

Članek prouči vmesno polje med ljubiteljskim in eksperimentalnim gledališčem v Sloveniji v sedemdesetih letih 20. stoletja. Opre se na ugotovitev Petra Božiča, ki poudarja, da so v zgodovini gledaliških avantgard, slovenskih in mednarodnih, ključno vlogo odigrale amaterske, neprofesionalne skupine, sestavljene iz samorastnikov, ki so ustvarjali na obrobju ljubiteljskih in profesionalnih gledališč. Razprava se osredotoči na eksperimentalne gledališke skupine, ki so v tistem času izšle iz vrst ljubiteljev gledališča (med njimi Gledališče Pupilije Ferkeverk, Pekarna, Nomenklatura, skupine Tomaža Kralja, Vlada Šava, Janija Osojnika idr.). Ponudile so alternativo v odnosu do repertoarnih gledališč pa tudi v odnosu do institucije eksperimentalnega gledališča (v sedemdesetih letih je bilo to Eksperimentalno gledališče Glej). Ne glede na raznolikost njihovih gledaliških vizij jim je bila skupna težnja k neigranju. Njihova prizadevanja za predstavljanje onkraj reprezentacije so natančneje proučena s pomočjo Michaela Kirbyja, ki je (na primerih z ameriških odrov) razvil lestvico razmerij med neigranjem in igranjem. Članek analizira različne kategorije igranja v slovenskem prostoru, ki od nematričnega igranja prek nematrične reprezentacije, sprejetega igranja in enostavnega igranja vodijo k t. i. kompleksnemu igranju. Obrat k neigranju razižiše za čas med letom 1966 (ko so bili izvedeni prvi hepeningi) in začetkom osemdesetih let (ko so prizadevanja inovatorjev gledališča, ki so izhajali s področja ljubiteljske kulture, začela pridobivati veljavo). Ob tem pokaže, da je bilo obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih mogoče izpeljati prav s pomočjo netreniranih igralcev in ljubiteljev gledališča, ki se z gledališčem sicer niso profesionalno ukvarjali.

Ključne besede: eksperimentalno gledališče, alternativno gledališče, ljubiteljsko gledališče, profesionalno gledališče, igranje, sedemdeseta leta 20. stoletja

Dr. Barbara Orel je redna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na AGRFT Univerze v Ljubljani. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003) in uredila več znanstvenih monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (2017). Kot raziskovalka je sodelovala z delovno skupino *Theatrical Event* (v okviru International Federation for Theatre Research). Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov *Teden slovenske drame* (2006-2007) in *Borštnikovo srečanje* (2008-2009).

barbara.orel@guest.arnes.si

Ljubiteljsko gledališče in alternativa sedemdesetih: obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih¹

Barbara Orel
AGRFT, Univerza v Ljubljani

Uvod

V eksperimentalnih gledaliških praksah je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja mogoče zaslediti težnjo k neigranju, tj. težnjo k nižanju stopnje igranja v predstavljenih likih. Nazorno je bila razvidna zlasti v hepeningih in ritualnih oblikah uprizarjanja, zastopana pa je bila tudi v drugih eksperimentalnih praksah, ki so jih vodila avantgardistična načela o ponovni vključitvi umetnosti v življenje in o njunem vzajemnem revolucioniranju. Na to je že leta 1972 opozoril Michael Kirby, ko je raziskoval načine predstavljanja onkraj reprezentacije in na primerih z ameriških odrov razvil tipologijo različnih vrst predstavljanja, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem. Podobno lahko ugotovimo tudi za eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem: umetniške težnje k neigranju so vpeljale nove načine predstavljanja nastopajočih likov in zarezale v ustaljene predstave o tem, kaj igra na odru sploh je. Namen tega članka je natančneje proučiti obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih in pokazati, da so imeli odločilno vlogo pri izvedbi tega obrata ljubitelji gledališča in netrenirani igralci, ki se z gledališčem sicer niso profesionalno ukvarjali.

Vloga ljubiteljskega gledališča in ljubiteljske kulture v socialistični Jugoslaviji

Vstopimo v premislek o razmerju med ljubiteljskim gledališčem in eksperimentalnimi praksami uprizarjanja z lucidno ugotovitvijo Petra Božiča: »novo gledališče, najsi ga imenujemo kakorkoli že, [se] poraja na robu med institucionalnim, profesionalnim in svobodnim, celo ljubiteljskim in amaterskim gledališčem« (92). To je osrednja misel njegove razprave »Alternativno gledališče«, ki je bila objavljena v reviji Maske leta 1987.

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

V njej Božič poda pregled eksperimentalnih gledaliških skupin, ki so ustvarjale na Slovenskem po drugi svetovni vojni. Natančneje, gre za pregled gledališke alternative, ki je v socialistični Jugoslaviji delovala v polju ljubiteljske kulture.² Prav to je predmet našega zanimanja: presečno polje med alternativno in ljubiteljsko gledališko produkcijo v sedemdesetih letih 20. stoletja.

