

Razprava se loteva odnosov med t. i. institucionalno-repertoarno gledališko sceno na eni in t. i. eksperimentalnimi, alternativnimi in kasneje neinstitucionalnimi uprizoritvenimi praksami na drugi strani, ki jih je »dramskogledališki obrat« velikokrat označeval kar s pojmom amatersko in ljubiteljsko. Raziskuje, kako se je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta v Sloveniji v interakciji s študentskimi gibanji, zasedbo Filozofske fakultete, dejavnostmi *Radia Študent*, *Tribune* in Kulturnega društva Forum izoblikovala specifična oblika študentskih eksperimentalnih gledališč (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Vlado Šav in Vetrnica ...). Ta so se zavestno odločila, da bodo iz svojega kroga izločila klasične dramske igralce in jih zamenjala z neprofesionalnim in neklasično šolanim kadrom. Tako je prav fenomen študentskega eksperimentalnega gledališča, ki briše meje med umetniškimi zvrstmi, visoko in nizko kulturo, profesionalnimi igralci in naturščiki, s svojim podiranjem meja in tabujev vzpostavil kreativno osvobojeno ozemlje, iz katerega je kasneje izhajala alternativa osemdesetih in neinstitucionalna scena devetdesetih let, danes pa do določene mere tudi postrepertoarno gledališče v svojih drznejših oblikah. Vprašanje, na katero poskuša razprava tudi odgovoriti, se glasi takole: Kako in koliko so se pri tem zgledovali po gledališki avantgardi Richarda Schechnerja in Performance Group, Eugenia Barbe, Jerzyja Grotowskega ter drugih?

---

**Ključne besede:** Eksperimentalno gledališče, študentsko gledališče, performans, Pekarna, Pupilija Ferkeverk

---

**Dr. Tomaž Toporišič** je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegovi primarni področji raziskovanja sta teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema; semiotika kulture in kulturne študije.

# Med zapeljevanjem in sumničavostjo eksperimentalnega, ljubiteljskega in profesionalnega gledališča<sup>1</sup>

---

Tomaž Toporišič

AGRFT, Univerza v Ljubljani

---

## 1. Obrat od teksta k telesu

Prispevek se ukvarja s protislovnimi, a včasih tudi izjemno konstruktivnimi in kreativnimi odnosi med institucionalno-repertoarno gledališko sceno na eni in eksperimentalnimi, alternativnimi in kasneje neinstitucionalnimi uprizoritvenimi praksami na drugi strani, ki jih je dramskogledališki obrat velikokrat označeval kar s pojmom amatersko in ljubiteljsko. Zanimalo nas bo, kako in zakaj so se eksperimentalna gledališča in skupine na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta oziroma v času performativnega obrata iz besedilne v telesno kulturo (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Vlado Šav in Vetrnica ...) zavestno odločila, da bodo iz svojega kroga izločila klasične dramske igralce in jih zamenjala z neprofesionalnim ter neklasično šolanim kadrom. Kako in koliko so se pri tem zgledovala po gledališki avantgardi Richarda Schechnerja in Performance Group, Eugenia Barbe, Jerzyja Grotowskega ter drugih?

Začeli bomo adorno, s citatom njegovega skorajda pred 50 leti izrečenega ali zapisanega stavka, ki vsekakor dobro označuje performativni obrat v Sloveniji in z njim povezano temeljno prevrednotenje in prestrukturiranje gledališča in uprizarjanja nasploh: »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (Adorno 1). Adorno označuje tudi značilnosti fenomena neoavantgarde performativnega obrata, ki ga je natančno prepoznal Venó Taufer, ena izmed ključnih figur prvega eksperimentalnega vala Odra 57 in kritične generacije, ko je ob uprizoritvi Šeligove *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja zapisal: »Pekarna je izoblikovala že dovolj izrazit in prepoznaven profil gledališča, ki bi ga najbrž lahko imenovali svojo varianto obrednega gledališča, iščočega nekatera temeljna gledališka znamenja oziroma igralska in mizanscenska izrazja teh znamenj človekovega bivanjskega početja« (Taufer 154–5).

