

ADEPT

2017.28

REVIJA

SODOBNIH

GLEDALIŠKIH

IN

FILMSKIH

USTVARJALCEV

Č L A N E K

I N T E R V J U

B R A L N I C A

UVODNIK	2
---------	---

SPOTIK KOT GESTA KRITIČNE UMETNOSTI	3
-------------------------------------	---

NAŠA KONVENCIJA JE VAŠA REVOLUCIJA	11
------------------------------------	----

ETIČNOST ZNOTRAJ PREDSTAV Z GIBALNO IN DUŠEVNO OVIRANIMI USTVARJALCI	15
---	----

MITOLOGIJA GLEDALIŠČA	23
-----------------------	----

Z DIANO KOLOINI	35
-----------------	----

Z ANO KAJZER	43
--------------	----

Z JURETOM NOVAKOM IN BARBARO POČEK	49
------------------------------------	----

Z GORANOM INJACEM	59
-------------------	----

Z BARBARO HIENG SAMOBOR	65
-------------------------	----

REZA ABDOH V ČASU NEOLIBERALNEGA KAPITALIZMA (THEATRE JOURNAL)	75
--	----

GLEDALIŠČE GENERACIJ (THEATER HEUTE)	76
--------------------------------------	----

PERFORMATIVNI AVTOMAT MARINE ABRAMOVIĆ (THE DRAMA REVIEW)	77
---	----

DRAMATIZIRANJE QUEER VSEBIN V OBČINSTVU: FEDERICO GARCÍA LORCA V ISKANJU MODERNEGA GLEDALIŠČA (MODERN DRAMA)	78
---	----

PLESALCI ZENNE V SODOBNI TURČIJI (THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL)	79
--	----

Gledališče vedno predpostavlja dve osnovni poziciji: pozicijo gledajočih in pozicijo gledanih. V pričujoči številki smo prevpraševali mesto in vlogo gledališča v današnjem času in da bi bil ta premislek karseda celovit, smo se odločili njegovo vlogo pretehtati z obeh omenjenih pozicij – recepcije in produkcije –, ob tem pa smo poskušali raziskati tudi njuno soodvisnost. Gledalec, čeprav navidez pasiven, ima pomembno vlogo pri gradnji identitete in družbene umeščenosti gledališča – in ne zgolj obratno –, kot predpostavlja idealen model dialektičnega gledališča. S tem, ko en drugega utemeljujeta, sta ujeta v specifično razmerje, ki se spreminja glede na čas in okolje, ki ju uokvirjata. Prav zato smo premislili tudi pozicijo gledališča znotraj širše družbe. Živimo namreč v času, v katerem umetnost najlažje doseže javnost, ko jo populistična hegemonija postavlja v vlogo grešnega kozla, soodgovornega za premnoge družbene napetosti, kar so, na primer, vnovič dokazali odzivi in polemike ob letošnji podelitvi Prešernovih nagrad. Strategije komunikacije z javnostjo se spreminjajo in tako mora tudi gledališki medij preizprašati svoje vzorce.

Naše polje zanimanja smo strnili in artikulirali v petih intervjujih in štirih člankih, prav tako pa smo zagnali tudi akademski projekt Bralnica. Intervjuji z umetniškimi vodstvi različnih slovenskih gledaliških hiš nam odstirajo uvid s strani gledališke produkcije. V kontekstu časa, ki ne kaže pretirane naklonjenosti kulturi, smo govorili o načinih in pogojih produkcije, ki zaznamujejo vsako od teh gledališč. Ob tem smo želeli prevprašati mesto tako institucionalnega kot neinstitucionalnega gledališča ter razmerje, ki se vzpostavlja med njima. Štirje članki, ki so sopostavljeni intervjujem, pa na medij gledališča pogledajo predvsem iz druge, morda bolj objektivistične strani – iz pozicije recepcije. Bralnica je novost te številke in se vzpostavlja kot mesto, kjer zbiramo in objavljamo povzetke zanimivih teoretskih člankov iz tujih teatroloških revij ter jih priporočamo v branje.

GLEDALIŠČE V ISKANJU SVOJE IDENTITETE

Ta številka se ne pretvarja, da ima enoznačne odgovore na obravnavane teme in obravnavanih tematik ne zapira, vseeno pa poskuša iz trenutno vzpostavljenih razmerij razbirati simptome časa samega in vzpostaviti dialog o tem času ter o vlogi gledališča v njem.

SPOTIK KOT GESTA

KRITIČNE UMETNOSTI

JAKOB RIBIČ

Balzac svojo razpravo o hoji (Theorie de la demarche) prične z neko na videz ne prav pomembno anekdoto. Nekega dne opazuje moškega na ulici, ki sestopa iz kočije, da bi pozdravil svojega prijatelja. Pri tem izgubi ravnotežje, spotakne se in ta čas je prijatelj, ki ga je nameraval pozdraviti, že mimo. Prav ta anekdota, natančneje spotik moškega, Balzaca napelje na spraševanje o hoji – kako človek hodi, ali bi lahko hodil bolje, kaj počne med hojo in tako naprej.

Preden nadaljujem z Balzacom, naj povlečem neko vzporednico. —————

Althusserjev koncept ideologije ima v srčiki svojega delovanja zapisano neko dvojnost. Po eni strani se vsaka ideologija konstruira šele prek subjekta, po drugi strani pa se subjekt konstruira prav prek ideologije in v njej. Kaj to pomeni? Ideje in predstave, za katere se zdi, da sestavljajo ideologijo, nimajo ideelne ali duhovne eksistence, temveč povsem materialno. Vsak subjekt, ki verjame v neko idejo, deluje v skladu z njo. Ideje potemtakem vedno obstajajo v dejanjih in če nekdo ne ravna tako, kot bi moral, to pomeni le, da verjame v neke druge ideje, ne pa v tiste, ki jih javno razglaša. Tisti, ki verjame v Boga, hodi v cerkev, moli in opravlja ostale cerkvene obrede; tisti, ki verjame v Pravico, protestira, kadar kdo prekrši pravila prava, ali podpisuje peticije. Ideologija so torej vselej že subjektova dejanja in zato lahko rečemo, da se ideologija konstruira prek subjekta (tako da subjekt deluje). Hkrati pa se tudi subjekt konstruira prek ideologije in v njej, kar Althusser ponazori z ideološko operacijo, ki jo imenuje interpelacija. Podobno kot Balzac tudi Althusser daje za primer nek prizor na ulici. Policist zakliče: »Hej, vi tam!« in nek individuum, ki se je prepoznal kot naslovnik tega klica, se obrne. S tem obratom individuum, ta predideološka enota, postane subjekt. Ključni ideološki učinek je torej prepoznanje; natančneje: gre za prepoznanje evidenc (v zgoraj navedenem primeru policistovega klica), »pred katerimi vselej in naravno reagiramo tako, da

vzkliknemo (glasno ali v 'tišini zavesti'): „To je vendar evidentno! Tako je! Res je!“ (Althusser 2000, 97). Evidence so potemtakem osnovna ali prvotna kategorija subjekta, saj omogočajo, da se jaz ali vi sploh prepoznamo kot subjekt. Interpelacija individuov v subjekte (tokrat puščam ob strani to, da je individuum pravzaprav vedno abstrakten, saj so individui vselej-že subjekti) je torej sam obstoj ideologije, osnovni mehanizem interpelacije pa je prepoznanje evidence, ki poteka, poudarjam, »naravno«. Pomeni torej, da ideologija vsiljuje evidence, ne da bi to bilo videti (zato pa tudi so evidence). Priznanje evidence je prikrito, subjekt se je ne zaveda in interpelacija tako vedno steče povsem neopazno.

A če prakse ideološkega prepoznavanja potekajo tako, da jih sploh ne opazimo, vsi mi pa smo subjekti, kako je potemtakem sploh mogoče, da govorimo o ideologiji? Če je vse ideološko, tudi to, kar pišem, kako potem sploh lahko pišem o ideologiji? Vprašanje si postavlja že Althusser in za potrebe učinkovitega odgovora vpelje pojem znanosti. »Treba je biti zunaj ideologije, se pravi, v znanstvenem spoznanju, šele potem lahko rečemo: sem v ideologiji (popolnoma izjemen primer) ali (splošnejši primer): bil sem v ideologiji. [...] [I]deologija (zase) nima zunanosti, hkrati pa ni (za znanost, za realnost) nič drugega kakor zunanost« (prav tam, 100). Odgovor je torej v znanosti, a pri tem se Althusser zaplete v neko protislovnost. Po zapisanem sodeč, bi bila ideologija za realnost nekaj zunanjega, kar pomeni, da ideologija ni del realnosti, da je iluzija, in znanost, ki se prav tako kot realnost umešča v to zunanost, nam prav zato daje zavest o tem, da smo (bili) v ideologiji. A ta diskurz, ki ga vpelje, je vse preblizu tradicionalistični teoriji ideologije kot lažne zavesti, ideologije, ki govori, da stvari delujejo tako, čeprav delujejo drugače, torej ideologije, ki je samo videz, resnica pa se skriva nekje drugje. Sam Althusser pa se odvrta od tega koncepta oziroma ga želi nadgraditi tako, da je ideologija vsenavzočna, vseprisotna, saj je njena eksistenca povsem materialna, vsa dejanja so že stvar ideologije in zato neke zunajideološke realnosti ni. Obstaja seveda tudi možnost, da znanstveni diskurz poteka zunaj subjekta, ker pa subjekt konstruira ideologijo, bi lahko bila znanost prav zato zunaj ideologije. A tudi to ni zadosten odgovor, kajti če je znanost zunaj subjekta, potem je tudi zunaj njegovih idej. Če torej vztrajamo pri tem, da ima subjekt resnično znanstveno spoznanje, potem znanost ne more biti brezsubjektna, a če je znanost dejanje subjekta (in očitno je), potem je vključena v materialne prakse, te pa so že stvar ideologije. Če ne pristanemo niti na to, da sta realnost in znanost nekje zunaj ideologije, niti na to, da je znanost ideologija, pa še vedno vztraja vprašanje, na kakšen način znanost deluje, da nam lahko prikazuje osnovne mehanizme delovanja ideologije.

To, čeprav naporno, vztrajanje pri razmisleku, kam se znotraj takšne ideološke dispozicije umešča znanost in na kakšen način deluje, se mi zdi ključno, saj je zame smoter kritične umetnosti – oziroma nasploš kritičnega diskurza, ki ga konec koncev

zasleduje tudi znanost – omogočiti videnje tistega, kar ni bilo vidno, ali vsaj drugačno videnje tistega, kar je vidno, da ne rečem kar vzpostaviti distanco do ideologije ali se je povsem osvoboditi, če je to mogoče.

Ključni ideološki mehanizem je, kot rečeno, prepoznanje evidenc. Evidence pa, naj ponovim, delujejo prikrito – ideologija nam jih vsiljuje tako, da jih sploh ne opazimo, zato se zdi, da bi se bilo treba spraševati ravno o tistih stvareh, o katerih nikomur ne pride na misel, da bi se o njih spraševal. Mar ni takšna stvar prav hoja, o kateri se sprašuje Balzac? Ta pride na misel o hoji, ko opazi moškega, ki se pri sestopanju iz kočije spotakne. Očitno je bil spotik tisti, ki je Balzaca spodbudil k opazanju neke na videz povsem vsakdanje dejavnosti, o kateri pa kljub temu, da se z njo ukvarjamo vsi, nihče nikoli ne razmišlja. Poudarjam, spotik, in ne padec, kajti spotiku vselej sledi pobiranje, izguba tal je le hipna, telo se vedno postavi nazaj v prvotni položaj in takrat se zave lastne dejavnosti (kot je hoja). Prav zato bi bil lahko spotik tisti model znanstvene metode, ki omogoči kritiko, in temu na sledi je v svojem konceptu družbene koreografije Andrew Hewitt. Kot pravi Balzac: norec je tisti, ki išče prepad in nato pade vanj, človek znanja pa ga sliši pasti, vzame svoj globinomer in izmeri razdaljo. Balzac se želi umestiti med norca in človeka znanja; njegova pozicija je na robu, po katerem se spotika, kar pomeni, da pade in se vedno znova pobere, potem pa o tem premišlja. Spotik je torej zapisan v samo dejanje kritike.

Spotik namreč opozarja še na eno stvar. Očitno je v subjektu nekaj, na kar tudi ideologija nima vpliva; nekaj nehotenega, kar je stvar naravne volje, ki nezavedno deluje v človeku. Spotikanje torej razpre domeno človekovega nezavednega dejanja. Menim, da je Althusser, ko je pisal o interpelaciji, preveč na hitro ovrgel prav misel na nezavedno. Tu ga z navezavo na psihoanalitsko (lacanovsko) perspektivo dopolnjuje Dolar.

Kar pravi Dolar, je to, da pri interpelaciji, tudi kadar je uspešna, prehod iz individuuma v subjekt ni popoln. Vedno ostane nek del individuuma, nek preostanek oziroma presežek, ki se ne more spremeniti v subjekt. Prehod iz individuuma v subjekt Dolar imenuje »čisti rez«, s čimer želi poudariti, da je ta prehod vedno oster in nenaden, brez vmesnih ali prehodnih stopenj. Dolar ne zanika tega reza, pač pa mu nekaj dodaja. Dodaja mu prav ta preostanek, ki se v notranjosti subjekta kaže kot njegov madež, madež, ki ga psihoanaliza imenuje simptom. Pri tem je treba vzpostaviti neko distinkcijo. Althusserjevski ideološki subjekt je psihoanalitski jaz, kar dodaja Dolar, pa je psihoanalitski subjekt, ki ga proizvede prav interpelacija oziroma njena nujna nepopolnost, njen neuspeh. »Za Althusserja je subjekt nekaj, kar omogoča ideologijo, za psihoanalizo se subjekt pojavi ravno v neuspehu ideologije, ob neuspešni interpelaciji.«

(Dolar, 67) Menim, da se poanta skriva v prečenju obeh perspektiv, Althusserjeve in psihoanalitske. Ideologija želi z interpelacijo vselej zapolniti prav to zev v strukturi, ki se kaže kot psihoanalitski subjekt (gre za ostanek individuum, individuum pa, kot rečeno, ni ideološka enota), obenem pa se ji prav z interpelacijo vselej izogne in v svojem neuspehu v resnici šele nastaja. Povedano drugače: vsak individuum postane subjekt, ko se prepozna v pozivu ali klicu, katerega nosilec je nek Drugi. Ideologija na ta način (z mehanizmom interpelacije) poskuša zapolniti neko prazno mesto, ki je v subjektu. Tisto, na kar Althusser ne računa, pa je to, da je tudi v tem Drugem zapisan nek manko, neka prazna gesta, in kot pravi Dolar, subjekt ne postane subjekt s prepoznanjem v Drugem, temveč ravno s prevzemom njegove manjkavosti. Prav v tem ostanku, bolje rečeno, presežku, ki se ideologiji vselej izmika, je košček realnega, ki je onstran ideologije, zato je to tudi točka neke zunanjosti (morda tudi svobode?), ki pa se, paradokсно, nahaja v samem jedru notranjosti, v tistem, kar je najbolj notranje (ideološkemu) subjektu. Lacan za to vpeljuje izraz *ekstimmnost*.

7 Da se s tem subjektom (ostankom oziroma presežkom), ki je onstran interpelacije, ukvarja psihoanaliza, znanost, nam naposled morda le ponudi odgovor, kam umestiti znanost v ideološki shemi, kot je predstavljena zgoraj. Moder to elegantno reši z vpeljavo pojmov pozitivno in negativno. Kaj so bistvene lastnosti negativnega? Če skrbim, so tri: prvič, »negativno nujno zgrešim«, drugič, »zgrešim ga tako, da ga zgrabim«, in tretjič, »temeljno (in edino) delo negativnega je ustvaritev pozitivnega, samozgrešitev« (prim. Moder, 232, 233). Tako deluje zgoraj opisani mehanizem: psihoanalitski subjekt (negativno) poraja interpelacijo (pozitivno), vsaki interpelaciji pa se prav v želji, da bi zapolnila ta subjekt, subjekt vselej izmakne. Osnovni mehanizem vsake interpelacije je evidenca in tudi evidenca je negativno. Prepoznanje (priznanje) evidence omogoči interpelacijo (spet pozitivno), obenem pa se ravno v trenutku, ko nek individuum evidenco prepozna (prizna), ta evidenca izmakne (saj se evidence vselej vsiljujejo tako, da jih ne opazimo). Ker je očitno, da negativnega ni mogoče zgrabiti, Moder predlaga izraz »spoštovanje negativnega« in Althusserjeva znanost je zanj prav to. Če negativno ustvari pozitivno, potem lahko vsaki pozitivni operaciji vnačaj poiščemo oziroma določimo negativno. V tem razumem gesto spotika (kot obliko kritičnega diskurza) – da znotraj neke pozitivne operacije opozori na nekaj negativnega, ki to pozitivno v resnici šele ustvarja. Na ta način prelamlja z nekim mehanizmom, ki drugače deluje neopazno, in šele tako se nam naposled razpre ideologija z vsemi protislovji, zapisanimi v njej. Morda pa bi lahko rekli tudi drugače: negativnega ne morem zgrabiti, lahko pa se obenj spotaknem.

Če se zdaj premaknem v domeno estetskega, menim, da – glede na povedano – osnovno vprašanje ne bi smelo biti, kaj umetnost uprizarja. Jasno je sicer, da se v umetnosti, ki nastaja v določenem prostoru in času, vedno zrcali nek družbenozgodovinski referent, a kar nam Althusser kaže, je to, da je ideologija vsenavzočna in da naracije zunaj nje niso mogoče, zato do trenutka »resnice« v umetnosti ne pridemo z razbiranjem nekega predpostavljenega mimetičnega razmerja do realnosti. Po Althusserju namreč realnosti in ideologije ni mogoče ločiti, ideologija ni nekakšna camera obscura, skozi katero bi pronicala zunajideološka realnost, pač pa je s to realnostjo »performativno« povezana. Vprašanje torej ne bi smelo biti kaj, temveč kako umetnost uprizarja.

Če smo rekli, da spotik odpira polje nezavednega, se velja v tem trenutku za hip ustaviti pri tem. Na kar opozarja Žižek (o tem pa v resnici govori že Freud), je to, da obstaja razlika med »freudovskim« konceptom nezavednega in predzavestnim. Freud se v svoji razpravi o sanjah ni ustavil pri tem, da bi temu na videz brezsmiselnemu fiziološkemu pojavu določil nek skrit, recimo temu latenten, pomen. Njegov prispevek je šel korak dlje: od »dešifriranja« potlačene vsebine, ki naj bi se razkrivala v sanjah, je pozornost usmeril k sami formi oziroma delu sanj. Žižek to učinkovito pokaže na primeru Freudovih sanj o Irmini injekciji. Tisti čas je Freudu namreč spodletelo pri zdravljenju neke pacientke (Irme). V sanjah se mu prikaže prav ta pacientka, ki ji je nek Freudov prijatelj dal okuženo injekcijo, prav to pa naj bi bil resnični vzrok njenih zdravstvenih težav. Želja, izražena v sanjah, je torej povezana s tem, da se Freud hoče oprati krivde. Žižek opozarja, da je Freuda njegov neuspeh pri zdravljenju pacientke še kako zavestno mučil in da potemtakem ta želja nikakor ni nezavedna (še toliko manj pa seveda seksualna). Pomeni, da torej nezavednega ne moremo preprosto enačiti le z latentno vsebino nekega vedenja. Ta je v tem primeru čisto navadna, nič nezavednega ni v njej, morda lahko rečemo le, da gre za neko predzavestno misel. Je pa res, da se je ta misel v nekem trenutku vpotegnila v primarni proces, torej v sanje. Prav v tem razmerju med latentno in manifestno vsebino oziroma med »normalno« mislijo in njenim prevodom v rebus, kot bi temu rekel Žižek, je nezavedno. Skrivnost nezavednega je potemtakem, nekoliko poenostavljeno rečeno, v sami formi, to je v predelavi različnih misli z delom sanj.

Podoben premik menim, da je potrebno narediti tudi v pozicioniranju umetnosti znotraj Althusserjevega koncepta ideologije. Če umetnost ustvarja mite, kot nam to razlaga Barthes, potem se torej »skrivnost« ne razodeva v iskanju nekih predsemioloških pomenov, pač pa že v samih mitih ali, bolje rečeno, v strukturi le-teh. Vsak odpor proti mitom, navsezadnje pa tudi vsakršna analiza teh mitov, je pravzaprav že mit sam. Če je mit govorica v smislu pomenjanja, potem je tudi poteza tiste umetnosti, ki ne želi ustvarjati mitov, v resnici mitska. V tem, da neka umetnost nima nobenega pomena, je že nek pomen; njen pomen je v tem, da nič ne pomeni. Če je realnost skonstruirana

kot Barthesov mit ali kot Althusserjeva ideologija, potem za ključno potezo kritične umetnosti (z mislijo na Freudov koncept nezavednega) ne razumem demaskiranja nekih skritih pomenov, pač pa same strukture takšne realnosti.