Peter Božič opozori na to, da dobršen del inovacij v slovenskem gledališču izhaja iz skupin, ki jih sestavljajo ljubitelji gledališča in ne profesionalni gledališčniki. S tem odstre povsem nov pogled na gledališko alternativo, ki v slovenskem prostoru dotlej ni bil reflektiran. Med odri, ki so pomembno vplivali na razvoj slovenskega gledališča, sta bili – kot ugotavlja Božič (92) – le dve gledališči sestavljeni iz profesionalnih gledališčnikov: Oder 57 in Eksperimentalno gledališče Glej. Opozoriti velja, da Božičeva razprava ne vključuje gledaliških eksperimentov, ki so v tistem času potekali v institucionalnih gledališčih, kar je glede na fokus njegove raziskave seveda razumljivo. V repertoarnih gledališčih je bil eksperimentiranju odmerjen prostor predvsem na malih odrih, zaslediti pa jih je bilo mogoče tudi na velikih odrih.³ To je bila logična posledica nadzora nad kulturno in umetniško produkcijo v socialistični Jugoslaviji: v interesu oblasti je bilo, da ima pregled nad celotno gledališko produkcijo, vključno z eksperimentalnimi praksami uprizarjanja. V repertoarnih gledališčih so za te prakse začeli odpirati prizorišča na malih odrih, gotovo tudi zato, ker je bil eksperiment poznan kot integralni del stabilne gledališke strukture.⁴

Božič se torej osredinja na alternativo v izvedbi neprofesionalnih gledaliških skupin in poudari, da so v zgodovini gledaliških avantgard, slovenskih in mednarodnih, ključno vlogo odigrale prav amaterske, neprofesionalne skupine, sestavljene iz samorastnikov, ki so rasli na obrobju ljudskega amaterizma in profesionalnih gledališč. V dokaz navede rusko gledališko avantgardo, Stanislavskega in Mejerholda ter njune predhodnike, Aleksandra Tairova, Nikolaja Jevrejnova, Maleviča, Terentijeva in skupino OBERIU. Med slovenskimi avtorji spomni na Ferda Delaka, njegov Novi oder, revijo Tank in Delavski oder, »kjer seveda ni bilo nobenega gledališkega profesionalca, pa sta obe predstavi Ferda Delaka na Delavskem odru vendarle doživeli velik uspeh kot gledališče kot tako in kot gledališka avantgarda« (92). Nadalje omenja Mrakovo gledališče in začetke Pekarne, pri čemer poudari, »da bi bilo s profesionalci povsem nemogoče izvesti prva dva Pekarnina uspešna gledališka projekta,« *Potohodca* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja in obe različici *Gilgameša* v režiji Iva Svetine (prav tam). Sicer

2 V tem članku bom za amatersko kulturo in gledališko produkcijo uporabljala oznaki, ki sta danes širše sprejeti in najpogostejše v rabi, to sta *ljubiteljska kultura* in *ljubiteljsko gledališče*.

3 To natančneje prouči Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (2015).

4 Slovensko narodno gledališče v Mariboru je mali oder ustanovilo že leta 1959. Slovensko narodno gledališče Drama v Ljubljani je odprlo Komorni in eksperimentalni oder v Viteški dvorani v Križankah leta 1963, ob izgradnji prizidka v lastni stavbi pa Malo dramo leta 1967. Mestno gledališče ljubljansko je odprlo malo sceno, imenovano Stara garderoba, leta 1979.

je bila Pekarna v svoji sestavi mešana – v njej so ustvarjali gledališki profesionalci in ljubitelji. Med mladimi avtorji, ki so stopili na prizorišče na prelomu v osemdeseta leta, izpostavi Dragana Živadinova, takrat študenta na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki je še pred študijem gledališke režije vodil amatersko gledališko skupino na Vrhniki, to je SNG Vrhnika – Srečno novo gledališče Vrhnika, in skupine izraznega plesa, ki niso izšle iz profesionalnih baletnih skupin, a plešejo povsem profesionalno (Plesni teater Ljubljana, Koreodrama).

Gledališko alternativo razvrsti v tri skupine: 1. alternativo, utemeljeno v estetskem konceptualizmu (Eksperimentalno gledališče Glej, Gledališče Sester Scipion Nasice in Rdeči pilot), 2. politično angažirano alternativo, npr. Pocestno gledališče Predrazpadom, z nadaljevanjem v gledališču Ane Monró, in gledališke skupine – komune (med njimi Gledališče čez cesto, KUD Študent Maribor, Abadon, Odprti krog, Steps, Pomurski gledališki studio) ter 3. vrsto srednješolskih skupin, ki svojo estetiko črpajo iz rock-pop in disko kulture (93). Božič ugotavlja, da je za vse tri skupine značilna povsem nova vsebina, ki jo določajo »socialna senzibilnost odprte in svobodne gledališke komune, iz nje oblikovana izvirna estetika in svojevrsten gledališki jezik«, novo izhodišče gledališke alternative pa primerja z nastajanjem avtopoetik v literaturi postmodernizma (prav tam). V sklepnem odstavku poudari dvoje: da prav te gledališke alternative »obvladujejo vso potrebno profesionalnost« in so »najvišji estetski izraz rock-pop kulture mladih« (95). Navedeni Božičevi primeri ne pričajo le o zagatah produkcije, vrednotenja in izobraževanja za »novo gledališče« (imenujmo ga kar s to krovno oznako), temveč izpostavljajo tudi dejstvo, da inovacije mladih avtorjev pogosto izhajajo iz vrst študentov, naj bodo to slušatelji gledaliških ali negledaliških ved, ki so pred tem že delovali na področju ljubiteljske kulture.

