

# KOMPLEKS

R I 4 T I Ć

M L A D I M A J M

# 4ezona 2015/2016

## Uprizoritev 3

Sezona / Season  
2015/2016

Uprizorenje / Performance  
3

|    |   |
|----|---|
| 2  | <b>Kazalo</b><br>Sadržaj<br>Contents  |
| 3  | <b>Zasedba</b><br>Podjela uloga i ekipa<br>Cast and crew  |
| 4  | <b>Draga Potočnjak:</b><br><i>Missa za Jugoslavijo</i>  |
| 6  | <i>Missa za Jugoslaviju</i>   |
| 7  | <i>Missa for Yugoslavia</i>   |
| 8  | <b>Rok Vevar:</b><br><i>Gonzo esej o kompleksu Ristić</i>   |
| 10 | <i>Gonzo esej o kompleksu Ristić</i>  |
| 14 | <i>A Gonzo Essay about the Ristić Complex</i>   |
| 16 | <b>Nina Gojić:</b><br><i>Politika gledališča in politično gledališče</i>                                |
| 20 | <i>Politika pozorišta i političko pozorište</i>   |
| 21 | <i>The Politics of the Theatre and Political Theatre</i>  |
| 22 | <b>Tomaž Toporišič:</b><br><i>Estetske in politične (r)evolucije in (re)akcije kulturnega terorista</i> |
| 24 | <i>Estetske i političke (r)evolucije i (re)akcije kulturnoga terorista</i>                              |
| 25 | <i>The Aesthetic and Political (R)Evolution and (Re)Actions of a Cultural Terrorist</i>                 |
| 28 | <b>Ana Vilenica, Olga Dimitrijević:</b><br><i>Abstraktne resnice in konkretne laži</i>                  |
| 30 | <i>Apstraktne istine i konkretne laži</i>   |
| 31 | <i>Abstract Truths and Concrete Lies</i>  |



# Kompleks Ristić

**Kompleks Ristić**  
**The Ristić Complex**

**Režija / Režija / Direction:**  
**Oliver Frlić**

**Igrajo / Glume / Cast:**  
**Primož Bežjak**  
**Uroš Kaurin**  
**Jerko Marčić**  
**Nika Mišković**  
**Draga Potočnjak**  
**Matej Recer**  
**Blaž Šef**

**Dramaturgija / Dramaturgija / Dramaturgy:**  
**Goran Injac, Tomaž Toporišič**  
**Dramaturško-raziskovalna ekipa / Dramaturško-istraživačka ekipa / Dramaturgical investigative team:**  
**Rok Vevar, Olga Dimitrijević, Ana Vilenica, Nina Gojić, Tomaž Toporišič, Goran Injac**  
**Kostumografija / Kostimografija / Costume design:**  
**Sandra Dekanić, Slavica Janošević**  
**Scenografija / Scenografija / Set design:**  
**Oliver Frlić, Dalibor Laginja**  
**Izbor glasbe / Izbor glazbe / Music selection:**  
**Oliver Frlić**  
**Oblikovanje zvoka / Oblikovanje zvuka / Sound design:**  
**Silvo Zupančič**  
**Oblikovanje luči / Oblikovanje svjetla / Lighting design:**  
**David Cvelbar**  
**Asistentka režije / Asistentica režije / Assistant director:**  
**Barbara Babačić**  
**Vodja predstave / Voditelj predstave / Stage manager:**  
**Urša Červ (SMG), Ana Vidučić (HNK)**

Predstava poteka v srbohrvaščini. / Predstava se izvodi na srpsko-hrvatskom / hrvatsko-srpskom. / The performance takes place in Serbo-Croatian.

Međunarodna koprodukcija / Međunarodna koprodukcija / International co-production:  
Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana; HNK Ivana pl. Zajca Rijeka; BITEF (Beograd); MOT, Skopje

Premiere / Premijere / Premières:  
20. 9. 2015, Bitef Teatar, Beograd (49. festival Bitef / 49 Bitef Festival)  
23. 9. 2015, Mladinski kulturni centar (MKC), Skopje (40. festival MOT / 40 MOT Festival)  
1. 10. 2015, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana  
28. 10. 2015, HNK Ivana pl. Zajca, Reka

Statista / Statisti / Extras: Urša Červ, Gašper Tesner  
Lučna mojstra / Majstori svjetla / Lighting engineers: Matjaž Brišar, David Cvelbar  
Tonski mojster / Majstori zvuka / Sound engineer: Silvo Zupančič  
Asistent tonskega mojstra / Asistent majstora zvuka / Sound technician: Marijan Sajovic  
Videotehnik / Videotehničar / Video technician: Dušan Ojdanič  
Garderobierke / Garderobijerke / Wardrobe mistresses: Slavica Janošević, Andreja Kovač  
Izdelava kostumov / Izrada kostima / Costume manufacturing: Krojaštvo Rožman  
Izdelava pokrival / Izrada pokrivala / Headwear manufacturing: modistična delavnica / modistička radionica / headwear workshop HNK Ivana pl. Zajca Rijeka  
Maskerka in frizerka / Maskerka i frizerka / Make-up artist and hair stylist: Nathalie Horvat  
Rekviziterja / Rekviziteri / Property masters: Gašper Tesner, Dare Kragelj  
Odrski mojster / Scenski majstor / Chief theatrical technician: Boris Prevec  
Odrski delavci / Scenski radnici / Theatrical technicians: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot  
Ključavničar / Bravar / Master welder: Sandi Mikluž  
Mizar / Stolar / Master carpenter: Boštjan Kljakič Kim  
Izdelava scenografije / Izrada scenografije / Set construction: delavnice / radionice SMG / Mladinsko Theatre workshops  
Ekonom / Ekonom / Production services: Ivan Šikora  
Čistilki / Čistačice / Facilities maintenance: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić  
Sodeluje tudi tehnična ekipa HNK Ivan pl. Zajc z Reke. / Sudjeluje i tehnička ekipa HNK Ivana pl. Zajca Rijeka. / Also collaborating: HNK Ivan pl. Zajc Rijeka.

Nika Mišković, Matej Recer, Primož Bežjak; foto / photo Nejc Saje

# Missa za Jugoslavijo

**N**evredno se zdi pisati o banalnostih. Sploh ko gre za stvari, ki jih ne bi smeli banalizirati. Pa se je v nekaj desetletjih zgodilo prav to. Vse se tako prekleto banalizira! Še največje vrednote – vera in upanje ... ljubezen – postajajo banalnost. Svet pa živi pesek, ki vse neustavljivo požira vase.

Zato se predstava *Kompleks Ristić*, pravim ji *Missa za Jugoslavijo*, ne igra več v molu. Niti v duru. Ostala je brez tonalitete. To je maša zadušnica, ki ne osvobaja, ne zavaja avditorija z vero in upanjem v karkoli. Najmanj v neko davno preživelo revolucijo. Ne obremenjuje se niti s poslavljanjem od nje. Teh obredov poslavljanja je bilo že tako ali tako preveč. Enega najlepših je zapisal Danilo Kiš v *Grobnici za Borisa Davidoviča*. Tudi od Jugoslavije smo se že davno poslovili. Kdor jo še ljubi, jo oživlja v spominih. Kdor jo sovraži, jo oživlja s prižnic dnevne politike. *Missa za Jugoslavijo* ne oživlja kadavra. V njej ne gre za nostalgijo. Tudi ta bi bila v tem primeru banalna.