Sam Althusser v nekem pismu pravi, da umetnost ne prinaša spoznanja – in v tem se razlikuje od znanosti –, »je pa v nekem specifičnem razmerju s spoznanjem. To razmerje ni razmerje identitete, pač pa razmerje razlike. [...] Menim, da je posebnost umetnosti v tem, da nam 'daje videti', 'daje zaznavati', 'daje čutiti' nekaj, kar aludira na realnost.« (Althusser, 1980: 323) Althusser govori o razliki. Zanimivo je, da kritika v izvoru pomeni prav to – delanje razlike, ustvarjanje ločitve oziroma delitve. In kaj drugega je razlika (razložek) kot negativno, o katerem sem pisal zgoraj? Poteza kritične umetnosti je, v jeziku psihoanalize, simptom, ker je simptom prav tisti razložek v psihoanalitskem jazu, ki ni nikoli zapolnjen in ki ga vsaka ideološka operacija vedno zgreši, hkrati pa tudi ker je v nasprotju z neko fantazmo družbe kot sklenjene in harmonične celote. Kot tako razliko razumem izkušnjo diskonsenza, o kateri govori Ranciere. Konsenz pomeni soglasje med čutom in smislom. Kontekst modernega sveta je osredinjen prav okrog konsenza, saj je ta tisti, ki omogoča podobo homogenosti in točko sprave, kritična umetnost kot simptom pa ta svet meče iz tira in ga onemogoča. Umetnost, kot pravi Althusser, nam daje zaznavati in čutiti, zato menim, da bi moral biti njen temeljni režim za vzpostavljane te razlike strogo estetski.

Na kaj konkretno mislim? Ranciere nas v razpravi o paradoksu politične umetnosti napeljuje na neko besedilo iz revolucionarnega delavskega časopisa iz časa francoske revolucije. Besedilo opisuje nekega mizarja, ki polaga parket v gospodarjevi hiši, potem pa se v nekem trenutku zazre skozi okno in zagleda vrt; ustavi se in prične uživati v pogledu. Kar se zgodi, je estetski prelom oziroma diskonsenz med nesvobodnim delom in pogledom na vrt kot možnostjo svobodne nedejavnosti. »Možnost kolektivnega delavskega glasu torej vodi prek takega estetskega preloma [...]. Kajti za podrejene nikoli ni bilo težko doseči zavest o mehanizmih gospodovanja, težava je bila narediti si telo, namenjeno nečemu drugemu kot gospodovanju.« (Ranciere 47, 48) Menim, da je naloga kritične umetnosti zagotoviti prav ta pogled na vrt, kar pomeni iskati neko zarezo v ideološkem dispozitivu, ustvarjati razliko oziroma se nenehno spotikati na robu, in to na način, da do neke dejavnosti ali situacije, ki poteka neopazno in ki jo jemljemo za samoumevno, vzpostavlja estetsko distanco in posledično ustvarja diskonsenz čutnega zaznavanja.

To, da vsaka ideologija obstaja v materialnih praksah, nas lahko navdaja z nekim določenim pesimizmom, češ da je vse, kar nas obdaja, ideološko in da ideologiji

pravzaprav ni mogoče ubežati. Kljub temu je nek del subjekta, ki ostane neinterpeliran in ki ga ideologija ne more zagrabiti, čeprav – protislovno – je prav ta del subjekta osnovno gonilo ideološkega pogona. Pomeni, da tudi znotraj ideologije nastajajo določene vrzeli. Ideologija namreč deluje tako, da zapolni prazna mesta v subjektu (ali pa jih vsaj želi zapolniti), zato pa jih mora najprej vselej ustvariti. Ta vrzel v strukturi, ki se kaže kot manko v subjektu, je torej inherentno zapisana v ideologiji. Naposled ideologija le ni vsenavzočna; v vsakem subjektu je nek del individuuma (oziroma v psihoanalitskem jeziku: v vsakem jazu je del subjekta), ki se nahaja onstran ideologije, ki ga ideologija ne more zagrabiti. Obenem je ideologija najbolj prisotna ravno tam, kjer jo najmanj pričakujemo; v trenutku, ko se nam zdi, da smo najbolj zunaj ideologije, nas v resnici ideologija najbolj ima. Hodimo vsi in hodimo vsak dan, pa se kljub temu nihče ne vpraša, kako hodimo in zakaj. Šele spotik je tisti, ki razpre mehanizem takšnega delovanja, da se naposled o njem zamislimo in se ga zavemo. Prav zato menim, da kritična umetnost ni nujno tista, ki se vpisuje v neko »realnost« na način umetniških intervencij oziroma posegov v »realno« življenje, niti ni nujno politična (v tem najbolj splošnem pomenu) za vsako ceno. Nasprotno, kritična umetnost je po mojem mnenju predvsem tista, ki si za osnovo jemlje neko situacijo, ki jo doživljamo kot povsem naravno ali samoumevno, znotraj nje pa z estetskimi sredstvi ustvari prelom oziroma razliko, razliko med čutom in smislom; ustvari torej izkušnjo diskonsenza, izkušnjo pogleda na vrt.

A	- Louis Althusser, Izbrani spisi; Založba /*cf., Ljubljana 2000.
R	- Louis Althusser, »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije«, v : Ideologija in estetski učinek, str. 322-327; Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.
U	
T	- Mladen Dolar, Strel sredi koncerta; Cankarjeva založba, Ljubljana 2012.
A	
R	- Andrew Hewitt, Družbena koreografija: ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibu; Maska, Ljubljana 2017.
E	
F	- Gregor Moder, »Althusser in etično dejanje«; Problemi, let. 42, št. 3/4, str. 209-256, Ljubljana 2004.
-	
J	- Jacques Ranciere, Emancipirani gledalec; Maska, Ljubljana 2010.

NAŠA KONVENCIJA JE VAŠA REVOLUCIJA

ZALA DOBOVŠEK

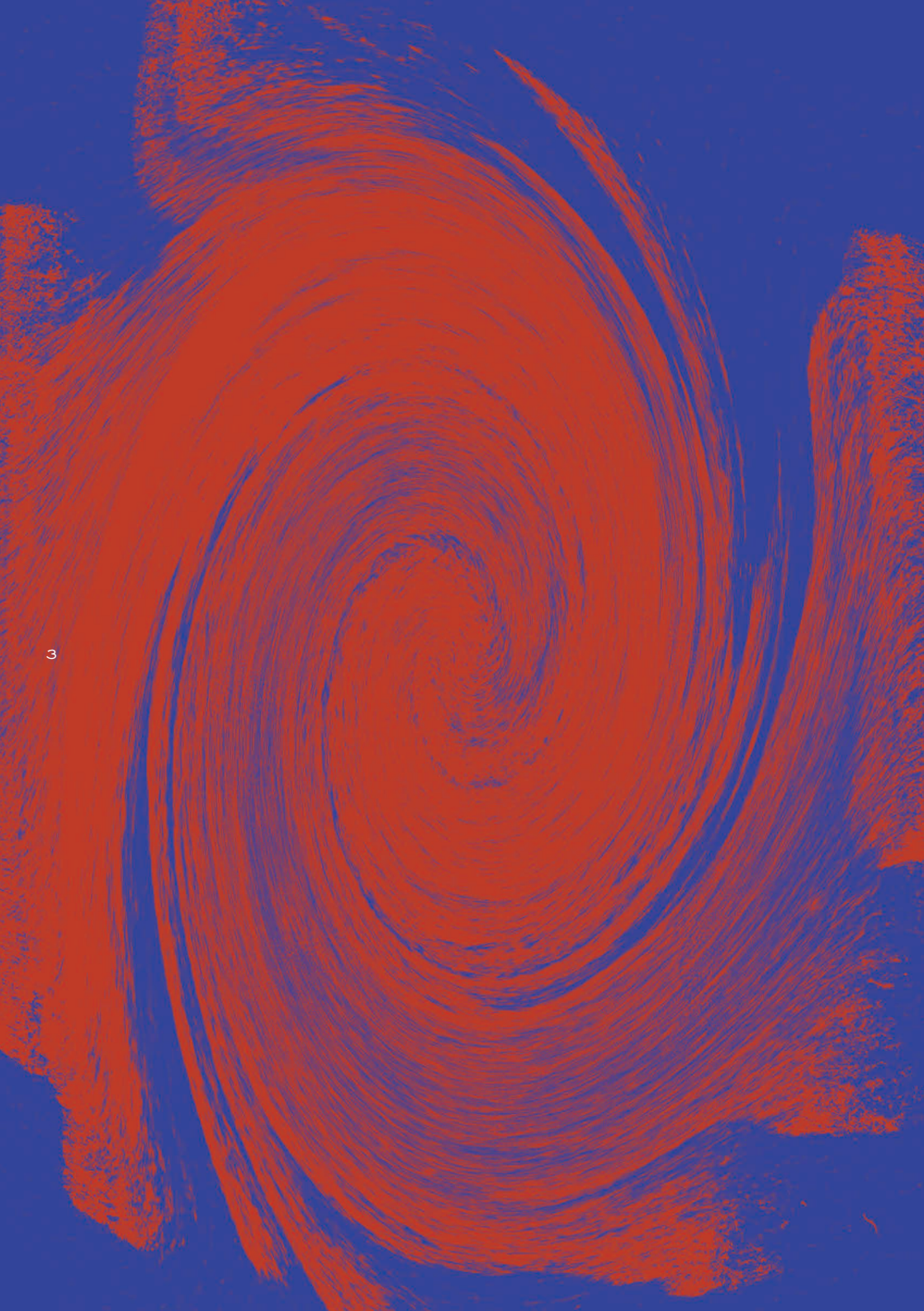
Ko se je pred dvema letoma zgodila premiera Kralja Ubuja na velikem odru SNG Drame Ljubljana, se je zazdelo, kot da je v enem večeru počil obstoječi sistem gledališča in se vžgal medijski prostor. Popolna polarizacija: za nekatere se je zgodil kulturni škandal leta in absolutna desakralizacija narodnega gledališča, za druge osvoboditev iz buržoaznega objema in vznik upanja v progresivnost institucij. *Ubu* je v stroko in javno mnenje zasejal zmedo, kraval, celo štaló. In kaj je bilo krivo za to? V resnici nič posebnega: v nacionalni teater se je prikradel princip snovalnega gledališča (*devised theatre*), ki ne nudi idealne platforme le za to, da se uprizoritev upre vnaprejšnjemu, fiksnem tekstu (Alfreda Jarryja), ampak tudi za to, da novonastalega naseli s privatizmi, osebnimi stališči, izvajalsko neolikanostjo, politično nekorektnostjo in razmetano, namenoma neprilagojeno dramaturgijo. Takšno radikalno dekonstrukcijo dramskega izvirnika so nekateri že skoraj označili za enajsti izvirni greh (in to leta 2016), a ne glede na razmerje podpore in zavračanja se je ta avtorski projekt takrat zabeležil kot »mejni primer« repertoarne politike »osrednjega gledališča«. Številne strokovne kritike in javni odzivi, ankete, polemike, navdušenje in naklonjenost so za nekaj dni okupirali medijsko sfero in interne debate. Za hip se je zazdelo, da vsi in povsod govorijo samo še to tem. O predstavi, o gledališču. A je to mogoče?

S *Kraljem Ubujem* se je zgodilo tako malo in hkrati tako veliko. Snovalno gledališče se je v našem prostoru pojavilo že zdavnaj, v šestdesetih, in se nato močno uveljavilo v devetdesetih. Gre za princip, ki je še danes nevladni sceni (in nekaterim gledališčem, denimo SMG) tako domač, da je že skoraj konvencija – seveda ni, saj je v sami naravi (v potencialu svojih različic) preveč nepredvidljiv. Toda njegova transplantacija v osrednjo gledališko ustanovo je, kakor koli obračamo, zanetila ogenj v strehi. Narodno gledališče

se je z njim preizkusilo v eni od temeljnih uprizoritvenih agend neinstitucionalnega gledališkega ustvarjanja in zgodil se je vsesplošni *dogodek*. Neka (več desetletij) utečena praksa, ki na nevladni sceni velja za kanon (in že skoraj samoumevnost), je z vstopom v določeno institucijo sprožila občutje napredka te institucije, a v bistvu je govorila predvsem o njenem nazadovanju.

Da ne bo nesporazuma: tako institucija kot nevladna scena iščeta svojo avtonomijo, prostor izjavljanja, lasten prepoznaven jezik in identiteto, zato ni pametno, da bi ju skušali vsebinsko ali ideološko (iz)enačiti. Vseeno pa je treba nujno prepoznati situacijo, ko se »večji« napajajo od »manjših«, ko obrobje izumlja gorivo, ki ga center nato izkoristi (tudi za ceno svoje slave). Toda stvari niso tako enoplastne in preproste. In tu pridemo do točke, kjer se je na račun *Kralja Ubuja* v SNG Drami kljub vsemu zgodilo veliko. Ne zaradi strukture uprizoritve ali njene morebitne provokativne note, temveč zaradi izvajalskih potencialov, ki jih je proces snovalnega gledališča izzval v igralski zasedbi. Igralkam in igralcem je bilo izmaknjeno dramsko zaokroženo dogajanje, prav tako vzročno-posledične replike; odvzeto jim je bilo tako rekoč vse, kar jim je doslej na *tem odru* predstavljalo temeljni kamen. Na odru smo nenadoma – po desetletjih svetovnih klasikov – poslušali *njihove* besede, lastne zgodbe, tudi izpovedi. Čeprav koncept uprizoritve ni agresivno silil v intimno tkivo igralk in igralcev, se je osebno taktno infiltriralo v njihovo »igro/igranje«, v njihovo odrsko navzočnost (še posebej v pasajah molka). Zato je bila predstava do neke mere izjemno ranljiva, njena temperatura pa vsakič znova odvisna od pričujočega razporeditve občinstva. Postavitev in postopek sta bila sicer strukturno stabilizirana in »pod kontrolo«, a v sebi je *Kralj Ubu* vendarle prinesel pomembno sporočilo, morda celo »krik« (ki je naknadno – sicer največkrat z istim režiserjem – dosegel svoj namen in vpliv tudi v drugih gledališčih): gledališče v sodobnem času potrebuje več predstav, ki so dogodki, in manj tistih, ki sledijo avtopilotu, več osebnega in manj prenamenjega, več spontanega in manj reproduciranega.

Zdi se, da je z omenjeno metodologijo iz alternativnega okolja institucionalno gledališče zavibriralo, postalo živo, odzivno, smelo in – kar je najpomembnejše – osebno in ranljivo. Tovrstne raziskovalne prvine so pri posameznih igralkah in igralcih realizirale neizživetost in razprle njihove izvajalske horizonte, ki presegajo definicijo (dramskega) lika ter širijo semiotiko njihovih besed, teles in navzočnosti izven polja znanega in pričakovanih normativov. S performativnim se je vzpostavilo osebno – a ne le na nivoju informacije, ampak kot nabrušena zveza odra in avditorija. Samo s senzibilnimi telesi na obeh straneh se lahko rodi resnična – pa četudi začasna – skupnost.



ETIČNOST ZNOTRAJ PREDSTAV Z GIBALNO IN DUŠEVNO OVIRANIMI USTVARJALCI

EVA KUČERA ŠMON

Sočasno s prebuditvijo mojega zanimanja za gledališko terapijo se je v letošnjem repertoraju Slovenskega mladinskega gledališča pojavil napovednik za Pograjčovo Slovensko popevko. Napovedan okvir gledališke predstave naj bi na odrske deske postavil ljudi z Downovim sindromom, avtizmom, tudi z okvaro vida ali glave – skratka, ljudi, s katerimi se, če si dovolimo citirati razlago v napovedniku, ne srečamo pogosto. Po grobem preletu medijev in intervjujev z ustvarjalci nam tudi brž postane jasna glavna intenca ustvarjalne ekipe. Šlo naj bi za nekakšno konfrontacijo bolnega z zdravim in obratno, celo za predstavitev tega paralelnega vesolja, ki obstaja znotraj našega.

Uro in pol smo tako priča mešani skupini ljudi, sestavljeni iz profesionalnih igralcev in gostov iz CUDV Dolfke Boštjančič, Draga. V okviru idejne zasnove že prej omenjenega Matjaža Pograjca so osnovali gledališki koncert s pesmimi Gregorja Strniše kot besedilom. Tako smo iz prerezanih hlodov, ki so služili namesto stolov, buljili v ovirane ljudi, ki so se trudili bodisi gibalno bodisi pevsko tvoriti zamišljeno celoto.

Čeprav se zdi, da se v slovenskem prostoru pojavlja vedno več posameznikov, ki opozarjajo na pomembnost vključitve ljudi s posebnimi potrebami v naša življenja, je prav, da se na tem mestu ustavimo pri omenjeni aktualni uprizoritvi. Smotno se je spraševati tako o namenu tovrstnih predstav kot tudi o ustvarjalcih, ki se za takšna sodelovanja odločajo. Čeprav začenjamo s Slovensko popevko, je problem zastavljen širše. Spraševali in preizpraševali bomo etičnost tovrstnih predstav in se v veliki meri posvečali odnosu s publiko.

Pregleda in analize predstav ter umetnikov se bomo lotili postopoma, začenši z Matjažem Pograjcem. Za izhodišče in razumevanje njegovih idej, celo življenjskih nazorov, nam bo služil sicer skop intervju, ki ga je z njim za Delo opravila Ženja Leiler (Vsi občutki, ki jih boste imeli, so normalni, 2017). Ustanovitelj Betontanca je za Delo povedal, da je tako ob prvem kot ob vsakem ponovnem vstopu v Drago svoj ego puščal pred vrati. Svoje igralce je opozoril, da se občutkov, ki jih bodo ob srečanju z varovanci Drage doživljali, ne smejo ustrašiti. Pove namreč, da je srečanje s tovrstnimi ljudmi sprva šok, potem pa neznanski privilegij. To v naslednjih odstavkih potrjujeta tudi dve igralki, soustvarjalki predstave, ki povesta, da je bil proces nastajanja predstave izjemno čustven, poln joka, pa hkrati poln motivacije in inspiracije. Pograjc nadaljuje, da je pesmi Strniše izbral povsem premišljeno: gre namreč za izjemnega pisca besedil, avtorja čudovitih popevk, kot so Orion, Mala terasa, Ne prižigaj luči v temi in drugih, obenem pa Pograjc izpostavlja Strniševo zaposatvljenost. Pojasni namreč, da se mu zdi pesnik namenoma pozabljen zaradi svoje drugačnosti. In ta zapostavljenost se mu je zdela odlično izhodišče, ki je služilo za zagon procesa Slovenske popevke.

V nekem drugem intervjuju režiser razlaga svojo afekcijo do gledališča, ki zanj predstavlja povsem običajno službo z malce več umetniškega pridiha. Pograjc pojasni, da mu režiranje klasičnih tekstov nikoli ni bilo zares v veselje. Pravi, da se s Shakespearjem ne more poistovetiti, ker se ne more enačiti z njegovimi liki kraljev in kraljic. Material za predstavo zato raje pobira na ulicah, v športu, tudi v morju.

Prelet njegove biografije, katere predstavitev se za namen analize zastavljenega problema ne bomo podrobneje lotevali, priča o tem, da so bili Pograjcu že od nekdaj ljubi posebni projekti. Sam svoje gledališke poskuse označuje kot fizično gledališče, ki mu dodaja pridevnik rizično. Njegove predstave so namreč zahtevne tako za ustvarjalca kot tudi za gledalca, ki je mnogokrat postavljen pred umske izzive.

Takšen uvod v umetnika je bil potreben za razumevanje notranjih vzgibov, ki so nujni za nastanek predstav, kot je Slovenska popevka. Jasno je, da je za sodelovanje z varovanci tovrstnih centrov potrebna velika mera empatije, pa ne samo empatije, tudi mnogo poguma in vztrajnosti.

Vračamo se k sami uprizoritvi in podrobnejši analizi sredstev, ki so se jih umetniki odločili uporabiti. Slovenska popevka je sicer koncipirana na izjemno zanimiv način, ki pa ga je težko označiti za pravega. Analizo uprizoritve bomo na tem mestu povezovali s kritiko Anje Radaljac, s pojasnilom za javnost Slovenskega mladinskega gledališča in tudi z odnosom publike do nastale predstave.

Predstava je za gledalca lahko zanimiva že ob samem vstopu v dvorano. Strop prostora je obdan s cvetjem, udobni sedeži pa zamenjani z drevesnimi hlodi. Oder je napravljen tako, kot se za gledališki koncert spodobi: nekaj mikrofonov ob vsaki strani, bobni in projekcijsko platno. Potem začne iz zvočnikov doneti glasba, ki se nam znanim slovenskim popevkam navkljub včasih sploh ne zdi domača. Gre namreč za priredbe dueta Silence, ki je na željo idejnega vodje Strniševe skladbe moderniziral. Gledalčevo oko potem čaka na prvo posebnost, na prvi odkon od normalnega, pa nas Pograjc vsaj še na začetku pusti čakati. Čeprav je na odru že nekaj pojočih deklet, postavljenih na vsako stran, naše oči sprva sploh ne opazijo drugačnega. Ta asimilacija se zdi dobra, skoraj nujna, a žal zgolj začasna. V nadaljevanju sledijo prizori ki jih na eni strani izvaja par »drugačnih« in na drugi s strani par »normalnih«. Podvajanje se na tem mestu zdi povsem nepotrebno, skoraj neokusno, ko tako spredaj postavljena varovanca Drage ves čas preverjata pravilnost svojih gibov pri zadaj postavljeni igralski dvojici. Predstava potem nadaljuje s še radikalnejšimi prijemi. Sicer je težko ostati objektivni, brez čustev, ko tresoče roke izročajo šopek rož ali ko slep človek igra na pianino, pa vendar je potrebno o predstavi razmišljati v celoti. Če je na začetku še mogoče govoriti o nekakšni sintezi zdravega z bolnim, je vsekakor potrebno polemizirati z zadnjim, končnim prizorom. Varovanci Drage in igralci Slovenskega mladinskega gledališča se posedejo na rob odra in si izmenično podajajo mikrofon. Pri tem sedijo tako, da igralci izmenično sedijo ob »neigralcih«. Mikrofon preskoči vsakega drugega in se ustavi pri oviranih. Potem vsak pove nekaj besed o gledališki izkušnji, o kakšni povsem banalni dnevni prigodi, o svojem življenju in neizmerni časti, ki so je deležni z nastopom v Slovenskem mladinskem gledališču. Njihovo zadovoljstvo nas umetno prisili, da smo na nek čuden način z vidnim zadovoljni tudi sami. Kako le ne bi bili, če pa so na odru duševno bolni ljudje, ki od nas pričakujejo še višjo stopnjo razumevanja.