Ljubiteljska kultura je imela v Jugoslaviji poseben položaj, saj je oblast v skladu z načeli socializma načrtno in sistemsko spodbujala kulturno dejavnost, ki naj bo dostopna širšim množicam in »bo krepila socialistično 'zavest' ter pripadnost novemu družbenemu in političnemu redu« (Vodopivec 422). Kot poudarja Peter Vodopivec, je v času socializma tudi kultura morala postati »ljudska lastnina«, saj je »ljudstvo s tem, ko je prevzelo oblast v svoje roke«, postalo »njen vsebinski lastnik« (prav tam). Do novih smernic v kulturi pa sta imela jugoslovanska in slovenska politika ambivalenten odnos. Zavedala sta se, da je »svobodnejše in pluralnejše kulturno vzdušje pomemben odvod izobraženskega in širšega ljudskega nezadovoljstva, na drugi strani pa sta razumela, da odpiranje kulturnega prostora ogroža monopol njunih nazorskih in ideoloških izhodišč« (Vodopivec 356). Oblast je poskušala ustvarjati vtis o Jugoslaviji kot državi svobodne ustvarjalnosti, pri tem pa je avtoritarno nasprotovala modernizmu in sodobnim avantgardnim gibanjem, saj se njihova načela niso ujemale z režimskimi tradicionalističnimi pogledi na umetnost. Čeprav sta bila ljubiteljska kultura in z njo ljubiteljsko gledališče v Jugoslaviji politično dobro podprta, je

bilo ljubiteljsko gledališče kot neprofesionalna produkcija strogo razmejeno od profesionalne gledališke produkcije. Bolj kot za razliko v kakovosti uprizoritev je po Božičevem mnenju šlo za ideološko razlikovanje med ljubiteljskim gledališčem kot »resničnim«, »ljudskim« gledališčem na eni in profesionalnim ali »umetnim« gledališčem na drugi strani (92). Vse to so poglobilni razlogi za zagatno situacijo, v kateri so se znašli gledališki inovatorji, ki so delovali v krogu ljubiteljske kulture v svinčenih sedemdesetih letih.

Delovanje ljubiteljskih gledaliških skupin je v tistem času evidentirala Zveza kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS). Peter Božič ugotavlja, da je ZKOS predvsem proti koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let najkakovostnejše uprizoritve zavračala. Ni jih uvrščala v svoja sklepna srečanja, temveč jih je prepuščala anonimnosti zaradi njihove »napačne usmerjenosti«: očitala jim je »posnemanje modernizma, posnemanje profesionalnih in eksperimentalnih gledališč« (Božič 92). Tako so se te skupine znašle v »dvojnem getu«, saj jih niso priznavali niti v krogu ljubiteljskih niti profesionalnih gledališč. V začetku osemdesetih let (približno okrog leta 1982) pa se je položaj opazno izboljšal: priznavati so jih začeli pri ZKOS, nekateri kritiki pa so v njih prepoznali tudi alternativo profesionalnemu gledališču⁵ (prav tam). Gledališčniki sami se niso obremenjevali s tem, ali ustvarjajo v okviru ljubiteljske ali profesionalne kulture, temveč so svobodno ustvarjali in uresničevali svoje gledališke zamisli. Ne glede na raznolikost njihovih vizij pa je bila inovatorjem v sedemdesetih letih v načinu izvedbe oziroma nastopanja na odru skupna težnja k neigranju. Zaslediti jo je mogoče v tako različnih uprizoritvenih zvrsteh, kot so bile v tistem času gledališke uprizoritve literature (lahko bi jih imenovali kar performansi besede), hepeningi, ritualne oblike gledališča, *performance theatre* kot vmesna oblika med gledališčem in performansom, če izpostavimo le najznačilnejše oblike, nastale na stičiščih različnih umetnosti in vsakdanjega življenja v sedemdesetih letih na Slovenskem.

Tipologija igranja in neigranja

Z izrazom neigranje (v izvorniku: *not-acting*) je Michael Kirby poimenoval tiste vrste nastopanje performerjev na odru, ki je bilo značilno za izvajanje dejanj v raznovrstnih oblikah uprizarjanja v šestdesetih letih 20. stoletja oziroma za obnovljivo vedenje v performansih, kot bi se izrazil Richard Schechner⁶ (28). Kirby v članku »On Acting and Not-Acting« (objavljen je bil leta 1972 v reviji *The Drama Review*) razvije različne kategorije igranja v razponu med igranjem v polnem pomenu te besede in neigranjem. Ali drugače povedano: ponudi paleto različnih prehodov, ki se razpirajo

⁵ Božič konkretnih podatkov za to sicer ne navede.

⁶ Ob definiranju performansa kot nove uprizoritvene zvrsti Schechner uporabi izraz »obnovljivo vedenje«, v izvorniku: *restored behaviors, twice-behaved behaviors*.

med kompleksnim igranjem (*complex acting*) na eni in nematričnim igranjem (*non-matrixed performing*) na drugi strani. S pojmom matrica Kirby označi matrico oziroma strukturo predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Ko govori o igranju, v mislih nima posebnega stila igranja, saj želi v svojo teorijo igre – in njegova razprava je prav to, prispevek k teoriji igre – zajeti vse sloge igranja (3). Lestvica razmerij, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem, ne pomeni sistema vrednotenja prepričljivosti igranja (6). Prav tako razmerja med posameznimi kategorijami (ne)igranja ne opredeljujejo stopnje »realnosti« predstavljanega, temveč količino, mero oziroma stopnjo igranja v nastopih igralcev in performerjev⁷ (3).

