



UDK 792(497.4):792(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/16-41

Povzetek

Razprava analizira štiri ključne cikle revolucioniranja razmerja med mainstreamom in eksperimentalnim gledališčem v Sloveniji in bivši Jugoslaviji: neoavangardo in neomodernizem sedemdesetih, politično gledališče osemdesetih, post- in retroavangarde devetdesetih ter postpostdramsko dokumentaristično gledališče 21. stoletja. Prvi trije cikli reinterpretirajo utopične ideje zgodovinskih avantgard in jih prilagajajo novim političnim kontekstom, četrti pa jih umešča v kritično umetnost postsocializma in neoliberalizma tekoče moderne (Bauman). Ključna raziskovalna izhodišča izhajajo iz koncepcije Piotra Piotrowskega o horizontalni umetnostni zgodovini in redefiniciji centra ter obrobja, pri čemer obrobje ne deluje le kot podaljšek jedra (Mishkova), temveč ustvarja lastno avtonomijo ter alternativne modele kolektivne identifikacije. Skozi izbrane primere bomo pokazali, kako so eksperimentalne prakse subvertirale dominantne kulturne paradigme in izzvale hegemonijo poznega kapitalizma. Tako bomo pokazali, kako umetniki različnih generacij v različnih zgodovinskih in političnih situacijah razvijajo estetsko, družbeno in politično transgresivne gledališke prakse, ki poskušajo raziskovati in izzivati meje, povezane z individualno in kulturno identiteto. Razbijajo idealistično vizijo harmonične javne sfere, poleg tega gojijo in hkrati razgrajujejo iluzijo, da lahko umetnost resnično prispeva k razorožitvi libidinalnih sil (Mouffe), ki vodijo v sovražnost in so vedno prisotne v človeških družbah, ter posledično k odpovedi smrti kot instrumentu odločitve.

Ključne besede: neoavangarda, postavangarda, tekoča moderna, Lado Kralj, Oliver Frlić, East Art Map

Tomaz Toporišič je gledališki teoretik in redni profesor za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT v Ljubljani, izredni član SAZU ter predavatelj sociologije gledališča na FF Univerze v Ljubljani. V letih od 1990 do 2016 je deloval v Slovenskem mladinskem gledališču kot dramaturg in umetniški direktor. Za svoje delo je leta 2013 prejel odlikovanje Republike Francije vitez reda umetnosti in leposlovja, leta 2017 pa Grün-Fillipičevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji. Toporišič je avtor šestih znanstvenih monografij in številnih razprav ter poglavij o literaturi in gledališču različnih obdobjev v slovenskih in mednarodnih znanstvenih revijah ter monografijah.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Kritične uprizoritvene prakse od neoavantgarde in postavantgarde do političnega postpostdramskega gledališča 21. stoletja

Tomaž Toporišič

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

Razprava bo orisala štiri cikle revolucioniranja odnosov med mainstreamom in eksperimentalnim gledališčem, periferijo in središčem v Srednji in Vzhodni Evropi, točneje na področju Slovenije in bivše Jugoslavije.¹ Prvi se nanašajo na čas neoavantgard in neomodernizma sedemdesetih let, drugi političnega gledališča poznega socializma osemdesetih let, tretji začetka devetdesetih let 20. stoletja, post- in retroavantgard, četrti pa postpostdramskega političnega gledališča prvih dveh desetletij 21. stoletja. Prvi, drugi in tretji cikel so ponovno uprizorili in reinterpreterali nekatere osnovne ideje utopičnih vprašanj zgodovinskih avantgard, jih povezali ter prilagodili novim zgodovinskim in političnim okoliščinam. Četrti cikel pa izhaja iz dosežkov drugega in tretjega ter jih reinterpretera v smislu kritične umetnosti v času postsocializma in globalnih neoliberalnih družb *tekoče moderne* (Bauman).

Pri tem bomo sledili konceptualizacijam in raziskali, do katere mere je srednjeevropska kritična umetnost drugega sveta razvila misli, ki so blizu specifični horizontalni perspektivi umetnostne zgodovine, kot jo je opredelil vplivni poljski teoretik Piotr Piotrowski. Koliko sta neoavantgarda in postavantgarda skupaj z neomodernističnimi in postmodernističnimi kolegi na robu evropskega kulturnega prostora radikalno redefinirali polje gledališča in literature, središčnih in obrobnih žanrov, hkrati pa tudi pojma središčnosti in obrobnosti v umetnosti v središču in na obrobjih znotraj kulture 20. in 21. stoletja ter spodkopali orodja kulturnega prilaščanja. Tako bomo skušali na podlagi nekaj primerov prikazati, kako obrobje ne obstaja zgolj kot podaljšek jedra (Diana Mishkova), ampak ustvarja svojo specifično avtonomijo, s katero izziva asimetrično konceptualizacijo s strani centra ter se

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376 Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

oveljavlja s pomočjo konstrukcije alternativnih regionalnih kategorij in alternativnih načinov kolektivne identifikacije ter izziva žargon pravšnjosti poznega kapitalizma.

Naša razmišljanja bodo izhajala iz potrebe po ponovnem zapisu zgodovine umetnosti drugega in tretjih svetov, ki bo tudi teoretizacijam in refleksiji umetnosti in kulture prinesel novo svežino v dobi telecityja, ko so vedno bolj očitne misli še enega ruskega teoretika umetnosti, Borisa Groysa: dejanski potrošnik umetnosti ni javnost, ampak umetniki. Tako bomo na eni strani poskusili razkriti fenomen gledališke umetnosti poznega socializma drugega sveta ter ga povezali s procesom razkritja ideoloških in korporativnih mehanizmov umetnostnega trga in zgodovine prvega sveta. Povezati lyotardovsko *Postmoderno stanje* z drugim, sočasnim političnim stanjem, namreč s stanjem postsocializma in prevlade vizualne kulture. S tem opozoriti, da je čas poznega socializma tudi čas specifične politizirane umetnosti v državah, ki so imele lastno, specifično zgodovino, hkrati pa – globalno – čas primata vizualnega in dobe kulture. Umetnost in kulturo v tem času je treba sprejeti kot dejstvo, ki osvetljuje (post)postmoderno dobo zadnjih desetletij na globalnem teritoriju.

Če so si neoavantgardisti in neomodernisti sedemdesetih let eklektično prisvojili nekatere »tuje« ideje in jim dodali specifične značilnosti, se je ta zgodba ponovila v invariantah v obdobju osemdesetih in devetdesetih let z eklektičnimi retroavantgardnimi umetniškimi značilnostmi postmoderne politizirane umetnosti, kot so Neue Slowenische Kunst (NSK) in njeni kolektivi Irwin, Laibach in Gledališče sester Scipion Nasice.

Hkrati pa si bomo zastavili pomembno vprašanje, ki ga je najbolj lucidno in jasno formuliral Steven A. Mansbach na uvodnih straneh knjige *Moderna umetnost v vzhodni Evropi: od Baltika do Balkana, 1890–1939*, ko se je vprašal, »zakaj so danes ti avantgardni liki in gibanja, ki so se tekom stoletja uspešno izognili svojemu obrobju in prevzeli kritično in oblikovalno vlogo pri nastanku napredne umetnosti, skoraj popolnoma pozabljeni in spregledani?« (Mansbach 1).

Vzporedno z njim pa so izoblikovali pomembne zadržke tako umetniki (Irwin) kot teoretiki (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, Igor Zabel), ko so se osredotočili na problem, kako devalvirati vztrajno prevlado zahodnih pripovedi, postopek, pri katerem zahodni kulturni okvir muzejev in drugih institucij izbere predmete iz umetnosti Srednje in Vzhodne Evrope, da bi jih ponovno reinterpretiral ter vključil v vertikalno zgodovino zahodne umetnosti.