Anja Radaljac se v svoji kritiki za Delo na začetku predstave loteva v rokavicah. Pove o svoji izkušnji z obiskom tovrstnega centra in celo pohvali sodelovanje centra Draga in Slovenskega mladinskega gledališča. Njen kritiški zapis se po začetni distanci vseeno prevesi v kritiziranje predstave. Radaljačeva sprva odpre problem načina, ki so ga izbrali ustvarjalci Slovenske popevke. Namesto petja in recitiranja predlaga uporabo pantomime in odmik od nastopaštva, ki varovancem centrov že tako ali tako ni blizu. Sprašuje se, zakaj je potrebno človeka vedno postavljati v vlogo nastopajočega, tudi zakaj se na tem mestu ne prisluhne njihovim željam. Zanima jo, kje tiči razlog za izbiro Strniševih »hermetičnih besedil« in »zahtevnih glasbenih aranžmajev«. Namesto vidnega bi bilo po njenem mnenju potrebno predstavljati njihova življenja brez primerjanja z našimi. V prvi vrsti bi morali izhajati iz samih sebe, morda celo brez nepotrebne konfrontacije z igralci. Radaljačeva namreč izpostavi odlični plesalki Evo Pintar in Andrejo Lazar, ki ostajata izjemni tudi brez nepotrebne pojasnitve, da gre za igralki s posebnimi potrebami. Nadaljuje s tem, da bi se, če bi bili na odru odvisniki, delavke Mure ali brezdomci, predstava zagotovo dotikala njihovih življenj, medtem ko Slovenska popevka ostaja v funkciji izjemno togega okvirja Matjaža Pograjca.

Na razmišljanje Anje Radaljac je v svoji kolumni neposredno odgovorila varuhinja človekovih pravic, Vlasta Nussdorfer. Slednja piše, da so starši nastopajočih z njo govorili o uničujoči kritiki v Delu. Povedali so, da so ravno na dan izida kritike njihovi otroci spet igrali v Slovenskem mladinskem gledališču in da je bil zato ves dan obarvan z besedami Radaljačeve. Nussdorferjeva zato odgovarja na pripombo Anje Radaljac o zmedenosti določenih nastopajočih in pojasni, da je treba razumeti, da so njihove izkušnje različne. Nekateri so odra zelo večji, drugi pač ne. Dodaja tudi, da bi kritičnost o tem, da v predstavi ne izhajajo iz samih sebe, lahko razumela, če se predstava ne bi zaključila tako, kot se je. Poudari namreč, da je ravno zadnji del gledališkega koncerta vidno izhajal iz njihovega življenja, čeprav si na tem mestu upamo dodati, da se je na trenutke vse skupaj zdelo preveč naučeno in okorno. Ob koncu kolumne Nussdorferjeva pozove medije, naj »ne jemljejo veselja ljudem, ki ga nimajo na pretek«.

Nekje sredi decembra se je na burne odzive medijev in javnosti odzvalo tudi Mladinsko gledališče samo. V svojem pojasnilu za javnost so pozvali k takojšnemu prenehanju sovražnega govora in izrazili željo, da bi se izognili nepotrebnemu črnjenju in prikrivanju namena predstave. Pri tem še enkrat poudarijo, da so v prvi vrsti pomembni nastopajoči iz CUDV Draga in nihče drug. V svojem (sicer kratkem) zapisu nekaj besed namenijo tudi kritikom, ki po njihovem mnenju ostajajo v vlogi objektivnega opazovalca, zato je pritisk nanje nepotreben. Kljub burnim odzivom pozdravljajo dialog med predstavo in javnostjo, saj je le na tak način možna razrešitev problema neenakosti.

Če se torej na tem mestu posvetimo že omenjenemu dialogu s publiko, je potrebno razmisliti o doprinosu in hkrati o »koristi«, ki jo gledališka publika po izstopu iz dvorane zahteva. Mislimo seveda na povsem banalna vprašanja: kaj publika odnaša iz dvorane, o čem razmišlja in zakaj. Konec koncev tudi na to, kakšen je bil zaželeni odziv, kaj bi torej gledalec moral premlevati ob videnem. Povemo lahko, da je bil odziv publike zelo očiten že med samo predstavo. Čutila se je nekakšna nuja zibati se ob pesmi, ki jo poje tresoč se človek, celo jokati in mahati na oder, ko se ustvarjalci priklanjajo. Publika se je na trenutke zdela zmedena, celo prestrašena. Že med samo predstavo je bilo veliko izmenjanih pogledov, kimanja, spraševanja, ploskanja. Čustven odziv je bil seveda pričakovan, na trenutke pa se zdi, da je bil tudi edini. »Nekateri so pa res ubogi« ali »veseli smo lahko, da imamo zdrave otroke«, so bili komentarji, ki smo jih lahko slišali ob odhodu iz dvorane. Pa se kljub izjemni površinski tovrstnih komentarjev lahko strinjamo z njimi. Več kot prikaz duševno bolnega, celo primerjavo bolnega z zdravim, od predstave nismo imeli. Lahko smo razmišljali zgolj o občutkih, ki so se med predstavo oglašali v nas, pa se zdi, da zbujanje empatije in nepotrebnih solza ne razrešuje ničesar. Če se obrnemo na platformo, kjer ljudje svoja doživljanja izražajo najglasneje – na Facebook –, je mogoče zaslediti ponavljajoče se komentarje

o neizmerni ganjenosti. »To si pa le pejte pogledat Pa robčke imejte ... Matjažu Pograjcu čestitam!« ali pa »EMPATIJA, zapisana dobesedno z velikimi črkami. „Sezuli“ ste me na popoldanski predpremieri. Solze tečejo naj tečejo. Moj poklon celotni ekipi!«. Na drugi strani je bilo mogoče brati komentarje ljudi, ki so o predstavi razmišljali brez ozira na neke vrste čustveno manipulacijo. Eden takšnih: »Lepo, da ste si zamislili tak projekt, sam nekateri varovanci so izgledal kt da jim ni prijetno in niso bili samozavestni v svojih vlogah. Men je to prej razkazovanje kt vključevanje. Sej vem, da v nekaterih centrih to tut strokovni kader fura. Ampak a ni fora u tem, da pokažemo, da imamo vsi svoje interese in da smo vsi v nečem dobri?«

Ker se je mnogo medijev obrnilo na strokovne delavce v CUDV Draga in ker gre v takšnih pogovorih in intervjujih zgolj za ponavljanje besed o čudovitosti projekta, njegovi izjemni vrednosti in pomembnosti, se zdi smiselno izogniti citiranju takšnih virov, zato sem se raje pogovorila s študentko specialne in rehabilitacijske pedagogike na Pedagoški fakulteti, Nino Plečnik. Zanimalo me je namreč, kako projekt, kot je Slovenska popevka, vidijo oči bodoče stroke. Nina je povedala, da večino varovancev Drage tudi osebno pozna, ker se z njimi srečuje v sklopu prostovoljnega dela. Po njenem mnenju je potrebno razumeti, da so se ljudje, ki so stali na odru, za to odločili sami in da je tu kakršna koli špekulacija o prisili ali propagandnem namenu gledališč nepotrebna. Pravi, da sama nikoli ne bi pristajala na izkoriščanje ali izrabljanje takšnih ljudi. Z žarom v očeh pripoveduje o tem, kako so jo nastopajoči iz Drage z veseljem vabili na prihajajoče ponovitve, in celo pojasni, da je nastopanje na mnoge izmed njih vplivalo blagodejno.

Ob slišanjem se zdi, da so strokovni delavci v svojem videnju složni. Sodelovanje pozdravljajo in ne vidijo nič spornega v načinu njegove izvedbe. Zdi se, da je zanje pomembnejše vključevanje ljudi kot pa način tega vključevanja. Seveda pri tem ni govora o kakršni koli neprofesionalnosti tovrstnih delavcev. Sploh ne; samo še enkrat skušam izpostaviti problem načina, za izumitev katerega bi bila verjetno potrebna ne le konfrontacija duševno bolnega z zdravim, pač pa konfrontacija gledališkega s strokovnim, torej s pedagoško-rehabilitacijskim. Globlja povezava predstavnikov teh področij je nujna za razmišljanje o načinu, o pristopih, ki se bodo zdeli pravilnejši. Gledališko terapijo je seveda potrebno pozdravljati, hkrati pa tudi razmišljati, kdaj je zanje potrebna publika. Vredno se je spraševati, ali ne gre zgolj za intimne procese, pri katerih se hkrati oplaja unikatnost duševno bolnih ljudi in njihova sposobnost napredka. Potrebno je razumeti, da bi bili tudi za gledališko ustvarjanje z varovanci centrov, kot je Draga, potrebni ustvarjalci, podkovani tako na gledališkem kot tudi na zdravstvenem področju. Jasno je, da sta velika mera empatije in pripravljenosti pomagati premalo za dober končni produkt. Seveda pa se je konec koncev potrebno vprašati, če je na naših tleh sploh mogoče govoriti o ljudeh, ki so za to vrsto skoraj dvodisciplinarnega

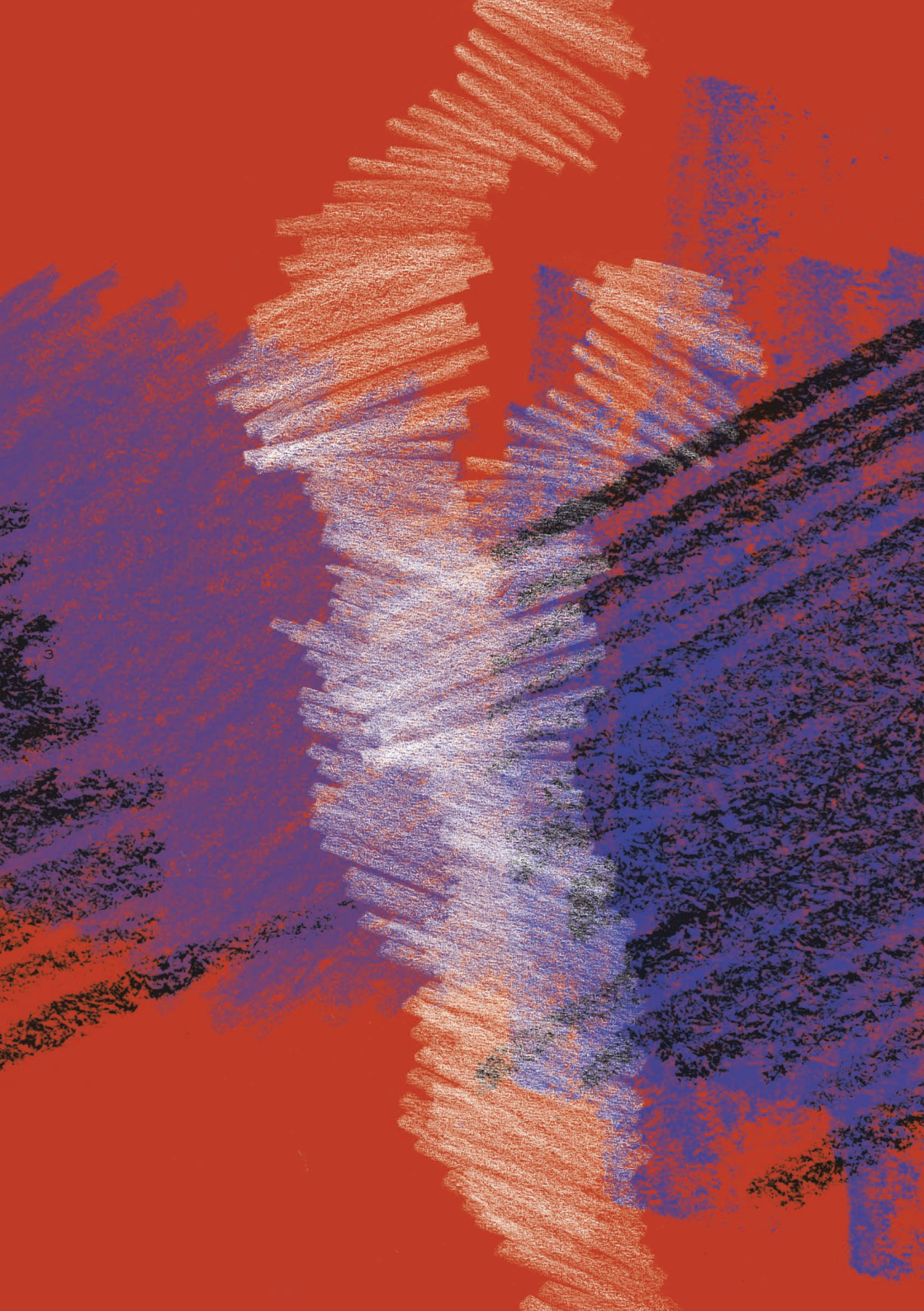
dela kompetentni. Težko je reči, ali so to magistri in magistrice programa Pomoč z umetnostjo na Pedagoški fakulteti. Program se namreč bolj kot z gledališčem ukvarja z drugimi vejami umetnosti.

Naj se za konec dotaknem še mnenja Nebojše Popa Tasića, s katerim sem se pogovarjala o zdaj že jasno zastavljenem problemu. Leta 2001 se je Pop Tasić skupaj s skupino Odpisani udeležil festivala Borštnikovo srečanje ter z njo za predstavo Kralji in lopovi dobil zlato značko. Pop Tasić mi je za lažjo predstavo omenjenega projekta poslal svoj članek, ki se neposredno dotika razmišljanja o procesu nastanka predstave. V zapisu razlaga, da se je z delom gledališke skupine mariborskega Sončka, kasneje Odpisanih, srečal slučajno. K sodelovanju ga je povabil Vlado Krstić in Popu Tasiću se je ponudba takoj zdela zanimiva. Potrebno je poudariti, da je šlo v njegovem primeru za gibalno ovirane ljudi, torej za invalide. Avtor članka tako pojasni, da so prva srečanja zanj predstavljala nekaj povsem tujega, da nikakor ni našel ustreznega načina, kako bi se lahko takšnim ljudem približal. Poskušal je z recitacijo, improvizacijo, petjem in drugimi, na hitro izmišljenimi vajami. Po začetni okornosti je spoznal, da mu ljudi pred sabo ni treba dojemati kot invalide, kot drugačne ali ovirane, pač pa zgolj kot ljudi. Namesto improvizacij se je raje zatekel k povsem običajnemu študiju teksta Shakespearja in Alfreda Jarryja. Zahteval je, da se tekst naučijo in da od njega ne odstopajo. Namesto težavnih odhodov in prihodov so potem iskali drugačne načine in se odločili za pokrivanje igralcev z blagom, »kar je pomenilo, da tisti, ki so pokriti, niso na odru. Takšne rešitve so, začuda, delovale zelo gledališko, obenem pa zelo iskreno, saj nismo ničesar skrivali, prikrivali, šminkali itd. Publiki smo se kazali takšni, kot smo, in jo s tem na nek način razbremenili.« Nadalje pravi, da pri tem o procesu nikoli ni razmišljal kot o terapiji, pač pa kot o gledaliških vajah za predstavo. Za tovrstne projekte so po njegovem mnenju potrebni vera, ljubezen, upanje, iskrenost, potrpežljivost in nenazadnje velika mera discipline.

Pop Tasić se dotika tudi pomena prostora, v katerem so takšni projekti predstavljeni publiki. Sam pravi, da je bil zanj izjemno pomemben izstop iz prostorov Sončka. Z vajami svoje gledališke skupine je raje kot tam nadaljeval na Prvem odru Prve gimnazije v Mariboru. Ta prostor je kljub svoji majhnosti dajal občutek procesa nastajanja predstave. Pri tem lahko o izbiri prostora razmišljamo tudi mi in se vprašamo, ali ni morda predstava, postavljena v Mladinsko gledališče, v prostor z izjemno glasno, celo politično funkcijo, sporna? Ali pa, po drugi strani, še najbolj legitimna? Ne moremo si kaj, da ne bi razmišljali o neki posebni konotaciji, ki jo prostor dodaja predstavi. Konec koncev gre za gledališče, za umetnost, ki še v največji meri ostaja v dialogu s publiko, hkrati pa to publiko mnogokrat kritično zrcali na odru.

Zdi se, da pravi odgovori še vedno ostajajo v zraku, pa vendar je zdaj zagotovo jasnejši vidik ustvarjalcev in publike, morda tudi namena predstav. Problema zato ne razrešujem, kaj šele zapiram. Namesto tega želim, da bi ostajal dialog, prav tako pa razmišljanja o boljših pristopih in načinih. Čeprav gledališče ostaja prostor svobode, celo prostor nezačrtanega, je potrebno razumeti, da moramo pri nastopajočih, ki težko izstopajo iz samih sebe, ki se težko poistovetijo z vlogo ali celo igrajo dramski lik, govoriti o pravilnosti metod. Ne o pravilnosti in uspehu izdelka, pač pa o pravilnosti procesa. Le tako je mogoče govoriti o dvostranskem uspehu.

- | | | |
|---|---|---|
| A | - | Borštnikovo srečanje. »Borštnikovo srečanje 2001.« Arhiv festivala. Dostopno na: https://www.borstnikovo.si/borstnikovo-srecanje-letopis/borstnikovo-srecanje-2001/ , 13.4.2018. |
| R | | |
| U | - | Kučera Šmon, E. »Dopis z Nebojšo Pop Tasićom«, Ljubljana, 10.3.2018. Korespondenca pri: E. Kučera Šmon. |
| T | | |
| A | - | Nussdorfer, V., »Je preplet različnih svetov lahko sploh sporen.« Ius-Info, 2017. Dostopno na: http://www.iusinfo.si/DnevneVsebine/Kolumna.aspx?Id=208432 , 13.4.2018. |
| R | | |
| E | - | Radaljčak, A., »Ocenjujemo: Slovenska popevka.« Delo, 2017. Dostopno na: https://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-slovenska-popevka.html , 13.4.2017. |
| T | | |
| I | - | Slovensko mladinsko gledališče, »Slovenska popevka.« Predstave, 2017. Dostopno na: https://mladinsko.com/sl/program/28/slovenska-popevka/ , 13.4.2018. |
| J | | |



MITOLOGIJA GLEDALIŠČA

JAN KRMELJ

1. FENOMEN PRAZNINE IN POGLEDA

2. MITOLOGIJA GLEDALIŠČA IN POLITIKE

3. GLEDALIŠČE IN FILM

4. REPERTOAR

1. FENOMEN PRAZNINE IN POGLEDA

Z vstopom v gledališki prostor vsakič znova pričamo temeljnemu civilizacijskemu fenomenu: živa, obstoječa bitja se zberejo, da strmijo v praznino. Neznosna črna odrske odprtine asociativno usmerja nekam v Odsotnost, v neopredeljivo, neznano, nevidno. Oder so usta, oder je zadnjična odprtina, oder je črna luknja: srka, bljuva in transformira realnost. In predvsem: je neka točka gravitacije človeškega pogleda in zavesti. Da bi lahko dešifrirali sodobno gledališče in njegove probleme, je pogled nujno usmeriti h genezi fenomenov.

Pričujoči esej:

Čemu hodimo v gledališče? Morda je eden bolj elementarnih odgovorov ta: tja hodimo gledat, kako gleda Drugi. Gledat pogled drugih gledalcev, soljudi v skupnosti; gledat, kako se ta skupnost pretvori v eno sinestetično oko. Oko, ki je telo. Gledat, kako gledajo ustvarjalci; gledat, kako gleda nekdo s sosednjega sedeža; in nenazadnje: tja hodimo, da bi pustili, da tudi naš lastni pogled postane pogled Drugega.

Med pogovorom na Beneškem bienalu o Ostermeierjevi predstavi Poroka Marie Braun 1, ki je nastala po motivih Fassbinderjevega filma, je režiserja nekdo vprašal, če se mu zdi smiselno delati predstavo po filmu, češ, saj je bolje iti gledat original, torej film. Ostermeier je bil v odgovoru oster: seveda, tudi on raje gleda izvorni film kot predstavo.

Ampak hkrati želi tudi sam spoznati snov filma, ki ga je tako fasciniral – »gledalec ima ta privilegij, da pride pogledat moje videnje, moje razmišljanje, prevedeno v dinamiko prostora in časa« (59:00-1:02:11). Gledališče se danes kaže kot simulaker, ki pogosto presega moč izvirnika: to značilno nastajanje predstav po motivih odpira temeljno mesto gledališča, ki se tako odpre kot sečišče diskurzov in pogledov na elemente realnosti. Gledališki pogled ima specifično avro, ki presega preprosto zrcaljenje.

Sodobnost opredeljuje nekakšno gledališko nabiralništvo: nomadstvo, ki se ne ustavlja znotraj tradicionalnega pojmovanja mej med formami življenja in umetnosti, med realnostjo in fikcijo. Pričujoči esej bo v krajših premislekih, ki ostajajo odprti za replike ali nadaljevanja, osvetlil nekatere vidike, ki združujejo historično in sodobno recepcijo delovanja gledališča – skozi dinamiko med politiko, mitologijo in emancipatornimi boji za pozicijo gledališča v svetu in tudi za njegov obstoj. Ter ključno: po dolgih vijugah bo lovil in naslavljal to odsotno, mučno in skoraj heretično vprašanje: kaj je funkcija gledališča v sodobnosti? V času, ko se gledališče vse bolj bori za svojo legitimacijo, mora zahtevati: zahtevati to vprašanje in zahtevati odgovor. »Če ima gledališče danes funkcijo,« je nekje zapisal Romeo Castellucci, »je njegova funkcija to, da pride do dna svoji specifik. In ta ni v komunikaciji, temveč v razkritju in razdoru.«

25 * Opomba: _____

Pogled bo nenehno begal k antičnemu gledališču, k fenomenu, temeljnemu za vzpostavitev zahodnega koncepta civilizacije in politike. Zdi se, da najbolj fascinantni element na gledališki maski – etimološko (prosopon) torej tudi na človeškem obrazu – ni skulpturna ali piktografska površina kože ter celostna podoba, ki je v funkciji reprezentacije, temveč prazni prostori: usta, oči, gube; morda tudi razpoke. A predvsem usta: ta praznina, ki je vir glasu, vir smisla in logosa, ki posnema moment izvora, vsakič znova neznosno težkega nastanka sveta, otrokovega prvega koraka ali prve besede – ta praznina govori tudi onkraj zapolnitve in s frekvenco, ki ji prisluhnemo tako, da oglušimo.