Kirby je lestvico razmerij med igranjem in neigranjem vzpostavil zato, da bi natančneje opredelil različne oblike oziroma načine nastopanja na ameriških odrih v šestdesetih letih 20. stoletja. To je bilo desetletje, v katerem je gledališče v Združenih državah Amerike po njegovem mnenju doživelo celovito in radikalno spremembo, ki je neprimerljiva s katerimkoli drugim prelomnim obdobjem v zgodovini ameriškega gledališča (Kirby 11). Spremembe načina igranja je imenoval premik k neigranju: ne samo, da je bilo na ameriških odrih v šestdesetih letih mogoče opaziti več nematričnega igranja, ampak je tudi igranje postalo manj kompleksno (prav tam). Podobno bi lahko trdili za slovenske scenske umetnosti v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. V eksperimentalnih oblikah uprizarjanja je bila močno prisotna težnja k neigranju. Tako so se o načinu svojega nastopanja pogosto izražali ustvarjalci sami, potrjevali pa so jo tudi avtorji kritičkih in teoretskih refleksij.

Neigranje (*not-acting*) je za Kirbyja tisto stanje oziroma vrsta prisotnosti na odru, pri kateri performer ne naredi ničesar, da bi posnemal, se pretvarjal ali koga utelešal in s tem okreplil informacijo ali identifikacijo z likom, ki ga predstavlja (3–4). Na lestvici, ki vodi h kompleksnemu igranju (*complex acting*), to je igranju v običajnem, polnem pomenu klasične igre (kot v dramskem gledališču), se zvrstijo naslednje kategorije: nematrično igranje (*non-matrixed performing*), nematrična reprezentacija (*non-matrixed representation*), sprejeto igranje (*received acting*) in enostavno igranje (*simple acting*). Pri tem vsaka od navedenih kategorij igranja vsebuje več znakov, ki polnomočijo matrico nastopajoče osebe v predstavljanem prostoru in času.

Kirby za primer nematričnega igranja (*non-matrixed performing*) navede denimo odrske delavce oziroma osebne pomočnike igralcev v japonskem gledališču kabuki, ki med predstavo na odru pomagajo igralcem preobleči kostume in premikati rekvizite (3). Čeprav ne igrajo, so vpeti v informacijsko strukturo matrice igre in vključeni v

⁷ Kirby v tej razpravi uporablja oba izraza, igralec (ang. *actor*) in performer (ang. *performer*). Izraz igralec uporablja za nastope »pravega«, kompleksnega igranja v uprizoritvah, ki razpolagajo z matrico predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Izraz performer pa uporablja pri vseh drugih kategorijah igranja, ki se zvrstijo nižje od kompleksnega igranja. Razlike med rabo teh dveh izrazov sicer posebej ne pojasni, je pa ta jasno razvidna iz konteksta. Z drugimi besedami povedano: oznaka igralec je rezervirana za nastopajočega v (dramskem) gledališču, oznaka performer pa se nanaša na nastopajočega v vseh drugih oblikah (postdramskega) uprizarjanja.

vizualno reprezentacijo. Če znaki, ki prispevajo h krepitvi informacij o predstavljanem liku, naraščajo (npr. s pomočjo kostumov, predmetov itd.), imamo opraviti s t. i. nematrično reprezentacijo (*non-matrixed representation*). Tu se elementi nanašajo na performerja, niso pa »zaigrani« s strani performerja: število referenčnih elementov narašča in krepi drug drugega, zato so performerji s strani gledalcev prepoznani kot del informacijske strukture igre (5). Dober primer je na primer igralec v vlogi šepajočega Ojdipa v uprizoritvi Johna Perreaulta v New Yorku: igralčevo šepanje ni bilo zaigrano, saj ga je k takšnemu gibanju napeljevala palica v hlačnici. Pri sprejetem igranju (*received acting*) so matrice lika, prostora in časa jasno vzpostavljene in krepijo druga drugo, tako da osebe na odru zlahka identificiramo za igralce, ne glede na to, kako običajno je njihovo vedenje (prav tam). Enostavno igranje (*simple acting*) že vključuje element ali dimenzijo, in sicer emocijo, ki jo performer uporabi, da bi predstavil oziroma utelesil lik (8). Za razliko od enostavnega igranja – Kirby ga imenuje tudi osnovno, rudimentarno igranje (7) – pri kompleksnem igranju (*complex acting*) igralec v predstavljanje vključi več elementov, na primer, ko mimu doda govor (9). Kompleksnost se torej nanaša na veščine in tehnike igranja.

Lestvica razmerij med neigranjem in kompleksnim igranjem je zelo natančno razdelana. Razlike med posameznimi stopnjami, lahko bi rekli kar odmerki igranja so bile v obravnavanem obdobju majhne. Zlahka so jih najverjetneje prepoznavali le poznavalci odrskih dogajanj. Že Kirby pri oblikovanju posameznih kategorij ni uporabil le primerov iz scenskih umetnosti, temveč tudi iz filma in vsakdanjega življenja. Pogosto se je zatekel tudi k ponazoritvam s primeri, ki si jih je izmislil sam. Dogodke, danes znamenite primere hepeningov, performansov in ritualnih gledaliških praks, je obdelal v sklepnem delu svoje razprave, ne da bi se določneje opredelil do kategorije igranja v posameznih stvaritvah. Če se ozremo v to obdobje s časovne distance, težko z gotovostjo določimo stopnjo igranja v posameznem dogodku, saj razpolagamo le z dokumenti, v katerih tako minuciozne razlike med posameznimi kategorijami niso nujno zabeležene.