---

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave (P6–0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prav to novo eksperimentalno gledališče različnih skupin je v zelo kratkem času osvojilo jugoslovanske festivale alternativnega in študentskega gledališča ter postalo sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je bilo do sredine sedemdesetih let vse več in so začela predstavljati alternativo repertoarnim, t. i. profesionalnim dramskim gledališčem z diplomiranimi dramskimi igralci. Zagrebški *Vjesnik* je (generacijsko promocijsko) celo zapisal, da strateško vojno tako dobiva »gledališka gverila« in ne paradna »gledališka konjenica« (»Kazališna« nepaginirano).

Tako je Lado Kralj v programu Gledališča Pekarna izpostavil dejstvo, da ta izhaja iz tradicije slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča in gledališča Ad hoc. A hkrati je poudaril, da kot »razredno gledališče« išče lasten izraz predvsem v metodah participacije, posebnem treningu igralcev, ki je psihofizičen, v izpostavljanju gledališča kot rituala, v ekipnem (danes bi rekli sodelovalnem) ustvarjanju predstave. To razredno gledališče je bilo estetska akcija nekega sloja, in sicer v Sloveniji takrat še neozaveščene subkulture. Ni ga zanimal eksperimentalni ali avantgardni teater, ki si po njegovem mnenju umišlja, da je »teater, ki hoče biti boljši in naprednejši od tradicionalnega« (Kralj, »Zanima me razredno gledališče« 21), ampak novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment »o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim« (Kralj, »Hipijevsko« nepag.). To novost je kritika sprva bolj »nerazumela« kot razumela, zato je govorila o študentskem in amaterskem, a tega novega odnosa med fizičnim in psihičnim so se še kako dobro zavedali Pekarnini akterji sami, npr. eden izvajalskih nosilcev gledališča, »naturščik« Zdenko Kodrič - Koči: »Pekarna se je lepo uprla gledališkim mastodontom in z nekaj dinarji kulturne skupnosti, z duhom Stanislavskega, Grotowskega in Brooka pognala novo gledališko kolo zgodovine, ki ga je politika nasilno ustavila z Odrom 57. [...] To slovensko gledališče je imelo originalno fizionomijo, super igralce in režiserje, vratarje, glasbenike, scenografe in publiko« (Slana 27).

Vse to pa je Pekarna, zavedajoč se evropskega in ameriškega okvirja tovrstnih raziskav in eksperimentov, skušala zavestno povezati s situacijo v socialistični Sloveniji: »[N] ajti in določiti domača tla, jih prevetriti, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči« (Lado Kralj o gledališču Pekarna, nav. po Andres 112).

Gledališče Pekarna se je zavedalo, da mora vstopiti v drzen dialog s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin ...). Lado Kralj to nazorno opiše ob Svetinovi knjigi o Pekarni: »Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknjenosti in dodal prvine

teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana) [...] In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarino» (Svetina, *Gledališče Pekarina* nepaginirano).

Iz zgornjih stavkov je jasno razvidno naslanjanje Pekarine na dialog z zelo različnimi fenomeni sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom, dialog, ki je tudi pri sočasnih eksperimentalnih študentskih gledališčih premikal meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti, kar je pomagalo ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo.