2. MITOLOGIJA GLEDALIŠČA IN POLITIKE

Najprej kratek, manifestativen uvod v dveh točkah; tretja točka kasneje zaključi premislek tega poglavja:

(1) Mitologija ni nekaj, kar bi bilo povezano le s preteklostjo – mite generiramo vsak dan. Mitologija je način odnosa do življenja, ne le nek akademski, prašen koncept.

Mite je zmožen kreirati in brati kdor koli, s tem pa ima dodatno orodje za interpretacijo realnosti. To je med filozofi dvajsetega stoletja najbolj dobesedno vedel in izvedel Roland Barthes. Tudi gledališče ima svojo mitologijo; pojmovanje njegovih form in funkcije sledi nekemu razvoju, ki pa seveda ni brez slepih ulic.

(2) Fikcija ni laž, kot radi verjamemo; pripada zgodovini človeštva in je njen ključni del. Če parafraziramo Agambena: modrec je ta, ki brezpogojno sprejemajoč katero koli »masko«, dodeljeno od usode, reprezentira svojo vlogo in skozi to zavrne identifikacijo z njo. Nujnost gledališča je mogoče tudi v možnosti, da nam daje orodja za dešifriranje resničnosti. Če razumemo vsako realnost kot mit, izničimo vraževerje njene enkratnosti in neponovljivosti.

* _____

Gledališče je zarez, zareza recepcije, temeljni razdor med človekom in resničnostjo. Škandal kot skandalon (gr. kamen spotike), nekaj, na kar naletimo in ne moremo več dalje po isti poti. Recepcija realnosti je v informacijski dobi podvržena dobesednosti, komunikaciji in odsotnosti šuma. In vendar je šum nujnost – šum vzpostavi človeško zavest. Dvom, distanca, razlika in razdalja od sveta, od informacije, od resničnosti – ter hkrati pogoj gledališča. Premislimo: vznik, institucionalizacija grškega gledališča sovpada z rojstvom demokracije. A uteleša prav njeno negativnost: znotraj grajenja popolnega sistema organizacije življenja v državi se vzpostavi mesto, ki obeležuje napako, nepopolnost. Že v izvoru je gledališče svoj pogled usmerjalo na prostor izjeme znotraj civilizacije – najsi gre za prostor rituala ali za prostor tragedije, ki se vzpostavi, ko je žival izgnana z odra in jo na njem nadomesti tragični junak. Tragični junak je specifičen fenomen: je fenomen napake, črne luknje, zareze. Vselej opazujemo padec, opazujemo praznino smisla, zgoščeno v zgodbi junaka. Junaka opredeljuje neka temeljna nemoč, nevednost, izvzetost iz lastne usode in lastnega smisla. V času poskusa atenske demokracije, ki idealizira popolnost družbe, se tako pojavi tragedija kot mesto, ki obeležuje napako znotraj funkcionalnega sistema; postane prostor, kjer se to nemoč pred usodo proslavlja in ohranja; skozi njo se kanalizirajo tiste sfere, ki jih politika ne more apropiirati. Iz ptičje perspektive teater kot resonator usmerja idejo te napake proti vesolju – proti Božjemu, nedoumljivemu. Grško gledališče je nekakšen pra-Voyager, najdlje od Zemlje leteči človeški objekt, ki nosi absurdno posplošen opis specifik človeštva, pa tudi glasbo, zapisano na zlati gramofonski plošči. Ameriški staroselci Nazca so s podobnim namenom risali črte (t. i. geoglifi ali »Nazca črte«) po pokrajinah – vidne so le iz zraka, iz ptičje perspektive. Arhitektura grških gledališč funkcionira kot krater, odprt proti vesolju, sled zareze »katastrofe« v naravi sveta; rana, ki jo je v zemlji pustil meteor Drugosti. Ta rana je človeška nepopolnost, njegova odrezanost od smisla, ki ga šele naredi človeka – rana, ki je nobena politika

ne more zaceliti. Resonator, ogromna usta, v katera sedajo ljudje; prva vesoljska ladja, iz katere prihajajo signali, sporočila, poslana v neznan. Črna luknja, ki se pojavi kot analogija tega fenomena v astrofiziki, mimesis praznine, ki komunicira v praznino, indiferentnega Boga nekje zgoraj, nekje v nedosegljivem. Gledališče nam kaže, da se črne luknje nenehno rojevajo tudi znotraj človeškega telesa in zavesti. In transcendenca se zgodi šele znotraj skupnosti ljudi, ki gledajo v to praznino – in jo hkrati sestavljajo.

Politični smoter torej sovpade z metafizičnim smotrom: tista disfunkcionalnost, ki še danes onemogoča vzpostavitev »popolne« politike, je prav transcendenca, skrita v človeški nevednosti, nemoči, ujetosti v sisteme, ki jih ne moremo niti nadzorovati niti jim ne moremo uiti.

*

Kratek eksurz o Aristotelu, hkrati staršu in grobarju gledališke forme in tradicije zahodnega gledališča. Pogled bomo obrnili proč od Poetike k Etiki. Aristotelova težnja v Nikomahovi etiki je med drugim »postaviti voljo in odgovornost za dejanja v domeno individuum.«² Znotraj njegovih koordinat je tragedija apolitična par excellence.

27

Tudi zato je tragedija danes »nemogoča«, nemara celo nedopustna: tragedija, ki moč nad našimi dejanji ter usodo prenaša na neko nedoumljivo instanco, ne dopušča politike, kjer je posameznik nujno odgovoren za svoja dejanja – kjer zanje odgovarja in je v primeru zločina tudi kriv. Brez odgovornega dejanja ter koncepta svobodne volje je nemogoče graditi etiko ali politiko. Tradicionalni junak je ujet v strukture zločinov prednikov in brezbriznih božjih zakonov. Ključna komponenta sodobnega gledališča je v sugestivnosti in nedokončanosti. S temi prijemi gledalec ni več le pasivni receptor ustaljenih mitov, temveč postane protagonist gledališča. Danes je režija gledališča predvsem režija gledalca – gledalec je tragikomični junak predstave, v kateri se razgrinja nepovezanost resničnosti, neulovljivost Resnice kot temeljno določilo sodobnosti. Praznina, prej rezervirana za Junaka, se je prenesla na gledalca: gledalec je tisti, ki uteleša temeljno disfunkcionalnost, nekoč rezervirano za Junaka, razdor med človekom in politiko, ki je v biopolitični dobi anonimnosti kapitala prišla do skrajnega, dobesednega izraza.

Če je bilo zahodno gledališče že kmalu po prvi institucionalizaciji umeščeno zunaj politike, mu to ne daje nikakršne odveze od realnosti, nasprotno: ta odnos zaostruje in

postavlja tako gledališču kot tudi politiki zahtevo. Prav s tem privilegijem se gledališče umesti v njeno središče: a le, če gledališču postavimo zahtevo, da v dialog s politiko vstopa kot šum. Opominjati mora na nepopolnost politike, na njene črne luknje, na črne luknje Zakona.

*

Sodobnost. Brutalni, ignorantski in amaterski odnos politike do gledališča je zaskrbljujoč, prav tako kot posledično vse večji razkol med institucionalnimi gledališči in nevladnimi organizacijami. Tako z vidika financiranja, kjer sicer nihče ni v idealnih razmerah, kot tudi v odnosu do geneze gledališča in performativnega. Če nekoliko karikiramo: nevladne organizacije postajajo podhranjena oaza, rezervirana za neko fantazmo »eksperimenta«, institucije pa (nekoliko manj), a še zmeraj hudo podhranjena oaza za muzealizacijo gledališkega, kakor da naj bi ščitile neko davno srž reprezentacije pred antropološkimi spremembami sodobnosti in pred razvojem performativnih praks. Z mislijo na nedavne rezultate programskega razpisa za nevladne organizacije in na odpoved subvencioniranja toliko ključnim organizacijam (med drugim zavodom Maska, Delak, Carmina Slovenica ...) se poraja vprašanje: kakšno mesto naj zavzamejo tako institucije kot tudi nevladne organizacije? Menim, da je nujno zahtevati soočenje obeh sistemov formalizacije gledaliških praks, ki lahko rodi konstruktivni preboj. Tako oba bregova (tako s finančnega kot tudi z idejnega vidika) ne bosta le sledila ironično-krščanski dogmi boja med dobrim in zlim, mainstreamom in alternativo, čistim in umazanim, temveč bosta lahko skupaj in skozi neštete nujne projekte našla vprašanje, ki bo lahko šele takrat porodilo možni odgovor: kakšen je smisel gledališča v informacijski dobi, v dobi, ko reprezentirana realnost (gledališče kot arhaično virtualno) ni več svetišče, temveč način obstajanja? Ni pravega in nepravega gledališča: je le gledališče, ki zareže, in tisto, ki ne. Skupna naloga ustvarjalcev vseh oblik performativnih praks je pozicionirati vlogo gledališča na način, da bo rezalo v realnost in naučilo ljudi, torej gledalce, gledati. Ne le predstav: gledati resničnost, gledati vsako resničnost, vsako politično situacijo kot predstavo, ki jo je mogoče dešifrirati in razbrati njeno mesto v zgodovini. Naučiti gledalce lastnega pogleda, jih izzvati in spodmakniti samoumevnosti, je naloga gledališča vsakega časa. Le tako zver 21. stoletja³ ne bo večja od telesa tistih, ki jo sestavljajo.

28

Ne znamo več gledati. Naše gledanje je podvrženo pasivni, direktni in dobesedni recepciji. In gledališče nas mora naučiti gledati na novo, vsak večer znova.

(3) Politični potencial gledališča je v osnovi izdolbsti specifično (gledališkega) jezika, ki bo lahko vstopala v adekvaten dialog z realnostjo. Zakaj govorimo? Zakaj komuniciramo?

Zakaj sporočamo? Zakaj govorimo skozi gledališče, kaj je specifika tega medija? Vsak jezik je bojno polje nespravljalnih zahtev. In jezik ni nikoli le sredstvo komunikacije; trditi to bi bilo kot trditi, da je spolnost le sredstvo reprodukcije. Življenje je tisto, kar je narejeno v jeziku. In gledališče tukaj stopa na ključno mesto, saj operira tako z življenjem kot z jezikom. Realnost nas apropiira skozi logiko smisla in njenemu absolutizmu se je nujno zoperstavljati. Umetnost in filozofija sta dva ključna medija, skozi katera je ta upor mogoč: oba namreč operirata s specifičnim modusom jezika in jezikovnega. Jezik je sredstvo in obenem način, kako nas biopolitična realnost določuje – jezik je nekaj, čemur je nemogoče ubežati. In obenem – to je dodobra pokazala psihoanalitska, predvsem lacanovska tradicija ter nenazadnje tudi strukturalizem – je prav jezik tisti, skozi katerega je mogoče realnost preoblikovati, si jo podrediti, jo doumeti.

29 In če je težnja politike organizacija življivega, njegovega fiksiranja – kako ji uiti? Kako najti svobodo znotraj obstoječega, znotraj vseprisotnosti življenja, njegove funkcionalnosti, njegove vpetosti in skorajšnje nadomestitve z logiko kapitala? Morda prav skozi neživljivo, neobstoječo; gledališče ima tukaj svojevrstno emancipacijsko možnost, strukturno mesto, ki ga ločuje od politike vsakdanje resničnosti. Gledališče ima potencial, da vzpostavi neko novo, še neobstoječo politiko prihajajoče skupnosti, skupnosti, ki svoj pogled sidra v nenehnem dialogu s svojim izvorom, preko stisk in omejitev specifične sedanosti pa ga usmerja proti univerzalni prihodnosti. Ima potencial ponuditi človeku možnost, da lahko spet začuti svojo totalnost, svojo vpetost v svet, svojo stvariteljsko moč v svetu. In smisel pripadanja skupnosti, ki se ne vzpostavlja na osnovi nacionalnosti, temveč na osnovi dogodka.

Če politika danes apropiira vse človeške sfere po merilu funkcionalnosti in odzivnosti znotraj organizma kapitala, je ključni odziv nanjo ne vključevanje: deaktivacija, ločitev umetnosti od funkcionalnosti in potrošnje. Morda je funkcija gledališča prav v njegovi disfunkcionalnosti; neoperativnosti in ustavitvi življenja. Pasolini v nedokončani prepesnitvi Dantejeve Božanske komedije, naslovljeni *La Divina Mimesis*, piše o pesniku kot o subjektu, ki se nahaja izven ekonomije, izven univerzalne človeške identitete, ki je postala le še identiteta kupca.

Vsak človek bi moral v tem oziru živeti kot pesnik. Emancipatorni projekti, pot do svobode, to je temeljni izziv, ki ga želi izpolniti vsak čas. Če je bila specifika začetka 20. stoletja in njegovih avantgard prav v ločitvi umetnosti od človeka in človeškega, vse to v času industrializacije, je po 2. svetovni vojni neko drugo pot odprl Joseph Beuys, ki je sicer deloval izrazito konceptualno, a je s svojim konstituiranjem social works of art s skrajno konceptualnimi prijemi posegel v najbolj človeško realnost zasajanja dreves,

predavanj itd. ter tako poskrbel za neko oživitev, ki je celila rano v povojni Nemčiji. Joseph Beuys je tudi avtor slavne (in v mnogih pomenih zlorabljene) fraze: vsak človek je umetnik. Beuys je s tem ciljal na to, da bi moral vsakdo pojmovati svoje lastno življenje kot kreativni proces, kot nedovršno umetniško delo, ki se nikoli ne ustavlja, ki se nenehno transformira, uči, dograjuje; ki je, skratka, v kompleksnem razmerju z Realnim; ki dograjuje Realno in ki je samo njegov pogoj, ne obratno.

Analogno z njim in v sorodnem času je tak projekt izvajal Paul Celan v jeziku, v poeziji, prav tako usmerjen v nemščino: njegova izkušnja je bila ta, da je jezik edina sfera, ki se še lahko osvobodi nemške identitarne politike, okužene z nacizmom. Njegov jezik se je umaknil človeškemu in v pesmi *Nitna sonca* je lahko zapisal: »Še so nezapeti spevi / onkraj človeškega.«⁴

Kaj nam ti vzori lahko govorijo danes, ko so vojne prepuščene nenehnosti, ko vojne potekajo tako v realnem kot tudi v virtualnem – ko so razmerja moči napeta z nenehnostjo nekakšne »hladne vojne«, ki izločuje vsako Drugost in se vse bolj usmerja v ekstremne politične opcije?

Od njih lahko prevzamemo predvsem zavedanje, da sami gradimo resničnost; ne 30 tuje državljane, sebe in svojo identiteto moramo sprejeti kot skrajno Drugost, sebe kot Drugega. To izkušnjo nam posreduje tudi gledališče: zreti svet v svoji odsotnosti, zreti skozi sebe-kot-odsotnega – tako lahko svojo izkušnjo sveta približamo z distanco, ki omogoča neko totalnost pogleda. Totalnost, ki je iluzorna, a prav ta iluzornost je temeljni mehanizem človeške analize, razumevanja in transformacije. Konstruiranje realnosti-kot-iluzije/iluzije-kot-realnost je temeljni moment, ki generira možnost spoznanja.

3. GLEDALIŠČE IN FILM

Pogosto imamo občutek, da mora gledališče tekrovati s filmom. Produkcijski pogoji in podrejenost potrošnji to morda zahtevajo, a obstaja nemalo zahtev Zakona, ki se jim je nujno upreti. Gledališče je z izumom filma dobilo konkurenco med gledalci, a hkrati neko svobodo, ki jo je – kot vsako svobodo – težko ozavestiti in še težje uporabiti. Film je nepremagljivo učinkovit v reprezentaciji realnosti. Njegov nadzor in manipulacija pogleda sta popolna; njegova moč kreirati podobo, estetiko, je zavirljiva, predvsem pa eksaktna.

Režiser Sebastijan Horvat v nekem intervjuju zapiše, da je ena izmed zanimivejših razlik v dinamiki gledanja gledališča in gledanja filma sledeča: ko gledam film, sem sam sredi množice in ta samota je nekaj, kar v kinematografu iščem; ko gledam gledališče, gledam skupaj. Težko si je predstavljati, da bi predstavo gledal sam.

Specifika gledališča je nemara tudi v tem, da podobo konstituira kot prostor. Preboj površine odpre trodimenzionalnost, telesnost, ki se izmika zakoličenju v ploskev podobe.

Podobo lahko definiramo kot kljubovanje praznini: kar vidimo, je vselej tisto, kar se upira; vidimo svetlobo, ki se odbije. Gibanje upora proti estetizaciji gledališča je nujno v oziru na ukinjanje funkcije gledalca kot opazovalca, občudovalca (glej zgoraj), hkrati pa gledališke podobe ne gre zanemariti kot naivnost. Gledališče, ki s podobo operira kot ikonoklazem, ima moč rušiti gledalčevo samoumevnost pogleda, fiksiranje na formo in stalnost, ki jo vzgaja medij filma.

31

Političnost gledališkega pogleda v razmerju do filmskega se kaže tudi v znani Trouffaultovi frazi: filmski pogled je diktatorski pogled; gledališki pogled je demokratičen. Filmski režiser natančno določi, kaj bo gledalec videl. Gledališki režiser lahko, nasprotno, vzpostavlja zaporedje situacij ali podob, kjer je v ospredju režija misli; sopostavitev planov pogleda tako dopušča mnogoplastnost pogleda že v vsaki posamezni sekvenci, ne le v strukturi celote. To nasprotje ni hvala niti prvega niti drugega medija. Zavedanje pasti tako diktature kot tudi demokracije je izkušnja, ki dodobra opredeljuje zgodovinski trenutek sodobnosti: s to sopostavitvijo zaključujem premislek o gledališču in filmu in ga prepuščam bralcu.

4. REPERTOAR

Sintagma, ki je v kontekstu tega premisleka ne moremo zanemariti, je repertoarna politika. Etimologija besede repertoar nas vodi vsaj do latinskega glagola reperire, ki pomeni najti, izvedeti, iznajti, odkriti. Repertorium označuje nekaj takega kot inventar, vsebino nečesa, skupek reči. Njegova splošnejša uporaba pridobi današnji pomen v 19. stoletju. Poskusimo lahko slediti fenomenologiji te metafore in si drznemo zapisati, da je repertoar vselej neka nabranost, sveženj odkritij. Vsak dogodek znotraj repertoarja je odkritje, iznajdba, nova fiksacija prezenca sedanjosti.

Stéphane Lissner, umetniški vodja Pariške opere, je uvedel drzen program z vrhuncem v produkcijah, kot je npr. Castelluccijev projekt Moses und Aron (2015). Po začetnem rahlem upadu je število abonementov naraslo⁵. Dejstvo je seveda, da si hiša s tako visokim državnim financiranjem lažje privoščiti tveganje in zdrs kot podhranjene slovenske institucije, a ta fenomen priča tudi o tem, da je občinstvo vselej odprto za eksperimente in drznost v repertoarni politiki, ne glede na konservativnost svojega pogleda. Porasta obiska in več kot 90-odstotne obiskanosti vseh predstav se ne doseže s posplošitvijo ali prilagajanjem repertoarja, temveč z repertoarnimi politikami, posebnimi ponudbami za mlade, starše z otroki itn. Za mlajše od 28 let je cena kart bizarnih deset evrov; razumljivo je seveda, da ne gre za prve vrste parterjev. Proporcionalnost teh cen v primerjavi s siceršnjimi cenami kart v isti instituciji je morda lahko zgled, kako odpreti gledališče za recepcijo ključnega profila gledalcev, ki nima zveze s starostjo, spolom, izobrazbo, politično usmeritvijo ali socialnim profilom: gledalcev prihodnosti.