Naj začnemo svoj prikaz in analizo z nekaterimi osnovnimi predpostavkami o specifičnosti avantgard in modernizmov v srednjeevropskem prostoru: avantgardni umetniki so s svojim mreženjem in idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in transformacij pogosto prebijali meje nacionalnih identitet in spremljajočih uradnih zgodovin in

institucij. A čeprav so se avantgarde same vedno predstavljale kot transgresivne, so se vendarle tudi same pogosto znašle znotraj evropske zgodovine teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Pri teoretskih izhodiščih bomo vstopili v dialog z razmišljanjem Miška Šuvakovića kot enim najnatančnejših analitikov avantgard, neo- in postavantgard v prostoru Srednje in Vzhodne Evrope, da je bila avantgarda umetniška ali estetska predhodnica oziroma anticipacija modernizma, medtem ko je neoavantgarda predstavljala kritično in ekscesno prakso znotraj dominantne kulture visokega modernizma. Neoavantgarde v kontekstu liberalnega zahodnega visokega modernizma, ki je temeljil na estetski in poetični fetišizaciji avtonomije umetniških disciplin in medijev, so torej izvajale »transdisciplinarno kritiko oziroma transgresijo, tako da so opozarjale na potencialne odprtega umetniškega dela in delovanja v umetnosti, torej na politično kritiko modernistične profesionalizacije in institucionalizacije produkcije, izmenjave in potrošnje umetnosti (letrizem, eksperimentalna umetnost, hepening, neodadaizem, fluksus, nove tendence)« (Šuvaković, »Theories« 113).

Če so zgodovinske avantgarde (futurizem, dadaizem, revolucionarni konstruktivizmi) ustvarjale alternativna mikrosocialna gibanja, ki so nasprotovala sistemu moderne umetnosti tistega časa, ki je bil še premalo institucionaliziran, so neoavantgarde delovale proti formalno in pragmatično uveljavljenemu sistemu institucij visokega modernizma. Neoavantgarde so tako delovale v zgodovinskih pogojih, v katerih je bila paradigmi elitne visoke umetnosti modernizma izrecno nasproti postavljena paradigma potrošniške, množične in popularne kulture:

Estetska dialektika visokega okusa (avtonomne vrednote umetnosti) in popularnega okusa (funkcije in učinki množične potrošnje) se je tako soočila s tretjim dejavnikom – kritično-subverzivnim in emancipatornim potencialom neoavantgarde, ki je nomadsko prehajala med obema sistemoma – visokim in popularnim – modernistične umetnosti ter relativizirala njune meje, ki so bile takrat pojmovane kot brezpogojne in neprebojne. (Šuvaković, »Theories« 113)

V naših raziskavah geografije uprizoritvenih praks se bomo torej osredotočili na obdobje neo- in post- ali retroavantgarde zadnjih desetletij 20. stoletja, poskusili zarisati skupne značilnosti različnih fenomenov in pokazati, kaj se zgodi, ko koncept zahodnocentričnega pojmovanja mednarodne, univerzalistične avantgarde apliciramo na različna srednjeevropska gibanja s specifičnim (post)socialističnim združevanjem tehnik modernistično internacionalistične avantgarde z regionalnimi tradicijami in posebnostmi.

Tudi pri tem si bomo pomagali z razmišljanji Šuvakovića o altermodernizmu zunaj zahodnoevropskega prostora, ki se sklada z našo sliko geografij nezahodnoevropskih kultur in uprizoritvenih praks, ki subvertirajo pojma središčnosti in obrobja.

Pridružili se bomo njegovi misli, da onkraj zahodnega konteksta izraz neoavantgarda označuje kompleksne procese umetniške subverzije in kritike lokalno dominantnih modernizmov, tj. altermodernizmov. »Ti predstavljajo manifestacije modernizacije onkraj kulturno-geografske sfere Zahodne Evrope in Združenih držav Amerike. Altermodernizmi lahko označujejo različne geografske modernosti in modernizme, ki so se pojavili v specifičnih kontekstih kolonialnih ali realsocialističnih družb, stran od neposrednih ali globokih vplivov hegemonij zahodnega liberalnega modernizma« (Šuvaković, »Theories« 115).

Ta umetnost, ki jo lahko po Bourriaudu in njegovem konceptu altermodernosti poimenujemo spojmom altermodernizem, se razlikuje od zahodnega internacionalnega modernizma, avantgarde, neomodernizma in neoavantgarde. Tako v lokalnih okoljih nekateri altermodernizmi postanejo hegemonistična središča umetniških vplivov, medtem ko drugi postanejo njihovi »periferni sledilci«; tako zahodna modernost in modernizem kar naenkrat postaneta nič več kot ena od možnih oblik modernizacije. Zato lahko govorimo o »večkratnih modernizacijah« ali »večkratnih modernizmih«. Modernost, neomodernost in postmodernost tako niso več singularnosti, ne temeljijo več na bolj tradicionalnih, nelinearnih, historičnih razumevanjih, ampak se pomikajo k razumevanju umetniških, kulturnih in družbenih procesov kot množstva modernosti.

Kako so neoavantgarde zrcalile ideje avantgard: primer Lado Kralj: Glej in Pekarna

Posvetimo se najprej specifičnim oblikam konceptualizacij uprizoritvenih praks Srednje Evrope s poudarkom na Sloveniji in bivši Jugoslaviji v času neoavantgard in neomodernizmov. Izhajali bomo iz predpostavke, da so zgodovinske avantgarde, kot so zenitizem, konstruktivizem, ekspresionizem in nova stvarnost, v obdobju neoavantgarde in retroavantgarde ponovno oživili avtorji in skupine, ki so eksperimentirali z novimi mediji, skupnostmi in umetniškimi postopki. Pri tem pa se bomo seveda spomnili tudi na dejstvo, ki smo ga izpostavili v razpravi za *Amfiteater* pred kratkim, namreč, da »avtorje in avtorske skupine, o katerih bomo govorili in ki predstavljajo različne gledališke generacije, lahko štejemo za nedvomne nosilce postdramskega medmedijskega prepleta« (Toporišič, »Dekonstrukcije« 55).

Poglejmo si najprej čas neoavantgarde in performativnega obrata v sedemdesetih letih, koncepte in predstave ter razmišljanja dramaturga, režiserja in teoretika Lada Kralja, ključne osebnosti slovenskega eksperimentalnega gledališča. Njegova zgodnja ustvarjalna kariera ostaja deloma ovita v tančico skrivnosti, vendar zato ni nič manj fascinantska. Po vrnitvi iz New Yorka, kjer je v sezoni 1969/70 deloval kot asistent

pri Richardu Schechnerju in samostojno pripravil eno izmed predstav Schechnerjeve skupine, je na začetku sedemdesetih let soustanovil dve izmed najbolj prelomnih eksperimentalnih gledališč v Sloveniji: Eksperimentalno gledališče Glej leta 1970 in Gledališče Pekarna leta 1971. Do konca sedemdesetih let se je iz zelo ustvarjalnega roba slovenskega gledališkega sveta premaknil v njegovo osrčje, ko je postal umetniški vodja Drame SNG v Ljubljani. V okviru nacionalnega gledališča je poskušal uresničiti pravo estetsko revolucijo, vendar se je soočil s političnim nasprotovanjem.

Ob vrnitvi iz New Yorka leta 1971 je Kralj prinesel s seboj neposredno poznavanje konceptov Jerzja Grotowskega in ameriškega avantgardnega gledališča. To je vključevalo njegov levičarski duh in postbrechtovsko usmeritev pa tudi kritiko meščanskega gledališča. Najprej je ustanovil gledališče Glej, vendar ker to zanj ni bilo dovolj radikalno, je nadaljeval iskanje radikalnejših oblik in ustanovil »novi Glej«, imenovan Pekarna. Tam je uprizoril prvo ritualno gledališko predstavo v Sloveniji — *Potohodec*, nekonvencionalno in radikalno postdramsko praizvedbo poetične drame Daneta Zajca. Ta prelomna predstava je premiero doživela 2. marca 1972.

Pod vplivom Grotowskega, skupinskega gledališča in Schechnerjevega ambientalnega gledališča je Kralj postavil ritual in kolektiv kot temelj za svoje novo gledališče. Zanimalo ga je razredno gledališče kot estetska akcija (kar bi Rancière imenoval estetska revolucija) specifične skupine, v tem primeru subkulture. Pomemben vidik Kraljevega razmišljanja v tistem času je bil njegov koncept alternativnega gledališča, ki ga je oblikoval v intervjuju za revijo *Mladina* leta 1971, tik po vrnitvi iz ZDA. Trdil je, da alternativnega gledališča ne zaznamuje želja, da bi bilo »boljše in naprednejše od tradicionalnega gledališča«, ampak da je to »gledališče kot estetska akcija, kot ritual, kot artikulacija neizrekljivega«. V istem intervjuju je Kralj ritual opredelil kot »dogodek, kjer ni pomembnih razlik med izvajalci in udeleženci, kjer čas ni strogo opredeljen in ga ni mogoče povsem racionalno razložiti, ampak ga je mogoče globlje razumeti čustveno, pri čemer poskuša najti simbolni korelat bistvenih preokupacij skupine, za katero je namenjen« (Zajec 21).