Preveč zlahka smo jo pustili umreti, to našo Jugo, in sebe smo prodali po najnižji ceni. V imenu tako imenovane demokracije, ki nam je prinesla to, česar si nekoč za živo glavo ne bi pustili vzeti. A to je druga zgodba. Zdaj puščamo umirati Evropo, v katero smo nekoč tako brezglavo verjeli. So verjeli! Kdor je pač verjel. Kdo ve, koliko je bilo sploh takšnih, ki so verjeli v to prekleto Evropo in ne le v

dobiček iz nje. Vse v imenu piškave Coca-Cole in na novo oživljenega *Sieg heil!*? Kje so naša jetra? Naj se to vpraša vsak sam. Z odpustki se ukvarja druga cerkev. To ni naša maša! Ne ukvarjamo se niti z vivisekcijo Ljubiše Ristića, ne spogledujemo se s političnim teatrom. Naj Ristić ostane kot kompleks zakopan sam v sebi, v svojih memoarih ali memorandumih.

Kdor danes govori, da je Jugoslovan, ki še verjame v Jugoslavijo in v njen skupni kulturni prostor, je pač smešen. Verjeti v KPGT in ga oživljati kot kadaver je čista farsa. Enako kot obleči majico s Chejem Guevarom, da bi v prsih občutil Chejev revolucionarni duh. Sploh če si ga sam pustil umreti. Naj bo mera posameznikove krivde zato število trupel, ki jih je pustil za sabo. In to, pred koliko trupli se je obrnil stran.

Kot ovce smo v časih naše svetle skupne bodočnosti hodili za Ristićem. Bilo je prelepo potovati podolgem in počez po prejšnji državi, sodelovati z največjimi umetniki, ki jih je samo on znal tako večje nabrati na kup. Zraven pa z odra manifestativno kričati velike in pomembne resnice o svetu. Kaj prelepo! Bilo je fantastično. Čutili smo se pomembne v sporočanju resnice in odpiranju oči javnosti. Čutili smo se pogumne. *Malo morgen!* Ljubiša je bil pač zelo več v poudarjanju svojega tako imenovanega disidentstva, ki si ga na primer filmski režiser Lazar Stojanović ni privoščil niti v enem stavku, kljub

trem letom, ki jih je preživel v zaporu. A mi smo šli za tistim, ki je bil glasnejši. Večina je šla za tistim, ki je znal bolj vešče čarati in še bolj bleščeče zavajati. Tudi v umetnosti, ne le v politiki. Je kaj lepšega od pijanosti v blagi kolektivni amneziji? Še dobro, da naše takratno delo ni bilo skoraj nič plačano. Vsaj to! Lahko si kaj prišparal le od dnevnice, na katere smo vedno čakali v dolgih vrstah. Sicer pa smo svojo kolektivno opitost večinoma uspešno nadaljevali v svojih novih državah. Mnogi so čez noč pri polni zavesti obolevali za amnezijo. Ljubiša je tako postal največji prijatelj žene prvega krvnika nekdanje Jugoslavije. In še zdaj ju brani, kot da je njun odvetnik. Kot naročeno za dober dramski lik!

Mi pa smo medtem ostali brez besed. Brez odpustkov in zavetij, ki jih ponujajo besede. Mašo za Jugoslavijo je mogoče igrati le še na vse ali nič. Nemi smo postali, da bi se izognili banalizaciji bolečine. Ki je tudi naša lastna. Vse to ukvarjanje s svojimi in tujimi biografijami je preveč občutljivo. Takoj zdrsne v banalnost. Ali pa si le ne znamo naliti čistega vina, kdo ve? Če si ga ne znamo zdaj, si ga ne bomo nikdar! Dvajseto stoletje bi moralo biti več kot dober učitelj za enaindvajseto. Žal ni.

Vem, da je bil Kiš ob prejšnji *missi* hudičevo jezen na Ristića. Razlogov je imel dovolj. Že pred premiero in še dolgo po njej smo trepetali, da bo predstavo *Missa in a minor* prepovedal. Čeprav je Ljubiša vse tako uspešno zapakiral v – v poznejši histeriji postmodernizma kar preveč uporabljan – »po motivih *Grobnice za Borisa Davidoviča*«, je bilo vsakomur, ki je Kiševo knjigo prebral, jasno, da ne gre za »motive«, ampak kar lepo za mojstrske Kiševe besede. Ki smo jih v glavnem tudi mojstrsko razsecirali in prepletli še s citati drugih velikih mojstrov. Pa ne v borgesovsko-kiševskem načinu. Precej precej bolj preprosto. Vsekakor pa je ideja o zgradbi in citatnosti predstav Ljubiša od obeh omenjenih pisateljev lahko zgolj prenesel v *Missa in a minor*. Kako dolgo Kiš ni hotel govoriti z Ristićem, ne vem. Mnogo ljudi si je prizadevalo, da bi ga pomirilo. Verjetno je moral popustiti zaradi megalomanskega uspeha predstave. Upam, da mu je naš teater ta »po motivih« vsaj plačal. S Kiševimi »motivi« je Mladinsko zaslovelo, tudi po svoji ansambelski igri.

Zdaj igra ni več ansambelska, postala je zborovska. Brez petja. Njena nemost se lovi v glasbi že napisanih pesmi. V njej ni izrečenega nič novega. Bilo bi banalno, smo ugotovili. Pa kako smo se spet trudili z besedami! Iskali citate in pomene iz kilometrov dokumentiranih besedil. Ni šlo. Leta 2015 je celo Ojdip izgubil svoj glas. Njegova slepota je po dveh tisočletjih postala močnejša od vsega, kar izreče. Tisto, kar se vidi, je močnejše od slišane. Nikakršen manifest več ne pomaga. Nič ne osvobaja. Nič ne odrešuje. Od nikakršnih okovov, najmanj od revolucije. Niti od vsega, kar se je po njej rodilo in je medtem že izginilo. Nobeno izrekanje ne pomaga. Kdo pa bi mu v tej frljičevski maniri, ki se tu konkretno lepi na fenomen Ristića, sploh verjel ... Uiti moramo zavetju besed, ki osvobajajo, zavajajo, odpuščajo ... uiti njihovim dodatnim lažnim pomenom.

Preveč zavetja smo si dajali v vseh teh letih, ko smo druge pustili umirati. O, neznosna lahkost gledanja televizije, kam si nas pripeljala! Da so postale besede tako izrabljene. In v svojih vsakdanjih življenjih smo to kar sprejemali, kar navadili smo se na to. Čeprav se v umetnosti borimo za njihov pomen. A kljub temu da se pridušamo za resnico in jo zagovarjamo z odra, ostajajo vse te naše zaveze v zraku in se v življenju v hipu razblinijo. Tudi najvišje.

Vsi vemo, da smo do grla v evropskem blatu in da gre v resnici že za težko evropsko sranje! Pa naj ga gledamo iz grške, slovenske, hrvaške ali kakšne druge »obrobne« perspektive. Ne moremo se več izogibati bolečini Bližnjega vzhoda, ki po poljskih poteh pljuska prek Evrope, ne moremo več zanikati tisočev trupel iz Afrike, ki nas spominja(jo) na vse, kar smo ves čas vedeli in o čemer smo molčali. In vse to pri polni zavesti! Konec je.

Kako naj v predstavi, ki hoče biti radikalna, potem sploh govorimo?