## 2. Študentsko, amatersko, profesionalno

V zapisu ob robu 4. mednarodnega festivala študentskih gledališč v Zagrebu leta 1964 je Kralj vzpostavil zanimivo klasifikacijo gledališča, ki je kot posebno kategorijo vzpostavljala študentsko gledališče ter ga primerjala s profesionalnim repertoarnim na eni in amaterskim, ljubiteljskim ali diletantskim na drugi strani. Tako je opazal, da se je na festivalu »zbrala kar najbolj raznorodna družina študentskih gledališčnikov, med katerimi sta bili le dve skupini z gledaliških šol, v večini pa so to bile združbe entuziastov, ki jih kljub različnemu študiju ali poklicnim usmeritvam druži skupna izpovedna volja« (Kralj, »Mednarodni festival« 1238). In potem je nadaljeval poudarjanje posebnosti študentskega gledališča kot eksperimentalnega gledališča. Ker sta njegova klasifikacija in argumentacija zelo povezani s temo naše razprave, ju bomo obširneje citirali:

Povsem posebna je ta plast igrilstva, prav tako različna od profesionalnih kot od amaterskih gledališčnikov: za poklicnega igralca je značilna njegova vezanost na lastno delo, ki je kot vsako delo neizogibna družbena nujnost in sredstvo osebne realizacije obenem. Pri poklicnem igralcu, ki ga lastni poklic ni profesionaliziral, gre torej za simbiozo neke zunanje, objektivne in notranje, psihološke nujnosti. Med Scilo in Karibdo teh dveh nujnosti bo v idealnem primeru iskal tretjo dimenzijo: svoj družbeni korelat, korespondenco z družbeno bitjo. Za igralca amaterja pa je zvečine značilna socialna neobveznost njegovega delovanja: ukvarja se s prosvetljiensko dejavnostjo, ki je sicer koristna in potrebna, pa vendar tej dejavnosti ni vzrok eksistencialna nepotešenost po bližini družbene biti, temveč vse bolj psihološka nepotešenost po najustreznejši osebni realizaciji v prostem času. Največkrat ga determinira prizadevanje po formalnem približevanju resničnemu, poklicnemu gledališkemu izrazu. – Študentska gledališča pa se vključujejo v tisto večjo skupino gledališč, ki jih bom v pomanjkanju primernejšega izraza imenoval eksperimentalna. (Prav tam 1238–1239)

In potem Kralj nadaljuje z ugotovitvijo, ki je za takratni čas, ko se je vsaj v Sloveniji in Jugoslaviji v bistvu šele prav zares končala profesionalizacija oz. evropeizacija igralskega in drugih gledaliških poklicev, prav revolucionarna:

V študentskih in neštudentskih eksperimentalnih gledališčih se združujejo tako poklicni kakor nepoklicni teaterski ljudje. Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igrilstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledalištva v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju. (Prav tam 1239)

Študentsko gledališče je torej po njegovi interpretaciji enako eksperimentalno gledališče, ki uvaja to, kar je Peter Božič v članku »Eksperimentalno pozorišče kao socialni fenomen iz izkustva slovenskih eksperimentalnih pozorišča« označil s pojmom »popolnoma novi principi horizontalne dramaturgije z drugačnim čutenjem/zavedanjem časa« in pa snovalno oziroma sodelovalno gledališče, »ki predstavlja dosledni približek idealu samoupravljanja, avtorja, režiserja, kostumografa, tehnike, itd.« (Božič 320).

Program Lada Kralja je bil samo vrh ledene gore performativnega obrata, ki je prinesel tektonske premike v razumevanju triade profesionalno, študentsko in amatersko. S tem pa je pokazal, da v umetnosti nič ni gotovega, tudi to ne, da se igralci ločujejo na dramske (matrične), študentske (eksperimentalne, nematrične) ter amaterske (spontane naturščike). Pri vsem tem pa gre, kot spet (kot da bi hkrati govoril o današnjem trenutku) izpostavi Lado Kralj v anketi revije Sodobnost iz leta 1969 »Slovenska gledališka situacija«, za to, »da se najdejo in definirajo ‚družbene manjšine‘ in ‚družbena večina‘ in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih preprirov in utrudljivega stopicanja na mestu« (Kermauner 593).