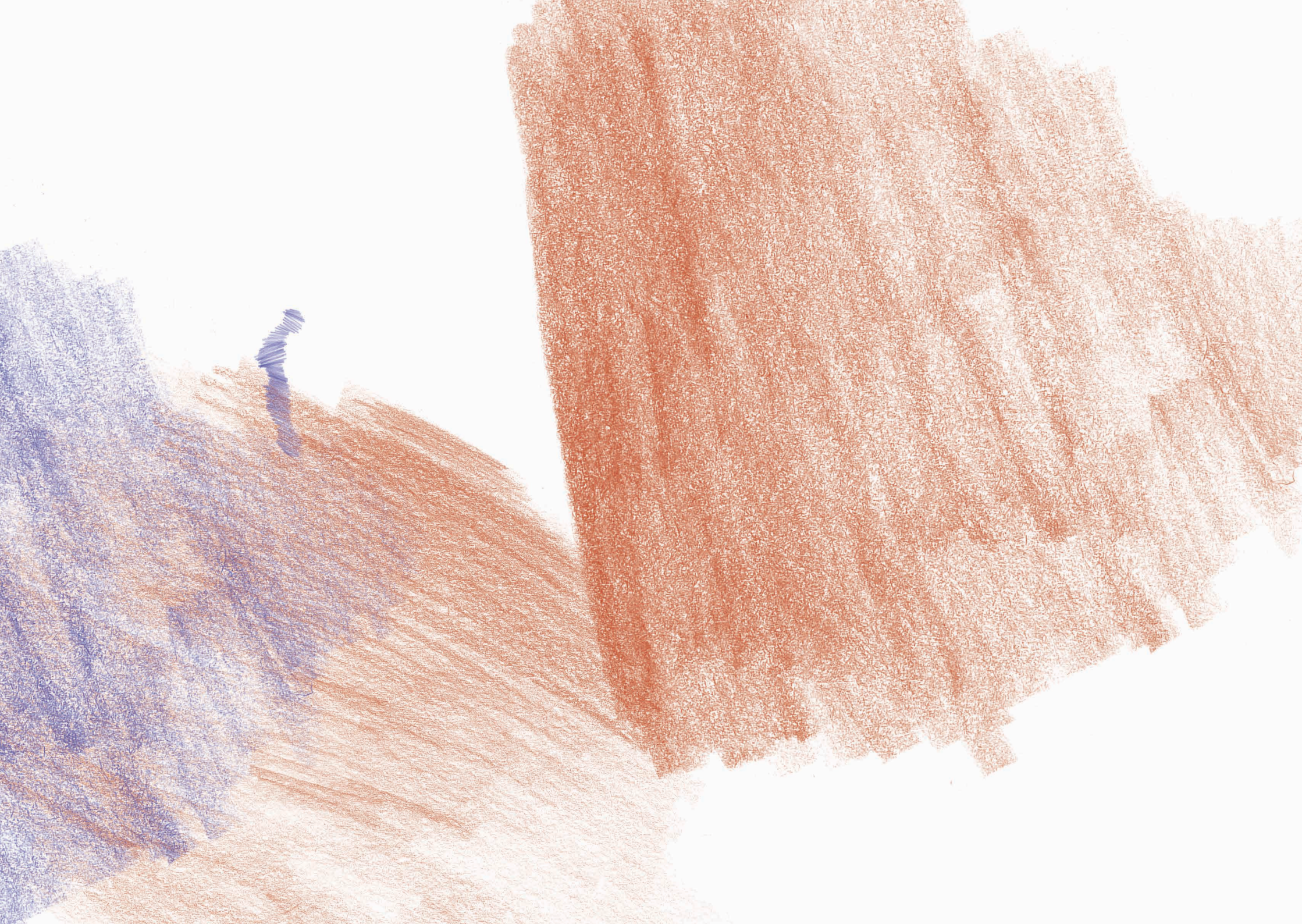
Gledališče je mesto napake v prenesenem pomenu – in v sodobnosti je njegov civilizacijski privilegij nemara v tem, da kljubuje zahtevam ekonomsko-političnega ustroja, kapitala. To kljubovanje je prisotno v temelju in izvoru delovanja gledališča. Prostor in skupnost, kjer na vprašanje funkcije odgovorimo z napako; na vprašanje 32 instantnosti s trajanjem; na vprašanje informacij z zgodbo in njeno rušitvijo. To, da si dopušča poskušanje – drznost, da vzdrži svoje mesto zareze –, je nemara ključni emancipatorni potencial gledališča. To je antropološki smoter: ohranjanje človeka kot bitja, ki svojo specifiko vzpostavlja prav s tem, da presega materialnost in svojo identiteto potrošnika; da ni le del globalnega stroja vojne, proizvodnje in potrošnje.

Da presega tako estetiko kot tudi politiko.

L I T E R A T U R A

- | | |
|--|--|
| - Giorgio Agamben: Karman. [Prevedel Adam Kotsko.] Stanford: Stanford University Press, 2018; | - Was ist Kunst?, Werkstattgespräch mit Beuys. [Urednik Volker Harlan.] Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1986; |
| - Giorgio Agamben: Kaj je Sodobno? [Prevedel Jan Krmelj.] Gledališki list predstave Utopia, Arheologija raja. SNG Drama Ljubljana, 2016; | - Paul Celan: Collected poems. [Prevedel Michael Hamburger.] London: Penguin, 1996; |
| - Roland Barthes: Mythologies. [Prevedla Annette Lavers.] New York: The Noonday Press, 1991; | - Pier Paolo Pasolini: La Divina Mimesis. Milano: Mondanori, 2006. |

5 http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/01/25/stephane-lissner-l-opera-doit-se-confronter-aux-grandes-questions-politiques-et-sociales_5068877_1654999.html



INTERVJU Z DIANO

KOLOINI, D R A M A
S N G
M A R I B O R

JAKA SMERKOLJ 36

SNG MARIBOR JE MED SLOVENSKIMI GLEDALIŠKIMI HIŠAMI IZJEMA, SAJ POD SVOJO STREHO ZDRUŽUJE TAKO DRAMSKO KOT TUDI OPERNO IN BALETNO GLEDALIŠKO PRODUKCIJO. O DELOVANJU DRAME SEM SE POGOVARJAL Z DRAMATURGINJO DIANO KOLOINI, KI JE UMETNIŠKO VODSTVO PREVZELA Z MAJEM 2015, PRED TEM PA JE KOT UMETNIŠKA VODJA DELOVALA TUDI V LJUBLJANSKEM ČANKARJEVEM DOMU TER V SLOVENSKEM STALNEM GLEDALIŠČU TRST.

Za začetek: kako se mariborska Drama umešča v slovenski gledališki prostor?

Mariborska Drama je malce odmaknena od dogajanja v slovenskem gledališkem prostoru; daleč je od Ljubljane. To seveda velja le pogojno, saj v njej delujejo isti režiserji kot drugje in tudi sistem je enak, malo drugačen je le po tem, da so v hiši trije ansambli z različnimi programi. Specifična pa je po pripadnosti srednjeevropskemu prostoru; morda je zato tudi malenkost bolj tradicionalistična. A zato ima občinstvo, ki je gledališču zvesto na zelo poseben način, žal pa je takšnega občinstva čedalje manj.

Kako ta diktat občinstva vpliva na sestavljanje repertoarja? Je zaradi tega bolj tradicionalen?

Mariborski gledalci so pripravljeni sprejemati tudi nove stvari ... Sama sem bila tu pravzaprav malo časa in tega nisem uspela zares preizkusiti. Edini umetniški vodja, ki je po Pandurju v Mariboru deloval dlje časa, je Vili Ravnjak, čigar okus in izbire so bile malo tradicionalistične, a znal je poskrbeti za kvaliteto; današnja podoba gledališča je verjetno zaznamovana z njegovimi predstavami. Sama sem si prizadevala za večjo prisotnost sodobne dramatike, izrazito no-

vatorskih estetskih trendov pa si nisem privoščila. Tudi zato, ker nisem prepričana, da bi jih ansambel dobro sprejel – mislim, da je za kaj takega potrebno najprej vzpostaviti zaupanje. Zelo pa mi je bila pomembna ponovna vzpostavitev malega odra, ki je bila zelo dobro sprejeta, pa tudi uprizoritve besedil sodobne evropske dramatike.

Kako bi primerjali to izkušnjo z umetniškim vodenjem tržaškega gledališča?

Trst je povsem druga zgodba, saj je delovanje gledališča tam docela podrejeno politiki manjšine. Prav žalostno in za gledališče zelo nevarno. Občinstva je izjemno malo, saj je tudi Slovencev v Trstu čedalje manj. Povezovanje z italijansko kulturo je vitalnega pomena, po mojem je tudi edino smiselno in produktivno, enako pomembno pa je tudi povezovanje s slovenskim matičnim prostorom. A oboje je ob tamkajšnji politiki zelo težko. Mariborska Drama seveda ponuja neprimerno večje možnosti in tudi svobodo. Vrh tega je to relativno veliko gledališče z dovolj dobrim igralskim ansamblom in neprimerno večjo produkcijo. Mariborčanom je zelo pomembno, da ima njihovo gledališče status nacionalke. Nekatere pojavne oblike primerjanja z Ljubljano se mi sicer zdijo nenavadne in po nepotrebnem

zafrustrirane, vendar pa imata tekmovalnost in ambicioznost tudi dobre plati.

Kako pa je s statutom nacionalnega gledališča? V kolikšni meri je zavezujoč?

Opredelitve v statutu so precej splošne in ne predstavljajo večjih omejitev. Zdi se mi logično in prav, da je nacionalno gledališče dolžno skrbeti za domačo, tudi novo dramatiko (ki je je bilo v Mariboru pravzaprav malo), pa tudi za uprizarjanje klasičnih besedil. Repertoarna širina, ki predpostavlja stara in nova, domača in tuja besedila različnih žanrov, je v Mariboru po mojem nujna, saj gre za edino dramsko gledališče v mestu. Z izrazito enostranskim profilom bi prikrajšali del potencialnega občinstva.

Kaj je vaše osnovno stališče, ki se ga držite pri oblikovanju repertoarja?

Domišljam si, da nisem brez stališča, a pri oblikovanju repertoarja je treba upoštevati celo goro stvari, med katerimi so tudi povsem praktične in pragmatične. Najprej domači igralski ansambel – prizadevala sem si, da bi bili vsi igralci zaposleni in da bi svoje mesto imeli tudi izstopajoči posamezniki. Poseben

vpliv imajo sodelujoči režiserji, ki imajo lastne preference, včasih pa jih je treba tudi pravilno usmeriti. Ponosna sem, da mi je nekajkrat uspelo najti pravi tekst za prav določenega režiserja. Prizadevala sem si za žanrsko in vsebinsko raznolikost, za širok spekter raznovrstnih uprizoritev. Repertoar tako morda deluje kot nekakšen kolaž, a vendar sem pri vsakem projektu posebej mislila na to, da mora biti zgovoren za današnji čas, da ima nek pomen prav tukaj in zdaj.

Zanimivo je tudi vprašanje rdeče niti repertoarja. Kako gledate na to?

Tudi v tovrstnem sestavljanju repertoarja se prej ko slej ustvari rdeča nit, pa čeprav vnaprej nisem dosti mislila na to. Če izbiraš projekte, ki odgovarjajo nekemu razumevanju sveta, prostora in časa, se izoblikuje tudi misel, ki jo je potem mogoče formulirati tako, da jo lahko prilepiš na plakat. No, v tekoči sezoni, ki smo jo naslovili s Hamletovim vprašanjem, se je to izkazalo kot precej fatalno, saj smo ob številnih težavah res viseli med »biti ali ne biti«.

Kakšen vpliv pa imajo na sestavljanje repertoarja finančne omejitve?

V Mariboru velike. Sanacijski program

in zadolženost gledališča predstavljata resno breme. Gledališče se očitno siromaši po vsej Sloveniji, v Mariboru pa gre to tako daleč, da vpliva na oblikovanje programa. Velikopotezno zasnove uprizoritve, pri kateri ne bi bilo treba misliti na številne omejitve, si tu sploh ni mogoče zamisliti. Gostujoče igrance si lahko privoščimo samo izjemoma, proračuni uprizoritev so izjemno skromni in zato je treba režiserje vztrajno prepričevati, naj iščejo cenejše rešitve, se odpovejo nekaterim sodelavcem, predelujejo stare materiale ... Saj vem, da to zdaj delajo povsod, a v Mariboru je situacija res zaostrena.

39

Eden od načinov soočanja s tem je denimo usmeritev v komercialno gledališče.

V zadnjih letih smo v Mariboru imeli dve izrazito komercialno naravnani uprizoritvi, Večno mladi in Glorious!, slednjo v koprodukciji z Opero. Zasnovani sta bili z mislijo na pridobivanje novega občinstva – to konec koncev zahteva tudi ministrstvo, ki komercialnost načeloma zavrača, uspešnost gledališča pa vendarle meri tudi s številčnostjo občinstva. Ob tem smo načrtovali tudi finančni izkupiček, ki smo ga dejansko dosegli. Sama menim, da je odločitev za en tovrsten projekt na sezono, v kateri si-

cer prevladujejo zahtevnejše uprizoritve, ustrenejša od možnosti, da bi celoten program prilagodili širšemu občinstvu. Misel na občinstvo je sicer vedno potrebna – gledališča ni brez gledalcev. In v Mariboru gotovo obstaja ta problem, zlasti kar se tiče mladih gledalcev, tudi zato, ker je študentska populacija tu zelo drugačna od ljubljanske, to je že treba priznati. Priznati je treba tudi, da komercialne predstave ne pripomorejo dosti k povečanju obiska drugih predstav. Enostavnih in hitrih rešitev ni, a z vztrajnim delom se nekaj le da doseči. Mislim, da smo nekaj dosegli tudi s svežimi in mobilnimi predstavami na Malem odru.

Se vam zdi, da bi bilo mariborsko občinstvo naklonjeno radikalnim spremembam v repertoarju? Hkrati se odpira vprašanje odnosa med umetniškim vodjo in direktorjem (Danilo Rošker), funkcijama, ki sta v Mariboru ločeni.

Tudi sama menim, da zelo radikalne spremembe v Mariboru ne bi bile smotrne, in dvomim, da bi direktor nanje pristal. Ja, tudi on ima določen vpliv na oblikovanje repertoarja, čeprav naj bi ga umetniški vodja načeloma oblikoval samostojno. Danilo Rošker je v SNG že zelo dolgo in kot sam pravi, je za vse

odločitve na koncu odgovoren on. Torej sem tudi pri oblikovanju repertoarja potrebovala njegov konsenz; pravzaprav je šlo za dogovor. Nekaj časa nama je to uspevalo, dvomim pa, da bi pristal na radikalne inovacije.

Kako pa poteka sodelovanje z drugimi gledališči? Kakšno vrednost vidite v koprodukcijah in gostovanjih?

V mariborski hiši, ki združuje tri ansamble, bi se najprej zdelo smiselno, da bi pogosteje delali projekte, ki bi dramo povezovali z opero in/ali baletom. A izkaže se, da so to korpusi, ki delujejo po povsem različni logiki, in jih je zato zelo težko uskladiti. Za to je potrebno veliko truda, gotovo pa bi bilo smotno, da bi to možnost vsaj občasno izkoristili. Pravzaprav je presenetljivo, da je koprodukcije z drugimi gledališči relativno lažje izvesti, čeprav so težave tudi tu. Koprodukcije so po mojem nujne, že zato, ker omogočajo sodelovanje igralcev iz različnih ansamblov. Stalno zaposleni igralci rabijo kreativni stik s kolegi iz drugih okolij. Vrh tega koprodukcije omogočajo večje število ponovitev, če že finančne prednosti niso velike.

Dragoceno bi bilo tudi mednarodno sodelovanje, a tu so še drugi problemi. Diego de Brea, čigar funkcijo sem na-

sledila, je zasnoval mednarodno koprodukcijo z Zagrebom in Parmo, kar je bila sicer pomembna izkušnja, a se je vendarle izkazalo, da je tovrstni predstavi težko zagotoviti daljše življenje. Predstava, ki so jo ustvarili umetniki iz različnih okolij, se ni nikjer zares zadržala, pravzaprav je bila tudi ustvarjena malo »na pamet«. Mislim, da je pri mednarodnih koprodukcijah pogosto tako, da je sama gesta mednarodnega sodelovanja pomembnejša od notranjega jedra stvaritve. Gostovanja so gledališču nujno potrebna, sploh mariborskemu, ki domačega občinstva nima dovolj, v današnjih časih pa itak vsak ustvarjalec ali ansambel potrebuje soočenje z drugimi okolji, pa naj bodo ta slovenska ali tuja. Posebna in dragocena izkušnja so gotovo mednarodna gostovanja, ki pa jih praviloma lahko zagotovi samo sodelovanje z zvezdniškimi režiserji, kakršen je bil Pandur ali kakršen je Frlić.

40

Kje opazate luknje v slovenski gledališki produkciji?

Mislim, da se v zadnjem času vrtimo v krogu, omejenem na nekaj izrazitih ustvarjalcev in relativno ozko polje trendov in uprizoritvenih načinov. Že zdaj je opaziti usihanje novih načinov, ki ga stopnjuje tudi uničevanje neodvisne produkcije. Po drugi strani se mi zdi

pomanjkljivo gledališče, ki se misli kot angažirano, vendar vnaprej pristaja na omejenost na ozek krog zaveznikov in prijateljev. Gledališča, ki bi resno ciljalo na angažma v javnem prostoru, pravzaprav nimamo. Prisotnost slovenskih avtorjev besedil se je v zadnjem času sicer izboljšala, a še vedno ni dovolj izrazita in pomembna. Po drugi strani pa mislim, da se premalo ukvarjamo z uprizarjanjem klasičnih besedil – mislim na tista, ki ne sodijo v najožji kanon oziroma med nekaj najbolj znanih naslovov.

Bi za zaključek lahko ponudili neko vizijo razvoja gledališča v idealnih, popolnoma brezmejnih pogojih?

Predvsem bi morali najti možnost za večjo pretočnost ansamblov, za povečanje prisotnosti mladih, za sodelovanje z več sodelavci iz tujine, saj Slovenija zaradi svoje majhnosti deluje incestuozno, klavstrofobično, preveč je zazrta sama vase. Vizije, o kakršni sprašujete, pa žal nimam. Gledališče je zelo praktičen projekt in sama sem še preveč potopljena v reševanje konkretnih zadev, da bi znala snovati idealno vizijo. Niti ne verjamem, da je v svetu, v kakršnem živimo in kjer ni prav nič idealnega, smiselno razmišljati o nečem tako odmaknjenem. A imate tudi prav, še preveč smo

potopljeni v omejenost razmer, kar je za pravo ustvarjanje pogubno. Potrebno je vzdrževati sposobnost, da razmišljamo in snujemo dlje od trenutno uresničljivega. Že zdaj in konkretno pa je nujno vztrajati pri veri v pomen gledališča in v njegovo sposobnost, da relevantno govori našemu prostoru in času.



INTERVJU Z ANO

KAJZER, S I T I
T E A T E R

JAKOB RIBIČ 44

SITI TEATER SE BLIŽA ŽE DESETEMU LETU OBSTOJA. VES TA ČAS STA ZASTAVONOŠI GLEDALIŠČA UROŠ FÜRST IN ANA KAJZER. ON JE FORMALNO ZADOLŽEN ZA UMETNIŠKO, ONA PA ZA POSLOVNO VODENJE GLEDALIŠČA, ČEPRAV NJUNI VLOGI, KOT MI MED POGOVOROM V ZAKULISJU GLEDALIŠČA POVE ANA KAJZER, V RESNICI NISTA STROGO LOČENI. Z ANO KAJZER SVA SE POGOVARJALA O TEM, KAKO GLEDALIŠČE ŽE DESET LET ŽIVI OD PRODAJE VSTOPNIC, OB TEM PA SKUŠA USTVARJATI KARSEDA KVALITETNO VSEBINO, PA TUDI O TEM, KAJ LJUDI V GLEDALIŠČU NASMEJI.

S kakšnim razlogom ste se pred skoraj desetimi leti odločili ustanoviti SiTi Teater?

Polona Vetrih, ki je od leta 2000 v tej isti dvorani vodila program takratnega Teatra Komedijski BTC, je iskala nekoga, ki bi pomagal pri trženju. Jaz sem bila takrat zaposlena v produkcijski hiši Gustav film, ki se je med drugim ukvarjala s produkcijo in trženjem gledaliških komedij. Ena takih je bila predstava Jamski človek in Polona je vprašala Uroša Fürsta, če bi jo lahko povezal z mano. Tako sem prišla v to hišo. Po enem letu, ko smo gledališče prenovili, osvežili program in tudi zamenjali ime, nama je z Urošem prepustila vodstvo in lahko bi rekla, da nama je bilo vse skupaj na nek način prinešeno na zlatem pladnju. Za to, da se je tukaj vse skupaj začelo dogajati, sta torej odgovorni Polona Vetrih in družba BTC, ki je prisluhnila njeni viziji o tovrstnem gledališču.

Koliko se je gledališče v tem času spremenilo v programskem smislu?

Teater Komedijski BTC, ki je torej predhodnik SiTi Teatra BTC, je bil programsko prav tako usmerjen v komedije, na programu pa so bile zgolj lastne produkcije, tako da je bilo predstav malo. Z mojim prihodom smo program takoj dopolnili s predstavami Gustav filma, ker pa sva z Urošem želela program še

razširiti in povečati pretok ljudi, smo vrata kmalu odprli tudi drugim gostujočim produkcijam. Hkrati se je povečala naša produkcija, uvedli smo redni sobotni program za otroke, že šest let pa na svojem odru redno gostimo tudi najrazličnejše slovenske glasbenike v okviru koncertnih ciklov SiTi za dobro musko in BigBand@SiTi. Od leta 2007 se je zgodil velik preskok, saj se je številno dogodkov povečalo s slabih petdeset na povprečno dvesto na sezono. Kar se tiče naših produkcij (če je vprašanje morda zastavljeno bolj v to smer), pa se zadnja leta vedno bolj usmerjamo k produkciji avtorskih predstav, ki nastajajo na podlagi slovenskih tekstov. Če smo na začetku stavili predvsem na tuje licenčne uspešnice, nam je zdaj večji izziv, da naročimo tekst pri slovenskem avtorju in ga skupaj razvijamo. Še vedno pa ostaja osnovno programsko vodilo komedija.

Zdi se, da so ravno avtorske predstave, torej predstave, ki nastanejo na podlagi naročenih besedil slovenskih avtorjev, ena od značilnosti vašega gledališča. Druga je ta, da v predstavah pogosto nastopajo medijsko prepoznavna imena. Kako se odločate za predstave? Je na začetku najprej ideja o neki vsebini ali pride najprej ideja o nekem igralcu, ki bi lahko nastopal v vašem gledališču?

