se tedaj ravnala institucionalna gledališča. Nasploh je bil odrski govor tisti, ki je najprej zbodel ušesa (in oči) po drugačnem gledališču hrepeneče mlade generacije. "Vzvišeni jezik tragedije", ki ga je na odrih ohranjala povojna drama (in učila akademija), je v kontekstu social(istič)no realistične drame prihajal v očitno nasprotje z na odru izrekanim besedilom in posledično izzvenel nepristno in prisiljeno. Peter Božič ga je opisal kot "psevdo zborna izreko, ki je predvsem nenaravna, afektirana in se odlikuje po lažni patetiki" (Božič, *Razvoj ...*, 13). To se je še očitneje izkazovalo pri sodobnih dramah in Odr 57 se je že s prvo uprizoritvijo moral najprej soočiti z vprašanjem, kako sploh pristopiti k taki dramatiki.

"Zborna izreka pa za tako vsakdanjo igro [*Učno uro*] sploh ni bila primerna, še manj pa lažna patetična govorica." (Božič, *Razvoj ...*, 15)

To dejstvo je nemajhen problem predstavljalo že prevajalcu, nato režiserju in seveda igralcu, saj je igra zahtevala "mimetičen", pogovorni jezik, a "takrat v slovenski književnosti in gledališču pogovornega jezika sploh ni bilo" (Božič, *Razvoj ...*, 15). Obenem z izreko se je oblikoval tudi nov igralski slog, ki se je temeljito odvrnil od akademijsko-Dramskega. Izhajal in osredotočal se je na golo besedilo s ciljem pripeljati besedo do resničnega izraza, gledališče do poezije, brez odvečnih elementov govorne, krétenjske ali kakršnekoli drugačne distrakcije in nepotrebnega okrasja. Taras Kermauner je za igralski slog Odra, ki se je v osmih letih izoblikoval v prvi vrsti s krstnim uprizarjanjem sodobne slovenske dramatike, dejal, da je bil

"asketski: čim manj odrskih premikov in gest! Nobenega razkošja v sceni! Ples je prepovedan! Telo mora biti do kraja zadržano! Vse se dogaja z besedo. [...] Beseda je bila za nas osrednja, ker je beseda nosivka diskusije, dialoga." (*Odr 57*, 109)

Tudi Jurij Souček je poudaril koncentracijo na misel in besedo:

“Na Odru je bila neverjetna strogost: govoriti je bilo treba zelo natančno, vsaka beseda je imela pomen, stavek pa skrito neko misel. Nobene črte niso bile dopuščene. [...] Beseda in konec.” (*Okrogla miza*, 26)

Veno Taufer je jedro odrovskega sloga strnil v oceni:

“Za ves slog Odra 57, kakorkoli različni so že bili teksti [...], za vse te predstave je bil značilen ritual besede, simbola.” (*Okrogla miza*, 25)

Odrovski gledališki eksperiment je potekal predvsem na ravni iskanja uprizoritvenega načina, ki bi se prilegal obdelovanemu dramskemu tekstu. Pri tem se je zavestno odvrnil od “suženjske podreditve besedilu” (Taufer, *Odrom*, 12) in gledališče vztrajno razvijal v smeri avtonomnega ustvarjalnega pogleda. Iz močne zaveze dramskemu tekstu je sčasoma formiral svojstven gledališki slog, ki pa je vendarle ostajal v območju tekstocentričnega pogleda na razmerje med literaturo in gledališčem. Gledališče so odrovci razumeli kot prostor, ki je enakovreden partner literature; ki je tekst, besedo, zmožen privedi v gledališko bivanje in ji (ponovno) podeliti smisel. Marjan Rožanc je to opisal kot “vero v logos”:

“To je bila vera v to, da sta bila beseda in duh izdana, vendar ju je moč obuditi – od tod recimo Antigona, pa navsezadnje tudi Afera. Pa Otroka reke.” (*Okrogla miza*, 24)

Veno Taufer pa je zapisal:

“[L]ogos je bil tedaj še živ in predvsem verujoč v svojo odrešilno moč.” (Taufer, *Odrom*, 12)

Odru 57 je avtonomijo gledališča uspelo vzpostaviti iz osnove logosa, besede, kot prainstance ne le literature, temveč tudi (zahodnega) gledališča. Taufer je to Odrovo potezo označil kot

“zagnanost v ugledališčenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podreditev besedilu, ampak samostojna, tako rekoč ne glede na tekst in ob tekstu samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija. [...] Distanca med besedilom in konceptom odrskega oblikovanja kot razločevanje med literaturo in gledališčem je kljub navidezni podrejenosti, služenju drugega prvemu, vendarle opazna in jasno razmejena.” (Taufer, *Odrom*, 110)

Gledališka iskanja Odra 57 so bila po slabih osmih letih delovanja tega gledališča l. 1964 grobo prekinjena. Zadnji do konca izpeljani večer je bil *Ivan Cankar in slovenski igralci*. Triintrideset igralcev je v polni dvorani ljubljanske Opere in nato na ponovitvi v študentskem naselju interpretiralo odlomke iz dram Ivana Cankarja. Med drugimi je na tem večeru pomenljivo nastopila tudi ikona starejše generacije igralcev Drame SNG Stane Sever, ki je bil za interpretacijo odlomka iz *Hlapcev* deležen ovacij. Kulturnopolitične razmere so bile takrat že močno zaostrene, revija *Perspektive*, pri kateri so sodelovali vidni člani Odra 57, je že bila ukinjena in oblast je tudi na omenjeni gledališki dogodek gledala sila nejevoljno. V tisku je bil skoraj povsem zamolčan – kratko poročilo o njem je objavila le študentska *Tribuna*. Dane Zajc se je večera spominjal:

“Takrat niso bili le temni oblaki, padala je že toča, Pučnik je bil že zaprt. Perspektive so bile že odpravljene. To je bil referendum ne samo za Oder 57.” (*Okrogla miza*, 25)⁵⁰

Naslednja predstava, premiera Rožančeve *Tople grede*, je naletela na organizirano prekinitev s strani nahujskanih delavcev iz grosupeljskega kmetijskega kombinata. *Delo* je naslednji dan o dogodku poročalo, češ da je šlo za uprizoritev, ki je namerno potvarjala podeželjsko življenje in žalila čustva borcev NOB, čeprav je bila drama prekinjena že med prvim dejanjem in bi se o njeni vsebini le težko dalo podati resno sodbo. Rožančeva drama je bila zaplenjena, predstava pa prepovedana.⁵¹

Kaj bi uprizoritev *Tople grede*, ki so si jo režiser Andrej Stojan in igralska zasedba želeli izpeljati bolj v duhu “totalnega gledališča”⁵², pomenila za nadaljni razvoj Odra 57 in slovenskega gledališča, lahko le ugibamo. Rožančeva drama je v drugem dejanju predvidevala povsem osvetljeno dvorano, igralce pa je postavljala v sredo avditorija, s čimer naj bi bili v igro pritegnjeni tudi gledalci, ki bi se tako znašli sredi dramskega dogajanja in bi bili prisiljeni nanj nekako reagirati, v njem nekako

⁵⁰ Da je šlo za večer, ki je daleč presegal umetniški okvir in segal v polje družbenopolitičnega, v svojih spominih na Oder 57 potrjuje tudi Marjan Rožanc: “To je bila noč, ko se je na Slovenskem podprla kritična zavest, in to je bila noč, ko se je opredelila nekakšna opozicija” (*Okrogla miza*, 27).

⁵¹ Čeprav je bila ukinitve Odra po aferi s *Perspektivami* nekako pričakovana, se Andrej Inkret spominja, da je Odrovce vendarle “presenetil in osupnil spektakularen in hkrati nenavadno nesramen način, po katerem je bila likvidacija v zares teatrskem slogu zrežirana za javnost. Tolikšnega cinizma in takšne arogance vsemu navkljub nismo pričakovali” (*Oder 57*, 153).

⁵² O načrtovanem odmiku v smeri gledališča, ki bi ukinilo distanco med odrskim dogajanjem in avditorijem, je v gledališkem listu za uprizoritev pisal dramaturg predstave Andrej Inkret.

sodelovati. A pot k “totalnemu gledališču” se je nadaljevala drugje, na drugačen način, Oder 57 pa je s svojim delovanjem dosegel, da so v šestdesetih letih slovenska sodobna drama in nove gledališke metode postopoma stopile tudi na prizorišče osrednjih gledaliških institucij.

2. 2 Ad hoc

Gledališče Ad Hoc je l. 1958 ustanovila igralka in režiserka Draga Ahačič. Podobno kot ustanovitelj Odra 57 je tudi njo vodila predvsem prenovitvena težnja, ki je izhajala iz kritike obstoječe preživele forme.

“V pomanjkanju novih umetniških impulzov je prevladujoča starejša generacija (z izjemo nekaterih posameznikov) postopoma začela zapadati v rutino, ki se je najbolj očitno kazala v teatrsko umetelnem, ‘nepogovornem’ govorjenju dialoga.” (Ahačič; v: *Dokumenti ...*, 135)

Da se ji je prav odrska izreka zdela “poosebljena” nenaravnost in neaktualnost tedanjega gledališča še enkrat potrjuje sledeči zapis:

“Že kot igralski začetnici v ljubljanski Drami prva leta po vojni mi je vzbujala pomisleke prevladujoča patetična retorika in izumetničena razčustvovanost odrskega govorjenja, značilnega za naš tedanji igralski izraz in igralsko šolo.” (Ahačič; v: *Dokumenti ...*, 135)

Novoustanovljeno gledališče Ad hoc naj bi si zato po besedah Drage Ahačič v prvi vrsti prizadevalo najti aktualen gledališki izraz, kar je povezovala zlasti z drugačno igralsko tehniko, ki naj temelji na “neposrednosti igre” in “pomenski polnosti govornega izraza” (Ahačič, v: *Dokumenti ...*, 133). Za razliko od Odra 57 se Ad Hoc pri svojih reformativnih težnjah ni toliko vezal na sodobno dramatiko in tudi pionirsko delo pri predstavljanju le-te slovenski publiki ga niti ni zanimalo⁵³. Kot je zapisala Ahačičeva, za njeno gledališče tudi

“niso bile privlačne tedaj modne gledališke smeri, ki so kot skrajnostne reakcije na tradicionalno t. i. ‘literarno’ gledališče nasilno razbijale celovitost igralčevega psihofizičnega

⁵³ Ahačičeva je sicer izbirala pretežno sodobne igre, sicer s poudarkom na francoskem eksistencializmu. Krstno je Ad hoc uprizoril dve slovenski drami; *Jutro polpreteklega včeraj* Marjana Rožanca (1960) in *Veter* Smiljana Rozmana (1964).

izraza, s tem ko so predimenzionirale njegovo telesno izraznost, občutno omejile in zanemarile pa govorjeno besedo.” (Ahačič, v: *Dokumenti ...*, 135)

Ahačičevi torej ni bilo do gledališča po vzoru ameriške neoavantgarde in evropskih eksperimentalnih gledališč, ki so v iskanju gledališču lastnega, avtentičnega izraza radikalizirala odnos do literature (dramske predloge). Nasprotno Ahačičeva postavlja dramski tekst kot *conditio sine qua non*, in sicer iz dveh razlogov. Prvič je menila, da omenjene prakse, enostavno prenešene v slovensko gledališče, ne bi delovale “avtentično” in bi prej ko ne dajale videz “efemernega plagiata”, drugič pa je bila trdno prepričana, da je “v dramskem gledališču težišče umetniškega izraza na igralčevem in režiserjevem odskem oživljanju pesniškega besedila” (Ahačič, 136). Zato je bil končni cilj gledališča Ad hoc na avtentičen in prepričljiv način, z vsemi gledališkimi sredstvi občinstvu približati dramsko delo. Izbira pretežno sodobne dramatike, ki jo je to gledališče uprizarjalo, je v njegovem okviru pomenila predvsem dodaten, svež umetniški impulz.

2. 3 Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranović

Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranović je bilo prvo povojno slovensko eksperimentalno oziroma neinstitucionalno gledališče. Ustanovljeno je bilo leta 1955 v Ljubljani in je delovalo pretežno v Viteški dvorani ljubljanskih Križank. V nasprotju z Ad hocom in podobno kot Oder 57 je Eksperimentalno gledališče imelo po besedah ustanoviteljice v osnovi namen

“seznaniti vsaj določen krog občinstva s teksti, ki sicer iz kateregakoli razloga niso uprizorljivi na večjih odrih, za katere pa smatramo, da jih človek mora poznati.” (cit. po: *Živo gledališče III*, 37)

Vendar dejstvo, da je bila prva igra, ki jo je to gledališče uprizorilo, dramatizacija Zolajevega romana *Thérèse Raquin* na način ‘gledališča v krogu’, opozarja, da je Baranovićevo očitno vodila tudi želja po eksperimentiranju s formo gledališča kot takega. ‘Gledališče v krogu’ je pomenilo poskus rušenja meje med občinstvom in dogajanjem na odru ter eksperimentiranje v smer spodbujanja aktivne soudeležbe publike v predstavi, pri čemer ji je glavni vir navdiha predstavljalo ameriško

neoavantgardno gledališče, predvsem Living Theater. A Eksperimentalno gledališče je v svojih postavitvah dejansko ostajalo precej daleč od prijemov Living teatra, znotraj okvirov dramskega gledališča. Dušan Jovanović je tako ob uprizoritvi Beckettove drame *O, lepi dnevi* ugotavljal, da ob dolgočasni igri in režiji režiserka

“eksperimentira kvečjemu s potrpežljivostjo snobističnega občinstva, nikakor pa ne s kvalitetno novo, bodisi oblikovno, bodisi izrazno vsebinsko tendenco v gledališkem prizadevanju.” (cit. po: Toporišič, *Med ...*, 59)

Tovrstna opazka predstavnika takrat najmlajše gledališke generacije, ki se je konec šestdesetih znašel v vlogi “usmrtilca literarnega gledališča”, že jasno nakazuje, kar je zapisal Tomaž Toporišič:

“da je vzporedno [...] začelo z mlado generacijo [...] nastajati novo razumevanje vloge režije kot temeljnega generirajočega elementa gledališča. To pa je bilo že onstran primata besede in ‘avantgardnega’ avtorja petdesetih let ...” (Toporišič, *Med...*, 59)

Eksperimentalno gledališče Balbine Baranović je s svojim delovanjem med letoma 1955 in 1967⁵⁴ vendarle bilo prvo pomembnejše povojno eksperimentalno gledališče – tudi po imenu –, katerega pomen in vpliv se sicer ne more meriti s tistim Odra 57, a je kljub temu ostalo v zavesti prihodnjih gledaliških generacij. Nezanemarljivo je tudi dejstvo, da je ob prizadevanjih Balbine Battelino Baranović prvič eksplicirana navezava na ameriško neoavantgardo (Living Theatre). Ta je zlasti stilno-formalno pomembno vplivala tudi na mlajšo generacijo slovenskega neinstitucionalnega in eksperimentalnega gledališča, ki pa je tako do Eksperimentalnega gledališča, kot do Ad Hoca in Odra 57 zavzemala precej kritičen odnos in jih ne glede na njihove preboje dojamala kot “literarna gledališča”.

⁵⁴ Ob desetletnici l. 1965 se je Eksperimentalno gledališče Balbine Baranović preimenovalo v Gledališki atelje in nameravalo delovati v treh sekcijah: prva bi bilo (ostalo) eksperimentalno gledališče, druga glasbeno-operni studio, tretja pa plesni studio. Batelina Baranović je s tem hotela združiti in razširiti gledališko dejavnost na različne gledališke prakse, ki niso nujno vezane na dramatiko. Gledališki atelje v praksi ni nikoli zares vzcvetel in je le slabi dve leti za reorganizacijo zamrl.

2. 4 Institucionalni odri – SNG Drama

Po ukinitvi Odra 57, *Perspektiv*, koncu Ad hoca in v času počasnega zamiranja Eksperimentalnega gledališča Balbine Baranović je bilo l. 1965 končano obdobje prvih poskusov uveljavljanja drugačne gledališke estetike, ki je vsaj v teoriji pogosto izhajala iz ideje avtonomnega gledališča – ne glede na to, da jo je k temu mnogokrat vodila ravno dramska literatura.

Toda medtem je v šestdesetih letih tudi Slovensko narodno gledališče Drama kot osrednja gledališka institucija pri nas doživljala nekatere pomembne zasuke tako v programski naravnosti kot v stilno-formalnih pristopih k uprizoritvam, za kar je bil v veliki meri odgovoren Bojan Štih, ki je s sezono 1961/62 prevzel ravnateljsko mesto te ustanove. Že repertoar prve sezone izkazuje izrazito naklonjenost do uprizarjanja domačih del na eni strani in sodobne evropske dramske produkcije na drugi, s čimer je bila poudarjena težnja po aktualizaciji in modernizaciji, ki pred tem še nikoli ni bila tako očitna. Čeprav – zlasti v prvih letih – ni šlo za radikalni odmik od dotedanje prakse, je SNG Drama pod Štihovim vodstvom (do l. 1969) krenila po poti programsko-stilne liberalizacije in odprtosti do novosti v dramski produkciji in gledališkem načinom.

Že v prvi sezoni sta zlasti krstna izvedba drame *Svetloba sence* Igorja Torkarja in (v nekoliko manjši meri) *Afera* Primoža Kozaka, ki je krst doživela leto pred tem na Odru 57, izzvali precej živahno kritiško debato, ki je nakazovala kasneje vse očitnejšo polarizacijo mnenj in polemičnost vpeljevanja modernih dramaturških prijemov in gledaliških idej. Josip Vidmar se je ob Severjevi postavitvi Torkarjeve drame na primer spraševal;

“Kdo je naposled odgovoren, da smo v osrednjem gledališču morali gledati predstavo, spričo katere smo resnično obupavali nad tem kulturnim domom [...]?” (cit. po: *Živo gledališče I*, 43)

Kakor v *Pogledih na ljubljansko Dramo* ugotavlja Vasja Predan, so taka

“in podobna vprašanja tega strogega kritika [...] v naslednjih letih postala takorekoč vodilni refren njegovih sodb zlasti pri tako imenovanih ‘sodobnih dramskih besedilih’.” (cit. po: *Živo gledališče I*, 43)

Na drugi strani so mnogi ravno ta korak k sodobni drami in gledališkemu stilu pozdravljali. Posledica zavzete javne debate (zlasti preko kritik posameznih uprizoritev) je bila, da se je okrepilo splošno zanimanje za produkcijo ljubljanske Drame SNG, ki je l. 1965 zabeležila celo najvišje število predstav v svoji povojni zgodovini.

Prihodnje sezone so bolj ali manj nadaljevale zastavljeno usmeritev, ki ji ob številčnem privilegiranju sodobnejše dramske produkcije in občasnim izrazitejšim ekskurzom v smeri iskanja "čiste gledališkosti" (*Živo gledališče I*, 52) ni šlo za zanikanje ali celo destrukcijo tako imenovane klasike, kar je sicer postajal stalni očitek dela kritike. Štih sam je svoje repertoarne odločitve zagovarjal s prepričanjem, da mora biti Drama "kritično gledališče", in ne "muzej ali zabavišče za malomeščanski in lumpenproletarski okus" ter da "pot v uprizarjanje klasike vodi prek sodobnosti" (*Živo gledališče I*, 54)⁵⁵. Z manjšimi nihanjem je tako ostajal zvest programskim in idejnim načelom, ki jih je v obrisih zastavil že s prvo sezono svojega vodenja, ne glede na ugovore in napade, ki so z leti postali predvidljiva stalnica. Pri tem pa je, kot je zapisal Vasja Predan, hkrati odklanjal tako "konservativna načela", ki da so dedič "klasicističnega bidermajerskega okusa", pa tudi "omnipotentni psevdavantgardizem" (*Živo gledališče I*, 49).

Programsko-dramaturška vizija je postopoma dobivala svoj odraz tudi na nivoju uprizoritvenih, režijskih in igralskih stilno-izraznih potez. Ob še vedno prevladujočem principu psihološkega realizma in zvestobe tekstu, se je vztrajno pojavljal tudi pristop, ki je z uveljavljenim polemiziral in se "nedvoumno nagiba[l] v čedalje manjšo odvisnost uprizoriteljev od literarne predloge" (*Živo gledališče I*, 46).

Najdrzneje se je proti t. i. čistemu gledališču s svojimi postavitvami v Drami podal Mile Korun. Najprej je v sezoni 1962/63 režiral dramo irskega pisatelja Brendana Behana *Talec*, ki je bila po poročanju Vasje Predane označena za povsem netradicionalen umetniški višek sezone⁵⁶. Vendar, medtem ko se je kritika tokrat strinjala v pozitivni oceni igre in režije, se je razhajala glede dramaturške, idejne in tudi literarne vrednosti. Še bolj živahna je bila naslednjo sezono polemika med

⁵⁵ Pri tem ga je navdihovala angleška interpretacija možnosti uprizarjanja Shakespeara v moderni povojni dobi, ki jo je v praksi poosebljal Peter Brook, v teoriji pa Jan Kott s tudi pri nas poznano in kmalu prevedeno knjižico *Shakespeare naš sodobnik*.

⁵⁶ *Pogledi na ljubljansko Dramo*; v: *Živo gledališče I – Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1979*, ur. Dušan Tomše, Ljubljana, MGL, Knjižnica MGL, 1975.

zagovorniki in nasprotniki uvajanja novih uprizoritvenih strategij pri postavitvi klasikov ob Korunovem *Kralju Learu*. Toda “predstava, ki je najbolj razvnela in ločila tako kritiške kot gledalske duhove in postala eden izmed najbolj burnih gledaliških dogodkov v moderni slovenski gledališki zgodovini” (*Živo gledališče I*, 51), je bilo l. 1964 uprizorjeno Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Korunu je s to predstavo – ne da bi kakorkoli posegal v samo Cankarjevo besedilo – uspelo doseči, da je “dokončno iztrgal dramsko besedilo literaturi in ga izročil gledališču” (Taufer, *Odrom ...*, 13), kot je v kritiki že tedaj ugotavljal Veno Taufer. Režiser sam je pojasnil, da mu je pri tem šlo za “čisto gledališkost”, izražanje zgolj z “odrskimi metaforami”, za prepričanje, “da je Ivan Cankar naš sodobnik”⁵⁷ (cit. po: *Živo gledališče I*, 52). Tedaj ga je močno navdihovala misel o sodobnem gledališču, ki naj bo neposredno in naj pred gledalca stopa “brez vmesnih členov – brez literature, psihologije, zgodovine itn.” (Korun, 14). Šele tako gledališče lahko umetniško specifiko kreira preko lastnih izraznih sredstev;

“otresa[jo] se vpliva besede – ker beseda vendar ni vseмогоčna, [...] je celo sekundarna, niti ne enakovredna drugim elementom gledališča (filma).” (Korun, 14)

Seveda pa Korunova deprivilegizacija dramskega teksta in gledališka konfrontacija z njim ni ostala brez precej žolčnih odzivov. Josip Vidmar ga je označil za pripadnika “tako imenovanega ‘absolutnega gledališča’, kateremu je vsak tekst samo pretveza za nekakšne gledališke ekshibicije, smiselne ali nesmiselne, vseeno” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 66), moderni gledališki izraz pa za “čisti pesek v oči” in krinko “za absolutno pomanjkanje duha in slehernega moralnega čuta” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 66). Na drugi strani je Korunovo vizijo *Pohujšanja* podprl Vasja Predan, ki je v njej prepoznal “[n]amesto historične, literarne, domačijsko satanizirane reprodukcije [...] živo, sodobno kreacijo: v nji je farsa farsa in pohujšanje pohujšanje” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 67) ter jo imenoval “apoteozo ‘pohujšujočega’ teatra” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 67).

⁵⁷ S to izjavo seveda parafrazira prej omenjenega Jana Kotta in njegovo delo *Shakespeare naš sodobnik*. Korun se je pri njem (in Petru Brooku) zgledoval že pri *Kralju Learu*, ki so mu ravno to nekateri tudi očitali.

Korunu je s *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* uspelo v slovenskem prostoru prvič na klasičnem tekstu slovenske dramatike uveljaviti gledališki princip, ki ne izhaja več iz dominantne vloge teksta napram uprizoritvi, pač pa slednjo samo, z njo pa odrski (gledališki) jezik kot celoto, postavlja v vlogo generatorja gledališča. V marsičem je tovrstno deliterarizacijo gledališča dosegel že pred Korunom Oder 57. Taras Kermauner v svojih pričevanjih o tem obdobju zato izraža precejšen dvom o pionirstvu Korunove uprizoritve in zavrača domnevo, da je Korunovo *Pohujšanje* tisto, ki pomeni prelomnico v zgodovini slovenskega povojnega gledališča. Ne glede na to, da je bila Korunova uprizoritev nedvomno odmevnejša in že s tega vidika kot prelomnejša zapisana v gledališko zgodovino, poudarja, da sta bila deliterarizacija in poskus totalnega gledališča izpeljana že v okviru Odra 57 – zlasti z Jamnikovimi režijami Božičevih enodejank *Križišče* in *Zasilni izhod*, še bolj pa z uprizoritvijo prav tako Božičevega *Vojaka Jošta* ni v režiji Žarka Petana l. 1962. Z njo je Petan po Kermaunerju že povsem presegel območje literarnega gledališča in nakazal “platformo novega slovenskega gledališča” (Oder 57, 93). Zato meni, da uprizoritev po krivici ni postala znamenita kot prelomni dogodek, kar si razlaga z dejstvom, da se je od Odra pač že v naprej pričakovalo “absurdistične”, “modernistične”, “antitradicionalistične”, “pohujšljive itd. uprizoritve” (Oder 57, 93). Dalje ugotavlja, da je “pojem” tega postal Korun, ker je okrog njega in njegovih uprizoritev, posebej pa Cankarjevega *Pohujšanja*, nastal škandal. Upal si je “desakralizirati” Cankarja, zaradi česar ga ni (pričakovano) napadal le krog okoli Josipa Vidmarja, ampak tudi ikona tedanjega slovenskega igraltva Stane Sever, kar je pomembne posledice nenazadnje pustilo v kolektivu ljubljanske Drame in stopnjevalo nemir, ki ga je skozi vsa leta povzročala Štihovalova programska usmerjenost. Predan je zapisal, da je bila ravno zaradi Korunovega *Pohujšanja* sezona 64/65 “med vsemi, odkar je Drama dobila novo vodstvo, nemara najbolj viharna” (*Živo gledališče I*, 49). Mnenja o smiselnosti in pomembnosti modernizacije gledaliških načinov, ki so jih v najradikalnejši obliki predstavljale zlasti Korunove uprizoritve⁵⁸, so si vse bolj diametralno nasprotovala. O leta 1968 prikazani Ajshilovi *Oresteji* se je kritika na eni strani razpisala kot o “sodobno občutenem umetniškem doživetju antične tragike”, ki je lahko “na čast slehernemu evropskemu odru” (Predan, cit. po: *Živo gledališče I*,

⁵⁸ Poleg že omenjenih je Korun precej drzno napram do tedaj ustaljenim in prevladujočim načinom režiral tudi Albeejevo *Kdo se boji Virginije Woolf?* (1963/64) in *Zasledovanje in usmrtitev Jeana Paula Marata* Petra Weiss (1965/66).

63), na drugi pa jo je Vidmar pospremil z besedami “neposluh za poezijo”, “nepozornost nasproti tolikerim psihološkim nejasnostim”, “odbiranje najprimitivnejših izraznih sredstev” in podobnimi (cit. po: *Živo gledališče I*, 65). Kot je dejal Polde Bibič, je z *Orestejo* Korun šel še korak dlje od *Pohujšanja* in izvedel “radikalni prelom s tradicionalnim uprizarjanjem antičnih besedil [...] v smislu artaudovske krutosti in obrednosti” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 69). S tem je proces, ki ga Predan imenuje “modernizacija in aktualizacija” Drame (*Živo gledališče I*, 49), doživel vrhunec, a dogodki okrog njega so hkrati že napovedovali korenitejša nesoglasja in krizo, ki sta jo naslednje leto očitno izrazila odhod igralca Staneta Severja in odstop Bojana Štiha z mesta ravnatelja.⁵⁹

Mile Korun je s svojimi uprizoritvami klasičnih del po Kermaunerju v osrednjo gledališko institucijo pripeljal nekaj, kar je že pred njim v okviru Odra 57 razvijal zlasti France Jamnik ob igrah Petra Božiča. Tudi radikalni rez v literarno gledališče, ki naj bi ga zadala Korunova gledališka interpretacija Cankarjevega *Pohujšanja* in Ajshilove *Oresteje*, je po njegovem mnenju že pred njim izvedel Žarko Petan v postavitvi Božičeve drame *Vojaka Jošta ni*. Toda, pomemben korak, ki ga je storil Korun, nemara prej kot v odgovoru, katera je tista prva zares prelomna uprizoritev, leži ravno v dejstvu, da se je Korun realizacije totalnega gledališča lotil na odru osrednje slovenske gledališke hiše, s teksti, ki so načelno veljali za nedotakljive dramske klasike. S tem je pomembno zaznamoval obdobje Štihevega ravnateljevanja ljubljanski Drami SNG. Obdobje, ki ga je po Žarku Petanu v prvi vrsti prevzemala in gnala želja po preseganju znanega.

“Prav malo verjetno je, da bi se bil Štih od vsega začetka odločil in usmeril v radikalno rušenje vsega, kar je bilo v izročilu ustvarjeno, prav tako malo verjetno je, da je vsem [...] bilo popolnoma jasno, kaj in kako morajo ravnati, če naj ne hodijo samo po varnih, izhojenih stezah. Eno pa se zdi popolnoma jasno: stil ne more biti nekakšen univerzalni model, šablona, ki jo bolj ali manj nasilno prilagajaš vsem umetninam [...]” (*Živo gledališče I*, 75)

Če povzamem; zlasti v drugi polovici šestdesetih let, po zamrtju vseh treh zgodnjih eksperimentalnih oziroma neinstitucionalnih gledališč, je ljubljanska SNG Drama

⁵⁹ Tedanji boj pogledov na funkcijo in identiteto gledališča – t. i. kriza Drame, je dobila kar štiri literarne odmeve; Bojan Štih jo obravnava v igri *Spomenik*, Jože Javoršek v *Improvizaciji v Ljubljani*, Igor Torkar v *Požaru*, Dušan Jovanović pa v drami *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*.

doživela tako programsko kot stilno-formalno modernizacijo. Te ni vodila želja v duhu neoavantgardističnega radikalnega zanikanja tradicije, temveč prej nasprotno hotenje, ki je preko sodobnih dramskih del razvijalo drugačne pristope k uprizoritvi ter jih z namenom (re)aktualizacije – tako vsebinske kot formalne – preizkušalo tudi na t. i. klasikih. Bojan Štih je zavestno izbral pot, ki Drame ni ohranjala kot zgodovinsko, reprezentativno, na tradiciji utemeljeno in ohranjujočo jo gledališko institucijo. Kljub tveganju nasprotovanj in polemik, ki so ga naposled pospremile v odstop in naznanile nova “svinčena leta”, je Dramo skušal odpreti k aktualnim in nepreverenim modelom; k iskanju novih možnosti uprizarjanja dramske literature, ki bodo presegle izčrpani format literarnega, reprezentacijskega gledališča.

2. 5 Študentsko aktualno gledališče

Leta 1965 je bilo tudi pri nas po vzoru siceršnje jugoslovanske in seveda širše evropske prakse ustanovljeno prvo študentsko gledališče. Pobudnika sta bila Dušan Jovanović in Andrej Inkret. Ker ljubljanska akademija v nasprotju z večino ostalih jugoslovanskih do tedaj tovrstnega gledališča ni premogla, je ideja o ustanovitvi teatra, kjer bi se kalili mlajši, študirajoči in sveže diplomirani gledališčniki, naletela na takojšnjo podporo s strani kulturno-umetniškega društva Akademik na ljubljanski univerzi. Januarja 1965 je študentsko glasilo *Tribuna* objavilo naznanilo, da bo v kratkem začelo delovati Študentsko aktualno gledališče (ŠAG), ki bo pomenilo

“sprostitev teatralnosti v žlahtnem pomenu besede” in bo “z vsebinsko aktualnimi predstavami zainteresiral širok krog ne le študentske publike.” (cit. po: Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 119)

Vendar je bilo od vsega začetka jasno, da si najmlajša generacija, ki je nastopila v času usiha neinstitucionalne gledališke dejavnosti, “teatralnost v žlahtnem pomenu besede” predstavlja bistveno drugače kot pozicionirani odločujoči posamezniki društva Akademik. Iz napovedanega programa, ki je bil prav tako objavljen v *Tribuni* in zajema dela Alfreda Jarryja, Harolda Pinterja, Seana O’Caseya, Thomasa Stearnsa Eliota, kot tudi Jean-Baptista Poquelina Molièra in Williama Shakespeara je očitno, da se je ŠAG nameraval ambiciozno in odločno postaviti ob ljubljansko (slovensko)

institucionalno gledališko sceno. Soustanovitelj Andrej Inkret je štirideset let zatem zapisal:

“Edinole ŠAG je praktično zapolnil nastali vakuum: bil je izraz začetniško nestrpnega in mladostno (hiper)potentnega hotenja do odrskega dela, kajpada kritično razpoloženega do vladajočih idejno-estetskih principov ...” (Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 118)

ŠAG-ova prva uprizoritev je bila drama irskega dramatika Seana O’Caseya *Plug in zvezde* v režiji Dušana Jovanovića. Gre za igro, ki je na premieri v Dublinu leta 1926 povzročila ogorčene izgrede med gledalci, ki so jo (narobe) interpretirali kot igro, ki žali nacionalni ponos in ne kot protivojno dramo o dogodkih ob vstaji irskih republikancev proti britanski nadvladi v tednu po velikonočnem ponedeljku 1. 1916. Po besedah Inkreta naj sicer omenjene zgodovinske okoliščine ne bi bile ključne pri izbiri O’Caseyeve drame; zanjo se je odločil predvsem Jovanović, ki ga je kot nekdanjega študenta germanistike irska književnost posebej privlačevala, ostalim pa se je zdela primerna izbira zaradi “domnevnih podobnosti med irskim in slovenskim sentimentom”⁶⁰. Predstava je doživela eno samo uprizoritev, nato pa so ji bila ob manjšem škandalu, ki se je vnel po premieri⁶¹, vrata v vsa gledališča zaprta. Kritični krog je predstavi namreč očital, da je dramo poslovenila “v objestni modernistični maniri” (Inkret, *Kratek ...*, 120), kjer so irske pesmi in simbole zamenjali slovenski;

“Boris Cavazza je na balkonu, z rdečim šalom okrog vratu, hripav od prehlada zanosno recitiral Kajuha (‘Samo milijon nas je...’), med odmorom smo predvajali koračnice, vmes zafrkantske reklame [...]” (Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 120)

V očeh oblastnikov, “režimskih kritikov” ter dela publike je tako prirejena igra pomenila žaljenje spomina na narodnoosvobodilni boj in smešenje vrednot revolucije. V rednem večernem terminu Televizije Ljubljana jo je javno povsem skritiziral sicer med študenti tedanjega AGRFT-ja priljubljeni profesor Filip Kalan⁶². Vendar se je pri

⁶⁰ Inkret poroča, da se je po Ljubljani takrat “veliko govorilo o podobnostih med irsko in slovensko mentaliteto in najbrž celo zgodovino” (Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 119).

⁶¹ Premiera je potekala v Mestnem gledališču ljubljanskem, 19. novembra 1965.

⁶² Filip Kalan oziroma Filip Kumbatovič – Kumba je svojim seminaristom v kritiki med drugim očital tudi pomanjkanje profesionalnosti, ki pa jo je sam pri izpitih na olajšanje udeleženi ohranil. Poleg tega je ekipi čez pol leta brez zadržkov napisal priporočilo, ki jim je pomagalo dobiti vabilo na

tem tudi končalo. ŠAG je lahko nemoteno nadaljeval s svojim programom. A nobena izmed prihodnjih postavitev ni bila več tako odmevna in tudi ne uprizoritveno radikalna. V končni fazi je ŠAG izpeljal le še tri izmed napovedanih uprizoritev. Najprej je sledila *Veseloigra v temnem* Dominika Smoleta, nato je istega leta bila uprizorjena še enodejanka *Tiger* Murraya Schisgala – režijo je obakrat prevzel Jovanović –, jeseni pa je študentsko gledališče izpeljalo še svojo zadnjo predstavo, kratko igro Petra Božiča *Obisk stare mame* v režiji Inga Paša.

Po dobrem letu delovanja se je skupina okrog ŠAG-a razšla, njeni tedaj že nekoliko izkušenejši člani pa so v naslednjih letih postali ključni akterji slovenske gledališke scene.

V svojem kratkem času obstoja je ŠAG poskrbel predvsem za praktične izkušnje mlade generacije in ni razvil opaznejše lastne estetike in vpliva, kar v *Kratkem spominu na ŠAG* priznava tudi njegov soustanovitelj Andrej Inkret;

“ŠAG kakih globljih inspirativnih sledi v naši gledališki zgodovini ni zapustil.” (Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 128)

A takoj nato dodaja:

“ostal pa je v vsakem pogledu zanimiv, četudi kratkotrajen ‘signum temporis’ – mladostno vitalni začetek neke generacije, katere glavna značilnost je bila verjetno v tem, da se ni veliko menila za ideološko-politične pritiske v tistih tako imenovanih ‘svinčenih letih’, ampak postopala od vsega začetka – kakor tudi kasneje – kolikor mogoče sproščeno, vsekakor pa docela nepreračunljivo.” (Inkret; v: *Literarni modernizem ...*, 128–129)

francoski festival študentskih gledališč v Nancyju, kjer so spomladi l. 66 gostovali z *Veseloigro v temnem*.

3 GLEDALIŠČE PUPILIJE FERKEVERK

3. 1 Nastanek in idejno ozadje Gledališča Pupilije Ferkeverk

Predzgodovina Gledališča Pupilije Ferkeverk sega v leto 1966, ko so gimnazijci Ivo Svetina, Denis Poniž in Ferdinand Miklavc v tedanjem Mladinskem gledališču v Ljubljani (njegov umetniški vodja je bil Tone Pavček) priredili literarni večer. S svojo poezijo so prvič stopili na gledališki oder, ob branju pesmi pred zbranim – sicer pretežno prijateljskim in družinskim – občinstvom pa jih je po besedah Iva Svetine navdalo

“[s]poznanje, da je magični prostor gledališkega odra tisti posvečeni kraj, kjer se poezija še vedno lahko dogaja kot sveto dejanje, kjer svetost besede še zmore premagati vse druge vulgarne in agresivne govornice [...]” (Pibernik, 247)

Pesmi, ki so jih brali na tem literarnem večeru, so pol leta kasneje, maja 1967, v samozaložbi izšle pod naslovom *Knjiga 441*, likovno je zbirko opremil Bard Oblak Lucundus, avtorji pa so si ob tej priložnosti nadeli ime Skupina 441⁶³. Literarni večer so v nekoliko razširjeni različici z naslovom *Poroka s kugo v Kranju* ponovili jeseni istega leta v Kranju.

Ne glede na to, da ob teh dogodkih še ne moremo govoriti o gledališču, tudi ne o ‘gledališču poezije’, saj sta bila nastopa zamišljena in izpeljana kot bolj ali manj klasična literarna večera, sta ravno zaradi zgoraj citirane Svetinove opazke vredna pozornosti. “Spoznanje”, o katerem govori Svetina, namreč povzema bistveni vzgib, ki je (omenjene in kasneje priključene) mlade pesnike v naslednjih treh letih prelevil v akterje pri nas dotlej nevidenega gledališkega dogodka, ki se je kot pomembna prelomnica zapisal v slovensko gledališko zgodovino. Pesniški nastop gimnazijcev “[n]i nosil v sebi še nikakršnih zametkov gledališke predstavitve poezije,” je zapisal tudi Svetina sam, vendar, kar je bistveno, je, da se je “odigral na odru” (*Prišli so Pupilčki*, 31). Trk poezije ob *prezentacijsko* gledališko dimenzijo, njen izstop iz mrtvosti papirja, je mladim avtorjem odprl novo obzorje možnosti živega izrekanja (pesniške) besede. Gledališče so uvideli kot prostor, ki je s svojo v-živostjo,

⁶³ Gre za številko podstrešne sobe na Veselovi 8, kjer je živel Edvard Kocbek. Skupini se je kmalu zatem pridružil tudi njegov sin, Matjaž Kocbek.

soočenjem trojice avtor–delo–naslovnik v času in prostoru, oživljanjem poezije s samim izrekanjem v neposredni prisotnosti poslušalca/gledalca zmožen besedi ponovno razpreti pomen, ji podeliti smisel. Literarni večer v gledališki dvorani je pesnike opozoril na uprizoritveno moč gledališča in s tem rekalibriral njihove ambicije.

3. 1. 1 *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči, Problemi 442* in mariborski literarni večer

Na zadnji majski dan leta 1968 je Skupina 441 v Mali Drami pripravila nov literarni večer. Poleg Iva Svetine, Denisa Poniža in Ferda Miklavca, sta tokrat s svojo poezijo nastopila še Matjaž Kocbek in Bard Iucundus. Slednji je z risbami (ogljje na vezano ploščo) sooblikoval tudi sceno, celoten večer pa jim je pomagal izpeljati Jurij Souček, ki je tedaj bil del stalne igralske postave Drame SNG.

Pesniški nastop *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči* je podobno kot literarni večer l. 1966 potekal v prvi vrsti v znamenju predstavitve avtorskih pesmi, vendar z nekaterimi pomembnimi premiki. Pesnike je na klavirju spremljal Lado Jakša, sami pa so s poudarkom na izrazni interpretaciji in telesni prisotnosti na odru poezijo mestoma že postavljali na raven zgolj enega izmed jezikov gledališča.