Po vzoru Schechnerja in ameriške avantgarde je Kralj zbral skupino osmih neprofesionalnih igralcev, študentov primerjalne književnosti in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, z namenom raziskovanja fenomena igre kot družbene akcije in osnove gledališkega ustvarjanja ter preučevanja rituala kot optimalne oblike igre. Podobno kot Schechner so Kraljeve oblike ritualnega gledališča izhajale iz radikalne kritike industrijske družbe, za katero je menil, da posameznika prikrajša za izkušnjo celovitosti, organsko rast, konkretnost in transcendentalno oziroma religiozno izkušnjo. Po drugi strani pa je Kralj podobno kot Grotowski ideologijo ritualnega gledališča utemeljil v notranji usmerjenosti, ki je poudarjala razvoj gledališča in terapevtsko izkušnjo, ki je bila usmerjena v kolektivni proces

ustvarjanja, ta pa je presegal logiko predstave kot zgolj produkta. Bolj ga je zanimal sam proces – eksperimentiranje z esenco igre in človeške mimikrije ter z odnosom med fizičnim in psihološkim.

Kraljev koncept gledališča je v slovenski gledališki prostor na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prinesel radikalizirano obliko performativnega gledališča, podobnega tistemu, ki ga je Dušan Jovanović razvil s svojim Gledališčem Pupilije Ferkeverk leta 1968. Kralj je črpal iz jasno opredeljene gledališke in estetske kritike sodobnega meščanskega gledališča, kar je razvidno iz njegovega prispevka v anketi »Slovenska gledališka situacija leta 1969« v reviji *Sodobnost*. Sodobno evropsko gledališče je videl kot del neprekinjene krize, ki se je začela s Strindbergom in nadaljevala z dvema velikima reformatorjema svetovnega gledališča 20. stoletja: Brechtom in Artaudem. Sodobno evropsko gledališče je po njegovem mnenju meščansko. Intimna gledališča, ad hoc gledališča, eksperimentalna gledališča, vsa ta neinstitucionalna gledališča z avantgardnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki so bujno rasla od začetka 20. stoletja, pa so bila hkrati napovedniki konca meščanskega gledališča in njegove razgradnje.

Za Kralja je bila kriza sodobnega gledališča, tako v Evropi kot v Sloveniji, v tem, da niti privrženci Artauda niti Brechta niso preoblikovali gledališča z novimi dramskimi besedili, temveč so preoblikovali same temelje sodobnega evropskega gledališča, pri čemer so poudarjali nove oblike igre kot družbeni fenomen, ki je segal onkraj meja tradicionalnih gledaliških prostorov.

Pekarna in *Potohodec* sta bila poskus krmarjenja skozi to krizo z iskanjem poti onkraj koncepta eksperimentalnega gledališča šestdesetih let in onkraj Eksperimentalnega gledališča Glej, ki ga je Kralj videl kot preveč meščanskega v svoji estetiki in mišljenju, preveč usmerjenega v institucionalizacijo samega sebe. Pekarna je razumela svoje korenine v slovenskih gledaliških eksperimentih, hkrati pa je zaostriła svoj ustvarjalni dialog s poljskim (Grotowski, Kantor) in ameriškim avantgardnim gledališčem (Schechner, Chaikin).

Lado Kralj je z ustanovitvenim dejanjem dveh gledališč, Eksperimentalnega gledališča Glej in Gledališča Pekarna, samo še stopnjeval izhajanje iz evropskega in svetovnega zemljevida gledališkega eksperimenta, ki je bilo sicer očitno že pri Odru 57, Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič in Gledališču ad hoc Drage Ahačič, a je bilo še vedno predvsem stvar gledališko manj drznih in prelomnih privzemanj ter adaptacij evropske dramske (gledališče absurda, eksistencializem) in newyorške gledališke avantgarde, predvsem Living Theatre.² Tako je v programu Gledališča Pekarna zapisal:

² Ameriško gledališko avantgardo razumemo kot pojav, ki ga v izvrstni knjigi *American Avant-Garde Theatre* (2000) raziše Arnold Aronson, ko opiše in teoretizira pojave, kot so Living Theatre, Wooster Group, Open Theatre, Ontological-Hysteric Theatre in Performance Group.

Gledališče Pekarna se skuša naslanjati na tradicijo slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča [Balbine Baranovič] in gledališča Ad hoc, pri tem pa iskati današnjemu trenutku ustrezen izraz predvsem v takih posebnih metodah, kot 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; takšne gledališke metode so sestavni del sodobnih gledaliških trendov, kakor se uveljavljajo tako na vzhodu kot na zahodu, vendar pa jim skuša gledališče Pekarna najti in določiti domača tla, jih prevetrirati, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči. (Nav. po Andres 112)

Iz Kraljevih opazk je lepo razvidno, da se je Pekarna v procesu kreacije kot tudi igranja oziroma diseminacije svojih predstav zavestno vklapljala v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom ter premikala meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem *melting potu* so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo, kar je hvaležen, a še neobdelan zgodovinski fenomen znotraj slovenskega gledališča.

O radikalnem rezu znotraj zgodovine slovenskega gledališča, ki se je zgodil s prvo predstavo Gledališča Pekarna, Zajčevim *Potohodcem*, pričajo že sama dejstva, ki jih v knjigi o Gledališču Pekarna ob svoji lucidni interpretaciji niza Svetina, a so še danes premalo prisotna znotraj poskusov pisanja zgodovine slovenskega sodobnega gledališča. Lado Kralj je pod vplivom tega, kar je sam imenoval »grupno gledališče«, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča za temelj novega gledališča postavil ritual in skupino. Zanimalo ga je nekaj, kar je bilo neprimerno bolj radikalno od Glejevega koncepta: razredno gledališče, ki je 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« (Zajec 21), temveč novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovorjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Poudarjanje rituala je bilo zato za Kralja kritika družbenih vrednot. Z njim je hotel, kot je to takrat zelo natančno povedal v intervjuju za *Mladino*, ki pa najbrž ni bil pravilno razumljen oziroma zaznan in je nanj slovenska gledališka zgodovina pozabila, ritual in gledališče opredeliti kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). Gledališče je za Pekarno

pomenilo »proučevanje fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa proučevanje rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam).

Tako kot Richard Schechner in ameriške gledališke avantgarde tistega časa je tudi Pekarna izhajala iz radikalne kritike, hkrati pa tudi ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko ustvarjanja predstav kot proizvodov. Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment. Hkrati pa je Pekarna stavila na to, kar Erika Fischer-Lichte prepozna kot temeljno lastnost performativnega dogodka oziroma gledališča po performativnem obratu: na avtopoetično povratno zanko, torej na lastnost predstave kot performativa, ki jo je Kralj poimenoval »udeleženos gledalca v procesu predstave, [...] občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (Kralj, »Čutil sem« 10). Z ukinitvijo četrte stene se je odprla možnost za močno povratno zanko, ritual, v katerem so gledalci postali aktivni udeleženci gledališke predstave. *Potohodec* je to zanko udeležnil v najčistejši obliki: izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten, ujeti v zanko povratnega učinka in povabljeni k sodelovanju v ritualu, hkrati pa so ne glede na to, ali so to želeli ali ne, postali del rituala.

Kraljeva Pekarna je bila predvsem gledališki stroj, ki je produciral nove načine gledanja in gledališke recepcije nasploh, ti pa so vplivali na gledalca, ki je bil priča ritualnemu gledališču, ob tem pa tudi na širšo kulturo. Ta verjetno največji Kraljev gledališki konceptualni in režijsko-dramaturški projekt je pokazal in izpostavil dejstvo, ki je bilo bolj ali manj spregledano: Pekarna je bila najbolj provokativen znanilec performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrili tudi pojem nacionalne identitete.