Obrat k neigranju na Slovenskem

Tudi na slovenskih prizoriščih scenskih umetnosti je bilo mogoče zaslediti različne vrste igranja in neigranja, ki so jih izvajali bodisi profesionalni bodisi netrenirani igralci, pogosto skupaj z gledalci. Obrat k neigranju se je začel v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja s pojavom hepeningov in ritualnih oblik gledališča, razcvet pa je doživel v raznovrstnih eksperimentalnih oblikah uprizarjanja v sedemdesetih letih. Ohojevski hepeningi, prvi je bil izveden leta 1966, in hepeningi skupine Nomenklatura (če omenimo le prave hepeninge, ki so bili izvedeni pri nas) so stavili na nematrični način igranja in prav z njim poskušali v igro vplesti tudi gledalce.

Kot zgleden primer nematričnega igranja, ki je bilo tudi dobro dokumentirano, lahko izpostavimo dogodek oziroma performans *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk in plinske maske* v režiji Tomaža Kralja. Izveden je bil leta 1971 v Študentskem kulturnem centru v Beogradu (v okviru Drugega srečanja študentskih kulturno-umetniških društev Jugoslavije). »Bili smo priče predstave, ki je pravzaprav nismo videli. [...] Bili smo gledalci, ki niso obstajali. Videli smo igralce, ki to niso bili« (»Pupilija' u Beogradu«). Tako je zapisal kritik Dušan Bjelić in pojasnil: »[Č]e igralci v gledališču igrajo del nekogaršnjega ali včasih tudi del svojega življenja v nekem zamišljenem prostoru, potem ‚Pupilija‘ živi svoje življenje na konkretnem kraju. To, kar se dogaja na prizorišču, je njihovo vsakdanje življenje, mi pa jih le spremljamo v nekem trenutku nekega dne« (prav tam). Nematrični način igranja je izhajal iz koncepta t. i. neprevedljivega gledališča, za katero je značilno, »da njegova predstava predstavlja in je simultana identiteta predstavljenega« (Kralj, »Zapis«). Tomaž Kralj ga je razvijal v okviru Gledališča Pupilije Ferkeverk s skupino somišljenikov, ki so je sestavljali študenti humanističnih ved.⁸

V nematričnem igranju so bila utemeljena tudi t. i. srečanja v skupinah *Beli krog* in *Vetrnica Vlada Šava*: »To je torej predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so« (Schuller 403). K nematričnemu igranju so tudi tu v ključni meri pripomogli netrenirani igralci skupaj z gledalci, uporaba pravih imen nastopajočih in na novo odkriti oziroma najdeni prostori v naravi, kjer so soočenja potekala. V prostorih vsakdanjega življenja (večinoma po parkih, v ljubljanskem Tivoliju, na Rožniku in v gozdu) je potekalo tudi t. i. gledališče navdiha oziroma gledališče skupinskega navdiha v skupini *Pagadaj, Pagapusti*, ki ga je s pomočjo *Vlada Šava* razvil Jani Osojnik. To je bilo »gledališče, ki se je lahko pojavilo kjerkoli in ga ni bilo zares mogoče zaznati kot gledališče. Igralci se niso razlikovali od mimoidočih, razlikovala so se samo njihova dejanja, dogajanje« (Obreza 45). Vsi navedeni dogodki so udeleževali avantgardistično zamisel, ki umetnost izenačuje z življenjem.

Pomik od nematričnega igranja k nematrični reprezentaciji je prepoznati v dogodku *Teater performance*, ki ga je izvedla gledališka skupina z istim imenom leta 1979 v galeriji ŠKUC: »Predstava je sestavljena iz več samostojnih slik, ki so se prepletale in povezovale v celoto. V osnovi vsake slike je bil [...] proces, ki odklanja iluzijo, tako da je bilo tisto, kar smo delali, prav tisto, kar je in nič drugega«⁹ (»Poročilo«). Takšna utemeljitev, na prvi pogled sicer tавтоloška, v svoji osnovi zadane srž načina reprezentacije: to je nematrična reprezentacija, pri kateri se referenčni elementi nanašajo na performerja, tako da je težko reči, da performer ne igra, čeprav ne dela

⁸ Več o neprevedljivem gledališču Tomaža Kralja sem pisala v razpravi »K zgodovini performansa na Slovenskem« (296–299). Gl. tudi študijo Iva Svetine »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk« (73–77) in poglavje »Tomaž Kralj in nova Pupilija« v njegovi knjigi *Gledališče Pekarna* (227–236).

⁹ V tej skupini so ustvarjali Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Neven Korda, Samo Ljubešić in Dušan Mandić. Naslednje leto (1980) se je preoblikovala v skupino FV 112/15, dve leti pozneje pa v skupino *Borghesia*.

nič, kar bi lahko opredelili kot igranje, kot bi dejal Kirby (5). Ponazorimo to s prizorom, naslovljenim »Perpetuum mobile«. V podolgovatem hodniku je bila na prizorišču velika »rola« papirja, dolga približno sto metrov in široka en meter. Dva performerja »sta jo ‚odrolala‘ in zrezala papir na približno en kvadratni meter velike kose. Naslednji performer je te iste kose pospravljaj na kup. Istočasno sta četrti in peti performer kose papirja sproti lepila nazaj skupaj, jih ‚zrolala‘ v ‚rola‘ in jo dala prvima dvema performerjema, da sta rezala dalje« (Gregorič, »Gledališče in disko« 77). Performerji tega dejanja niso odigrali, temveč so ga samo izvedli. Kot navaja Tereza Gregorič, je ta prizor izrekal kritiko zoper ideologijo industrijske družbe, v skladu s katero je »treba delati, ne pa govoriti« (prav tam). To sporočilo je bilo podano in publiki razumljivo z golo izvedbo dejanja, ne da bi ga v procesu uprizarjanja obeležili s kakšnim posebnim igralskim slogom ali drugimi elementi igre (npr. z govorom, emocijami).

