



Tomaž Toporišič

Zapeljevanje gledališča

SMG na prelomu tisočletij

Slovensko mladinsko gledališče je po petintridesetletni burni zgodovini, ki jo je označil prehod iz novatorskega gledališča za mladino in otroke v vodilno sodobno gledališče jugoslovanskega prostora, stopilo v devetdeseta leta samozavestno, kot mednarodno uveljavljen gledališki organizem. Začelo se je razvijati v nove smeri, pritegnilo je nove umetnike in nove koncepte, se še močneje uveljavilo v Evropi in zunaj nje ter proizvedlo nove estetike in politike uprizarjanja. Buren začetek desetletja je prinesel dejstvo politične osamosvojitve Slovenije, ki je znotraj polja gledališča in umetnosti izpeljalo specifičen obrat padca berlinskega zidu in sprožilo klavstrofobičen občutek zmanjšanja gledališkega prostora. S tem je nastala nova situacija: domači prostor je bil dokončno in očitno postavljen pred dejstvo, da mora sam poskrbeti za svoje preživetje. Da ni več oblazinjenega prostora bivše Jugoslavije z njenimi kulturnimi centri in desetkrat številčnejšim občinstvom, kot je slovensko. To je v slovenski kulturi sprožilo dve nasprotujoči si silnici. Nasprotje med podaljševanjem samozadovoljnosti in getoizacije v zdaj jasno zamejenem prostoru »od Litije do Čateža«, ki ga ni več mogoče razširiti na druga »jugoslovanska« ozemlja, se pravi med odločitvijo za bivačevanje v zatohlem prostoru gibanja v zaprtem krogu, ki noče izstopiti iz polja dvomilijonske nacionalne sfere umetnosti za ljudstvo in iz ljudstva, in pa med odločitvijo za komunikacijo, odprtje navzven.

Slovensko mladinsko gledališče je v tem času izhajalo iz zavesti, da zaprtost sama vase ne zagotavlja umetniške in nacionalne identitete ter prej kot kreativno energijo ustvarja občutek ogroženosti, samodestrukcije in izgubo redkih ostankov samozadostnosti. V devetdesetih letih je tako zavestno nadaljevalo svoje temeljno poslanstvo, ustvarjanje novih estetik in politik uprizarjanja. S temi novimi politikami uprizarjanja so gledališki in družbeno-kulturni prostor ves čas dinamizirali raznoliki in izjemno močni ustvarjalci. Te močne pisave, ki sta jih združevala brookovska zaveza raziskavam in artaudovski akcenti v neteološko gledališče, so omogočile estetski boom devetdesetih, v katerih je Slovensko mladinsko gledališče postalo prostor hegemonije heterogenosti ter pri tem ostalo središče gledaliških raziskav v Sloveniji. Akcenti Martina Kušēja, Matjaža Pograjca, Emila Hrvatina, Eduarda

Milerja, Matjaža Bergerja, Mete Hočevar, Barbare Novakovič, Tomija Janežiča, Vlada G. Repnika, Matjaža Fariča in Sebastijana Horvata so skupaj s Tauferjevimi raziskavami izjemno širokega polja gledališke funkcije ter s projekti Dragana Živadinova pripeljali do največje estetske raznolikosti v zgodovini tega gledališča, ki pa je kritiški obrat v Sloveniji zaradi omejenosti instrumentarija, s katerim je razpolagal, hkrati pa tudi zaradi ideoloških bojev na levici, povezanih s t. i. neodvisno in »odvisno« produkcijo, ni znal ali ni zmožel analizirati in kontekstualizirati.



Pohujšanje po Cankarju, režija Martin Kušej;
na sliki Pavle Ravnohrib in Janez Škof; foto Herman Pivk