“V določenem trenutku se je poezija, njena literarnoestetska funkcija umaknila v ozadje in v ospredje so stopili telo, glas, kretnja, šum ... prve črke abecede gledališča, tako starega kot novega” (*Prišli so Pupilčki*, 32)

se večera spominja Ivo Svetina. S tem, ko so dopuščali, da je “živa navzočnost pesnika na odru [...] postajala pomembnejša od pesmi same” (Pibernik, 248), so pesnika pomaknili korak stran od recitatorja, v polje performerja; “pesnikov lik se je banaliziral, ironiziral” (*Prišli so Pupilčki*, 32). Večinoma goli do pasu so se nastopajoči pesniki ob glasbeni spremljavi, ki ni bila zgolj kulisne narave, pač pa se je odigravala v stalnem dialogu z na odru izrekanim, bistveno oddaljili od stereotipne podobe pesnika na avtorskem literarnem večeru, kjer je v izrazito dominantno vlogo postavljena poezija. K temu učinku je dodatno pripomogla še uporaba nekaterih rekvizitov in svojska scena, nenazadnje pa tudi besedilo gledališkega lista, ki ga je Aldo Milohnić označil kar kot “provokativni ‘manifest’” (*Prišli so Pupilčki*, 15). V

njem avtorji publiki z neposrednim nagovorom med drugim sporočajo, da bo večer drugačen, kot bi morda bilo pričakovati, mestoma pa jo žalijo, očitajoč ji zakrnelost, zadovoljnost v majhnosti in podobno.⁶⁴

Nastop *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči* vsekakor izkazuje določeno mero teatralizacije pesmi in je najmanj zelo "nenavaden" pesniški večer. Vendar pa so občasni prestopi v polje gledališkega prej posledica fascinacije pesnikov nad živo prisotnostjo na odru, *ustvarjanjem* poezije v izrekanju, in ne zavestnega, premišljenega ugledališčenja pesniškega – literarnega – besedila. "Manifest", zapisan v gledališkem listu, je v svojem bistvu zavezan in izhaja iz pesniških hotenj, in ne gledališke usmeritve mladih avtorjev. S tega vidika je zanimivo, da izkazuje precejšnjo mero (samo)ironije in distance do pesniške tradicije ter same figure pesnika, kar postane zelo značilno šele za njihove kasnejše pesmi. Po besedah Iva Svetine je bila poezija Skupine 441 tedaj namreč pretežno še vedno

"ujeta v idejno-estetsko mrežo neo-neoromanticizma, za katerega je bila najznačilnejša vera v vstajenje Subjekta kot vrhovnega principa Narave in s tem tudi njenega gospodarja in upravitelja." (*Prišli so Pupilčki*, 33)

Neoromantični in humanistični pridih teh pesmi se je v naslednjih mesecih postopoma vse bolj izgubljal. Pod vplivom pesniških zbirk Edvarda Kocbeka (zlasti *Groze*, 1963) na eni in Tomaža Šalamuna (*Poker*, 1966) na drugi strani ter z novo pridruženim članom Matjažem Kocbekom sta mladeniško naivni utopizem postopoma preglasila radikalnejša ironija in sarkazem, pri čemer je bil vedno bolj prisoten tudi družbenokritičen podton. Kritiška javnost je zaradi tega Skupino 441 vse pogosteje brez pridržkov omenjala isti sapi s skupino OHO. Zlasti pa po tem, ko je dober mesec po nastopu pesnikov v Mali Drami kot posebna dvojna številka revije *Problemi* izšel *Katalog*. Kot ugotavlja Svetina, je moralo biti gradivo za ta "prevratniški in šokantni zbornik" (*Prišli so Pupilčki*, 33) Ohojevcev v času nastopa Skupine 441 že pripravljeno za tisk in neposredne povezave med dejanjema teh dveh skupin – kakor bi bilo mogoče sklepati iz nekaterih časopisnih polemik – ni bilo. Ne glede na mnoge

⁶⁴ Milohnić v zvezi s tem opozarja na podobnost omenjenega teksta z znamenito igro Petra Handkeja *Zmerjanje občinstva*. Vzporednica je vsekakor na mestu, zlasti spričo dejstva, da so vsaj nekateri pesniki Skupine 441, kot v nadaljevanju ugotavlja Milohnić, z vsebino te igre zelo verjetno bili seznanjeni, saj je bila v hrvaškem prevodu leta 1968 natisnjena v vplivni gledališki reviji *Prolog*.

podobnosti med eno in drugo skupino, Ivo Svetina upravičeno poudarja tudi, da sta se v svojih idejnih usmeritvah obenem precej razhajali; medsebojnemu poznanstvu in občasnemu sodelovanju nekaterih članov navkljub. Temeljno razliko Svetina povzema v *Prispevku za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem*:

“Medtem ko se je delovanje skupine OHO napajalo pri pred in sočasnih pojavih konceptualizma v Evropi in zlasti ZDA in je v svojih vrstah gojilo tudi teoretsko misel (Rotar, Močnik, Brejc), se je 'skupina 442' tako na literarnem kot na gledališkem področju srečevala z obzorji, ki so žarčila iz samega literarnega, pesniškega ustvarjanja v koncentričnih krogih navzven, iz edinega instrumenta, s katerim je mogoče na novo zgraditi svet, iz jezika, ki je 'kretnja' in 'kretnja', ki postaja jezik.” (Pibernik, 253)⁶⁵

Izid *Kataloga* je v slovenski javnosti sprožil plaz bolj ali manj žolčnih debat na temo mlade slovenske poezije. Kmalu za tem, ko jih je jeseni istega leta v študentski *Tribuni* natisnjena Svetinova pesem *Slovenska apokalipsa* še dodatno podkrepila, so vrhunec doživele z izbruhom škandala ob “izjavi nekaterih slovenskih kulturnih delavcev”.⁶⁶ Šlo je za celostransko deklaracijo, objavljeno v *Delu* pod naslovom *Demokracija da – razkroj ne!*, podpisal pa jo je zlasti kritiški in literarni krog z Josipom Vidmarjem na čelu.⁶⁷ Izjava se najprej obregne ob *Katalog*, katerega edini cilj da je “razvrednotenje prav vsega, kar sicer idejni in politični programi te iste družbe oficialno postavljajo v sam vrh dejanj in življenja vrednih enot”. V nadaljevanju pa je glavnina posvečena izražanju skrbi nad zablodo študentske revije *Tribuna*, ki naj bi bila glasilo “jutrišnjih izobražencev [...], jutrišnje slovenske kulture in literature”. Ta s prispevki, ki jih objavlja – kot primer je navedena Chubbyjeva *Oda*⁶⁸ – propagira vulgarizacijo odnosov med ljudmi in pomeni nevarnost “notranjega razkroja družbene skupnosti”. Kot višek in vrhunec “razvrednotenja vrednot” na

⁶⁵ K različnim izhodiščem in praksi obeh skupin (OHO in Skupine 442 oziroma 443) se bo vrnil naslednji sklop poglavij.

⁶⁶ Tako je omenjeno deklaracijo pojasnjeval podnaslov (*Delo*, 8. 11. 1968, str. 5).

⁶⁷ Podpisniki deklaracije – “dvanajst jeznih staroslovencev”, kot jih v že omenjenih pričevanjih imenuje Svetina – so: Josip Vidmar, Ivan Ribič, Matej Bor, Tone Svetina, France Bevk, Stojan Batič, Vladimir Lakovič, Ciril Kosmač, Božidar Jakac, Mitja Mejak, Karel Grabeljšek in France Štiglic.

⁶⁸ Vojin Kovač – Chubby je bil tako imenovana ikona umetniško-literarnoteoretsko-filozofske scene, ki se je v šestdesetih in sedemdesetih zadrževala v lokalu Šumi nasproti Drame (to je bil sprva tudi t. i. “štab” Skupine 442 oz. 443, kasneje je to postala še Platana ob Zvezda parku). Tam je bil dolgo v steno vrezan njegov “podpis” 'Chubby was here', ki ga je Peter Božič kasneje uporabil kot naslov svoje drame o dogodkih in ljudeh okrog Šumija. Chubby je med drugim pisal poezijo in prozo, aprila leta 1967 pa je izvedel enega prvih hepeningov pri nas, ko se je oblečen v pižamo sprehodil po ljubljanskih ulicah.

koncu navajajo *Slovensko apokalipso* in ugotavljajo, da na tako “strahoten način” in tako daleč, s pljuvanjem “na spomin in grobove rodu, ki je malone izkrvavel, ker se je golorok uprl smrtni obsodbi, izrečeni njegovemu narodu”, ni šel še nihče. Smoter in namen Iva Svetine je zatoj lahko samo, “da bi z ničevostjo takšnega pisanja dosegel povsem določen učinek – z razvrednotenim pisanjem razvrednotil tudi sam objekt pisanja. To pa je generacija v narodnoosvobodilnem boju in z njo narodnoosvobodilni boj sam” (*Delo*, 8. 11. 1968, 5).

Izjava je v slovenski javnosti sprožila precej gorečo debato in napadi ter obtoževanja tako imenovane “straniščne” oziroma “whiskey in LSD literature”, kamor so po objavi izjave v *Delu* v očeh širše javnosti spadali tudi pesniki Skupine 441, se kar nekaj česa niso polegla. Vendar pa je vse to prizadete akterje prejkone le dodatno motiviralo in nikakor ne zavrlo njihovega dela. Skupina 441 se je okrepila s pridruženimi člani Milanom Jesihom, Tomažem Kraljem in Andrejem Brvarjem konec novembra 1968 preimenovala v Skupino 442 ter se intenzivno posvetila pripravi lastnega zbornika pesmi, ki je, tako kot škandalozni *Katalog*, izšel kot posebna številka *Problemov* – imenoval se je *Problemi 442*.⁶⁹ A še pred njegovim izidom je skupina v novi postavi, vendar brez Iva Svetine, ki se je kot avtor *Slovenske apokalipse* po omenjenem škandalu in posledičnih anonimnih grožnjah skrival,⁷⁰ 12. decembra izvedla literarni večer v Mariboru. Dogodek je pomemben zlasti zato, ker so prisotni člani skupine ob tej priložnosti napisali in v 230 izvodih razdelili t. i. *Pismo*, ki je hočeš nočeš dajalo vtis, da gre za “uradni manifest” Skupine. *Pismo* je to sicer že uvodoma zanikalo in poudarilo, da ne gre za “nikakršen manifest” ali “obvestilo v smislu kakršnekoli ideološke orientacije ali dezorientacije” (Pibernik, 251). Namen skupine je bil res predvsem pomiriti strasti v zvezi z delovanjem skupine, pojasniti svoj idejni nazor, ki mu je bila med drugim očitana amoralnost, in se izločiti iz skupnega okvira t. i. “straniščne poezije”, s čimer se je označevalo tako njihovo kot delo OHO-ja. Zapisali so, da sami v nasprotju z OHO-jem zanikajo “kakršnokoli popredmetenje človekovega izražanja [...] in človekove zavesti”. V

⁶⁹ Posebna 72. številka revije *Problemi* je kot *Problemi 442* izšla decembra 1968. V zborniku objavljene pesmi so prispevali vsi dotedanji člani Skupine 442 (Ivo Svetina, Ferdinand Miklavc, Denis Poniž, Bard Iucundus, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Andrej Brvar in Milan Jesih), poleg njih pa še ob tej priložnosti pridruženi člani Mate Dolenc, Uroš Kalčič, Jure Detela in Vasko Pregelj.

⁷⁰ Svetina v spominih na dogodke okoli *Slovenske apokalipse* navaja, da mu je ena izmed anonimk grozila celo s fizično likvidacijo “z visoko brizantno puško” (*Prišli so Pupilčki*, 34). Precejšnji pritiski so se vršili tudi nad Ferdinom Miklavcem, ki je bil tedaj urednik literarnih strani *Tribune*, vendar se je mariborskega pesniškega večera le udeležil.

nadaljevanju so pojasnili, da v pripisovanju mitične vrednosti predmetom vidijo “poglavitno zlo” sodobnega časa in da sami postavljajo v središče svojega zanimanja človeka, ki da ga je treba “osvoboditi socialnih predsodkov in oznak, ki izvirajo še iz časov osveščanja meščanskega razreda” ter “obratno-uradniške-potrošniške mentalitete”. Sodobnega človeka vidijo kot razklanega sredi družbe, ki se skuša vzpostaviti v sozvočju zgodovine in sedanjosti. Zato se zavzemajo za humanizem s ciljem svobode človeka, humanizem, ki je en sam, pogoj zanj pa je popolna svoboda človeka in avtonomija umetnosti. Le to po njihovem prepričanju vodi k “osvoboditvi duha in biti” (vse citirano po: Svetina, v: Pibernik, 251–252).

Če je postavka o svobodi in avtonomiji v soglasju z ustvarjalno prakso Skupine, pa vse ostale zahteve ob njej izzvenijo prejkone sarkastično. Razglašanje utopičnega humanizma je bilo bolj pesek v oči nasprotnikom mlade slovenske poezije, tudi ohojevske. Ivo Svetina, ki sicer ni bil med tvorci *Pisma*, je zapisal, da je *Pismo* kljub temu, da je to eksplicitno zanikalo, postalo nekakšen manifest skupine, a s pridržki;

“Kajti poezija tistega časa, ki so jo člani skupine 442 brali na svojih literarnih nastopih (tudi v Mariboru), je bila vendarle posmeh in ironizacija vsega, tudi in zlasti utopičnega humanizma in v njem nikdar osvobojenega človeka.” (Pibernik, 253)

Čeprav *Pismo* ni bilo napisano kot premišljen manifest skupine in ne glede na dejstvo, da iz njega veje ironija do sočasnih in tudi lastne umetniške prakse, pod to ironijo vendarle plava kal resnične idejne podstat Skupine. Avtorske poetike njenih posameznikov so si bile med seboj sicer precej različne in Skupina se tudi nikoli ni trudila, da bi dosegla estetsko-idejno enotnost. Toda na drugi strani so jih združevale marsikateri poteze, predvsem pa izhodiščni občutek o poeziji, jeziku kot prostoru neizmernih možnosti, svobode, igre in relativizirajoče neodgovornosti. Tudi sama ironija, ki veje iz *Pisma*, in blagi sarkazem sta značilna za pesnike Skupine. Ta je dejansko bila daleč od ohojevskega reizma, kot je bila na splošno daleč od samega principa konceptualne, filozofsko-idejno opredeljene in utemeljene umetnosti. “Filozofskih akrobacij” so se lotevali kot vseh ostalih “velikih” pojmov in vrednot – na način nebrzdanega igranja. O čemer se *Pismo* ne spreneveda, je izražena želja po “človekovi absolutni svobodi”; to so skozi neskončne možnosti pesniškega jezika hoteli občutiti tudi sami. Njena vizija pa se jim je kazala zlasti skozi otroško neobremenjenost in neomejenost s svetom.

Svetina je zapisal, da so se s prvimi literarnimi večeri pesniki hoteli predvsem predstaviti in “meriti odmeve in korespondence pesniškega sveta s svetom 60. leta na Slovenskem” (Pibernik, 248). Vendar pa je odrska prezentacija poezije akterje vse bolj vodila tudi v razmišljanje o ‘gledališču poezije’, kjer naj bi poleg besede tudi “kretnja postala jezik, ki ima lastno življenje”, kot Svetina povzema Artaudovo misel (Pibernik, 248). Ob odkrivanju vseh novih možnosti, ki jih “magični prostor gledališkega odra” odpira jeziku-poeziji, so tudi v samih pesmih postajale vse bolj izoblikovane danes prepoznavne poteze avtorskih poetik posameznih članov Skupine;

“Prav gledališki, javni in manifestativni nastop na malem odru osrednje slovenske gledališke hiše je povzročil tako individualen kot tudi kolektiven razmislek, ki je vodil 'prevrednotenje (vseh dotedanjih) vrednot', tako subjektivnih kot kolektivnih.” (Pibernik, 249)

3. 2 Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk

Razširjena Skupina 442 je po izidu *Problemov 442* v začetku leta 1969 začela načrtovati pesniško predstavo, v kontekstu katere se je prvič pojavilo ime Pupilija Ferkeverk, skupina pa se je ob tej priložnosti preimenovala v Gledališče poezije 442, s čimer je kot kolektiv dokončno izstopila iz polja poezije in se kategorizirala kot gledališko-pesniška skupina.

Pupilija Ferkeverk izvira iz pesmi Milana Jesiha *Obljuba*, ki je bila kasneje objavljena v tematski številki *Problemov Srh* (november/december 1969) s podnaslovom *pesem, ki bi se jo dalo skrajšati vendar obljube morajo biti gostobesedne in tako se vsak govor razvleče*. Poleg tega, da se v njej pojavita ‘Pupilo’ in ‘Ferkeverk’, ki sta združena v žensko različico imena zaznamovala vse nadaljnje projekte skupine, pesem zaobjema tudi “neartikulirani program skupine” (Svetina, v: Pibernik, 251), zato velja citirati njene ključne odlomke:

“Ko bo naposled zmagala naša sveta
od vseh pravičnih vojskà najbolj pravična vojska
bo vsakdo našel kar bo iskal”

se začenja "obljuba", ki se jo lahko bere kot napoved poslednje revolucije, v kateri bodo izničene še zadnje tradicionalne vrednote in (nenapisana) splošno sprejeta pravila družbene organiziranosti, zamenjala pa jih bo popolna svoboda človeka, ki se bo v njej lahko odkrito priznaval za boga;

"vsak bo lahko naglas prepričan

[...]

da njegovo meso postaja beseda

ali če bo hotel obratno"

...

"lahko boš počel prav vse"

Z veliko mero (samo)ironije Jesih hkrati z njeno pojavitvijo že relativizira "prav(ičnost)" nove "antiideologije", jo zvaja na raven vsake druge ideologije in s popolnim razvrednotenjem nenazadnje dosega razvrednotenje nje same. A vendar, tisto bistveno, ki to revolucijo ločuje od vseh dosedanjih, je nepovratnost; za njo namreč ne bo moglo ostati nič, zrušila naj bi vse, do temeljev oziroma z njimi vred. Skratka:

"To bo tovariši čas

ko se bomo vsi lahko klicali gospodje

in ko bodo vse gospe gospodične

ko nas ne bo treba biti sram

ne besede ne mesa

in se bomo lahko igrali

i z mesom i z besedami"

in tedaj, ko bo vse "po želji":

"lahko si boš nadel ime Ferkeverk ali Pupilo ali

Stemson"

...

"lahko se boš rimal ali pa se opajal s čim drugim".

Rima, opoj, predvsem pa že skoraj objestna, anarhoidna in egoistična svoboda, “ki za hip opoja radosti ali ‘rime’ zna žrtvovati stoletja ustvarjalnega dela” (Pibernik, 253) so bile postavke, ki jih je Skupina kot edine absolutne priznavala pri svojem pesniškem in kmalu tudi gledališkem ustvarjanju. Predstavljale so skupno točko sicer različnih poetik avtorjev, ki so navzven delovali kot skupina. V njihovi pesniški praksi se jim je jezik kazal kot tisti, ki je edini zmožen zgraditi nov svet, ki edini lahko doseže in se realizira v popolni osvobojenosti. Ime Pupilijske Ferkeverk je v takem kontekstu izžarevalo

“močan naboj temeljne idejne in estetske opredeljenosti vseh ustvarjalcev v skupini, in sicer je bil to jezik kot igra in jezik kot ves svet. [...] Bil pa je tedaj jezik in z njim svet za Pupilijo Ferkeverk brezmejen.” (Pibernik, 245)

V tem wittgensteinovsko osvobojenem duhu je nastala prva pesniško-gledališka predstava Skupine 442 oziroma Gledališča poezije 442, kot je pisalo na plakatu za predstavo – *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*. Premiera je bila izvedena 16. maja 1969 v Mali drami ljubljanske Drame SNG, v naslednjih sedmih dneh pa sta ji sledili še dve ponovitvi.⁷¹ Izmed dotedanjih članov Skupine 442 pri predstavi ni sodeloval Ferdinand Miklavc, pač pa se je skupini ob tej priložnosti prvič pridružila peščica nepesniških sopotnikov oziroma sopotnic⁷² ter – najusodnejše – režiser Dušan Jovanović.

Kot pripravo na predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* je Skupina 442 naredila nekakšno skico, s katero so poskušali konkretnije definirati samo odskočno postavitev, ki bi podkrepila oziroma omogočila celostni učinek na publiko. Skica je predvidevala vrsto posebnih “kulis” in rekvizitov, nameščenih po celotnem odorskem prostoru, da bi le-ta imel izgled čim bolj “nenavadnega prostora” in dosegal “pirandellovsko deziluzijo” (Pibernik, 254), optično segal v avditorij in se razlival po celotnem teatrskem prostoru, kar naj bi dosegli s podaljšanjem scenografske dekoracije v

⁷¹ Denis Poniž v pričevanjih o *Žlahtni Plesni* mimogrede navaja, da je bilo predstav šest (*Prišli so Pupilčki*, 87). Ivo Svetina v svojem *Prispevku za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem* priznava, da se ne spominja več, koliko predstav je bilo izpeljanih in kdaj, v dopolnjenem in reviziranem sestavku, ki je izšel v zborniku ob 40-letnici gledališča *Prišli so Pupilčki*, pa navaja omenjene tri predstave. Premiera in dve ponovitvi sta navedeni tudi v kronološkem pregledu delovanja Skupine 441–443 oziroma Gledališča Pupilije Ferkeverk (*Prišli so Pupilčki*, 316).

⁷² Katja Boh – Pupa, Manca Čermelj, Monika Žagar, Bojana Klemenčič, Žarko Kozina in Tomaž Zorko.

celoten avditorij, pa tudi v predprostore in hodnike. Poleg unificiranja gledališke dvorane, ustvarjanja vtisa, da gre za en sam prostor, kjer je meja med odrom in avditorijem vsaj zabrisana, naj bi tovrsten dekor gledalca tudi že takoj ob vstopu v gledališki prostor postavil v sredo dogajanja, ga popeljal skozenj. Na ta način so želeli publiko vključiti v uprizoritev oziroma jo narediti del nje ter ji s tem onemogočiti vzdrževanje distance do odrskega predstavljanja, ker naj bi šele tako predstava na gledalca imela želeni učinek. Ivo Svetina je hotenja Gledališča poezije 442 ob pripravah na *Žlahtno plesen* formuliral tako:

“Odziv publike [...] mora biti absoluten, vsa sredstva, ki so na voljo gledališču, tako tudi govor (jezik, tekst, beseda), morajo biti izkoriščena v kar največji meri in najbolj učinkoviti podobi.” (Pibernik, 256)

Vendar, ko bi bilo treba skico realizirati, se je izkazalo, da je predviden plan v praksi neizvedljiv. V prvi vrsti zaradi zelo omejenih finančnih sredstev, po drugi strani pa predvidene scenografije sama velikost odra in celotnega gledališča enostavno ne bi prenesla. V priprave je na tej točki aktivno posegel režiser Dušan Jovanović, in, kot poroča Ivo Svetina, je od prvotno planirane skice obstala bolj ali manj le ena, sicer poglobljena točka: “Poezija mora biti komunikativna!”

Pojma komunikativnosti Ivo Svetina ne pojasnjuje, očitno pa je, da poezije oziroma vsakega umetniškega dela ali dejanja v razmerju do bralca/poslušalca/gledalca ne dojema kot komunikativnega. Kakšna je torej poezija, ki je komunikativna? Vprašanje morda pomaga razjasniti podatek, ki ga navaja v nadaljevanju, namreč da so pesniki za *Žlahtno plesen* izbirali pesmi z ozirom na njihovo neposrednost v izrazu in načinu;

“[k]ajti pretirana enigmatičnost in ‘zaumnost’ poezije bi lahko le blokirala kolektivizacijo; odprtost pesniške govorice je omogočala, da so pesmi resnično postale last vseh, tako tistih na odru kot onih v dvorani [...]” (Pibernik, 257)

Potencialno komunikativna poezija je tu postavljena v jasno opozicijo do hermetične poezije, izpostavljen pa je še en – s komunikativnostjo bistveno povezan – pojem, to je kolektivizacija. Poezija, ki je komunikativna, je zmožna neposredno nagovoriti, pomeniti in učinkovati s tem, da se v aktu branja (gledanja) daje kot kreacija,

soustvarjana tudi iz razmerja z gledalcem, in ne kot interpretacija, kot poskus oživitve “mrtvega” umetniškega dela. Da poezija postane “last vseh”, mora biti zmožna ukiniti mejo med avtorjem in bralcem, igralcem in gledalcem. Na ravni prostora naj bi to dosegla prej omenjena scenografija. Ta sicer, kot rečeno, ni bila realizirana po načrtih avtorjev-pesnikov. V končni fazi je bila skoraj diametralno nasprotna izgledu, ki ga je predvidevala prvotna skica. Vendar pa je Jovanović želeni cilj uspel doseči ravno z nasprotnim pristopom – z minimalizacijo in čiščenjem scene.

Dušan Jovanović je k poeziji kot gledališkemu tekstu pristopil z vidika od tradicionalne dramatike utrujenega, omejevanega gledališča. Koncept ‘ugledališčenja poezije’ se je tako na eni strani napajal iz ideje o gledališču kot prostoru, ki je poetično besedo s časovno-prostorsko dimenzijo zmožen (ponovno) osmisлити, na drugi pa iz razmišljanja o gledališču kot uprizoritveni umetnosti, ki se mora, osvobodjena primata dramskega teksta, kot avtonomna šele ponovno vzpostaviti. S perspektive pesnikov je ugledališčenje poeziji omogočilo izstop iz okvira pisane, besedne umetnosti. Kar so morda kot slutnjo občutili predstavniki Skupine 441 že na svojih prvih recitalih, se je v *Žlahtni plesni* realiziralo v trenutku, ko je pesem postala gledališki tekst, avtorski recital pa s tem predstava. Tu ne gre za dramatizirano liriko in tudi ne za lirizirano dramo, pač pa za nov uprizoritveni princip. Besedilno predlogo uprizoritve predstavljajo izbrane pesmi različnih avtorjev, ki nimajo pretirane medsebojne povezave, ne tvorijo nikakršne enotne (dramske) zgodbe in ne gradijo na razmerjih med akterji na odru. Igralci *Žlahtne plesni* dajejo vtis, da niso igralci; da ne predstavljajo nikogar drugega, temveč le sami sebe. Pesmi, ki jih uprizarjajo, in ne le recitirajo, so usmerjene naravnost k publiki, uprizoritev pa se kot celota vzpostavlja predvsem skozi lastno časovno-prostorsko določenost. Na enak način celostno bi verjetno delovala tudi, če bi si pesmi sledile v drugačnem vrstnem redu ali bi bil njihov izbor nekoliko drugačen. Poezija je tu komunikativna v smislu neposrednega nagovora in izstopa iz okvira zgolj jezikovnega, zapisanega. V kontekstu gledališča, kjer nastopajoči, ki niso nujno tudi avtorji, pesmi oživljajo na nek nepredvidljiv način, se poezija več kot le poustvarja; poezija se preustvarja – s tem, da se kolektivizira, postaja last vseh, tistih na odru in tistih pod njim, in se vsakič na novo šele vzpostavlja.

Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk je zrasla iz skupinskih improvizacij, ki so tekom procesa izgrajevanja predstave dobivale vedno bolj definirano in fiksirano podobo, a le do mere, “da so dopuščale določene spremembe v vsaki vnovični ponovitvi”

(Svetina, v: *Prišli so Pupilčki*, 43). V prvem delu so nastopajoči “improvizirali-recitali-igrali” izbrane pesmi, v drugem delu predstave pa je v ospredje stopil Matjaž Kocbek in prej artikulirano pesem zamenjal z vse manj artikuliranim govorom in ekspresivno gestiko, v čemer so mu kmalu sledili ostali nastopajoči in tako ustvarili precej kaotičen izliv besed, zlogov in glasov.

Vrsta novosti, ki jih je s to uprizoritvijo na gledališki oder vneslo Gledališče poezije 442, je pripomogla k precejšnji odmevnosti in v splošnem zelo dobremu sprejemu *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk* pri publiki. Svetina sicer poroča, da sta bila za avtorje in nastopajoče tolikšna odprtost občinstva in splošno zanimanje javnosti nepričakovana in presenetljiva. Vendar je na drugi strani treba opomniti, da je Skupina za sabo vendarle že imela nekaj pozornost pritegujočih nastopov in akcij, preko članov sodelavcev *Tribune*, *Problemov* in *Radia Študent* pa si je do tedaj že zagotovila tudi večjo publiciteto. In nenazadnje, vodilna vloga je pripadla dramatik in režiserju Dušanu Jovanoviću, ki ga je v tistem času že spremljala oznaka kontroverznega gledališčnika, kar je pri delu občinstva zbuvalo določena pričakovanja v smeri preseganja ustaljenih predstav o gledališču.⁷³ To se je tudi zgodilo.

“O predstavi se je govorilo kot o ‘prvem happeningu na Slovenskem’, ki da je prebila ‘zid tradicionalizma in literarnih maš’” (Pibernik, 258),

poroča Ivo Svetina. Tudi Denis Poniž v prispevku *Pupilijina Žlahtna plesen štirideset let pozneje – spomin ali sistem?* o njej govori kot o hepeningu (*Prišli so Pupilčki*, 87). Marjan Rožanc pa je l. 69 v svoji kritiki *Kriza ideologije, ne poezije* ugotavljal:

“Nad celotnim prvim delom pesniškega večera je bil razpet notranji zakon poezije, po katerem pesnik svoje eksistencialne razpetosti ne sme zapustiti, če noče zapustiti Poezije same.” (*Problemi*, 1969, št. 78–79, 20)

Vendar pa da je drugi del:

⁷³ Tako zaradi njegovih dram *Norci* (1964; v revijalni obliki je izšla v *Problemih* l. 1968; njena odrska premiera je bila planirana v okviru Odra 57 v programskem letu, ko je bil le-ta ukinjen, nato pa so *Norci* na krstno uprizoritev čakali vse do leta 1971, ko jih je za SLG Celje režiral Zvone Šedlbauer) in *Znamke*, *nakar še Emilija*, kot zaradi režijskega dela v Študentskem aktualnem gledališču (ŠAG).

“potekal v znamenju nebrzdane subjektivistične ekspanzije in ideološkosti, se pravi v znamenju krize in razkroja poezije. [...] poezija je postala zahteva in se hotela uveljaviti v svetu kot obveznost.” (*Problemi*, 1969, št. 78–79, 20–21)

Finale predstave, v katerem so nastopajoči z neartikuliranim govorom preglaševali eden drugega, je Marjan Rožanc opisal kot moment, v katerem je vsak hotel “uveljaviti le lastno subjektiviteto” in zato je tedaj “poezija prenehala biti poezija”;

“Pesniška beseda, ki ni več izražala eksistencialne razpetosti in ki sploh ni hotela biti več beseda, temveč razodetje, se je začela razkrajati, kazati svojo praznoto in neresnico.” (*Problemi*, 1969, št. 78–79, 21)

A temu navkljub zaključuje, da gre pri tej navidezni krizi poezije dejansko za krizo ideologije; gre za “permanentn[o] kriz[o] subjektivizma in ideologije”, v kateri pa poezija obstane, kot je vedno doslej.

Jovanovičeva vizija ‘ugledališčenja poezije’ je z *Žlahtno plesnijo Pupilije Ferkeverk* na (mali) oder osrednjega slovenskega institucionalnega gledališča⁷⁴ postavila uprizoritev, ki se je povsem odvrnila od prevladujoče forme dramskega gledališča pri nas. Aldo Milohnič meni, da se je Skupina 442 tedaj, s prihodom Dušana Jovanovića, “radikalno teatralizirala” in približala liniji sodobnega eksperimentalnega gledališča tipa Living Theatre, ki je bil takrat verjetno najbolj poznana gledališka ekipa te vrste pri nas.⁷⁵ Tudi Ivo Svetina *Žlahtno plesen* umešča v tradicijo eksperimentalnih študentskih gledališč;

⁷⁴ Denis Poniž v sestavku *Pupilijina Žlahtna plesen štirideset let pozneje – spomin ali sistem?* sicer navaja: “Malo dramo smo razumeli zunaj konteksta institucionalnega, kot nekaj, kar lahko reprezentira naše dogajanje brez posebnih vrednostnih predznakov” (*Prišli so Pupilčki*, 82). Glede na to, da se za razliko od OHO-ja Skupina 442 ni podajala v akcije na zunanjih javnih površinah (park Zvezda, Tivoli itd.), mnogo drugih prostorov, kjer bi lahko izvedla svoj večer, tudi ni imela na voljo. Vendar pa, kar je pomembneje, njihov večer izstopa iz repertoarnega programa tako Male drame, sploh pa Drame SNG, pod katere okrilje le-ta nenazadnje spada. Bolj kot vprašanje hotenj Skupine v zvezi z dogodkom, ki naj bi oziroma so bila daleč od tega, da bi svojo umetnost “skušal[i] zvabiti v stekleno palačo večnosti in posvečenosti” (*Prišli so Pupilčki*, 82), je dejstvo, da so se v stekleni palači slovenskega gledališča znašli, pomembno z druge perspektive – perspektive Drame SNG. *Žlahtna plesen* je redki primer neinstitucionalnega in – v kolikor jo že lahko označimo za “pravo” gledališče – eksperimentalnega gledališkega dogodka na institucionalnem odru v obravnavanem obdobju.

⁷⁵ Living Theatre je nastopil že na prvem festivalu BITEF (beogradski internacionalni teatarski festival) l. 1967 in nato še naslednje leto. BITEF je sicer od svojega nastanka dalje (festival od tedaj dalje obstaja neprekinjeno) skrbel za prikazovanje najsodobnejše gledališke produkcije in trendov. Na njem so s svojimi predstavami nastopili – poleg Living Theatrea – v zgodnjih letih tudi Jerzy Grotowski,

“Na kolektivni, širši socialno-zgodovinski ravni je predstava *Žlahtne plesni* pomenila najprej obnovitev delovanja študentskih gledališč, ki so povsod po svetu, prav tako pa tudi pri nas, v zgodnejših 60ih letih nosila zastavo eksperimenta in preiskovanja obolelega organizma tradicionalnega gledališča.” (Pibernik, 260)

“Oboleli organizem tradicionalnega gledališča” je bil konec šestdesetih let večkrat tarča mlajše generacije gledaliških ustvarjalcev, med njimi tudi Dušana Jovanovića, ki je tedaj v *Problemih* objavljajal serijo člankov na temo krize slovenskega institucionalnega teatra *Štirje elementi krize sodobnega gledališča*. Jovanović je bil med ustvarjalci *Žlahtne plesni* gledališko tako praktično kot teoretično najbolj podkovan in razgledan, čeravno je sam zase retrospektivno zapisal, da si tedaj ni znal predstavljati, kako bi ideje sodobnih gledaliških teoretikov, ki jih je poznal, lahko prenesel v prakso.⁷⁶ Njegov prihod v skupino je kopico idej o možnostih srečanja vseobsegajočega (pesniškega) jezika s prezentacijsko močjo gledališča iz polja poezije, ki se ozira k odru kot “magičnemu prostoru”, prenesel v polje od drame utrujenega gledališča, ki se hoče reinventirati skozi iskanje svoje čiste podstati, *prezence*.

3. 3 *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*

Približno štiri mesece po *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk*⁷⁷ je – sedaj že ‘Gledališče Pupilije Ferkeverk’ – začelo snovati novo predstavo, ki “naj bi bila korak naprej k

Robert Wilson, Richard Schechner, Eugenio Barba in drugi; parola, s katero se festival dandanes oglašuje, zato ni daleč od resnice: Zgodovino BITEF-a lahko imenujemo zgodovino sodobnega gledališča.

⁷⁶ “Bral sem Grotowskega, a mi je branje bolj malo koristilo. Razumel sem ideje, nisem pa imel pojma, kako se udejanijo” (*Prišli so Pupilčki*, 93–94).

⁷⁷ Še prej, julija in avgusta 1969, so nekateri člani (Jesih, Svetina, Kralj, Kocbek) med druženjem pri Jovanoviću z njim ter režiserjem Karpom Godino Aćimovićem pripravljali osnutek scenarija za celovečerni film o kralju Matjažu, ki pa je ostal nerealiziran. Namesto tega so zadnji teden avgusta na opuščenih sečoveljskih solinah posneli kratki film *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, v katerem so nastopili Jesih, Kralj, Kocbek, Svetina, Lucundus in Manca Čermelj. Scenarij sta v končni fazi napisala Jovanović in Godina, opredelila pa sta tudi njegov namen; “pospešiti naklonjenost konzumaciji največjih vrednosti civilizacije dvajsetega stoletja” ter “odpreti nova tržišča, tako notranja kot zunanja, za visokokvalitetno produkcijo potrošnih predmetov naših delovnih socialističnih podjetij” (*Prišli so Pupilčki*, 46). V vedno istem statičnem kadru solin z gugalnico na skrajni desni, na kateri se v večini prizorov gunca Manca, se izmenjavajo prizori z enim ali več akterji, ki nemo “reklamirajo” izbrane “visokokvalitetne potrošne predmete” – coca-colo, cigare, revijo *Problemi*, toaletno milo, peno za britje, LSD – in sami sebe. Film je med drugim prejel nagrado na beograjskem festivalu kratkega filma l. 1970 ter bil istega leta predvajan še v Zagrebu, Ljubljani, Oberhausnu (tudi tu je prejel

čistemu, 'totalnemu' gledališču" (Svetina, v: Pibernik, 264). Prvo znamenje nastajanja novega projekta je bila objava razpisa v *Problemih* v začetku oktobra 1969. Razpis oziroma vabilo na avdicijo je dejansko že samo na sebi bilo uvodno dejanje nastajajoče predstave. Njegov namen je bil predvsem vzbuditi pozornost in zanimanje za naslednjo akcijo Pupilije Ferkeverk, šele v drugi vrsti pa zares širiti krog akterjev obstoječe skupine, ki si je ob tej priložnosti ponovno prištela število⁷⁸ in postala Skupina 443. Razpisno besedilo so sestavili Milan Jesih, Tomaž Kralj, Matjaž Kocbek, Ivo Svetina in Ferdinand Miklavc. V njem napovedujejo "fenomenalni, enkratni shocking gala SHOW", za katerega se bo preko avdicije iskalo dodatne odrske akterje, ki naj bi po možnosti "s svojo nenavadnostjo, neinstitucionalnostjo bili poezija in gledališče hkrati" (Pibernik, 265). Besedilo hoče z vojaškim izrazjem ("vpoklic Pupilije Ferkeverk") že uvodoma dajati vtis, da gre za skrajno organizirano, po vzoru redne vojske pripravljeno rekrutacijo ekstravagantnejšev za povsem gverilsko misijo. V nadaljevanju so podani primeri, kdo vse bi lahko ustrezal nalogi; med drugim so kot zaželeni navedeni dreserji prerijskih podgan, jedci aluminijastih miz, rdečelaske, invalidi iz boksarske vstaje, ljudje z močno spodnjo čeljustjo in podobni "primerki", ki imajo kakršnokoli znanje, ki jim v vsakdanjem življenju ne koristi, kajti v Gledališču Pupilije Ferkeverk bo končno lahko osmišljeno.

Besedilo razpisa se dejansko bere kot kolektivna pesem, spisana v maniri dotedanje prakse in idejno-estetskih meril Skupine 443. Ta se je po začetni fazi priprav na novo predstavo začela nazivati celo z Gibanjem 443, "čemur je botrovala ironična distanca in zavestno megalomanstvo oziroma predimenzioniranje lastne aktivnosti," (Pibernik, 270). Ob neki priložnosti so tako celo pojasnili, da naj bi pri tem šlo za "običajno neenakomerno in močno pospešeno" gibanje, ki deluje na praktično vseh področjih umetnosti – gledališče, literatura, film, likovna umetnost in "še vsepovsod" (Pibernik, 270), pri čemer je prvi del "definicije" povzet kar po srednješolskem učbeniku za fiziko. Vendarle pa je v ozadju teh besednih iger vseskozi bila prisotna zavest o

nagrado), nato pa kot uvod v predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* tudi na festivalu BRAMS (Beogradska revija amaterskih scena) v Beogradu. Kasneje se ga ni dalo več videti, niti ob retrospektivi Karpa Godine v Cankarjevem domu l. 1986. Ponovno predvajanje je doživel šele ob štirideseti obletnici Gledališča Pupilije Ferkeverk v ljubljanskem Kinu Dvor.

⁷⁸ Ivo Svetina: "[E]na cifra več za naslednji korak v zgodovini" (Pibernik, 264).

ustvarjanju nečesa drugačnega, kar se že s svojim načinom dela postavlja v odločno opozicijo do tradicionalne (gledališke) ustvarjalnosti.⁷⁹

Avdicija je potekala 10. oktobra v uredniških prostorih *Tribune*, med pridruženimi člani pa so bili večinoma znanci in prijatelji obstoječe Skupine 442.⁸⁰ Vendar, prva skica za novo predstavo je nastala že pred tem. "[M]otor priprav za novo gledališko avanturo" je bil po besedah Iva Svetine Dušan Jovanović, katerega vloga pri Gledališču Pupilije Ferkeverk je bila od *Žlahtne plesni* dalje "usodna in nenadomestljiva" (*Prišli so Pupilčki*, 47–48). V nasprotju z njegovimi pričakovanji⁸¹ mu je skupina po *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk* predlagala, "da bi pa zdaj skupaj, čisto zares, naredili 'pravi teater'" (*Prišli so Pupilčki*, 90). Da bi to dosegli, so tokrat tudi svoje pesmi v smislu gledališkega teksta postavili na stran in prostor prepustili vsakršnemu materialu, ki je po potrebi postajal gledališki tekst. Kot je zapisal Svetina, se je pesem takrat zazdela "preveč ranljiva, kljub svoji občasni agresivnosti, da bi se lahko uspešno spopadla s publiko, ki je hlepela po senzacijah 'iger' in atrakcijah 'kruha'" (Pibernik, 264). In tako se je ponovno vrnila v "prostor intime", iz katerega so se jo pesniki v vseh prejšnjih akcijah trudili pripeljati na odprto, v življenje, ter prepustila gledališču svojo pot.

Jovanović si je novo predstavo zamislil kot gledališki kolaž, ki bi izhajal iz ideje zodiaka, kozmičnega kroga dvanajstih živalskih znamenj, čemur bi ustrezalo enako število prizorov predstave. Le-ti so nastajali kolektivno; "[i]deje smo si, kot v igrah z žogo, podajali in jih razvijali v verižnih reakcijah" (*Prišli so Pupilčki*, 92), pri čemer

⁷⁹ Če ne najboljše pa vsaj najbolj duhovito ilustracijo ideje Pupilijine popolne svobode, brezmejnosti sveta, ki je svet jezika, in hudomušnosti predstavlja nekaj dni kasneje objavljen odgovor enemu izmed jeznih bralcev *Tribune*. Ti so se po objavi Pupilijinega poziva na avdicijo zgrnili nad uredništvo časopisa in ga pozivali na odgovornost. Očitano jim je bilo zlasti žaljivo in kaznivo norčevanje iz Židov, ki da so jih povrh vsega zapisali še z malo začetnico. Dotični ogorčeni bralec piše takole:

"Če že vabite v vaše vrste vse mogoče nestvore, je vaša stvar okusa. Nedopustno pa je, da se hoče peščica puhloglavcev okoli Tribune norčevati s celimi narodi, kot so cigani ali Židje. Kaj bodo rekli ljudje, ki spoštujejo Einsteina, Marxa ali Kristusa?"