Medtem ko je razlika med nematričnim igranjem in nematrično reprezentacijo težko prepoznati, še posebej iz zgodovinskih virov, pa so razlike med drugimi kategorijami igranja tudi pogledu s časovne distance lažje dostopne in razberljive. Pri sprejetem igranju (*received acting*), pri katerem je matrica uprizarjanega dogajanja jasno in trdno vzpostavljena, je kot del fikcijske zgodbe prepoznana denimo tudi situacija, ki ni zaigrana, temveč je realno izvedena. Dober primer je denimo uprizoritev *Tako, tako!*, nastala na osnovi več dramskih besedil Mirka Kovača v režiji Ljubiše Ristića (leta 1974 v Pekarni). Režiser je v igralsko zasedbo poleg profesionalnih igralcev vključil tudi naturščike, ki so na odru igrali karte. Čeprav to dejanje ni bilo zaigrano, je učinkovalo in bilo pri občinstvu sprejeto kot del igranega dogajanja. Ristić je prav z mešano zasedbo nastopajočih, profesionalnih igralcev in naturščikov, uspel doseči učinek realnega: dogajanje je bilo podano »v nekakšnem supernaturalističnem stilu prikazovanja«, kot se je v kritiki uprizoritve pohvalno izrazil Venio Taufer (139). Vključevanje naturščikov v uprizoritvene zasedbe oziroma vključevanje oseb, ki so izurjene v določenih spretnostih, je bilo izraz težnje po bližini z realnim in avtentičnim. Povezano je bilo z oblikovanjem odrske senzibilnosti, ki je v odvrčanju od strategije mimetične reprezentacije stavila na strategijo prezentacije, to je kazanje dejanj takšnih, kakršna so, ne da bi jih pri tem obdajala tančica odrske iluzije.

Takšna je bila tudi namera Gledališča Pupilije Ferkeverk: »Razbiti želimo osnovno značilnost tradicionalnih in nekaterih avantgardnih gledališč, to je iluzijo o življenju, ki ji je gledališče od nekdaj služilo. Predstava ni več igra, posnemanje ali igranje življenja, temveč postaja totalna in vseobsegajoča stvarnost, ki smo ji vsi zavezani.«¹⁰ Ob snovanju predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) so razpisali avdicijo, s katero so k sodelovanju želeli pritegniti kandidate vseh spolov, starosti in stanov, ki znajo kaj nenavadnega, četudi je to v vsakdanjem življenju nekoristno in nezanimivo.

¹⁰ Tipkopis z naslovom »Gledališče Pupilije Ferkeverk« v svojem zasebnem arhivu hrani Ivo Svetina. Krajši odlomek je bil objavljen v: *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.

Med drugim so bili Pupiliji Ferkeverk – kot pravi besedilo – »všeč« požiralci amonijaka, topilci jeklenih balanc, transvestiti, proizvajalci žvižgov, lastniki neartikuliranih glasov, požiralci ognja, rokohitrci, striptizete, frizerji, akrobati, judoisti, karateisti, parterni telovadci.¹¹ Tolikšna velikopoteznost v naboru izvajalcev vsakdanjih dejavnosti sicer ni bila uresničena, zato pa so nastopili v vlogah njih samih – Deklet in Fantov, kot je zapisano tudi v zasedbi.¹² Čeprav so v izhodišču zavračali posnemanje in na odru nameravali poustvariti življenjsko stvarnost, je bil njihov nastop na odru obeležen z namero, da predstavijo same sebe, to je lik samega sebe. Kirby bi njihov nastop označil za enostavno igranje (*simple acting*) ali osnovno, rudimentarno igranje, pri katerem performerji izražajo svoje emocije in prepričanja, ob tem pa se zavedajo prisotnosti občinstva. Tako so uprizorili tudi *Žlahtno plesen Pupilije Ferkeverk* (1969) v Mali drami, v kateri so ugledališčili svojo poezijo: vsaka pesem »je služila kot dramaturški model, v katerem je moral ‚dramski junak‘, recimo mu Mladi pesnik, ustvariti določeno akcijo, kateri je sledila re-akcija« (Svetina, »Gledališče Pupilije Ferkeverk« 91). Glavna vloga je pripadala pesmi oziroma njenemu oznanjevalcu, pesniku, in ponudila nov tip igralcev, 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, »Prispevek za zgodovino« 41).