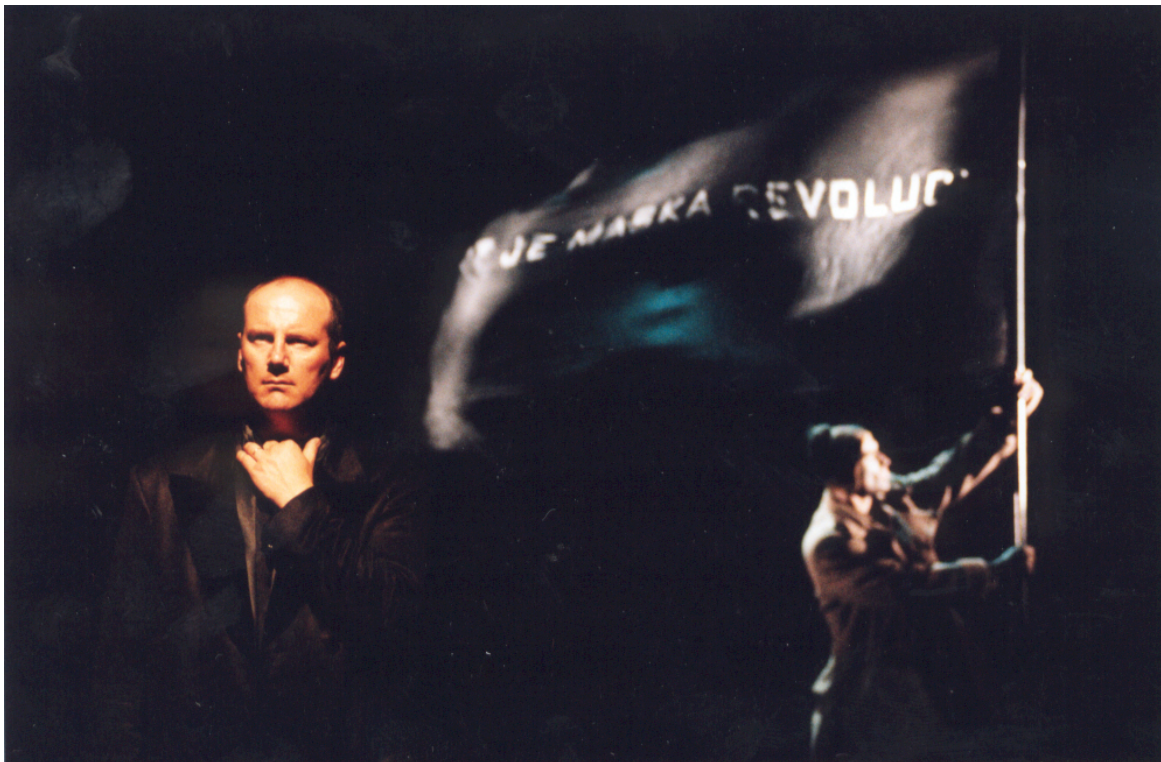
Na samem začetku desetletja je slovensko samozadostnost prebil Martin Kušej z dosledno demistifikacijo Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, ki ga je naslovil kar *Pohujšanje po Cankarju*. Režiser je v svojem delu izhajal iz prepričanja, da »gola demontaža starih spomenikov, zaprašenih klasikov, zdaj ni več kakšna posebna umetnost, skorajda samoumevna je. Zatorej se bom umaknil v še radikalnejši položaj, se omejil na še ekstremnejše zunanje koordinate. To pomeni, [...] da teksta ne bom interpretiral, pač pa uporabil; da bom s pomočjo Cankarjeve poetične fikcije pokazal lastno podobo sveta. S tem skorajda militantnim subjektivizmom mora teater reagirati na trenutne mode in trende v teatru [...] in, v nadaljevanju, na družbo ...« Pri tem se bo politična aktualnost »vzpostavila tudi brez posebne aktualizacije, ali pa tudi ne, pri čemer je nesmiselnost tega drznega početja, namreč držanja zrcala družbi, že dolgo evidentna«. Njegova predstava je naletela na buren, a izrazito nerazumevajoč kritiški odmev. Slovenska kritika nikakor ni bila sposobna reflektirati njegovega postbrechtovskega pristopa k Cankarju in v režijski interpretaciji ni zaznala prelomnih inovacij mladega režiserja, ki se je samo leto dni po slabo sprejeti premieri Cankarjeve farse prvič uveljavil v nemško govorečem prostoru kot eno vodilnih režijskih imen, kar ostaja še danes, desetletje in pol po nastanku *Pohujšanja po Cankarju*.

Prvo polovico desetletja so tako oblikovale raznolike predstave, ki so oznanjale krizo identitet: identitete slovenske kulture v novem obdobju prvih let samostojnosti, krizo spola, krizo identitete tradicionalnega dramskega gledališča in krizo političnih in ideoloških identitet, ki jo je napovedoval že novi val režiserjev prejšnjega desetletja, predvsem Pandur, Taufer in Živadinov.