Če strnemo izvajanje o sedemdesetih letih. Zgodbo o Ladu Kralju smo uporabili kot primer neoavantgardnih umetnikov in skupin, kot so Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac in OHO v sedemdesetih letih; na katere so se v osemdesetih letih navezali Vlasta Delimar, Kugla glumište, Ljubiša Ristić in KPGT, Ana Monro, Haris Pašović. Kraljev glavni cilj je bil predvsem spremeniti samo pojmovanje gledališča, pri čemer je uporabljal postulate ameriške gledališke avantgarde in evropske neoavantgarde, predvsem Grotowskega. Težko nalogo so izpolnile nove generacije v osemdesetih in devetdesetih letih.

Od poznega socializma do postsocializma: fenomen Mladinsko gledališče

V začetku osemdesetih let so Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić in Marko Slodnjak razvili novo, specifično nehierarhično strukturo Mladinskega gledališča po vzoru berlinske

Schaubühne Petra Steina, Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine in Tanztheatra Wuppertal Pine Bausch. Njegovi protagonisti so bili avtor in režiser, njegova orodja pa prostor in telo ter specifičen, brookovski in brechtovski pristop k igri. Kritiki so ta pojav nekoliko ponesrečeno označili kot fenomen kolektivne oziroma ansambelske igre, čeprav ga je treba v bistvu razumeti kot celostno, politično in predvsem umetniško angažiranost igralske ekipe za posamezno predstavo, za gledališče kot celoto in za celoten kolektiv umetnikov, ki sodelujejo pri posameznem gledališkem projektu. Novo razumevanje gledališča in njegovega odnosa do realnosti ter razumevanje celotnega literarno-dramaturško-kritičkega aparata, ki sta ga na prehodu desetletja najradikalneje uvedla Ristić in Jovanović, je spodbudil Taras Kermauner v svojem danes žal premalo znanem, a lucidnem in drzno napisanem besedilu »Opombe k režiji: ali kako režirani režiser dešifrira svojo režijo (režiranost)«.

V njem je razlikoval med »polpreteklo« in hipermodernistično režijo, med dvema pristopoma h gledališču, ki sta se – ob podpori konservativne kritike – znašla v sporu prav v kontekstu predstav Ristića in Jovanovića (ter pred njima Mileta Koruna) na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta. Zapisal je, da kritika, ki poskuša »izničiti pomen in vrednost gledališkega hipermodernizma (Josip Vidmar), se nenehno sklicuje na nedotakljivost dramatike; režiserjem odvzema pravico do interpretacije drame sveta ali celo do njenega preoblikovanja«. V neposrednem soočenju tako niso polpretekli klasično meščanski in hipermodernistični režiserji, ampak hipermodernistični režiserji in polpretekli kritik – ideolog. Po svoji naravi je polpretekli režiser pravzaprav opazovalec zakona ... V boju proti hipermodernistu ga zato nadomešča tisti, ki je prvi zapriseženi in nacionalno ter institucionalno postavljeni – razlagalec svetih knjig: literarno-kulturni ideolog (Kermauner 459).

Ta konflikt je dosegel vrhunec v polemiki Ristić/Jovanović/Vidmar na festivalu jugoslovanske drame Sterijevo pozorje, ko je Josip Vidmar režiserja označil za »kulturna terorista«. ³ Vidmar, ki je zavrnil predstavo *Missa in a minor* in praktično celotno sodobno slovensko gledališče, ni menil, da bi si bilo predstavo vredno ogledati. V intervjuju za dnevnik *Delo* se je razhudil, da Ristić zahteva od svojih gledalcev, da sedijo na pručkah. In dodal, da si tega, da bi ga režiser režiral tudi kot gledalca, ni želel privoščiti. Večina kritikov pa je, nasprotno, predstavo branila kot vrhunski umetniški dosežek.

Glavne značilnosti tovrstnega političnega in raziskovalnega gledališča so bile prav povezovanje političnega angažmaja in gledališkega eksperimenta, revolucija misli in forme. Zanimivo je, da je ta povezava izvirala iz branja tradicije, na primer Bertolta Brechta, Petra Brooka in njegove postavitve dokumentarnega gledališča Petra Weissa

³ To oznako je Josip Vidmar uporabil na več mestih, nanjo je v intervjujih opozarjal tudi Jovanović, v pogovoru z Jožetom Horvatom »Dramatika v naših razmerah« za *Delo* 18. junija 1981 pa je govoril celo o teroristih v množini, skupini, ki naj bi se zbrala ob obeh režiserjih in naj bi vključevala tudi režiserje mlajše generacije. Tako izjavi, da je bilo Sterijevo pozorje leta 1981 slabo, saj so »prevladovali Slovenci, in sicer tisti del slovenskih kulturnih delavcev, ki jih jaz imenujem 'kulturni teroristi'« (Horvat 13).

(*Marat/Sade*), Heinerja Müllerja in njegove premise, da je treba čim več dejanj prikazati hkrati, Ariane Mnouchkine in njenih zgodnjih projektov o revoluciji (1789, 1793: *Revolucionarna točka je na tem svetu*). Za to gledališče, če uporabimo misli Gašperja Trohe, namenjene sodobni ne več dramski praksi, »gledališko besedilo torej ni le material, ki ga poljubno spreminja ustvarjalna ekipa ob uprizoritvi, ampak je tudi v celoti odprta struktura, ki gledalca/bralca vabi k razmišljanju in ustvarjanju lastne interpretacije oz. celo zgodbe« (Troha 111). Medtem ko je bilo Mladinsko gledališče doma, v Sloveniji in Jugoslaviji, pogosto zapostavljeno, je dosegalo uspehe v tujini. Zanimiv primer je *Missa in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, a je postala prva jugoslovanska predstava, ki je prejela grand prix na tedaj izjemno pomembnem mednarodnem festivalu Bitef v Beogradu.⁴ Prav tako je bila ena prvih slovenskih predstav, ki jo je vodilna nemška gledališka revija *Theater Heute* podrobno analizirala.

S predstavo *Missa in a minor* je Ristić razvil specifično obliko gledališča, ki je izkoriščala najrazličnejše vizualne in zvočne vidike spektakla ter z neklasičnim odnosom do besedila oziroma z ustvarjanjem Barthesovih »pisljivih« tekstov oblikovala tipično postdramsko in ekološko odprto delo. Ta lastnost je ostala ena najprepoznavnejših posebnosti poetike tako Mladinskega gledališča kot neinstitucionalnih gledališč v naslednjih desetletjih, kar so zahodni gledališki kritiki in stroka prepoznali kot posebnost slovenskega gledališča (kasneje tudi sodobnega plesa).

Posebnost Mladinskega gledališča so občinstvo in kritiki vedno znova zaznavali in jo poimenovali »ansambelska igra«, ki je prvotno izvirala iz gledališkega organizma in igralskega pristopa, kot ga je razvijal Berliner Ensemble, čeprav se je ta povezava kasneje izgubila.

Vzpostavitev tega, kar je Marko Slodnjak poimenoval »gledališka metafora političnega«, je močno zaznamovala repertoar Mladinskega gledališča v prvi polovici osemdesetih let. *Ujetniki svobode*, besedilo Emila Filipčiča v režiji mladega režiserja Janeza Pipana, je sledilo *Missi in a minor*. Njegova igriva lahkotnost in politična provokativnost sta pretresli slovensko kulturno javnost. Predstava je izrisala edinstvenost fenomena Mladinskega gledališča tako v tedanjem slovenskem kot širšem jugoslovanskem prostoru.

Povsem jasno je, da sta Ristić in Mladinsko gledališče s svojo različico političnega gledališča naznanila vstop umetnosti v polje politike, kar je ostalo značilno za celotno kasnejše retrogardistično gibanje Neue Slowenische Kunst (NSK). V nasprotju s KPGT, ki je namerno zgradil komunikacijski model, ki je gledalcu omogočal identifikacijo, NSK tega ni več dopuščal, temveč je gradil na dvojnem kodiranju, subverzivnih in drsečih označevalcih.

⁴ Prva slovenska eksperimentalna predstava, ki je na Bitefu prejela posebno nagrado, je bil *Spomenik G* leta 1972.