Ko so Pupilčki načrtovali gostovanje na festivalu študentskih gledališč Jugoslavije IFSK (Internacionalni festival študentskih kazališta) v Zagrebu, so organizatorjem festivala poslali predstavitev skupine, v kateri so se oklicali za »eksperimentalno, neliterarno, neprofesionalno, odprto in živo gledališče,« ki ga »profesionalni gledališki izraz (dramaturgija, režija, igra) zanima le kot izhodiščna točka dela, ki pa mora biti prevladana« (»Gledališče Pupilije Ferkeverk«, poudarila B. O.). Očitno so Pupilčki neprofesionalnost razumeli kot pozitivno kategorijo in z njo poudarili prav svojo posebnost v razliki do profesionalnih, to je institucionalnih gledališč. Tako je njihovo delovanje razumel tudi Taras Kermauner. V razpravi »Novejše tendence v slovenskem gledališču« (objavljena je bila v reviji Problemi leta 1974) je zapisal, da so Pupilčki »spreminjali naravo gledališča iz kulturniško profesionalne v ljubiteljsko in na neki nov način sakralno, pomagali realizirati deprofesionalizacijo umetnosti, njen prehod na cesto, [...] ki se je odlično vključil v transformiranje slovenske tradicionalne kulture« (8). Prav za to je tudi šlo: za preobrazbo področja gledališča v širše pojmovanje scenskih umetnosti.

K temu je odločilno prispevala tudi Pekarna, ki je bila sprva zamišljena kot gledališče, namenjeno uprizarjanju ritualnih oblik gledališča, potem pa se je razvila v »totalno gledališče« oziroma »vmesni medij med gledališčem in drugimi umetniškimi izrazi«,

11 Oglas z naslovom »Gledališče Pupilije Ferkeverk 443 razpisuje veliko avdicijo« je ponatisnjen v monografiji *Prišli so Pupilčki* na strani XXIII.

12 Na seznamu nastopajočih so navedena le imena igralcev, ne pa tudi vloge, kot je to v tovrstnih zasedbah običajno.

kot je njeno identiteto označil ustanovitelj Lado Kralj (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 415). Gledališče skupnosti oziroma »grupni teater«, zasnovan kot razredno gledališče in gledališče subkulture, ki ima politične ambicije, da sodeluje v širši družbi na način estetske akcije, je zahtevalo tudi poseben tip igralca in nov pristop k igranju. Michael Kirby bi dejal, da način igre v Pekarni v temelju določa težnja k neigranju. Pri tem igralčeva »naloga ni, da posnema in je čimbolj podoben dramskemu junaku«, tako kot denimo v psihološko utemeljeni igri Stanislavskega (Kralj nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Od tod izhaja Kraljeva odločitev, da se Pekarna opre na »amaterske igralce, ki nimajo ustreznega (akademskega) ‚treninga‘ vživljanja v določen dramski lik« (prav tam). Tako sta bila izvedena *Potohodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja (1972) in *Gilgameš* v režiji Iva Svetine (1972). Seveda so v Pekarni igrali tudi trenirani, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo šolani igralci. Novo gledališče je svoje temelje oblikovalo na zasedbah, ki so jih sestavljali poklicni in nepoklicni gledališčniki.¹³

Težnja k neigranju je bila izrazito zastopana tudi v posebnem programskem sklopu, na t. i. literarnih večerih sodobnih slovenskih pisateljev. Kot pojasni Lado Kralj, »ne gre za tradicionalne večere, ampak za neke vrste hepeninge« (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Šlo je za uprizoritve literature, ki bi jih danes lahko imenovali performanse besede.¹⁴ *Večer Marka Švabiča ali Predavanje o slovenski paranoji* (1973), denimo, je prevzel formo predavanja. Pisatelj se je gledalcem predstavil kot predavatelj, »ki ‚v asketski pozi‘ stoji za pultom z mikrofonom in kozarcem vode ter predava o ‚slovenski paranoji‘«, za katero se izkaže, da ni nič drugega kot proces njegovega ustvarjanja (prav tam). Predstavitev Svetinove knjige *Heliks in Tibija* pa je bila izvedena »ne le kot literarni ‚dogodek‘, ampak kot mala predstavica z vsemi elementi diletantskega gledališča«, kot pravi avtor (prav tam 418). Nastopila sta dijaka bežigradske gimnazije oziroma tamkajšnje gledališke skupine, sodelovali pa so tudi Ivo Svetina, Dušan Rogelj in Marko Slodnjak, tedanji urednik založniškega programa ŠKUC, pri katerem je knjiga izšla. Dogodek je bil poimenovan *Tiskovna konferenca*. Je šlo pri performansih besede za nematrično igranje, nematrično reprezentacijo, sprejeto igranje ali enostavno igranje? Na osnovi podatkov iz pisnih dokumentov je kategorijo oziroma stopnjo igranja težko določiti, gotovo tudi zato,

13 Ivo Svetina opozori, da je bilo tako tudi v Gledališču Pupilije Ferkeverk, in ugotavlja, da so tako v predstavah Gledališča Pupilije Ferkeverk kot v Pekarni »sodelovali tudi študenti/šudentke AGRFT-ja (npr. Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Jožica Avbelj, ki je bila v času GPF še dijakinja bežigradske gimnazije in članica šolskega dramskega krožka, kjer jo je tudi – po naključju? – opazila Barbara Levstik)« (*Gledališče Pekarna* 79). Podobno je bilo v Pekarni tudi stalische do režiserjev. Po pričevanju Iva Svetine je bil Lado Kralj »prepričan, da v novem gledališču, ki iznajdeva nov jezik, predvsem pa išče novo družbeno vlogo in dialog z gledalci, ni pomembno, da je režiser opravil vsa ustrezna poklicna usposabljanja, ampak je ‚prednost‘ nepoklicnih režiserjev morda prav v tem, da iščejo (in najdejo) tisto, česar se poklicni režiserji naučijo v času svojega akademijskega študija, vendar tega ne znajo nujno spremeniti v prakso« (prav tam 75).