V sodelovanju z Emilom Filipčičem in Andrejem Rozmanom Rozo je Taufer postavil krstni izvedbi dveh slovenskih dramskih besedil, dva barthovsko pisljiva teksta, ki sta oba govorila o dilemah časa, v katerem sta nastala. Najprej Rozmanovega *Tartifa*, izrazito svobodno reinterpretacijo slovite Molièrove komedije, ki se dogaja v svetu prihodnosti, v katerem razpoznavamo grotesknost sedanosti in vojno morijo, ki se je v tistem času odvijala na področju bivše Jugoslavije, hkrati pa radikalizacijo Molièrovih tem, pretvorbo v črno komedijo o Tartifu, ki trguje z deli človeških teles, njegova družina in njegovi pribočniki pa so groteskna futuristična utelešenja klasicističnih junakov. Potem Filipčičevo *Psiho*, nastalo v izrazito svobodnem medbesedilnem dialogu z Molièrom in Corneillom. Novodobno farso o poosamosvojitveni Sloveniji, ki dobesedno proda najlepšo predsednikovo hčer japonskemu multimilijarderju Ogabeju, da bi na Ljubljanskem barju zgradila *velehotele* in organizirala prve zimsko-letne olimpijske igre v zgodovini človeštva. Svoje ustvarjanje z ansamblom SMG je Taufer nadaljeval v velikih projektih: *Piki* po Astrid Lindgren, predstavi, ki je

nasledila njegovo čudežno *Alico* osemdesetih let, izjemnim Shakespearovim *Snom kresne noči* v Rozmanovi prepesnitvi, Jarryjevimi *Poljaki*, Ionescovo *Učno uro* ter tremi pomembnimi ekskurzi v polje antropološkega, artaudovskega gledališča podob: *Silence Silence Silence*, *Drrream* in *Sneguljčico*.

Eduard Miler je vzporedno s Tauferjem v vrsti predstav tematiziral krizo spola in posameznika v sodobni družbi. Najprej v Achternbuschevi *Susn*, interpretativno izbrušeni in radikalni samoanalizi štirih igralk, ki so utelešale junakinjo v štirih življenjskih obdobjih, zaznamovanih s krizami spolov in identitete. Potem v analitični in igralsko dosledni postavitvi Strindbergove *Gospodične Julije*, ki je tako kot *Susn* nastala v koprodukciji s celovškim Mestnim gledalištem ter pomembno pripomogla tudi k uveljavitvi slovenske odrske besede na avstrijskem Koroškem. Potem z Büchnerjevim *Leoncem in Leno*, Heinerjem Müllerjem in njegovo *Nalogo*, Tollerjevim *Hinkemannom* ter slovenskima praizvedbama dveh iger Sarah Kane: *Fedrina ljubezen* in *4.48 psihoza*. S predstavami, ki so hkrati govorile o krizi urbanega subjekta in o novih možnostih dekonstrukcijskega branja preteklega.



Heiner Müller: *Naloga (Spomin na revolucijo)*, režija Eduard Miler;
na sliki Ivan Rupnik in Janez Škof; foto Žiga Kortinik

Malo pred sredino devetdesetih je nove poudarke v fizično gledališče, ki je bilo hkrati gledališče inventivne montaže hitrih podob in vratolomne glasbe, uvedel novi stalni režiser

gledališča, Matjaž Pograjc. Najprej s slovensko praizvedbo *Roberta Zucca*, velike drame danes že velikega klasika nove dramatike druge polovice dvajsetega stoletja, Bernard-Marie Koltèsa. Njegovo neklasično dramaturgijo je postavil v vratolomen odrski dogodek, z glasbo skupine Demolition Group in v fizično dinamični ter čustveno eksplozivni igralski tehniki in prezenci. Predstava, ki je tako kot precejšen del novih poudarkov v uprizarjanju, ki so nastali na odru SMG, naletela na precej zadržan odmev kritike, se je kmalu po premieri prebila na evropske in zunajevropske festivale ter pripomogla k mednarodni prepoznavnosti novega slovenskega gledališča. Svoje raziskave vratolomne povezave med fizisom in dramskostjo je Pograjc nadaljeval v predstavi *Butterendfly*, ki je nastala kot svobodna reinterpretacija slovite drame in scenarija za film *M. Butterfly* ameriškega dramatika devetdesetih Davida Henryja Hwanga, ter fizično-rockovsko obarvani parabolli *Mesto, kjer nisem bil* in inovativnem hibridu, dekonstrukciji televizijskega šova, predstavi *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?*, ki je v pravem gledališču mešanih medijev sopostavila Williamsovo biografijo in njegove drame ter tako spregovorila o mejah naša svobode.