Kraljeva teza, ki drži v večini elementov še danes, je naslednja: Tako eksperimentalna kot nacionalno-repertoarna gledališča morajo imeti znotraj vsake razvite gledališke krajine in kulturne politike jasno določeno področje delovanja. Prva se osredotočajo na »eksperiment na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču«, razbijanju oziroma dekonstrukciji edine slovenske gledališke forme — burghtheaterskega prenosa Stanislavskega — in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušenim eksperimentiranjem »z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike

itd.« (prav tam). Eksperimentalno gledališče torej po Kraljevem mnenju nastopi na točki, na kateri »osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati« (prav tam). Osrednje gledališče v samem osredju kulturne in gledališke semiosfere pa je tudi v funkciji posrkanja eksperimentov v svojo logiko delovanja, ki je primarno nacionalno reprezentativna in informativna. Obe vrsti gledališč imata svojo logiko in smisel, uvrščata pa se še vedno v logiko tematizacije in radikalizacije koncepta evropskega meščanskega gledališča: »za vzpostavitev normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi« (prav tam). Gre za to, da se najdejo in definirajo »družbene manjšine« in »družbena večina« ter da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih preprirov in utrudljivega stopicanja na mestu.

### 3. Šavovo odprto gledališče aktivne kulture

Popolni izstop iz meščanskega in repertoarnega je ob Ladu Kralju na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta in tudi kasneje zagovarjal Vlado Šav, ki je leta 1970 diplomiral iz dramske igre na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, leta 1973 pa uspešno opravil selekcijo za polletno specializacijo na Igralskem inštitutu Jerzyja Grotowskega Teatr Laboratorium v Wroclavu. Že septembra 1973, le nekaj mesecev po vrnitvi s študijskega izpopolnjevanja na Poljskem, je Šav ustanovil skupino Vetrnica, s katero je postopoma začel razvijati različne (življenjske in uprizoritvene) prakse aktivne kulture.

Šav je vpeljal iz Grotowskega in Schechnerja izhajajočo ideologijo primitivizma (Innes 1–5), ki jo je podobno kot Kralj in Grotowski zgradil na alternativni lestvici vrednot v odnosu do sočasne kulture in družbe, hkrati pa je poudaril tudi povratek k naravi in sočloveku, od intelekta k telesnemu in instinktivnemu. Še očitneje kot Kralj, ki se je po lastnih besedah v Pekarni ukvarjal s slovensko patologijo in shizofrenijo družbe, je Šav oznanil vrnitev h koreninam, k izvorom, in »antimaterializem, usmerjenost v duhovnost (zanimanje za religije in druge duhovne prakse neevropskih kultur; eksperimentiranje s tehnikami za doseganje spremenjenih stanj zavesti, težnja po ustvarjanju obrednih skupnosti oziroma brisanje meje med izvajalci in gledalci) in vero v transformacijsko oziroma terapevtsko moč tovrstnega obrednega (samo) uprizarjanja« (Schuller 400).

Potem ko je med študijem na AGRFT v okviru Mestnega odra Koper (1964–1968) odigral vrsto vlog, je Šav v začetku sedemdesetih let ustanovil in vodil eksperimentalno gledališko skupino Beli krog, ki je napovedala ukinitve razlike med profesionalnim in amaterskim, igro in neigro, gledališčem in ritualom ter predstavljala nekakšen uvod v njegovo paragledališče oziroma aktivno kulturo. Kot je ob gostovanju skupine

leta 1970 v Ljubljani opozoril že Janez Povše v reviji *Mladina*, je skupina »našla svoj vzor tako pri Living Theatre kot tudi pri laboratorijskem, vase obrnjenem igralskem izrazu Grotowskega«, predstava pa je »prinesla svoj odnos do sveta, ki je bil verjetno za marsikoga nekoliko preprost, premalo problemski in premalo kritičen«, a vseeno »vzpodbuden start uspešno zastavljenega dela tako v gledališko-formalnem kot tudi v specifično-izpovednem smislu« (Povše 20–21). Predstavo *Pot* je tako Šav postavil na travnik, gledalci in izvajalci so bili ločeni le z risom belega kroga, poudaril je performativno ritualnost, avtopoetično povratno zanko med izvajalci in publiko, ki je nastajala skozi fizične in glasovne akcije izvajalcev, performerjev ... Ti niso igrali vlog, ampak so skušali izraziti to, kar so, skozi uporabo arhetipov.