V istem obdobju pa je Neue Slowenische Kunst samozavestno razglasil: »Gledališče je država,« in v času, ko je Jugoslavija, ki sta jo skušala braniti Ljubiša Ristić in njegov KPGT, razpadala, ustanovil svojo državo NSK. Vendar pa članov NSK kritiki in ideologija osemdesetih let ni označila kot kulturne teroriste, temveč kot fašiste ali ostanke zahodne avantgarde, ki so bili ideološko sporni.

Tako se je zgodovina še enkrat organizirala v niz ponovitev. Slovenska eksperimentalna gledališka scena je bila v poznih osemdesetih letih daleč od tega, da bi bila le na obrobju družbe, vendar kljub temu ni postala del mainstream kulture. Lahko bi rekli, da se je znašla v shizofrenem položaju: na robu nacionalne semiosfere, hkrati pa se je postopoma premikala proti središču evropske festivalske semiosfere. Gledališča na obrobju nacionalne semiosfere so proizvedla specifične estetske in institucionalne revolucije, lastnosti, ki so jih naredile bolj opažene, cenjene in višje rangirane na mednarodnem festivalskem prizorišču kot slovenska repertoarna gledališča.

Retroavantgarda in paradoksi sprejemanja avantgard, specifični za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope

Z vpeljavo ideje retroavantgarde je gibanje NSK odprlo paradokse sprejemanja avantgard, specifične za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope. Obstaja veliko primerov slovenskih retrogardističnih del, ki nazorno ponazarjajo to tendenco. Za naše potrebe si bomo izbrali *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, ki je bil premierno izveden leta 1986 v Ljubljani v režiji (sicer anonimiziranerga) Dragana Živadinova in je bil rezultat treh ključnih umetniških skupin kolektiva Neue Slowenische Kunst (skupine Gledališče sester Scipiona Nasice, skupine slikarjev Irwin in glasbene skupine Laibach). Zamišljen je bil kot postavantgardna poudarjeno nedramska oziroma postdramska struktura. Njegove vizualno-konceptualne strategije so nastale v dialogu z estetiko celostnega umetniškega dela, značilnega za Wagnerja in zgodovinske avantgarde, kar je rezultiralo v predstavi - dogodku, ki je ni bilo mogoče klasificirati bodisi kot gledališče, opero ali balet, čeprav je vsebovala elemente vseh teh umetniških zvrsti.

Predstava je kot svoj material uporabljala ter reinterpretirala, si včasih tudi samovoljno prisvajala koncepte avantgarde ter modernizma. S tem je ustvarila lastno retroavantgardno strukturo odrskega dogodka, ki je prepletal palimpsest s sočasnostjo in ni privedel do preproste sinteze in ideološkega sinkretizma, ampak do umetniške sinestezije.

Dekonstruktivske gledališke taktike, ki jih je uporabljala za branje preteklosti, so temeljile na prilagajanju nekaterih znanih konceptov zgodovinske avantgarde, kot

je ideja *Gesamtkunstwerk* ali celotnega umetniškega dela, s čimer se je sklicevala na Richarda Wagnerja in Vsevoloda Meyerholda ter tudi na futuristične ideje Filippa Tommasa Marinettija. Zanimal jo je koncept suprematizma Kazimirja Maleviča, sklicevanje na posamezne elemente kompozicij Vasilija Kandinskega, kostum Huga Balla v Cabaretu Voltaire, na Malevičevo *Rdečo konjenico*, Tatlinov *Spomenik tretji internacionali*, slike in skice Avgusta Černigoja, gledališke koncepte Ferda Delaka.

Dramaturginja Eda Čufer tako ob Gledališču sester Scipion Nasice kot skupini Irwin poudarja, da je retroavantgarda kot osnovni umetniški postopek Neue Slowenische Kunst zasnovana na predpostavki, da se travme iz preteklosti, ki vplivajo na sedanost in prihodnost, lahko pozdravijo le z vrnitvijo k začetnim konfliktom. Prepričana je bila, da moderna umetnost še ni premagala konflikta, ki ga je povzročila hitra in učinkovita asimilacija zgodovinskih avantgard v sisteme totalitarnih držav. Splošno dožemanje avantgarde kot temeljnega pojava 20. stoletja je napolnjeno s strahovi in predsodki (Čufer 301).

Umetniki NSK so se odločili za specifično predstavitev in interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij, ne da bi jih odstranili z enostranskim in že oblikovanim pogledom vladajoče kulture. Tako so opomnili umetnostne zgodovinarje, da ima vzhodnoevropska politična in kulturna dediščina univerzalne razsežnosti in določa fiziognomijo Evrope kot celote. Poleg tega so poudarili pomen pluralistične opredelitve umetnostne geografije 20. stoletja.

Umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst je vzporedno z vzhodnoevropskimi retroavantgardisti in teoretiki (Piotrowski, Zabel, Šuvaković, Irwin, Laibach, Mladen Stilinović) relativiziral zahodno umetnostno zgodovino in jo postavil ob bok drugim umetnostnim zgodovinskim pripovedim v skladu s horizontalno paradigmo. Avantgardna gibanja so jim omogočila, da so obrnili tradicionalni pogled na razmerje med umetnostno zgodovino obrobij in zahodnocentristično umetnostno zgodovino. Pred umetniki in teoretiki iz Srednje in Vzhodne Evrope poznega socializma in postsocializma se je zarisala naloga kritično (re)konstruirati zgodovino umetnosti v Vzhodni Evropi od leta 1945 do danes, s prizadevanjem za preseganje zaprtih sistemov interpretacije in vrednotenja.

Prav skupina Irwin pa je kot del NSK skupaj z mednarodnimi sodelavci skozi projekt East Art Map uveljavila novo, vzhodno kartografijo umetnosti, ki je vključevala umetnike z vzhodnoevropskih obrobij, včasih celo pozabljenih ozemelj. Pri tem so uveljavili nekatere osnovne interpretacije in kritike zahodnocentrizma ter se naslonili na alternativni koncept »horizontalne umetnostne zgodovine«, kot ga je razvil poljski teoretik Piotr Piotrowski v razpravah »On the Spatial Turn or Horizontal Art History« in »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, s pomočjo specifične »dekonstrukcije vertikalne umetnostne zgodovine,

torej zgodovine zahodne umetnosti« (Piotrowski, *Toward a Horizontal History* 54).

To, kar so počeli, pa je šlo v podobno smer kot filozofske intervencije filozofa Slavoj Žižka o obstoju specifične politične avtonomije v Vzhodni in Srednji Evropi ter o pomembnosti vzhodnoevropske izkušnje tudi za prvi svet, saj ta »govori o velikih nasprotjih med prvim svetom in tretjim svetom: gradi kapitalistično metropolo kot nasprotje nerazvitim, izkoriščanim, ekonomsko koloniziranim državam« (Žižek nepaginirano). Tako kot Žižek so tudi njegovi sodobniki znotraj sodobnih uprizoritvenih in vizualnih praks izpostavili dejstvo, da »potrebujemo ekscentrično pozicijo, ki je naša. Torej je moje sporočilo, da nismo tukaj, da bi se učili od vas. Namesto tega bi se morali vi učiti od nas. Morali bi biti popolnoma avantgardni« (Žižek nepaginirano).

Tako so s posebnim obratom spregovorili o izkoriščanih in koloniziranih umetniških trgih Vzhodne in Srednje Evrope, ki je po padcu Berlinskega zida in na začetku 21. stoletja še vedno prisiljena živeti v poblehovljenem svetu umetnosti, ki ga določa logika Zahod-Vzhod ali *središče-obrobje*.