V vseh teh predstavah je gledališče odprl medmedijskosti, vdorom fizičnega gledališča, žive glasbe, medijskih umetnosti, predvsem videa, ter tako ustvaril gledališče za dobo prevlade spektakla. Gledališče, ki se je izrazito osebno ukvarjalo s sodobnostjo, jo reflektiralo predvsem na način žive umetnosti, neverjetnih spojev besede, giba, zvoka in vizualnega. Njegovo gledališče, ki bi ga še najlaže označili z v tistem času priljubljenim terminom hibridnosti, je bilo hkrati dedič slovenske neoavantgarde sedemdesetih, ameriškega radikalnega gledališča, npr. The Wooster Group, in pa sodobne flamske odrske umetnosti, predvsem fizičnega gledališča. Toda spoji umetniških medijev, ki jih je ustvarjal znotraj dominante gledališča, so bili izrazito samosvoji in neponovljivi. Iz njih je vel duh časa, postsocializma, MTV-jevske generacije, ki je odraščala v zadnjih obdobjih umirajočega socializma, ob prvih računalnikih, glasbeni televiziji in krhanju danes že skoraj pozabljenega Kardeljevega sistema socialističnega samoupravljanja, v letih po Titovi smrti. Vrsto predstav je Pograjc nadaljeval z avtorskimi postavitvami Freyeve *Tirze*, Lorcove *Hiše Bernarde Alba*, Barriejevega *Petra Pana*, Weissovega *Marat-Sada* ter Camusovega *Kaligule*.



Kdo se boji Tennesseeja Willamsa?, režija Matjaž Pograjc; na sliki Željko Hrs, Neda R. Bric; foto Žiga Koritnik

Pograjčeve predstave so nastajale in še vedno nastajajo v obnebjju vseprisotnega spektakla, ki je – tako mehiški teoretik Gomez Peña – »zamenjal vsebino. *Forme ... postajajo vedno bolj stilizirane, medtem ko 'pomen' (se še spominjate pomena?) izhlapeva, ali bolje, blede, vsi pa iščejo naslednjo 'ekstremno' podobo ali 'interaktivno doživetje'. [...] Od televizijskih reportaž o masovnih morilcih, morilcih otrok, verskih kultih [...] do obsesivnega ponavljanja 'pravih zločinov', ki so jih posneli navadni državljani ali nadzorne kamere. Vsi smo postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena, cultura in extremis.*«

SMG se je v devetdesetih zavedalo, da sta se gledališče in umetnost znašla znotraj postmoderne dobe, v kateri je estetika »telecitija« in njegove čiste, tehnološko dovršene površine postala nadomestek za etiko. Zavedalo se je, da politična umetnost, kot jo je prakticiralo v osemdesetih letih, ni več mogoča. Zato je svoj odpor utemeljevalo ob pomoči konsekventnih raziskav kriz identitete sodobnega človeka, hkrati pa gradilo novo utopijo sodobnih odrskih umetnosti. Gradilo je gledališče, ki prek različnih avtorjev in na različne načine govori o tem, da živa umetnost ni mrtva. Da je gledališka dvorana še vedno privilegirano mesto živega srečevanja med izvajalci in občinstvom. Zato se je SMG predalo taktikam zapeljevanja občinstva, in to je bilo zapeljevanje z vratolomno živostjo prostora, v katerem se je skupaj z občinstvom predalo sumničanju. Predmet tega sumničenja je postala družba spektakla.