Igrati v maši zadušnici ni udobno, nobenega užitka ni niti v zavajanju občinstva s solzami. Te so v glavnem že izjokane. Igramo na efekt, ničesar ne skrivamo, videti je, da se razgaljamo kot gladiatorji, igralci smo zaradi tega poklicani na oder. A v resnici je kljub vsem mogočim sokovom, ki se cedijo po njem, vse bolj ko ne marionetno. Obvladamo različna stanja, nenadne preklope. Zavestno potujemo skozi novejšo zgodovino, kot da se borimo za to, kako bomo preživeli svoja življenja. Za svoje biografije. Ki jih nočemo (še bolj) umazati/kvariti in delati *fake*. Vse je tu. Vse je tako prekleto dobro arhivirano v nas. Najbolj tisto, česar nismo hoteli videti, tisto, kar smo hoteli na vsak način pozabiti. Tragično je medtem že zdavnaj prešlo v naš limfni sistem. Lahko ga odigramo na pamet, brez posebnega življenja, samo pomisliš – in največja bolečina privre na dan. Tega se še posebno oklepamo, da bi vsaj za trenutek zbežali pred še večjo bolečino sveta, ki nas tlači. Gremo do konca, brez transa, ta ni več mogoč, bistveno je le, da pridemo do konca predstave. Da se le kdo ne polomi. Da vsaj na videz ostanemo celi.

Sicer pa ostaja Danilo Kiš v tej zgodbi o Ristiću edini čist in spoštovanj vreden. Zato se ga, razen ob branju, sploh nismo dotikali. Mogoče bi se ga morali, da bi gledalcem ponudili vsaj malce užitka, ki se mu reče udobje/ugodje ob gledanju. Mogoče pri naslednji maši. Ta je zgolj ena preprosta zadušnica. Evropska civilizacija je zbolela prav zaradi želje po udobju in ugodju.

Ljubljana, 1. septembra 2015

# Missa za Jugoslaviju

**N**edostojno se čini pisati o banalnostima. Posebno kada je riječ o stvarima koje ne bismo smjeli banalizirati. A u nekoliko se desetljeća dogodilo upravo to. Sve se tako prokleta banalizira! Čak i najveće vrijednosti – vjera i nada... ljubav – postaju banalnost. A svijet živi pijesak koji sve nezadrživo guta u sebe.

Zato se predstava *Kompleks Ristić*, ja je nazivam *Miss* za Jugoslaviju, ne glumi više u molu. Ni u duru. Ostala je bez tonaliteta. To je misa zadušnica koja ne oslobađa, ne zavodi auditorij vjerom i nadom u bilo što. Najmanje u neku davno preživjelu revoluciju. Ne opterećuje se ni opraštanjem s njom. Tih obreda opraštanja i tako je već bilo previše. Jedan od najljepših zapisao je Danilo Kiš u *Grobnici za Borisa Davidovića*. I s Jugoslavijom smo se već davno oprostili. Onaj tko je još uvijek voli oživljava je u sjećanjima. Onaj tko je mrzi oživljava je s propovjedaonica dnevne politike. *Miss* za Jugoslaviju ne oživljava kadaver. U njoj nije riječ o nostalgiji. I ona bi u ovome slučaju bila banalna.

Previše smo je lako pustili umrijeti, ovu našu Jugu, i sebe smo prodali po najnižoj cijeni. U ime takozvane demokracije koja nam je donijela ono što si nekada za živu glavu ne bismo dopustili uzeti. Ali to je druga priča. Sada puštamo umirati Europu u koju smo nekada tako bezglavo vjerovali. Ili su vjerovali! Oni koji su vjerovali. Tko zna koliko je uopće bilo takvih koji su vjerovali u tu prokletu Europu i ne samo u dobit od nje. Sve u ime pišljive Coca-Cole i na novo oživljenoga *Sieg heil!*? Gdje je naša jetra? Neka se to zapita svatko sam. Indulgencijama se bavi jedna druga crkva. Ovo nije naša misa! Ne bavimo se ni vivisekcijom Ljubiše Ristića, ne koketiramo s političkim teatrom. Neka Ristić ostane kao kompleks pokopan sam u sebi, u svojim memoarima ili memorandumima.

Onaj tko danas govori da je Jugoslaven, tko još uvijek vjeruje u Jugoslaviju i u njezin zajednički kulturni prostor, jednostavno je smiješan. Vjerovati u KPGT i oživljavati ga kao kadaver čista je farsa. Jednako kao obući majicu s Che Guevarom da bi u grudima osjetio Cheov revolucionarni duh. Posebno ako si ga sam pustio umrijeti. Zato neka mjera pojedinačne krivnje bude broj leševa koje je ostavio iza sebe. I to od koliko leševa se okrenuo na drugu stranu.

U vremenima naše zajedničke svijetle budućnosti kao ovce išli smo za Ristićem. Bilo je prelijepo putovati uzduž i poprijeko po bivšoj državi, surađivati s najvećim umjetnicima koje je samo on znao tako vješto okupiti. A uz to s pozornice manifestativno izvikivati velike i važne istine o svijetu. Što prelijepo! Bilo je fantastično. Osjećali smo se važnim u priopćavanju istine i otvaranju oči javnosti. Osjećali smo se hrabrim. *Malo morgen!* Ljubiša je jednostavno bio vješt u naglašavanju svoga takozvanog disidentstva kakvo si, na primjer, filmski režiser Lazar Stojanović nije priuštio ni u jednoj rečenici, usprkos tri godine koje je proveo u zatvoru. Ali mi smo pratili onoga tko je bio glasnjiji. Većina je išla za onim tko je znao vještije čarati i još blistavije zavoditi. I u umjetnosti, ne samo u politici. Ima li išta ljepše od opijenosti u blagoj kolektivnoj amneziji? Baš dobro što naš tadašnji rad nije bio skoro ništa plaćen. Barem to! Mogao si nešto ušparati samo od dnevnic, na koje smo uvijek čekali u dugim redovima. A inače smo svoju kolektivnu opijenost većinom uspješno produžili u svojim novim državama. Mnogi su preko noći pri punoj svijesti oboljevali od amnezije. Tako je Ljubiša postao najveći prijatelj supruge prvoga krvnika nekadašnje Jugoslavije. I još ih uvijek brani kao da je njihov advokat. Kao naručeno za dobar dramski lik!

A mi smo u međuvremenu ostali bez riječi. Bez indulgencija i skloništa koje nude riječi. Misu za Jugoslaviju moguće je glumiti samo još na sve ili ništa. Postali smo nijemi kako bismo izbjegli banalizaciju boli. Koja je i naša vlastita. Sve to bavljenje svojim i tuđim biografijama previše je osjetljivo. Odmah sklizne u banalnost. Ili si samo ne znamo naliti čistoga vina, tko zna? Ako si ga ne znamo sada, nećemo znati nikada! Dvadeseto stoljeće trebalo bi biti više nego dobar učitelj za dvadeset i prvo. Na žalost, nije.

Znam da je prilikom prošle *mis*e Kiš bio vražje ljut na Ristića. Imao je dovoljno razloga. Već prije premijere i još dugo poslije nje strepjeli smo da će zabraniti predstavu *Miss* in a minor. Iako je Ljubiša sve tako uspješno upakirao u – u kasnijoj histeriji postmodernizma čak previše upotrebljavano – „prema motivima *Grobnice za Borisa Davidovića*“ svakome tko je pročitao Kiševu knjigu bilo je jasno da nije riječ o „motivima“, već lijepo o majstorskim Kiševim riječima. Koje smo uglavnom i majstorski secirali i prepleli još i citatima drugih velikih majstora. Ali ne u borgesovsko-kiševskome načinu. Dosta dosta jednostavnije. A svakako je ideju o strukturi i citatnosti predstava od oba spomenuta pisca Ljubiša mogao samo prenijeti u *Miss* in a minor. Koliko dugo Kiš nije htio razgovarati s Ristićem, ne znam. Mnogi su ljudi nastojali smiriti ga. Vjerojatno je morao popustiti zbog megalomanskoga uspjeha predstave. Nadam se da mu je naš teatar ono „prema motivima“ barem platio. S Kiševim „motivima“ Mladinsko je postalo slavno, i po svojoj ansablskoj glumi.