Pupilija mu odgovarja: "Kateri od njih je bil cigan?" (*Prišli so Pupilčki*, XXIV).

⁸⁰ Ivo Svetina navaja, da je na kasnejšem seznamu za potrebe zaslišanja pri sodniku za prekrške navedenih kar 26 imen, ki naj bi bila tako ali drugače direktno povezana s predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Samo Gosarič pa v zborniku *Prišli so Pupilčki* kot kompletno ekipo ob premieri *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* navaja imena: Ivo Svetina, Ferinand Miklavc, Matjaž Kocbek, Bard Oblak – Iucundus, Milan Jesih, Tomaž Kralj, Dušan Jovanović, Manca Čermelj, Bara Levstik, Junoš Miklavc, Dušan Rogelj, Meta Gorjup, Milenko Arnejšek, Lado Jakša, Irena Dutolh, Žarko Kozina, Goranka Kreačič, Jurij Primožič, Peter Rigl, Jasna Sever, Marlena Smolej, Tatjana Šukljeta, Tomaž Zorko in Monika Žagar; torej 24 ljudi. Tudi na ponovitvah se je število nastopajočih gibalo nekje okoli te številke; nekateri so skupino kmalu zapustili, a prihajali so drugi.

⁸¹ "Ko sem že mislil, da so njihove igralske ambicije s tem [*Žlahtno plesnijo*] izčrpane, se je izkazalo, da jih je oder začaral [...]" (*Prišli so Pupilčki*, 90).

je Jovanović po lastnih besedah zlasti krotil, discipliniral in selekcioniral ognjemet, v katerega se je ta igra znala sprevreči. Iz planiranih dvanajstih prizorov jih je kmalu zraslo več kot enkrat toliko, na koncu pa se je številka izčistila in ustalila na dvajset prizorov. To so⁸²: 1) gledanje televizije, 2) otroško igrišče, 3) Sneguljčica, 4) človeška mašina, 5) Anka (belokranjsko kolo), 6) horoskop (iz tednika *Antena*) in globus, 7) (italijanski) fotoroman, 8) uganke, 9) modna revija magazina *Elle*, 10) dojenje in sfinga, 11) koncert (kakofonična orgija glasovnih variacij), 12) zaupni pomenki in masturbacija, 13) mutci, 14) domoljubna pesem Koseskega, 15) reklama za alpsko mleko v tetrapaku, 16) revolucionarna pesem Majakovskega, 17) latovščina, 18) berešit bara (začetek Svetega pisma v hebrejščini), 19) kopanje in 20) klanje (obreden zakol bele kure).

Uvodni prizor, v katerem so vsi nastopajoči medtem, ko se je dvorana polnila, gledali TV Dnevnik, je v kasnejših izvedbah dobil še druge različice. V eni so akterji, sedeči na rampi, napihovali in s piski spuščali balone, v drugi so se izvijali iz dolge velike tubaste vreče, v tretji pa je bil kot uvod v predstavo predvajan kratki film *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (gl. op. 77). Drugi prizor 'otroško igrišče' je edini prizor, v katerem je bila brana pesem člana Skupine 443. Ob vzdihih na rami mu sloneče Bare Levstik jo je prebral kar avtor Tomaž Kralj sam, ostali pa so se do zadnjega verza zaposlovali z raznimi otroškimi igrami, nato pa vzravnani otrpnili in se posedli ob začetku naslednje scene. V tej sta bili v ospredju Bara in Manca Čermelj v homoerotizirani interpretaciji prizora z zrcalcem na steni iz pravljice o Sneguljčici. Naslednji prizor je predstavljal "konstruktivistično tvorbo iz mehanično delujočih igraljskih teles" (*Prišli so Pupilčki*, 91), oponašanje kompleksnega stroja, katerega je v delovanje "sprožal" Matjaž Kocbek. V petem prizoru so akterji okoli Mance v krogu plesali in peli pesem *Lepa Anka kolo vodi*. K njej v krog je med drugimi na koncu pristopil Matjaž, ki je po besedah "poglej svojega zvestega sinu, o domovina, pred svojim oltarjem!" poljubil njeno zadnjico. Še bolj provokativen je bil v naslednjem prizoru, kjer se je igral in nato "občeval" z globusom, medtem ko je Dušan Rogelj med osem nastopajočih razdelil osem belih kokoši (do konca prizora so jih držali v rokah), Ivo Svetina pa je bral horoskop iz aktualne številke revije *Antena*. V sedmem prizoru sta Ivo in Bara najprej deklamirala in nato demonstrirala posamezne slike nekega italijanskega fotoromana, ostali pa so ju opazovali, posedeni v polkrogu.

⁸² Imena zaradi lažje obravnave skoraj v celoti povzemam po Dušanu Jovanoviću (*Prišli so Pupilčki*, 90–91); dejansko posamezni prizori niso bili poimenovani.

‘Uganke’ iz naslednjega prizora so bile izrekane skupinsko (brez odgovorov nanje), medtem ko so se akterji v tako imenovanem “vlakcu” (vsak z rokami na pred sabo stoječim) pomikali po odru. V devetem prizoru je Bara vsem nastopajočim razdelila štruče kruha, iz katerih so nato potegnili vsak svojo revijo *Elle*. Bara je kot fotomodel menjala poze, medtem ko so ostali listali po reviji in zraven v zboru tiho vseskozi ponavljali “elle – ona”, dokler se prizor ni nenadno končal tako, da so nastopajoči pospravili revije nazaj v štruče in zavzeli položaje naslednje scene. V ‘dojenju’ je Meta Gorjup dojila Tomaža Kralja, Bara pa ga je hkrati z drugega konca odra v položaju sfinge spraševala uganke, na katere je odgovarjal z otroškim glasom. Enajsti prizor je predstavljal “koncert”; Bara je “dirigirala” ostalim, ki so pet minut z najrazličnejšimi (zlasti gospodinjskimi) orodji proizvajali pretežno neorganiziran in improviziran hrup. Nato so odložili inštrumente (prehod v naslednji prizor) in se večinoma v parih polegali po tleh ter se božali in objemali, pri tem pa se med sabo menjali. Milan Jesih se je osamljen (in močneje osvetljen) postavil na rob odra, s hrbtom proti publiko slekel hlače in začel masturbirati. Monika, Dušan, Goranka in Ivo so medtem deklamirali odlomke iz časopisne rubrike “zaupne besede”. V trinajstem prizoru se je večina kot hrošči na hrbtu zvijala, Matjaž in Tomaž pa sta se stoje pogovarjala kot mutca in se v nerazumevanju razšla ter polegla med ostale. Ko se je zaslišalo vojaško trobento, so vsi vstali (prizor 14) in postrojeni v vrste začeli telovaditi, zraven pa recitirati pesem Koseskega. Med recitacijo so počasi naredili krog, Dušan in Slobodan pa sta dvignila na ramena Baro, ki je v eni roki držala slovensko, v drugi pa jugoslovansko zastavo. Bara je nato vihtela zastavi, vsi ostali pa so se počasi zvrstili pod njo in poljubili zastavi. V naslednjem prizoru je Milan na sredo odra prinesel tnalo, dve kladi in sekiro. Matjaž je na dušek izpil alpsko mleko iz tetrapaka in pomignil Ivu, naj razseka klado. Ivu je to uspelo šele, ko je še sam popil mleko. Medtem ko so ostali obsedeli v krogu okoli tnala, se je začel naslednji prizor, v katerem je Milan stopil na tnalo in obarvan z rdečim reflektorjem zanosno deklamiral pesem Majakovskega v ruščini. Temu je sledi sedemnajsti prizor, v katerem je Milan (še vedno na tnalu) govoril latovščino, ki je nihče ni razumel, tako da so ga samo opazovali in spremljali njegove geste. Nato so se akterji razdelili v dve skupini, do pasu gol Tomaž pa je med njimi v osemnajstem prizoru ponavljal začetek Svetega pisma v hebrejščini, ki so ga za njim v zboru povzeli drugi, obenem pa se vedno bolj približevali Tomažu in eden drugemu. V devetnajstem prizoru sta se v banjo, ki so jo prej napolnili z odišavljeno vročo vodo in peno, ritualno spustila gola

Manca in Tomaž. Med kopanjem sta se smejala in igrala s peno. Ko sta izstopila, so ju zavili v beli rjuhi in ju pozvali, naj ne pozabita na Bidex. V zadnjem, najbolj kontroverznem dvajsetem prizoru, je Matjaž Dušanu, ki je stal v ospredju, prinesel mesarski predpasnik, lavor, dva noža in belo kokoš. Dušan je počasi nabrusil nož, stisnil kokoš med noge in ji prerezal vrat. Vsi nastopajoči so poklekili in sklonili glave⁸³, v tišini se je slišalo le curljanje krvi v lavor. Ko je vsa kri odtekla, so se v dvorani prižgale luči in predstave je bilo konec, vendar so akterji oder zapustili šele, ko je odšel zadnji gledalec.

Prizori so načelno potekali zvezno, med nekaterimi pa je bil očitnejši rez, nakazan tudi z zatemnitvijo. Celotno predstavo so bili na odru prisotni in bili del ekipe nastopajočih tudi inštrumentalisti z Lodom Jakšo na čelu, ki so v določenih scenah skrbeli za glasbeno spremljavo.

Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* je bila premierno uprizorjena 29. oktobra 1969, torej le slabe tri tedne po avdiciji, na katero so nove igralce vabili z razpisom v *Tribuni*. Poleg časovne naglice, s katero se je odvijal vrhunec delovanja Gledališča Pupilije Ferkeverk⁸⁴, pa se je skupina pri pripravi soočala s številnimi ovirami. Vedno večji problem je predstavljalo predvsem pomanjkanje finančnih sredstev, saj Gledališče Pupilije Ferkeverk, ker ni bilo del uradnega gledališkega kolektiva, ni prejelo nikakršnih subvencij in se je moralo financirati "iz lastnih žepov".⁸⁵ Dalje, ob načrtovanju premiere *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* skupina v Mali Drami SNG ni več naletela na podporo, kar je priprave dodatno otežilo. Vaje so tako večinoma potekale v poznih večernih oziroma nočnih urah, in sicer v prostorih Kazine, za premiero in planirani dve do tri ponovitve pa je Gledališče Pupilije

⁸³ Bara Levstik je sicer po pripovedovanju Iva Svetine od ogorčenja in presenečenja nad dejansko izvršenim klanjem divje zakričala in zapustila prizorišče. Tudi iz objavljenih dveh fotografij Toneta Stojka bi lahko sklepali enako, saj jo na eni vidimo kriče v koraku, na naslednji pa je ni več (*Prišli so Pupilčki*, XX).

⁸⁴ Skupina je sicer na začetku februarja že načrtovala naslednjo "akcijo", a je *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* bila zadnja predstava, pri kateri je sodeloval jedrni del Skupine 441/442/443. Do poletja l. 70 se je skupina razkropila, tako zaradi novih interesov posameznikov (Jovanović se je na primer posvetil režiji v profesionalnih gledališčih), kot zaradi večnega pomanjkanja sredstev, prostora ipd.. Gledališče Pupilije Ferkeverk je z nespremenjenim imenom, a precej drugačno zasedbo, še dobro leto in pol vodil Tomaž Kralj. V tem času sta nastali še dve predstavi – *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk in plinske maske* (april 1971) ter *Pupilija Ferkeverk in Zaspancek Razkodranček* (september 1971), ki pa nista dosegli odmevnosti in prelomnosti *Pupilije*.

⁸⁵ Za predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* je v zborniku *Alternativno pozorišče u Jugoslaviji* navedena izguba 1200 dinarjev na predstavo – za primerjavo: vstopnica je stala 10 dinarjev, najem dvorane pa 1000 do 1500 dinarjev.

Ferkeverk naposled najelo Viteško dvorano v Križankah, ki si je že od konca petdesetih let dalje gradila renome zavetišča alternativnega, eksperimentalnega teatra. Vendar pa sta bili v tej dvorani konec koncev izpeljani samo premiera in prva ponovitev predstave.

Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki je namreč res poskrbela za “enkratni shocking gala show”, kot je obljubljala. Reakcije kritikov in večjega dela zlasti starejše publike so bile precej burne; nekateri so že pred koncem predstave demonstrativno zapustili dvorano, med njimi tudi akademik dr. Bratko Kreft, drugi so svoje ogorčenje izražali v telefonskih klicih na sedež uprave Ljubljanskega festivala⁸⁶, tretji v kritikah in podlistkih. V *Delu* je pod naslovom *Zavestni ali nezavedni rablji* izšla kritika Jožeta Snoja⁸⁷, kjer se na pol zares sprašuje, ali mar gledališče, ki povsem zavestno dopusti klanje na odru, ne pelje po logiki konsekvence slej kot prej do umora otroka, človeka na odru. Že uvodoma jih, “degenerirance”, “sadiste”, “skrunilce kruha”, “zelene preobjedence”, pošilja k hudiču, in sicer predvsem zato, ker smatra, da je zavesten nenamenski uboj neobogljene bitja zločinsko bolno dejanje. Vendar pa jim kasneje priznava, da so s svojim antihumanizmom dosegli humani učinek, ki se skriva v porogu razuma, ki čustveno protestira zaradi bitja, ki je “na naših televizijskih zaslonih prisiljeno dan za dnem reklamirati svojo množično produkcijsko smrt v konzervah in Podravkinih juhah” (*Delo*, 31. 10. 69, str. 3), zraven pa nikoli, ne po gledališki ne po “pravi” predstavi, ne protestira zaradi zločina človeka nad človekom. Zato ob koncu kritike kot bistveno izpostavi vprašanje, ali so Pupilčki vlogo rabljev sprejeli s “potrtem [...] srhom katarze” (isto) in umetniško distanco ali z lahkoto in enostavno brezobzirnostjo ter izrazi upanje, da ne to drugo.

Istega dne kot v *Delu*, je tudi v *Dnevniku* izšla kritika z naslovom *Kaj je nova Pupilijska...*, pod katero je podpisan Ivica Bozovičar. V njej ugotavlja, da je s *Pupiljsko, papa Pupilom pa Pupilčki* očitno tudi k nam prišel v svetu vse bolj razširjeni nekonvencionalni ekshibicionistični teater. V odstopu od konvencionalnega literarnega gledališča sicer v osnovi ne vidi nič spornega, prej nasprotno, vendar pa v imenu novih iskanj po njegovem le ne gre zagovarjati česarkoli. Pupilčkom⁸⁸ očita

⁸⁶ Ljubljanski festival je že tedaj upravljal s Križankami.

⁸⁷ *Delo*, 31. oktober 1969, 3.

⁸⁸ To skupno ime se je akterjev Gledališča Pupilije Ferkeverk prijelo kmalu po pojavitvi Pupilije v imenu Gledališča.

zlasti vsebinsko nesmiselnost, bledest, neutemeljeno provokativnost, ekshibicionizem zaradi njega samega ter vulgarnost. Predstava je po Bozovičarjevem prepričanju morda res novost pri nas, vendar pa je brez neke estetske vrednosti in v svoji idejni plitkosti nekvalitetna.

4. novembra je skupina v Viteški dvorani izvedla še prvo ponovitev predstave, nato pa jim je uprava Ljubljanskega festivala dan pred drugo ponovitvijo, ki bi morala biti 6. novembra, gostoljubje odpovedala. O tem dogodku in stanju po premieri relativno obširno poroča Janez Kajzer v rubriki 'Svet, ki v njem živimo' pod naslovom *Kritika je zaleгла*. Po njegovih besedah naj bi o predstavi, "ki poskuša pri nas uvajati načela modernega gledališča", "nemudoma začela razpravljati vsa Ljubljana" (cit. po: *Prišli so Pupilčki*, XXXII), pri čemer poda zelo umesno pripombo, da se zdi, da razpravljalci pri celotni predstavi niso opazili domala nič drugega, kot gola človeka pri kopanju in sklepni prizor klanja kokoši. Proti slednjemu je javno ostro protestirala znana publicistka Rapa Šuklje, ki je po pričevanjih udeleženih⁸⁹ na oder že med predstavo vrgla ogrizek hruške. Svoje ogorčenje je nato izrazila še v *Delu*, in sicer v članku *Za kaj gre?*, kjer je nastopila proti objestnemu mučenju živali. Vse to, zlasti pa obe po premieri objavljeni kritiki v osrednjih časopisih *Delu* in *Dnevniku* ter "telefonski protesti", ki jim je bil priča v zadnjih dneh, naj bi po poročanju Kajzerja botrovali odločitvi upravnika dvorane, da je skupini nenadoma sklenil odpovedati sodelovanje.⁹⁰ Tudi znotraj skupine same je zaradi pritiskov javnosti in domačih prišlo do znatnega osipa nastopajočih (zlasti mlajših in kasneje pridruženih). Namesto Junoša Miklavca je na primer na vseh ponovitvah za klavca kokoši tako bil določen Dušan Rogelj. Vodilnim članom je povrh vsega grozila še obravnava oziroma zagovor pred preiskovalnim sodnikom.⁹¹

Vsemu navkljub si je Gledališče Pupilijske Ferkeverk v enem samem dnevu uspelo zagotoviti nov prostor za izvedbo načrtovane druge ljubljanske ponovitve. 6. novembra se je le-ta zgodila v menzi študentskega naselja. Priče dogodka govore, da

⁸⁹ Dogodek v svoji kritiki predstave omenja, a ne poimenuje storitelja, tudi Veno Taufer (*Odrom ob rob*, 42).

⁹⁰ Jože Snoj je sicer po tem dogodku, 20. novembra, v *Tedenski tribuni* objavil prispevek *Narobe razumljena kritika*, kjer je poudaril, da je s svojo kritiko predstave želel sprožiti "estetskoidejni boj mnenj" in je zato "nevdržno in neutemeljeno izrabljanje mojih kritičnih pripomb že v tako obrobni reakcijah neumetniške narave, kot je, na priliko, odpoved dvorane v Križankah."

⁹¹ Do odločbe je dejansko prišlo 19. junija 1970. Sedmim članom skupine (Jovanoviću, Svetini, Riglu, Kocbeku, Roglju, Jesihu in Kralju) je bila naložena denarna globa 70 novih dinarjev, ker niso prijavili predstave v Viteški dvorani, sicer pa so bile načelne obtožbe (na račun grobe žalitve javne morale in mučenja živali) ovržene zaradi pomanjkanja dokazov oziroma zakonske podlage za pregon.

se je tistega dne tja zgrnila množica študentov, dijakov in drugih, ki so jim govornice in javno pisanje v zvezi s *Pupilijo* vzbudile precejšnjo radovednost in pričakovanja.⁹² Podobno zanimanje je *Pupilija* vzbudila tudi v Mariboru, kjer so novembra gostovali v dvorani Doma JLA, kasneje pa še v zagrebškem gledališču Gavella (24. in 25. marca 1970), na Reki v okviru študentskega tedna (20. aprila 1970), ponovno v Zagrebu na festivalu študentskih gledališč (MFSK, maja 1970) ter na otvoritvenem večeru Beograjske revije amaterskih odrov (BRAMS, prav tako maja 1970). Na zagrebškem MFSK-ju so Pupilčki prejeli nagrado vplivnega gledališkega časopisa *Vidici* za najbolj avantgardno predstavo v konkurenci. Na festivalu BRAMS v Beogradu pa jih je strokovna žirija nagradila z nazivom najboljše predstave festivala.

Kaj je torej tisto, zaradi česar je *Pupilija*, *papa Pupilo* pa *Pupilčki* že s premierno uprizoritvijo sprožila val na eni strani ogorčenih ali vsaj zaskrbljenih kritik, na drugi pa odobravajočih ocen na račun svoje prelomnosti?

Dan po drugi ponovitvi je v *Naših razgledih* izšla kritika Vena Tauferja, ki jo avtor pomenljivo začenja s citatom Antonina Artauda: "Kretnja je jezik, ki ima lastno življenje". Že uvodoma tudi napoveduje, da utegne biti

"šok, ki ga je s predstavo [...] doživela publika in z njo slovenska kultura in gledališče posebej [...] odločilnejši in dolgotrajnejši, kot se zdi." (Taufer, *Odrom ...*, 41)

Razlog za to poda v znamenitem sklepu, kjer zapiše:

"smrt industrijsko bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem." (Taufer, *Odrom ...*, 42)

Taufer ocenjuje, da je skupini kljub skrajno amaterski in nedodelani izvedbi "brez igralskih profesionalnih ostrin, disciplinirane izdelave in studiozne dodelanosti", ki pa ji je "nekaj izrazitejših osebnosti iz skupine 443" vendarle dajalo "umetniško izpovedno težo in avtentičnost sporočila", uspelo spregovoriti v "modernem gledališkem jeziku" (Taufer, *Odrom ...*, 42). K temu je po njegovem mnenju bistveno prispevala zlasti Jovanovičeva režija, njegova "neliterarna, totalna gledališka

⁹² V do zadnjega kotička napolnjeni menzi naj bi bilo prisotnih okoli 1200 ljudi.

govorica”, ki je v kombinaciji z neideološkim in instinktivnim pristopom Skupine 443 zmogla razpreti pomene mnogih vsakdanjih pojavov ter pokazati “njihov realni volumen in hkrati simbolni pomen”, kar je publiki omogočilo “izkustvo gledališko ustvarjene iluzije, metafore, vendar z neizbežnim priokusom happeninga, se pravi resničnega dogodka” (Taufer, *Odrom ...*, 42). Zato je bila

“smrt, ne le simbolična gledališka smrt, temveč tudi dejanska smrt bitja na odru, na eksperimentalnem odru, [...] tudi smrt literarnega gledališča.” (Taufer, *Odrom ...*, 14)

Radikalen zaključek predstave je bil sporočilno bistveno vezan na razmislek o sodobnem gledališču in njegovih možnostih. Ivo Svetina je retrogradno zapisal:

“Smrt bele, industrijsko pitane kokoši je bila konec predstave, a hkrati tudi konec iluzij.” (Pibernik, 272)

Seveda iluzij o gledališču, iluzij odra, igre in učinka. Do podobnih ugotovitev je prišel v kritiki z naslovom *Ali je smrt – smrt?* tudi Marjan Rožanc⁹³;

“ne glede na to, kaj so s tem svojim početjem ‘klavci’ hoteli, je bilo vsem prisotnim na mah jasno, da ta zakol pomeni konec gledališča kot gledališča in vstop v neposredno stvarnost [...]” (Rožanc v: *Problemi*, št. 83–84, november/december 1969, 28)

Kot Taufer, je tudi Rožanc kot bistveno pri vsem skupaj izpostavil preboj fikcijskega okvira “literarnega” gledališča in njegov navidezni sestop v območje realnega.

“Ta šok ni bil le šok za publiko, temveč tudi šok za gledališče. Gledališče je spoznalo, da je lahko tudi samo in celó ves svet: samo in samo gledališče.” (Taufer, *Odrom ...*, 14)

“Pred razgoličeno smrtjo nas je bila sicer groza, a prav ta izvirna groza je bila občutje, ki ga doslej, dokler smo živeli v okrilju odrešujočega duha, nismo občutili. [...] nismo več mogli vtakniti glave v kulturniški pesek [...]” (Rožanc v: *Problemi*, št. 83–84, november/december 1969, 28)

⁹³ *Problemi*, št. 83–84, november/december 1969.

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki je uprizoritev brez dramskega teksta, katere vrhunec je finalni prizor zakola kokoši, ki s počasnim krvavljenjem konča predstavo in obenem tudi občutek, da je gledališka – odrska – stvarnost neistovetna z vsakdanjo, gledalčevo. Ta zareza v iluzijskosti odrskega predstavljanja najverjetneje botruje dejstvu, da je *Pupilija* obveljala za neliterarno gledališče, gledališče s pridihom hepeninga, resničnega dogodka. V kakšni zvezi je hepening kot tedaj porajajoča se nova uprizoritvena zvrst z literarnim, dramskim in gledališčem na sploh; kako se “smrt literarnega gledališča” veže na odsotnost dramskega teksta in kakšno vlogo ima pri tem gledališki govor? S temi vprašanji se bo ukvarjal naslednji, četrti sklop poglavij.

4 SMRT LITERARNEGA GLEDALIŠČA

4. 1 Literarno, dramsko, postdramsko gledališče

Preden *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke* označimo kot uprizoritev, ki je onkraj literarnega, se je treba še enkrat vprašati, kakšno naj bi literarno gledališče sploh bilo. Zdi se namreč, da je pojem vse prej kot enoznačen. Je to gledališče, v katerem dominira literarna predloga? Je to dramsko gledališče? Ali pa gre za nekaj tretjega? Kakšno gledališče je potemtakem *Pupilija Ferkeverk* in kaj ga bistveno razlikuje od prejšnjih?

4. 1. 1 Literarno gledališče

Z vidika teženj gledališča, da bi se izvilo izpod “jarma” literature, bi lahko kot ‘literarno’ označili gledališče, ki v uprizoritvi pušča dramskemu tekstu dominantno vlogo. Poenostavljeno rečeno s tem tudi mesto glavnega tvorca gledališkega – ne glede na to, da s samo uprizoritvijo ponavlja sploh nima neposrednega opravka – pripade dramskemu avtorju, medtem ko je režiserjeva vloga bolj ali manj omejena na gledališko “poustvarjanje”. Protipol takega gledališča, ki je več kot le strukturno-formalno vezano na literarnodramski princip, bi lahko predstavljalo ‘avtonomno’

gledališče; avtonomno ravno v smislu nepriviligiranja dramskega dela v procesu gledališkega ustvarjanja.

Gre za dve osnovni perspektivi na gledališko uprizoritev, ki ju Patrice Pavis imenuje 'tekstocentrizem' oziroma 'scenocentrizem' in vsak v svoji skrajnosti predstavljata diametralno nasprotna odgovora na vprašanje razmerja med literaturo in gledališčem, ki ga Anne Ubersfeld v *Brati gledališče* obravnava kot "prvo protislovje, ki ga gledališče nosi v sebi" (Ubersfeld, 21). Gre za protislovje, ki izhaja iz dramske specifike, in sicer njenega dvojnega (možnega) načina obstoja – kot avtonomnega literarnega dela in gledališkega teksta. Šele v kontekstu drugega mora po Ubersfeldovi vsaka posamezna uprizoritev najprej razreševati to izhodiščno napetost. Pri tem je privilegiranje teksta in postavitev predstave po principu "zvestobe tekstu" po njenem značilno za "klasično psevdo-intelektualno razumevanje" odnosa med dramskim besedilom in odrsko uprizoritvijo. V skladu s semiotično mislijo, iz katere tudi sama izhaja, Ubersfeldova ta pristop že v osnovi označi za problematičnega. Upravičene pomisleke po njenem zbuja sam pojem 'zvestobe tekstu', saj kaj takega predvideva možnost natančnega "prevoda" literarnega besedila v nek drug semiotičen kod. Popolna prekrivnost je še pri prevajanju znotraj enakega sistema bolj ideal kot realno dosegljiv cilj, medtem ko sta literatura in gledališče semiotično neekvivalentna sistema. Pri njuni interakciji lahko pride kvečjemu do bolj ali manj približnega ujemanja, o prevodu pa pri tako različnih kodih in neotipljivosti meril dejansko ne moremo govoriti. Ubersfeldova zato svari pred "fetišističnim odnosom do besedila", na katerega napeljuje klasični pristop k uprizoritvi, ki lahko v skrajnem primeru povsem degradira potencial gledališča kot avtonomne umetnosti. Nasprotno drugi model izhaja iz zavračanja prepričanja o upravičeno dominantnem statusu dramskega teksta kot uprizoritvi predobstoječega in zanjo določujočega. Predpostavlja izhodiščno avtonomno pozicijo gledališča, ki z dramskim besedilom k uprizoritvi pristopa kot najmanj enakovredno. Ubersfeldova ga imenuje pristop "proti tekstu".

Izraz zveni precej radikalno in težko si mislimo, da uprizoritev, ki izhaja iz enakovredne pozicije teksta z drugimi gledališkimi elementi zares nastopa že tudi proti samemu tekstu. Ta načelno z ničemer ne ovira možnosti gledališča, da v polni meri izrablja vsa svoja izrazna sredstva. Ostrina izrazov 'fetišistični odnos do teksta' in princip 'proti tekstu' prej ko ne kaže na razširjeno prepričanje o izčrpanosti t. i. tradicionalnega gledališča, ki v rutinirani vlogi reproduktorja literature tudi ne more več doseči nikakršnega umetniškega presežka. Na drugi strani pa so pričakovanja

precejšnjega dela občinstva (pogosto pa tudi dramskih avtorjev) še danes neredko pogojena s predstavo o gledališču kot “drami v živo”.

V takem kontekstu so ‘literarnost’ razumeli tudi prvi slovenski povojni neinstitucionalni odri. Generaciji, ki je delovala v krogu Odra 57, revije *Beseda* in kasneje *Perspektiv*, je ‘literarno gledališče’ pomenilo preživeto tradicionalistično formo evropskega gledališča, za katero so menili, da je žal še kar trdno zakoreninjena v osrednjih gledaliških hišah s pretežno socialrealistično programsko usmerjenostjo in “staromodno” dramaturgijo.⁹⁴ Zato ni presenetljivo, da se ob nikoli jasno dorečeni idejno-estetski usmeritvi Odra 57 kot programska težnja izrazi ravno “upor literarnemu gledališču, ki je prišlo v čast med renesanso” (*Živo gledališče III*, 78). Vendar je ta upor v praksi potekal v iskanju novih uprizoritvenih principov, ki so prej kot oddaljevanje gledališča od literature pomenila njegova nova zbliževanja z dramsko predlogo v toku postavitve predstave. Odr 57 se je v svojih uprizoritvah otresel rigidnih postavk konvencionalne igre in režije, a se pri tem navdihoval zlasti pri sodobni dramatiki. Razhajanje gledališča in literature v smislu dojemanja gledališke in literarne strukture kot nesamoumevno enakih mu je bilo tuje. Sámó dramsko besedilo je res postalo le del celote gledališke govorice, vendar je ta celota izhajala iz teksta, ki se mu je strukturno in vsebinsko podrejala oziroma ga skušala “razumevajoče interpretirati”.

Ironično je gledališče Odra 57, ravno zaradi globoke navezave na dramo, že naslednja generacija v primerjavi z lastnimi gledališkimi prizadevanji označila za ‘literarno’. V pričevanjih o Odru 57 se tega spominja Peter Božič, ki tako oznako zavrača;

“Teze o literarnem gledališču Odra 57, ki se je rodila hkrati z naslednjo generacijo (Dušan Jovanović, Lado Kralj, Andrej Inkret, Zvone Šedlbauer, Ivo Svetina), sploh ne držijo in tudi tedaj niso, bile so pač deklarativne parole pri osamosvajanju te generacije, verjetno najmočnejše v naši gledališki zgodovini doslej in sredstvo za radikalno razlikovanje svojega gledanja na gledališče od prejšnjega nič manj uspešnega.” (*Oder 57*, 42)

⁹⁴ Peter Božič: *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do danes I*; v: *Maska*, št. 1, 1985, str. 11–26; Peter Božič, Taras Kermauner: *Oder 57 (pričevanja)*, Ljubljana, MGL, Knjižnica MGL, 1988; Jože Javoršek: *Prazna miza ali Razmišljanja o novem gledališču*, Ljubljana, MGL, Knjižnica MGL, 1967.

Vendar pa tu ne gre le za nespoštljivo nepošteno oznako mlajših ustvarjalcev, pač pa nesporazum v resnici opozarja na globlji premik v razumevanju razmerja med literaturo in gledališčem. Ne starejša ne mlajša generacija sicer nista zapustili nikakršnih natančnejših pojasnil v zvezi s pojmovanjem 'literarnega gledališča', toda iz raznih zapisov se da izluščiti vsaj to, da si pod tem pojmom ne predstavljata istega. Medtem ko se je Odrovcem literarno zdelo gledališče, ki v procesu ugledališčenja privilegira dramsko delo in igralsko-režijsko sledi temu, kar razume kot tradicijo evropskega gledališča, je mlajša generacija kot literarno videla vsakršno gledališče, ki dramsko delo interpretira, ne da bi se z njim v procesu ugledališčenja konfrontiralo kot avtonomna umetnost, in ki nenazadnje sploh ni nujno vezano na (predobstoječe) literarno delo oziroma – kar je morda najpomembneje – na literarno-fabulativno logiko. Bolj kot vprašanje razmerja med (dramskim) tekstom in odrsko realizacijo, se je od konca šestdesetih let dalje razumevanje literarnosti gledališča v praksi vezalo na samo dramsko (literarno) formo gledališča in narativno logiko prikazovanja zaokrožene (zgodbene) celote.

4. 1. 2 Literarno gledališče – dramsko gledališče

S tega vidika je zanimiva teorija, ki jo v monografiji *Postdramsko gledališče* razvije nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann. Lehmann že na začetku omenjenega dela opozarja, da se razvoja gledališča in njegovih mnogoterih pojavnih oblik vsaj od srede 20. stoletja dalje vse težje ali sploh ne da več enačiti z dramskim oziroma se ga ne da še naprej obravnavati kot formalno-strukturno podrejenega dramski literaturi.

Sam pojem dramskega gledališča izhaja iz teoretskih motrenj enega najvplivnejših gledališčnikov 20. stoletja Bertolta Brechta. Ta je dramsko gledališče postavil v opozicijo do novega, epskega gledališča, za katerega si je v teoriji in praksi prizadeval. Pod pojmom 'dramsko gledališče' je razumel tradicionalno novoveško gledališče po starogrškem vzoru, ki se mu "prilega Aristotelova opredelitev tragedije v *Poetiki* v tistem delu, ki ga štejemo za njegovo glavno točko" (cit. po: Toporišič, *Ranljivo ...*, 127). Mišljen je seveda del, ki kot končni smoter drame postavlja katarzo, očiščenje groze in sočutja, ki ga gledalec lahko doseže z vživetjem v dogajanje in odrske osebe, ki jih posnemajo igralci. Dramsko je torej gledališče posnemanja, reprezentacije; gledališče, ki želi na ta način izzvati gledalčevo vživetje

in tako učinkovati. Patrice Pavis ga v *Gledališkem slovarju* literarnozgodovinsko opredeli takole:

“Dramsko gledališče (ki ga Brecht zoperstavlja *epski* obliki) je gledališče klasi(cisti)čne dramaturgije, realizma, naturalizma ter *dobro narejene igre*: postalo je kánonska oblika zahodnjaškega gledališča od znamenite definicije tragedije v Aristotelovi *Poetiki* [...]” (Pavis, *Gledališki slovar*, 144)

Za dramsko gledališče velja, kar velja za dramo kot literarno delo. Vezano je namreč na strukturno-formalno logiko literature in je literaturi podložno ne glede na uprizoritveni vidik, pri katerem lahko v praksi bolj ali manj sledi konkretnemu tekstu. Vendar pa, opozarja Lehmann, tudi Brechtovo epsko “gledališče znanstvene dobe”, ki naj bi stopilo na mesto izčrpanega, neučinkovitega dramskega gledališča, v to formalno simbiozo literature in gledališča ne poseže oziroma iz njegovih okvirov v temelju ne izstopi. Ne glede na formalne novosti, razkrinkovanje gledaliških konvencij, razpust klasičnega odrskega dialoga itd., je Brechtovo gledališče v luči razvoja gledališča druge polovice 20. stoletja retrospektivno še vedno dramsko “gledališče fabule”. Brecht je po Lehmannu z epskim gledališčem dejansko dosegel prenovu in dovršitev klasične dramaturgije, pri čemer pa je v njegovi teoriji

“tičala skrajno tradicionalistična teza: *fabula* je zanj ostala alfa in omega gledališča. Na podlagi fabule pa ni mogoče razumeti odločilnega dela novega gledališča od 60. do 90. let niti *tekstualne* forme, ki jo je privzela gledališka literatura [...]” (Lehmann, 43)

Brechtova epska drama še ne ukinja dramskega značaja, kot ga tudi ne drama absurda; obe v temelju vztrajata pri predstavljanju fiktivnega besedilnega sveta kot konstitutivnega za gledališče.

Lehmann sicer prevzema Brechtov pojem ‘dramskega gledališča’, a ga razširja na

“jedro evropske novoveške gledališke tradicije [...] (ki zajema tudi večino Brechtovega lastnega dela).” (Lehmann, 24)

Dramsko gledališče je po njegovem razumevanju “*gledališče drame*” (Lehmann, 24), tako na odru kot v zavesti in pričakovanju gledalcev. Je gledališče, ki ga v temelju opredeljujeta in teoretsko zaposlujeta

“kategoriji ‘posnemanja’ in ‘dejanja’, kakor tudi tako rekoč avtomatičen občutek njenega vzajemnega pripadanja.” (Lehmann, 24)

V tem kontekstu drama po Lehmannu temelji na učinku abstrakcije,

“skicira vzorčni svet, v katerem ne postane nazorna polnost celotne resničnosti, temveč človeškega vedenja v eksperimentu.” (Lehmann, 50)

Predmet dramskega posnemanja je dejanje, človeško dejanje, človek pa je bistveno definiran skozi govor. Novoveško gledališče se je po Lehmannu vzpostavilo kot gledališče iluzije, predstavljanja fikcijskega sveta kot abstrakcije dejanskega. Ne glede na to, koliko je pozornost gledalcev namenjena z govorom nastopajočih posredovanemu dramskemu besedilu (koliko pa drugim učinkom “spektakla”), so se kot strukturno bistveni vendarle vzpostavili elementi dejanja in dramskih likov, vezani na dramsko besedilo; na čelu z zgodbo, ki se razvija skozi dialog. Lehmann zato bistveni preobrat gledališča in drame 20. stoletja, katerega del sta tudi že moment epizacije in pojav lirske drame, locira v preobrazbi,

“ki je odtujila gledališče in dramo ter ju med seboj vse bolj oddaljevala. Procesi dezintegracije drame na ravni besedila [...] so se skladali z razvojem v gledališče, ki sploh ne temelji več na ‘drami’.” (Lehmann, 41)

Šele ta proces dezintegracije drame od simbolizma in zgodovinske avantgarde dalje preko Brechtovega epskega gledališča in drame absurda na eni strani ter idej o avtonomnem gledališču, ki so se vzporedno razvijale znotraj gledališča samega na drugi, s pojavom od drame neodvisnih oblik gledališča konec šestdesetih sploh omogoča vpogled v vprašanje razmerja med literaturo in gledališčem na način, ki seže veliko globlje, kot uprizoritvena dilema med tekstom in odrom. Lehmann pri obravnavi dramskega gledališča poudarek tako prenaša korak naprej; z nasprotja med tekstom in uprizoritvijo na “razkol diskurza besedila in gledališča” (Lehmann, 59).

Vendar bi se ob njegovem poudarku na momentu preloma z “literarno fabulativno logiko” in “reprezentacijo totalitete” lahko vprašali, ali je to stvar strukturno-vsebinske zasnove drame kot specifične literarne vrste ali pa gre za princip, ki ni vezan izključno na dramo, ampak je lasten literaturi na splošno? Je Lehmannovo dramsko gledališče literarno gledališče?

Michael Kirby⁹⁵ ga na primer izrecno uvršča v širšo skupino literarnega gledališča. Tako je po njegovem namreč vsakršno gledališče, za katerega je značilna zgodbena struktura vzročno-posledično povezanih dogodkov, medtem ko je vprašanje dejanske rabe jezika ob tem nerelevantno. ‘Literarnost’ je po Kirbyju vezana na “informacijsko strukturo”, ta pa ni nujno vezana na jezikovno sporočanje, pač pa se navezuje na samo sporočilno strukturo. Dramsko gledališče je zato po Kirbyju vedno tudi literarno, literarno pa ni nujno dramsko. Tako kot pri Lehmannu se tudi pri Kirbyju dramsko oziroma literarno gledališče ne veže na vprašanje razmerja med tekstom in uprizoritvijo, pač pa na koncept fabulativnosti. Kirby v luči teorije hepeninga, ki ravno tak koncept izključuje, gledališče “literarno fabulativne logike” imenuje literarno. Lehmann pa ga raziskuje v kontekstu teorije postdramskega gledališča, pri čemer vseskozi ostaja pretežno v območju na dramatiko tako ali drugače vezanega gledališča. Zato gledališče, v katerem se odrsko dogajanje nanaša na neko (prej obstoječo) fiksijsko zgodbeno celoto, imenuje dramsko, gledališče, ki se takemu principu – ne pa tudi (dramski) literaturi – odpoveduje, pa postdramsko. Njegova teorija pri tem izpostavlja spremembe v ideji in praksi gledališča, ki so relevantne za nadaljno obravnavo, zato si v grobem oglejmo še koncept postdramskega gledališča oziroma temeljne razlike med tem in dramskim gledališčem.

4. 1. 3 Postdramsko gledališče

V teoriji postdramskega gledališča Lehmann torej izhaja iz postavke, da je dramsko gledališče *literarno pripovedno gledališče*. “Dramskemu gledališču vlada besedilo,” zapiše (Lehmann, 25). Očitno je, da s tem ne meri zgolj na vprašanje odnosa med literaturo in gledališčem v smislu dominance teksta v uprizoritvi. V tem smislu, poudarja, se že od simbolistične drame, sploh pa zgodovinskih avantgard,

⁹⁵ Michael Kirby, *Happenings*, v: *Happenings and other acts* (ur. Mariellen R. Sandford). H Kirbyjevi teoriji hepeninga, literarnosti, informacijske strukture itd. se podrobneje vrača poglavje 4. 2.

ekspresionistične dramaturgije in dalje seveda tudi Brechtovega epskega gledališča ter gledališča absurda ne da več govoriti o tradicionalnem gledališču. Postopoma so bili zamajani in celo izpodbiti vsi temelji *dobre dramske igre*, vendar pa – in to izpostavlja kot tisto bistveno – pri vsem tem ni bil načet sam koncept gledališča kot *igre, posnemanja, prikazovanja fiktivne zgodbe* kot zaključene celote.