Običajno pride najprej ideja o vsebini,

torej kakšno predstavo bi naredili, potem razmišljamo o zasedbi. Je pa res, da smo zaradi odvisnosti od trga pri izbiri igralcev primorani oceniti tudi, ali je določen igralec pri ljudeh dovolj prepoznaven in priljubljen. Lahko se tudi zgodi, kot na primer pri predstavi Mame, da se z idejo na nas obrnejo kar igralci oziroma igralke same. Pri zadnji produkciji Čakalnica pa je šlo vse skupaj z roko v roki. Vedeli smo, da želimo ponoviti sodelovanje z Janezom Hočevarjem Rifletom in Ladom Bizovičarjem, tako da smo že pri razvoju besedila imeli v glavi idejo, da bomo vlogi ponudili njima. Na koncu se je izšlo celo tako, da Janez in Lado v predstavi nastopata kot lika.

Ni pa nujno, da je vsebina vedno avtorska. Predstava Divjak je recimo nastala po knjižnji predlogi.

Predstava Divjak je bila ideja režiserja Aleksandra Popovskega, s katerim smo sodelovali že pri predstavi TAK SI. Knjižni Doppler norveškega avtorja Erlenda Loja, ki je med drugim velika uspešnica v Srbiji, mu je bila blazno všeč in navdušil nas je, da smo jo dali dramatizirati.

Pa bi se lahko v prihodnosti zgodilo, da bi uprizorili tudi kakšnega gledališkega klasika, kot je denimo Molière?

Mi smo zelo odprti, z ničimer se ne omejujemo a priori, je pa res, da mo-

ramo upoštevati, kdo je naša publika. Če bi nama z Urošem nekdo predstavil dobro idejo za sodobno produkcijo gledališke klasike, mu ne bi zaprla vrat, sicer pa sama v tej smeri do zdaj še nisva razmišljala.

Rekli ste, da ste odvisni od trga. Koliko si lahko pri vsaki novi predstavi dovolite stopiti izven lastnih okvirjev in na nek način presenetiti ljudi, ne da bi to hkrati prineslo preveliko tveganje, da bi se lahko predstava v tem smislu ponesrečila?

Lovljenje tega ravnovesja je najtežje. V prvi vrsti se od nas pričakuje, da se bodo ljudje pri nas zabavali, vendar si nikakor ne želimo, da bi šli iz gledališča povsem prazni. Naš cilj je ustvarjati kvalitetne komedije, ki bodo ljudi nasmejale, želimo pa si, da bi od njih tudi kaj odnesli. Kaj hitro pa se lahko zgodi, da predstavo, na katero smo sami zelo ponosni, širša publika zavrne. Takšen primer je ravno komedija Divjak, v kateri se glavni junak upre sodobnemu načinu življenja in odide živeti v gozd. Premiera je bila deležna stoječih ovacij, gledališko bolj izobrazena publika jo je odlično sprejela in ji napovedovala velik uspeh, na trgu pa je bilo potem vse skupaj daleč od tega, kar smo si predstavljali in želeli. Verjetno je bila vsebina za povprečnega Slovence preveč družbenokritična oziroma se z glavnim junakom ni dovolj

identificiral, zato se ob predstavi ni znal zabavati. Sem si pa pred kratkim po dolgem času ponovno ogledala predstavo Mame, ki – vsaj v Ljubljani – velja za tržno uspešnico. Publika se je izjemno zabavala, hkrati pa je bila večina gledalcev tudi pretresena nad neposrednostjo in kritičnostjo predstave do nekaterih problemov, ki zadevajo žensko tematiko. Prepričana sem, da je predstava poleg sprostitev marsikomu dala tudi priložnost za razmislek. S tem je bil naš cilj dosežen, seveda pa nam to vedno ne uspe.

Kakšna je torej slovenska publika? Kaj je ljudem smešno?

47

Ljudje se morajo z vsebino identificirati. Če pogledamo naslove nekaterih naših uspešnic – Jamski človek, Fotr, Star fotr, Mame –, lahko rečemo, da so odnosi med spoloma in družinski odnosi najbolj priljubljena tema. V njih se ljudje prepoznajo in zato jim je to zabavno. Sami smo se sicer tega že malo naveličali, kar se mogoče opazi tudi na programu. Naša zadnja predstava Čakalnica, na primer, govori o smrti. Tukaj smo z vsebino zagotovo malo tvegali. Ampak z igralcema, kot sta Rifle in Lado, si to lahko privoščiš, če potem res narediš nekaj, kar bo ljudi tudi zabavalo. Se mi pa zdi, da se še vedno borimo predvsem s tako imenovanim humorjem na prvo žogo. Sploh ko gostujemo izven urbanih

središč, je to nekaj, kar ljudje od komedije pričakujejo, ne pa tudi nekaj, kar bi jim mi želeli dati. Smeh na račun dreka je vedno najglasnejši, kar je grozno, ampak žal resnično. Očitno smo Slovenci ostali v analni fazi svojega razvoja. (nasmeh)

Omenila sva že, da imate tudi veliko koprodukcij. Na podlagi katerih kriterijev se odločate za koprodukcije? Ali je pri koprodukcijah mogoče več prostora za to tveganje, o katerem sva govorila prej?

Klasičnih koprodukcij nimamo toliko, pogosto pa nastopamo v vlogi nekoga, ki vzame pod svoje okrilje predstavo, ki je nastala kot samostojen avtorski projekt bodisi v naši hiši bodisi izven nje. V teh primerih seveda pade večji del tveganja na ustvarjalce, tako da je predvsem od njih odvisno, koliko so pripravljeni tvegati. Običajno ne kaj dosti, saj večinoma sodelujemo z ljudmi, ki živijo od prodanih vstopnic.

Katere so torej tiste značilnosti, ki delajo SiTi Teater poseben v primerjavi z drugimi gledališči v Sloveniji?

SiTi Teater BTC je poleg Špas teatra edino privatno gledališče v Sloveniji. Na nek način gre za konkurenčni gledališči, saj sta obe odvisni od trga in programsko

usmerjeni predvsem v komedije, ki se potegujejo za pretežno isto publiko. Po drugi strani pa se trudimo, da bi bile naše produkcije izvirnejše, sodobnejše, bolj urbane in tudi bolj družbeno kritične od njihovih, zato dajemo v zadnjem času, kot že omenjeno, prednost avtorskim vsebinam pred licenčnimi uspešnicami. Povezuje nas tudi sodelovanje s prepoznavnimi imeni, saj ta predstavo najlažje približajo občinstvu, vendar ne za vsako ceno. Igralski talent je pri izbiri zasedbe pri nas še vedno ključnega pomena. V tem smislu imam srečo, da sodelujem z Urošem, ker je profesionalni igralec z veliko izkušnjami in pri tem ne pristaja na kompromise. Je pa žal vedno kompromis velikost naših zasedb, ki še nikoli ni presegla petih igralcev, običajno pa v naših produkcijah nastopajo eden, dva ali trije igralci. Omejeni smo namreč z velikostjo odra, s številom sedežev v dvorani, z majhno ekipo in tudi s konkurenčnimi cenami za izvedbo gostovanj. Smo majhno gledališče, ki dela velike uspešnice. (nasmeh) In delamo jih s srcem!

Bi bilo vaše gledališče drugačno, če bi imeli idealne pogoje? Kakšne stvari bi delali?

Vprašanje je, kaj sploh so idealni pogoji. S finančnega vidika bi v idealnih pogojih zagotovo lahko več tvegali. Lahko bi delali več predstav in verjetno

ne bi bili usmerjeni le h komedijam. Verjetno bi se lotili tudi kakšne drame in mogoče kakšnega trilerja, zagotovo pa bi se usmerili tudi v lastno produkcijo otroških predstav, ki se v dani situaciji stroškovno ne izide, vsaj ne v obsegu, kakršnega bi si želeli mi. Čudovito bi bilo tudi, če ne bi bili finančno odvisni od velikosti zasedb in od prepoznavnosti igralcev. Sama bi si želela, da bi vloge lahko pogosteje ponudili talentiranim mladim igralcem, ki bi jih publika kljub neprepoznavnosti hodila gledat. Vendar pri vsem skupaj denar ni edini problem, saj ima „naša“ publika določena pričakovanja, brez nje pa bi naša dvorana ostala prazna. Ne glede na vse bi najverjetneje še vedno delali kvaliteten gledališki pop.

48



F: PETER GIODANI / URSKA BOLJKOVAC

INTERVJU Z JURETOM NOVAKOM IN BARBARO POČEK,⁵⁰ GLEJ, GLEDALIŠČE

ANA LAURA RICHTER

GLEJ JE NEINSTITUCIONALNO GLEDALIŠČE, KI SE ŽE OD SVOJEGA NASTANKA UVELJAVLJA KOT EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE. PRODUKCIJA TEGA GLEDALIŠČA DAJE VELIK PoudAREK PROCESUALNOSTI USTVARJANJA GLEDALIŠKE PREDSTAVE IN TAKO OMOGOČA RAZVOJ ŠE NEUVELJAVLJENIH GLEDALIŠKIH AVTORJEV. SESTAVLJA GA ŠTIRIČLANSKI UMETNIŠKI SVET: JURE NOVAK, ANJA PIRNAT, BARBARA POČEK IN INGA REMETA. Z JURETOM NOVAKOM IN BARBARO POČEK SMO SE POGOVARJALI O POSEBNOSTIH GLEJA IN NJEGOVI USMERITVI.

Glej je neinstitucionalno gledališče, ki se že od svojega nastanka uveljavlja kot eksperimentalno gledališče. Produkcija tega gledališča daje velik poudarek procesualnosti ustvarjanja gledališke predstave in tako omogoča razvoj še neuveljavljenih gledaliških avtorjev. Sestavlja ga štiričlanski umetniški svet: Jure Novak, Anja Pimat, Barbara Poček in Inga Remeta. Z Juretom Novakom in Barbaro Poček smo se pogovarjali o posebnostih Gleja in njegovi usmeritvi.

**Kje je vaše mesto v slovenskem gledališkem prostoru? Po čem se Glej razlikuje od ostalih gledališč v Sloveniji? Imate ciljno publiko, ki jo želite nago-
varjati? Kaj je poslanstvo vaše hiše?**

Jure: Glej absolutno zaseda svojo nišo v prostoru. Tradicionalno poskušamo odpirati in podpirati tista področja, ki so drugje manj zastopana. Trenutno bi bilo to npr. področje avtorskega gledališča in mlajših ali manj uveljavljenih ustvarjalcev ter sodobnejših uprizoritvenih pristopov, hkrati pa ne posegamo tako intenzivno v vizualno ali multimedijsko gledališče, kljub temu da se tudi tovrstne prakse znajdejo pri nas. Kar se tiče ciljne publike, pa govorimo o lokalni in urbani publiku. Ko smo delali raziskavo, smo ugotovili, da je naša tipična gledalka stara okoli 35 let, visoko izobražena

in pretežno samozaposlena na kreativnih ali storitvenih področjih. Imamo publiko, ki je, recimo temu, v mlajšem spektru. Ne ravno mlada, ampak upokoјencev v publiku je malo. Če pa je to zdaj ciljna publika ...

Barbara: Mi svojo publiko definiramo kot radovedno, tako, ki išče stvari, ki jih drugje ne more videti. Gre za gledalce, ki jih zanima eksperiment, drugačne performativne prakse in raziskovanje. To je publika, na katero želimo apelirati. Kako se to odraža v anketi, je pa druga stvar.

Zakaj se vam zdi, da je težko doseči neko idealno publiko?

Jure: Rekel bi, da smo kar v redu postavljeni v svoj prostor in načeloma dobro obiskani. Kljub temu različni projekti dosežejo različne javnosti, a se mi zdi, da s to komunikacijo nimamo težav. Obenem pa nismo nikoli poskušali biti, recimo temu, popularni ali zelo široki, ker to ni bil naš namen. Za to poskrbijo drugi producenti.

Barbara: Če se zavedaš, da počneš stvari, ki so nišne, se zavedaš tudi, da bo publi-

ka vedno nišna. Operiramo z določenim odstotkom ljudi, ki jih to zanima, in to žal nikoli ne bo večinski del populacije. Kako se odpirati navzven in privabiti ljudi, ki bi jim bile te zadeve morda zanimive, skušamo z vsako sezono definirati na novo. To počnemo predvsem s programi, kot so ŠtudenTeater, Generacija generaciji itd. S fokusom na mladostnike obenem dosegamo tudi novo publiko in jo urimo v branju sodobnega gledališča. Gre za oblike gledališča, s katero večina mladostnikov, ki prihajajo k nam, prej ni imela stika. Sodobno gledališče pa zahteva drugačno branje kot klasično in če te podlage nimaš, potem traja toliko dlje oz. imaš toliko manj možnosti, da ga začneš dojemati in ceniti.

Kaj je neko osnovno stališče, ki se ga držite pri oblikovanju programa?

Barbara: Ker smo majhni in fleksibilni, se lahko fokusiramo na praznine, ki jih zaznavamo v gledališkem okolju. Ko sem začela delati v Gleju, je bil recimo poudarek na odprtosti ustvarjanja; ustvarjalcem smo želeli ponuditi prostor popolne svobode. Potem smo ugotovili, da bi bilo morda bolje, če začnemo procese voditi, ker so predvsem mladi avtorji zelo vpeti v konvencije. Zato smo v zadnjih letih začeli spodbujati dodat-

no izobraževanje ter raziskavo, poleg tega pa ves čas spremljamo produkcijo in poskušamo ustvarjalce spodbujati pri iskanju drugačnih rešitev.

Jure: Če bi rekli v nekem klasičnem piar smislu: besede, kot so »novo«, »drugačno«, »svobodno« ... Torej gre za alter gledališče in to je tudi njegova misija. Nobenega smisla ne bi imelo, da bi Glej konkuriral npr. Drami, ker nas to ne zanima in ker so tudi produkcijski pogoji povsem drugačni.

Glej že od ustanovitve velja za eksperimentalno gledališče. V zadnjih letih se v vašem gledališču to polje eksperimentiranja kaže predvsem v odpiranju prostora za mlade. Kot ste omenili, imate več programov, s katerimi jih vključujete v svet gledališča (ŠtudenTeater, Glej, rezident, Generacija generaciji). Zakaj se vam zdi to pomembno?

Barbara: Ne bi rekla, da je naše izhodišče ali fokus delo z mladimi. Pomembnejše nam je, da so stvari vsebinsko drugačne in zanimive, da so vsebinsko mlade. Čeprav je bilo v zadnjih letih precej mladih avtorjev, to ne pomeni, da delamo zgolj in izključno s svežimi diplomanti AGRFT. Delamo z ustvarjalci, starimi do okoli štirideset let.

Jure: Programa ŠtudenTeater in Generacija generaciji je treba jasno ločiti od ostalih programov, kot sta redni program in program Rezident. Pri slednjih gre za umetnost in razvoj umetnikov, pri Generacija generaciji in ŠtudenTeatru pa gre predvsem za neke kulturno-vzgojne vsebine. Tukaj nimamo pretenzij, da bi šlo za kakšno silno umetnost, ampak gre bolj za to, da se gradi neka družbenost, da se neke kompetence opolnomoči. Eno so mladi, s katerimi se ukvarjamo, ker smo zaznali nek primanjkljaj na amaterskem in družabnem nivoju gledališča, drugo pa so mladi ustvarjalci, profesionalci, s katerimi delamo povsem drugače. Predvsem jim želimo dati

Barbara: Poudarek je res na svobodi in na spodbujanju raziskovanja. Želimo, da si ustvarjalci vzamejo čas in razvijajo ideje ter jim pustijo dozoreti. Predvsem je to pomembno pri programu Rezident, kjer z umetniki sodelujemo po tri leta. Opazili smo, da imajo drugi teatri zelo kratka produkcijska obdobja, zato ni časa za predhodno raziskavo in testiranje idej. To potem pelje k oklepanju ustaljenih vzorcev in principov dela. Za razvijanje novih metod pa potrebuješ daljše časovno obdobje.

Kako dolgo je produkcijsko obdobje?

Jure: Smo zelo fleksibilni. Rezidentski projekti, vsaj zadnjih nekaj let, nastajajo dve leti ali leto in pol, potem pa leto in pol posvetimo še postprodukciji, nadaljnjim raziskavam, izpeljavam ... Pri rednih projektih pa je zelo različno. Npr. Orgijo smo delali skoraj celo leto, ampak ekstenzivno, s prekinitvami, kakšen drug projekt pa nastane v zelo klasičnem smislu – v dveh, treh mesecih. Poskušamo se prilagoditi potrebam projekta, saj sredstev ne moremo zagotoviti v kakršnem koli »fer« obsegu, lahko pa nudimo fleksibilnost, čas in prostor.

Barbara: In znanje ter povezave, ki jih imamo.

Danes v večini gledališč vlada diktat hiperprodukcije. Vi ste se temu sistemsko uprli, s tem da, z vašimi besedami, »ustvarjate manj in bolj kakovostno«. Na kakšen način diktat hiperprodukcije onemogoča kreativno delovanje mlajših in neodvisnih ustvarjalcev ter skupin? Kako vi prispevate k razvoju in preboju na področju te problematike?

Jure: Hiperprodukcije pri nas v resnici ni, razen v smislu, da je vsa produkcija skoncentrirana na Ljubljano (se pravi:

vse, kar se dogaja, se dogaja v Ljubljani) in da je potrebna in nujna za samostojne ustvarjalce, ker so posamezni projekti tako slabo finančno ovrednoteni, da ne moreš živeti od nekega normalnega obsega dela. Govorim na pamet – dva projekta na leto bi morala biti v normalni finančni situaciji dovolj, da od tega živiš, a temu ni tako. Potem pa imamo še te stroje, kot je MGL, sicer kvalitetno gledališče (to ni mišljeno kot kritika), ki sproducira resnično ogromno količino predstav.

Barbara: Govorimo o dveh tirih, o dveh različnih hiperprodukcijah. Eno je hiperprodukcija v hišah in drugo je hiperprodukcija na neodvisni sceni. Gre za zelo različni zadevi.

Jure: Gre za sistemski problem, ki je zdaj že celo malo absurden. Glede na rezultate zadnjih programskih razpisov res ne moremo več govoriti o hiperprodukciji, saj ne moremo govoriti o nobeni produkciji, ker nihče ni preživel te zadnje čistke. To, da ima Glej svoje štiri premiere na leto in PTL svoje štiri, pa res ni hiperprodukcija. Absolutno in zavestno pa smo se odločili, da bomo poskusili maksimalno vlagati v manj projektov – zaradi finančnih in logis-

tičnih razlogov, obenem pa tudi zaradi kvalitete izdelkov, ki jih sproduciramo.

Barbara: Odločili smo se, da želimo razvijati umetnike, s katerimi delamo. To zahteva dolgotrajnejši in celostni proces, ki terja več našega angažmaja. Če želiš biti vsebinsko prisoten in skrbeti za celotni razvoj projekta in umetnika, s katerim sodeluješ, ne moreš delati pet projektov hkrati.

V čem vidite pomen ohranjanja marginalnih in eksperimentalnih gledaliških oblik? Zakaj se vam zdi v gledališkem prostoru pomembno ohranjanje te diverzitete med eksperimentalnimi in institucionaliziranimi oblikami teatra navkljub temu, da je vsaj na videz zanimanja za prve pri publiki – in predvsem pri kulturni politiki Republike Slovenije – manj?

Jure: Ne gre za ohranjanje, temveč za razvijanje. Pojem eksperimentalnega je problematičen, ker je vezan na sedemdeseta in osemdeseta leta. Šlo je za jasen gledališki žanr, ki pa se je že v devetdesetih letih z generacijo Lorenci, Horvat idr. preselil v institucijo, vsaj kot estetski, če že ne kot politični model. Zato bi težko rekli, da mi delamo kaj, česar ne bi bilo mogoče delati v insti-

tucionalnem gledališču; v instituciji le ni volje, mogoče z izjemo Slovenskega mladinskega gledališča, kjer se trudijo na tem področju. Torej ne gre za ohranjanje, temveč delamo teater, za kakršnega se nam zdi, da ga je treba delati, in ta teater ni teater, ki je večinsko reprezentiran v slovenskem gledališkem prostoru.

Barbara: Ni pa to nujno marginalen teater. Bolj nas označuje zanimanje za gledališke oblike, ki so inovativne in drugačne ter drugje ne najdejo prostora. Zavedamo se, da gre za oblike, ki so marsikje v tujini že sprejete v institucijo, pri nas pa še niso našle svojega prostora.

55

Kakšna je vaša publika? Imate neko stalno publiko? Pogosto slišimo, da je velik problem gledališča pomanjkanje mlade publike. Ali to drži tudi za gledališče Glej ali vaša odločitev vključevanja mladih ustvarjalcev s seboj prinese tudi mlado publiko?

Jure: Stalne publike imamo čedalje več, hkrati pa se po večini publika za obisk še vedno odloča glede na posamezne projekte. Zato imamo tudi abonma Transverzala, katerega namen je, da pritegnemo ljudi, ki bodo spremljali produkcijo kot celoto in ne zgolj posameznih projektov. Kako kul smo med dvaindvajsetletniki, boš pa ti bolj vedela ...

Barbara: Kot že rečeno, ima naš gledalec v povprečju 35 let.

Jure: Seveda, če je ekipa povprečno stara 25, je tudi osnovna celica publike mlada. To zagotovo pomaga, ne bi pa rekel, da imamo težave s preostalim profilom publike.

Barbara: Večja težava je recimo, da ljudje niso pripravljeni gledati predstav ustvarjalcev, ki jih ne poznajo. Npr. težavna so gostovanja tujih avtorjev – na te predstave pride manj publike, ne bi pa rekla, da je to naš specifičen problem, temveč gre za splošen problem slovenskega gledališkega prostora. Ljudje so vajeni gostovanj zgolj v festivalskih formatih, pri gostovanjih izven tega pa obstaja nek primanjkljaj.