Upor gledališča tej Debordovi družbi spektakla se je kot že velikokrat v zgodovini dvajsetega stoletja v SMG odvijal skozi Artauda, skozi iskanje in izpraševanja lastne esence. Oder je bil naseljen z vprašanji: Kaj je prostor? Čas? Gib? Struktura? Igra? Besedilo? Na točki, ki jo je kmalu po evforiji slovenske osamosvojitve zamenjalo sesutje ideje o novem svetovnem redu, ki se je izteklo v razočaranje in nestabilnost, je gledališče odvrгло binarne modele, npr. literarno/neliterarno, abstraktno/realistično, metaforično/metonimično, politično/apolitično. Hotelo je postati generator različnih resnic, različnih estetik in etik. Hotelo in uspelo je spregovoriti s svojim prepričanjem, na načine, ki so mu bili najbližji, najprimernejši v določenem prostoru in času, ki je bil vedno čas odra, njegovih materialij in mentalij. Organizem ustvarjalcev, ki so se združevali v stvaritvah SMG, se je zavedal, da so vedno znova oživljeni hotenja in zahteve po gledaliških kanonih iluzorni in nevarni. Zavedal se je, da sodobno gledališče nastaja med Scilo in Karibdo, v mentalnem prostoru, ki ga vztrajno zamejujeta (komediografska) provincialnost in samozadostnost. Zato se je usmerilo vase, v sam medij gledališča, hkrati pa tudi navzven. Toda ta navzven je bila tujina, mednarodni festivalski obrat, ki je v primerjavi s slovenskim kulturno-političnim obratom neprimerno bolj objektivni, dovteten za živo in novo umetnost.

SMG se je tako kot predstavniki sodobne plesne scene tega časa, predvsem En Knap in Betontanc, zavedalo, da slovenski teater seveda nikjer ni že a priori »obsojen« na uspeh. Še najmanj pa v državah, kjer nas ne poznajo, kjer sploh ne vedo, kje je Slovenija in kakšni kulturni tradiciji pripada, in pred desetletjem je to pomenilo večino držav zunaj Evrope, vključno z ZDA. Res pa je, da si je SMG z uspešnimi gostovanji in s – po mnenju tamkajšnjih kritikov – prelomnimi predstavami, npr. *Šeherezado*, *Odisejem in sinom*, *Robertom Zuccom*, *Silence Silence Silence* in *Snom kresne noči*, izborilo status enega najzanimivejših kreativnih nukleusov evropskega gledališča. In je bilo na velikih festivalih tako tudi predstavljeno. Velikokrat celo tako, da o Sloveniji gledalci in kritiki vedo bolj ali manj samo to, da je dežela novega gledališča. Prav zaradi tega je bila – še očitneje kot v osemdesetih, ko je Mladinsko ves čas podpirala sodobno usmerjena gledališka kritika in refleksija v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu – izjemno pomembna izstrelitev teh fenomenov v mednarodni gledališki in festivalski prostor, ki je znal neobremenjeno, a dovolj dosledno in kritično interpretirati ta gledališki stroj imaginacije. Danes, ko smo se že ustalili v postpostsocialistični dobi tako imenovane tranzicije Slovenije, je z zgodovinske distance že mogoče trditi, da brez te podpore od zunaj Mladinsko kot fenomen sodobnega gledališča ne bi preživelo. Da je bil pozitiven odziv v Evropi in obeh Amerikah nujen za nadaljevanje raziskav. Tako se je zgodila dvojnost:

Mladinsko je bilo v Sloveniji relativno marginalizirano, zunaj nje pa je predstavljalo slovensko umetnost, kulturo in celo državo.