Sada gluma više nije ansabljska, postala je zborska. Bez pjevanja. Njezina se nijemost hvata u glazbi već napisanih pjesama. U njoj nije izrečeno ništa novo. Bilo bi banalno, utvrdili smo. A kako smo se opet trudili riječima! Tražili citate i značenje iz kilometara dokumentiranih tekstova. Nije išlo. Godine 2015. čak i Edip je izgubio svoj glas. Njegova je sljepoća poslije dva tisućljeća postala jača od svega što izgovori. Ono što se vidi jače je od onoga što se čuje. Nikakav manifest više ne pomaže. Ništa ne oslobađa. Ništa ne spašava. Ni od kakvih okova, najmanje od revolucije. Ni od svega što se poslije nje rodilo i u međuvremenu već nestalo. Nijedno izricanje ne pomaže. A tko bi mu u tom frljicevskom maniru koji se ovdje konkretno lijepi na fenomen Ristića uopće vjerovao... Moramo pobjeći od skloništa riječi koje oslobađaju, zavode, otpuštaju... pobjeći od njihovih dodatnih lažnih značenja.

Previše skloništa davali smo si u svim tim godinama dok smo druge puštali umirati. O, nepodnošljiva lakoća gledanja televizije, kamo si nas dovela! Da su riječi postale tako istrošene. I u svojim svakidašnjim životima to smo samo primali, jednostavno smo se navikli na to. Iako se u umjetnosti borimo za njihovo značenje. Ali usprkos tome što se kunemo dušom u istinu i zauzimamo se za nju s pozornice, svi ovi naši zavjeti ostaju u zraku i u životu se za čas razvodne. I najviši.

Svi znamo da smo do guše u europskome blatu i da je riječ u stvari već o teškome europskom sranju! Bez obzira na to gledamo li ga s grčke, slovenske, hrvatske ili koje druge „marginalne“ perspektive. Ne možemo više izbjegavati bol Bliskoga istoka koji po poljskim putevima zapljuskuje preko Europe, ne možemo više zaniijekati tisuće leševa iz Afrike što nas podsjećaju na sve što smo sve vrijeme znali i o čemu smo šutjeli. I sve to pri punoj svijesti! Gotovo je.

Kako bismo onda u predstavi koja nastoji biti radikalna uopće govorili?

Glumiti u misi zadušnici nije udobno, nema nikakvog uživanja u zavođenju publike suzama. One su uglavnom već isplakane. Glumimo na efekt, ništa ne krijemo, izgleda kao da se razgolićavamo kao gladijatori, mi glumci zbog toga smo pozvani na pozornicu. A u stvari je usprkos svim mogućim sokovima koji se cijede po pozornici sve manje-više marionetsko. Vladamo različitim stanjima, iznenadnim preklopima. Svjesno putujemo kroz noviju povijest kao da se borimo za to kako ćemo preživjeti svoje živote. Za svoje biografije. Koje nećemo (još više) okaljati/pokvariti i činiti *fake*. Sve je ovdje. Sve je tako proklete dobro arhivirano u nama. Najviše ono što nismo htjeli vidjeti, ono što smo htjeli na svaki način zaboraviti. Tragično je u međuvremenu već odavno prešlo u naš limfni sustav. Možemo ga odglumiti napamet, bez posebnoga uživanja, samo pomisliš – i najveća bol prokulja na dan. Za to se posebno hvatamo kako bismo barem na trenutak pobjegli od još veće boli svijeta koja nas pritišće. Idemo do kraja, bez transa, on više nije moguć, bitno je samo da dođemo do kraja predstave. Samo da se netko ne polomi. Da barem naizgled ostanemo čitavi.

A inače Danilo Kiš u ovoj priči o Ristiću jedini ostaje čist i dostojan poštovanja. Zato ga se nismo, osim pri čitanju, uopće dotakli. Možda bismo trebali, kako bismo gledateljima ponudili barem malo uživanja koje se zove udobnost/ugodnost uz gledanje. Možda u sljedećoj misi. Ovo je samo jedna jednostavna zadušnica. Europska civilizacija oboljela je upravo zbog želje za udobnošću i ugodnošću.

Ljubljana, 1. rujna 2015.

# Missa for Yugoslavia

find it unworthy to write about banalities. Particularly when writing about things that shouldn't be banalised. And yet in the last couple of decades, this is exactly what has happened. Everything gets so damn banalised. Even the worthiest things – faith and hope ... love – are turning into a banality. And the world is quicksand, incessantly gobbling up everything.

This is why the performance *The Ristić Complex*, which I call *Missa for Yugoslavia* is no longer played in a minor key. Or a major key. It has been left without tonality. It is a requiem which doesn't liberate, does not deceive the auditorium with faith or hope in anything. Least of all, in some long-gone revolution. It doesn't burden itself with taking leave from it either. There were too many of these rituals of goodbye anyways. One of the most beautiful ones was written by Danilo Kiš. In *The Tomb for Boris Davidovich*, we also bade goodbye to Yugoslavia. Whoever still loves her resurrects her in memories. Whoever hates her resurrects her from the pulpits of daily politics. *Missa for Yugoslavia* is not resurrecting a corpse. It is not about nostalgia. Because nostalgia, too, is in this case banal.

We were so effortless letting her die, this Yuga of ours, and selling ourselves at the lowest price. In the name of the so called democracy that brought what I once wouldn't have let them take from me alive. But this is a different story. Now, we're letting Europe die, the Europe into which we once believed so strongly. They believed! Whoever believed. Who knows how many actually believed in this damned Europe and not just the profits coming from her. All in the name of rotten Coca-Cola and the resurrected *Sieg heil!*? Where's our liver? Every one of us should ask himself that. Indulgences are the domain of another church! This is not our holy mass! And we're not dealing with Ljubiša Ristić's vivisection; we're not flirting with political theatre. Let Ristić remain as a complex buried in himself, in his memoirs or memoranda.

Whoever still insists today that he is a Yugoslav, whoever still believes in Yugoslavia and her common cultural space is ridiculous. Believing in the KPGT and reviving it like a cadaver is a complete farce. Akin to wearing a Che Guevara tee in order to feel Che's revolutionary spirit in your chest. Particularly if you were the one who let him die. Let the gauge of an individual's guilt therefore be the number of bodies one has left behind. And that from how many bodies one has turned away.

Like sheep did we, in the time of our common bright future, walk behind Ristić. It was wonderful to travel back and forth through the erstwhile country, work with the greatest artists whom only he could gather in one place so skilfully. And at the same time, to shout in protest from the stage the great truths about the world. Wonderful? What!? It was fantastic. We felt we were important in communicating the truth to the public and opening their eyes. We felt brave. *Good morning!* Ljubiša was very skilled in stressing his so called dissidence, which was something that, for example, film director Lazar Stojanović would never mention in a single sentence, despite the three years he spent in prison. But we followed the one who was louder. The majority followed the one who could make swifter magic and even more glittering deceptions. In art, too, not just in politics. What is more beautiful than drunkenness in a mild collective amnesia? A good thing that our work back then was barely paid. At least that! You could save some of the daily allowance money, the cash we used to wait for in long queues. Besides, we continued our collective intoxication mostly successfully in our new countries. Many fell ill, overnight and fully conscious, with amnesia. Ljubiša thus became best friends with the wife of the first henchman of the former Yugoslavia. And now he defends them, like he's their attorney. Perfect for a good drama character!