S skupino Vetrnica<sup>2</sup> je po zgledu Grotowskega spomladi 1974 organiziral posebne vrste performativni dogodek, ki ga je poimenoval *Srečanje* in zasnoval kot »spontane improvizacije posameznikov, ki so skušali s svojo ekspresivno močjo vključiti vse prisotne v enotno sodelovanje« (Šav 4):

To torej ni predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so. To je torej nekaj drugega, nekaj, kar še nima imena. Pomagamo si z izrazi: soočenje, večer, srečanje. [...] [N]e gre za gledališče niti v tradicionalnem niti v modernem razumevanju, temveč za nekaj novega, svojevrstnega. [...] srečanje med obiskovalcem in skupino, srečanje določenih ljudi v prostoru, tesen stik med njimi, trenutek sprostitev, trenutek, ko se popolnoma tuji ljudje združijo v za človeka najlepšem, najintimnejšem. Gre za skupno psihično in fizično aktivnost vseh navzočih. Vsak iz skupine se spopade s to nalogo, poskuša ustvariti tak trenutek, razkriti tisto najgloblje v sebi in v to doživetje samega sebe potegniti vse prisotne ter na ta način izzvati v njih enako doživetje. Srečati se z njimi kot človek s človekom. (»Študentsko gledališče Vetrnica« 20)

Gledalci torej v gledališču Vetrnica (če si izposodimo besede Erike Fischer-Lichte) postanejo »soigralci, ki s svojo udeležbo pri igri, tj. s svojo fizično prisotnostjo, s svojim zaznavanjem, s svojimi reakcijami proizvedejo uprizoritve. Ta nastane kot rezultat interakcije med igralci in gledalci« (Fischer-Lichte 47).

#### 4. Pupilija Ferkeverk in Dušan Jovanović

Privoščimo si na tem mestu skok nazaj, v čas gostovanja Pupilije Ferkeverk v Zagrebu leta 1970. In citirajmo zapis oziroma mini neformalni manifest gledališča, objavljen v *Studentskem listu* ob najavi predstave *Pupilija Papa pa Pupilčki* v Zagrebu:<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Skupina je bila ustanovljena v Ljubljani septembra 1973 kot del dejavnosti Študentskega kulturnega društva Forum. Delovala je v letih 1973–1981, med njenimi člani najdemo naslednja imena: Vesna Dvornik, Milan Kristan, Jani Osojnik, Slavica Rukavina, Vlado Šav, Zdena Virant in Andrej Žumer. Skupina je delovala tudi mednarodno, gostovala po Evropi, v Izraelu in Kanadi.

<sup>3</sup> Šlo je za gostovanje na 24. majskem festivalu študentskih gledališč (MFSK), kjer je skupina za predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* prejela nagrado beograjske revije *Vidici* za najbolj avantgardno gledališče.

Želimo razbiti osnovno karakteristiko 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. (»Gledališče Pupilije Ferkeverk«)