“Za tako iluzijo nista potrebni niti popolnost niti kontinuiteta reprezentacije, pač pa načelo, da je v gledališču zaznavano lahko naravnano na neki ‘svet’, to pomeni totaliteto. Celovitost, iluzija, reprezentacija sveta so podvrženi modelu ‘drame’, dramsko gledališče pa obratno zaradi svoje oblike zagotavlja celovitost kot *model* realnega. Dramsko gledališče se konča, ko ti elementi ne predstavljajo več uravnavajočega načela, pač pa samo še možno varianto gledališke umetnosti.” (Lehmann, 25)

Dramsko gledališče je ne glede na to, da tudi v njem lahko pride in prihaja na plano v fingirani prikrita realnost, v osnovi gledališče fiktivnega kozmosa. Za dokončno odvezo od dramske paradigme je po Lehmannovi teoriji zato nujna tudi opustitev literarne fabulativne logike in zanikanje gledališča kot prostora reprezentacije totalitete;

“Medtem ko se še nobena dramska poetika ni niti z najmanjšim razlogom odpovedala konceptu dejanja kot predmetu mimezis, se realnost novega gledališča prične z ugasnitvijo prav tega trozvezdja drame, dejanja in posnemanja, v katerem je gledališče redno žrtev drame, drama žrtev dramatiziranega, in končno dramatizirano – ki je realnost v nenehnem odtegotovanju – žrtev pojma.” (Lehmann, 47)

Novo gledališče zato Lehmann imenuje *postdramsko*, saj se vzpostavlja kot gledališče po in *po* dramskem. Tu ne gre zgolj za negacijo ali ignoriranje dramske tradicije, pač pa za nov gledališki princip, ki se ob še vedno prisotnem dramskem, ki dalje obstaja kot “struktura ‘normalnega’ gledališča” (Lehmann, 31), “čuti poklicano, da deluje onstran drame, v času ‘po’ veljavnosti dramske paradigme v gledališču,” (Lehmann, 30). Ta čas pa je čas, ki ga po Lehmannu zaznamuje nezmožnost drame kot oblike predstave, da bi preko posredovanja fiktivnega segla v doživeto resničnost.

“Ugotoviti je treba izginjanje impulza drame – ne glede na to, ali je razlog v tem, da je bil preveč obremenjen in kot sprava pove vedno le ‘isto’; ali podtika način ‘delovanja’, ki ga

nihče nikjer ne prepozna, ali slika zastarelo podobo socialnih in osebnih konfliktov.” (Lehmann, 305)

Lehmann – kot tudi mnogi drugi teoretiki – meni, da se to izginjanje občutka dramatičnega in posledične velike transformacije gledališča od konca šestdesetih let dalje bistveno vežejo na spremembe, ki jih je v družbo prinesla vseprisotnost medijev na eni strani, na drugi pa – ožje gledano – razmah filmske umetnosti. Glede prvega Lehmann potrjuje napovedi Guya Deborda, namreč, da je medijska družba “družba spektakla”. Obenem pa dodaja, da na drugem koncu postdramsko gledališče, ki ima za osnovo “človeka, ki [...] *tudi največje konfliktnosti ne vidi več kot dramo*” (Lehmann, 304), spremlja vse večja teatralizacija javnega;

“teatralizacija prežema celotno družbeno življenje, začnši z individualnimi poskusi, da se z modo proizvede *javni jaz* [...]. Totaliteta spektakla je ‘teatralizacija’ vseh področij družbenega življenja.” (Lehmann, 305–306)

Realnost novega gledališča se zato zavestno usmerja h konstitutivnemu gledališkemu principu – podvajanju, ki izhajaja iz njegove igre videza in resničnosti.

“Estetike postdramskega gledališča ne zaznamuje obstoj ‘realnega’ kot takega, marveč njegova *samorefleksivna* uporaba.” (Lehmann, 122)

Radikalno tematizirana gledališka dvojnost – dejstvo, da ga vedno hkrati dojemamo kot reprezentacijo in prezenco, vidimo predstavljeno in sam proces predstavljanja – realno postavlja na enakopravno raven s fikijskim. Estetika postdramskega gledališča po Lehmannelu zato ne izhaja več iz kakšne vsebinske postavke, ampak je estetsko mogoče zajeti

“zgolj kot hojo po robu, kot nenehno sprevračanje drug v drugega ne forme in vsebine, marveč ‘realne’ stičnosti (povezava z realnostjo) in ‘uprizorjenega’ konstrukta.” (Lehmann, 122)

Bistveni del postdramskega gledališča je torej (tudi) samorefleksija, hkratno preverjanje, rušenje in vzpostavlanje nevidne meje med fikcijo in realnostjo,

fingiranim in resničnim. Posledično tudi ne stremi več k odkrivanju načina uprizarjanja, ki bi mu uspelo – z rabo vseh obstoječih gledaliških sredstev – v končni fazi pred gledalca postaviti enovito estetsko gledališko delo, pač pa celoto gradijo posamezni fragmenti, zaradi česar predstava deluje (pomensko) razpršeno.

4. 1. 4 Od literarnega k postdramskemu gledališču

V smislu gledališča, ki pri uprizoritvi privilegira dramski tekst in pri režiji in igri ostaja zavezano načelom, ki jih je utrdil realizem, je bilo v drugi polovici 20. stoletja literarno gledališče pri nas dejansko preseženo v obdobju prvih neinstitucionalnih gledališč. Tako Oder 57, kot Eksperimentalno gledališče Balbine Baranović in Ad hoc Drage Ahačič so najmanj prelomili s tradicijo socialnega in socialističnega realizma ter na slovenske odre uvedli sodobno gledališče. Vendar je pri tem treba poudariti, da je gledališke reformacije v veliki meri zahtevala in jih spodbudila nova dramska pisava sama. Tomaž Toporišič v delu *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* zagovarja stališče, da je tako imenovani gledališki obrat – avtonomizacijo gledališča – pri nas bil še izraziteje vezan na literarnega, dramskega, in sicer zaradi “privilegirane funkcije slovenske literature znotraj nacionalne identitete in kulture” (Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 55). Z eksistencialistično filozofsko-politično, poetično dramo in dramo absurda se je vsebinsko-formalni obrat zgodil najprej v območju literature, temu pa je sledila še odvrnitev od v rutino zapadajoče neaktualne povojne gledališke prakse.

Izmed omenjenih treh neinstitucionalnih gledališč med letoma 1955 in 1967 se je od prevladujoče tradicionalne predstave o gledališču najmanj odmaknil Ad hoc. Ustanoviteljica in vodja Draga Ahačič je svojo ustvarjalno pozornost posvečala predvsem vprašanju, na kakšen način naj sodobno gledališče prenovi neprepričljivo in zastarelo odrsko izreko ter prisiljeno igro. Vendar je pri tem njen končni cilj vseskozi bil doseči, da gledališka uprizoritev na avtentičen način in z uporabo tudi drugih gledaliških izrazov, ne le jezika, “čim bolj verno in plastično” upodobi izbrano dramsko delo. V smislu iskanja “poti iz krize ustaljenega, ‘uradnega’ gledališkega izraza, ki danes nedvomno poglobitni problem slovenskega gledališča,” (cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 60), je gledališče Ad hoc prispevalo predvsem na ravni igralskih študij in “posodabljanja” govorne izreke. Ni pa s svojim delovanjem radikalneje poseglo v razmerje med literaturo in gledališčem. Korak dlje je glede

problematizacije tega razmerja naredilo Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranović. Z eksperimenti, kot je že na prvi uprizoritvi uporabljen princip gledališča v krogu, si je po navdihu Living Theatra prizadevalo za preboj nevidne četrte gledališke stene, ki gledalca ločuje od igralca oziroma dogajanja na odru. Balbina Baranović je za prvi tak poskus pritegnitve gledalca v igro izbrala uprizoritev, ki je nastala kot dramatizacija romana Thérèse Raquin Émila Zolaja, strastnega zagovornika principa "italijanske škatle" v gledališču naturalizma, kar ni nepomenljivo. A vendar, kot ugotavlja Vasja Predan, pritrjuje pa mu tudi Tomaž Toporišič, Baranovićevi kljub vnašanju nekaterih novih formalnih prijemov ni uspelo zares zasukati odnosa med dramskim tekstom in gledališčem, ki je v osnovi izhajalo in sledilo literarnemu impulzu.

S stališča vprašanja dominantnosti literarnega teksta v gledališču je najbolj zanimiva pozicija, ki jo je v zvezi s tem v svojih predstavah zavzel Oder 57. Na eni strani se je v reformativnih težnjah skliceval na misel Antonina Artauda in idejo "čistega", "neliterarnega" gledališča, na drugi pa so se vse njegove uprizoritve zavestno usmerjale in vztrajale pri sodobni dramatiki – najprej tuji, nato pa se je poudarek prenesel zlasti na domačo dramsko produkcijo, v prepričanju, da oblikovanje sodobnega slovenskega gledališča ob njej ne le pridobiva na svojskosti, temveč je bolj konstruktivno za slovensko kulturo na sploh. Razmerje med vlogo teksta v drami in uprizoritvi je bilo zato prej, kot da bi bilo na kakršenkoli način problematizirano, speljano v svojevrsten dialog med dramo in gledališčem, ki je predvideval in upošteval avtonomijo obeh umetniških izrazov. Tomaž Toporišič za delovanje Odra 57 zapiše, da ga bolj kot radikalen režijski pristop zaznamuje kar najtesnejša interakcija med tekstom in njegovo uprizoritvijo. Oder 57 je osnoval gledališče, v katerem dramski tekst ne dominira, ampak s celoto gledališkega jezika tvori simbiozno vez, ki ne literaturi ne gledališču ne podeljuje statusa privilegiranega. V tem kontekstu je Božičeva (in tudi Kermaunerjeva) zavrnitev oznake Odra 57 kot 'literarnega gledališča', kakor ga je videla mlajša generacija z Dušanom Jovanovićem na čelu, razumljiva. Vendar pa je v luči radikalnega odmika od dramske literature, do katerega je prišlo konec šestdesetih s *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki*, utemeljena. Oder 57 je dejansko deloval v smeri iskanja sodobni dramatiki odgovarjajočega gledališkega sloga, ki bi pri uprizoritvi izhajal iz čisto gledaliških dispozicij, a vendar z dramskim predpogojem. To ni bilo gledališče, ki bi za trenutek pomislilo, da in kako bi lahko obstajalo "pred" dramsko literaturo ali celo brez nje. Kaj takega ni bil nikoli

ne njegov smisel ne namen. Oder 57 je ostajal zavezan literarno pripovedni logiki in se ne odreka ideji gledališča kot prostora reprezentacije totalitete. Zato lahko zanj rečemo, da je dramsko (Lehmann) oziroma literarno (Kirby) gledališče.

Iz nekoliko drugačnih razlogov lahko kot dramsko (literarno) gledališče potemtakem označimo tudi *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* v režiji Mileta Koruna. Korun je po besedah Vena Tauferja v tej uprizoritvi sicer “dokončno iztrgal dramsko besedilo literaturi in ga izročil gledališču” (Taufer, *Odrom ...*,13). Njegova izvedba je bila tedaj res v precejšnji meri radikalna, hkrati pa kaže tudi na to, koliko bolj do izraza tako imenovani “pristop proti tekstu” (Ubersfeld) pride, če si slog drame in gledališča nista v izhodišču sorodna. Pri Odru 57 – najizraziteje pri Jamnikovih režijah Božičevih dram in Petanovi uprizoritvi *Vojaka Jošta ni* – je gledališka uprizoritev prav tako deprivilegirala dramski tekst in ga postavila na raven enega izmed gledaliških jezikov. Vendar so že pričakovanja publike ob sodobnem dramskem delu bolj uglašena z “modernim” gledališkim pristopom. Pri klasičnem tekstu, kakršno je Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, ki je od svojega nastanka doživelo že več različnih uprizoritev, pa to, kar je naredil Korun, ni tako samoumevno in predvsem ni pričakovano. Zlasti zaradi tega dejstva, se je njegovo *Pohujšanje* vpisalo v zgodovino slovenskega gledališča kot prelomno, kar je tedaj tudi bilo. Vendar pa to ne izključuje drugega dejstva, ki je, da ne glede na iztrganje teksta literaturi nikakor ni prišlo tudi do iztrganja iz strukturno-vsebinske, zgodbene logike dramskega besedila. O “smrti literarnega gledališča” v tem smislu lahko govorimo šele ob predstavi *Pupilijs, papa Pupilo pa Pupilčki*.

Tomaž Toporišič v študiji slovenskega gledališča druge polovice 20. stoletja *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* z letnico 1969 označi začetek obdobja, ki je prineslo dokončno razbitje koncepta dramskega gledališča in pluralizacijo gledaliških praks. S *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki* ni bila presežena le gledališka dilema ob pristopanju k dramskemu tekstu, pač pa tudi sam koncept gledališča kot reprezentacije zaokroženega fikcijskega (dramskega) dela. *Pupilijs* sploh ne izhaja iz drame ali kakršnegakoli predobstoječega literarnega dela kot ene celote. Posledično nastopajoči na odru tudi ne predstavljajo nikogar drugega kot sebe v vlogi nastopajočih. Uprizoritev sestavlja 20 prizorov, ki niso v vzorčno-posledičnem razmerju in ne tvorijo zgodbene celote, pač pa prikazujejo vsak nek drug dogodek ali dogajanje. *Pupilijs* ne obstaja kot literatura.

Vsega tega so se dobro zavedali tudi člani Gledališča Pupilije Ferkeverk. Po besedah Iva Svetine so po *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk* ugotavljali, da se

“gledališče Pupilije Ferkeverk izmika vsem pravilom in odgovorom tradicionalne gledališke ustvarjalnosti, da se predstave konstituirajo na podlagi kolektivnega duha in dela, da se tekstovni del predstave hrani iz tekstov, ki so za tradicionalno gledališče pomenili prepovedano mesto oziroma nedramatično gradivo.” (Pibernik, 270)

Za *Pupilijo, papa Pupilo pa Pupilčke* je Tomaž Kralj dejal, da gre za teksta osvobodeno gledališče, neliterarno gledališče, ki ni zasnovano na literaturi niti ni z njo povezano.

“Pri nas prezentacija teksta ni primarno opravilo in predstava se realizira neposredno z gledališko vizualizacijo, ki je privržena gledališču, in ne literaturi. Končna oblika in posledica gledališke situacije nista predvidljivi ali znani vnaprej; ko je situacija gledališko vizualizirana, se pokažeta preprosto in totalno. Avtor postane raziskovalec lastnega gledališča, raziskovanje teče v praksi.” (Kralj, cit. po: Toporišič, *Med zapeljevanjem ...*, 80)

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – tudi brez zadnjega prizora zakola kokoši – ni več v polju literarnega oziroma dramskega gledališča. Po besedah Miška Šuvakoviča je izvedla obrat od

“fikcionalne zgodbe (zgodba s sredstvi gledališča posreduje / zastopa / nekaj izven gledališča) k neposrednemu dogodku.” (Šuvakovič, *Anatomija ...*, 226)

Dogajanje na odru se v tem primeru ne nanaša na nič zunaj sebe. Njegova referenčna točka je usmerjena nazaj na dogajanje samo. Tako tudi igralci na odru s svojo prisotnostjo kažejo na same sebe v vlogi akterjev gledališkega dogodka.

Po Lehmannovi teoriji bi potemtakem lahko prišli do zaključka, da gre v primeru *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* za postdramsko gledališče. Odstopa od pripovednega modela, zanika literarno zgodbeno logiko in ne deluje na način gledališča kot prostora reprezentacije totalitete. Posredno problematizira gledališko dvojnost med otipljivo realnostjo (prezenco) in tisto, ki je prikazovana na odru (reprezentacija), in sicer skozi poskus estetizacije realnega in banalizacije estetskega.

Estetsko v tem gledališču je iz relacije fikcijsko–uprizorjeno prestavljeno na relacijo uprizorjeno–realno. Skozi celo predstavo, v zgoščeni in radikalni obliki pa z zadnjim prizorom zakola kokoši, se realno uveljavlja nasproti uprizarjanemu, kar pripelje do tega, da se gledalec

“po sili razmer [...] vpraša, ali naj se na odrsko dogajanje odzove kot na fikcijo (estetsko) ali kot na realnost (torej na primer moralno).” (Lehmann, 122)

Vendar pa Lehmann v *Postdramskem gledališču* tako gledališče locira šele v zadnjih dveh desetletjih dvajsetega stoletja, medtem ko avantgardi in eksperimentalnemu gledališču šestdesetih priznava status predhodništva oziroma v njih vidi začetek obrata, ki ima za končno konsekvenco rojstvo postdramskega gledališča. Toda kako bi torej označili gledališče, ki lahko na eni strani tudi bolj radikalno kot “postdramsko” prekinja vez z vsakršno dramatiko in si gledališki tekst šele ustvarja, na drugi pa bi zanj ne glede na formalne podobnosti s postdramskim ravno zaradi tega težko rekli, da mu ‘dramsko’ s kakršnimkoli prefiksom sploh še ustreza? Kakšno je gledališče, ki ga kot gledališče morda določa šele gledališki prostor?

4. 2 Gledališki hepening

Že o *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk* se je govorilo kot o prvem hepeningu na Slovenskem. Še bolj množično pa so različne časopisne kritike in poročila kot hepening označevale naslednjo uprizoritev Gledališča Pupilije Ferkeverk – *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke*.

Vendar Barbara Orel v članku *Hepeningi in slovenske scenske umetnosti* opozarja na tedanjo površnost pri takih oznakah in nedorečenost pojma. V šestdesetih se je izraz hepening – ne le pri nas – precej nekritično uveljavljal za poimenovanje raznovrstnih nekonvencionalnih uprizoritvenih praks, zlasti tistih, ki jih je spremljala oznaka eksperimentalnega gledališča. Skupina 442 oziroma 443 je *Žlahtno plesen* sama naznanila kot ‘gledališče poezije’, *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke* pa kot ‘enkratni shoking gala show’. Če zaenkrat pustimo ob strani oznake iz časa nastankov obeh predstav in se ozremo k ne tako oddaljenim zapisom o delovanju Gledališča Pupilije Ferkeverk, opazimo, da se le-ti kot o hepeningu sprašujejo le še v zvezi s *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki*. Barbara Orel jo v že omenjeni razpravi po klasifikaciji

hepeningov Darka Suvina⁹⁶ na primer pogojno umesti v polje hepeninga kot 'gledališče akcij', na drugem mestu pa o njej piše kot o performansu⁹⁷. Tomaž Toporišič pa jo v študiji *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* mimogrede imenuje hepening, vendar ga predstava v nadaljevanju zanima predvsem v luči razmerja med tekstom in uprizoritvijo in se ji mimo tega ne posveča.⁹⁸ V zadnjem času je bilo *Pupiliji* posvečene nekoliko več pozornosti tudi v luči hepeninga oziroma novih gledaliških oblik, saj je po vseh bolj ali manj poglobljenih zapisih od njenega nastanka dalje jasno, da gre za predstavo, ki se izmika obravnavi v literarnozgodovinskem in literarnoteoretskem okviru dramskega gledališča, čeravno je na drugi strani ob "pravih hepeningih" OHO-ja ponavadi premalo "hepeninška" oziroma ostaja zlasti "gledališko delo". Za kakšno delo torej gre? Kakšno gledališče je Gledališče Pupilije Ferkeverk in kaj na *Pupiliji, papa Pupilu pa Pupilčkih* je tisto, zaradi česar jo je Venko Taufer nedolgo po premieri označil kot zarezo, od katere naprej se "ne začenja le novo desetletje drugačnega, ampak tudi drugače zamišljenega [...], prejšnjemu celo v marsičem nasprotnega pojmovanja avantgardnosti in eksperimentiranja v gledališču" (*Živo gledališče III*, 12–13)?

Preden bi lahko odgovorili na to vprašanje in prelomnost Gledališča Pupilije Ferkeverk kakorkoli vpeli v polje hepeninga, je treba najprej orisati značilnosti, ki ta žanr v ključnih točkah sploh opredeljujejo.

4. 2. 1 Hepening

Hepening se kot nova uprizoritvenoumetniška zvrst pojavi konec petdesetih let 20. stoletja. Ime je dobil po vplivni in odmevni uprizoritvi Allana Kaprowa⁹⁹, ki jo je leta

⁹⁶ Darko Suvina v *Reflections on Happenings* hepeninge po ključu kompleksnosti in estetskih značilnostih razvrsti v štiri kategorije (od katerih zadnje niti ne šteje več za hepening, ampak le za sorodni uprizoritveni način): dogodke, naključne prizore, prave hepeninge in gledališče akcij. K njegovi klasifikaciji se vračam v poglavju 4. 2. 2.

⁹⁷ Barbara Orel: *Pupilija kot zareza v režimu predstavljanja in zaznavanja*. V: *Prišli so Pupilčki; 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana, Maska (Zbirka Transformacije) in Slovenski gledališki muzej (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, l. 45, št. 86), 2009, 195.

⁹⁸ Toporišič *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke* kasneje – v članku *Performativni obrat Pupilije Ferkeverk* – obravnava še v kontekstu teorije estetike performativnega Erike Fischer-Lichte, o čemer bo govor v poglavju 4. 3. Vendar predstave tu nikjer več eksplicitno ne imenuje 'hepening' (v: *Prišli so Pupilčki*, 215–230).

⁹⁹ Marvin Carlson v monografiji *Performance: a Critical Introduction* za *18 Happenings in 6 Parts* (18 hepeningov v 6 delih) zapiše celo, da je ta predstava ključen moment v zgodovini modernega performansa (Carlson, *Performance ...*, 105).

1959 pod naslovom *18 Happenings in 6 Parts* (*18 hepeningov v 6 delih*) izvedel v newyorški galeriji Reuben. Izraz hepening se je po tem nenavadno hitro prijel najprej v medijih, kmalu prešel v teoretsko-kritiške kroge in se do konca šestdesetih let dodobra ustalil kot splošna oznaka za raznovrstne neoavantgardne eksperimentalne uprizoritve, čeravno so si neredko bile sorodne bolj na daleč.¹⁰⁰ Kaprow in za njim mnogi drugi ustvarjalci so tako splošni rabi pojma – ne povsem neupravičeno – močno nasprotovali. Kaprow sam je z izrazom ‘happening’ želel v prvi vrsti poudariti spontanost, enkratnost in nepredvidljivost svoje postavitve in s tem pokazati na drugačno naravo hepeninga napram ‘gledališkemu delu’, ‘gledališki (dramski) uprizoritvi’ in tudi kakršnikoli drugi podobni ‘uprizoritvi’. Njegov hepening se v resnici tudi je razlikoval od njih. Vendar ne v spontanosti v smislu nerežiranosti ali improvizacije. Kaprowov hepening je bil v zasnovi vse prej kot prepuščen naključju. *18 hepeningov v 6 delih* je bila skrbno načrtovana, vežbana in režirana uprizoritev, izvedena po scenariju, kakor tudi velika večina kasnejših hepeningov. Pogosto percepcijo hepeningov kot na pol improviziranih, neplaniranih, nekontroliranih “dogodkov” brez posebnega namena oziroma vsebine, kjer se “stvari samo zgodijo”, Michael Kirby v eseju *Happenings; an introduction* že uvodoma označi za sicer “prevladujočo mitologijo”, ki pa nima nič skupnega s pravo naravo te sodobne umetniške forme (Kirby, v: *Happenings and other acts*, 1). Spontanost, ki jo je Kaprow rad poudarjal, ni mišljena kot pristop k postavitvi, pač pa meri zlasti na videz, ki ga uprizoritev v končni fazi daje. Ta je posledica dejstva, da kljub temu, da deluje kot in v nekem smislu je gledališka forma ter se jo kot tako pretežno tudi dojema in obravnava, v samem izhodišču to (najpogosteje) ni. Marvin Carlson zato trdi:

“Its [happening’s] real departure from traditional art was not in its spontaneity, but in the sort of material it used and its manner of presentation.” (Carlson, *Performance ...*, 105) // “Njegov [hepeninga] pravi odmik od tradicionalne umetnosti ni bil v njegovi spontanosti, temveč v sredstvih, ki se jih poslužuje, in načinu njihove izrabe.”

¹⁰⁰ Z razvojem t. i. ‘performance studies’ (pri nas se ta pojem večinoma prevaja z ‘uprizoritvene umetnosti’) se je kot splošen izraz za take uprizoritve uveljavil ‘performance’, čeprav raba ni enotna; nekateri ga imajo za krovni pojem, drugi z izrazom ‘performance’ označujejo določen uprizoritveni tip. Za hepening so obveljale uprizoritve, ki so se same tako podnaslavlale oziroma za katere v grobem veljajo v nadaljevanju predstavljene značilnosti, kot jih je povzel Michael Kirby, čeprav meje niso jasne; ne med hepeningom in njemu sorodnimi sodobnimi uprizoritvenimi tipi, ne med slednjimi in (sodobnim) gledališčem.

Patrice Pavis v *Gledališkem slovarju* tako opozarja, da so hepeningi uprizoritvene stvaritve, ki so jih “zaporedoma imenovali *dogodek* (George BRECHT), *akcija* (BEUYS), proces, gibanje, *performans*” (Pavis, *Gledališki slovar*, 326).

Kot napove že naslov, se je osemnajst hepeningov odvilo v šestih delih, in sicer so vsakega od teh delov sestavljali trije prizori – hepeningi, ki so se v treh ločenih prostorih galerijske sobe odvijali simultano. Začetek in konec posameznega hepeninga je naznanil zvonec, gledalci pa so bili s pomočjo kartic z navodili, ki so jih prejeli ob vходу, med uprizoritvijo usmerjani po prostorih in so tako na eni strani postali del uprizoritve, na drugi pa so si jo kreirali sami; s postavitvijo simultanih prizorov v različnih prostorih je Kaprow že v izhodišču onemogočil možnost, da bi vsi gledalci videli “isto” uprizoritev.

Kaprow je na sploh zavračal gledališki pridih, ki se ga hepening spričo dejstva, da so vedno istočasno v istem prostoru prisotni akter(ji), ki nekaj izvaja(jo), in publika, ki ga (jih) pri tem gleda, ne more otresti. Prisotnost gledalcev na način gledališke publike, ki v tem primeru pač spremlja hepening, se mu je zdela v osnovi problematična. Namesto, da bi se hepening vzpostavil kot nova umetnost ali celo nekakšna (miselna) aktivnost¹⁰¹, bi s tradicionalno pasivno publiko po njegovem prepričanju kaj hitro dobil nadih popularnih javnih dogodkov, kot so na primer petelinji boji, ali se v ničemer bistveno ne razlikoval od “surove avantgarde”¹⁰². Kaprow je zato vztrajal pri pomembnosti depasivizacije publike, ki jo je postavljaval v pozicijo enakovrednega akterja hepeninga. Poleg tega je menil, da naj bo hepening resnično enkrat izveden dogodek, ki naj se tematsko ali kako drugače nikakor ne zgleduje po gledališki ali kateri drugi tradicionalni umetnosti, temveč se osredotoča na umetnost kot dogodek, pri čemer naj ne skuša razdirati ločnice med umetnostjo in življenjem (jo presegati); prej naj jo vzpostavlja oziroma se trudi nanjo pokazati.

Kaprowov dogodek je zelo dobro povzel in realiziral težnjo, ki se je znotraj različnih polj umetnosti – od glasbene do vizualnih, plesa, pa tudi gledališča – od petdesetih let dalje vse jasneje kazala ravno v obliki novih uprizoritvenih načinov in form, kot je bil zgodnji hepening oziroma performance art na splošno. Marvin Carlson v tem obdobju zaznava splošno tendenco mešanja in namerne prepletanja umetnosti, ki vsaka zase prehajajo svoje meje in posegajo po sredstvih in načinih, tradicionalno značilnih za

¹⁰¹ Kaprow je hepening po učinku oziroma po tem, kar zahteva od gledalca, vzporejal na primer z učenjem.

¹⁰² S tem meri zlasti na dadaistične gledališke eksperimente (npr. v Cabaret Voltaire), razstave (npr. razstava kolažev Maxa Ernsta l. 1921 je bila izvedena kot gledališka predstava) in podobno, kar je vsaj formalno res zelo sorodno kasnejšim hepeningom.

katere drugo zvrst.¹⁰³ Pri tem so se vse po vrsti s težnjo po uprizarjanju umetnosti, ki jo je motivirala ideja o umetnosti kot dogodku in ne izgotovljenem artefaktu, približale in trčile ob gledališki princip.

V tem smislu *18 hepeningov v 6 delih* Allana Kaprowa ni bila revolucionarno nova uprizoritvena forma, ki bi ne imela predhodnikov in sorodnih sodobnikov. Že sedem let pred Kaprowovim hepeningom, leta 1952, je na Black Mountain Collegeu prišlo do izjemno vplivne uprizoritve, ki so jo kot *Untitled event* izvedli pod taktirko neoavantgardističnega skladatelja Johna Cagea.¹⁰⁴

Skozi združevanje različnih umetnosti, simultanost večih dejanj, popolno fragmentiranost ali celo odsotnost kakršnekoli narativne linije in zgodbene strukture ter nenazadnje spodbujanju vključitve publike v uprizoritev, je *Untitled event* v zgodnjih petdesetih letih pionirsko zakorakal v smer sodobnega performansa, pa tudi hepeninga, ki so jo razvijala desetletja za tem.¹⁰⁵ Kaprow je svoj dogodek nedvomno vsaj deloma pripravil pod vtisom stvaritev Johna Cagea, vendar je za njegovo delo

¹⁰³ Enako opažata na primer tudi Hans-Thies Lehmann v *Postdramskem gledališču* in Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega*, pa tudi mnogi drugi teoretiki (Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis, Richard Schechner, Gerda Poschmann, Michael Kirby idr.).

¹⁰⁴ John Cage je med letoma 1956–61 poučeval eksperimentalno kompozicijo na newyorški šoli New School for Social Research. Ideje, ki jih je na predavanjih razvijal, so bile zelo vplivne in so odmevale v mnogih delih njegovih študentov. Predmet je bil sicer namenjen poučevanju glasbenega komponiranja, vendar je Cage v svoj program vključeval tudi povsem likovno in plesno teorijo in prakso ter tako vzpodbujal nastajanje "hibridnih" umetniških form.

Predavanj se je udeleževal tudi Allan Kaprow, ki je v tistem času komponiral krajša glasbena dela, ki so jih poleg t. i. konkretnih zvokov sestavljale še povsem vizualne podobe (slike ipd.) in koreografirani gibi.

Na Cagea samega je pomembno vplivala zgodovinska avantgarda, predvsem dadaizem z idejo simultanege predstavljanja nepovezanih, medsebojno nemotiviranih dogodkov, znotraj tega pa predvsem Cabaret Voltaire ter dela Erika Satieja in zgradbe Merz Kurta Schwittersa. Leto pred izvedbo *Untitled eventa* je v ZDA izšla zelo obširna, precedenčna monografija Roberta Motherwella *Dada Painters and Poets*, ki je na sploh mnogim ameriškim ustvarjalcem (ponovno) odkrila ideje evropske avantgarde.

¹⁰⁵ *Untitled event* je bil izveden časovno precizno, kot da gre za izvedbo partiture. Gledalci so bili posedeni v formaciji štirih trikotnikov znotraj pravokotnika, med "tribunami" je tako bil manjši križni prostor, na sredi pa malo večji "glavni" uprizoritveni prostor, kamor so bili v izhodišču obrnjeni gledalci. Kar nekaj "prizorov" se je zgodilo tudi za njihovimi hrbti. Poleg Cagea, ki je v črni obleki in kravati na lestvi predaval o Meistru Eckhartu, so v *Untitled event* nastopili še: pianist David Tudor, ki je igral pianino, plesalec Merce Cunningham z improviziranim plesom okrog publike, slikar in vizualni umetnik Robert Rauschenberg, ki je na starinskem gramofonu vrtel plošče, pesnik Charles Olson in še nekateri drugi performerji, "skriti" med občinstvom, so ob določenem momentu vstajali in povedali nekaj stavkov, medtem ko je M. C. Richards (ta je med drugim zaslužen tudi za ameriški prevod *Gledališča in njegovega dvojnika* Antonina Artauda v zgodnjih petdesetih) na lestvi bral odlomke svoje poezije. Poleg tega so bili na eno steno prostora projicirani filmski odlomki (prikazovali so šolskega kuharja, za tem pa sonce, ki je "zašlo" skupaj s sliko s stropa preko stene v tla), na nasprotno diapozitivi, naokrog pa so bile razobešene Rauschenbergove slike. Dogajanje je potekalo v določenih časovnih segmentih, pri čemer je Cage za vse nastopajoče z zmenjenimi signali določal, kdaj lahko igrajo in kdaj ne (kdaj morajo mirovati in kdaj lahko mirujejo ali pa ne).

enako pomembna spodbuda na drugi strani gotovo bila zgodovinska linija, ki se je v slikarstvu oz. vizualnih umetnostih vzpostavljala od futurizma in nadrealizma do ameriškega action paintinga. Zgodovinska avantgarda je "osvobodila materiale"¹⁰⁶, uvedla koncept iracionalne, neharmonične kompozicije, action painting pa je vnesel idejo o "umetnosti kot postopku" oz. prenesel poudarek z artefakta na postopek ustvarjanja.¹⁰⁷

Danes večina teoretikov in zgodovinarjev hepeninge in sploh področje performance arta uvršča v tradicijo gledališke neoavantgarde, zgodovinsko vezane zlasti na dadaistični Cabaret Voltaire, Bretonov nadrealizem, futuristične manifeste in gledališko vizijo Antonina Artauda. A prvi teoretiki in izvajalci hepeninga so ga povezovali predvsem z dogajanjem v drugih, negledaliških umetnostih, iz vrst katerih pionirji hepeninga nenazadnje prihajajo.

Nemara tudi pod vplivom izjav začetnikov hepeninga, na primer kar Allana Kaprowa, ki je vztrajno poudarjal pomen avantgardnega slikarstva in zanimal povezavo z gledališčem, so zgodnji teoretiki in kritiki novih uprizoritvenih praks izvore hepeninga povezovali z razvojnimi tendencami slikarstva in kiparstva prve polovice 20. stoletja. William Seitz je leta 1961 predhodništvo hepeninga odkrival v likovnem futurizmu in kubizmu ter iznajdbi tehnike kolažiranja. Za njim sta to tezo povzemala tudi Harriet Janis in Rudi Blesh ter je sčasoma postala do neke mere splošno sprejeta.¹⁰⁸ S kolažem je bila rojena ideja o uporabi realnega, že obstoječega materiala

¹⁰⁶ V tem smislu posebna zasluga pripade izumu tehnike kolažiranja, s katero je bila sprožena ideja o vsakdanjem, uporabnem (predmetu, materialu), ki s premestitvijo v kontekst estetskega samo pridobi estetsko vrednost oziroma postane predmet umetniškega.

¹⁰⁷ Da je bila težnja po prikazovanju umetniškega dela kot nečesa, kar se *zgodi*, konec petdesetih tako rekoč več kot v zraku, nenazadnje dokazuje tudi misel, ki jo je le nekaj mesecev pred Kaprowovim hepeningom po abstraktnem slikarju ruskega porekla Woks citirala revija *Art News*;

"I believe that we are living a critical moment in the history of painting. Since Cézanne, it has become evident that, for the painter, what counts is no longer the painting but the process of creation. [...] Henceforth, the essential aim of painting must be the process of creation; the viewer must no longer be made to look at the painting alone, but the very process of making it." (cit. po: Kirby, v: *Happenings and other acts*, 15–16) // "Verjamem, da živimo v kritičnem trenutku zgodovine slikarstva. Z nastopom Cézanna je postalo očitno, da za slikarja tisto, kar šteje, ni več slika, temveč proces njene stvaritve. [...] Zatorej mora biti temeljni cilj slikanja proces ustvarjanja; gledalec ne sme biti več postavljen v vlogo tistega, ki gleda samo sliko, ampak mora prisostvovati ravno procesu njene stvaritve."

V nadaljevanju je, kot poroča Michael Kirby, Woks opisal način, na katerega bi umetnik kaj takega lahko izvedel. Predlagal je, da na primer dva slikarja v dvorani, kjer ju gleda občinstvo, simultano slikata vsak na svoji strani platna, pri čemer ju osvetljuje ozek snop luči, tako da ustvarjata in posredujeta vtis, da se vse, kar se dogaja, dogaja na tisti strani platna. To je skoraj natanko opis dogajanja, ki so mu bili med drugim priča gledalci *18 hepeningov v 6 delih*...

¹⁰⁸ Kirby ob tem opozarja na vsaj eno značilnost hepeningov, ki se je ne da pripisati tradiciji kolažev in likovne umetnosti, od koder naj bi se hepening po prvih teorijah razvil. To je neumorno poskušanje

(primarno) brez posebne estetske vrednosti kot možnega nosilca estetskega. Nemajhen je bil tudi vpliv nadrealističnih manifestov, idej o avtomatiziranem ustvarjanju, izmiku racionalnemu in seganju v polje iracionalnega, sanjskega. To linijo lahko, kot je že bilo zapisano, v slikarstvu sledimo z action paintingom od štiridesetih let dalje. Pri tem je treba poudariti, da se je obenem razvijala in utrjevala tudi ideja o umetnosti kot procesu stvaritve, kar je zlagoma vodilo k izraziti težnji po izražanju performativne narave umetniškega ustvarjanja. Marvin Carlson to težnjo označi kar s pojmom *mentaliteta uprizarjanja* ("performance mentality") in jo izpostavi kot bistveno nov pogled na umetnost, ki konec petdesetih, predvsem pa v šestdesetih letih, rezultira v pojavitev hibridnih uprizoritvenih umetnosti.

Z druge strani se tudi razvoj neinstitucionalnega in eksperimentalnega gledališča tega obdobja v svojih iskanjih in razmišljanjih o gledališču sklada z in prispeva k splošni težnji umetnosti po izrazu performativne narave (umetniškega) ustvarjanja. Gledališče (kot tudi druge umetnosti) ponovno odkriva moč prikazovanja v živo in svojo energijo usmerja v izkoriščanje lastne mu dvojnosti uprizarjanega in uprizorjenega, pri čemer posega tudi v odnos med gledalcem in odrskim akterjem. Ob sveži interpretaciji Artauda ter razvijajočih se novih gledaliških tehnikah in načinih (Grotowski, Kantor, Living Theatre idr.), se gledališče v šestdesetih letih v iskanju svoje podstati in "čisto" gledališkega kot svojega izhodišča vse radikalneje izmika tradicionalni vezanosti na literaturo oz. literarno (dramsko) predlogo. V mnogočem ideje gledališnikov o avtonomnem gledališču pomembno sovpadajo in doprinašajo k temu, kar Carlson imenuje "performance mentality", po drugi strani pa se gledališče hkrati z distanciranjem od literature vse bolj odpira in ozira k drugim umetnostim oziroma njihovim izraznim načinom.

Michael Kirby zato k pregledu možnih izvorov hepeninga¹⁰⁹ pristopi kar se da široko in predhodništva ne pripisuje posamezni umetnosti ali struji, temveč nastanek hepeninga vidi kot posledico reinterpretacije zgodovinskih struj, zanikovanja in zaničevanja tradicionalizma oziroma uveljavljenih konvencij ter že omenjene podobne težnje znotraj neoavantgardnih in eksperimentalnih skupin (gledaliških in

prebitja t. i. četrte stene, kar je izrazito gledališki problem. Hopeningi so razvili mnogo bolj ali manj subtilnih metod "siljenja samih sebe v zavest gledalca na način, da se jim le-ta ni mogel ogniti ali jih odpraviti" (Kirby, v: *Happenings ...*, 14). Pogosto so se tudi posvečali vprašanju gledališča – kje je gledalec napram dogajanju in kaj od tam (lahko) gleda.

¹⁰⁹ Kirby, *Happenings: an introduction*, v: *Happenings and other acts*, ur. Sandford, Mariellen R.. London, Routledge, 1995, 1–28.

negledaliških) petdesetih in šestdesetih let. Poleg ameriškega action paintinga, za katerega ugotavlja, da že uporablja mnoge prijeme, ki jih potem razvija hepening, kot njegove bolj ali manj pomembne predhodnike in vplive našteva še: dadaizem s simultanstjo dogodkov, vključevanjem publike, izstopanjem iz okvirov fikcijske zgodbe in selitvijo v primarno ne umetnosti namenjene prostore; nadrealizem z raziskovanjem in uporabo principa nezavednega, sanjskega; gibanje Bauhaus – posebej predstave Oscarja Schlemmerja – s tehniko abstrakcije in mehaniziranja ter izumom “vseobsegajočega gledališča”, v katerem so projekcijska platna oziroma stene povsem obkrožile gledalce in tako omogočale drugačen odnos gledalca do uprizarjanega; razvoj sodobnega plesa; filmski nadrealizem, ekspresionizem in komedijo (tipa bratov Marx ali Charlieja Chaplina); teorijo gledališča krutosti Antonina Artauda (zlasti ukinjanje dominanc jezika ter prizadevanje za izumitev “čistega” gledališkega jezika, rušenje t. i. četrte stene s pritegnitvijo publike v prostor predstave, ukinitve dvojnosti avtorstva (dramatik–režiser)) ter nenazadnje tudi literaturo, posebej poezijo, ki je izhajala iz principa toka zavesti. Vse to se mu zdi ključno za razvoj t. i. “novega gledališča”, kamor po njegovem prepričanju spada tudi hepening. Za razliko od nekaterih drugih teoretikov hepening – ob upoštevanju raznovrstnih prej naštetih vplivov in izvirov ter posledično različnih tipov znotraj hepeninga – generalno nesporno uvršča med gledališke oblike.

4. 2. 2 Hepening kot nova gledališka zvrst

Michael Kirby hepening torej opredeli kot eno izmed novih gledaliških form, kot sta abstraktno slikarstvo ali kolaž bila nova forma likovne umetnosti. V nasprotju z Richardom Kostelanetzom, ki je istega leta kot je svoj esej o novem gledališču v znameniti *The Drama Review*¹¹⁰ objavil Kirby (1965) v *The New American Arts* hepeninge označil za “že izčrpano obliko eksperimenta” (cit. po: Carlson, *Teorije ...*,

¹¹⁰ *Tulane Drama Review* se je po prenosu uredništva v New York preimenovala v *The Drama Review* in postala ena najvplivnejših gledaliških revij. Njen dolgoletni urednik je l. 1962 postal Richard Schechner, mdr. ustanovitelj in vodja eksperimentalne gledališke skupine *The Performance Group*. L. 1965 je bila celotna posebna številka te revije posvečena t. i. novemu gledališču, naslovljena pa je bila *Happenings*. Vsi eseji, intervjuji, scenariji hepeningov in zapisi, izdani v omenjeni številki, so bili l. 1995 – skupaj z naknadno dodanimi odzivi, uvodom in nekaterimi dopolnitvami – ponatisnjeni v TDR-jevi zbirki *Worlds of Performance* pod naslovom *Happenings and other acts*.