Iz centrov na Zahodu prihajajo določeni modeli na *obrobje*, umetnost na obrobju naj bi sprejela modele, uveljavljene v centrih. Centri določajo kanone, hierarhijo vrednot in stilistične norme, obrobja pa jih sprejemajo v procesu recepcije. Tudi v primerih, ko imajo obrobja svoje izjemne umetnike, je njihovo priznanje ali umetnostna posvečenost odvisna od centra: od razstav, organiziranih na Zahodu, in knjig, ki so izšle v zahodnih državah. Vzhodna Evropa se je tako začela zavedati, da ima specifično zgodovino, izkušnjo, čas in prostor, ki ga ne smemo pozabiti, skriti, zavreči ali zatreti. Ali povedano v terminologiji in z argumentacijami Miška Šuvakovića:

Kriza postmoderne pluralizma po padcu berlinskega zidu oziroma po koncu hladne vojne je z vzpostavljanjem »globalne politike« ponovno izzvala možnosti za preizpraševanje »političnega« kot relevantnega odgovora na navidezno odsotnost kakršnegakoli političnega v neoliberalnih, navidezno nepolitičnih ali zunajpolitičnih tehnoloških praksah ureditve vsakdanjega življenja. Do tega obujanja »politike« je prišlo na zelo različne načine pri popolnoma različnih in pogosto nasprotujočih si filozofih in teoretikih (Jacques Derrida, Chantal Mouffe, Alain Badiou, Jacques Rancière, Antonio Negri in Michael Hardt, Giorgio Agamben, Paolo Virilio idr.). Obujanje »političnega«, »vrnitev k političnemu« ali »politizacija ne- ali zunajpolitičnega« niso prakse strankarskega ali državnega strukturiranja realnosti, temveč teoretske konstrukcije o značaju, funkcijah in učinkih aktualnih izvajanj družbenosti. (Šuvaković, »Politika« 100)

V novi, postsocialistični situaciji nekdanji vzhod ne obstaja več in novo vzhodno strukturo lahko oblikujemo le tako, da se preteklost na zrel način integrira v spremenjeno sedanost in prihodnost. Večina umetnikov iz postsocialističnih držav, v veliki meri analiziranih v izvrstnem zborniku Aleša Erjavca z naslovom *Postmodernizem in postsocialistično stanje: politizirana umetnost pod poznim socializmom*, je tako

uspela ločiti med dvema konceptoma: konceptom zahodne moderne umetnosti in konceptom univerzalne umetnosti. V skladu s horizontalno paradigmo je bila zahodna umetnostna zgodovina tako v določeni meri postavljena ob bok drugim umetnostnim zgodovinskim pripovedim. Tako je tradicionalni pogled na odnos med umetnostno zgodovino obrobij in centrov doživel pomembne spremembe.

Tako bi lahko rekli, da je kolo zgodovine na koncu 20. stoletja uresničilo nekaj utopičnih idej zgodovinskih avantgard. Zazdalo se je, da retroavantgarde iz osemdesetih in devetdesetih ponovno uprizarjajo nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj, ki so jih postavile zgodovinske avantgarde. Fragmentirane, dekonstruirane in prisvojene v globalnem svetu izmenjave, so tako zgodovinske avantgarde predstavljale trajen vir navdiha in mogočo začetno točko za delo danes. Nove generacije so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov, Černigoja, ki je želel promovirati Ljubljano kot center nove umetnosti in vzpostaviti nov most med vzhodom in zahodom, Micića, ki je govoril o mostu med »Orientom« in »Occidentom«, torej dediči časa, ki ga je treba razumeti v smislu zenitistično-tankovskih avantgardnih pojmov o ponovnem rojstvu, ki prihaja z barbarskega (južnega) vzhoda, v smislu poskusa vstaje proti simetriji mednarodnih umetniških sil, v smislu stabilnosti razmerja periferija-center.

V tem smislu je treba dejanja neo- in retroavantgarde razumeti kot radikalne poskuse ponovne opredelitve središčnosti in obrobja. Kot željo in potrebo pokazati, kako robovi (ob uporabi argumentacije Diane Mishkove) niso zgolj razširitve jedra. Umetniki iz Vzhodne in Srednje Evrope so delovali v smislu Lotmanovih robov z dinamiko znotraj semiosfere.

In če vzamemo resno trditev Leva Krefta, da je vse avantgarde, ki so delovale pred retroavantgardo, zaznamoval prestop v umetnostno institucijo, to je v galerije moderne umetnosti, in so bile zato »zreducirane na prazen estetski užitek, v katerem so izgubile svo političnost« (Kreft 13), so prav dekonstrukcijske bralne taktike retroavantgarde izvedle nekaj, kar lahko poimenujemo s pojmom poskus obnovitve politične dimenzije avantgard, kar je v primeru NSK pomenilo pojavitev slovenske zgodovinske avantgarde v drugačni obliki, kot subverzivna dehistorizirana politična akcija.

Oliver Frlić in prehajanje meja politične korektnosti v radikalnih uprizoritvah

Za konec se bomo posvetili nekaterim uprizoritvam enega najbolj provokativnih sodobnih režiserjev Oliverja Frlića (*Balkan macht frei, Naše nasilje in vaše nasilje, Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*). Poskušali bomo razkriti taktike ločevanja,

redundantnosti, prehajanja meja politične korektnosti ter uporabe provokacije in ponavljanj kot generativne strategije tega radikalnega gledališča, ki deluje kot območje nelagodja.

Marta Keil je Frljićevo specifično metodo opisala z naslednjimi besedami: »*Prideš v institucijo, problematiziraš njen način delovanja, razkriješ njeno strukturo, poimenuješ njena razmerja moči in izgovoriš stvari, ki jih običajno nihče ne upa omeniti.*« Frljić pa sam poudarja, da ga zanima »dekonstruiranje strukturnega nasilja, ki se manifestira v obliki institucionaliziranega etnocentrizma in družbene neenakosti« (Frljić, Adamić-Sitek in Keil 1).

Njegove uprizoritve so močne in vznemirljive, saj izhajajo iz osebnih izkušenj vojne in politike ter ustvarjajo kritiko kapitalizma, obenem pa raziskujejo univerzalne teme, kot so meje umetniške in družbene svobode, individualna in kolektivna odgovornost, toleranca in stereotipi. S svojo vztrajno prakso uprizarjanja kolektivne smrti Frljićeve predstave aktivno problematizirajo tradicionalne oblike gledališke reprezentacije. V tem smislu se Frljićeva dramaturgija navezuje na to, kar Alain Badiou v povezavi z gledališčem označi takole: »*Pravo gledališče naredi iz vsake uprizoritve, iz vsake geste igralca generičnega omahovalca, v katerem je mogoče tvegati razlike brez temelja. Gledalec se mora odločiti, ali se bo izpostavil tej praznini in delil neskončni postopek. Poklican je ne k užitku ..., temveč k mišljenju*« (Badiou 91–92).

Leta 2016 je Oliver Frljić v mestih, kot so Dunaj, Berlin, Reka, Ljubljana, Brno, Sarajevo, Split ... predstavil predstavo *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki je združevala elemente plesa, gledališča in drugih uprizoritvenih praks ter ustvarjala izrazite prizore fizičnega gledališča, ki je bilo namerno šokantno. Vendar pa se zdi, da podobe v tej predstavi, ki vključujejo verske simbole in reference na tabuizirane teme, kot so posilstvo, mučenje, teror, fašizem in islamofobija, preklicujejo bolj tradicionalen slog političnega gledališča.

Frljić se je z nasiljem na odru ukvarjal že prej. Omenimo lahko *Aleksandro Zec* (del njegove trilogije, posvečene fašističnim težnjam in zgodovini na Hrvaškem, ki drammatizira hrvaške vojne zločine nad mlado srbsko deklico in njeno družino) ali *Balkan macht frei (Balkan osvobaja, 2015)*, bolj osebno in namerno stereotipno upodobitev diskriminatornih politik v različnih družbah. V slednjem projektu je osrednjo vlogo igral Frljićev alter ego, ki je upodobil lastne boje pri soočanju s pričakovani, povezanimi z njegovim položajem režiserja z Balkana.

Ko opazujemo neusmiljeno in stereotipno nasilje v predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, postane očitno, da lahko Frljićev intenzivni pristop razumemo kot poskus razlage islamskega terorizma v kontekstu dolge zgodovine zahodnega kolonializma, verskega zatiranja, fašizma in kapitalističnega izkoriščanja.