We, in the meantime, remained without words. Without the indulgences and havens that words provide. *Missa for Yugoslavia* can only

be played do or die. We became mute to eschew the banalisation of pain. Which is our pain, too. All this dealing with our own and others' biographies is too sensitive. It slides into banality immediately. Or maybe we simply cannot pour clear wine to ourselves, who knows? But if we can't do it now, we never will! The twentieth century should be more than a good teacher for the twenty-first century. Unfortunately, it isn't.

I know that Kiš was extremely angry with Ristić at the previous *Missa*. He had reasons enough. Even before the première and long after it, we were trembling that he would ban the performance *Missa in a minor*. Although Ljubiša packaged everything so successfully into the – in the later hysteria of postmodernism truly overused – “based on *A Tomb for Boris Davidovich*” it was clear to anyone who'd read Kiš's book that these were not “motives”, but quite simply masterly Kiš's words. Which we, for the most part, masterly dissected and intertwined with quotations of other great masters. And not in the Borges-Kiš way. A lot simpler. In any case, Ljubiša simply transferred the idea about the structure and citation of performances from both masters into *Missa in a minor*. How long Kiš wouldn't speak to Ristić, I do not know. Many people tried to calm him down. He probably had to give in because of the performance's humongous success. I hope that our theatre at least paid him for this “based on”. Kiš's “basis” made Mladinsko famous, including its famous ensemble acting.

The acting is no longer ensemble now, it has become choral. Without singing. Its muteness is balancing in the music of the songs long written. Nothing new is said in it. It would be banal, we realised. And how we tried with words again! Searched for quotes and meanings from miles of documented texts. It didn't work. In 2015, even Oedipus has lost his voice. His blindness has, after two millennia, become stronger than anything he says. That, which can be seen is stronger than that which can be heard. No manifesto helps. Nothing liberates. Nothing saves. Not from any shackles, and the least so from the revolution. And not from everything that was born after it and has disappeared in the meantime. No elocution helps. And who in this Frlić-like manner that is here concretely adhering to Ristić, would even believe it ... We must escape the safe haven of words which liberate, deceive, pardon ... escape from their additional deceiving meanings.

We were providing too much safe haven to each other in these long years, while we were letting others die. Oh, the unbearable lightness of television watching, where have you brought us! That the words have become so worn out. And in our everyday lives we simply accepted this, we got used to it. Although in art we fight for their meaning. But despite our incantations on truth and defending it from the stage, all our promises remain in the air, but in life they vanish in a blink. Even the highest ones.

We all know that we're up to our ears in the European mud and that this really is some thick European shit! No matter whether we look from the Greek, Slovenian, Croatian or any other “marginal” perspective. We can no longer eschew the pain of the Middle East, which has flushed across the country roads of Europe, we can no longer deny the thousands of corpses from Africa which remind us of everything that we've known all along and kept quiet. Full conscious! It's the end.

How can we even speak in a performance that wants to be radical?

Acting in a requiem is not comfortable, there is no pleasure even in deceiving the audience with tears. The tears have mostly been cried. We're playing to effect, we're not hiding anything, it looks like we're revealing ourselves like gladiators, this is why actors have been called to the stage. But despite all the possible juices that drizzle across the stage, everything is more or less marionette theatre. We master different states, sudden changes. We consciously travel through recent history, as if we were fighting for how to live our lives. For our biographies. Which we don't want to sully (even more) and make them *fake*. It is all here. It is all so damned well archived inside us. Most of all what we didn't want to see, what we wanted to forget in any way possible. The tragic has in the meantime long moved to our lymphatic system. We can act it by heart, without immersion, you just think – and the greatest pain bursts out. We cling to this with all our might, so we might, at least for a moment, run away from even bigger pain of the world that is oppressing us. We go till the end, without trance, trance is no longer possible, the essential is that we make it to the end of performance. That nobody gets hurt. That at least seemingly we remain whole.

However, in this story about Ristić, Danilo Kiš is the only one remaining pure and respectable. Which is why, except during readings, we haven't even touched him. Perhaps we should have, to offer the spectators at least some pleasure called comfort in watching. Perhaps at the next mass. This one is merely a simple requiem. The European civilisation has gotten sick precisely because of this desire for comfort and pleasure.

Ljubljana, 1 September 2015







Blaž Šef, Uroš Kaurin, Primož Bezjak, Matej Recer, Draga Potočnjak, Jerko Marčič, Nika Mišković (leži / lying); foto / photo Nejc Saje

# Gonzo esej o kompleksu Ristić

Ko je Ljubiša Ristić prišel v ljubljansko Pekarno delat predstavo z naslovom *Tako, tako!* po besedilih Mirka Kovača, je bil kot režiser brez pomembnejših ponudb za delo. To je bilo leta 1974, v času, ko so se pod pritiski vodstva Komunistične partije Jugoslavije (KPJ) utišale pregrete politične temperature študentskih, civilnodružbenih in nacionalnih gibanj, ki so se med letoma 1968 in 1971 v Srbiji, Sloveniji in še posebno množično na Hrvaškem prvič v povojni zgodovini skupne države javno lotila kritike jugoslovanskega socializma in vodstvenih politik na sistemskem, gospodarskem, vojaškem in kulturnem področju. V beograjskih študentskih protestih, ki so političnemu vodstvu SFRJ očitali, da je jugoslovanski socializem, rojen iz revolucije, podvrglo postopni eroziji, je bil dejaven tudi Ristić, takrat med drugim urednik časopisa *Student*. Reakcija vodstva KPJ, ki je leta 1972 utišala glasove interne in eksterne politične opozicije ter zaustavila hitri ritem gospodarskih reform, t. i. jugoslovanskega gospodarskega čudeža šestdesetih let, je proizvedla nekaj, kar v Sloveniji z zgodovinske perspektive označujemo kot svinčena sedemdeseta.

Na področju umetnosti in kulture se je to manifestiralo predvsem v hierarhizaciji med centralnimi in marginalnimi kulturnimi institucijami ter v rastoči kulturni opoziciji, ki je z okupacijo manj nadziranih ali nenadziranih krajev začela borbo za nove družbene in kulturne prostore. Osrednje institucije so pod političnimi pritiski in po sprejetju novega Zakona o združenem delu, ki je tudi na rigidno, v obliki TOZD-ov in SOZD-ov hierarhično organizirane kulturne ustanove prilepil koncept (nefunkcionalnega) samoupravljanja, padle v krizo, ki se je kazala v konfliktih na ideološkem, organizacijskem in estetskem področju. Pojem, ki je skušal v takratni gledališki kritiki in esejistiki vročično sondirati politične učinke omenjenih prijemov in konfliktov, je povzemala sintagma kriza gledališča.

Da bi lahko podrobneje razumeli čas, v katerem je Ljubiša Ristić vstopil v slovenski gledališki prostor ter ga podvrgel umetniškemu prijemom, ki so potem predvsem t. i. tretji generaciji režiserjev odprli možnosti in vlili samozavest za udejanjenje njihovih lastnih umetniških prizadevanj, je hamartijam jugoslovanske politike iz sedemdesetih let, v katerih se je, gledano z današnje perspektive, zgodilo sosledje temeljnih političnih napak, ki so SFRJ pozneje pripeljale do njenega krvavega konca, morda treba dodati še nekaj ključnih vidikov mednarodnih političnih, ekonomskih in posredno tudi kulturnih tokov. Ti so k omenjenemu koncu prispevali posredno in so ne nazadnje pogoj, da bi razumeli, kaj je v resnici tisti mednarodni kulturni prostor, kamor se je v osemdesetih začela uspešno umeščati jugoslovanska kulturna produkcija, v kateri so prednjačile predstave Ljubiše Ristića, Slovenskega mladinskega gledališča in obenem tudi dela retrogardnega kolektiva Neue Slowenische Kunst, in kako je ta ne nazadnje spreminjal domače umetniške horizonte.