212)¹¹¹, Kirby hepeninge obravnava kot eno izmed vodilnih novih gledaliških oblik. Definira jih kot:

“[a] performance using a variety of materials (films, dance, readings, music, etc.) in a compartmented structure, and making use of essentially nonmatrixed performance” (Kirby, v: *Happenings ...*, 34) // “uprizoritev, ki raznovrstna sredstva (film, ples, branje, glasbo itd.) uporablja v strukturi razdelkov in se poslužuje v osnovi nematrične igre”

oziroma v bolj znani kasnejši različici definicije;

“purposefully composed form of theatre in which diverse alogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.” (Kirby, *Happenings*, 11) // “namerno narejeno obliko gledališča, v kateri so raznorodni, nelogični elementi, vključno z nematričnim igranjem, organizirani v strukturo razdelkov.”¹¹² (Prevod zadnje definicije je citiran po: Carlson, *Teorije ...*, 21.)

Kirby že v naslednjem odstavku dodaja, da je ta definicija sicer spet nepopolna in je lahko uporabna bolj kot vodilo. Je dovolj, a ne preveč široka, pa vendar izključuje nekatere uprizoritve, ki v splošnem veljajo za hepeninge oziroma so se tako same kategorizirale. Ne glede na to je treba poudariti, da že ta Kirbyjeva definicija vendarle vsebuje nekatere ključne pojme, ki jih je v zvezi s hepeningi motril sam, za njim pa so jih kot osnovo za nadaljno razpravo povzemali mnogi drugi.

Glede na to, da izhaja iz predpostavke o hepeningu kot novi obliki gledališča, hepening opredeljuje v razmerju do konvencionalnejših gledaliških form, predvsem seveda na podlagi razlike z dramskim oziroma literarnim gledališčem. V primerjavi s tem, ugotavlja Kirby, so najopaznejše novosti zavračanje proscenija, ločenega odrskega prostora in principa, da občinstvo dogajanje v celoti gleda z iste vidne

¹¹¹ Tri leta po tem je Kostelanetz svoje mnenje o hepeningu sicer radikalno spremenil; *The Theatre of Mixed Means (Gledališče mešanih sredstev)* iz l. 1968 prinaša povsem drugačno obravnavo hepeninga in prispeva pomembno tipologijo eksperimentalnih oz. novih oblik gledališča, za katere Kostelanetz uvaja krovno poimenovanje ‘theatre of mixed means’.

Dejstvo, da je pred tem hepeninge označil za izčrpano formo navajam kot zanimivost, ki govori o nesamoumevnosti hepeningov in sorodnih mu novih uprizoritvenih načinov kot znanilcev obrata v umetnosti, ki je pripeljal tudi do redefinicije gledališča.

¹¹² Namesto ‘nelogični elementi’ v nadaljevanju raje uporabljam izraz ‘alogični’, ker se Kirby trudi vzpostaviti ravno razliko med logičnim in ilogičnim, ki se formirata v odnosu do vzročno-posledične logike dejanj, na eni strani in alogičnim, ki je izven tega razmerja, na drugi. Opozicija logični – nelogični tega ne izkazuje.

perspektive. Vendar to ne velja nujno za vse vrste hepeningov. Druga prav tako očitna lastnost je, da hepeningi za razliko od dramskega gledališča ne izhajajo iz predobstoječih literarnih del in verbalna komponenta v njih le izjemoma nosi (naj)pomembnejšo vlogo. A tudi to je po Kirbyju zgolj posredno bistvenega pomena. Za hepening se mu zdi najbolj določujoče opuščanje t. i. informacijske strukture, značilne za tradicionalno gledališče. Hepening deluje po principu 'alogičnih elementov', zato je njegova struktura 'informacijsko neracionalna'. Na kaj s temi pojmi meri Kirby? Konvencionalno gledališče je strukturirano na način, ki ga narekuje logično grajena (dramska) zgodba, ki gledalcu posreduje določeno vsebino preko igralcev, ki nastopajo v predpisanih vlogah akterjev fiktivne zgodbe. Informacijska struktura hepeninga pa je alogična. Ne izhaja iz razmerja do logično konstruiranega poteka dogajanja, ampak ga presega s tem, da sploh nima namena posredovati kakršnekoli *zgodbene* vsebine. Hepening (vsaj na videz) izstopa iz okvira fiktivne zgodbenosti. V tem se hepeningi, čeravno se formalno od njih pogosto skorajda ne ločijo, bistveno razlikujejo tudi od uprizoritev zgodovinske avantgarde.

"The information structure of traditional theatre is not alogical but either logical or illogical. Information is built and interrelated in both the logical well-made play and the 'illogical' dream, surreal, or 'absurd' play. Illogic depends upon an awareness of what is logical. Alogical structure stands completely outside these relationships." (Kirby, v: *Happenings ...*, 33) // "Informacijska struktura tradicionalnega gledališča ni alogična, ampak kvečjemu logična ali ilogična. Tako logična 'dobro narejena igra' kot 'ilogična', sanjska, nadrealistična ali 'absurdna' drama gradi med sabo povezane informacije. Ilogičnost je vezana na zavedanje o logičnem. Alogična struktura pa se nahaja povsem izven teh relacij."

Pri razlagi razmerja do logične strukture je Kirbyjev pojem alogičnosti na prvi pogled nekoliko neoprijemljiv. Vendar postane oprijemljivejši v kontekstu njegovega razumevanja literarnosti oziroma iz njegove primerjave besedne umetnosti in glasbe ali abstraktnega slikarstva ter s tem povezane opredelitve literarnega gledališča. Kot je že bilo omenjeno v poglavju o literarnem, dramskem in postdramskem gledališču, Kirby literarnost povezuje z informacijsko strukturo, in ne toliko z dejstvom, da literarno gledališče pač izhaja iz pisanega – dramskega oz. dramatiziranega – teksta ter se mu pri uprizoritvi bolj ali manj podreja. Bistveno razliko vidi v sami naravi literarne umetnosti na eni strani in glasbe ali (abstraktnih) likovnih umetnosti na

drugi. Ta je v strukturiranosti. Glasba je v vsakem primeru alogična, meni, za literaturo pa velja prej nasprotno.

“Literature [...] depends primarily upon information structure. It is this fact rather than a reliance upon written script material or the use of words which makes it so easy and so correct to call traditional theatre ‘literary theatre’. As Cage’s piece demonstrated, ‘verbal’ should not be confused with ‘literary’.” (Kirby, v: *Happenings* ..., 33–34) // “Literatura je prvenstveno vezana na informacijsko strukturo. To dejstvo, in ne toliko odvisnost od gledališkega teksta ali vloge jezika, je tisto, na podlagi katerega tako zlahka in pravilno označimo tradicionalno gledališče za ‘literarno gledališče’. Kot je pokazalo Cagevo delo – ‘besednega’ ne gre mešati z ‘literarnim’.”

Literarno gledališče je po Kirbyju zato tisto – in tu lahko potegnemo vzporednico z Lehmannovim pojmovanjem dramskega –, ki sledi zgodbeni logiki; je gledališče, ki je strukturirano na način vzročno-posledičnih dejanj. Vendar Kirby v nasprotju z Lehmannom kot krovni pojem za tovrstno gledališče postavlja ‘literarno gledališče’; to pa ni nujno dramsko. Medtem ko je dramsko gledališče po Kirbyju vedno literarno, njegov pojem literarnosti po drugi strani lahko zajema tako dramsko, kot tudi na primer pantomimično gledališče in je bližje pojmu narativnosti kot načina obdelave in prezentacije neke snovi. Literarnost in literarno gledališče veže na strukturo zgodbe in jezikovno logiko, za katero meni, da v principu nikoli ne more biti alogična. A po drugi strani ugotavlja, da lahko vsako uprizoritev, ne glede na to, ali izhaja iz pisnega teksta ali ne, in ne glede na to, kako alogično je strukturirana, povzamemo z besedami. Vedno lahko oblikujemo opis, ki lahko služi kot literarna predloga drugi postavitvi. Ta se ga lahko dosledno drži in mu sledi, pa je vendar ne moremo v vsakem primeru označiti kot literarno gledališče;

“[t]hus it is not essentially the degree of correlation between the written script and the performance which makes a theatre piece ‘literary’.” (Kirby, v: *Happenings* ..., 46) // “tako torej ni stopnja korelacije med pisno predlogo in uprizoritvijo tista, ki neko gledališko delo naredi ‘literarno’.”

Pojem alogične strukture, ki ga Kirby vpelje v zvezi s hepeningom, skuša zajeti predvsem to, da se hepening odpoveduje zgodbenemu principu in se omejuje na goli prikaz neke situacije ali dogajanja. Posamezni elementi igre so v tradicionalnem

gledališču uporabljeni na (bolj ali manj) logičen način, ali pa – v drami absurda, na primer – na nelogičen način. V happeningu pa imajo ti elementi alogično funkcijo. To je posledica tega, da idejna struktura, uporabljena kot scenarij za postavitve uprizoritve, v javno informacijsko strukturo le-te ni transformirana in to tudi ni namen happeninga. Happening zgolj prenaša, “uprizarja”, lahko bi rekli (re)producira, nekaj, kar bi v drugačnem kontekstu lahko dojeli (in tudi dojemamo) kot vsakdanjo realnost. Nima skonstruirane zgodbe, ne bazira na v naprej pripravljeni predlogi v smislu literarnega teksta in nima namena prikazovati ničesar, iz česar naj bi razbrali poseben smisel, sporočilo. Kar se odvija pred publiko, je “kodirano” toliko, kot karkoli drugega, kar se nam v življenju (lahko) pripeti oziroma česar del smo.

Drugačno informacijsko strukturo in alogičnost Kirby v nadaljevanju povezuje z drugo temeljno značilnostjo happeningov. Ta se po njem kaže v specifičnem tipu igre, ki ga imenuje ‘nematrično igranje’. Da bi razložil, kaj ima s tem v mislih, se Kirby na tem mestu spet vrača k uprizoritvam Johna Cagea, ki ga (kot Marvin Carlson in mnogi drugi teoretiki) šteje za enega najvplivnejših za t. i. novo gledališče.¹¹³ Cagea so raziskave zvoka in tišine pripeljale do radikalnega zaključka, da glasba tako rekoč ne obstaja, če jo razumemo kot nekaj zgolj slišnega, brez povezave z razumevanjem mesta njenega izvora, brez povezave z drugimi čutili oziroma razmerja do njih. To spoznanje ga je pri pisanju in izvajanju glasbenih del vodilo k vedno večjemu poudarjanju neslišnih elementov. Zelo dolge pavze kot del koncertnega programa so ne le vzpostavljale tišino kot enakovredno v odnosu do zvoka, pač pa tudi dokazovale, da česa takega, kot je popolna tišina, ni. Kar pa je še bolj pomembno, izpostavljale so *uprizorljivost* in *uprizoritveno naravo* glasbe. Dolge pasaje tišine so gledalce silile h gledanju in jih ozaveščale, da glasbena uprizoritev nikoli ni samo slušnega značaja. V takih trenutkih je bila bolj kot je to za glasbene koncerte običajno poudarjena figura izvajalca. Cageov glasbenik že zavzema pozicijo performerja, uprizoritelja. Postavljen je v okvir konkretne predstave in s svojo osebo postane del nje, presega vlogo koncertanta, a ni igralec. Ne predstavlja nikogar drugega razen sebe, se ne giblje v in ne formira neke zgodbe. In vendar ni zgolj proizvajalec zvoka, mojster glasbenega poustvarjanja, ki pozornost s sebe preusmerja na svojo virtuoznost.

¹¹³ “Cage’s thought, his teaching, writing, lectures, and works, is the backbone of the new theatre,” je o Johnu Cageu zapisal v sestavku *The New Theatre* (v: *Happenings* ..., 30). // “Cageva misel, njegov nauk, pisanje, predavanja in delo so hrbtenica novega gledališča.”

Igranje v gledališču se po Kirbyjevem mnenju odvija znotraj neke *matrice*. Ta je gledališki igri preobstoječa z dramskim tekstom, med uprizoritvijo pa jo vzpostavlja(jo) sam(i) igralec(-ci). Nastopajoči pri Cageu – in seveda še očitneje v kasnejših hepeningih in njim podobnih uprizoritvenih formah – pa se med uprizoritvijo ne nahajajo znotraj dramski podobne matrice. Lahko bi rekli, da ne igrajo, saj ne privzemajo nikakšne vloge drugega razen sebe in so v tem smislu bližje športnim tekmovalcem, udeležencem v ritualnih ali religioznih dogodkih ipd., kot pa gledališkim igralcem. Ključen za to, da dejanje nekoga dojemamo (ali ne) kot igro, je *kontekst*, meni Kirby. Na oder lahko na primer postavimo čistilca, ki pometa, kot to običajno počne medtem, ko ni predstav. Vendar bomo v kontekstu uprizoritve njegovo dejanje dojemali kot igro, čeprav dejansko ne počne prav nič takega, česar ne opravlja sicer v “realnem” življenju, in je skoraj nemogoče reči, da njegov nastop zahteva posebno izurjenost. Bolj kot to, ali nekdo zares igra ali ne, je po Kirbyju pomemben kontekst, v katerem se takrat nahaja. Zato ni bistveno vprašanje, ali performer v hepeningu v primerjavi z dramskim igralcem igra ali ne, temveč, *kakšna* je njegova igra – v kakšnem *kontekstu* se nahaja. Tradicionalno dramsko gledališče in (posledično) igra sta

“the creation of, and operation within [...] artificial, imaginary, interlocking structure.” (Kirby, v: *Happenings ...*, 5) // “proizvajanje in delovanje znotraj umetne, domišljijske, vase zaprte strukture.”

Hepening pa tovrstnega konteksta, matrice, ne pozna. Performer (lahko) igra, vendar je njegova igra vedno bolj ali manj *nematrična*.¹¹⁴ S svojo pojavo in dejanji ne kaže na nič izven sebe oziroma ne namiguje na možnost, da predmeti, s katerimi rokuje, okolje, v katerem se nahaja, besede, ki jih izreka, in geste, ki jih izvaja, pomenijo kar koli drugega kot to, *kar so*. Nematrična igra v hepeningu je igra toliko, kolikor je lahko igra kakršnokoli dejanje, ki ga izvedemo “v resničnem življenju”. Šele kontekst uprizoritve performerja vzpostavlja kot *igralca*,¹¹⁵ za kar pa je “kriva” odsotnost

¹¹⁴ Bolj kot je prisoten okvir, ki bi lahko bil matrica, oziroma bolj kot performer s svojo igro tako matrico vzpostavlja (sprejema neko vlogo ipd.), bliže je taka uprizoritev tradicionalnemu gledališču. Kirby opozarja, da jasna ločnica med matrično in nematrično igro ne obstaja in da, nasprotno, v praksi srečamo polno primerov, ki se gibljejo nekje med tema skrajnima poloma.

¹¹⁵ To je tudi razlog, da nastopajoči v sodobnih uprizoritvenih umetnostih v teoriji in publicistični praksi načelno niso imenovani igralci, temveč *performerji* – *izvajalci*.

informacijske strukture oziroma prepuščenost alogičnim elementom, ki usmerjajo potek hepeninga.

Kot tretjo konstitutivno lastnost hepeninga, povezano tako z alogičnostjo kot nematričnostjo, Kirby izpostavi njegovo zunanjo formo. Heping sestavljajo posamezni razdelki, lahko bi jim rekli tudi prizori, če ta izraz ne bi bil obremenjen s tradicionalnim dramskogledališkim razumevanjem, ki se mu izmika. Ker pri hepeningu ni zgodbenega okvira, ker ne pozna informacijske strukture, tudi nima dogodkovne linije, ki bi morala potekati po neki logični vzročno-posledični časovni premici. Za razdelke v hepeningu se tako zdi, da bi lahko bili razvrščeni tudi drugače in to niti ne bi vplivalo na razumevanje hepeninga kot celote. Neredko se gledalce celo "prisili", da posameznih razdelkov ne vidijo istočasno ali z iste vidne perspektive. Heping namreč cilja na učinek – tako celote kot posameznih razdelkov –, za kar je vrstni red dogodkov skoraj praviloma v veliki meri nerelevanten.

Kirbyjeva opredelitev hepeninga torej izhaja iz predpostavke o hepeningu kot novi formi gledališča in se opira na tri osnovne koncepte – alogičnost (manjko informacijske strukture), nematričnost (manjko fiksijske reference) in strukturo razdelkov (manjko logično organizirane dogodkovne linije). V raznih kasnejših teoretskih razpravah je zlasti postavka o (ne)matrični igri vzbudila precej pozornosti in tudi kritike.

Richard Schechner jo, na primer, v principu sprejema in navaja kot eno izmed bistvenih karakteristik, ki heping ločujejo od konvencionalnega gledališča¹¹⁶, a jo raje imenuje nekarakterizirana igra/izvedba (*noncharacterised performance*), saj se mu sam pojem matričnosti zdi nekoliko problematičen.

Donald M. Kaplan pa v članku *Character and Theatre*¹¹⁷ Kirbyjevo nematričnost izpodbija rekoč, da vsakršno nastopanje že predpostavlja prevzemanje nekakšne vloge. Po njegovem zato "matrica" vedno obstaja, vendar pa je pri hepeningu izrazito nejasna oziroma neeksplicitna. Akterjeva vloga je ponavadi načrtana zelo alegorično, tako da ne pride do oblikovanja individualnega karakterja. Kaplanovo kritiko

¹¹⁶ Poleg te so za heping po njegovem značilni še: manjko zgodbene zasnove, več hkratnih fokusov dogajanja in spreminjajoč se, nedefiniran odnos med uprizoritvijo in občinstvom (Schechner, v: *Happenings* ..., 217).

¹¹⁷ Objavljen je bil l. 1966, prav tako v *TDR*; vir: *Happenings and other acts*.

koncepta (ne)matričnosti povzema tudi Darko Suvin. Izvajalci hepeningov so po njegovem estetsko (še vedno) bliže shakespearjanskemu ali sofoklejskemu liku kot pa naključnemu mimoidočemu. Matrica tudi v hepeningu obstaja, a je drugačna. Pojem nematričnosti se mu zdi uporabnejši in prepričljivejši v kontekstu razumevanja prostora in časa znotraj hepeninga. Suvin poudarja, da sta ti dve kategoriji v hepeningu dejansko empirično identični realnim. Celó več, kot taki sta bistveni element hepeninga;

“[b]oth time and space are no longer conventions but problematic materials whose extent and character, structured through object-relations, largely *are* a Happening.” (Suvin, v: *Happenings* ..., 293) // “tako čas kot prostor nista več konvenciji, pač pa problematična elementa, katerih obseg in narava, ki se vzpostavljata v odnosu med objekti, v veliki meri *sta* hepening.”

Kar se Suvinu zdi pri Kirbyjevem konceptu (ne)matričnosti privlačno in relevantno ni to, da naj bi hepeninge zaznamovala igra, ki ni postavljena v okvir matrice časa, prostora in karakterja, pač pa to, da ta matrica ne zaobjema več časa in prostora, v katerem se hepening odvija. Neistovetnost gledališkega prostora in časa z realnim je namreč tisto, kar v konvencionalnem gledališču vzpostavlja neko paralelno totaliteto, fikijski svet, hepening pa česa takega ne pozna.

“If a theatre’s time and space do not pretend to a different epistemological or even ontological status (which is what I take it matrixing means), its situations cannot be organized into imaginary universe [...]” (Suvin, *Happenings*, 294) // “Če se gledališki čas in prostor ne pretvarjata, da imata drugačen epistemološki ali celo ontološki status (kar je po mojem razumevanju matričnost), se gledališka situacija – predstavljano – ne more vzpostaviti kot domišljjski svet [...]”

Vzpostavitev domišljjskega sveta (prim.: Lehmann: ‘fikijska totaliteta’) je vezana na obstoj zgodbene zasnove v smislu vzročno logične pripovedi. Suvin zato konvencionalno gledališče označi kot *diegetično*; tisto, ki pripoveduje v sebi zaokroženo zgodbo. Glede na to, da se tekom hepeninga ne vzpostavlja nikakršen drug koherenten domišljjski svet, bi po njegovem za hepeninge lahko trdili, da so *nediegetični*. Hopeningi so prav tako kot dramsko gledališče dramaturško homogeni

in imajo določeno tematsko linijo ali polje, vendar pa jih za razliko od njega zaznamuje odsotnost koherentnega diegetičnega sveta. A Suvin ob tem svari pred prehitrim zaključkom o hepeningu kot "odprti formi". Kaj takega po njegovem ne obstaja. Tudi hepening dejansko ima neko določeno tematsko polje, v okviru katerega se – čeravno ne v vsakem trenutku določeno – odvija planirano in zaključeno dogajanje. Njegova zasnova se, opozarja Suvin, na neki način z druge strani približa Aristotelovi definiciji drame (oz. tragedije) na mestu, ki kot enega njenih elementov navaja *mythos*, s čimer je mišljena zlasti *organizacija dogodkov*. Pri novih gledaliških formah, meni Suvin, gre prav za to; za *mythos*, ki je *načrt akcije*, kar pa ne pomeni nujno tudi prisotnosti zgodbene oz. pripovedne dogodkovne linije. Njegova definicija hepeningov se zato glasi¹¹⁸:

"Happenings are a genre of theatre spectacle, using various types of signs and media organized around the action of human performers in a homogeneous and thematically unified way, and a nondiegetic structuring of time and space." (Suvin, v: *Happenings ...*, 295) //

"Hepeningi so žanr gledališkega spektakla. Poslužujejo se raznovrstnih znakovnih sistemov in izraznih sredstev, ki so z oziroma na dejanja nastopajočih ljudi uporabljani na homogen in tematsko enoten način znotraj nediegetično zasnovanega časa in prostora."

V nadaljevanju hepeninge razvrstiti v štiri osnovne skupine, in sicer: dogodke (*events*), naključne prizore (*aleatoric scenes*), prave hepeninge (*happenings proper*) in gledališče akcije (*action theatre*).

V zvezi z Gledališčem Pupilije Ferkeverk je zanimiva zlasti distinkcija med zadnjima dvema kategorijama, še posebej spričo tega, da Suvin četrto skupino v območje hepeninga v bistvu uvršča le pogojno, bolj zaradi obstoja skupnih estetskih značilnosti in medsebojnega vpliva. Mimo tega je gledališče akcije po njegovem namreč bolj kot hepeningu blizu drami. Toda, od kod najprej je hepening gledališče akcije in ne več pravi hepening? Bolj kot s teorijo, Suvin svojo klasifikacijo pojasnjuje s konkretnimi primeri, ki si jih je torej smotrno pobliže ogledati; tudi zato, ker pri nobenem od treh umetniki oz. teoretiki niso sklepčni pri kategorizaciji uprizoritve kot hepeninga.

Kot tri uprizoritve, ki naj bi začrtale glavne poteze "pravih hepeningov", Suvin našeje: *Eat (Jej)* Allana Kaprowa, *Fotodeath (Foto-smrt)* Claesa Oldenburga in *The Tart, or Miss America (Kurba ali Miss Amerike)* Dicka Higginsa.

¹¹⁸ K Suvinovi razlagi hepeninga kot gledališkega spektakla se vrača poglavje 4. 2. 3.

Prva je bila konec leta 1964 postavljena v zapuščenih rovih za propadajočo zgradbo v newyorškem Bronxu, ogledati pa si jo je bilo mogoče v dveh zaporednih vikendih po predhodni rezervaciji v galeriji Smolin. Ne tako kot Suvin, Michael Kirby to Kaprowovo uprizoritev označi za “environment” (Kirby, v: *Happenings ...*, 48). Kaprow je namreč ustvaril “okolje” in v njem namestil performerje, vendar je bilo dogajanje od te točke dalje bolj ali manj odvisno od aktivnosti obiskovalcev. Izvajalci jih večinoma namreč niso z ničemer nagovarjali, pač pa so se le odzivali na morebitno vzpostavitev interakcije s strani gledalca.¹¹⁹ Ta je lahko ob prihodu naslednje skupine obiskovalcev celo prevzel funkcijo nekaterih izmed prej nastopajočih. *Jej* je potekal bolj ali manj v tišini in po Suvinu dajal vtis nekakšnega obreda med “religious Mass and the cold buffet at a modern Individualistic party”, ki naj bi pri publiki obudil “a sense of communion and the miraculousness of food”¹²⁰ (Suvin, v: *Happenings ...*, 287).

Suvinov drugi referenčni primer je hepening, ki ga je Oldenburg sam (kot večino svojih drugih del) opisoval kot “event” po principu asociacijske psevdo-zgodbe (*Happenings ...*, 288). Sestavljale so ga tri serije štirih oziroma petih dogodkov, ki so se pred gledalci odvijali simultano. Vsaka izmed serij je imela abstraktno določeno osnovno temo, toda dogajanje ni potekalo v smeri izgrajevanja kakršnekoli prave zgodbene linije. Prostora gledalcev in nastopajočih sta bila “klasično gledališko” ločena.

Zadnje velja tudi za *Kurbo ali Miss Amerike*, ki se je odvila v boksarskem ringu. V tem hepeningu je bil nekoliko večji poudarek tudi na govorjenem tekstu, ki ga je Higgins napisal kot izbor bolj ali manj klišejskih fraz. Hopening se je v veliki meri naslanjal na tehniko naključja; poleg izbranih rekvizitov in scenerije so kot nespremenljivke nastopali še trije liki po principu srednjeveških moralitet – Kurba, Mladi mož in gospod Miller (nekakšen urbani Slehernik). Poleg njih je bilo možnih še poljubno število drugih “urbanih karakterjev” (Pivec, Prerok, Železarski delavci itd.). Vsak od akterjev je imel določenih 36 situacij, v katerih so mu bili nato naključno dodeljeni po ena fraza, eno dejanje in en slušni ali optični efekt. Igralci so se lahko v vlogah tudi menjali, stavki pa so morali biti ne glede na to, kateri izmed likov jih je

¹¹⁹ Npr.: ob vhodu v glavni prostor sta na podestu stali dve dekleti – prva ob galoni rdečega vina, druga ob galoni belega. Če je kateri izmed obiskovalcev izrazil željo, da se mu natoči vino, mu ga je dekle natočilo in predalo kozarec, sicer sta stali negibno.

¹²⁰ ... obreda med “religiozno mašo in hladnim bifejem na moderni individualistični zabavi” ... obudil “občutek za obrednost in čudežnost hrane”.

izrekel, izrečeni tako, da je bilo jasno, kdo jih "v resnici" izreka.¹²¹ Dick Higgins je v zvezi s to predstavo zapisal, da je nastala iz razmišljanj, kako aplicirati tehniko kolaža na gledališče (torej iz enakih vzgibov kot naša *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*). Večkrat je tudi izrazil željo, da se je ne bi označevalo kot hepening, temveč kot *event theatre* (gledališče dogodka).¹²²

Na podlagi teh treh primerov Darko Suvin torej zameji kategorijo pravih hepeningov. Svojega izbora v nadaljevanju podrobneje ne utemeljuje ali razlaga. Iz opombe v oklepaju, kjer (v tej nalogi že omenjeno) uprizoritev Living Theatra *Mysteries and smaller pieces* imenuje "a performance which is in a way an anthology of different types of Happenings" (Suvin, v: *Happenings ...*, 290)¹²³ in iz pojasnila, da predstavljena tipologija hepeningov temelji na načelu naraščajoče kompleksnosti del, bi se dalo sklepati, da je ločnica med pravimi hepeningi in t. i. gledališčem akcije tanka in pogosto težko določljiva. Za korak od hepeninga proti drami, zaradi katerega se gledališče akcije po Suvinu le pogojno lahko obravnava kot vrsto hepeninga, je po njegovem dovolj že to, da pride do očitnejše alegorizacije uprizoritvenega prostora in s tem zaokrožitve medlo načrtane zgodbene linije. To se zgodi, če je hepening "povzdignjen" na raven odrske uprizoritve. Gledališki prostorski in dogodkovni kontekst sta v smislu matričnosti po Suvinu namreč že bliže drami kot pravemu hepeningu.

S podobnega konca svojo klasifikacijo v *The Theatre of Mixed Means* (1968, *Gledališče mešanih sredstev*) postavlja Richard Kostelanetz. Izhaja iz želje po zamejitvi pojma hepening oziroma po klasifikaciji raznovrstnih eksperimentalnih uprizoritvenih praks, ki so se pojavljale od petdesetih dalje in se jih ne da več obravnavati v kontekstu teorije dramskega gledališča. Kot skupen naziv za te nove

¹²¹ Če je moral Mladi mož npr. po naključni izbiri izreči frazo, ki je bila v osnovi izrek Železarskih delavcev, jo je izgovoril tako: "Železarski delavci pravijo ne. Ne, pravijo železarski delavci" (cit. po: Suvin in Kirby, v: *Happenings and other acts*, 290 oz. 135).

¹²² "Also I wish the production wasn't called a Happening, because it wasn't." (Higgins, v: *Happenings ...*, 131) // "Poleg tega si želim, da se te produkcije ne bi imenovalo hepening, ker to ni bila."

Nekaj odstavkov pred tem pa Higgins v istem sestavku zapiše: "I call my pieces 'Event Theatre', but Allan Kaprow called them Happenings and I'm not interested enough in semantics to quarrel." (Higgins, v: *Happenings ...*, 130) // "Sam svoja dela imenujem 'gledališče dogodka', ampak Allan Kaprow jim pravi hepeningi in semantika me ne zanima dovolj, da bi se o tem prepiral."

Tovrstne izjave podkrepljujejo domnevo o zmuzljivosti pojma 'hepening' na eni strani ter izmikanju žanrski klasifikaciji s strani umetnikov oziroma težnji po vzpostavitvi lastnega na drugi.

¹²³ "[U]prizoritev, ki je na nek način antologija različnih tipov hepeninga."

gledališke forme predlaga izraz *theatre of mixed means*, znotraj tega pa uprizoritve deli v štiri kategorije: čiste hepeninge, kinetične ambiente, odrske hepeninge in odrske uprizoritve (performanse).¹²⁴ Čisti hepeningi so formalno najbolj odprti oziroma predvidevajo scenaristično, časovno in prostorsko fleksibilnost. Le izjemoma se jih izvaja v tradicionalnih gledaliških prostorih in si z raznimi metodami prizadevajo, da bi gledalci postali del dogajanja, soakterji hepeninga. Pri kinetičnih ambientih je potek dogodkov že bolj načrtovan in prostor konkretnije definiran. Še bolj pa je oboje določeno in kontrolirano v odrskih hepeningih. Pri teh je s postavitvijo dogajanja na (najpogostejše gledališki) oder (ponovno) vzpostavljena tudi jasna ločnica med nastopajočimi in publiko, ki se jo bolj kot do participacije v predstavi skuša pripraviti do razmisleka in čustvenega, psihičnega odziva na videno (slišano). Najbližje tradicionalnemu gledališču pa so odrske uprizoritve, pri katerih se pred občinstvom, ki mu je v celoti pripuščena vloga zgolj opazovalca, odvije povsem načrtovan sklop bolj ali manj povezanih dogodkov oziroma prizorov. Za razliko od konvencionalnega gledališča tu gledališki tekst nima privilegirane vloge v uprizoritvi in nastopa kot eno izmed mnogih sporočanjških sredstev, nastopajoči pa se skoraj praviloma ne pojavljajo v neki določeni vlogi (dramskega) lika, temveč predstavljajo kar sami sebe kot izvajalce odrskega dogajanja. Poudarek odrskih uprizoritev je zlasti na sami gledališki izkušnji, ne na predložitvi neke ideje ali končnem umetniškem produktu. Primere takega teatra je Kostelanetz videl v večini neoavantgardne gledališke produkcije od srede petdesetih let dalje, vključno z Living Theatrom, uprizoritvami Roberta Wilsona, Richarda Foremana, The Wooster groupa itd.. Timothy Wiles zato za to vrsto gledališča predlaga poimenovanje *gledališče performansa* (*performance theatre*), saj ga na eni strani mnoge značilnosti še vežejo na tradicionalno dramsko gledališče, po drugi strani pa se od tega bistveno razlikuje v tem, da se njegov pomen in obstoj ne nahajata več v območju literature, pač pa same uprizoritve.

¹²⁴ Kostelanetzov izraz, ki ga Marvin Carlson navaja v monografiji *Performance: A Critical Introduction*, je 'staged performances'. V slovenskem prevodu Carlsonovih *Teorij gledališča III*, kjer je prav tako navedena Kostelanetzova klasifikacija, je izraz preveden kot 'odrske uprizoritve', vendar je to poimenovanje nekoliko problematično; 'performance' se lahko uporablja kot splošen izraz za 'uprizoritev', lahko pa kot (krovno) poimenovanje specifičnega uprizoritvenega žanra. Slovenski izraz 'uprizoritev' tega drugega pomena ne predvideva in prevzema pojem 'performans', čeravno se je po drugi strani za 'performans arts' in 'performans studies' uveljavil prevod 'uprizoritvene umetnosti' oziroma 'študije'. Zato bi rada opozorila: Kostelanetzova kategorija *odrskih uprizoritev* se ne nanaša na *uprizoritev* v širšem smislu, kamor bi nenazadnje spadala tudi drama v najkonvencionalnejši obliki, ampak na obliko *novega gledališča*.

Definicija *hopeninga* je dejansko vse prej kot enoznačna. Teoretiki se že od samih začetkov ne strinjajo niti, iz česa se je pravzaprav razvil in kaj je zanj najbolj določujoče, še manj pa, po čem se bistveno razlikuje od drugih bolj ali manj sorodnih mu praks. Dejstvo je, da *hopening* vsi po vrsti uvrščajo med tako imenovane nove uprizoritvene forme, vendar pa ga od tod dalje nekateri obravnavajo v kontekstu razvoja gledališča, drugi pa ga z gledališčem povezujejo kvečjemu spričo dejstva, da pač predvideva izvajalce in publiko, ki se (relativno) istočasno nahajajo v (relativno) istem prostoru in so priča nekemu umetniškemu dogodku.

Zdi se, da srž problematike njegove opredelitve prejkone leži v izhodiščni dilemi, v kolikšni meri so *hopening* in sorodne mu uprizoritve *gledališke* oziroma, ali sploh gre za gledališke uprizoritve ali pa je njihova narava vezana na kak drug koncept javnega uprizarjanja. A to odpira že drugo vprašanje; kaj je pravzaprav gledališče oz. kje so njegove meje?

Obenj trči tudi Darko Suvin, ki na začetku razprave o *hopeningu* pripominja, da je odgovor na vprašanje, ali so *hopeningi* gledališče ali ne, vaja v semantiki. Odvisen je namreč od tega, kako definiramo samo gledališče. Če je to uprizoritev v zgodbo strukturiranih igranih dogodkov, kar je bila prevladujoča ideja gledališča od 15. stoletja dalje, potem *hopeningi* niso gledališče. Če pa gledališče razumemo kot John Cage, ki v intervjuju na vprašanje Michaela Kirbyja "What's your definition of theatre?" odgovarja z: "I would simply say that theatre is something which engages both the eye and the ear" in to pojasnjuje "[t]he reason I want to make my definition of theatre that simple is so one could view everyday life itself as theatre"¹²⁵, potem *hopeningi* vsekakor so gledališče. S pionirjem Allanom Kaprowom bi lahko enostavno in široko trdili, da je *hopening*

"pan-artistic phenomena, in which energies originally developing within the separate fields of painting, dance, music, poetry, etc., began to cross each other's paths at various and unexpected places." (Kaprow, v: *Happenings ...*, 219) // "vseumetnostni pojav, v katerem so se energije, ki so se izvirno razvijale znotraj ločenih področij slikarstva, plesa, glasbe, poezije itd., začele križati na različnih in nepričakovanih mestih."

¹²⁵ "Kakšna je tvoja definicija gledališča?"

"Preprosto bi dejal, da je gledališče nekaj, kar zaposluje tako oko kakor uho."

"Svojo definicijo gledališča zastavljam tako preprosto zato, da bi človek lahko uvidel vsakodnevno življenje samo kot gledališče."

Michael Kirby in Richard Schechner: *An Interview with John Cage*, v: *Happenings and other acts*, 51.

Po takem načelu za hepeninge večinoma veljajo tiste uprizoritve, ki po kompleksnosti presegajo t. i. dogodke ('evente'), vsebinsko-formalno pa so enako oddaljene od katerekoli tradicionalne kategorije umetnosti; tudi gledališča, od katerega mnogokrat prevzemajo v bistvu zgolj koncept živega uprizarjanja. Zabrisujejo ločnico med publiko in izvajalci, prostorsko-časovno in dogodkovno pa so referenčno obrnjene vase. Zanje, kot za druge podobne istočasno razvijajoče se uprizoritvenoumetnostne prakse, je v splošnem značilna motiviranost v smeri poskusa redefinicije estetske in družbene vloge umetnosti kot take.

Darko Suvin iz podobnih razmišljanj zato izpeljuje, da je bolje kot *gledališče* za najširši krovni pojem uporabiti *spektakel* ("spectacle"), in zagovarja stališče, da je sociološka teorija spektakelskih manifestacij prava podstat za preučevanje tako gledališča kot hepeninga. Vendar, kot je razvidno iz njegove definicije hepeninga, tega le označi kot *gledališki spektakel* ("theatre spectacle"), in ne zgolj kot spektakel ("spectacle") ali neke posebne, druge vrste spektakel. Torej osnovno vprašanje še vedno ni razrešeno. V nadaljevanju pozornost pritegne njegova kategorija *nediegetične strukture časa in prostora*, ki je precej sorodna Kirbyjevi *nematričnosti*. Suvin za hepening trdi, da je nediegetičen, ker dogodki, ki jih predstavlja, ne gradijo oziroma ne omogočajo, da bi se pred gledalci zgradil nek paralelen *drug svet*; namišljen, a prezenten in koherenten v času in prostoru. To je posledica odsotnosti običajne zgodbene linije. Uprizoritveni čas in prostor sta odvezana "pretvarjanja", posamezne situacije in dogodki pa tako ne delujejo organizirani v imaginarno totaliteto. V smislu vprašanja prostora in časa pri hepeningu Suvin zato prevzema Kirbyjev pojem nematričnosti, kot pristop k igri pa ga zavrača. Vendar Kirbyjeva nematrična igra dejansko predpostavlja iste okoliščine. Če naj bo igra nematrična, odrsko dogajanje ne sme biti postavljeno v določen kontekst, ki ni identičen z realnim, v katerem uprizoritev poteka. Matrica se namreč ne vzpostavlja šele oz. samo preko igralca, ki prevzema vlogo, pač pa ga narekuje logika zgodbe in njenih časovno-prostorskih okvirov. S tem (postavitvijo matrice) je vzpostavljen kontekst, v katerem se lahko realizira dramska oseba, ki ni istoveten s kontekstom publike. Hopening pa to dvojnost gledališkega predstavljanja (na videz) ukinja.

Ne glede na zgoraj opisane dileme in odprta vprašanja, je teorija hepeninga locirala mnoge nove uprizoritvene prijeme in razvila vrsto pojmov, ki so nedvomno uporabni

tudi za razpravo o gledališču, ki se je v istem obdobju radikalno odvrnilo od koncepta dramskega – literarnega – gledališča. Kot je ugotavljal mdr. Richard Kostelanetz, se k takemu gledališču ne da več pristopati s pojmi, ki večinoma izhajajo iz literarne teorije. Ne glede na to, da večina teoretikov in umetnikov hepeninga predstave, kot je *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, ne bi uvrstilo v ta žanr oziroma vsaj ne med “prave” hepeninge, zanje veljajo mnoge estetske in formalne značilnosti, lastne hepeningom. Zato si jih velja ogledati v luči razgrnjenih pojmov in v okviru mejnih tipov hepeninga, kot so Suvinovo ‘gledališče akcije’ ali Kostelanetzovi ‘odrski performansi’.

4. 2. 3 Gledališče Pupilije Ferkeverk in gledališki hepening

4. 2. 3. 1 Slovenski hepening pred Gledališčem Pupilije Ferkeverk

Tudi pri nas se je v šestdesetih letih veliko govorilo in pisalo o hepeningu. Leta 1966 je prvi tak dogodek izpeljala skupina OHO, in sicer so 29. decembra tistega leta v uredništvu *Tribune* priredili “kakofonični koncert”¹²⁶, na katerega so publiko vabili med drugim z oglasom v *Tribuni*. V njem so obiskovalce pozvali, naj še sami prinesejo predmete, ki bi lahko služili kot inštrumenti, kar je pomembno pripomoglo k temu, da so med hepeningom dejansko dosegli sodelležbo (dela) občinstva pri dogodku. OHO je hepeninge kasneje – med letoma 1966 in 1969 – izvajal na različnih zunanjih lokacijah v Ljubljani (večinoma v parku Zvezda) in, zlasti ob priložnostih razstav likovnih del, tudi drugod (v Kranju, Zagrebu, Novem Sadu ...). Marko Pogačnik, eden vodilnih članov skupine, jih je označil kot “tip happeninga [...] med klasičnim kipom, filmom in slučajnim dogodkom” (Pogačnik, 98). Iz raznih teoretskih in teoretsko-umetniških spisov, ki so jih istočasno objavljali člani in sodelavci skupine¹²⁷, je razvidno, da so idejo in navdih za tovrstno uprizoritveno

¹²⁶ Hepening sicer ni bil izrecno poimenovan – naslov “kakofonični koncert” povzemam iz članka Maje Breznik *Urbani teater (hepeningi skupine OHO 1966–1969)*, objavljenim v *Maski*, št. 1–3, l. V, 1995, 70–74.