Predstava se začne s plesno-gledališkim prizorom, ki vključuje dovršeno koreografijo, močne metafore in sugestivno glasbo. Te podobe sprožajo pomenske asociacije, ki presegajo vsakršno navezavo na Petra Weissa. Ko se predstava razvija, se zdi, da Frljić podobno kot gledališka skupina Rimini Protokoll črpa navdih iz konvencij dokumentarnega gledališča. Toda v presenetljivem odklonu od dokumentarnega realizma se liki predstavijo skozi izmišljene biografije. Učinek je osupljiv, saj občinstvo začne verjeti njihovim zgodbam – vse do trenutka, ko absurdnost teh pripisov postane neizogibna. Izbruhne smeh, prepleten z nelagodnim občutkom neverjetnosti in postopnim razkritjem mehanike gledališke iluzije. Protagonisti uporabljajo eksplicitna sredstva za provokacijo, kar doseže vrhunec v pretresljivem prizoru proti koncu predstave: križani Jezus sestopi s križa in izvrši dejanje spolnega nasilja nad muslimanko, medtem ko se v ozadju sesuje skladovnica sodov z nafto. Občinstvo je zmedeno; misli se jim vrtinčijo v kaotičnem premisleku.

Predstava je (s sklicevanjem na Handkejevo *Publikumsbeschimpfung / Zmerjanje občinstva*) kritična tudi do občinstva, ki ga nagovarja z izjavo, kot je: »Najbolj me je sram vas, gledališkega občinstva. Za vas je celo smrt estetski dogodek.« Vendar pa Johannes Birringer ob predstavi opozarja, da »agresivno gledališče, ki ga poganja učinek šoka, svojo politično vsebino pogosto posreduje skozi spektakularne geste, ki potencirajo gledališki učinek«, *hkrati pa ga kot gledalca* »glasnost tega učinka odbija« (Biringner 642).

Tako – kot s pomočjo argumentov Jacquesa Rancièra in njegovega koncepta kritičnega gledališča ugotavlja Niklas Füllner – Frljić postavlja pod vprašaj tako gledališče reprezentacije kot gledališče nerepresentacije: »Frljićev pristop h kritičnemu gledališču je mogoče obravnavati v luči koncepta kritičnega gledališča, ki ga je razvil francoski politični filozof Jacques Rancière. Rancière razume politiko kot prekinitev ustaljenega reda in vidi skupne značilnosti med politiko in umetnostjo. Umetnost in politika vsaka po svoje definirata obliko disenzusa, disenzualne rekonfiguracije skupne izkušnje občutnega.« Po Rancièru »obstaja politika estetike, ki predhodi umetniškim namenom in strategijam: gledališče, muzej in knjiga so 'estetske' realnosti same po sebi« (Füllner 49).

Frljić izvaja rekonfiguracijo političnega gledališča, brez težav prehaja med različnimi strategijami. Prepričan je, da je gledališče najbolje opisati kot »ideološko transakcijo«, ki poteka med gledalci in nastopajočimi. Ideologija »nudi okvir«, ki občinstvu omogoča »dekodiranje retoričnih in avtentičnih konvencij« (Kershaw 16). Verjame, da gledališče nekaj stori – da ustvari valove, ki jih je mogoče čutiti tudi zunaj gledaliških zidov. To se zgodi, ko »mikroraven posameznih predstav in makroraven družbeno-političnega reda ... integrirata« (prav tam 1).

Če sledimo argumentu Judith Butler iz knjige *Excitable Speech* (1997), bi lahko njegov gledališki pristop razumeli skozi koncept »škodljivega govora«, ki prizadene in rani

tako upodobljene like kot občinstvo – ne le z besedami, s katerimi je nekdo nagovorjen, temveč tudi z »načinom nagovora, držo ali konvencionalno držo, ki interpelira in konstituira subjekt« (Butler 9).

Kljub temu da nekatere najbolj kontroverzne podobe iz njegovih predstav, npr. oralni spolni odnos s kipom Janeza Pavla II., podiranje lesenega križa in zaključni prizor, v katerem celotna igralska zasedba kleči in moli k sijočemu poljskemu orlu ob zloveških zvokih, ne ustrezajo konceptu gledališča odpora, njihove pomenske strukture ostajajo neposredne in jasne:

Religiozni in politični simboli delujejo kot neke vrste ritualizirana semiotika: ikonografija znakov terorja naj bi izzvala šok pri obeh ideoloških polih, tako desnem kot levem, napadla nasilje terorja in razkrila radikalne iluzije konsenza, samoumevnosti ali dobrohotnega humanitarizma. Zahod v trenutnem političnem kontekstu nima nobene moralne premoči.

Frljić, režiser, ki prihaja z Balkana, s tem ruši ustaljeno levo-liberalno zahodno perspektivo, ki je v sedanjem kontekstu zlahka ovržena, če upoštevamo nekropolitično nasilje državnih struktur, ki sodobni rasizem ohranjajo kot temeljno ideologijo globalnega kapitalizma. Deluje znotraj paradoksov represivne logike neoliberalne družbe in njenih oblik »orientalizmov«. Sam trdi: »Poskušam ustvariti polifonijo glasov, ne enotnega glasu, ki bi izbrisal vse druge glasove. Prav tako želim, da so moje predstave v dialogu druga z drugo, da bi razkrile pomene, ki se lahko pojavijo le v tem širšem kontekstu« (Frljić nepaginirano).

Vendar pa kritiko večkrat moti tudi estetski postopek, ki ga Frljić uporablja v svojem gledališču. Tako npr. Johannes Birringer njegovo gledališče imenuje »plakativno« in »prepleteno z arhivom performativnih gest, ki so nekoč imele močan odmev (na primer, posnemanje ikoničnega performansa Carolee Schneemann *Interior Scroll*: v predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje* igralka, oblečena v hidžab, izvleče avstrijsko zastavo iz svoje vagine)« (Birringer 642).

Zaključek: taktike političnega od neoavantgarde do pomilenijskega politiziranega gledališča drugega sveta

Če strnemo naša izvajanja, lahko ugotovimo, da obravnavani primeri umetnikov in njihovih taktik od neoavantgarde do pomilenijskega politiziranega gledališča v različnih obdobjih ponujajo umetniške raziskave vse bolj kompleksne družbene slepe ulice in samega bistva paradoksov politične umetnosti na prelomu iz drugega v tretje tisočletje. Ustvarjajo specifične različice sodobnega estetskega režima umetnosti:

prekinitev soglasja med pravili umetnosti in zakoni občutljivosti, ki so zaznamovali klasični reprezentacijski red.

Ali povedano drugače, ustvarjajo transgresivne oblike uprizarjanja *polis*, v katerih kontroverznosti in škandali po definiciji presegajo avditorij in vstopajo v širšo javno sfero, kjer po navadi zaživijo svoje lastno življenje. Njihova dela si še vedno prizadevajo nagovoriti gledalca v etimološkem pomenu besede »provokacija« (v smislu vzbujanja odziva), tako da pri njem sprožijo čustvo, raziskovanje ali celo vizualni šok.

Če je med letoma 1970 in 1990 slovenska eksperimentalna in neinstitucionalna uprizoritvena umetnost ustvarila nove, specifične načine nehierarhične estetike in ustvarjalnosti ter s tem spremenila način organizacije in vodenja skupin ter gledališč in oblikovala začasne skupnosti z emancipiranimi občinstvi, so se ti novi modeli naslanjali na heterogene vzorce – od Grotowskega, Schechnerja in Barbe do Mnouchkine, Petra Steina in Pine Bausch.

Te umetniške sodelovalne strukture so v veliki meri spremenile gledališko krajino v Sloveniji in Jugoslaviji ter pripeljale do novih modelov in estetik od devetdesetih let do danes. Novo ali drugačno gledališče, ki so ga prakticirale različne skupine, je postopoma prevzelo jugoslovanske in evropske festivale alternativnega in študentskega gledališča. Postali so sinonim za odpornost in vztrajnost malih gledaliških skupin, ki so se razcvetele v sedemdesetih in osemdesetih letih, pri čemer so se delno zlele s fenomenom prvega nerepertoarnega profesionalnega gledališča z ansamblom igralcev – Mladinskega gledališča – na eni strani in z novimi pobudami »neodvisne« in kasneje »neinstitucionalne« gledališke in umetniške scene na drugi strani.