Pupilija je na mesto gledališke predstave postavila dogodek – dejanje, protagoniste le-tega pa je odvezala prevzemanja vloge nekoga drugega. Igralec ali bolje protagonist gledališkega dogodka je tako postal »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« (Toporišič 230). Tako je Pupilija uveljavila študentsko-eksperimentalno gledališče neprofesionalnih igralcev, ki gledalcev niso niti za trenutek skušali prepričati, da so kdo drug kot oni sami. Kvaliteta ni bila več igra, ampak ne-igra (v pomenu teorije Michaela Kirbyja), profesionalnost in dramskost sta zamenjali neprofesionalnost in nedramskost, igralca pa izvajalec. In to gledališče ni več delovalo kot hierarhična skupnost znotraj dramskega ali repertoarnega gledališča, ampak kot »pleme«, za katero je Dušan Jovanović, ki je v mnogočem usmerjal Pupilijo, zapisal: »Postal sem ljubitelj plemena. Še dolgo zatem sem zelo pogrešal pleme, skupnost, v kateri bi se počutil doma« (Jovanović 92). Tudi Jovanović je Pupilijo razumel kot estetsko politično reakcijo na lažnivo harmonijo družbe in njeno uradno umetnost: »Pupilija ni bila umetnost z veliko začetnico. Po profesionalnih standardih je bila domala diletantska. Toda v sebi je imela osvobajajočo moč parodije, obredne svetosti in žeje po neomejeni svobodi. [...] Pupilija je imela čudno moč, imela je kulturo avtentičnosti, ki je značilna za plemenske skupnosti« (prav tam 91).

Podobnosti izhodišč z Vetrnico, Pekarno in drugimi neoavantgardnimi skupinami, tudi OHO-jem, so očitne. Razmišljanja Lada Kralja ob festivalu študentskih gledališč v Zagrebu ter kasneje ob Pekarni in neoavantgardnih gibanjih sedemdesetih let, mini manifest skupine Pupilija Ferkeverk, kratki programske spisi Tomaža Kralja ter razmišljanja Vlada Šava ob njegovi skupini Vetrnica, kažejo na dejstvo, da se je na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta v Sloveniji v interakciji s študentskimi gibanji, zasedbo Filozofske fakultete, dejavnostmi Radia Študent, Tribune in Kulturnega društva Forum izoblikovala specifična oblika študentskih eksperimentalnih gledališč. Ta gledališča ali kolektivi so orali ledino neinstitucionalne scene, njihovo estetsko raznolikost, radikalnost in konsekventnost je lepo opisal Peter Božič v članku za revijo Pozorište:



Številne so predstave, katerih paleta se je širila od ritualnega gledališča do t. i. »nadgrajenega realizma«, kjer se uvajajo popolnoma novi principi horizontalne dramaturgije z drugačnim čutenjem/zavedanjem časa, ki v tej dramaturgiji nadomešča vertikalo. [...] člani te družbe niso v ničemer boljši ali pametnejši od drugih, imajo samo neskončno več možnosti eksperimentiranja v lastnem socialnem okolju, ki predstavlja dosledni približek idealu samoupravljanja, avtorja, režiserja, kostumografa, tehnike, itd. (Božič 320)

Fokus teh gledališč se je pomaknil v posebne vrste »duhovnost« ali ritualno prisotnost nekoga, ki ne igra, temveč je v realnosti. Tako Kraljeva Pekarna kot Šavova Vetrnica, pred njima pa Gledališče Pupilije Ferkeverk so izhajali iz postulatov Artaudovega gledališča, iz njegove ugotovitve, da je gledališče, ki je uporabljalo zahodno psihologijo, »obsedeno z jasno besedo, ki izreče vse«, kar je privedlo do »izsušenosti besed« (Artaud 141). Zato so govorjenemu jeziku dodali »neki drugi jezik in jeziku besede, katerega skrivnostne zmožnosti smo pozabili«, so povrnili »njegovo staro čarno učinkovitost, njegovo vseobsegajočo uročevalno učinkovitost« (prav tam 133). Tako so dosegli posebno stanje, ki ga je Rudi Šeligo poimenoval s posrečenim izrazom »neposredna pričujočnost«. Ta je zahtevala ne samo, da so emocionalna stanja dobro zaigrana (predstavljena), ampak predvsem, da so zares navzoča.

Lado Kralj, ki je ob Šavu najbolj konsekvntno razvil to novo gledališče in performans, je pri tem uvedel posebno igralsko-performersko metodo, s pomočjo katere je v *Potohodcu* in kasneje iskal igro, ki bo izhajala iz igralčeve krvi, telesa, biologije, situacije. Zato je še kako pomenljiv njegov vzklik »*Be alive!*«, ki ga je zapisal na konec manifesta za bilten IFSK.