¹²⁷ Slavoj Žižek je l. 1967 v *Tribuni* objavil spis *Smrdokavra*, v katerem po teoriji Allana Kaprowa obdeluje odnose med akterjem, dogodkom in publiko v hepeningu (*Tribuna*, št. 6, l. 16, 1967, 11); M. H. (po predvidevanju Barbare Orel gre najverjetneje za Matjaža Hanžka) istega leta prav tako v *Tribuni* objavlja pesniško interpretacijo teorije hepeninga *Happening (Teorija po sebi)* (*Tribuna*, št. 10, l. 16, 1967, 12), leto kasneje so nekateri izmed OHO-jevih hepeningov opisani v prispevku *OHO show v Zagrebu* (*Tribuna*, št. 19, l. 16, 1968, 24) itd.. V skupini OHO je na sploh bila poleg umetniške

formo našli predvsem pri sodobnih "hepenerjih"¹²⁸; Allanu Kaprowu, Claesu Oldenbergu, Yvesu Kleinu, pa tudi fluxusu ter slikarju, režiserju in ikoni newyorškega umetniškega kroga Andyju Warholu. Vendar so te inspiracije v kombinaciji s svojstvenim filozofskim ozadjem skupine OHO, ki ga je Taras Kermauner imenoval reizem¹²⁹, v slovenskem prostoru vzkile v precej izvirno različico hepeninga. V slovenski stroki¹³⁰ hepeningi skupine OHO danes načelno veljajo za edine prave hepeninge. Toda OHO-jeve akcije niso edine, ki jim je bila za časa nastanka pripisana ta oznaka. Kot je že bilo zapisano, se je v šestdesetih letih ta izraz ob pomanjkanju ustreznega termina, ki bi zaobjel pojavljajoče se nekonvencionalne gledališke oblike, sicer uporabljal bolj ali manj nereflektirano in precej splošno, toda po drugi strani je ne le v skupini OHO, ampak tudi znotraj gledaliških krogov v istem obdobju prihajalo do pobud v smeri podobnih uprizoritvenih "krikov".

Barbara Orel v članku *Hepeningi in slovenske scenske umetnosti* navaja, da sta takó Mestno gledališče ljubljansko kot SNG Drama za sezono 1968/69 v svojih programih napovedovala tudi "happening". Umetniški vodja Mladinskega gledališča Lojze Filipič ga je v *Delovnem načrtu MGL* naznanil kot "prvi poskus uprizoritve zadnjega krika svetovnega gledališkega iskanja in borbe za prostor pod družbenim soncem" (cit. po: Orel, *Hepeningi* ..., 58). Kdo in kako naj bi hepening izpeljal, ni bilo navedeno, projekt pa je ostal nerealiziran. Čez dve leti je Filipič ponovno napovedoval hepening na odru MGL-ja, in sicer igro Bojana Štiha *Spomenik* v režiji Igorja Pretnarja, vendar pa do postavitve tudi tokrat ni prišlo.¹³¹ Kaj več od golih

vseskozi prisotna tudi teoretska linija (Rotar, Močnik, Brejc), ki je sproducirala nemalo teoretskih zapisov v zvezi s filozofskim konceptom, ki ga je gojil OHO.

¹²⁸ Tako – "happeners" – v antologiji *Happenings* in kasnejši *Happenings and other acts* ustvarjalce hepeningov imenuje Michael Kirby, izraz pa uporablja tudi več drugih teoretikov hepeninga. Pri nas je poseben izraz za ustvarjalce in izvajalce hepeningov skoval in ga uporabljal le France Fosternič; v odzivu na mariborsko izvedbo *Pupilijske, papa Pupila pa Pupilčkov* akterje poimenuje 'happeningovci', za 'happening' pa ponudi slovenski izraz 'odrska presenetljivka', čeprav v nadaljevanju striktno uporablja angleški izraz (*Zakaj so Pupilčki zaklali kokoš*, v: *Večer*, 12. 2. 1970).

¹²⁹ Izraz reizem je Kermauner lansiral najprej ob poeziji Tomaža Šalamuna (tudi člana OHO-ja). V tej in pri skupini OHO na sploh je opazal navduševanje in odkrito občudovanje stvarnega, vrednostno enačenje vsega na svetu prisotnega in torej radikalno odvrnitev od antropocentrične razlage sveta.

¹³⁰ Barbara Orel: *Hepeningi in slovenske scenske umetnosti*, Maja Breznik: *Urbani teater (hepeningi skupine OHO 1966–1969)*, Samo Gosarič: *Ohojevska poetika: diplomsko delo*, Miško Šuvakovič: *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960* idr..

¹³¹ Barbara Orel se ob tej najavi "satiričnega happeninga" povsem upravičeno sprašuje, v kolikšni meri bi dogodek res bil hepening. Kot "satirični happening" je namreč svojo igro podnaslovil že Štih sam; objavljena je bila v *Problemih*, a zanjo nikakor ne moremo reči, da gre za scenarij za hepening (po vsaj okvirno takih merilih, kot jih za hepening predstavljata prejšnji poglavji). V bistvu gre za precej "normalno" dramo, ki sama na sebi z ničemer ne nakazuje možnosti za kaj drugega kot dramsko

ugibanj se zato o napovedanih hepeningih v MGL-ju ne da zapisati. Pač pa si lahko bolje predstavljamo dogodek, ki ga je za sezono 1968/69 predvideval program ljubljanske Drame SNG, čeravno je tudi ta obstal le pri napovedi. Zanj je namreč ohranjen scenarij z naslovom *Sinopsis za HAPPENING HLAPCI*, ki ga je posebej za prostor Male Drame napisal Dušan Jovanović, režiral pa naj bi ga Žarko Petan.¹³² Obiskovalci naj bi bili v dogodek pritegnjeni takorekoč že ob vstopu v Dramo, saj se prvi prizor odvije v dvigalu. Jovanović je sceno imenoval “dvigalo groze”; v njem naj bi bili gledalci na poti v dvorano za nekaj časa ujeti ob glasbi, ki bi iz prijetne prešla v hreščanje in krike, nato pa bi se z opozorilom, da naj ohranijo “živce, ker jih bodo še potrebovali” pot nadaljevala in publiko pripeljala do hodnika, ki vodi v avditorij Male Drame. Tam bi jih pričakala (prodajna) razstava raznih umetniških in uporabnih predmetov, podobe “velikanov človeškega rodu” (med njimi so naštet Platon, Tesla, Marx, Nietzsche, Disney idr.), prodajalka vijolic, pijača in hrana, čevljarske in frizerske storitve – vse ob zvočni spremljavi zvonov, bobnov, športnega reporterja, Hitlerjevih govorov, poljske himne itd.. Šele v dvorani bi gledalci vstopili v prizor iz Cankarjevih *Hlapcev*, in sicer bi šlo za četrto dejanje te drame, ki pa bi bilo zasnovano kot javna debata med publiko in nastopajočimi šestimi Jermani o političnih in družbenih vprašanjih. Polemiko bi spremljale družabne igre, ples in igre z žogo, vse skupaj pa bi se nazadnje izteklo v “veseli barski program” in končalo na začetku – v “dvigalu groze”. Kot rečeno, scenarij ni bil nikoli realiziran, če pa bi do izvedbe prišlo, bi po Barbari Orel to bil “edini pravi hepening, ki bi [...] izšel iz gledaliških krogov” (Orel, *Hepeningi ...*, 61).

Scenarij za hepening *Hlapci* sicer res predvideva precej elementov, značilnih za hepeninge. Publika je že na začetku pritegnjena v dogajanje in ga s svojimi odzivi sooblikuje. Posamezne scene so razseljene iz območja avditorija na hodnik, vežo in dvigalo ter se (določene) odvijajo simultano. Predvsem pa dogajanje – razen v kratkem odlomku iz Cankarjevih *Hlapcev*, a ta je povsem iztrgan iz prvotnega

gledališko uprizoritev. Taka opažanja je v zvezi z njo izrazil tudi Dušan Jovanović, ki pa je ravno na podlagi Štihevega *Spomenika* l. 72 postavil *Spomenik G*, ki velja za prvo predstavo fizičnega gledališča pri nas;

“Štihoovo besedilo je bilo realistično, konvencionalno, ekstenzivno, transparentno, z eno besedo, slabo. Ampak sama tema me je zelo razburjala in za nekaj stavkov sem bil prepričan, da lahko sprožijo pri igralcih ta proces opredeljevanja do preteklosti, do mrtvih, in do sedanjosti. [...] In rezultat? [...] Jožica [Avbelj, m. op.] je v skoraj eno uro trajajočem fizičnem pasijonu izgovorila le nekaj deset stavkov” (Jovanović; v: *Prišli so Pupilčki*, 95).

¹³² Podatke v zvezi s tem hepeningom črpam iz že omenjenega članka Barbare Orel, kjer je mdr. natisnjena tudi kopija odlomka (prva stran) Jovanovičevega scenarija, ki ga sicer v zasebnem arhivu hrani Žarko Petan.

konteksta – načeloma ni organizirano tako, da bi z igro vlog pred gledalcem razgrinjalo neko zgodbeno celoto oziroma se referiralo na svet izven realno obstoječega. Toda na drugi strani bi *Hlapce* kot gledališki dogodek močno kontekstualiziralo na eni strani dejstvo, da izhajajo iz Cankarjevih *Hlapcev* – ne glede na to, da je dejanska vez neposredno vzpostavljena le še preko naslova in prizora iz četrtega dejanja te drame, ki bi ga uprizorila množica Jermanov. Na drugi strani pa naj bi se uprizoritev odvila v gledališki hiši – četudi v pomembnem segmentu ne le v za to namenjeni dvorani oziroma na odru. Jovanović-Petanovi *Hlapci* bi zato le pogojno lahko bili “pravi hepening”, nedvomno pa bi bili prvi *gledališki hepening* pri nas.

4. 2. 3. 2 Skupina 443 – *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*

Negledališkost v smislu odsotnosti dramsko-literarnega okvira je verjetno botrovala temu, da so kritiki kot hepening označevali že *Žlahtno plesen Pupilije Ferkeverk*. Jože Snoj je s to opredelitvijo hotel “nakazati bržkone edino mogočo plodno pot za razpoznavanje in dojetje pojava, ki smo mu bili v splošnem ugodno priče”¹³³. Srečanje gledališča in poezije, ki ga je Skupina 442 podnaslovlila kot ‘gledališče poezije’, res ni bilo konvencionalen literarni večer, a hkrati tudi ni bilo gledališka uprizoritev. Denis Poniž, ki je tedaj še bil med člani–pesniki skupine, je predstavo sam retrospektivno mimogrede označil za hepening.¹³⁴ Prva skica, ki so jo za *Žlahtno plesen* pripravili pesniki, je med drugim predvidevala “oder, pomaknjen v dvorano”, sceno, ki “mora dajati videz nenaravnega prostora, čim bolj je treba razbiti pojem odra”, “v dvorani, garderobi, dvigalu mora biti napisanih polno parol [...] – vsa dvorana mora biti aranžirana, sedeži morajo izgubiti svoj stalni prostor” (*Prišli so Pupilčki*, 38–39). Vse to kaže na dejstvo, da skupina z “gledališčem poezije” v mislih ni imela recimo *dramatizacije* izbranih pesmi. Očitno je, da si je gledališkost v povezavi s poezijo predstavljala povsem drugače.

V sodelovanju z Dušanom Jovanovićem so pesniki ob pripravi idejne zasnove za *Žlahtno plesen Pupilije Ferkeverk* o svojem nastopu prvič začeli razmišljati kot o gledališču. S tem v mislih so bile izbrane tudi pesmi, ki naj bi jih avtorji in sodelavci

¹³³ Jože Snoj: *Happening v Mali dramci: Obetavne energije*, v: *Delo*, 20. 5. 1969, št. 136, 5.

¹³⁴ Denis Poniž: *Pupilijina žlahtna plesen štirideset let pozneje – spomin ali sistem?*, v: *Prišli so Pupilčki*, 82 in 87.

v predstavi interpretirali. “Komunikativnost” pesmi, ki jo kot eno bistvenih zahtev pesnikov za to predstavo poudarja Ivo Svetina, se v veliki meri nanaša na dostopnost, razumljivost poezije, ki naj bo v kontekstu odrskega prostora zmožna postati gledališki tekst – torej eden gledaliških jezikov. Individualnim avtorskim poetikam zavezane pesmi so znotraj predstave dobivale drugačen status, k čemer je pripomoglo tudi dejstvo, da jih niso brali oziroma interpretirali le avtorji sami, pač pa so bile kot gledališki tekst porazdeljene tudi med druge nastopajoče. Tako so vsi nastopajoči, kot je zapisal Ivo Svetina,

“postajali akterji, igralci novega tipa, ki se niso več utemeljevali na ‘vživljanju’ v posamezne dramske like, ampak so z individualno energijo in navzočnostjo, z gibom in besedo dajali novo podobo tako pesmim kot tudi njihovim avtorjem.” (Svetina, v: *Prišli so Pupilčki*, 41)

Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk izstopa tako iz okvirov literarnega (pesniškega) večera, kot tudi iz ustaljene predstave o gledališču. V končni fazi je predstava sicer izgledala precej drugače, kot so si jo sprva zamislili pesniki; prostor je bil scensko izčiščen, avditorij pa jasno ločen od odra. Toda to ni bistveno spremenilo njene narave.

Z vidika dramskega gledališča bi *Žlahtno plesen* na prvi pogled morda lahko razlagali tudi kot hepening. Nastopajoči ne predstavljajo nikogar drugega kot sebe kot nastopajoče, pred gledalcem se ne odvija nekakšna zgodba, ki se referira na fikijski svet, časovno-prostorska definiranost uprizarjanega pa je istovetna z realno. Gledališki tekst ne vzpostavlja matrice, značilne za dramsko gledališče. Sestoji iz posameznih izbranih pesmi, ki jih nastopajoči izvajajo v besedi in gibu. Njihov vrstni red v predstavi je do neke mere arbitrarno določen. Kljub temu, da je predstava doživela tri ponovitve, je bila vsakič izpeljana nekoliko drugače, saj so iz improvizacij grajene scene puščale celotno zgradbo delno odprto. Toda *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* je bila v izhodišču še vedno zavezana literaturi – poeziji, ki je dominirala v uprizoritvi. Formalni kriteriji, ki *Žlahtno plesen* približajo polju hepeninga, so na neki način lastni tudi že pesniškemu recitalu. “Ugledališčenje poezije” je dejansko korak od poezije h gledališču, in ne poskus postavitve skonstruiranega umetniškega dogodka, ki s samonanašalnostjo in samorefleksijo kaže na krhkost statusa umetnosti kot estetiziranega posnetka življenja. Čeravno formalno bolj ali manj zadošča kriterijem hepeninga, je *Žlahtna plesen* – ne glede na to, da z

njo nima neposredne referenčne zveze – bliže zgodovinski avantgardi in njenim gledališko-pesniškim večerom, kot pa pravim hepeningom. Do hepeninga ji – čeravno je to nekoliko paradoksalno – manjka gledališkost; še vedno je najprej predstavitev literature, podajanje poezije, torej *nastop*, šele v drugi fazi pa tudi že *uprizoritev*.

Iz zapisov Iva Svetine¹³⁵ gre sklepati, da so se avtorji *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk* tedaj soočali predvsem s tradicionalnim konceptom dramskega gledališča na eni in “resnih” literarnih recitalov na drugi strani. V gledališče so (z izjemo režiserja Dušana Jovanovića) vstopali iz območja poezije, ki je vseskozi ohranjala status gibal njihovih akcij. Rezultat tega zbližanja je bila v našem okolju nedvomno izjemna predstava, ki je uspela “prebiti zvočni zid tradicionalizma in literarnih maš” (*Prišli so Pupilčki*, 41). Na oder je postavila kolektivno delo in uvedla neprofesionalnega ne-igralca – izvajalca. Vendarle pa je pri vsem tem na prvem mestu “ugledališčevala” poezijo. Tej naj bi magičnost gledališkega prostora vrnila zmožnost, da postane vseobsegajoča, da lahko spet pomeni, učinkuje. Od tod izhaja tudi v skici izražena nujnost pirandellovskega rušenja odrske iluzije. Mimo dramskogledališkega konteksta je z *Žlahtno plesnijo* v gledališču prišlo do novega, drugačnega srečanja literature in gledališča.

“Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk je poskušala v praksi ugotoviti maksimalne možnosti, ki jih literatura omogoča gledališču” (cit. po: Toporišič, v: *Prišli so Pupilčki*, 219)

je skupina zapisala v programskem besedilu *Pupilija Ferkeverk, kdo si?*. A ob tem, da so uspeli preseči princip “literarne maše”, so avtorji na drugi strani spoznali, da

“življenje poezije kot gledališke predstave pelj[e] v kmenje poezije [...], v odrekanje zahtevi pesmi kot absolutnega organizma jezika.” (Svetina, v: *Prišli so Pupilčki*, 44)

S *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki* je zato, da bi zares prestopila v gledališče, skupina izstopila iz območja poezije,

¹³⁵ Posredno pa tudi iz Jovanovićevega poročila o tem, da je Skupina 443 šele naslednjo predstavo razumela in načrtovala kot “pravi teater” oziroma “čisto gledališče”.

“saj je bila poezija kljub svoji (navidezni) brezmejnosti vendarle zajeta in ujeta v tihi prostor (dom) pesnikove ‘duše’. Bila je preveč ranljiva [...], da bi se lahko uspešno spopadla s publiko, ki je hlepela po senzacijah ‘iger’ in atrakcijah ‘kruha’.” (Svetina, v: *Prišli so Pupilčki*, 48)

Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk se konča z dekonstrukcijo poezije v gib, posamezne zloge in nekoordinirane zvoke, s čimer že nakaže poln prestop v polje gledališkega, do katerega pride z naslednjo uprizoritvijo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Tega so se nenazadnje zavedali tudi akterji sami in se iz Skupine 443 medtem preimenovali v *Gledališče Pupilije Ferkeverk*. A s *Pupilijo* je bila prekinjena ne le neposredna vez s poezijo in literarnim nastopom, temveč sploh s kakšnimkoli literarnim delom, ki bi kot izgotovljena celota predstavljal temeljni vir gledališke uprizoritve. Tomaž Toporišič zato v študiji slovenskega gledališča druge polovice 20. stoletja *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* to predstavo označi kot prvo, ki je radikalno prekinila zvezo med literaturo in gledališčem. S tem je izvedla obrat h gledališču, v katerem literatura ne le ni več dominantni diskurz, pač pa v uprizoritvi sploh ne predstavlja več uravnavajočega, predobstoječega okvira. Po Barbari Orel *Pupilija* zato v slovenski gledališki zgodovini pomeni “prehod v performans”, saj je ob sestopu iz literature v neposredno odrsko predstavljanje priredila “osupljivo soočenje z realnim” (*Prišli so Pupilčki*, 196).

“Kolaž prizorov, od uvodnega urbanega obreda – ogleda televizijskega dnevnika in z njim sveta, kot se kaže v trenutku izvedbe performansa, pa vse do sklepnega ritualnega zakola kokoši, je bil utemeljen v zavzetem in neprizanesljivem preiskovanju realnega.” (Orel, v: *Prišli so Pupilčki*, 196)

Preboj modela gledališča kot reprezentacije ter zameglitev meje med odrsko iluzijo in realnostjo sta opazala že tedanja kritika in občinstvo. Ne glede na to, da so prizori golote, zlasti pa zakol kokoši na koncu predstave, pri velikem delu publike (in tudi javnosti, ki predstave sploh ni videla, temveč je bila o vsebini le obveščena) povzročali predvsem zgražanje in bolj ali manj površne obtožbe o nemoralnosti ter sprevrženosti takega početja; učinek šoka je primarno izviral iz zavedanja (spoznanja) o nefikcijskosti predstavljenih dejanj. Neznani pričevalec je ob beograjski uprizoritvi (na festivalu BRAMS) na primer opazal, kako je Pupilčkom uspelo zgolj s tem, da “so

prikazali sami sebe, svojo človeško celoto”, ustvariti neverjetno “dramo”, ki jo je publika spremljala, “kot da gre za enega tistih ‘intenzivno dramatičnih’ prizorov iz klasičnega teatra”, kar se je stopnjevalo do “stanja nerazumljive napetosti” v zadnjem prizoru, ko je publika ob brušenju noža nad kokoškinim vratom dokončno spoznala, da bo priča v gledališču nezaslišanemu prizoru realne smrti.¹³⁶ Zlasti prizora kopanja in klanja sta dosegla prenos umetniškega dogodka v realnost, s čimer si je Gledališče Pupilije Ferkeverk priborilo naziv najbolj avantgardne gledališke skupine v tedanji Jugoslaviji¹³⁷, predstava *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* pa oznako hepeninga, čeprav sami, kot je že bilo napisano, predstave niso načrtovali kot hepening in je tedaj tudi niso tako označevali.

4. 2. 3. 3 *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* kot gledališki hepening

V *Studenstkem listu* je bil ob najavi predstave v Zagrebu l. 1970 objavljen kratek prispevek, v katerem je Gledališče Pupilije Ferkeverk svoje namere v zvezi s *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki* pojasnjevalo s sledečimi besedami:

“Želimo razbiti osnovnu karakteristiku tradicionalnih i nekih avantgardnih kazališta, naime, iluziju o životu, kojoj je kazalište oduvijek služilo. Predstava nije više igra, kopiranje ili igranje života, već postaje totalna i sveobuhvatna stvarnost [...]. Nastupajući nisu više glumci [...], glumac je jednak gledaocu, a nastupajući svojim prisustvom stvaraju konkretnu kocijalnu [sic! socijalnu?] sredinu [...]. Gledališče Pupilije Ferkeverk je eksperimentalno, neliterarno, otvoreno i živo kazalište.” (*Studentski list*, l. XXV, št. 8, 1970) // “Želimo razbiti osnovnu karakteristiku tradicionalnih in nekaterih avantgardnih gledališč, to je iluzijo o življenju, ki ji je gledališče od nekdaj služilo. Predstava ni več igra, kopiranje ali igranje življenja, temveč postaja totalna in vseobsegajoča stvarnost [...]. Nastopajoči niso več igralci [...], igralec je enak gledalcu, nastopajoči pa s svojo prisotnostjo ustvarjajo konkretno družbeno [?] okolje [...]. Gledališče Pupilije Ferkeverk je eksperimentalno, neliterarno, odprto in živo gledališče.”

¹³⁶ Neznani avtor: *Vegetarijanska ideologija?* V: *Nin*, 24. 5. 1970. Vir: *Prišli so Pupilčki*, LXIII. Citirano po članku Aleksandre Jovičević: *Na krilih zaklane kokoši: življenje in smrt Pupilije Ferkeverk (1969–1972)*; prevod: Jana C. Lavtižar, v: *Prišli so Pupilčki*, 189.

¹³⁷ Na 24. majskem festivalu študentskih gledališč (MFSK) v Zagrebu l. 1970 so Pupilčki za predstavo *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* dobili nagrado beograjske revije *Vidici* za najbolj avantgardno gledališče; titula jih je nato redno spremljala v raznih publicističnih zapisih, ki so sledili dogodkom na festivalu.

Pupilčkom se je zdela problematična sama institucija profesionalnega gledališča oziroma gledališkega izraza, ki lahko po njihovem prepričanju z uveljavljenimi kategorijami dramaturgije, režije in igre eksperimentalnemu teatru predstavlja le še izhodiščno točko, ki mora biti presežena.

Vprašanje možnosti literature – poezije – v gledališču je po *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk* zamenjalo vprašanje možnosti gledališča samega. V tem novem kontekstu je ambicija Gledališča Pupilije Ferkeverk postala preseganje dramske gledališke forme. Osnovno karakteristiko le-te so njegovi akterji locirali v odrskem vzpostavljanju iluzije o življenju, ki temelji na načelu posnemanja. Osrednji cilj eksperimentalnega gledališča pa naj bi potemtakem bil preseganje reprezentativnega načela, po katerem je prikazovano vedno odmaknjeno v območje fikcijske totalitete, ki znotraj realnega učinek dosega šele posredno. Da bi bila odrska iluzija razbita, predstava ne sme več biti igra – *pretvarjanje*, pač pa “totalna in vseobsegajoča stvarnost”. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* zato radikalno zavrne literaturo kot predobstoječi gledališki tekst, “ki bi služil konstrukciji temeljnega sporočila, kot tudi njegovemu končnemu in zaključnemu aspektu” (cit. po: Toporišič, v: *Prišli so Pupilčki*, 229). Na njeno mesto postavi *dogodek* – dejanje – kot temeljni izraz gledališke umetnosti, njegove protagoniste pa z ukinitvijo paralelnega referenčnega okvira navidezno odveže prevzemanja vloge nekoga drugega.

“Igralec ali bolje protagonist gledališkega dogodka je avtentična in fizična figura. [...] Na odru ni več pretvarjanja, nič ni hlinjeno, vse se dogaja v realnosti in se resnično zgodi. [...] Temu so prilagojena tudi sredstva igralcev, ki se jih poslužujejo da bi resnično delovali, saj resnično povzročijo, da kri teče, kri na odru dejansko teče.” (cit. po: Toporišič, v: *Prišli so Pupilčki*, 230)

S *Pupilijo* je Gledališče Pupilije Ferkeverk vzpostavilo v našem teatru dotlej neviden način odrskega nastopanja. Na odru so se pojavili neprofesionalni igralci, ki gledalcev niso niti za trenutek skušali prepričati, da so kdo drug kot oni sami. Nasprotno, namesto umetnosti igranja so Pupilčki kot kvaliteto novega gledališča povzdignili ne-igro in neprofesionalnost, igralca pa prekvalificirali v “zgolj” izvajalca odrskega dejanja. Ta težnja je sicer bila prisotna že v *Žlahtni plesni*, vendar pa se je v *Pupiliji* kontekstualizirala znotraj gledališča samega in dobila drugačen naboj. V *Žlahtni plesni* bi se status nastopajočih še dalo razlagati kot ne-igro na primer glasbenega

poustvarjalca ali konec koncev pesnika oziroma deklamatorja (lastnih) besedil. S prestopom v polje *gledališke* uprizoritve pa so se nastopajoči Pupilčki znašli v polju Kirbyjeve nematrične igre. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* namesto fikcijske totalitete pred gledalcem oblikuje v razdelke strukturirane slike na način kolaža, v katerih so dejanja predstavljena kot realna dejanja realnih oseb v vlogi izvajalcev umetniškega dogodka, ki poteka v časovni koordinati, identični realni. Kot to po Kirbyjevih opredelitvah velja za mnoge uprizoritve, ki jih smatra za hepeninge, se tudi pri *Pupiliji* matrica vzpostavlja le še skozi kontekst insceniranega prostora. V tem primeru je le-ta toliko bolj očitna in določujoča, saj gre za gledališki prostor.

S popolno zavrnitvijo literarne predloge kot tvorca vsebinsko zaokrožene fikcijske celote, ki se na odru vzpostavlja z igralčevim prevzemanjem vloge drugega, je *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* dosegla tudi odvrnitev od principa gledališke prezentacije zgodbe. Tehnika kolažiranja – tako na nivoju gledališkega teksta, kot v režijski postavitvi posameznih slik – v uprizoritvi ne gradi na kakršnikoli povezani zgodbeni celoti, pač pa prikazuje posamezna dejanja nastopajočih, ki jih v celoto povezuje spet zgolj kontekst gledališke predstave kot umetniškega dogodka.

Idejna podstat in tehnike, uporabljene v *Pupiliji, papa Pupilu pa Pupilčkih* so značilne za hepening. Toda medtem ko teoretiki hepening na eni strani soglasno obravnavajo kot gledališko formo, so na drugi pri tipologiji tega žanra do gledališko kontekstualiziranih dogodkov – kot je tudi *Pupilija* – ponavadi bolj zadržani in previdni. Neredko jih, kot je to očitno v primeru Darka Suvina, le pogojno uvrščajo med hepeninge oziroma jim predstavljajo njihovo mejno področje. Toda kriteriji sami so pogosto ohlapno določeni, definicije hepeningov pa dovolj odprte, da dopuščajo precejšnjo raztegljivost tega pojma.

“Not much is needed to transform this type of Happening into Action Theatre – only to allegorize the performance space and thus conjure up the vague outline of a fable.” (Suvini, v: *Happenings ...*, 290) // “Ni potrebno veliko, da se ta tip hepeninga preoblikuje v gledališče akcije – samo alegorizacija uprizoritvenega prostora in s tem zokrožitev šibko načrtane zgodbene linije.”

Ravno kontekst odrskega prostora in kompleksnejša struktura (četudi gre samo za več “prizorov”) gledališče akcije po Suvinu potisneta iz območja pravih hepeningov v

bližino drame. Tudi Richard Kostelanetz hepeninge, ki se kot načrtovan sklop vsebinsko bolj ali manj povezanih dogodkov, ki so le še v majhni meri ali sploh ne prepuščeni naključju in improvizaciji in se odvijajo prostorsko ločeno od publike, ki odrsko dogajanje spremlja le kot gledalec, označuje kot odrske uprizoritve (performanse).

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki radikalno prelamljajo tradicionalno vez literature z gledališčem. S tekstovnim in scenskim kolažem, neposrednostjo in razbitjem odrske iluzije se v mnogočem nedvomno nahajajo v polju hepeninga. Toda na drugi strani so za to uprizoritev značilne tudi vse tiste zgoraj našteje lastnosti, ki jo od pravega hepeninga odmikajo nazaj v (neliterarno) gledališče. Ne glede na to, da so Pupilčki na večih mestih podčrtali, da jim gre v odnosu med publiko in igralci za izenačitev statusa nastopajočega z gledalcem, jih v praksi to hotenje ni privedlo do izrabljanja določenih prijemov, ki bi uveljavili dejansko participacijo publike. Njihov igralec je enak gledalcu v smislu, da *ne igra*; vendarle pa izvaja neka načrtovana odrska dejanja. Meja med odrom in avditorijem pri tem ostaja jasno postavljena, gledalec in igralec pa se v svojih vlogah ne izmenjujeta. Ta izrazito gledališka prostorska umeščenost dogodka *Pupilijo* odmika od pravih hepeningov, pri katerih imata tako participacija publike na eni strani kot (z njo povezana ali pa tudi ne) negledališkost prostora na drugi zelo pomembno vlogo. Hopeningi so se izven umetniških prizorišč odvijali v veliki meri tudi zaradi same prostorske "nevtralnosti", ki dogodka ni v naprej kontekstualizirala kot umetniškega. Z umetnostjo nepovezovan prostor je meja med umetniškim in vsakdanjim na eni strani zabrisoval, na drugi pa jo istočasno poudarjal. Hopeningi naj bi bili namreč kot umetniški dogodek vsajeni v nek prostor, kakršen pač je; na način umetniške intervencije v vsakdanjost. Takih je precej hepeningov OHO-ja, na primer tudi bolj znana *Triglav* in *Pogreb faraona*. Vendar pa na drugi strani za mnogo uprizoritev, ki danes veljajo za hepeninge, ne moremo reči, da so se le vsadile v prostor. Prav tako se kriterij inscenacije prostora (poleg kompleksnosti dogodka) postavlja kot eden ključnih ločevalnih faktorjev med hepeningi in eventi; torej se neinsceniranost kot nujni pogoj pripisuje eventom, in ne hepeningu. Namreč, hepeningi so v praksi ponavadi vendarle tudi prostorsko bolj ali manj inscenirani oziroma si prostor prilagajajo, kot je to značilno za gledališke uprizoritve. S tem pa prej kot na kontekstualizacijo dogodka kot gledališkega ciljajo na razširitev oziroma relativizacijo takega konteksta samega. Medtem ko nematričnost in samoreferenčnost

dogajanja na gledališkem odru podčrtava, krha ali pa celo ruši gledališke konvencije, jih hepening na nek spreobrnjen način vzpostavlja v prostoru, kjer a priori ne veljajo.

Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke je po eni strani gledališče, ki se na novo vzpostavlja z radikalnim odklonom od literature, po drugi pa je to odvrnitev konkretno izpeljalo s postopki, značilnimi za hepening. Po Darku Suvinu pravi hepening znotraj gledaliških prostorov ni možen, ker gledališče samo uprizoritvi predstavlja premočen kontekst, ki jo približa območju dramske igre. Tudi Richard Kostelanetz hepeninge v veliki meri kategorizira na podlagi prostorke insceniranosti ter ločenosti publike in nastopajočih. Ta dva kriterija sta, poleg stopnje kontroliranosti dogodka, sčasoma postajala vse bolj odločilna pri razmejitvi hepeninga ne toliko od drugih sorodnih mu zvrsti, temveč od linije sodobnega gledališča, ki se je s težnjo po ukinjanju principa mimetičnega, reprezentacijskega predstavljanja v mnogih stilno-formalnih postavkah približala principom, značilnim za zgodnji hepening. Kirbyjeva nematričnost oziroma Suvinova nediegetičnost se kot osrednji postavki hepeninga približata tudi Lehmannovemu konceptu postdramskega gledališča, kot ga razvija ravno ob lociranju odsotnosti zgodbenega principa, referiranja uprizoritve na fiksijsko totaliteto. Z izenačitvijo realnega in gledališkega časovno-prostorskega okvira ter dejanja tudi v gledališču namreč prihaja do navideznega rušenja, dejansko pa reflektiranja, ene temeljnih *gledaliških* postavk – igre oziroma iluzije. Estetiko realnega, o kateri je bil govor ob Lehmannovem postdramskem gledališču, lahko razumemo tudi kot radikalizacijo več kot petdesetletne težnje k odkrivanju avtonomne gledališke podstati, ki jo (gledališko-)literarna zgodovina in teorija od Szondija dalje zasledujeta kot krizo drame, dramskega gledališča, osebe in nenazadnje dramskega avtorja.

Gledališče Pupilije Ferkeverk je s *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki* izstopilo iz območja dramskega oziroma literarnega gledališča in se kot vizija "čistega gledališča" na eni strani vklopilo v linijo hepeninga, na drugi pa hkrati pridružilo valu tistih sočasnih eksperimentalnih gledaliških praks, ki so s preseganjem oziroma poseganjem v kategorijo iluzije in zgodbenosti meje gledališča oddaljile od tradicionalnega zahodnega koncepta mimetičnega predstavljanja. V kontekstu teorije hepeninga bi *Pupilijo, papa Pupila pa Pupilčke* zato lahko označili kot *gledališki hepening*; Suvinovo gledališče akcije, Kostelanetzovo odrsko uprizoritev

(performans), Higinsovo gledališče dogodka oziroma Wilesovo gledališče performansa.

4. 3 Gledališki tekst in govor v luči performativnega obrata

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki je, če uporabim Tauferjeve besede, “v nenehnem menjavanju igre in tistega stanja, ki relativira igro resničnosti in resničnost igre” (Taufer, 42), na oder postavila nekaj, kar naj bi po napovedih akterjev Gledališča Pupilije Ferkeverk bil “pravi teater” (Jovanović, v: *Prišli so ...*, 90). Toda njihova vizija “pravega teatra” je, kot ugotavlja Tomaž Toporišič, dejansko pomenila “odmik od tako rekoč vsega, kar je ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja v slovenskem prostoru veljalo za pravi teater” (Toporišič, v: *Prišli so ...*, 216).

Pupilija je nastala na podlagi ideje o gledališču, ki se že v izhodišču odpove povezavi z dramsko literaturo in si gledališki tekst šele ustvarja. Ustvarjen je bil kolektivno¹³⁸, iz (odlomkov) literarnih in neliterarnih besedil, ki so na drugi strani tudi sama brez izjeme prvotno obstajala kot nedramska; brez “pretenzije na gledališko interpretacijo” (Kralj, v: *Vidici*, št. 140, 1970, 15).

“[P]rezentacija teksta ni [bila] primarno opravilo in predstava se [je] realizira[la] neposredno z gledališko vizualizacijo, ki je [bila] privržena gledališču in ne literaturi.” (Kralj, v: *Vidici*, št. 140, 1970, 16)

Želja po gledališkem izstopu iz območja odrske iluzije v realnost, zato da bi – zdaj že – gledališče (ponovno) dobilo “osvobajajočo moč”, izkazuje nek bistven premik v razumevanju narave in funkcije gledališke uprizoritve. “Moteča” postane ena osnovnih postavk gledališča, in sicer ta, da jezik in dogajanje na odru reprezentirata še nekaj drugega od fizično prisotnega; da se nanašata na neko drugo – fikcijsko – totaliteto.

¹³⁸ Gledališki tekst *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* kot celota dejansko nima enega avtorja. Izbor posameznih literarnih in neliterarnih tekstov – ti kot v drugih kontekstih prej obstoječa besedila seveda imajo svojega avtorja – je opravila Skupina 443 (Jesih, Kocbek, Kralj, Svetina, Rogelj, Jovanović), delno pa so bili narejeni med pripravi na predstavo (npr. stavki iz prizorov Kopanje, Lepa Anka ali Jesihova latovščina).

Ob tem se zastavlja vprašanje, zakaj je šele s popolnim zanikanjem literature – literarnega besedilnega principa – gledališče lahko *neposredno* in kaj to pomeni za status teksta in govora? Pri iskanju odgovora na to in nadaljna vprašanja, ki iz tega izhajajo, se bom naslonila na teorijo, ki jo je v *Estetiki performativnega* predstavila Erika Fischer-Lichte, in študijo govornih dejanj Johna L. Austina, od koder izvira pojem *performativnega*, ki ga je Fischer-Lichtejeva s področja jezikoslovja prenesla na raziskovanje specifične vrste sodobnega gledališča napram “klasičnemu”, dramskemu gledališču. V nadaljevanju se sprašujem tudi o možnosti (uspešnega) performativnega izreka v gledališču in fenomenu uprizoritve kot posebne vrste (govornega) dejanja vzpostavljanja stvarnosti.

4. 3. 1 Performativni obrat

Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* izhaja iz opažanja, da je v drugi polovici petdesetih, zlasti pa v šestdesetih letih 20. stoletja prišlo do prestopanja meja med posameznimi umetnostmi, česar rezultat je bil formiranje novih – hibridnih uprizoritvenih načinov. Ob tem sicer poudarja, da sam pojav mešanja oziroma kombiniranja večih umetniških načinov seveda ni nekaj novega. Nenazadnje se, na primer, pri uprizoritvenih umetnostih ravno na podlagi takih kombinacij ločuje med (dramskim!) gledališčem, opero, baletom in tako dalje. Vendar pa dotlej tovrstni hibridni žanri niso izhajali iz težnje po predstavljanju umetnosti kot *dogodka*. To je po njenem tisti ključni miselni obrat, ki je sprožil nič manj kot odpravo meja med tradicionalno zastavljenimi kategorijami umetnosti. Fischer-Lichtejeva ga imenuje *performativni obrat*.

“Meje med posameznimi umetnostmi so postajale vse bolj gibljive – umetnosti so vse bolj težile k temu, da bi namesto del ustvarjale dogodke, pri čemer so se presenetljivo pogosto realizirale v uprizoritvah.” (Fischer-Lichte, 23)

Erika Fischer-Lichte teoretski fokus od vprašanja razmerja med tekstom in uprizoritvijo tako preusmerja na vprašanje prezence v živo, igralčevega telesa, tematizacije gledališkega konteksta ter odnosa med nastopajočimi in opazujočimi. Tradicionalne estetske teorije, ki sicer še vedno ostajajo uporabne v marsikaterem pogledu, se novim fenomenom, povezanim s performativnim obratom, po njenem ne

morejo uspešno približati. Ne zmorejo namreč zajeti temeljnega obrata, ki se v razumevanju umetnosti zgodi s prestrukturiranjem umetniškega dela v dogodek. Z razgrnitvijo nekaterih novih pojmov in redefinicijo obstoječih Fischer-Lichtejeva zato postavi okvire teorije – estetike performativnega –, ki specifično estetskost (gledališke) uprizoritve obravnava in razlaga iz njene dogodkovnosti.

Kot Michael Kirby in Marvin Carlson v teoriji hepeninga oziroma performansa, tudi Fischer-Lichtejeva performativnemu zasuku v zametku sledi zlasti v likovnih umetnostih, predvsem slikarstvu, a vendarle enako težnjo vseskozi locira tudi v drugih umetnostih. Od zgodovinskih avantgard preko 'action paintinga' do 'body arta' na eni strani ter "smrti avtorja", krize koncepta dramskega, mimetičnega gledališča in iskanja avtonomne gledališke podstati na drugi opaza obrat od razumevanja vloge umetnika kot stvaritelja umetniškega dela in umetnosti kot prezentacije artefakta k poudarjanju umetnosti kot postopka. To tudi v zvrstí, ki tradicionalno niso vezane na koncept uprizarjanja, uvaja princip izgrajevanja umetniškega dela skozi dogajanje in interakcijo – princip umetnosti kot dogodka v določenem časovno-prostorskem in družbenem kontekstu.

Razmah prevpraševanj o formi, statusu, okvirih in nanje vezanih normativih v umetnosti, ki so vse od nastopa zgodovinskih avantgard skozi 20. stoletje stalnica, Fischer-Lichtejeva – kot Lehmann – od konca šestdesetih let dalje povezuje tudi z vseprisotnostjo medijev ter vznikom novih možnosti, ki jih je znotraj obstoječih umetnosti omogočil tehnološki razvoj. V vedno radikalnejših poskusih preseganja tradicionalnih danosti in omejitev, so tako meje med posameznimi umetnostmi postajale vse bolj razrahljane in nazadnje s konceptom vse vključujočega dogodka, ki naj nadomesti končni umetniški izdelek kot otipljivo monumentalno vez med ustvarjalcem in sprejemnikom, tudi ukinjene. Pri tem:

“[n]e gre le za likovno umetnost, glasbo, literaturo ali gledališče – vsi se nagibajo k temu, da bi se realizirali v *uprizoritvah* in kot *uprizoritve*. Namesto, da bi umetniki ustvarjali dela, vse bolj proizvajajo *dogodke*, ki pa ne vključujejo le njih samih, temveč tudi prejemnike, se pravi opazovalce, poslušalce in gledalce. S tem so se pogoji za produkcijo in recepcijo umetnosti bistveno spremenili.” (Fischer-Lichte, 30)¹³⁹

¹³⁹ V literaturi Fischer-Lichtejeva performativni sunek opaza ne le znotrajliterarno, na primer v t. i. romanu-labirintu, in v prehodu k tretji paradigmi, ki v središče pozornosti postavi bralca, temveč tudi v

Performativni sunek je po Fischer-Lichtejevi v šestdesetih izrazito izkusilo tudi gledališče. Od do tedaj bolj ali manj uveljavljene prakse uprizoritve kot gledališke realizacije dramskega (literarnega) dela – čeravno še tako “nedramske” – je prišlo do poudarjanja gledališča kot prostora izvajanja nečesa, kar se kot umetniško delo šele vzpostavlja preko avtonomne odrske akcije. Gledališče se je soočilo s padcem reprezentativnega in privilegiranjem *performativnega* načela.