14 Izvedeni so bili: *Večer Lojzeta Kovačiča* (1972), *Večer Daneta Zajca* (1972 v režiji Iva Svetine), *Večer Marka Švabiča ali Predavanje o slovenski paranoji* (1973 v režiji Lada Kralja), literarni večer Matjaža Kocbeka z naslovom *Smrt po smrti po bogu*. (*Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami*), prav tako leta 1973, *Happening Iva Svetine ali Tiskovna konferenca* (1973 v avtorjevi režiji, ob izidu njegove knjige *Heliks in Tibija*), *Večer Ferdinanda Miklavca* (1973), *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (1976 v režiji Iva Svetine, ob izidu njegove knjige s tem naslovom). V *Repertoarju slovenskih gledališč 1972–1977* v dveh primerih režiserja nista navedena.

ker so v performansih besede nastopili tudi avtorji literarnih besedil. To ugotavljanje razmerja med igranim in neigranim dodatno zaplete.

Sklep

Različnih stopenj igranja, ki od neigranja vodijo h kompleksnemu igranju kot igranju v običajnem in polnem pomenu te besede (nematrično igranje, nematrična reprezentacija, sprejeto igranje in enostavno igranje) seveda ne gre razumeti kot vrednostnih opredelitev, temveč kot različne odmerke igranja, prisotne v posameznih stvaritvah. V eksperimentalnih oblikah uprizarjanja so bili uporabljeni z namenom, da (skupaj z drugimi elementi) ustvarijo novo kvaliteto dogodkov na odrih. Dejansko je šlo za vzpostavljanje nove uprizoritvene paradigme, ki prekinja s tradicijo gledališča in vodi v razširjeno razumevanje uprizarjanja na področju scenskih umetnosti (*performing arts*) in performansa (*performance art*).

K oblikovanju nove uprizoritvene paradigme na Slovenskem je odločilno prispeval obrat k neigranju. Izpeljan je bil v drugi polovici šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja, in sicer v hepeningih, ritualnih oblikah gledališča, v zgodnjih oblikah performansov, vmesnih formah med gledališčem in performansom, ki so nastale v dialogu z literaturo, modo, pouličnim gledališčem, lutkovnim gledališčem in različnimi umetniškimi disciplinami, vse po vrsti pa so se gibale na obrobju polja estetike in vsakdanjega življenja. Težnja k neigranju je bila v slovenskem prostoru na prizoriščih gledališke alternative sicer zastopana tudi pozneje, v osemdesetih letih in naslednjih desetletjih. A obrat k neigranju se je odvil v sedemdesetih letih, natančneje, v letih od 1966 (ko so bili izvedeni prvi hepeningi) do začetka osemdesetih let, ko so prizadevanja inovatorjev gledališča, ki so izhajali s področja ljubiteljske kulture, začela pridobivati veljavo. Pri izvedbah neigranja so imeli ključno vlogo netrenirani igralci. Številni med njimi so izhajali iz ljubiteljske kulture, še več pa je bilo nemara ljubiteljev gledališča, ki na področju ljubiteljske kulture sicer niso delovali. Razlike med tema skupinama je težko, obenem pa tudi nesmiselno vzpostavljati. Še posebej zato, ker so vsi po vrsti sodelovali pri uresničevanju skupnega cilja, to je ustvarjanje uprizoritev, ki utirajo poti novim razumevanjem uprizarjanja.

Literatura

- Bjelić, Dušan. »'Pupilija' u Beogradu.« Vira časopisnega članka ni mogoče identificirati. Je del dokumentacije Tomaža Kralja, ki jo hrani Slovenski gledališki inštitut.
- Božič, Peter. »Alternativno gledališče.« *Maske*, letn. 3, št. 8–9, 1987, str. 92–95.
- »Gledališče Pupilije Ferkeverk.« Tipkopolis. Zasebni arhiv Iva Svetine. (Krajši odlomek je bil objavljen v: *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.)
- Gregorič, Tereza. »Gledališče in disko: FV 112/15.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 73–91.
- . *Gledališče in disko: FV 112/15*. Diplomsko delo. Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2013.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Kermauner, Taras. »Novejše tendence v slovenskem gledališču.« *Problemi*, letn. 12, št. 2–3, 1974, str. 134–135.
- Kirby, Michael. »On Acting and Not-Acting.« *The Drama Review*, letn. 16, št. 1, 1972, str. 3–15.
- Kralj, Tomaž. »Zapis ob predstavi *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk*.« (Dokument nima naslova. Nastal je aprila 1971.) Tipkopolis hrani Slovenski gledališki inštitut.
- Obreza, Ana. »V iskanju esencialnega: gledališki momenti Janija Osojnika.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 39–59.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2010, str. 271–327.
- »Poročilo o delu gledališke skupine 'Teater performance' za leto 1979/80.« V imenu skupine ga je napisala Marina Gržinić, 1. decembra 1980. Dokument v svojem zasebnem arhivu hrani Neven Korda.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2013.
- Schuller, Aleksandra. »Vlado Šav in aktivna kultura.« *Annales*, letn. 21, št. 2, 2011, str. 397–412.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala.« *Literarni modernizem v 'svinčenih' letih*, ur. Gašper Troha, Študentska založba in Društvo Slovenska matica 2008, str. 79–99.
- . »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.«

Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 27–77.

—. *Gledališče Pekarna (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.

Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Državna založba Slovenije, 1977.

Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: slovenska zgodovina od konca 18. do konca 20. stoletja*. Založba Modrijan, 2007.