## 5. Novo gledališče za novo dobo in novega gledalca

Lado Kralj, Vlado Šav, Dušan Jovanović in Tomaž Kralj so vsak na svoj način v slovenske uprizoritvene prakse vpeljali sisteme neoavantgardnih postopkov, ki so jih povzemali in razvijali predvsem po Jerzyju Grotowskem in Richardu Schechnerju. Vpliv ritualno-schechnerjevskega se je v Pekarni še posebej izrazil v prvih treh predstavah, in sicer v Zajčevem *Potohodcu* v režiji Lada Kralja (1972), *Gilgamešu* v režiji Iva Svetine (1972) in Šeligovem *Naj te z listjem posujem* v režiji Lada Kralja (1973), vpliv ritualnega po Grotowskem pa v predstavah in akcijah skupin Vetrnica v sedemdesetih letih *Srečanje* (1974), *Soočanje* (1974), *Kopanje* (1975) in komuna v Petkovcih (1976–1980). Za vse avtorje in njihove skupine je bilo značilno kolektivno ustvarjanje, ki mu ni bil bistveni cilj rezultat ali predstava, prisegalo pa je na posebno procesualnost, hkrati pa tudi na interakcijo vseh udeležениh.

Ivo Svetina je nov tip igralca oziroma performerja, ki računa in izhaja iz avtopoetične povratne zanke, definiral takole: »Vsi nastopajoči so postajali akterji, igralci novega tipa, ki se niso več utemeljevali na ‚življanju‘ 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, »Prispevek za zgodovino« 41).

Kot (ob Pupiliji Ferkeverk) opozarja Barbara Orel, je treba serijo predstav in uprizoritvenih postopkov, ki jih je sprožilo gledališče performativnega obrata, ki je bilo seveda v osnovi še vedno študentsko-eksperimentalno gledališče, kot ga je v svojem zapisu ob festivalu v Zagrebu v šestdesetih letih definiral Lado Kralj, razumeti kot tisti moment v slovenski gledališki zgodovini, ko se je zgodil »prehod v performans«, saj je ob sestopu iz literature v neposredno odrsko predstavljanje priredila »osupljivo soočenje z realnim«: »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, »Pupilija« 196).

Če potegnemo črto. Kot so pokazali primeri Pupilije, Pekarne in Vetrnice, je brez dvoma prav fenomen študentskega eksperimentalnega gledališča, ki briše meje med umetniškimi zvrstmi, visoko in nizko kulturo, profesionalnimi igralci in naturščiki, izhajal iz nove teorije umetnosti in kulture, kot sta jo npr. zagovarjala Lado in Tomaž Kralj ter Taras Kermauner, izhajajoč iz Artauda, ameriške gledališke avantgarde, Grotowskega in Schechnerja. To gledališče je s svojim podiranjem meja in tabujev vzpostavilo kreativno osvobojeno ozemlje, iz katerega je kasneje izhajala alternativa osemdesetih in neinstitucionalna scena devetdesetih let, danes pa do določene mere tudi postrepertoarno gledališče v svojih drznejših oblikah. Zato lahko potrdimo hipotezo Roka Andresa, da program Lada Kralja (ob njem pa tudi tisti Vlada Šava, Dušana Jovanovića in Pupilije ter Tomaža Kralja) v veliki meri »ustreza današnjemu gledališkemu trenutku, kajti kaj drugega so participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave, če ne elementi sodobnega (pogojno rečeno postdramskega) gledališča?« (Andres 26).