V drugi polovici sedemdesetih let se v zahodni ekonomiji zgodi nekaj odločilnih prelomov, ki so spremenili modele gospodarskih in posledično tudi kulturnih produktivnosti. Sosledje gospodarskih kriz in stagnacij, ki so se začele v sedemdesetih na Zahodu vrstiti in manifestirati s kombinacijo brezposelnosti in visokih inflacij ter z energetske krizo, je zahodna gospodarstva spravilo v zagato, ki so jo države začele reševati z eliminacijami tistih gospodarskih, finančnih, ekonomskih in družbenih pridobitev, ki so povezane s t. i. državo blaginje.

Projekti redukcije javnih izdatkov in gospodarskih zagonov v zahodnih državah so v tem obdobju povezani z začetki pospešenega uvajanja informacijskih tehnologij v gospodarstvo, z začetki privatizacije javnih sistemov (npr. javnih medijev, ki v Italiji pozneje proizvedejo Berlusconijev medijski imperij), z virtualizacijo finančnih trgov, postopno prekarizacijo delovne sile in s prekinitvijo ali redukcijo obsežnejšega državnega financiranja javnih (kulturnih) ustanov ter posledično z uvajanjem mešanice javno-zasebnih partnerstev v modele kulturnih politik (Velika Britanija). Te so bile po drugi svetovni vojni sicer izrazito utemeljene na nacionalnih kulturnih programih in njihovih institucijah, v mednarodni prostor pa so vstopale kot nekakšne nacionalne kulturne reprezentance, iz česar v obdobju hladne vojne ni mogoče izvzeti niti Združenih držav Amerike. Hkrati so se v sektorju umetnosti in kulture začele dogajati spremembe, ki so nakazovale tisto, čemur danes pravimo nevladni sektor v kulturi.

Na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta, ko se je fasada jugoslovanskega socializma in njegovega gospodarskega čudeža v pričakovanju Titove smrti vzdrževala zgolj še z obsežnimi mednarodnimi krediti, ki so jim sledili stabilizacijski ukrepi, si je začel novonastali umetniški prekariat v mednarodnem kulturnem prostoru zagotavljati trg dela in lastno sodobno kulturno infrastrukturo z mednarodnimi mrežami, festivali, umetniškimi in izobraževalnimi programi, alternativnimi kulturnimi prostori idr., in to bodisi zunaj rigidnih javnih institucij, ki jih je podvrgel radikalni kritiki, bodisi z redkimi primeri njihovih okupacij. Ta trend je pomenil postopen prehod od kulturnih politik nacionalnega tipa v produkcijske modele projektnega in programskega financiranja, velikih koprodukcij ter javno-zasebnih partnerstev, v kakršne je zahodni svet pahnil vzpon neoliberalizma (v Sloveniji je bila takšna ustanova partijski bunker, imenovan Cankarjev dom, kulturni in kongresni center, ki si je že v osemdesetih skoraj polovico programskega proračuna zagotavljal s sponzorskimi sredstvi in ki je bil v tem obdobju poglavitni uvoznik mednarodne kulturne produkcije). Četudi Ristić v sedemdesetih in osemdesetih letih pretežno dela z igralci, ki jim je socialistična ureditev še vedno zagotavljala stalne zaposlitve, se to v Sloveniji že v osemdesetih pri pretežnem delu »neodvisne produkcije« začne spreminjati, saj med letoma 1979 in 1989 število prekarne kulturnih delavcev naraste za sto odstotkov in se konec devetdesetih ustali.

Na preseku med novo zahodnjaško prekarno kontrakulturo, ki je predvsem po Evropi izbruhnila v osemdesetih letih, in progresivnimi umetniškimi fenomeni, ki so se v sedemdesetih letih v Jugoslaviji začeli kuhati po kletah študentskih centrov in naselij ter v tistih javnih ustanovah, ki jih je Komunistična partija evidentirala kot manj pomembne – bodisi ker njihove ustvarjalnosti ni razumela bodisi ker je bila v zgodnjih znamenjih svoje agonije okupirana s poskusi rekrutiranja novih članov in z optimizacijo samoupravljanja –, se je začel odpirati prostor kulturne mobilnosti (uvoza in izvoza), v katerega se je očitno izjemno uspešno začel umeščati KPGT in v tem sklopu tudi Slovensko mladinsko gledališče, poleg njiju pa še cela vrsta drugih domačih alternativnih »kulturnih produktov«, med katerimi je bil verjetno najuspešnejši Laibach.

Tako so v času političnega in ekonomskega zatona SFRJ, ko so disciplinski partijski primeži izgubili moč, butnili na dan kulturni, umetniški in humanistični sedimenti, akumulirani v šestdesetih in sedemdesetih, se združili s katalizatorsko silo mlade punkovske generacije, ki je odraščala po uvedbi jugoslovanskih gospodarskih reform v letih 1964 in 1965, se pravi po vzponu jugoslovanskega potrošništva, in na samem koncu federativne zgodbe poskrbeli za najbolj vznemirljivo in ustvarjalno kulturno-umetniško, popkulturno ter emancipacijsko civilnodružbeno obdobje – ustvarili so alternativnega duha, iz katerega so nujno vzniknile tudi politične razlike in opozicije, na katere se zastareli hiperburokratizirani stroj socialistične federativne ureditve ni več zmožal ustrezno odzvati.

V to izjemno inkluzivno zgodbo urbane jugoslovanske umetnosti in kulture ter umetniške avtonomije se triumfalno vključi Ristićevo gledališko podjetje, ki je svojo idealno strukturo uobličilo v mrežnem projektu KPGT: 1. kot nekakšen sistem, paralelen jugoslovanski institucionalni gledališki mreži; 2. z

estetiko »novega baroka«, s katero Ristić utopična avantgardna razmerja med življenjem in umetnostjo prestavi v heterotopije novih gledaliških prostorov in ambientov, v kakršnih se kakor v svetiščih meditira o nekakšni popravi zamegljenega sveta; in 3. s pričanjem, da se v teh svetiščih nacionalna sestava jugoslovanske države z vsemi razlikami kultivira v skupno jugoslovansko nacijo, saj se v gledališču, kot pravi Ristić, vselej potrjuje skupnost.

Zdi se, da je slovenski del Ristićeve jugoslovanske gledališke zgodbe v pretežnem delu povezan prav t. z. že omenjenimi novimi produkcijskimi modeli zunajinstitucionalnih organizacij, ki so se vpisovali v pojem eksperimentalnih gledališč (Pekarna) in so bili tudi v prvih domačih primerih vpeti v mednarodne umetniške tokove, in 2. z marginalnimi institucijami, kamor so se v sedemdesetih in osemdesetih letih zaradi partijskih »okupacij« osrednjih ali nacionalnih ustanov umaknili delat najbolj potentni in drzni umetniki (SLG Celje, Slovensko mladinsko gledališče). Med letoma 1974 in 1989, ko je Ristić režiral v Sloveniji, je samo dvakrat delal v osrednjih institucijah, in sicer: leta 1976 je na vrhuncu krize v SNG Drama Ljubljana, ko so slovenski režiserji zaradi partijskih pritiskov bojkotirali to ustanovo, režiral *Cement* Heinerja Müllerja, leta 1990 pa v SNG Opera in balet Ljubljana slovensko ekspresionistično opero *Marija Kogoj Črne maske*. Hkrati pa se ni mogoče znebiti vtisa, da je svoja najbolj relevantna dela ustvaril v kontekstih različnih jugoslovanskih festivalskih produkcij in koprodukcij, različnih mladinskih organizacijskih struktur (center ZSMH – Zveze socialistične mladine Hrvaške Zagreb, kjer so nastajale prve produkcije pod imenom KPGT) in v institucijah zunaj republiških prestolnic (med letoma 1985 in 1994 je umetniško vodil Narodno gledališče v Subotici). Tako so se konfrontacije partijsko sprejemljivih odrskih estetik in gledaliških estetik »kulturnega terorizma« srečevale v glavnem na revijskih in sindikalnih gledaliških festivalih, na katerih so se vselej merile kulturne, politične, estetske in generacijske moči, ki so kar po vrsti sprožale škandale.