“Koncept gledališča kot tekstualne umetnosti, znotraj katere je odnos med duhom in telesom razkrival dominanco besed/duha nad telesom [...] je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado.” (Toporišič, *Ranljivo ...*, 21)

S tem se je dramatični fokus prenesel z odnosa med liki na odnos med akterji in gledalci. Uprizoritev kot zaključeno umetniško delo se je izgrajevala iz razmerja med slednjimi, in ne več iz notranje komunikacije med osebami, ki se je odvijala mimo opazujočega gledalca. Fischer-Lichtejeva zato poudarja, da gre pri performativnem obratu predvsem za ponovno opredelitev razmerja med igralci in gledalci; bolj kot za prikazovanje nekega drugega – fikcijskega – sveta, naj bi gledališču šlo za proizvajanje posebne relacije med prisotnimi.

Tako kot prvi moderni gledališki reformatorji in predstavniki avantgarde, tudi povojna neoavantgarda in eksperimentalno gledališče sledita prepričanju, da smoter uprizoritve ni v izgrajevanju vsebinsko-pomenskih struktur, ki jih skupina ustvarjajočih posreduje skupini opazujočih. Toda zgodovinska avantgarda se je s tem soočala kot z nasprotjem med pomenom in učinkom ter odgovor iskala v posvečanju slednjemu na račun prvega. Svojo estetiko učinkovanja je vzpostavila z omejevanjem gledaliških sredstev in jezika na njihovo materialno zaznavno dimenzijo. Nastopajočim je bila odvzeta naloga neposrednega proizvajanja pomenov, hkrati pa je to pomenilo, da je bilo izdvajanje smisla omogočeno gledalcem. Ti so pomene lahko

porastu in popularizaciji večerov literarnega branja, pri katerih se vse jasneje kaže razlika med branjem kot dešifriranjem besedila in branjem kot uprizoritvijo. “Spektakularno branje” Guntherja Grassa iz *Lista* v hamburškem teatru ali “dogodek” *Brati Homerja*, dvaindvajseturno neprekinjeno branje Homerjeve *Iliade*, sta po Fischer-Lichtejevi primera realizacije literature kot uprizoritve. Slovensko vzporednico bi lahko videli v *Žlahtni plesni Pupilije Ferkeverk*, ki s preseganjem forme pesniškega recitala v smeri gledališke uprizoritve predstavlja svojstven in pri nas tedaj edinstven model predstavitve literature kot dogodka, uprizoritve.

generirali sami, na podlagi zlasti čustvenega doživetja odrskega dogajanja. Za neoavangardo in gledališče zadnjih tridesetih let 20. stoletja pa je značilno, da ne izhajata več iz ideje o medsebojnem izključevanju materialnosti in znakovnosti oziroma pomena in učinka.

“Materialni status ne sovpadе s statusom označevalca, temveč se od njega odcepi in zahteva svoje lastno življenje. To pomeni, da neposredni *učinek* objektov in dejanj ni odvisen od pomenov, ki bi jim jih bilo mogoče pripisati, temveč pride do njega neodvisno od njih, delno celo pred vsakim poskusom pripisovanja pomena, vsekakor pa onstran njega.” (Fischer-Lichte, 30)

Gledališče po performativnem obratu osrednjo pozornost pogosto posveča ravno delikatnemu razmerju med pomenom in učinkom, znakom in referenco, ki ju ponovno povezuje z vztrajnim raziskovanjem, kaj je pravzaprav tisto, kar v uprizoritvi ustvarja pomen in kako ta učinkuje. Namesto da bi ustvarjalo pogoje, ki omogočajo nemoten status gledalca kot voyeurja, njegovih zaznavnih reakcij noče več izključiti kot za uprizoritev nepomembne ali celo moteče, pač pa želi z določenimi strategijami vzbujati določene reakcije, ki dejansko šele narekujejo in (so)oblikujejo potek same uprizoritve. Gledalec tako ni več tisti, kateremu se posreduje nekakšne pomene ali se nanj skuša učinkovati. Gledalec postane so-subjekt, saj se uprizoritev lahko zgodi šele v njegovi soprisotnosti in z njegovimi odzivi.

“Gledalci so soigralci, ki s svojo udeležbo pri igri, tj. s svojo fizično prisotnostjo, s svojim zaznavanjem, s svojimi reakcijami proizvedejo uprizoritev. Ta nastane kot rezultat interakcije med igralci in gledalci.” (Fischer-Lichte, 47)

Vprašanje vzajemnega učinkovanja je tako v gledališču od šestdesetih let dalje redno obravnavano in izvajano kot eksperiment, ki naj bi prinesel nova spoznanja v zvezi z možnostmi napovedovanja in nadzora nad uprizoritvijo. Erika Fischer-Lichte to vzajemno vplivanje med igralci in gledalci označi kot samonanašalno in nenehno spreminjajočo se *feedback zanko*, ki tekom uprizoritve le-to sproti usmerja, s tem pa jo dejansko proizvaja. Režija v gledališču po performativnem obratu prevzema predvsem nalogo

“razviti uprizoritvene strategije, s katerimi bo mogoče zasnovati in proizvesti obetavno nastavitev poskusa.” (Fischer-Lichte, 60)

Efektov *feedback zanke* in torej poteka uprizoritve se namreč ne da v celoti predvideti in nadzorovati.

Od proizvodjanja in podajanja pomenov ter tudi od iskanja možnosti učinkovanja na gledalce se interes eksperimentalnega gledališča od šestdesetih let dalje prenese na obravnavo samega razmerja med pomenom in učinkom v gledališču, kar z drugega zornega kota istočasno pomeni novo opredelitev razmerja med igralcem in gledalcem. Po Fischer-Lichtejevi je po performativnem obratu dogodkovnost tista, ki vzpostavlja estetskost uprizoritve. To potemtakem pomeni, da postane pomembnejše od tega, kaj se je zgodilo, to, *da* se je nekaj zgodilo, kar pa je bistveno vezano prav na odnos, ki se vzpostavi med igralci in gledalci. S tem obratom se je gledališče odvrnilo od koncepta prikazovanja nekega drugega sveta in priznavanja nadrejenih mu kontekstov ter se posvetilo lastnim mehanizmom delovanja v čisti prisotnosti. Uprizoritev se ne odvija več v znamenju proizvodjanja pomenov preko prikazovanja fikcijskega sveta. Dejanja igralcev in gledalcev se ne nanašajo na nič drugega, kot na to, kar pač izvajajo. V tem smislu so samonanašalna. Fischer-Lichtejeva ugotavlja, da ob tem prihaja do svojevrstne dvojnosti sporočanega oziroma prikazanega. Po eni strani se pojavljajo izolirani pomeni, ki so na neki način desemantizirani, po drugi pa se na tak način vzpostavljajo v njihovi samonanašalnosti. Gledalec zaznava gesto, govor itd. ne kot nepomembno oziroma nepomensko, pa tudi ne kot simbolno dejanje, temveč kot natanko to in samo to, kar je –

“zaznava kot to, kot kar se prikazuje, tj. v njegovi fenomenalni biti.” (Fischer-Lichte, 230)

“Materialnost, označevalec in označenec v samonanašalnosti sovpadajo.” (Fischer-Lichte, 230)

S tem je odpravljeno razlikovanje, ki je bilo za zgodovinsko avantgardo bistveno – razlikovanje med čutnim zaznavanjem objekta in dodeljevanjem pomena. Materialnost, označenec in označevalec se ponovno razhajajo le v primeru sprožitve asociativnega toka, ki ga gledalec lahko doživi ob zaznavanju določenega

označevalca. Toda ne glede na to je obema tipoma proizvodjanja pomenov po Fischer-Lichtejevi skupno,

“da ne potekata na bazi intersubjektivno veljavnega koda, na bazi dodeljevanja, ki bi ga utemeljevala konvencija.” (Fischer-Lichte, 235)

Uprizoritev ne temelji na posredovanju smisla, ampak zgolj podaja neposredno prisotno materialnost. Odrska dejanja – tako govorna kot negovorna – nimajo namena kazati na nič drugega, kot na to, kar so oziroma kar izvajajo. Pri tem stvarnosti ne opisujejo, je ne reprezentirajo, temveč jo vzpostavljajo, in sicer stvarnost, ki je statusno – vsaj navidez – identična tisti, v kateri se nahajata gledalec in igralec.

Erika Fischer-Lichte zato kot osnovni koordinati svoje teorije postavlja samonanašalnost in feedback zanko, bistveno karakteristiko gledališča po dramskem in miselni obrat, ki je do njega privedel, pa poimenuje s pojmom, prevzetim iz lingvistike. Koncept *performativnosti* po Fischer-Lichtejevi namreč kar najbolje povzema, v čem je pravzaprav omenjeni miselni in praktični obrat, do katerega naj bi prišlo konec petdesetih oziroma v šestdesetih letih z nastopom neoavantgarde in vzponom eksperimentalnih gledališč. Gre za obrat od reprezentacije, posnemanja, zgodbe, *opisa*, k dogodku, uprizarjanju realnosti, ki postaja umetnost, *izvajanju*.

Teza o reprezentacijskosti klasičnega oz. tradicionalnega gledališča se je v opoziciji do dogodkovnosti, prezentacijskosti modernih eksperimentalnih gledaliških oblik od šestdesetih let dalje v gledališki teoriji razvijala analogno s poststrukturalističnim zavračanjem semiotičnega modela v lingvistiki, predvsem pa z nekaterimi novimi izhodišči pragmatičnega jezikoslovja, ki je raziskovalni interes preneslo z jezika kot sistema na jezik v rabi.¹⁴⁰

Kritika semiotičnega modela se je nanašala zlasti na koncept znaka, označevalca, ki po definiciji reprezentira nekaj drugega, česar realne vrednosti sam nima. Znak v semiotiki vedno stoji na mestu nečesa primarnejšega, bazično obstoječega v svetu;

¹⁴⁰ ‘Performance’ kot pomemben pojem je utrdil Noah Chomsky z ločevanjem med ‘performance’ in ‘competence’. Slednja zajema idealno splošno gramatično védenje o jeziku, medtem ko ‘performance’ pomeni specifično aplikacijo te kompetence v posamezni govorni situaciji. Chomskyjevo razlikovanje seveda priključuje v spomin že Saussureovo delitev na ‘langue’ in ‘parole’, vendar pa Chomsky izpostavi pomembno razliko med možnostjo in dejanjem, čeravno v veliki meri ohranja tradicionalno lingvistično dožemanje jezika kot sistema na eni strani in jezika v rabi na drugi.

ima reprezentacijsko, ne pa prezentacijske vrednosti. Tako izhodišče je v poststrukturalizmu obveljalo za nesprejemljivo, ker namreč temelji na principu odsotnosti. Poststrukturalistična kritika semiotike oziroma strukturalizma je v jezikoslovje uvedla nekatere pojme, ki sta jih v izhodiščih povzemali tudi literarna in gledališka teorija, zlasti pri razmejevanju tradicionalnega gledališča od novih uprizoritveno-gledaliških oblik. Josette Feral na primer v delu *Modern Drama* tradicionalnemu gledališču pripisuje semiotično pozicijo označevanja odsotnega (realnosti), medtem ko se performans po njenem giblje v smeri dekonstrukcije tega načela s tem, da v ospredje postavlja princip gledališča kot prezentacije – gledališča kot procesa, ki poteka v čisti sedanjosti in ne označuje ničesar izven sebe.

Na drugi strani je na podlagi jezikoslovnih teorij govornih dejanj in preučevanja jezika v praksi Richard Ohmann v delu *Speech acts and the Definition of Literature* na primer predlagal obravnavo literature kot "kvazi govornega dejanja", ki temelji na bralčevi udeležbi in poznavanju, vedenju o govornih dejanjih. Iz podobnih izhodišč je Stanley Fish nasprotno poantiral, da je opozicija med t. i. realnim (resnim) in fikijskim (parazitskim) jezikom relativna in vprašljiva. Za realne pojme velja, da kažejo, napeljujejo na neko realno obstoječo zunajjezikovno stvarnost. Fish pa meni, da so realni pojmi nič več kot le zakrinkane oblike fikijskih pojmov. Njihova vsebina da je prav tako nenaravna in skonstruirana kot tista fikijskih pojmov. Kar vemo o svetu, ni svet, temveč zgodbe o svetu. Vsaka raba jezika je torej lahko le interpretacija realnosti, zato je razlikovanje med fikijskim in realnim na nivoju jezikovne rabe po njegovem neutemeljeno.

Toda ena najvplivnejših jezikoslovnih teorij, zaslužna za lansiranje pojma *performativnosti* in uvida govora kot *dejanja*, je veliko manj direktno povezana s sociolingvističnimi študijami in družbeno kontekstualizacijo rabe jezika oziroma tvorbe besedil.

4. 3. 2 Austinova teorija govornih dejanj

Gre za teorijo Johna Langshawa Austina, katere temelje je postavil s predavanji na Univerzi Harvard l. 1955. V knjižni obliki so bila po zapiskih izdana l. 1962 pod

naslovom *How to do things with words* (*Kako napravimo kaj z besedami*¹⁴¹). Austin je tu ne le predstavil novo metodološko osnovo, ki izhaja iz uvida jezika kot dejanja, pač pa je postavil tudi osnovo za razvoj koncepta performativnosti, ki je daleč presegel meje lingvistike.

Opozoril je namreč na obstoj skupine glagolov in (posledično) izrekov¹⁴², za katere ne moremo trditi ne da so resnični ne da so neresnični.

“Vse predolgo so filozofi domnevali, da lahko ‘trditev’ zgolj ‘opiše’ stanje stvari ali ‘ugotovi dejstvo’, in da mora to napraviti bodisi resnično bodisi neresnično.” (Austin, 13)¹⁴³

S tako delitvijo, je zatrjeval Austin, je spregledana cela vrsta glagolov oziroma izrekov, ki ne le ne morejo biti ne eno ne drugo, ampak namesto tega, da bi neko dejanje (npr.) opisovali, dejanje s tem, ko so izrečeni, izvršujejo. Austin je take glagole (izreke) zato poimenoval performative (performativni), ostale pa konstativi (konstativni). S performativi opravljamo dejanja, ki bi jih drugače kot z besedami skoraj ne mogli izvesti, ali vsaj ne s tako natančnostjo.¹⁴⁴ Ko nekaj obljubimo, krstimo, stavimo itd., ta dejanja z izrekom tudi že izvedemo. S tem, da rečemo na primer: “Obljubim, da pridem,” smo obljubo že dali, smo že obljubili. Vendar Austin dalje ugotavlja, da za izvršitev nekega dejanja le ni dovolj zgolj izreči performativni izrek. Da je ta ‘posrečen’, morajo biti izpolnjeni določeni pogoji in ustrezne (zunajjezikovne) okoliščine, pogosto pa je treba izvesti še kakšno drugo dejanje, naj

¹⁴¹ V slovenskem prevodu je delo izšlo l. 1990. Kot zanimivost naj dodam, da je urednik in izdajatelj prvih dveh angleških izdaj (J. O. Urmson) v svojem predgovoru zapisal, da je Austin povedal, da je nekatere poglede, iz katerih je v znamenitih predavanjih izhajal, izoblikoval že l. 1939 in jih vključeval v razne članke – “kmalu potem pa sem za razne družbe vzdignil še več te ledene gore ...” (cit. po Urmson, v: Austin: *Kako napravimo kaj z besedami*, 8).

¹⁴² V izrazju sledim uporabi (in njeni utemeljitvi), ki jo uvaja slovenski prevod (Bogdan Lešnik) *Kako napravimo kaj z besedami* (*, 14–15 in 18).

¹⁴³ Austin je do (tradicionalne) filozofije imel precejšnjo (cinično) distanco; o njej je med drugim izjavil, da je “ropotarnica vsega, česar druge znanosti niso sprejele” (cit. po Žagar, v: Austin, 159). V filozofiji sta ga predvsem motila abstraktnost in prehitro posploševanje. Mnoge filozofske diskusije, ki so po njegovem izhajale iz neutemeljenih posplošitev, je zato označil za “kokodakanje”. Tudi v jezikoslovju je bil mnenja, da se je treba posvečati majhnim razlikam vsakdanjega govora in je prisegal na nujnost obravnave govornih fenomenov z upoštevanjem partikularnosti vsakokratnega konteksta in govorčeve dejavnosti izrekanja. Ko je vpeljal razlikovanje med performativi in konstativi, se je tako namenoma obregnil ob filozofsko delitev sodb na resnične in neresnične, rekoč: “Ni nam treba iti zelo daleč nazaj v zgodovino filozofije, da bi videli, da si filozofi bolj ali manj redno domišljajo, da je edina lastnost, edina lastnost, katere koli izjave (to je: vsega, kar rečemo), da je resnična ali neresnična.” (cit. po Žagar, v: Austin, 162).

¹⁴⁴ Austin sicer kmalu ugotovi, da lahko stavimo npr. tudi tako, da vržemo kovanec v stavno napravo. Vendar to ne spremeni dejstva, da dejanje stave v drugem primeru lahko izvedemo le s performativnim izrekom.

bo to nadaljne izrekanje ali kaj drugega. Austin v nadaljevanju razdeli pogoje, ki morajo biti izpolnjeni za posrečen performativ. Ti so v povzetku sledeči:

1. obstajati mora konvencionalni postopek z določenimi konvencionalnimi učinki, ki sam vključuje možnost izrekanja določenih besed v določenih okoliščinah od določenih ljudi in zahteva njihovo ustreznost;
2. vsi udeleženi morajo postopek izpeljati pravilno in v celoti (izrečeno formulo mora spremljati ustrezna vsebina);
3. govorec mora biti v izrekanju oziroma postopku, ki ga z izrekom sproži, iskren, vsi udeleženci pa morajo imeti namen ravnati v skladu z izvedenim postopkom in pozneje res rako ravnati.

Zatem Austin navaja tudi celo vrsto možnih razlogov in primerov 'neposrečenega' performativa. Za pričujočo nalogo je najbolj bistven seveda tisti, ki zadeva gledališki govor. Austin tu izhaja sicer iz (neposrečene) rabe performativov, vendar za govor na odru (in v literaturi) potem na splošno ugotavlja sledeče:

“performativni izrek je, na primer, *na poseben način* prazen ali ničn, če ga izreče igralec na odru ali če je predstavljen v pesmi ali izrečen v monologu. Podobno velja za kateri koli in vsakršen izrek – v posebnih okoliščinah lahko pride do velikih sprememb. Jezik je v takih okoliščinah rabljen – razločno – na posebne načine, ne resno, temveč nekako *parazitsko* glede na svojo normalno rabo – na načine, ki sodijo v doktrino *etiolacij* jezika.” (Austin, 31)¹⁴⁵

Tako rabo jezika Austin izključuje iz nadaljne obravnave, v kateri se posveča zgolj jezikovnim formulacijam “v vsakdanjih okoliščinah” (Austin, 31). Vendar, oglejmo si nadaljni potek Austinove misli, ki se ne glede na to, da gledališko izrekanje že na začetku razprave izključi kot neresno, seveda tiče tudi le-tega, če naj je res “parazitsko”.

Ko Austin razdeli pogoje za posrečen performativ, ugotovi, da so poleg t. i. eksplicitnih performativov (glagoli, ki izrečeni v prvi osebi ednine, sedanjem času,

¹⁴⁵ Austin kar dvakrat jasno poudari, da je odrski izrek *na poseben način* ničn. V čem je ta način poseben, lahko sklepamo iz oznake *parazitsko* in *etiolirano*. Prvo oznako bi se dalo primerjati z oznako fikcijskosti, ki jo literarnemu (dramskemu) govoru (pisavi) v relaciji do “realnega” pripne Austinov učenec John Rogers Searle. O tem bo govor kasneje. Etiolacijo jezika pa Austinov prevajalec Bogdan Lešnik v opombi razlaga kot ‘zbledelost’, “kakor ‘zbledi’ prvotni pomen” (Austin, 31). Pojem izhaja iz botanike in je v SSKJ razložen kot pojav nenormalnega razvoja in bledenja zaradi pomanjkanja svetlobe pri rasti. V angleščini, v kateri je Austin pojem uporabil, se ‘etiolated’ uporablja tudi v pomenu izgube fizične moči, zdravja, krepkosti ali (psihične) vsebine oziroma splošne oslabelosti.

povednem naklonu in tvornem načinu¹⁴⁶ tudi že opravijo dejanje, ki ga izražajo) performativno lahko rabljeni tudi izreki, ki na prvi pogled niso performativni;

“zelo pogosto [je] v različnih situacijah izrekanja *isti* stavek rabljen na *oba* načina, performativnega in konstativnega.” (Austin, 66)

Namreč, izrek, kot je na primer “Zapri vrata!”, navidez sploh ni performativen, a vendar zajema dejanje ukazovanja. Razumemo ga kot “Ukazujem ti, da zapreš vrata!”. Zato, da bi bil nek izrek performativen, torej sploh ni nujno, da je izražen z eksplicitnim performativom. Take izreke Austin poimenuje ‘primarni performativi’ in zanje ugotavlja, da jih je vedno mogoče izraziti tudi z eksplicitnim performativom. Vendar pa “[j]ezik kot tak in na svojih primitivnih stopnjah ni natančen in prav tako ni v našem primeru ekspliciten” in primarni performativi obstojijo kot samostojno rabljene oblike, katerih značilnost je med drugim prav njihova neeksplicitnost. Še več, ne glede na neeksplicitnost so povsem kos doseganju želenega učinka. Austin po tej sledi nazadnje ugotovi, da je v bistvu *vsako* izrekanje do neke mere že izvrševanje nekega dejanja. Tudi ko kaj ugotavljamo, opisujemo, poročamo itd., opravljamo neko dejanje, ki je dejanje prav toliko, kot če grozimo, obljublamo ipd.. Tudi konstativ je torej v nekem smislu performativen ali pa je vsaj *nekonstativen*, kakor bi lahko z največjo gotovostjo trdili za izreke, za katere je Roman Jakobson dejal, da v njih prevladuje fatična funkcija. To spoznanje ogrozi Austinovo temeljno izhodišče pri delitvi glagolov oziroma izrekov na performativne in konstativne. Definicija performativa kot glagola, ki služi izvedbi nekega dejanja, se izkaže za nezadostno ali vsaj preohlapno. Da bi se lahko ponovno približal konceptu performativnega glagola (izreka), Austin tako nekje na sredi predavanj sklene najprej natančneje opredeliti pomen ‘govornega dejanja’ oziroma “okoliščine ‘formuliranja izreka’” (Austin, 84).¹⁴⁷ V ta namen ga razdeli na tri “poddejanja”, ki jih poimenuje lokucijsko, ilokucijsko in perlokucijsko. Lokucijsko dejanje je dejanje izrekanja nečesa, kar ima

¹⁴⁶ Ali pa tudi v 2. ali 3. osebi ednine, v sedanjiku, povednem naklonu in tvornem načinu, kar velja predvsem za javne napise in opozorila tipa “Potniki *so naprošeni*, da zapustijo ladjo”. Vendar to na tem mestu niti ni bistveno.

¹⁴⁷ Na tem mestu Austin v opombi ponovno omeni, da se je treba pri tem zavedati tudi možnosti jezikovne etiolacije, “kakor se pojavlja, ko rabimo govor pri igri, v fikciji in poeziji, pri citiranju in recitaciji” (Austin, 84). Vendar je na drugi strani jasno, da je za razumevanje in razpravljanje o taki rabi, ki jo Austin imenuje “parazitska” in “neresna”, najprej treba poznati “resno” rabo, na kateri se “parazitiranje” sploh lahko vrši.

smisel in referenco. Da to lahko storimo, moramo najprej tvoriti neke glasove (fonetično dejanje), ki so del nekega določenega jezika, pripadati morajo njegovemu besedišču in biti v skladu z njegovo slovnico (fatično dejanje), poleg tega pa morajo te izbrane besede določenega jezika tudi nekaj pomeniti, se pravi imeti smisel in referenco (retično dejanje). Prvo dejanje, ki ga z govorom vršimo, je torej to, da nekaj smiselne (pomenskega) izrekamo. Vendar pa lokucijsko dejanje samo le postreže z nekim določenim pomenom, ničesar pa še ne pove o *moči* nekega izreka. S tem, *ko* opravimo lokucijsko dejanje, nadaljuje Austin, opravljamo tudi že neko drugo dejanje, ki ga poimenuje ilokucijsko.¹⁴⁸ Govor – in znotraj tega tudi neki določen izrek – namreč lahko uporabljamo na zelo veliko načinov, torej je v njem vedno prisotna hkrati s samim izjavljanjem (*da* nekaj sploh rečemo) tudi informacija o tem, kako in v kakšnem smislu smo v določenih okoliščinah to izrekli. Izvedba ilokucijskega dejanja torej zajema dejanje, ki smo ga opravili s tem, *ko* smo nekaj v določenih okoliščinah izrekli. Austin tako vzpostavlja razliko med pomenom in močjo neke izjave. Slednja v lokuciji ni neposredno opredeljena, je pa vsebovana v izvršenem lokucijskem dejanju; je ilokucijska moč, ki opredeljuje, kako lokucijo rabimo (ali opozarjamo, sprašujemo, grozimo itd.). Izvedba lokucijskega dejanja in tedaj torej že ilokucijsko dejanje, pa je dalje (lahko) tudi izvedba še nekega tretjega dejanja, ki se nanaša na posledične učinke našega izreka. To dejanje Austin poimenuje *perlokucijsko*, ker z njim namreč napravimo nekaj *s tem, da* smo nekaj rekli. Pri tem se perlokucija lahko ali pa tudi ne nanaša v poimenovanju dejanja na njegovo lokucijsko in ilokucijsko razsežnost. Austin svojo misel ilustrira s sledečim zgledom: “Tega ne smete storiti!”. Lokucijsko dejanje je pri tem dejanje, *da* je nekdo to pač rekel (Rekel je: “Tega ne smete storiti!”). *Ko* je nekdo to izrekel, je izvedel (izrazil) nasprotovanje temu, da bi nekdo drug nekaj storil. *S tem, da* je to izrekel, pa je lahko dosegel, da nečesa nekdo res ni storil (kar se posredno nanaša na izvedbo lokucijskega in ilokucijskega dejanja), ali pa ga je (z onemogočenjem oz. prepovedjo nekega dejanja) na primer razjezil (kar se sploh ne nanaša na izvedbo lokucije in ilokucije). Austin v nadaljevanju posveti precej pozornosti razločevanju perlokucijskih od ilokucijskih dejanj. Tudi slednja namreč lahko vključujejo določene “posledične učinke”. Vendar so ti, ugotavlja, za razliko od perlokucijskih, *konvencionalni*. “Ilokucijsko dejanje”, poudari Austin, je v smislu učinka

¹⁴⁸ Austin tu sicer pogojno izvzema t. i. “gole vzklike” tipa “Preklete!”, “Au!” ipd. (Austin, 116).

“konvencionalno dejanje: dejanje, ki je storjeno, ker je v skladu s kakšno konvencijo” (Austin, 93). Perlokucijska dejanja pa niso konvencionalna. Tako lahko na primer povsem jasno ugotovimo, ali je nekdo nekaj argumentiral, komu grozil ipd., ne da bi pri tem vedeli tudi, ali je koga dejansko prepričal, ustraševal itd.. Prav tako ni nekega ustaljenega načina, kako nekoga z izrekom na primer spraviti ob živce. Ilokucijska dejanja je zato mogoče s performativno obliko izraziti eksplicitno, perlokucijskih pa ne.¹⁴⁹ Vendar pa se tudi med ilokucijskimi dejanji taka, ki se ne opirajo na nobeno družbeno konvencijo in so podvržena kompleksni mreži intenc govorca, ki mora naslovniku dati vedeti, da je njegova intenca to, da naslovnik prepozna, da je to-nekaj njegova intenca (in potem ravnati v skladu s tem ali pa tudi ne).

Austin se nato s “splošne teorije” govornih dejanj ponovno vrne k začetni “posebni” (Austin, 126) – razlikovanju med konstativi in performativi – ter še enkrat pregleda izhodiščne kriterije za njihovo razlikovanje. V tem, da performativ nekaj dela, in ne zgolj reče, se od konstativa torej še ne razlikuje. Nekaj trditi je v vsakem primeru tudi opraviti ilokucijsko dejanje. Prav tako velja za konstative tudi možnost posrečene ali ponesrečene izvedbe¹⁵⁰ oziroma, kar je sploh presenetljivo, lahko so ne resnični ne neresnični. Trditev, da je Francija šesterokotna, lahko vzamemo kot resnično, ali pa ne. Opis je približen in kot tak za nekega generala morda dovolj dober (resničen), za geografa pa bo povsem neresničen.¹⁵¹ Kaj je potemtakem sploh bistven razloček med performativnimi in konstativnimi izreki? Ne glede na možno ponesrečenost ali posrečenost tudi konstativa, meni Austin, se le ne moremo ne strinjati, da če vzamemo, da je konstativ posrečen, lahko vedno dalje ugotavljamo, ali je resničen ali ne do neke druge razsežnosti, kot to velja za performativni izrek. Dalje pa načelno velja tudi, da ne obstaja nek perlokucijski cilj, ki bi bil specifično povezan z (npr.) trditvijo, kot obstaja pri (npr.) argumentiranju. Po Austinu bi torej rekli, da pri konstativih abstrahiramo ilokucijski vidik govornega dejanja ter se usmerjamo predvsem k lokucijskemu, medtem ko pri performativnih izrekih abstrahiramo vidik ujemanja z dejstvi in pozornost usmerjamo predvsem k ilokucijski moči izreka.

¹⁴⁹ Npr.: “Ne hodi po robu!” – “Svarim te, da ne hodi po robu!” ali pa “Grozim ti, da ...” (ilokucija). Perlokucija je v tem smislu neizrazljiva (“Ustražujem te, da ...”).

¹⁵⁰ Trditve so prav tako lahko *neiskrene*, lahko so *nične* ali *neveljavne* zaradi zloma reference, lahko nismo na položaju oz. ne vemo dovolj, da bi nekaj trdili itd..

¹⁵¹ Primer je Austinov (Austin, 123).

Na začetku zastavljena opozicija med performativi in konstativi se tekom Austinovih predavanj tako do neke mere razpusti v splošnejši teoriji govornih dejanj. V zaključnem predavanju, kjer Austin poda osnovno kategorizacijo oziroma razrede ilokucijskih sil, se zdi, da je med konceptoma performativa in ilokucijske sile le težko ulovljivo razlikovanje. Na to v spremni besedi *Nemoč ilokucijske sile* opozori tudi Igor Žagar, ki se v zvezi s tem pridružuje stališču Emila Benvenista, kot ga je ta podal v kritiki Austinove teorije. Performativ zagovarja kot povsem legitimen in samostojen teoretski koncept, a ga postavi v nekoliko drugačno luč. Za začetek trdi, da je smiselno govoriti le o performativnih izrekih, ne pa glagolih, saj besede same še nimajo lastnosti performativnega. Vsakokratna raba nekega glagola je tista, ki glede na določene okoliščine nek izrek naredi performativen. Vsak tak izrek pa je zato, ker je dejanje, enkraten. Identičen performativni izrek dopušča različne zunaj- in znotrajjezikovne okoliščine in pozicijo govorca, v vsakem primeru pa gre za opravljanje vsakič novega dejanja, in sicer dejanja, ki ga performativni izrek imenuje, kakor imenuje tudi njegovega vršilca. Zato za izjavi, kot sta na primer “Pridite!” in “Ukazujem vam, da pridete!”, ne moremo reči, da imata enako ilokucijsko moč, ki je v drugem primeru pač eksplicitneje izražena. Po Benvenistu gre v prvem primeru za izrek, ki ima v določenih okoliščinah lahko ilokucijsko moč ukaza, v drugem pa za performativni izrek, ki že imenuje dejanje, ki ga opravlja, in tistega, ki ga vrši. Zato sklene, da gre pri performativu in ilokucijskem dejanju za dva različna koncepta. Performativ vzpostavlja realnost, in sicer zato, ker deluje znotraj in je zamejen z določenimi zunajjezikovnimi (družbenimi) konvencijami, medtem ko je ilokucijsko dejanje konvencionalno le v svojih sredstvih (raba jezika), njegova moč pa je

“v najboljšem primeru odvisna od uspešnega zapopadenja kompleksne igre intenc, v najslabšem pa [...]” (Austin, 191)

4. 3. 3 Performativ in gledališče

Aplikacija teorije govornih dejanj na literaturo in dramska dela se morda zdi presenetljiva – Austin je, kot rečeno, iz svoje razprave govor, ki ga izreka igralec, izključil kot govor, pri katerem se ni mogoče opredeljevati o ilokucijski moči in učinku perlokucij oziroma performativni moči, ker enostavno “ni resen” oz. je že v osnovi “neposrečen”. Vendar pa se je njegov koncept performativnosti kmalu preselil

tudi v literarne in teatrološke študije, kjer se je izkazal za precej hvaležnega pri poskusih lociranja temeljnih karakteristik različnih nekonvencionalnih gledaliških (uprizoritvenih) oblik in obravnave gledališkega diskurza na sploh. Poleg tega se je teorija govornih dejanj v večji meri in verjetno najmanj problematično aplicirala pri analizah dramskega govora, kjer se je omejevala na obravnavo notranje komunikacije med dramskimi liki, za katero naj bi v osnovi veljala pravila, identična “realni” komunikaciji med ljudmi.

V slovenskem prostoru je teorijo govornih dejanj in koncept performativnosti v gledališko teorijo med prvimi prenesel Aldo Milohnič, in sicer najprej v članku *Performativno gledališče (Teorija govornih dejanj in izvajalske umetnosti)*, nato pa v nekoliko dopolnjeni verziji še v sklopu monografije *Teorije sodobnega gledališča*. Milohnič obravnava vprašanje možnosti oziroma nemožnosti performativa v gledališču, pri čemer Austinovo izvzetje gledališkega govora iz obravnave že na začetku označi za “metodološko napako” (Milohnič, *Teorije ...*, 53), primerljivo s tisto, ki jo Austin očita tradicionalni filozofiji v zvezi z neupoštevanjem “trditev”, ki niso ne resnične ne neresnične.¹⁵²

Ko je Austin iz razprave izključil govor v gledališču, opozarja Milohnič, je gledališče napačno obravnaval preveč obče.

“‘Gledališče’, o katerem govori Austin, ni in ne more biti koherenten, neproblematičen, samoumeven pojem [...]” (Milohnič, *Teorije ...*, 56)

¹⁵² Na tem mestu je treba opozoriti, da Austin nikjer dejansko ne trdi, da je tradicionalna filozofija iz obravnave izključila performative, ker jih “ni bilo mogoče obravnavati kot resnične ali lažne” (Milohnič, *Teorije*, 53). Trdi namreč, da jih sploh niso uvideli kot takih oziroma da “morda ni bilo v navadi, da bi se pomudili pri težavah, ki jih očitno dela to dejstvo [da se nekaterih “trditev” ne da označiti ne kot resničnih ne kot neresničnih],” (Austin, 13). Austin sam je gledališki govor prepoznal kot govor, pri katerem ne moremo govoriti o posrečenosti ali neposrečenosti performativnega izreka, ker je rabljen v posebnih okoliščinah “na posebne načine, [...] parazitsko glede na svojo normalno rabo” (Austin, 31). Težko bi se reklo, da se sam ni hotel pomuditi pri težavah, ki jih dela to dejstvo; s stališča teorije govornih dejanj to namreč niti ni problematično. Po drugi strani tudi znotraj dramskega okvira komunikacija načelno poteka po istih pravilih, ki veljajo tudi za “vsakdanji” govor – v tem je tudi njena “parazitskost”. Problem je v tem, da dejanje govora vršijo posamezniki, ki za izrečeno niso klicani na odgovornost, ker to ne morejo biti, ker izrekajo v imenu drugega (kar je eden temeljnih gledaliških konsenzov). To pa na kriterije rabe jezika v vsakdanjem življenju ne vpliva ter osnovnih izhodišč in ugotovitev teorije govornih dejanj v ničemer ne ogroža. Pogojno bi lahko rekli, da Austin zagreši neljubo mu “prehitro posploševanje” s tem, ko raznolike zgodovinske in sodobne gledališke forme uravna in meri po istih kriterijih. V okviru vprašanja o spremenjenem statusu gledališkega govora in govorca v performansu, hepeningu ipd. sodobnih uprizoritvenih formah, ki se na videz (med drugim) ravno v tej točki – resnosti performativnega izreka – diferencirajo od t. i. tradicionalnega gledališča, njegova teorija dobi nekatere nove perspektive. Toda sam tovrstnega razvoja v gledališču v času nastanka teorije govornih dejanj ni mogel predvideti.

To je napačna predpostavka, trdi Milohnič, in iz nje izhaja večji del nesporazuma o (ne)možnosti performativa v gledališču. Medtem ko Austinova ugotovitev v zvezi z nemožnostjo posrečenega performativa morda drži za določen tip gledališča, se lahko upravičeno vprašamo, če res drži za vsakršno gledališče?

Da bi na to vprašanje lahko odgovorili, se Milohniču najprej zdi potrebno dvoje: ločevati med dramatiko in “celoto odrskega dogajanja”¹⁵³ in dalje pripoznati dva osnovna tipa dramatike ter (v povezavi z njo) gledališča. V dramatiki na eno stran postavlja tiste tekste, ki “konstruira[jo] relativno koherentno fikcijsko strukturo” (Milohnič, *Teorije ...*, 57), ter jih zajame s pojmom *klasična dramatika*. Na drugi strani pa so teksti, ki skušajo izstopiti iz fikcijskih omejitev, eksperimentirajo z njimi in napadajo oziroma prestopajo pravila, ki kot konvencija veljajo v klasični dramatiki. Milohnič jih imenuje *nekonvencionalna dramatika*.¹⁵⁴ Analogno tej delitvi “Austinovo” gledališče, kjer performativ ni možen in je vezano na prvi, klasični tip dramatike, imenuje *literarno gledališče*. Tu je na odru izrečena obljuba, grožnja, napoved prihodnjega ravnanja ipd. s strani gledalcev že a priori razumljena kot “neresna” oziroma v realnem svetu neveljavna in kot taka se seveda vedno znova tudi zares izkaže. Hamlet nikoli zares ne umre. Nasproti temu stoji gledališče, kjer izvajalec izjavi, da se bo pohabil (ali to naredi brez besed – to je na tem mestu nerelevantno), in to tudi zares stori ter posledice odrskega dejanja nosi v realnem svetu. Zdi se, da tu ne moremo govoriti o “neresni” rabi jezika in neposrečenem performativu. Tako gledališče namreč zanika vpetost v okvir fikcije, zanika igro vlog in se pogosto namenoma osredotoča ravno na vprašanje “realnega” v umetnosti. Namesto k temu, kar Michael Kirby označi kot kompleksno igro, ki je značilna za Milohničevo literarno gledališče, se v novem tipu gledališča pojavlja obratna tendenca (navidezne) ne-igre ali enostavne igre, ki razumevanje gledališča in njegovih “pravil igre” radikalno sooča z njihovo protipodobo. Performativna moč izrekov v takem gledališču naenkrat ni več zgolj “fikcijska”, ampak navidez sega v polje

¹⁵³ Tomaž Toporišič bi rekel: med tekstom in odrom.

¹⁵⁴ V zvezi z izbranim izrazjem Milohnič nemudoma pojasnjuje, da naj vpeljeni pojmi delujejo kot arbitrarni, a priročni za nadaljno razpravo. Poudari, da naj se jih razume zgolj “pogojno, celo metaforično, nikakor pa ne dobesedno” (Milohnič, *Teorije ...*, 57).

Milohničeva terminologija sicer bistveno niti ne odstopa od drugih podobnih, ki spremljajo podobne koncepte v gledališki teoriji, in pač odseva temeljno izhodišče, iz katerega izhaja, zato jo ohranjam.

posrečenega performativa. Milohnić ga zato imenuje *performativno gledališče* – svoj par ima v nekonvencionalni dramatik.

V nadaljevanju se sprašuje, ali je torej v performativnem gledališču posrečen performativ zares možen. Opre se na dva temeljna pojma, ki izhajata iz Austinovih pogojev posrečene rabe performativa, in sicer konvencijo – ta se nanaša na prvi dve skupini v prejšnjem poglavju predstavljenih pogojev – in intenco, ki se nanaša na tretji skupek pogojev. Konvencija se veže na eni strani na okoliščine izrekanja, na drugi pa na avtoritativno moč tistega, ki izreka. Zato, da ima izrek “Razglašam vas za krivega” juridično moč, mora biti najmanj izrečen v okviru določene institucije (sodišča) in izreči ga mora za take izreke pristojna oseba (sodnik). V danih konvencionaliziranih okvirih performativ priznavamo kot tak nekako samoumevno. Enako velja za gledališče, le da tu ena temeljnih konvencij narekuje, da je performativ, izrečen na odru, vedno rabljen “neresno”, ker ga namreč izreka igralec v imenu *nekoga drugega*. V gledališkem kontekstu bi ravno posrečen performativ torej pomenil spodnašanje gledališke konvencije in “nevarnost za samo institucijo gledališča”, če ne kar “smrt teatra” (Milohnić, *Teorije ...*, 61). Ali je torej sploh možen, oziroma; ali s tem, ko se v gledališču posreči performativ, to ni več gledališče?

Milohnić se na tej točki opre na teorijo, ki jo je po shemi intenc “ne-naravnega pomena izjave”¹⁵⁵ Herberta Paula Gricea dopolnil Peter Frederick Strawson, za njim pa pri nas Rastko Močnik.¹⁵⁶

Po Griceu je nekaj ne-naravno reči, imeti:

1. intenco, da z izrekom pri naslovniku sprožimo določen odziv;
2. intenco, da naslovnik prepozna to (1.) intenco;
3. intenco, da to naslovnikovo prepoznanje (2.) deluje kot razlog (del razloga), da se bo zares odzval z določenim odzivom.

Predstavljena shema po Milohniću drži v literarnem gledališču. Igralec ima intenco, da pri gledalcu sproži odziv, ki je, da igra določeno osebo. Gledalec to njegovo intenco seveda prepozna in se nanjo tudi zares tako odzove – prepozna igralca kot igralca določene vloge (dramske osebe). Strawson (in po njem Močnik) pa je menil,

¹⁵⁵ Kot take namreč po Milohniću lahko kategoriziramo (tudi) izjave v gledališki igri.