Jure: Glej je bil na primer prvi, ki je leta 2007 v Sloveniji gostil Frlića. Tukaj je gostoval s svojo predstavo, na kateri je bilo okoli 15 ljudi.

Barbara: To je stvar, ki se od leta 2007 ni bistveno spremenila.

V kakšni meri ste finančno neodvisni od obiska publike? Kolikšen del stroškov je subvencioniran in kolikšen del pokrivata sami?

Jure: Dvorano velikosti Gleja, torej 55 sedišč, je praktično nemogoče napolniti. Mogoče to uspe Mali drami. Če kart ne prodajamo po 100 evrov, težko pokrijemo kar koli, sploh ker so vsi naši stroški programski. Bistvena razlika med institucijo in »off sceno« je v neprogramskih stroških in v plačni masi. Ko neka velika institucija govori o tem, kolikšen delež denarja si mora priskrbeti iz kart, lahko o tem govori, ker ima načeloma zakonsko pokrito večino plačne mase, če ne kar vso, denar od vstopnic pa preliva v investicije, program ali nazaj v plačno maso. Pri nas temu ni tako – vsak evro, ki ga dobimo od financerjev, dobimo za izvajanje programa, razlika pa je tudi v tem, da mi nimamo nobenega zaposlenega. Za vsako ponovitev je potrebno plačati vse sodelavce, kar nas na nek način dela neodvisne od obiska publike, ker s prihodki od vstopnic v nikakršnem smislu ne moremo pokriti same izvedbe predstave. Ta neodvisnost je precej manj simpatična, kot se sliši, ko izrečeš besedo »neodvisnost«. Vseeno pa zelo zavestno ohranjamo cene nižje, ker se zavedamo, da mora biti kultura dostopna. Če govorimo o študentski in samozaposleni publiki, vemo, da si ne moremo ravnati privoščiti predstav za 40 evrov.

Barbara: Predvsem pa to niso gledalci, ki hodijo na eno predstavo na mesec, ampak hodijo na veliko dogodkov. Če jim želiš to omogočiti, moraš ohraniti dostopne cene.

Kaj lahko opazimo, če primerjamo slovensko gledališko in kulturno okolje v z drugimi, večjimi? Katero okolje ima po vašem mnenju dobre pogoje in dobro produkcijo? Kje je gledališče, kot ga delate vi, dobro reprezentirano?

Barbara: Zdi se mi, da so trenutno močnejši Nizozemci in Belgijci. Seveda pa tu ne moremo mimo tega, kako se tam strukturno lotevajo stvari, kakšen sistem izobraževanja imajo – ta je zelo drugačen od česar koli, kar poznamo tu.

56

Jure: Glede vpliva ali pa dometa gledališča se lahko vedno ozreš na Nemčijo, to pa že zaradi tega, koliko denarja namenijo gledališču. Skandinavci imajo nevladnike pogosto veliko bolj podprte kot ostali. Tudi v naši bližini, na jugu, delajo dobre stvari ... Če bi lahko nabrali produkcijske modele iz tujine in jih zložili skupaj, ne bi bilo slabo.

Barbara: In modele financiranja.

Jure: Slovenski teater je fajn, nič ni narobe z njim, treba pa ga je ves čas drezati, spodbujati in »futrati« z novimi stvarmi.

Barbara: Zdi se mi, da je problem slovenskega gledališča v tem, da je premalo radovedno in prehitro zadovoljno. Izgubilo je radovednost. Slovenski teater je fajn. Imamo super igralce, delamo super predstave, tako na nevladni kot na institucionalni sceni, ampak na neki točki si postaja vse malo podobno, nič drastično novega se ne zgodi. Neka estetika se zdaj že kar nekaj časa poustvarja in ista imena krožijo, mlajša, ki prihajajo, pa se držijo zelo podobnih standardov. Tu se premalo vidi potencial nevladne scene, ki bi morala biti podprta predvsem zato, da bi generirala nove forme in vnašala svežino.

Kakšen pomen imajo za Glej gostovanja?

Jure: Že na državnem nivoju bi si absolutno želeli več gostovanj, vendar zaradi strukturnih problemov to ni lahko izvedljivo. Lahko rečem, da je število teh možnosti gostovanja izven Ljubljane v zadnjem desetletju še padlo. Smo pa zelo veseli, da smo si našli odličnega partnerja v GT22 iz Maribora, s katerim

si lahko izmenjujemo predstave. Za tujino pa delamo ves čas. Nekih jezikovnih omejitev v resnici nimamo, naletimo pa na problem podpornih programov za pomoč pri izvažanju kulturnih vsebin, ki so v tujini veliko boljše.

Barbara: Predvsem jih imajo. Tu jih ni, vse ostale države pa jih imajo.

Jure: Finance so vedno problem. Veliko je festivalov, ki bi nas radi gostili, ampak bi si morali sami plačati potne stroške, zato moramo zelo natančno izbirati, kam, zakaj in kako ...

Barbara: Ključno vprašanje je spet neka strukturna podpora, neka vizija s strani Ministrstva za kulturo, kako pomagati vstopati v širši prostor, vzpostavljati neko vidnost ter povezave na mednarodnem nivoju. Če smo tu prepuščeni samim sebi, gre pri nekem manjšem gledališču, kot smo mi, za ogromen finančni angažma pri vzpostavljanju in vzdrževanju povezav.

Kaj po vašem mnenju manjka v slovenskih repertoarjih? Kje vidite vsebinske primanjkljaje, prevladujoče teme, kje

se po vašem mnenju kaže zaprtost lokalnega prostora?

Jure: To lahko preberete v našem programu. Ne vem, če je to zares mesto, da bi se lotili analize repertoarjev slovenskih gledališč, bi pa tako mesto absolutno moralo obstajati, pri čemer je seveda to bolj vprašanje kritikov – kolikor jih še je –, ne bomo pa zdaj kritizirali drug drugega.

Barbara: Mene bi zanimalo več vključevanja sodobne dramatike in manj klasičnih režijskih stvari v repertoarjih oziroma da bil vsaj del programa odprt tudi temu.





INTERVJU Z GORANOM INJACEM⁶⁰

TERY ŽEŽELJ IN JERNEJ POTOČAN

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE JE V NAŠEM PROSTORU GLEDALIŠČE Z NAJVEČ MEDNARODNIMI IZMENJAVAMI IN GOSTOVANJI. O DELOVANJU GLEDALIŠČA, KI SKUŠA PRODİRATI V JAVNI PROSTOR IN STOPITI V DIALOG S PUBLIKO, SMO SE POGOVARJALI Z DRAMATURGOM IN KURATORJEM GORANOM INJACEM, KI JE OD LETA 2014 UMETNIŠKI VODJA SMG, PRED TEM PA JE SKRBEL ZA MEDNARODNI PROGRAM KRAKOVskega STAREGA GLEDALIŠČA.

Kje je vaše mesto v slovenskem gledališkem prostoru? Po čem se SMG razlikuje od ostalih gledališč v Sloveniji? Imate ciljno publiko, ki jo želite nago-varjati? Kaj je poslanstvo vaše hiše?

Slovensko mladinsko gledališče ima jasen profil in skrbno izbran program, ki je zasnovan na resni dramaturgiji institucije in na raziskovanju konteksta, ki funkcionira kot idejna gledališka plat-forma in ne samo kot nekakšen seznam režiserjev, ki bodo dobili honorarje. Zanima nas bolj mednarodni prostor, sodelovanje in izmenjevanje idej z za nas relevantnimi in nam podobnimi gledališkimi institucijami in festivali povsod po svetu, ne pa lokalni »jaz tebi, ti meni« princip izmenjevanja. Naše poslanstvo ni koncept »small/family business« uspeha, ampak resno razume-mo vlogo gledališča in se zavedamo, da direktno soustvarjamo širšo gledališko kulturo v državi in na svetu. To se vidi tudi po naših repertoarnih odločitvah. V Sloveniji obstajajo različna institu-cionalna gledališča, a le SMG je jasno profilirano, napredno in politično rele-vantno gledališče.

Kaj je tisto osnovno stališče, ki se ga držite pri oblikovanju repertoarja?

V ta kulturni prostor vnesti gledališke jezike in ideje, ki jih tu primanjkuje, razvijati širšo gledališko kulturo, povezo-

vati se s podobnimi institucijami po sve-tu in promovirati mlade umetnike, saj je od naših odločitev odvisna prihodnost slovenskega gledališča vsaj v nadaljnjih desetih letih. Zanima nas širši družbeni prostor, v katerem lahko gledališče spod-budi resno debato. To je pravzaprav naše mesto izvajanja, ni samo scena. Verjetno vam bo večina gledališč odgovorila po-dobno, a dejstvo je, da je samo SMG-ju v roku dveh let in pol uspelo naslednje: osvojiti slovenski rekord v številu tujih gostovanj, pripeljati Žigo Divjaka, še študenta, pa že enega izmed odličnih mladih režiserjev, do najpomembnejše nagrade v tej državi – do nagrade za režijo na Borštnikovem srečanju in z od-piranjem družbeno relevantnih tem tudi v medijih spodbuditi debato o družbi, v kateri živimo.

Kaj je najpomembnejše pri oblikovanju repertoarja kot celote?

To, da repertoar resnično funkcionira kot celota, da je diskurziven in ni le seznam dramskih tekstov, izbranih zato, ker jih režirajo prijatelji.

Ste pri oblikovanju repertoarja omeje-ni s kakšnim ustanovnim aktom ali gre pri tem za lastno odločitev?

Omejuje nas arhaičen in neresen slovenski gledališki sistem, neresna in

provincialna politika Ministrstva za kulturo, blokada pri zaposlovanju mla-dih igralcev in dramaturgov ter ostalih sodelavcev, pa tudi splošna ignoranca do mednarodno najbolj prisotnega slo-venskega gledališča. Omejuje nas tudi vseprisotna »gerontokracija«, vladavina nekakšnih zaslužnih meščanov, ki še vedno zasedajo pomembna državna mesta z izrazito parazitskim odnosom do institucij in umetnosti. Omejuje nas tudi izredno nizek nivo razmišljanja v gledališču in diskurza o gledališču, ki ga skušamo spremeniti.

Kakšna je slovenska publika? Je prilagodljiva, se navadi novih repertoarnih usmeritev? V kolikšni meri je vaša publika vezana na specifičnost tipa produkcije, ki jo proizvajate? Je okvir stalne publike, ki hodi v Mladinsko gledališče, prednost ali se vaše pred-stave v svojem namenu najboljše samo-aktualizirajo, ko so igrane pred bolj nevtralnno, neprivrženo publiko?

Ne obstaja zgolj ena publika, ki bi pri-hajala samo na eno mesto. Publika se gradi in publika direktno reagira na to, kar v gledališču ponujamo. Mi želimo biti mesto progresivnega razmišljanja in mesto razmišljanja nasploh. Ne zanima nas le enostavni koncept gledališča kot zabave za sobotni večer. Gledališče zbira okoli sebe tako zaveznike kot tudi nasprotnike in reakcije obeh strani so

zelo nujne in relevantne. In še to: ne, ne obstaja nevtralna publika, tako kot v umetnosti ne obstaja nevtralno mesto. V umetnosti vedno predstavljamo dolo-čene vrednosti in te so političnost naše ureditve.

V kakšni meri ste finančno neodvisni od obiska publike? Kolikšen del je subvencioniran in kolikšen del pokri-vate sami?

Subvencionirano gledališče je ogromna prednost in kvaliteta Srednje Evrope. Zahvaljujoč subvencijam lahko delamo umetnost in ne šovbiznisa. V kolikor morate biti komercialni, predstavam umanjka subverzivni potencial. Poglejte, kako zgledajo gledališča v državah, ki delujejo znotraj skrajno komercialnih modelov – ZDA, Velike Britanije, Francije pa tudi Italije ter Rusije ... Tu komaj še obstajajo avtorji, ki jim uspe delati umetnost namesto komercialne-ga gledališča. Najboljšega gledališča primanjkuje, možno je samo v drža-vah, kjer ima največjo podporo, npr. v Nemčiji. Kapitalizem namerno uničuje kakršen koli prostor skupnosti – kar je gledališče že po naravi – in pelje k pod-piranju izključno tistega, kar direktno prinaša denar. Mi nismo firma, publika pa niso klienti.

Kakšen vpliv ima vaša publika na kreacijo repertoarja? Kako razumete načelo, da je treba teater delati za publiko?

Mi umetniki skupaj s svojo publiko, tj. z udeleženci v nekem umetniškem, gledališkem dogodku, odločamo, kaj je v gledališču lahko in kaj ne. Publika ni nekaj odmaknjenega in nekaj, za kar mi nismo odgovorni. Publika je zelo pomemben del gledališča s katerim smo stalno v dialogu. Novo vodstvo Münchenskega Kammerspieleja je z izrazito drugačnim, inteligentnim in političnim programom doseglo, da so izgubili 40% abonentske publike, vezane na stari, klasično buržoazni gledališki program, so pa z resnim delom pripeljali veliko več nove publike in privedli Kammerspiele nazaj v sfero eksperimenta, tveganja ... In to je trenutno eno najboljših institucionalnih gledališč v Nemčiji. To je tveganje, ki ga morate prevzeti, če želite kar koli ustvariti.

Kako sestava repertoarja in odzivi nanj reflektirajo vašo držo do problemov, s katerimi se sooča družba? Se vam zdi neka splošna tematska usmeritev repertoarja pomembna za SMG?

Kot sem že rekel, nas zanima širši javni prostor, ker gledališče oblikuje javnost. Zanima nas družba, ker je to mesto, kjer vsi izvajamo različne politike in ideologije. V umetnosti ne obstaja nepolitič-

no, nedružbeno. Z vsako odločitvijo na nek način afirmiramo neke vrednote, z odsotnostjo družbenega angažmaja pa samo branimo interese privilegiranih.

Ali ima gledališče moč za (politične) spremembe? Ali ima v Sloveniji gledališče moč?

Želel bi si, da bi imelo večjo moč. In prav ta vera v moč gledališča je moje vodilo. Ne delamo na pošti in ne žigosamo pošilk od osmih do dveh. Zdi se mi, da ima v Sloveniji kar koli redkokdaj sploh kakšno moč. Mogoče šport, ampak to je nekaj, kar se ne zgodi slučajno, ampak je posledica sistemske podpore in odločitve, da se na tem gradi podoba države. Z različnimi umetniškimi akcijami SMG smo dokazali in potrdili, da je gledališče resna stvar in da vsaj do neke mere lahko spodbudi premike pomembnih stvari.

Kaj lahko opazimo, če primerjamo slovensko gledališko in kulturno okolje z drugimi, večjimi?

Po eni strani se mi zdi slovensko kulturno okolje izrazito provincialno in impotentno. Kulturne politike v vseh postjugoslovanskih državah so podobne – osredotočajo se na nacionalno, tj. lokalno. Žal mi je, da ne podpirajo in ne spodbujajo mednarodnih izmenjav,

in žal mi je, da v Sloveniji namesto kriterija kvalitete vlada kriterij osebnih zvez in odnosov. Tukaj je večina ljudi zaprta v nekakšno samozadostno izolacijo, v kateri mislijo, da je vse slovensko veliko boljše, kot je v resnici. V Sloveniji na primer ni niti enega pomembnega mednarodnega gledališkega festivala, državnih in lokalnih pa je ničkoliko. Po drugi strani pa se zavedam, da je to, kar delamo v Mladinskem gledališču, na celotnem območju bivše Jugoslavije možno samo v Sloveniji. Če tako razmišljam, me zelo veseli, da sem tukaj.

Ste gledališče z ogromno gostovanji. Kaj je glavna vrednost mednarodnih gostovanj? So morda ravno ta priložnost za soočenje z neko neobremenjeno, nevtralno publiko? Kakšne so vaše izkušnje igranja predstav na gostovanjih v primerjavi z igranjem predstav pred »domačo« publiko?

Največja prednost gostovanja je ta, da lahko naše predstave tudi v drugih mestih in v drugih kontekstih spodbudijo pomembne družbenopolitične debate. To pomeni, da imamo dovolj raznolike gledališke jezike in da lahko delujemo kot provokacija ali izziv. SMG je po svetu veliko bolj poznan kot v Sloveniji. Povsod smo prisotni in ve se, kaj delamo. Veseli me, da smo v zadnjih letih veliko bolj prisotni v razvitih gledaliških kulturah, npr. v Nemčiji, na Poljskem

itd., in da se tam povezujemo z institucijami in festivali. Postajamo pomemben koproduksijski partner, sodelujemo in ustvarjamo s tujimi partnerji. Nismo več samo gostje in to je velik uspeh. Tukaj ljudje še vedno ne razumejo, da gledališče ni turistična agencija – ni pomembna eksotična destinacija, ampak je pomembna gledališka kultura, v kateri se pojavljate in začenjate obstajati.

Kaj po vašem mnenju manjka v slovenskih repertoarjih? Kje vidite vsebinske primanjkljaje, prevladujoče teme? Kje se po vašem mnenju kaže zaprtost lokalnega prostora?

Ker ni resnega razmišljanja o gledališču, tudi pravi repertoarji ne morejo obstajati. Vse je slučajno, histerično. Pravzaprav ne obstaja nikakršno kuratorstvo, dramaturgija institucije kot način delovanja. Zaprtost prostora se kaže predvsem v tem, da izmenjava s svetom ne obstaja. Tukaj lahko vsak pride v medije in razglaša nepomembne stvari kot svoje velike uspehe, publika pa tega ne more vrednotiti, ker ne vidi ničesar drugega. Še vedno se velike scenografije in tretjerazredna nemška »schauspiel« estetika iz devetdesetih razumejo kot največji dosežek.



INTERVJU z BARBARO HIENG SAMOBOR,

66

MESTNO

GLEDALIŠČE

LJUBLJANSKO

JERNEJ POTOČAN IN JAKA SMERKOLJ

MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO ŽE OD SVOJE USTANOVITVE SLEDI TRENDOM IN NOVOSTIM NA ŠIRŠEM GLEDALIŠKEM PODROČJU, POLEG GLEDALIŠKEGA PROGRAMA PA ZNOTRAJ MGL DELUJE TUDI KNJIŽNA ZALOŽBA, SPECIALIZIRANA ZA IZDAJO IZKLJUČNO GLEDALIŠKE LITERATURE. S PROGRAMOM, KI GA GRADIJO KOMUNIKATIVNE VSEBINE, ŽE LETA OHRANJAJO ZELO VISOKO RAVEN GLEDALCEV. POGOVARJALI SMO SE Z DIREKTORICO IN UMETNIŠKO VODJO, BARBARO HIENG SAMOBOR, KI NAM JE OSVETLILA NEKAJ VIDIKOV DELOVANJA MGL.

Kako se umeščate v slovenski gledališki prostor? Imate izoblikovano ciljno publiko, ki jo želite nagovarjati? Kako poteka zbiranje reperotarne vsebine glede na vašo specifično usmeritev?

Kljub dejstvu, da gre, če gledamo na postopek ustanovitve, za »regionalni« in ne »nacionalni« zavod, MGL formalno v največji meri zaznamujejo številke. Je drugo največje slovensko gledališče z velikim številom odigranih predstav in največjim številom stalnih gledalcev. Tako je bilo od nekdaj, v zadnjih letih pa se številke celo povečujejo. Pri izbiranju vsebin v precejšnji meri in prostovoljno sledimo zavezi »čim več novitet« – tako domačih kot tujih. Lahko bi se reklo, da delujemo po načelu knjižnih založb: skrbimo za ažurno sprotnost. Mnoge od tujih dramskih predlog postavljamo na oder »še tople«, premiere imamo le nekaj tednov po krstni izvedbi v tujini. Gre seveda za iztočnice, ki se skladajo z izhodiščem posamezne sezone, ne gre za načelo »od tu in tam, za vsakogar nekaj«. Kadar umestimo v repertoar klasiko, pa skušamo »svežino« interpretacije zagotoviti z izbiro režiserja. Glede na skoraj samodejno visoko obiskanost MGL menim, da to gledališče predstavlja jez med popularno kulturo in umetnostjo, in da ima zato zelo pomembno vlogo. Prepričana sem, da na umetniško vrednost uprizoritve še bolj kot izbira

vsebine vplivata izbor ustvarjalne ekipe in potencia igralskega ansambla. Ena od reči, ki trenutno bistveno zaznamuje MGL, je tudi dokazljivo močan nabor igralcev.

Kaj je tisto osnovno stališče, ki se ga držite pri oblikovanju repertoarja? Kako razumete odgovornost umetniškega vodstva in od česa pri tem početju ne odstopate? In širše: katere cilje imate za celotni mandat?

Osnovno stališče? Nikoli in v imenu nikakršnega cilja ne zdrsnim pod gladino visokih profesionalnih standardov, nikoli ne počepaj pod takimi ali drugačnimi pritiski. Ostani obenem zvest tudi lastnemu okusu, občutku, kriterijem. Vsega seveda ni moč predvideti; zmeraj in povsod se dogajajo tudi zdrsi. A štartati je treba z ambicijo optimalnega, idealnega. Vse doslej povedano je hkrati tudi vodilo mandata. V ožjem pomenu besede pa me – nas – zanima iskanje novih gledaliških oblik in raziskava žanrov.

Kako poteka izbira rdeče niti za prihajajočo sezono? Na kakšen način potem osnujete repertoar? Na kakšen način se sestavi sezona?