Četudi je omenjenim novim produkcijskim modelom v kontekstu propadajočega jugoslovanskega socializma uspelo, da so različnim estetskim tendencam zagotovili določeno stopnjo in obliko umetniške avtonomije, pa so se s tem, ko so se z uzurpacijo marginalnih prostorov izmaknili partijskemu nadzoru, ne da bi se kakorkoli oddaljili od neverjetno radodarnih socialističnih virov financiranja, po razpadu SFRJ v politično avtonomnih republikah vse bolj prilagajali novim, ekonomskim in finančnim oblikam nadzora, kakršnim je v Sloveniji najmočnejše nasprotovalo trdno jedro ljubljanske alternative. Ko se je v devetdesetih na Balkanu pojavila radodarna Soroseva fundacija, je povezava nevladnega pridobivanja (javnih) finančnih sredstev (*fundraising*) in domačih financ z izjemnim kulturnim optimizmom stopila na nepovratno pot neoliberalne finančne odvisnosti.

Težko je zagotovo reči, kdaj Ristić svojo gledališko estetiko prvič označi s pojmom »novi barok« – pojem je izpeljal iz dela *Renesansa in barok* (1888) Heinricha Wölfflina, o katerem se je podučil v srbski izdaji *Teorije književnosti* (1948, Nolit 1965) Renéja Welleka in Warrena Austina –, a zdi se, da je analitični aparat, s katerim je švicarski umetnostni zgodovinar z analizo formalnih značilnosti opredelil razlike med italijanskima renesanso in barokom v slikarstvu kot dveh manifestacijah različnih *Zeitgeistov*, jugoslovanskemu režiserju zagotovil nekakšno razlikovalno orodje, s katerim si je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta razložil premene časa in estetike (»konec modernizma in avantgard«, za katerega pravi, da ga je jasno zaznal ob koncu šestdesetih). Hkrati je pri njem našel potrditev za novo vrsto montaže odrskih dogodkov, vpeljavo umetniških postopkov in uporabo referenc, s katerimi si je odprl vrata v zgodovino (odrskih) umetnosti, literature, filma, avantgard ter rabe prostorov (interierjev, eksterierjev) in dokumentarnih gradiv kot v skladišče uporabnih in apropiativnih možnosti. Tovrstna liberalizacija metodologij v gledališkem ustvarjanju in razpostava odrskega znakovja v strukture, ki se izmikajo sistemu enoznačne interpretacije, je v jugoslovanskem gledališkem prostoru pomenila svojevrstno novost, v mednarodnem pa možnost integracije v različne kulturne kontekste, saj je Ristić svoje poglavitne gledališke predstave zrežiral prav v času, ko se je v Evropi in Ameriki začelo razpravljati o postmodernizmu v umetnosti.

9. decembra 1980 je Ljubiša Ristić v Slovenskem mladinskem gledališču debutiral s parafrazo Ajshilovih *Peržanov* in ji samo dobrih deset dni pozneje, 21. decembra, dodal predstavo, ki je imela v njegovem opusu verjetno najdaljšo genealogijo: *Missa in a minor*. To je pod naslovom *Grobница za Borisa Davidoviča*, po noveli iz istoimenske zbirke Kiševih kratkih zgodb, začel v Pekarni delati že sredi sedemdesetih let. *Missa* je s svojo kolažno strukturo, v kateri

so bili na scenaristično hrbtnico, ki jo je predstavljala Kiševa novela o univerzalnem revolucionarju Novskem, pripeti teksti iz ruske anarhistične in komunistične zgodovine, v dotedanjo prakso jugoslovanskega gledališča uspešno vpeljala tisto vrsto umetniške svobode, ki si je s posameznimi poskusi od konca šestdesetih let zaman skušala zagotoviti ustrezno vidnost. Zdi se, da je njegov resignirani retrospektivni obračun z zgodovino revolucij 20. stoletja s svežimi gledališkimi prijemi učinkoval kot nekakšna bomba, ki je usekala v puščavo gledališke krize in oznanila konec partijskega nadzora.

*Missa* je postala nekakšno oznanjenje novega obdobja Slovenskega mladinskega gledališča in njegov podpis. Ta marginalna gledališka institucija, na katero zaradi njenega otroško-mladinskega programa nihče ni gledal kot na resno možnost novega gledališkega poglavja, je tako priplavala v ospredje javne pozornosti sveža in prenovljena. Z ambivalentnim gledališkim znakovjem pa je začela pri občinstvu sprožati zelo raznolike odzive, od katerih so ji največ reklame naredili tisti, ki so bili do nje najbolj sovražno nastrojani. Istočasno sta Dušan Jovanović, ki je umetniški vodja tega gledališča postal pri enainštiridesetih letih, in Ljubiša Ristić, ki jih je imel osem manj, začela izvajati praktično gledališko reformo z rekrutiranjem mladih slovenskih režiserjev, ki so tako v svojih dvajsetih letih dobili ključne režijske priložnosti. Estetska diverzifikacija, ki je v sedemdesetih med gledališko kritiko veljala za enega od poglavitnih elementov gledališke krize, se je izoblikovala v vrhunskih predstavah, in bolj ko je politična kriza načenjala federativno strukturo in jo vodila proti njenemu koncu, bolj so se vrstili mednarodni uspehi KPGT-ja, Mladinskega ter novih gledaliških generacij.

Gospodarska rast, ki se je v osemdesetih v zahodni Evropi zgodila zaradi vzpona neoliberalne ekonomije in ki je Jugoslaviji v istem obdobju z nekaterimi prijemi, podobnimi reševanju današnje grške krize, pomagala prestrukturirati finančni dolg, je financirala tudi kulturne programe, v katerih se je dogajal takratni mednarodni uspeh jugoslovanskih umetnikov. Med slednjimi so danes mednarodno vidni zgolj še tisti, ki jim je njihovo delo uspelo vključiti v muzeje sodobnih vizualnih umetnosti.