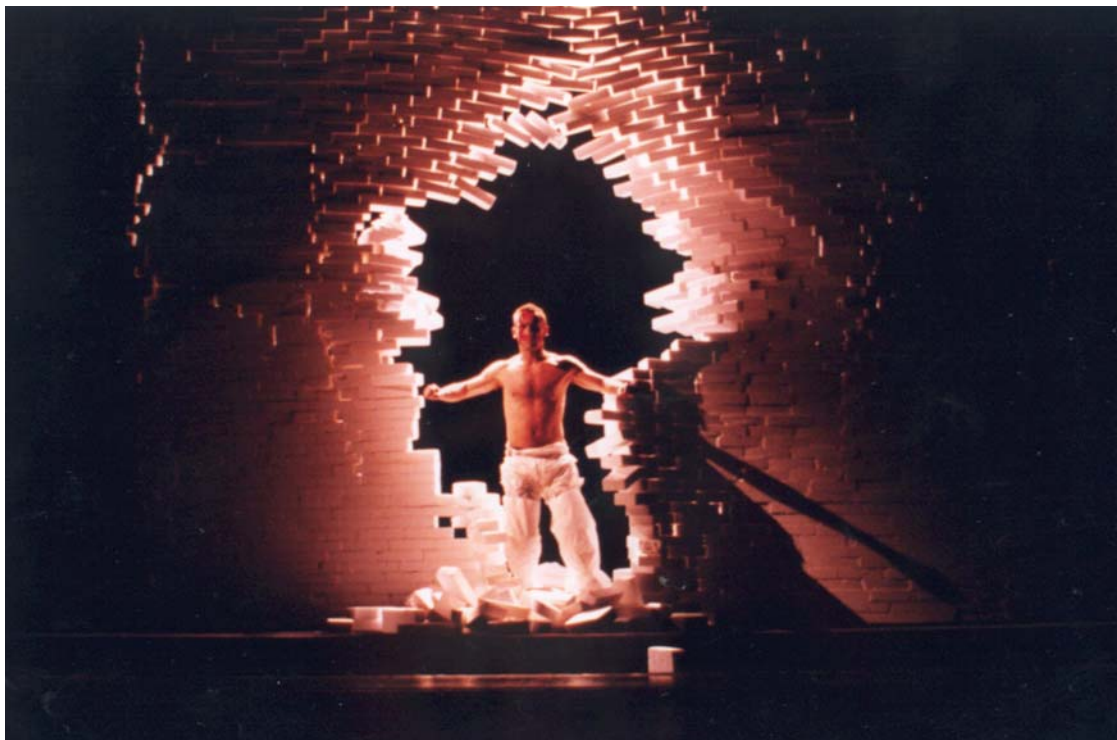


Umberto Eco: *Ime rože*, režija Matjaž Berger; na sliki Boris Kos, Marko Mlačnik; foto Igor Delorenzo Omahen

Izjemno kompleksno, kot zavesten hommage Brechtu, skozi polje teoretične psihoanalize (Lacan, Žižek ...) se je v drugi polovici devetdesetih z gledališčem spopadel Matjaž Berger, ki je v polje spektakla uvajal novo obliko subverzivnosti, ki jo je gradil tako, da je »nek označevalec prepustili v gledalno ploskev« tako, da se je »ta označevalec vedel kot subverzivni atribut (do dejanskosti)«. Izgrajeval je nove prostore gledališča predstave *Galileo Galilei* po znameniti Brechtovi predlogi, *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*, oder pokrajino, na katerem so se Shakespearovi fragmenti srečevali s sodobno poststrukturalistično teorijo pogleda, montažo Shakespearovih kraljevskih kronik *Glas* ter *Die Traumdeutung*, veliki hommage Freudovi misli, uprizorjen v Koncertni dvorani Postojnske jame. Napolnil jih je z intenzivnim preizpraševanjem gledališke umetnosti med pogledom in besedo, kritiko antropocentričnosti in novodobne krize etike v globalizmu.

Emil Hrvatin se je v predstavah *Celica* in *Moške fantazije* spopadel s fenomenom sodobnega časa. Ob Bergerju je opravil drugi močni vdor teoretiziranega gledališča, ki je črpalo iz postkonceptualizma flamskega maga novega postkonceptualističnega performansa

Jana Fabra, ter spregovoril o krizi etike, temah, kot je pedofilija, ter – črpajoč tudi iz tradicije ameriškega radikalnega gledališča, npr. The Wooster Group in Reze Abdoha – dekonstruiral pokrajino gledališča. Čisto artaudovsko polje upora proti antropocentrizmu je v predstavi *Silence Silence Silence* derridajevsko izpeljal Vito Taufer. Prav *Silence Silence Silence* je postala predstava, ki je navdušila občinstvo in strokovno javnost vseh celin, predstava, ki so se ji v New Yorku poklonili tudi velikani t. i. gledališča podob, npr. Rochard Schechner, Joseph Chaikin. Izjemen eksperiment, ki je postal mednarodno najbolj uspešna slovenska predstava v zgodovini.