Pri vsej načelnosti, s katero sem se

lotila oblikovanja odgovorov, moram na tem mestu povedati nekaj povsem nasprotnega: rdeča nit sezone je večinoma posledica nekega hipnega vzgiba, zavedanja ali občutenja sveta, v katerem živimo. Inspiracija je mnogokrat političnega, včasih pa tudi povsem čustvenega izvora. Konkretno: lani sta me silovito prizadeli dve stvari: odnos velikega dela Slovencev do beguncev in umor enega od ljubljenskih sodelavcev. Tej »pretresečnosti« sledijo tendence sezone. Seveda pa ne v direktno naivnem smislu. Gre bolj za iztočnico, vsebinski »jurišni naboj«. Pomemben del priprave sezone so tudi pogovori z režiserji, dramaturgi, igralci ...

V kolikšni meri ste pri izbiri repertoarja zavezani ustanovitvenemu statutu svojega gledališča? Koliko svobode imate znotraj tega?

Glede na to, da sem se z večino postavk Akta o ustanovitvi MGL uspela poistovetiti in glede na to, da nam (topogledno in zaenkrat) nihče ne dela pretiranih sitnosti ... se počutim dokaj svobodno. Zaenkrat.

Kakšna je slovenska publika? Je prilagodljiva, se navadi novih repertoarnih usmeritev? V kakšni meri je publika vezana na specifičnost tipa produkcije,

ki jo proizvajate? V kolikšni meri pričakovanja gledalcev vplivajo na oblikovanje repertoarja? Z vašim prvim mandatom v MGL je prišlo do precejšnjega preokreta v profilu abonentov. Zakaj? Je šlo za naklepno spremembo v usmeritvi gledališča?

Za to delovno mesto sem se potegovala z jasno izraženo namero poostritve izbire vsebin. To sem tudi storila. Povebali smo precej novih režiserjev, izbirali smo dokaj napadalne teme, ansambel se je drastično pomladil. Bilo je leto preloma, zelo napeto leto. Tisti del občinstva, ki hlepi zgolj po zabavi in sprostitvi, je odšel. A k sreči ga je nemudoma zamenjalo enako število novih gledalcev. Tako da so statistike mirovale. Kot zanimivost: v nekaterih starejših obdobjih MGL je »komercialnost« ali »nekomercialnost« programa prav usodno vplivala na gladino obiska. Graf je bil cikcakast, gledalci so tako rekoč diktirali repertoarno smer. Dandanes je gladina obiska dokaj enakomerna, odkloni so majhni. Misel, da bi program izbirala zgolj z ozirom na zabavo ali celo sprostitve publike, mi je mrzka. Večina abonentov MGL to ve. Težko bi rekla, da se z menoj in mojimi kolegi zmerom strinjajo, a pripravili smo jih do nenehnega dialoga. Vodimo sprotno in zelo dinamično korespondenco. Noben projekt ni namenjen zgolj blagajni. Nekateri so celo nalašč v

nasprotju s splošnim okusom. Lahko bi rekla, da »prepričujemo drug drugega«. To se mi zdi dobro, pravilno. Vendarle drži tisti rek, da naj »hodimo pred občinstvom« ...

Ves čas govorim v prvi osebi, a nujno se mi zdi povedati, da večina ansambla in vsi ostali sodelavci čvrsto stojijo za mojimi krovnimi odločitvami. Podpirajo, realizirajo, nadgrajujejo. Gledališče je timsko delo. Ni uspeha enega brez podpore drugega.

69

V kakšni meri ste finančno neodvisni od obiska publike? Kolikšen del je subvencioniran in kolikšen del pokrivete sami?

Od izbruha krize dalje je bila kultura v celoti deležna mnogih rezov, krčenj, zmanjševanj. Gledališča tudi. Pred nekaj leti je bilo financiranje mnogo boljše, trenutno pa v realizacijo programa spet vlagamo skoraj 50 % lastnega prihodka. To je veliko in je obenem svojevrstna past, ki vodi v pehanje za statistikami.

V MGL zdaj že redno uprizarjate dva specifična formata, in sicer muzikal ter format kriminalne gledališke nadaljevanke. Kaj prinašata ta formata? Je to način, kako gledališče ostaja v koraku s časom oz. način, kako se danes privablja novo publiko?

Tradicijo uprizarjanja vsaj enega muzikala na sezono sem podedovala od predhodnika in priznam, da sem jo v začetni evforiji (saj veste, vsak ima za hip občutek, da se je z njim začelo štetje sveta) celo hotela ukiniti. Osebn nisem ljubiteljica broadwajskih libretov in licenčnih postavitev. A neizmerna priljubljenost tega žanra in pogled na blage izraze gledalcev, ki so zapuščali dvorano po ogledu predstave Goslač na strehi sta me dokončno prepričala, da za tako velik poseg v repertoarno tradicijo preprosto nimam »licence«. Odločila pa sem se, da naj bo čim večji del teh naših muzikalov avtorskih. Naročamo librete in dajemo priložnost uglednim slovenskim skladateljem. In vidite, v tem pa seveda vidim veliko smisla in poslanstvo. Razvoj in raziskava žanra. Živo avtorstvo. Morda še nekaj besed o finančnem aspektu: muzikal seveda do neke mere avtomatično polni dvorano in trditi, da muzikal ni repertoarno dejanje popularnega značaja, bi bila laž in sprenevedanje. Vseeno pa je treba povedati tole: predstave z živim orkestrom in gosti so

izredno drage in v gledališču s 330 sedeži (kakršno je MGL) ne prinašajo dobička! Ko poplačamo tantieme, honorarje in vse ostalo, ostane veliko manj kot pri kakšni drugi razprodani postavitvi.

Kar se tiče lanske uvedbe povsem novega žanra gledališke nadaljevanke ... Ta ideja je čisto nova in izvirna; pokrenila sta jo dva režiserja, Aco Popovski in Nina Šorak, pa Nejc Gazvoda in Barbara Zemljič kot izbrana avtorja scenarijev. Obe dosedanji nadaljevanke sta doživeli izjemen uspeh, zmanjkuje nam igralnih terminov. Obe sta kriminalki. Kot predlagateljico repertoarja in novih repertoarnih oblik me trenutno zelo zanima raziskava različnih žanrov. Slutim oziroma upam, da je prav to tisti »korak s časom«, ki sta ga omenila.

V MGL pogosto sodelujete z mladimi ustvarjalci, bodisi študenti bodisi ravnokar diplomiranimi ustvarjalci. Gre za koncept, da vzporedno delujete tudi kot neke vrste valilnica mladih ustvarjalcev, ali ste to odločitev sprejeli tudi kot način za privabljanje mlajše publike?

Na to usmeritev je vplivalo najmanj troje stvari. Prvič: kot izkušena umetniška vodja opažam, da se kažejo obrisi

nekaj močnih generacij in da bodo nekateri posamezniki prav gotovo postali pomembni gledališki ustvarjalci. Želim jim dati iztočnico. Brez priložnosti ni možnosti. In obratno. Drugič: ob izbruhu krize smo se v MGL odločili, da čim večjemu številu diplomantov AGRFT pomagamo skozi neoliberalistični pekel prekarnosti. Tretji razlog je osebno obarvan: rada imam mlade ljudi, zanimajo me in ob njih se počutim varno.

Kakšno funkcijo imajo koprodukcije v vašem gledališču, tako vsebinsko (bogatitev programa) kot produkcijsko? Kakšen poudarek dajete mednarodnim sodelovanjem in gostovanjem?

Menim, da so smiselne samo tiste koprodukcije, ki omogočajo tak ali drugačen presežek. Združitev treh velikih zavodov v primeru naših sodelovanj z Dramo SNG Ljubljana in Cankarjevim domom pomeni združitev izredno močnih igralskih ekip, kar daje silovito koncentracijo talentov in obenem možnost predstavitev na največjem in najbolje opremljenem odru v državi. Po drugi strani pa vidim logiko tudi v združevanju z manjšimi gledališči in zavodi. Taka sodelovanja partnerjem pomagajo preživetu, nam pa bogatijo in širijo umetniški rakurz. Koprodukcije, ki so same sebi

70

namen – te pa so po mojih izkušnjah le strošek in težava pri usklajevanju.

Mednarodna sodelovanja MGL sicer obstajajo; predvsem kandidiramo na različne festivale. Redno tudi izmenjujemo predstave z nekaj sorodno koncipiranimi teatri v Evropi. Vendar se MGL zaradi velikega števila vnaprej zapolnjenih predstav na matičnem odru sooča s svojvrstnim problemom: zmanjkuje nam terminov. Odhoda za več kot tri dni si tako rekoč ne moremo privoščiti.

71 Kako vidite razmerje med režijo in umetniškim vodstvom?

V večini evropskih gledališč je umetniški vodja – režiser tudi eden od tistih avtorjev, ki s svojimi postavitvami oblikujejo osnovno umetniško smer repertoarja. Sama režiram redkeje. Prvenstveno zato, da vzdržujem čim tesnejši stik z ansamblom, prek izdelka pa tudi neposredni stik z občinstvom. In da seveda vzdržujem kondicijo v osnovnem poklicu.

Kakšna bi bila vaša idejna zasnova razvoja oz. usmeritve v idealnih pogojih, če ne bi bili omejeni z ničimer?

Kakšni bi sploh bili idealni pogoji dela?

Hmm. Idealnih pogojev ni. A nujen bi bil resnejši oziroma manj uničevalski odnos politike do kulture. Resnično idealno bi bilo tudi, če bi se mi, ustvarjalci, končno združili, spoštovali drug drugega in se ne bi smešili z medsebojnimi diskreditacijami, zlonamernostmi, frakcionaštvi itd. Tako nekako.

Kaj po vašem mnenju manjka v slovenskih repertoarjih? Kje vidite vsebinske primanjkljaje, prevladujoče teme? Kje se po vašem mnenju kaže zaprtost lokalnega prostora?

Za širši odgovor imam premalo distance. Vpletena sem. Na splošno menim, da naša lokalnost ni nič bolj »zaplanšana« kot v kakšni drugi evropski deželi. Nasprotno, pripadniki velikih narodov so velikokrat žrtve svoje samozvesti in ves tisti »diversity« cirkus poteka milo rečeno pokroviteljsko. Prepričana sem, da so mnoge slovenske gledališke predstave narejene z ogromno talenta, širine in šarma. In namesto rešetanja statistik bi Ministrstvo za kulturo svoje moči lahko usmerilo v pomoč umetnikom pri prestopanju meja. Zdaj se s tem v glavnem ukvarjamo sami. Kot selektorica mednarodnega lutkovnega festivala sem

bila nekajkrat gostja tujih ministrstev, ki so organizirala pregledne festivale svoje ustvarjalnosti. Seznanjali so nas s projekti, ustvarjalci, postopki, menedžerji. V spominu mi je to ostalo kot primer dobre prakse. Naj se za konec vrnem k osnovnemu vprašanju: gledališki ustvarjalci v Sloveniji po mojem prepričanju spadamo med NAJMANJ lokalno frustrirane državljane.

B R A L N I C A

Guy Zimmerman. »The Captain in LA: Reza Abdoh's Bricolage and the Rise of Neoliberalism«. Theatre Journal, let. 69, št. 1, 2017, str. 61–79.

Med članki, ki so izšli v letu 2017 v reviji Theatre Journal, si posebno pozornost zasluži esej dramatika, režiserja in publicista Guya Zimmermana o delu veliko prezgodaj umrlega (umrl je leta 1995, ko je bil star komaj 32 let) ameriškega gledališkega režiserja iranskega rodu Reza Abdoha. Od prve celovečerne predstave Peep Show (1988) do zadnje Quotations from a Ruined City (1994), ki jo je, čeprav že zelo

bolan, še nekako uspel zrežirati, je Abdoh ustvaril vrsto odličnih predstav, kot so Minimata (1989), Father Was a Peculiar Man (1990), The Hip-Hop Waltz of Eurydice (1990), Bogeyman (1991), The Law of Remains (1992) in Tight White Right (1993). V preglednem in navdihnjem članku Zimmerman najprej predstavi Abdohovo delo, ključne značilnosti njegove režijske poetike in njegovo navezanost na urbano in postpunk alternativno sceno Los Angelesa, v katerem je živel in ustvarjal od začetka osemdesetih let (rojen je bil v Teheranu), v drugem delu prispevka pa se osredotoči na predstavo The Hip-Hop Waltz of Eurydice in še posebej na emblematični lik Kapitana, ki je za Zimmermana nekakšna perversno-groteskna inkarnacija neoliberalnega kapitala. Avtor prispevka izhaja iz premisleka o razmerju med željo in kapitalom (pri tem sta mu v teoretsko oporo Deleuze in Guattari) in ugotavlja, da nas kapital ujame tako, da odgovori pritrdilno na vse naše želje. Ko piše o Abdohovi režijski metodi, uporablja izraz »bricolage«, s katerim, kot pravi, želi poudariti njegovo heterogenost in diskontinuiteto. Ob tem se sklicuje na znamenitega ameriškega teatrologa Marvinia Carlsona, ki je nekje napisal, da so Abdohove predstave »zmes besedila, glasbe, giba, videa, filma in vizualnega spektakla, ki poteka tako hitro, da se upira analizi, celo razumevanju«. V zgledno napisanem članku Zimmerman ugotavlja, da lahko šele zdaj zares razumemo navezavo Abdohove metode na kulturni milje neoliberalnega kapitalizma: »Ker izhaja iz koncepta individuuma kot oblike človeškega kapitala, v katerem so vse njegove dejavnosti razumljene kot vir prihodnjega prihodka, neoliberalna subjektivnost spreminja posameznika v podjetnika.« Skratka, obvezno branje za vse ljubitelje Reza Abdoha, a tudi za tiste, ki jim do zdaj ni bil znan in bi se radi seznanili z njegovim delom.

A. M.

Wolfgang Kralicek. »Theater der Generationen«. Theater heute, januar, št. 1, 2017, str. 32-39.

V nemški reviji Theater heute vsak mesec izide približno deset člankov, ki se ukvarjajo z aktualnimi premierami, problematikami in novimi pojavi v (nemškem) gledališču. Čeprav je večina člankov tesno povezana z nemško govorečim svetom in so zato za nas težko razumljivi oziroma nanje ne moremo gledati v širšem kontekstu, v reviji vsako leto izidejo tudi zapisi, ki odkrivajo svetovne gledališke pojave ali pa pojave, za katere pisci menijo, da bodo postali evropski, če ne celo svetovni »trend«.

Eden takih člankov je Theater der Generationen, ki ga je spisal kulturni novinar Wolfgang Kralicek. V članku naznani dejstvo, da v zadnjem letu mladinske gledališke skupine prekašajo odrasle glede na število gledalcev oziroma abonentov. Za primer vzame mladinsko skupino dunajskega Burgtheatra Das Theater der Jungen, ki je imela v zadnjih nekaj sezonah več abonentov kakor njihov osrednji oder (glede na odstotek zasedenih sedežev). Avtor na situacijo pogleda analitično in popiše morebitne razloge zanjo. Med drugim omeni izrazito posodobljen repertoar, ki vseeno temelji na kanonskih besedilih (uprizarjali so, na primer, Shakespearjevo dramo Richard III), in priljubljenost skupine med odraslimi oziroma starejšimi obiskovalci gledališča.

B.Z.

PERFORMATIVNI AVTOMAT MARINE ABRAMOVIĆ (THE DRAMA REVIEW)

Sarah Balkin, Sandra D'Urso. »'My relationship to the public is changing': Marina Abramović: In Residence«. *The Drama Review*, let. 61, št. 3, 2017, str. 94–111.

77 V jesenski številki ameriške gledališke revije, ki se v skladu z vizijo Richarda Schechnerja že tri desetletja posveča performativnim praksam, je izšel članek, ki obravnava performans Marine Abramović *In Residence* iz leta 2015. Dogodek naj bi preizpraševal pozicijo mednarodno uveljavljene umetnice s tem, da svojo izvedbo prepusti obiskovalcem. Ti izvajajo določene fizične naloge, ki se kažejo kot sistematične lekcijske v doseganju avtoričine performativne prezence. Zato, da se delo odvija v skladu z umetniškino vizijo, dogajanje usmerjajo kustosi, ki obiskovalcem demonstrirajo dejavnost in način njenega izvajanja, ter varnostniki – ti udeležence, ki bi utegnili motiti »atmosfero dela«, pospremijo ven. Delo je bilo izvedeno v starem pristaniškem skladišču v Sydneyju, avtorici članka, ki sta si projekt ogledali v okviru svojega dela na Univerzi v Melbourne, pa opišeta svoji osebni izkušnji; Balkin z vidika nekajurne estetske izkušnje v vlogi obiskovalke, D'Urso pa z vidika dvotedenskega delovnega procesa v vlogi kustosinje, plačane s strani umetnice.

A. G.

DRAMATIZIRANJE QUEER VSEBIN V OBČINSTVU: FEDERICO GARCÍA LORCA V ISKANJU MODERNEGA GLEDALIŠČA (MODERN DRAMA)

Ben de Witte. »Dramatizing Queer Visibility in El público: Federico García Lorca in Search of a Modern Theatre«. *Modern drama*, let. 60, št. 1, 2017, str. 25–45.

V pregledu izdaj preteklega leta revije *Modern drama* izstopa članek Bena de Witteja o Lorcovem dramskem besedilu *Občinstvo*, ki je sicer v slovenščino že prevedeno (najdete ga v Lorcovih Zbranih dramskih delih, Ljubljana, ZAIMK, 2007, str. 253–289), a je v slovenskem jeziku zaenkrat še neuprizorjeno. *Občinstvo* je nedokončana in posthumno izdana avantgardna igra, ki jo je Lorca pisal med potovanjem na Kubo leta 1930 proti koncu svojega staža na Univerzi Kolumbija. Avtor najprej predstavi ključno značilnost besedila, in sicer širše prepričanje o njegovi neuprizorljivosti. Glavni protagonisti dramskega dogajanja so štirje beli konji, ki jih spremlja izjemno obširno število likov. Že Lorca je delo opredelil kot pesem, nad katero bi se bilo treba zmrдовati. Izrazito polemično delo pa avtor obravnava iz druge perspektive. Bolj kot na samo neuprizorljivost in bogato metagledališkost besedila, ki se trudi pred občinstvo postaviti njegov lastni premislek ob gledanju uprizoritve, se avtor osredotoča na queer aspekte besedila. Čeprav Lorca nikjer ni namignil na homoseksualne vsebine, ki tako očitno prevevajo besedilo, te omogočajo razmislek o pomenu *Občinstva*. Po avtorjevem mnenju *Občinstvo* ravno v iskanju novega, modernega in queer gledališča izstopa kot izrazito performativno in samozavedno delo, ki si zasluži mesto v kanonu moderne queer dramatike. Izredno zanimivo branje sodobne interpretacije besedil, še posebej za slovenski gledališki prostor, kjer vidnost queer vsebin v gledališčih malo rečeno peša. Branje, ki je še toliko bolj relevantno, ker imamo možnost prebiranja izvirnika in lahko zato vsebino članka prevetrimo z lastno interpretacijo.

J. S.

Joanna Mansbridge. »The Zenne: Male Belly Dancers and Queer Modernity in Contemporary Turkey.« Theatre Research International, let. 42, št. 1, 2017, str. 20 – 36.

79 Že hiter premislek o svetu, v katerem živimo, je razlog, da je članek vreden posebne omembe. V dobi, ki se sicer zdi bolj liberalna in strpna, hkrati pa tudi bolj omejena in hermetično zaprta kot kadarkoli prej, je skoraj nujno govoriti o umetniških skupinah in posameznikih, ki kontrirajo zapovedanemu in ki se na nek način trudijo rušiti miselne prepreke družbe. Avtorica članka kot idealen primer izpostavi plesalce zenne – to so moški trebušni plesalci v Turčiji in v mestih z visoko turško populacijo. Trebušni plesalci imajo sicer bogato zgodovino, v 21. stoletju pa so ponovno opozorili nase. Čeprav je bil ples moških in dečkov v določenih zgodovinskih obdobjih celo popularnejši kot trebušni ples deklet, je jasno, da ga je danes težko obravnavati brez premisleka o sporočilnosti, ki jo nosi. Odpira namreč vprašanja spola, tudi homoseksualnosti in transspolnosti, ter obenem opozarja na nazore družbe, ki jih moramo in želimo spremeniti. Že dejstvo, da se je omenjena različica moškega plesa razvila v islamski državi in to celo kot oblika zabave, nas lahko opomni, da je bilo takratni publiki ponujeno umetniško delo pomembnejše od tega, kdo ga izvaja. Avtorica poleg pozitivnega vrednotenja, ki ga osvetlitev moških trebušnih plesalcev uživa danes, opiše tudi skrajne zgodovinske primere, ko so bili plešoči dečki izkoriščeni za zabavo vladarjev, mnogokrat tudi spolno. Loti se tudi nenavadne primerjave stanja homoseksualnosti v Turčiji danes in v preteklosti. Prav tako omenja enega najpopularnejših plesalcev zenne v Istanbulu, Segaha Demirdelena, ter se loteva pregleda reprezentacije plesalcev zenne v gledališču, filmu in na televiziji.

ADEPT
REVIJA SODOBNIH GLEDALIŠKIH IN FILMSKIH USTVARJALCEV

LETNIK IV, ŠTEVILKA 2, 2017/2018

ISSN: 2385-9164

IZDAJATELJ IN ZALOŽNIK

UL AGRFT, ZANJ: RED. PROF. TOMAŽ GUBENŠEK, DEKAN

GLAVNI IN ODGOVORNI UREDNIK

JERNEJ POTOČAN

UREDNIŠKI ODBOR

JAKOB RIBIČ, GAJA NAJA ROJEC, TERY ŽEŽELJ, NINA RAMŠAK, LUKA MARCEN,
JAKA SMERKOLJ

LEKTURA

NATAŠA MARTINA PINTARIČ

MENTOR

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

KREATIVNA ZASNOVA IN OBLIKOVANJE

JURE BRGLEZ

TISK

DEMAGO D.O.O.

300 IZVODOV

VSE PRAVICE PRIDRŽANE