Umetniki različnih generacij v različnih zgodovinskih in političnih situacijah razvijajo estetsko, družbeno in politično transgresivne gledališke prakse, ki poskušajo raziskovati in izzivati meje, povezane z individualno in kulturno identiteto. Razbijajo idealistično vizijo harmonične javne sfere, hkrati pa razblinjajo tudi večino optimizma, usmerjenega v potencial demokracije in njenih institucij, da bi kanalizirale in preoblikovale nasilne strasti, ki tvorijo osnovo kolektivnih identifikacij. Poleg tega gojijo in hkrati razgrajujejo iluzijo, da lahko umetnost resnično prispeva k razorožitvi libidinalnih sil (Mouffe), ki vodijo v sovražnost in so vedno prisotne v človeških družbah, ter posledično k odpovedi smrti kot instrumentu odločitve.

Njihove tarče v vedno bolj tekočih verzijah poznosocialističnih in postsocialističnih družb vključujejo nacionalno identiteto, cerkev, kulturne ideale, ohranjanje šovinizma ter tradicionalne vrednote, ki vodijo v homogenizacijo skupnosti skozi izključevanje in diskriminacijo. Njihova dela se skladajo s kritičnim razmišljanjem Jacquesa Rancièra, kot ga opredeljuje v knjigi *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, kjer zagovarja »kritično

prakso filozofije« kot »neločljivo egalitarno oziroma anarhistično prakso«, ki »šteje argumente, pripovedi, pričevanja, raziskave in metafore kot enakovredne iznajdbe skupne zmožnosti v skupnem jeziku« (Rancière 218).

Prepričani, da je uprizarjanje rezultat medsebojnega delovanja med izvajalci in občinstvom, uporabljajo performativne taktike subverzije, da bi destabilizirali družbeno razporeditev moči, kot se odraža v gledališču. Njihove uprizoritve se osredotočajo na utelešeno prisotnost izvajalcev in sprožajo razširitev obstoječih gledaliških in političnih norm, vnos tujka v kulturni matrici, ki ga ni mogoče pojasniti z obstoječimi kodami in praksami. Tako ustvarjajo specifično estetiko fluidnosti, ki podira meje med gledalcem in izvajalcem. To pogosto povzroča nelagodje, saj zahteva veliko angažiranosti, vendar prav to občinstvu omogoča, da uprizoritev doživi globlje. Z besedami Rancièra (ko opisuje paradokse politične umetnosti) »še naprej poskušajo preobrniti logiko gledališča s tem, da naredijo gledalca aktivnega, da razstavo spremenijo v prostor političnega aktivizma ali da umetnike pošljejo na ulice zapuščenih predmestij, kjer izumljajo nove načine družbenih odnosov« (Rancière 218).

Večina kritične umetnosti je danes tako ujeta »med dvema vrstama pedagogike: eno, ki bi jo lahko imenovali reprezentacijsko posredovanje, in drugo, ki bi jo lahko označili kot etično neposrednost« (Rancière 137).

V predstavah, ki smo jih obravnavali, izginejo klasične opozicije med subjektom in objektom, prisotnostjo in reprezentacijo, umetnostjo in družbeno realnostjo. Občinstvo se preobrazi in se znajde v liminalnem stanju, ki je odtujeno od vsakdanjih družbenih norm. Sledeč logiki Erike Fischer-Lichte, je posledica tega destabilizacija percepcije realnosti, ki izhaja iz liminalnosti umetniškega dogodka. To lahko povzroči začasno reorientacijo posameznika (a ne zavajajmo se – ta učinek je vedno le začasen). Predstave obravnavanih umetnikov tako sprožajo močne politične reakcije, kot da bi bile prej serija političnih izjav kot pa umetniški dogodki.

Bibliografija

- Adamiecka-Sitek, Agata. »Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy«. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, št. 139–140, 2017, str. 2–8. Angleški prevod: »How to Lift the Curse? Oliver Frljić and the Poles«. <https://didaskalia.pl/en/article/how-lift-curse-oliver-frljic-and-poles>.
- Andres, Rok. *Gledališče Pekarna: (1972–1978)*. Diplomsko delo. AGRFT, 2014.
- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre*. Psychology Press, 2000.
- Badiou, Alain. *Rhapsodie pour le théâtre*. Presses Universitaires de France, 2014.
- Birringer, Johannes. »Really actually windy: On environments, technologies, and dividual performances«. *Theatre Journal*, letn. 68, št. 4, 2016, str. 633–647. doi: 10.1353/tj.2016.0110.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Čufer, Eda, in IRWIN. »NSK State in Time«. 1992/93. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ur. Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 301.
- Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. University of California Press, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, 2004.
- Frljić, Oliver, Agata Adamiecka-Sitek in Marta Keil. »Whose national theatre is it? Oliver Frljić in conversation with Marta Keil and Agata Adamiecka-Sitek«. *Polish Theatre Journal*, letn. 1, št. 2, 2017. <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/58>.
- Frljić, Oliver. »Theatre is what happens in the heads of the audience«. Sprašuje Tom Muströph. *SEE Stage*, 29. marec 2017. <https://seestage.org/interview/oliver-frljic-maxim-gorki-danton-iphigenia-theatre-audiences-heads/>.
- Füllner, Niclas. »Making Your Own Story of It: Oliver Frljić's Klątwa (Engl.: 'The Curse') in Warsaw as a Theatre of Emancipation«. *Nordic Theatre Studies*, letn. 31, št. 2, 2019, str. 49–60.
- Horvat, Jože. »Dramatika v naših razmerah«. *Delo*, 18. junij 1981, str. 13.
- IRWIN, ur. *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. MIT Press, 2006.
- Kermauner, Taras. »Opombe k režiji: ali kako režirani režiser dešifrira svojo režijo (režiranost)«. *Naši razgledi*, letn. 30, št. 16, 28. avg. 1981, str. 458–459.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, 1992.
- Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip;

- pogovarjal se je Primož Jesenko«. *Dialogi*, letn. 45, št. 11–12, 2009, str. 5–37.
- Kreft, Lev. »Rekvjem za avantgardo in moderno?« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, 1998, str. 4–13.
- Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca.1890–1939*. Cambridge University Press, 1999.
- Micić, Ljubomir, Ivan Goll in Boško Tokin. *Manifest ... Zenitizma*. Zagreb, 1921.
- Mikuž, Jure. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*. Moderna galerija, 1995.
- Mishkova, Diana. »Spatial Asymmetries: Regionalist Intellectual Projects in East Central Europe in the Interwar Period«. *Decentering European Intellectual Space*, ur. Marja Jalava, Stefan Nygård in Johan Strang, Brill, 2018, str. 143–164.
- Piotrowski, Piotr. »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History«. *Art / Umění*, letn. 56, št. 5, 2008, str. 378–383.
- . »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Bru Sascha idr., De Gruyter, 2009, str. 49–58.
- Rancière, Jacques. *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing Group, 2010.
- Svetina, Ivo. *Gledališče Pekarna 1971–1978*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.
- Šuvaković, Miško. »Politika in umetnost: po padcu berlinskega zidu«. *Filozofski vestnik*, letn. 29, št. 1, 2008, str. 91–103.
- . »Theories of modernism. Politics of time and space«. *Filozofski vestnik*, letn. 35, št. 2, 2014, str. 103–120, 331–332.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Maska, 2004.
- . »Oliver Frljić, an artist touching society's raw nerves«. *The Routledge companion to contemporary European theatre and performance*, ur. Ralf Remshardt in Aneta Mancewicz, Routledge, 2024, str. 552–558.
- . »Dekonstrukcije nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo od neoavantgarde do pomilenija: od Pupilije, Jesiha in Jovanovića do Zupančiča, Živadina, Frljića, Semenič in Divjaka«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 1, 2023, str. 54–77.
- Toporišič, Tomaž, idr., ur. *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Slovensko mladinsko gledališče, 2007.
- Troha, Gašper. »Sodobna dramatika in vprašanje dediščine neoavantgarde šestdesetih in sedemdesetih let«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 1, 2023, str. 104–122.
- Zajec, Matjaž. »Zanima me razredno gledališče; razgovor z L. Kraljem«. *Mladina*, 21. dec. 1971, str. 20–21.

Žižek, Slavoj. »On (un-)changing canons and extreme avant-gardes, lecture on the symposium 'East of Art: Transformations in Eastern Europe'«. Moma New York, 23. marec 2003. Objavljeno v *ArtMargins*, <https://artmargins.com/east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qon-un-changing-canons-and-extreme-avantgardesq/>.