¹⁵⁶ Shemo, ki jo je Močnik predstavil v delu *Beseda... besedo*, povzemam po Milohniću, *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, 62.

da je predstavljeni shemi potrebno dodati še možno četrto intenco, ki je v tem, da govorec svojo 2. intenco naslovniku v prepoznavo daje kot “*prepoznavi namenjeno intenco*” (cit. po: Milohnić, *Teorije ...*, 62). Česa takega literarno gledališče ne pozna oziroma to tabuizira; te intence (namenoma) načelno ne razkriva. Pač pa se po Milohniću pojavi v in je tako rekoč konstitutiven element performativnega gledališča. Pri razlagi te postavke se zopet nasloni na Močnika, ki je za demonstracijo četrte intence uporabil znano šalo o dveh Judih na vlaku¹⁵⁷. V gledališču, meni Milohnić, velja tej paralelna konvencija, in sicer: “Igralci predstavljajo oziroma igrajo” (cit. po: Milohnić, *Teorije ...*, 62). Kako bi torej opisali pozicijo igralca, ki v performativnem gledališču izjavi, da je on sam? Milohnić kot primer navaja predstavo Emila Hrvatina oz. Janeza Janše *Ženska, ki nenehno govori*, v kateri igralka Barbara Novakovič na odru med drugim izjavi, da je Barbara Novakovič. Paralelno s šalo o dveh Judih jo lahko “ozmerjamo” za lažnjivko, ker v njeni odrski izjavi namreč prepoznamo četrto intenco.

“V tem smislu je popolnoma vseeno, če igralka na odru izjavi ‘jaz sem Barbara Novakovič’ ali pa ‘jaz nisem Barbara Novakovič’, ker sta ‘sem’ oziroma ‘nisem’ [...] na odru vedno posredovana.” (Milohnić, *Teorije ...*, 63)

Milohnić pri tej ugotovitvi izhaja iz predpostavke, da vsi navzoči pristajajo na gledališko konvencijo (igralec vedno igra) in s tega vidika je resnično nerelevantno, ali Barbara Novakovič izjavi, da je Barbara Novakovič, ali pa to zanika. Vendar pa se pri tem zastavita drugi dve vprašanji; prvič, ali je vseeno tudi to, če se igralka sploh predstavi ali ne in drugič, ali je vseeno, kot kdo se predstavi. Zakaj se njeno poimenovanje pravzaprav dojema drugače, kot če igralec t. i. klasičnega gledališča izjavi “jaz sem Hamlet”?

Tako Juda na vlaku kot Barbaro Novakovič težko obsodimo laganja, če *nič ne rečeta*. Zato, da lahko lažemo, moramo nekaj izreči. Dejanje laganja je nujno vezano na govorno dejanje. Šele ko Jud reče, da gre v Krakov, “laže”. Kar je v tem – in seveda tudi gledališkem – primeru “moteče”, je to, da Jud dejansko gre v Krakov – da

¹⁵⁷ Gre za Freudovo šalo, ki temelji na konvenciji (na katero oba vpletena pristajata) v obliki predsodka o judovski lažljivosti in se glasi: dva Juda potujeta z vlakom in prvi drugega vpraša, kam gre. Ta mu odgovori, da v Krakov, na kar se prvi odzove z obtožbo, da je drugi pa res lažnjivec; pravi namreč, da gre v Krakov, da bi on mislil, da gre v Lemberg, ko pa vendar dobro ve, da gre res v Krakov. Čemu da potem sploh laže?

Barbara Novakovič je Barbara Novakovič. Torej v resnici ne lažeta. Lažeta pa znotraj konteksta neke konvencije. S tem, ko se igralka predstavi s svojim pravim imenom, nas v okviru gledališke konvencije ne more prepričati, da ni (tudi) igralka, da ne igra vloge (čeravno sebe samo), pač pa nas opozori na nekaj, kar tako ali tako že vemo, a v samoumevnosti "pozabljamo". Ko se izreče za Barbaro Novakovič (ali pa to zanika), v bistvu opozori na obstoj v očitnosti in samoumevnosti "pozabljanje" gledališke konvencije, ki je, da oseba na odru igra. In vendar je na drugi strani res, da ko se igralec v dramski igri drugemu predstavi kot Hamlet¹⁵⁸, prav tako pokaže nase kot na igralca. Zakaj v tem primeru ne moremo govoriti o razkrivanju gledališke konvencije? Zakaj v tem primeru igralca, paradoksalno, ne moremo obtožiti, da laže? Bistvena razlika je v tem, da igralec z imenovanjem sebe kot nekoga drugega stori dejanje, ki ga od njega *pričakujemo*, ki je del gledališke konvencije. Barbara Novakovič pa z omembo svojega resničnega imena kot igralka sproži poseben potujitveni efekt – ozavešča gledališki ustroj, a ga s tem še zdaleč ne ogrozi. V tem smislu torej ne gre za nič bistveno novega v primerjavi s t. i. klasičnim gledališčem. Če se vrnem k Milohničevi tezi, četrta intenca je torej tista instanca, ki napotuje nazaj na drugo intenco, obenem pa "izniči poskus 'vdora realnosti'" in "vnovič vse povrne v zaspani red institucije" (cit. po: Milohnič, *Teorije ...*, 63–64).

4. 3. 4 (Ne)možnost "resnega" govora v gledališču in performativni tekst

Razmisleke Alda Milohniča bi lahko strnili v dve ugotovitvi. Prva je, da performativno gledališče za razliko od literarnega (dramskega) pozna t. i. četrto govorčevo intenco, ki je v tem, da na eni strani opozarja na obstoj določene gledališke konvencije, na drugi strani pa jo obenem tudi varuje pred kolapsom. Vendar pa se v zvezi s tem pojavi vprašanje, ali gre tu res za govorčevo – igralčevo – intenco ali pa je igralec le tisti, po katerem je izražena? Primeri, kot je omenjeni iz *Ženske, ki nenehno govori*, niso pogosti. Tako imenovana četrta intenca je le redko eksplicitno izražena v govoru igralca. Kar pa ni izrečeno, ne more biti "laž". Po drugi strani tudi Milohnič

¹⁵⁸ Tudi, če se igralec oz. dramska oseba kasneje v igri predstavlja kot nekdo drug, z lažnim imenom (npr. Portia iz *Beneškega trgovca*, ki se izdaja za odvetnika), to v ničemer ne spremeni osnovne postavke. Do obrata pride zgolj znotraj dramske zgodbe, s čimer gledališka konvencija (igralec igra (določeno vlogo)) še ne more biti izpostavljena.

navaja možnost, da je enak učinek dosegan na primer z besedilno aluzijo na igralčevo “osebno zgodovino”.¹⁵⁹

Bolj smiselno, kot o govorčevi intenci, bi bilo zato morda govoriti o splošni besedilni nameri. Pripisati jo gre prej avtorju *nekonvencionalne* dramatike, kot pa igralcu, ki tudi v tem – performativnem – gledališču še vedno *igra* (ne glede na to, da gre morda za t. i. nematrično igro) in načelno izreka predpisane mu izreke. Prav tako pa se učinek “Barbara Novakovič” očitno v končni fazi bistveno ne razlikuje od mnogih prej poznanih potujitvenih učinkov. Vprašamo se, zakaj naj bi to gledališče bilo performativno? V čem naj bi se *performativnost*, na katero napeljuje Milohnićevo poimenovanje, sploh kazala? Kaj bi se dalo o tem sklepati iz Milohnićeve druge sklepne ugotovitve? Ta se namreč tiče naslovnega vprašanja razprave – možnosti posrečenega performativa v gledališču. Za klasično gledališče se Milohnić brez nadaljnega strinja z Austinom, da kaj takega ni mogoče. V performativnem gledališču pa, sodeč po obravnavi “primera Barbare Novakovič”, posrečen performativ prav tako ni mogoč, ker ga onemogoča sama gledališka konvencija, na obstoj katere sicer vsak poskus takega izreka opozori. Performativ po Milohniću v gledališču ni možen, ker – ne glede na to, v kaj nas igralci skušajo prepričati – gledalci vemo, da *samo igrajo*; v nobenem primeru torej niso odgovorni za svoje izjave. In vendar, kako si potem razlagati Milohnićev začetni primer gledališkega samopohabljanja, h kateremu se v nadaljevanju ne vrne več? Ko ločuje literarno gledališče, ki je “‘Austinovo gledališče’, v katerem performativ ni možen, v katerem nastopa ‘parazitski’ diskurz”, od performativnega, “kjer se pojavlja nov tip dramatike, kjer se režiserji ukvarjajo z vprašanjem ‘realnega’” (Milohnić, *Teorije ...*, 58), razliko podkrepi tudi s primeroma (ne)posrečenega performativa. Za literarno gledališče si ga sposodi iz Shakespearove drame; “igralec v Hamletu pravi, da umira, toda po tistem, ko se predstava konča, ga spet vidimo, kako se živ pokloni” (cit. po: Milohnić, *Teorije ...*, 58). Drugi primer pa predstavlja “izvajalec (‘performer’) Günter Brus, ki bi lahko bil zastopnik gledališča, ki ga imenujem ‘performativno’” (cit. po: Milohnić, *Teorije ...*, 58). Ta v performansu

¹⁵⁹ V sodobnem gledališču so “namigi” na igralčevo oseb(n)o(st) relativno pogosti; znan primer je npr. gledališče Societas Raffaello Sanzio, ki namenoma izbira med drugim tako ali drugače fizično zaznamovane igralce. S tem na eni strani poudarja ranljivost in nezadostnost igralčevega telesa, na drugi pa onemogoča poistovetenje oziroma poskrbi, da gledalec vedno vidi dvojnost nastopajočega.

(!) *Poskus samorazrezanja*¹⁶⁰ izjavi, da se bo pohabil, in to “tudi uresniči, po vseh Austinovih pravilih uspešnega performativa” (cit. po: Milohnič, *Teorije ...*, 58).

V zvezi s prvim primerom (Hamlet) je treba najprej ugotoviti, da v resnici sploh ne gre za (Austinov) performativ, temveč za opažanje. Hamlet, zaboden z v strup pomočenim bodalom, izjavi, da umira. S tem zgolj besedno podkrepi očitno dejstvo – pragmatično gledano tako rekoč opravlja odvečno govorno dejanje. Tak izrek težko označimo za performativnega. Vendar to na tem mestu še ni bistveno. Vzemimo, da Hamlet očetovemu duhu obljubi, da bo maščeval njegovo (očetovo) smrt. Tu gre za performativni izrek, s katerim je izvršena obljuba. Prav tako, kot Hamlet umre, Hamlet tudi naredi, kar je obljubil. Dalje, če bi obljubil, da se bo razjokal, bi to dejansko storil igralec in s tem izvršil njegovo obljubo. Toda njegov “posrečeni performativ” se zato še ne more vzporejati s tistim Günterja Brusa. Brez dvoma razlika ni samo v nepreklicnosti in brutalnosti Brusovega dejanja, čeprav se zdi, da slednja v svoji šokantnosti navaja na tako misel, na drugi strani pa morda na tak način najočitneje izkazuje drugačen status performerja v primerjavi z igralcem.

Namreč, zdi se, da problem performativnega izreka v t. i. literarnem gledališču ni toliko v tem, da ne bi mogel biti posrečen (ali neposrečen) z vidika tistega, ki naj bi ga izgovoril. Problem je v tem, da tisti, ki naj bi ga izrekel, ni tisti, ki dejansko govori. Hamletove izjave so znotraj igre povsem resne, izrečeni performativi so lahko posrečeni ali ne, trditve pravilne ali ne. Vendar, njegove “obljube” so lahko resne, niso pa resnične. Nasprotno so odrski izreki igralca – sicer tudi resnični, a – neresni.¹⁶¹ Nič, kar igralec literarnega gledališča izreče, ne more veljati kot zanj zavezujoča izjava. S tega stališča tudi ne pride do možnosti razsojanja o posrečenosti ali neposrečenosti performativnega izreka. Austinovim pogojem že v izhodišču ni zadoščeno, zato tudi Austin sam gledaliških izjav dejansko ne obravnava kot neposrečenih, pač pa ugotavlja:

“kot *izreki* so naši performativi nagnjeni *tudi* k nekaterim drugim vrstam zla, ki prizadevajo vse izreke.” (Austin, 31)

¹⁶⁰ Günter Brus velja za enega začetnikov t. i. body arta in spada med umetnike “dunajskega akcionizma”. Skupino je l. 1964 ustanovil skupaj z Ottom Muehlom, Hermannom Nitschem in Rudolfom Schwarzkoglerjem in je bila znana po radikalnih performansih in uprizoritvah.

¹⁶¹ Enako velja za dramskega avtorja, ki ga zaenkrat – kot tistega, ki, v dobesečnem pomenu besede, *ne govori* – spreglejmo.

Vsi izreki, ne le performativni, so po Austinu v gledališkem govoru na poseben način prazni ali nični – ker so *neresni*. Bolj bistveno, kot vprašanje o možnosti ali nemožnosti performativa v gledališču, se torej kaže vprašanje o možnosti resnega govora v gledališču. Austinova oznaka gledališkega govora kot posebne kategorije jezikovne etiologije izhaja v prvi vrsti iz dejstva, da igralec nikoli ni odgovoren za to, kar izreče, pač pa je ta odgovornost preložena na fiksijsko osebo, v imenu katere govori. Vendar; ali je govor igralca zato vedno in v celoti neresen, parazitski? Vrnimo se h konceptu govorčevih intenc pri “ne-naravnem” izrekanju. Intenca igralca je, da pri gledalcu sproži odziv, ki je vezan na prepoznanje te intence, in to je, da igralec igra (npr.) Hamleta. Zato, da kaj takega lahko doseže, mora – poleg izvajanja nejezikovnih elementov gledališke igre – nekaj določenega izrekati. Gledališki govor je torej vedno dvojen govor¹⁶²; je govor tistega, ki govori (igralec) in tistega, ki govori, *ko* igralec govori (Hamlet). S tega zornega kota Shakespearov Hamlet drugače, kot da ga nekdo izreka (bere), sploh ne more obstajati. Gledališki govor ima torej sam na sebi performativno moč – igralec *s tem, ko govori*, “proizvaja” Hamleta. Nekoliko paradoksalno bi torej lahko trdili, da je performativno gledališče dejansko literarno oziroma dramsko gledališče, v katerem je z govornimi dejanji¹⁶³ nekaj že tudi opravljeno. To pa omogoča ravno posebna, gledališka konvencija.

V čem je potem performativno Milohničevo performativno gledališče? Kot smo videli pri prvem primeru (Hamlet), se vprašanje o možnosti performativa sprevrže v vprašanje o resnosti oziroma neresnosti gledališkega govora. Za izjave gledališkega igralca lahko rečemo, da so – kot izjave – v Austinovem smislu neresne. Kaj bi se na podlagi te ugotovitve dalo sklepati o drugem primeru, kjer performer Brus izjavi, da se bo pohabil, in to kasneje tudi uresniči? Njegova izjava je performativna oziroma – bolje rečeno – ima ilokucijsko moč obveze; je napoved prihodnjega ravnanja, torej izjava o namenu. S takim izrekom je podana zaveza za določeno ravnanje v prihodnosti in je primerljiv z eksplicitnim performativom obljube. Po Austinovi kategorizaciji bi spadal v ilokucijski razred komisivov (obvez). V tem primeru torej gre za posrečen performativni izrek. Kako je to mogoče? Sprejmimo, da so v

¹⁶² Če ne trojen. Vendar – gl. prejšnjo opombo.

¹⁶³ Seveda so prisotni še drugi, nejezikovni elementi, vendar bi lahko v skrajni instanci veljalo, da za to, da se “povzroči” Hamleta, zadostuje tudi že samo izrekanje oziroma branje njemu pripisanih izrekov.

dramskem gledališču performativni in sploh vsi odrski izreki podvrženi kontekstu gledališke konvencije, ki jim v naprej onemogoča, da bi bili “resni” zaradi posebnega statusa govorca, ki to ni. A hkrati ravno ta ista konvencija gledališkemu tekstu podeljuje status performativnega teksta. Glede na to, da performer Brus izreče posrečen performativ, bi se dalo sklepati, da je zanj taka konvencija neveljavna. Brus prevzema polno odgovornost za svoje izreke, za katere se zdi, da so res njegovi (ne da z njimi “govori drugega”). Ali je njegov govor sploh še “parazitski”? Ali ne gre tu morda za povsem resne izjave? Brus vsekakor *deluje*, kot da so njegovi izreki resni. V to nas nenazadnje tudi prepriča s fizično izvedbo napovedanih dejanj, ki prizadevajo ne le Brusa v vlogi performerja, temveč tudi Brusa-performerja. Toda že to, da mu je dana možnost, da je njegov izrek posrečen oziroma se za takega lahko izkaže, posledično pomeni, da tudi njegove ostale, neperformativne izreke lahko presojamo kot posrečene ali neposrečene, resnične ali neresnične. To kaže, da zanj očitno res ne velja več ista konvencija, ki kaj takega v naprej onemogoča igralcu dramskega gledališča, nenazadnje pa tudi Barbari Novakovič. Iz tega sledi dvojje; v primeru Barbare Novakovič in Brusovega performansa ne more iti za isti tip gledališča (performativno), kot drugo pa se lahko vprašamo, o kakšnem gledališču se v Brusovem primeru sploh še da govoriti. Konvencija, za katero vse kaže, da v njegovem primeru ne drži, se v grobem glasi “igralec (vedno) igra”. Barbara Novakovič v *Ženski, ki nenehno govori* je igralka, četudi Milohničevega nekonvencionalnega tipa (v nekonvencionalni gledališki uprizoritvi). Omenjene gledališke konvencije ne more izničiti, lahko pa jo kot tako razkriva. Brusu pa na videz uspeva delovati mimo nje oziroma zanj ne obstaja.

Milohnič po Kirbyjevi premici od kompleksne igre do ne-igre za t. i. performativno gledališče ugotavlja, da se – v nasprotju s prizadevanjem t. i. literarnega gledališča –

“njegova premica reprezentacije obrne v nasprotno smer, [...] v smeri razbijanja konvencije, ko bi izhodiščna točka postala ‘igra’, medtem ko bi igralčeve strategije intendirale k ‘ne-igri’.” (Milohnič, *Teorije ...*, 58)

V nadaljevanju to tendenco igralca v performativnem gledališču primerja s statusom živali na odru. Te v gledališču “nikoli ne igrajo oziroma predstavljajo,” zapiše, zato “prinašajo s sabo na oder vsaj minimalen košček ‘realnega’” (Milohnič, *Teorije ...*,

64). Milohnić meni, da se v performativnem gledališču z oddaljevanjem od kompleksne igre

“igralci trudijo biti živali, medtem ko je v literarnem gledališču konvencija, tabuiziran ‘skrivni’ dogovor, da so živali.” (Milohnić, *Teorije ...*, 64)

Kakšen je torej status gledališkega govora v *Pupiliji, papa Pupilo pa Pupilčkih*, kjer za nastopajoče lahko trdimo, da ob odsotnosti dramske predloge njihova odrska izvedba teži k ne-igri?

4. 3. 5 *Pupilija, papa Pupilo, pa Pupilčki*, nedramski gledališki tekst in govor

Gledališče Pupilije Ferkeverk je po besedah njegovih akterjev s *Pupilijo, papa Pupilom pa Pupilčki* hotelo preseči osnovno karakteristiko konvencionalnega tipa gledališča, ki so jo videli v vzpostavljanju odrske iluzije po načelu posnemanja. Toda, na kakšno iluzijo in posnemanje so pravzaprav merili? Zdi se, da v ozadju težnje po neiluzijskosti gledališča ni vprašanje realističnosti ali nerealističnosti (nadrealističnosti) predstavljanega, temveč vprašanje možnosti gledališkega realizma v smislu nefingirane realnosti; gledališča, ki v osnovi ne bi več bilo prostor predstavljanja fikcije.

Iz odzivov na omenjeno uprizoritev lahko sklepamo, da so gledalci *Pupilije* nekaj takega občutili zlasti v zadnjem prizoru ritualnega klanja industrijsko pitane kokoši. Z njeno smrtjo so bili prisotni na radikalen način soočeni s t. i. vdorom realnosti v gledališče. Kot so se izrazili Pupilčki, kri je na odru zares tekla. Veno Taufer je ob tem zapisal, da je bilo s kokošjo usmrčeno tudi slovensko literarno gledališče, toda ob tem se lahko vprašamo, ali bi v takšni meri in na enak način njena smrt učinkovala tudi, če bi bila izvedena v kontekstu dramske uprizoritve?¹⁶⁴ Je literarno gledališče zares umrlo šele z zakolom bele kokoške? Kakšno vlogo pri tem igra odsotnost literarne – dramske – predloge in kako je le-ta povezana s statusom gledališkega govora v obravnavani uprizoritvi?

Iz že navajane objave v *Studentskem listu* ob uprizoritvi *Pupilije* v Zagrebu l. 1970 je razvidno, da so akterji Gledališča Pupilije Ferkeverk kot glaven pogoj za to, da

¹⁶⁴ Zanimivo je, da naj bi se po pričevanjih podoben prizor skorajda odvil že leto pred tem v Korunovi *Oresteji* (idejni pobudnik naj bi bil Jovanović), a do zakola petelina v končni fazi le ni prišlo.

gledališče postane "avtentična", "vseobsegajoča stvarnost", postavljali to, da odrska uprizoritev ne temelji več na principu igre, pretvarjanja protagonistov, pač pa na osredotočenju na osebe in dejanja take, kot so; kot se sami na sebi kažejo. Zdi se, da je bilo kaj takega mogoče šele z odvrtitvijo od dramskega teksta kot gledališkega predpogoja. Zavrnitev koncepta gledališča kot (re)prezentacije dramskega (literarnega) dela namreč presega vprašanje "zvestobe" ali "nezvestobe" tekstu. Problematiziran je sam obstoj gledališkega teksta kot že izgotovljenega in avtonomnega umetniškega dela, saj kot tako zabrisuje neposrednost uprizarjanega. Čeravno je gledališka uprizoritev vedno neposredna, v živo, se kot dramska uprizoritev vedno nanaša še na nekaj drugega izven svoje odrske materialnosti; na nekaj, kar obstaja po jeziku. Gledališče je s tem soočeno z dvojno umetniško referenco – lastno in tisto literature. Odpoved dramskemu tekstu na tem nivoju pomeni preusmeritev referenčnega okvira predstavljanega z literarnega dela na odrsko realnost, ki je umetniško delo v nastajanju. V tem smislu gre razumeti tudi performativni obrat Erike Fischer-Lichte kot obrat k (odorskemu) dejanju samemu; h gledališču, ki ga kot tako vzpostavljajo šele dejanja, ki se nanašajo nase kot na gledališki dogodek.¹⁶⁵

Gledališki tekst *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* je nekakšen *ready-made*, sestavljen po principu kolaža. Tvorijo ga tako literarni (npr. pesem Tomaža Kralja, Majakovskega, Koseskega, odlomek iz Stare zaveze) kot neliterarni teksti (npr. razni odlomki iz publicističnih besedil), pa tudi posamezni izreki (npr. v prizoru kopanja, Lepe Anke) in besedila (npr. latovščina), ki so nastajala med pripravi na uprizoritev. Nobeno izmed njih prvotno ni bilo osnovano (z izjemo slednjih dveh) in ni obstajalo kot del dramskega oziroma uprizoritvi namenjenega teksta. Kot celota

¹⁶⁵ Na podoben učinek meri tudi Lehmannov koncept estetike realnega, pa tudi Kirbyjeva nematričnost in Suvinova niediegetičnost hepeninga.

Fischer-Lichtejeva v zvezi s tem kot zanimiv primer navaja znano dramo Petra Handkeja *Zmerjanje občinstva*. V njej je igralcem dano govoriti besedilo, s katerim naj bi skozi celotno uprizoritev, z neposrednim naslavljanjem gledalcev, dejansko žalili, verbalno napadali in sploh "zmerjali publiko". Ob prazizvedbi na 1. festivalu Experimenta v Frankfurtu l. 1966 naj bi na podlagi tega poskusa redefinicije odnosa med akterji in gledalci po Fischer-Lichtejevi "prišlo do nove opredelitve gledališča" (Fischer-Lichte, 27). Toda medtem, ko so nekateri izmed gledalcev igro dejansko vzeli "zares", začeli vračati zmerjanje in se celo hoteli povzpeti na oder in z igralci fizično obračunati, je režiser Claus Peymann igro ob grožnji izgedov prekinil in s tem onemogočil, da bi se meja med realnim in fingiranim, gledalci in igralci resnično porušila. V slovenski dramatikah se kot zanimiv zgoden primer zameglitve med fizično osebo igralca in njegovo vlogo ponuja drama Jožeta Javorška *Improvizacija v Ljubljani* (nastala l. 1971), kjer so kot dramske osebe imenovani tedanji igralci v Drami SNG (igra obravnava t. i. krizo Drame; gl. op. 59), ki naj bi "sami sebe" tudi dejansko odigrali, a drama ni bila uprizorjena.

gledališki tekst *Pupilije* tudi ne predvideva igranja določenih vlog, čeravno je bilo natančno določeno, kaj (in kdaj) naj bi posamezni nastopajoči izrekal. Verbalno posredovana vsebina konec koncev tudi ne predstavlja dominirajočega diskurza uprizoritve. Vse, kar je izrečeno, zato daje vtis, da gre za izreke nastopajočih kot nastopajočih, in ne igralcev v imenu drugega (fikcijskega lika).

Toda, v prejšnjem poglavju smo videli, da odsotnost dramskega teksta in principa igre vlog, ki nastopajoče postavlja v polje ne-igre, še ne pomeni nujno, da je njihov govor *resen* v Austinovem smislu vsakdanje komunikacije. Četudi odrski akterji predstavljajo sami sebe v vlogi nastopajočih in se njihov govor ne nanaša več na neko fikcijsko totaliteto, umanjkanje konteksta drame (literarne predloge) nadomesti sam gledališki kontekst, ki izrečeno sproti postavlja v okvir odvijajočega se umetniškega dogodka. Gledališki govor *Pupilije, papa Pupila pa Pupilčkov* se v tem smislu nahaja v območju Milohničevega performativnega gledališča in bi ga lahko na eni strani vzporejali s tistim iz *Ženske, ki nenehno govori*, na drugi pa z Brusovim performansom *Poskus samorazrezanja*. A za razliko od igralk v *Ženski, ki nenehno govori*, Pupilčki ne delujejo v smeri prevpraševanja meje med realnim in navideznim ter na svojo identiteto in zasebnost (razen v prizoru kopanja, ko sta kopalca na koncu prizora poklicana z njunimi pravimi imeni) ne aludirajo direktno. *Pupilija* se pomikanja gledališkega dogodka v polje “življenja samega” v osnovi ne loteva na način razkrinkavanja gledaliških konvencij in institucije umetnosti. Pač pa mejo med življenjem in “igranjem življenja” zabrisuje s tem, da realnost gledališke uprizoritve postavlja na nivo (otroške) igre in (urbanega) rituala. Njihova izhodiščna postavka je, da nič, kar se zgodi na odru, ni (ne sme biti) hlinjeno, in sicer v smislu, da se vse “dogaja v realnosti in se resnično zgodi” (cit. po: Toporišič, v: *Prišli so Pupilčki*, 230). Na radikalen način je ta misel povzeta v zaključnem prizoru, kjer kokoš na odru dejansko umre. Zdi se, da s tem dejanjem ni le pripeljano na oder “življenje samo”, za katerega lahko vedno rečemo, da se znotraj uprizoritve kontekstualizira kot *umetniški dogodek*, ampak da je z njim prebita meja, kjer se neko dejanje sploh še lahko kontekstualizira kot gledališko (umetniško). Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* ravno raziskovanje oziroma premikanje te meje – meje med umetniškim in neumetniškim – izpostavlja kot ključno karakteristiko estetike performativnega. Tej gre za

“prikazovanje ljudi in stvari, ne pa za njihovo navideznost [...]. Estetika performativnega uprizoritve ne izkazuje kot prispodobne človeškega življenja, temveč kot človeško življenje samo in hkrati kot njegov model.” (Fischer-Lichte, 334)

A takoj za tem dodaja:

“[č]etudi si umetniki prizadevajo, da bi meje med umetnostjo in življenjem ter med estetskim in družbenim, političnim ali etičnim prestopili, zabrisali ali celo izničili, lahko uprizoritve, ki jih vzpostavljajo, to avtonomnost umetnosti sicer reflektirajo, ne morejo pa je odpraviti. Avtonomnost namreč zagotavlja institucija. [...] Pri tem ne more ničesar spremeniti niti estetika performativnega.” (Fischer-Lichte, 328)

Hepening, zlasti pa performans in t. i. body art so v polje gledališkega od konca šestdesetih let dalje vnašali radikalne poskuse izničevanja in zabrisa ločnice med umetniškim in neumetniškim dogodkom. Ob napovedanem in nato dejansko izvedenem iznakaževanju Günterja Brusa se zdi, da znotraj polja umetniškega tudi resen, s statusom vsakdanjega izenačen govor ni izključen. Toda ob tem lahko na drugi strani v končni instanci sklepamo, da se z vsakim poskusom preboja meje, le-ta hkrati že vedno znova vzpostavlja. Brusove izjave so na nekem nivoju lahko resne, toda to še ne pomeni, da niso kontekstualizirane kot izjave v umetniškem dogodku in kot take spet odmaknjene od neumetniške realnosti. Tako, kot to velja za dejanja. Pohabljenje in smrt kokoši se očitno še vedno da kontekstualizirati kot umetniški dogodek.¹⁶⁶

Tudi gledališki govor neliterarnega gledališča, kamor lahko uvrstimo naše Gledališče Pupilije Ferkeverk, torej še vedno vzpostavlja neko drugo, paralelno realnost, ki sicer nima več statusa fiksijske totalitete, kot jo ima v literarnem oziroma dramskem gledališču, in v samonanašalnosti ni več posred(ova)na, a se kot umetniška ustvarja neposredno z dogodkom; govorom in akcijo njenih akterjev.

¹⁶⁶ Kot edina absolutna kategorija se v tem smislu kažeta (človeška) smrt oziroma zakonska določila. Če je (samo)pohabljenje še lahko uvideno kot umetniški dogodek, samomor kot uprizoritev ni že s stališča gledalcev, ki bi v luči zakona postali sokrivci dejanja nasilne smrti. V tem smislu je zanimivo tudi dejstvo, da *Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija* prizora klanja kokoši – po besedah režiserja in sodelavcev – ne izvaja v prvi vrsti zato, ker je le-to izven za to določenih prostorov in kvalifikacij danes opredeljeno kot kaznivo dejanje, ki si ga finančno (!) ne more privoščiti nobena izmed naših gledaliških institucij.

5 ZAKLJUČEK

Teorije gledališča in drame 20. stoletja se na različne načine ukvarjajo s problematiko razpada klasične oblike drame in dramskega gledališča. Ta se ob koncu 19. stoletja najprej kaže kot odgovor na estetiko realizma in naturalizma, in sicer na eni strani s simbolistično dramatiko, na drugi pa s poskusom redefinicije gledališča kot avtonomne umetnosti, ki k dramski (literarni) pristopa z izoblikovano lastno vizijo svoje vloge in namena znotraj družbene realnosti. Medtem ko se dramatika skozi prvo polovico 20. stoletja na novo izumlja s postopnim zanikanjem vseh tistih prvin, ki so se na sledi aristotelovske definicije tragedije skozi stoletja oblikovale kot temeljne karakteristike “dobre drame”, transformacije gledališča – nekoliko paradoksalno večinoma še vedno v dialogu z dramo – potekajo na liniji zaostrovanja odnosa med dramskim tekstom (kot gledališkim predpogojem) in uprizoritvijo v iskanju in razkrivanju od literature neodvisne podstatí gledališke umetnosti. Pri tem se tako dramatika kot gledališče polagoma oddaljujeta od principa drame kot posredovalke v sebi zaokrožene fikcijske zgodbene celote. Konec petdesetih, zlasti pa v šestdesetih letih, gledališka samo(raz)isk(ov)anja dodatno vzpodbudi razmah avdio-vizualnih medijev (film, televizija). Ob njih gledališče učinkovno moč vse izraziteje črpa iz neposrednosti prikazovanega kot svoje *differentiae specificaе*, obenem pa v izkoriščanju dogodkovne naravnosti uprizoritve sovпада s splošno tendenco v umetnosti, in sicer tendenco po prikazovanju umetniškega dela kot dogodka. Tovrsten fenomen v začetku šestdesetih let 20. stoletja opaža in obravnava vrsta teoretikov. Erika Fischer-Lichte ga v *Estetiki performativnega* povezuje z vznikom nove uprizoritvene estetike, ki temelji na načelu uprizoritve kot (pro)izvajanja – in ne posredovanja – neke nove realnosti. Hans-Thies Lehmann v omenjenem obdobju locira začetke postdramskega gledališča, ki z zanikanjem principa literarne zgodbene logike preneha delovati kot prostor reprezentacije fikcijske totalitete. Marvin Carlson in Michael Kirby na drugi strani pojav novih uprizoritvenih zvrsti, kakršen je na primer hepening, razlagata kot posledico prestopanja meja posameznih tradicionalnih umetnosti z namenom izpostavitve samega procesa ustvarjanja umetniškega dela kot najrelevantnejšega smotra umetnosti. Nove uprizoritvene zvrsti s svojimi stilno-formalnimi in tudi vsebinskimi pristopi pomembno razširijo polje gledališkega, kamor jih večina teoretikov ne glede na njihove (možne) drugačne izvore uvršča. Dramsko gledališče pa se jim na drugi strani približuje tako z radikalnim zanikanjem primata

dramske literature, ki vodi k poudarjanju ne jezikovno, temveč dogodkovno, vizualno podajane vsebine kot z uveljavljanjem novih uprizoritvenih strategij in stilov, ki vzraščajo iz medsebojnega vpliva med sodobno dramsko pisavo in gledališkimi težnjami. Z neoavantgardo in eksperimentalnimi gledališkimi skupinami šestdesetih let tako pride do enega vrhuncev v prebijanju modela klasične drame in dramskega gledališča.

V slovenskem prostoru sem tako prelomnico locirala v delovanju Gledališča Pupilije Ferkeverk oziroma njeni uprizoritvi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Če so v obdobju pred tem spremembe v režijskem, igralskem in sploh stilno-formalnem pristopu k uprizoritvi vendarle še potekale v bolj ali manj izraziti vezanosti na dramsko literaturo in so ne glede na vse ostajale v območju literarnega oziroma dramskega gledališča, *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* pomenijo radikalen rez. Kot uprizoritev, ki ne izhaja več iz že obstoječega dramskega teksta in ne pozna dramsko-gledališkega principa igre vlog ter ne deluje v smeri prikazovanja zgodbene celote, se jo da označiti kot gledališki hepening. Taki opredelitvi ustreza v vseh točkah, ki jih kot bistvene za hepening v precedenčni teoriji postavlja Michael Kirby; sestavljajo jo posamezni razdelki, ki med seboj niso povezani v zgodbeno informacijsko strukturo, odrski nastop akterjev pa posledično ne vzpostavlja neke v sebi zaključene imaginarne celote in je v tem smislu nematričen.

Z radikalno odvrnitvijo od dramskega teksta kot gledališkega predpogoja pa se *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* kot vendarle gledališka uprizoritev odvrne tudi od modela dramskega – literarnega – gledališča kot reprezentacije fikcijske totalitete po načelu igre, ki se referira nanjo. V tem smislu izvede to, kar Erika Fischer-Lichte imenuje performativni obrat; obrat od posnemanja in vzpostavljanja zgodbe k uprizarjanju dogodkov, ki se v samonanašalnosti šele v kontekstu gledališča oblikujejo kot gledališče. Na ta obrat je vezan tudi status gledališkega govora, ki ni več govor v imenu drugega in nima namena ustvarjati iluzije dvojnega predstavljanja. Toda ne glede na to, da z umanjkanjem literarnega okvira izrekano ni več v naprej kontekstualizirano kot umetniški govor, ga kot takega določa sama uprizoritev. Znotraj te raba jezika ostaja v Austinovem smislu parazitska, čeprav se lahko – kot časovno-prostorski okvir in dejanje – prekriva z realno.

S postopki, značilnimi za hepening, se gledališki tekst in govor v *Pupiliji, papa Pupilu pa Pupilčkih* kot taka vzpostavljata s samo uprizoritvijo, smrt literarnega pa se na ta način izteče v realizacijo avtonomnega gledališča.

6 BIBLIOGRAFIJA

Alternativno pozorište u Jugoslaviji; Iskustva samostalnih pozorišnih grupa, dokumentacioni dosije, ur. Aleksandra Kolarić. Novi Sad, 1982.

Aristoteles: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba [druga, dopolnjena izdaja], 1982.

Artaud, Antonin: *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1994.

Austin, John Langshaw: *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: Škuc – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Studia humanitatis, 1990.

Božič, Peter: *Alternativno gledališče*. V: *Maske*, l. 3, št. 8–9, 1987/88.

Božič, Peter: *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do danes I*. V: *Maska*, št. 1, 1985.

Božič, Peter: *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do danes II*. V: *Maska*, št. 2, 1986.

Breznik, Maja: *Urbani teater (hepeningi skupine OHO 1966–1969)*. V: *Maska*, št. 1–3, l. 5, 1995.

Carlson, Marvin: *Teorije gledališča; Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes, III*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1994.

Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 1998.

Craig, Edward Gordon: *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1995.

Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, št. 78, l. 38, 2002; *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*, ur.: Mojca Kreft in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002.

Drama, tekst, pisava, ur. Tomaž Toporišič in Petra Pogorevc. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2009 [z letnico 2008].

Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books, 1991.

Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, Knjižna zbirka Koda, 2008.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art; From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1993.

Grotowski, Jirzy: *Revno gledališče*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1973.

- Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford. London: Routledge, 1995.
- Herman, Vimala: *Dramatic Discourse; Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge, 1998.
- Inkret, Andrej: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, Literarni leksikon 29, 1986.
- Inkret, Andrej: *Konstitutivna določila dramskega / gledališkega besedila*. V: *Maske*, l. 2, št. 1, 1986.
- Ionesco, Eugène: *Spomini na smrt*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 2001.
- Javoršek, Jože: *Prazna miza ali Razmišljanja o novem gledališču*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1967.
- Jovanović, Dušan: *Paberki*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1996.
- Kermauner, Taras: *Drama, gledališče in družba*. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Kermauner, Taras: *Kaj je današnje eksperimentalno gledališče?* V: *Perspektive*, l. 2, št. 17, 1961/62.
- Kermauner, Taras: *Novejše tendence v slovenskem gledališču*. V: *Problemi*, l. 12, št. 2–3/134–135, 1974.
- Kermauner, Taras: *Kristus in Dioniz; Razprava o slovenski dramatiki zadnjega pol stoletja*. Ljubljana: DZS, 1990.
- Korun, Mile: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL 125, 1997.
- Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1994.
- Kos, Janko: *Modernizem in avantgarda*. V: *Sodobnost*, l. 28, št. 2, 1980.
- Kos, Janko: *Med tradicijo in avantgardo*. V: *Sodobnost*, l. 19, št. 2, 1971.
- Kos, Janko: *Avantgarda in Slovenci*. V: *Sodobnost*, l. 28, št. 8–9, 1980.
- Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Kralj, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, Literarni leksikon 44, 1998.
- Kralj, Lado: *Sodobna slovenska dramatika*. V: *Slavistična revija*, l. 53, št. 2, 2005, str. 101–117.
- Kralj, Lado: *Avantgardna dramatika na ljubljanskih odrih*. V: *Naša sodobnost*, 1961.
- Kralj, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, Literarni leksikon 44, 1998.

- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Literarni modernizem v "svinčenih" letih*, ur. Gašper Troha. Ljubljana: Študentska založba; Društvo Slovenska matica, 2008.
- Lotman, Jurij: *Struktura umetnič kog teksta*, Beograd: Nolit, 1976.
- Maska; časopis za scenske umetnosti*. Posebna izdaja: *Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja: umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji*. Ljubljana, l. 23, št. 123–124, 2009.
- Milohnić, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.
- Oder 57 (pričevanja)*, ur.: Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1988.
- Oder 57 – okrogla miza*. V: *Maske*, št. 12, 1988/89.
- Orel, Barbara: *Igra v igri*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 2003.
- Pavis, Patrice: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1997.
- Peršak, Tone: *Pogovori z režiserji*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1978.
- Pibernik, France: *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1992.
- Platon, *Država*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Pogačnik, Marko: *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, Znamenja, 1986.
- Poniž, Denis: *Še nekaj prispevkov za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk*. V: *Maske*, št. 6–7, 1987.
- Predan, Vasja: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1996.
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996.
- Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska (Zbirka Transformacije) in Slovenski gledališki muzej (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, l. 45, št. 86), 2009.
- Rožanc, Marjan: *Kriza ideologije in ne poezije*. V: *Problemi*, št. 78–79, 1996.
- Rožanc, Marjan: *Ali je smrt – smrt?* V: *Problemi*, št. 83–84, 1969.

- Schechner, Richard: *Performance Theory*. London: Routledge, 1994.
- Semiotics of Art*, ur. Ladislav Matejka in Irwin R. Titunik. Massachusetts: The MIT (Massachusetts Institute of Technology) Press, 1984.
- Slodnjak, Marko: *Bolečina in moč*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1990.
- Slovenska književnost III*, ur.: Tine Logar in Tanja Viher. Ljubljana: DZS, 1991.
- Sodobna literarna teorija: Zbornik*, ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, Temeljna dela, 1995.
- Styan, J. L.: *Modern drama in theory and practice III; Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Styan, J. L.: *Modern drama in theory and practice II; Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Szondi, Peter: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 2000.
- Štih, Bojan: *Gledališki trenutek*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1969.
- Šuvaković, Miško: *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- Taufer, Veno: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS, 1977.
- Toporišič, Tomaž: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo; Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Toporišič, Tomaž: *Ranljivo telo teksta in odra; Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 2007.
- Toporišič, Tomaž: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej, 2008.
- Ubersfeld, Anne: *Brati gledališče*. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 2002.
- Živo gledališče I – Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1979*, ur. Dušan Tomše. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1975.
- Živo gledališče III – Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1979*, ur. Dušan Tomše. Ljubljana: MGL, Knjižnica MGL, 1975.

Spodaj podpisana Mina Špiler izjavljam, da sem avtorica pričujočega diplomskega dela.