

Razprava v razdobju tridesetih let, ki sovpadajo tudi z obstojem Gledališča Glej razišče oblikovanje in preoblikovanje nehierarhičnih gledaliških skupnosti oziroma - z besedami enega od ustanoviteljev Gledališča Glej Dušana Jovanovića - gledaliških plemen. Na podlagi preteklih in sodobnih primerov bomo poskušali izrisati zemljevid tistih praks ustvarjanja avtorskega gledališča, ki jih Badiou poimenuje splošna nihanja. »Resnično gledališče vsak nastop, vsako igralčevo gesto spremeni v splošno nihanje, v katerem so dovoljene razlike brez osnove. Gledalec se mora odločiti, ali se prepusti tej praznini in sodeluje v neskončnem postopku. Ni pozvan k užitku [...], pač pa k razmišljanju« (*Rhapsody* 91, 92). Poskušali bomo poiskati odgovore na naslednja vprašanja: kako je slovenska eksperimentalna in nevladna gledališka scena (kot reakcijo na hierarhične strukture repertoarnih gledališč) ustvarila različne moduse nehierarhije v okvirih performansov, umetniških vodenj gledališč in oblikovanj začasnih skupnosti z emancipiranimi gledalci; katere modele je ta scena uporabljala in katere uporablja danes za razvoj lastne logike avtorskih in skupnostnih gledaliških taktik; in nazadnje, koliko so ta različna umetniška skupnostna plemena spreminjala in še spreminjajo gledališko krajino v Sloveniji, Jugoslaviji in drugod?

Ključne besede: Umetniški kolektivi, performativni obrat, neoavantgarda, eksperimentalno gledališče, neinstitucionalna umetnost

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.

Kolektivi, skupnosti in nehierarhični načini ustvarjanja od sedemdesetih do devetdesetih let 20. stoletja

Tomaž Toporišič

AGRFT Univerze v Ljubljani

Razprava v razdobju tridesetih let, ki sovpadajo tudi z obstojem Gledališča Glej, raziskuje oblikovanje in preoblikovanje nehierarhičnih gledaliških skupnosti oziroma – z besedami enega od ustanoviteljev Gledališča Glej Dušana Jovanovića – gledaliških plemen. Na podlagi preteklih in sodobnih primerov bomo poskušali izrisati zemljevid tistih praks ustvarjanja avtorskega gledališča, ki jih Alain Badiou poimenuje splošna nihanja. »Resnično gledališče vsak nastop, vsako igralčevo gesto spremeni v splošno nihanje, v katerem so dovoljene razlike brez osnove. Gledalec se mora odločiti, ali se prepusti tej praznini in sodeluje v neskončnem postopku. Ni pozvan k užitku [...], pač pa k razmišljanju.« Poskušali bomo poiskati odgovore na naslednja vprašanja: kako je slovenska eksperimentalna in nevladna gledališka scena (kot reakcijo na hierarhične strukture repertoarnih gledališč) ustvarila različne moduse nehierarhije v okvirih performansov, umetniških vodenj gledališč in oblikovanj začasnih skupnosti z emancipiranimi gledalci; katere modele je ta scena uporabljala in katere uporablja danes za razvoj lastne logike avtorskih in skupnostnih gledaliških taktik; in nazadnje, koliko so ta različna umetniška skupnostna plemena spreminjala in še spreminjajo gledališko krajino v Sloveniji, Jugoslaviji in drugod?

Razprava se osredotoča na odnose 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. Prikaže, 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 in eksperimentalnih gledališč (Gledališče Pupilije Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Vlado Šav in Vetrnica ...). Ta so se zavestno odločila, da bodo iz svojega kroga izločila klasične hierarhične oblike organiziranosti tako gledališke produkcije kot estetike in recepcije. 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, s katerega sta kasneje izhajali alternativa osemdesetih in neinstitucionalna scena devetdesetih let, danes pa do določene mere tudi postrepertoarno gledališče v svojih drznejših oblikah. Raziskujemo, kako in koliko so se pri tem zgledovali po gledališki avantgardi Richarda Schechnerja in Performance Group, Eugenia Barbe, Jerzyja Grotowskega, Ariane Mnouchkine, The Wooster Group ter drugih.

Performativni obrat je tudi v Sloveniji pokazal, da v umetnosti ni nič gotovega, tudi to ne, da se igralci ločujejo na dramske (matrične), študentske (eksperimentalne, nematrične) ter amaterske (spontane naturščike). Pri vsem tem je prav gledališkim skupnostim ali plemenom, ki jih je najdosledneje zastopal Lado Kralj, uspelo analizirati tudi celotno gledališko krajino, v kateri so opozorili na potrebo, »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 prepirov in utrudljivega stopicanja na mestu.«

Ta »kulturni boj« se je nadaljeval tudi v osemdesetih letih, na začetku katerih je vodilni slovenski kulturni ideolog Josip Vidmar kot predsednik Sterijevega pozorja v Novem Sadu označil Jovanovića in Ristića za kulturna terorista. Hkrati pa se je nadaljevala tudi mednarodna odmevnost tovrstnega gledališča, najbolj z *Misso in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, je pa kot prva jugoslovanska predstava prejela veliko nagrado na takrat izjemno pomembni mednarodni festivalski manifestaciji Bitez v Beogradu. Pri tem je povsem jasno, da so Ristić, Slovensko mladinsko gledališče in KPGT s svojo različico političnega gledališča napovedali vstop umetnosti v polje politike, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje Neue Slowenische Kunst. Toda v nasprotju s KPGT, ki je namerno gradil komunikacijski model, ki je publiki omogočal identifikacijo, NSK tega ni več omogočal, ampak je gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev. S KPGT je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih letih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se v vsej svoji groteskni podobi prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz levice v desnico.

Iz primerov, ki jih analizira razprava, je očitno, da je bil za postdramsko gledališče novih, neformalnih gledaliških skupnosti in skupin od leta 1970 pa vse do konca socializma v Sloveniji izjemno pomemben plasma umetniških fenomenov v mednarodni gledališki in festivalski prostor, ki je znal neobremenjeno, a dovolj dosledno in kritično interpretirati gledališki stroj imaginacije. Danes, ko smo se že ustalili v postpostsocialistični dobi tako imenovane tranzicije Slovenije, je z zgodovinskega odmika že mogoče trditi, da brez te podpore od zunaj sodobna uprizoritvena umetnost, ki ima svojo kontinuiteto v organizmih, kot so Pekarna, Mladinsko, Neue Slowenische Kunst, Koreodrama, PTL, En-Knap, Betontanc, Mini

teater, Via Negativa itn., kot fenomen ne bi preživela. Pozitiven odziv v Evropi in obeh Amerikah je bil nujen za nadaljevanje raziskav. Te so največkrat potekale prav v nehierarhiziranih novih umetniških strukturah od eksperimentalnih gledališč sedemdesetih do neinstitucionalnega gledališča devetdesetih let 20. stoletja.