Silence Silence Silence, zamisel in izpeljava Vito Taufer; na sliki Robert Prebil; foto Goran Bertok

Imenik predstav, ustvarjalk in ustvarjalcev, ki so v tem obdobju prispevali k estetskemu boomu Slovenskega mladinskega gledališča, je izjemno obsežen. Zato lahko na kratko navedemo samo nekatere. Hrvaški režiser Branko Brezovec je postavil svoje postdramsko videnje *Treh sester* A. P. Čehova. Malo manj kot desetletje pozneje je Tomi Janežič najprej z *Utvo*, potem pa s *Tremi sestrami* postavil izjemni interpretaciji Čehova, ki ju je Jovan Ćirilov, direktor beograjskega festivala Bitef, označil s superlativi: »To je Čehov za novo tisočletje. Predstava, ki smo si jo želeli desetletje, in jo končno dočakali.« Meta Hočevar je za Dunajske slavnostne tedne postavila svojo avtorsko verzijo Ibsenove *Divje račke*, naslovljeno kot *Družinski album*, predstavo, ki je prejela izjemne kritike avstrijskega in

nemškega časopisja. Barbara Novakovič je v projektu *Deklica in kontrabas* vzpostavila sugestivno osebno verzijo *gledališča podob*, izhajajočo iz fragmentov teorije vizualnega, ikonografskih nanosov zgodovine likovne umetnosti in priklicujočo individualne in kolektivne spomine. Matjaž Farič je reinterpretiral in kontaminiral Antoina de Saint-Exupéryja s poljem vrhunskega plesa v predstavi *Veter, pesek, zvezde*. Janez Pipan je postavil avtorsko adaptacijo Alana Edgarja Poeja, predstavo *Krokar*. Damir Zlatar Frey je pripravil dve sugestivni koreodramski postavitvi, izhajajoči iz besedil Ionesca in Cankarja: *Prihajajo* in *Lepa Vida*. Dragan Živadinov je uprizoril tri dele svojega velikega utopičnega projekta *1 : 1* Kozmokinetičnega gledališča Noordung, Nick Upper Filipčičevo dramo *Veselja dom* in Koltèsovo *V samoti bombažnih polj*, Ivan Peternejl projekta *Zvonar* ter *Obličja iz peska*, Vlado G. Repnik srečevanje vzhodne in zahodne gledališke tradicije v predstavi *I tempi passati*. In še bi lahko naštevali. Vsaka od teh predstav je pomenila kamenček v bogatem mozaiku odrskih gibljivih slik, ki so sestavljale bogastvo žive umetnosti na prelomu tisočletij.

Slovensko mladinsko gledališče zadnjega desetletja in pol je bilo skupaj z nekaterimi predstavniki t. i. neinstitucionalne scene prostor kreacije, ki je tako tudi v slovenskem gledališkem obratu prinesel močne impulze. Ti so se gibali v smeri Kostelanetzevega »gledališča mešanih načinov izraza za postliterarno dobo«, poudarjajočega na eni strani »metagledališkost«, kot jo definira Bonnie Marranca, osredotočenje na tretjo paradigmo gledalca in percepcije, na drugi strani pa dvojno kodiranje gledališča, izhajajočega iz taktik zgodovinskih neoavantgard, postavantgard ter političnega performansa druge polovice XX. stoletja. Taktike epizacije, formalističnega in energijskega gledališča, odra pokrajine, paratakse, simultanosti, igre z gostoto znakov, muzikalizacije, vizualne dramaturgije, vdorov realnega, scenskega eseja, heterogenosti, metonimičnega prostora, uokvirjanja, scenske montaže, estetik hitrosti, estetskega telesa nasproti realnemu, intermedialnosti – če nanizamo terminologijo, ki jo za analizo postdramskega gledališča uporablja Hans-Thies Lehmann – so gledališče povedle v heterogene sfere sodobnih scenskih umetnosti, na presečiščih različnih umetniških medijev, ki so vztrajno oplajali polje gledališča. Gledališče se je še enkrat znašlo v objemu pogleda in besede, ki mu je očitno prijal.

Za prihodnje pisce zgodovine te bogate zakladnice odrskih zapeljevanj, ki jo predstavlja Slovensko mladinsko gledališče, je v zadnjem desetletju nastala skorajda nepregledna množica izjemnih predstav. Z večjim časovnim odmikom in z nujnim pogledom v širši, evropski prostor gledališča in drugih umetnosti bo ob teh močnih drevesih laže ugledati gozd ali bolje gozdove ustvarjalnosti. Pisati o njih bo užitek, tako kot je užitek že današnji vpogled v to bogato zgodovino, ki obstaja zato, da umetniki laže zrejo v prihodnost.

In SMG je bilo, je in bo ostalo gledališki organizem, ki zre v prihodnost, da bi v njej odslikal sedanjost.