Hkrati pa moramo vse avantgardne skupine na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta razumeti v povezavi s hipijevsko kulturo, z njenim ludizmom, študentskimi družbenimi gibanji, ki so bila gibanja nove leve, s kritiko kulture (in politike) očetov ter v povezavi z novimi umetniškimi praksami. Miško Šuvaković tako ugotavlja, kako je to pomenilo, »da ni več jasnih določil, kaj je gledališče, kaj je književnost, kaj je likovna umetnost, kaj je film«, gledališče pa je s tem postalo stvar plemena, ki je skupaj odkrivalo »svojo družbenost in jo predstavljalo na sceni z umetnostjo« (Tanko 1585). Vse te zvrsti in taktike so v avantgardno-študentskem gledališču stopale v intenziven

medsebojni dialog ter ustvarjale eksperimentalno, včasih tudi ekscesno. Prav potreba nove generacije, da na novo definira svojo umetniškost in družbenost, pa je nedvomno pripeljala tudi do ukinitve hierarhije med repertoarnim in eksperimentalnim, profesionalno-dramskim in amatersko-študentskim.

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Continuum, 2004.
- Andres, Rok. »Mitologija po meri človeka«. *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, AGRFT, 2012.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. MGL, 1994. Knjižnica MGL, 119.
- Božič, Peter. »Eksperimentalno pozorišče kao socijalni fenomen iz izkustva slovenskih esperimentalnih pozorišta.« *Pozorišče*, letn. 17, št. 5–6, 1975, str. 311–322.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008. Knjižna zbirka Koda.
- Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. MGL, 1973. Knjižnica MGL, 61.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre. 1892–1992*. Routledge, 1993.
- Jovanović, Dušan. »Pleme, konfrontacija in kolaž.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 89–100.
- »Kazališna gerila dobiva rat.« [Nepodpisano.] *Vjesnik*, 12. avgust 2016, [http://www.kpgyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top\\_display\\_media](http://www.kpgyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=lastup&cat=7&pid=8015#top_display_media). Dostop 23. apr. 2019.
- Kermavner, Taras, Jože Koruza, Janko Kos, Lado Kralj, Vasja Predan, Borut Trekman, Josip Vidmar. »Slovenska gledališka situacija.« *Sodobnost*, letn. 17, št. 6, 1969. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QL6YTAPQ>.
- Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni princip.« *Dialogi*, letn. 45, št. 11/12, 2009, str. 3–37.
- . »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu.« *Sodobnost*, let. 12, št. 12, 1964, str. 1238–43.
- . »Zanima me razredno gledališče.« Intervju M. Zajec z Lodom Kraljem. *Mladina*, letn. 21, št. 12, 1971, str. 20–21.
- . »Hipijejsko, čutno, razpuščeno.« *20 let EG Glej*, ur. Marko Crnkovič idr., EG Glej, 1990, nepag.
- Orel, Barbara. »Pupilija kot zareza v režimu predstavljanja in zaznavanja.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 195–213.
- Povše, Janez. »Pot.« *Mladina*, 15. september 1970, str. 20–21.
- Milohnič, Aldo, in Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*. Maska (Zbirka Transformacije) in Slovenski gledališki muzej (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letn. 45, št. 86), 2009.

- Schuller, Aleksandra. »Vlado Šav in aktivna kultura.« *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 21, št. 2, 2011, str. 397–412.
- Slana, Miroslav. »Zdenko Kodrič - Koči.« *Stop*, letn. 23, št. 27, 1990, str. 10–11.
- »Gledališče Pupilije Ferkeverk.« *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 27–79.
- . *Gledališče Pekarna 1971–1978*. MGL, 2012. Knjižnica MGL, 167.
- Šav, Vlado. »Gledališče kot intenzivno življenje.« Iz razgovora z vodjem Vetrnice Vladimirjem Šavom. *Dnevnik*, 20. dec. 1974, str. 4.
- »Študentsko gledališče Vetrnica.« *Mladina*, 5. dec. 1974, str. 20.
- Tanko, Petra. »Čas za revolucijo: (ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk).« *Sodobnost*, letn. 11/12, št. 73, 2009, str. 1583–1592.
- Taufer, Venó. »Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem?« *Naši razgledi*, letn. 22, št. 3, 1974, str. 154–5.
- Toporišič, Tomaž. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki: 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. A. Milohnič in I. Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 215–31.