#### KPGT

KPGT, kratica, sestavljena iz južnoslovanskega korpusa besed kazalište, pozorište, gledališče, teatar, je večznačni kulturni koncept, ki je od sedemdesetih let do danes doživel vrsto sprememb in naj bi bil v izhodišču manifestacija jugoslovanskega kulturnega in gledališkega unitarizma; poskus, da se jugoslovanski gledališki prostor izoblikuje kot skupen kulturni prostor. Njegov avtor je Ljubiša Ristić z ožjimi sodelavci, med katerimi je verjetno treba omeniti Nado Kokotovića, Dušana Jovanovića, Radeta Šerbedžijo, Dragana Klaića idr., ki so KPGT-ju v estetskem smislu zagotavljali nekakšno pluralno polje vzporednih, pa tudi hibridnih scenskih praks. V sedemdesetih letih je imel KPGT značilnosti ideje in umetniškega gibanja, pri čemer za njegovo ustanovno leto velja 1977., njegova prva predstava pa je bila Ristićeva režija Jovanovićeve drame *Osvoboditev Skopja* v Zagrebu; v osemdesetih letih je dobil značilnosti mreže (umetnikov, institucij, predstav, estetik itd.) in gledališke znamke, v katero je bila vključena cela vrsta umetnikov in hkrati nekaj gledaliških ustanov, ki so jih umetniki KPGT-ja bodisi vodili bodisi so bili njihovi bolj ali manj stalni umetniški rezidenti. Na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta dobi KPGT v odnosu do institucij, v katerih delajo njegovi umetniki, značilnosti umetniško-produkcijske taktike (celo nekakšne umetniške gverile). To bi se dalo povezati z geslom »pohod skozi institucije« s konca šestdesetih in s prizadevanjem po njihovi (vsaj delni) okupaciji. KPGT dobi sredi osemdesetih, ko Ljubiša Ristić prevzame vodenje Narodnega gledališča v Subotici, prav tam svojo bazo, hkrati pa kulturni programi KPGT-ja (festivali, repertoarji itn.) v tem obdobju začnejo delovati kot svojevrsten nabor umetniških del, neke vrste gledališki depo, v katerem so predstave KPGT-jevih sodelavcev nekakšne kataloške enote, ki jih predvsem Ljubiša Ristić lahko v vsakem trenutku (znova) potegne iz skladišča in postavi v izbranem gledališču v SFR Jugoslaviji. Od srede devetdesetih let pa je KPGT ime umetniškega programa in ansambla, ki ima sedež v nekdanji tovarni sladkorja (Šečerani) v Beogradu in tam deluje kot lokalno gledališče. Po razpadu SFRJ se je vrsta njegovih umetniških protagonistov in sodelavcev zaradi razpada skupnega političnega prostora, zaradi srbske nacionalistične uzurpacije ideje jugoslovanstva v političnih nesoglasjih v osemdesetih in Ristićevega političnega delovanja v stranki JUL od koncepta KPGT-ja distancirala. Nekateri so to storili javno, drugi o njem preprosto niso hoteli več govoriti. Ljubiša Ristić vztraja, da je ideja o skupnem kulturnem prostoru še vedno aktualna (posebno kritičen je do obravnavanja zahodnega Balkana kot »regije«, kakor to počne Evropska unija), ne glede na to, da je politična tvorba z imenom SFRJ razpadla.

(rv)

#### Kriza gledališča

Težko je jasno definirati, kaj vse je pomenila t. i. kriza gledališča v Jugoslaviji, čeprav kaže, da so se o njej strinjali tako konzervativni gledališčniki kot mlajši progresivni ustvarjalci na področju scenskih umetnosti; oboji so krivdo za nastale razmere pripisovali istim dejavnikom – gledališkim in izobraževalnim ustanovam, njihovim programom in organizacijam, financiranjem gledališč ter organiziranosti sistema –, vendar so zanjo navajali različne razloge in predlagali precej nasprotnoče si rešitve za izhod iz nje. Obdobje javnega govorjenja o krizi gledališča bi lahko zamejili nekje med sredino šestdesetih in sredino osemdesetih let, ko je javni diskurz v SFRJ uzurpirala invazivna jugoslovanska gospodarska in politična kriza.

Poglavitni element krize gledališča je bila od konca šestdesetih let postopna, a razmeroma vztrajna estetska diverzifikacija gledaliških praks v SFRJ. Pojav eksperimentalnih gledališč, zahteve po novih organizacijah gledaliških procesov, novih formatih gledaliških dogodkov, pravica do radikalnejših umetniških postopkov (vključno z drastičnimi oblikami interpretacij dramskih besedil), novih form dramskih ali celo dokumentarnih besedil, pa tudi vsebin, ki zadevajo sodobno družbeno stvarnost, in prizadevanja po emancipaciji npr. vizualnih in koreografskih gledaliških gradiv so stare jugoslovanske gledališke strukture ujeli nepripravljene. Nove estetske tendence so razumele kot izdajo gledaliških institucij, v katerih so si želele razvidnosti in monolitnosti in Ristić pa so jim očital nesposobnost pri rekrutiranju mlajše generacije v sistemsko mrežo. Vključevanje v institucije so terjali tudi takratni gledališki progresivci, vendar pod svojimi pogoji in brez estetskih prilagajanj. Jovanović in Ristić tako na začetku sedemdesetih let soglašata, da bi bilo treba institucije razpustiti in jih z razpisom predati novim, mlajšim ustvarjalnim ekipam, da bodo v njih uresničile svoje umetniške zamisli.

Po sprejetju ustave SFRJ iz leta 1974 in po uveljavitvi novega Zakona o združenem delu leto pozneje so v gledališke ustanove skušali vpeljati aktivnejšo obliko samoupravljanja, vendar se je ta nalepila na rigidno in hierarhično organizirane, zastarele gledališke institucije, v katerih se je samoupravljalna zapoved že v samem začetku izkazala za nefunkcionalno; še več, gledališke in kulturne ustanove je vrgla v sistemski kaos, v katerem se je začel odvijati nekakšen vsesplošen in vzajemni mobing, ki so ga vodstva težko nadzorovala. Samoupravljanje, ki se korakalo vstric s ponavljajočimi se prizadevanji povojnih kulturnih politik, da bi elitno umetnost nadomestile z ljudsko kot manifestacijo socialistične kulture, se je kot zapoved oblasti izkazalo za popolnoma nefunkcionalno. Zanimivo pa je nekaj drugega. Istega leta je takratna RTV Ljubljana po premieri Ristićeve predstave *Tako, tako!* opravila intervju z Ladom Kraljem, umetniškim vodjem alternativnega ljubljanskega gledališča Pekarna; v njem je Kralj z vso resnostjo izjavil: »Mi tu v Pekarni resnično prakticiramo samoupravljanje.« Kolektivno soavtorstvo, horizontalna organizacija umetniških procesov in soddločanje o organizaciji ustanov, ki je zablokiralo delo v javnih institucijah, je bilo v alternativnih gledališčih, ki so se učila pri ameriški neoavantgardi (Kralj je namreč eno študijsko leto preživel v New Yorku, pri ameriškem neoavantgardistu in teatrologu Richardu Schechnerju v njegovi The Performance Group), povsem stvarno in mogoče. V tem obdobju se med ustvarjalci zunajinstitucionalnih gledališč prvič pojavijo umetniki, ki jim delo v alternativnih prostorih ne pomeni zgolj prehodnega obdobja pred vstopom v institucije, ampak tudi javno razglašajo, da jih delo v njih ne zanima in da tam ne vidijo svoje prihodnosti. Mediji so to zaznali na začetku osemdesetih let, in to je bil dodaten argument za pisanje o krizi gledališča.

Medtem ko so kritiki, publicisti in umetniški vodje pri institucijah diagnosticirali repertoarni in uprizoritveni eklecticism, pomanjkanje idejno-estetskih orientacij, neenotnost v ansamblih, zmedenost gledalcev zaradi estetske neprofiliranosti programov, hlastanje po inovacijah za vsako ceno, neustreznost izobraževalnih sistemov, neadekvatnost financiranja v času poglobljajoče se gospodarske krize ter neposredno financiranje filma z gledališkimi proračuni (igralci so samovoljno odhajali snemat filme, česar jim umetniški vodje in direktorji niso mogli preprečiti), so se pozicije med osrednjimi in obrobni institucijami na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta začele prerazporejati, zunajinstitucionalna produkcija in z njo prekarizacija umetniških kadrov sta začeli naglo rasti, progresivci so institucionalno mašinerijo istočasno videli kot drago in razsipno, njen tehnično-administrativni del pa v odnosu do umetniškega kot odločno preobsežen in nefleksibilen. Hkrati z vsem tem se je stopnjevalo pisanje o nezaupanju v modele t. i. tradicionalnega gledališča.

Dušan Jovanović, ki je v reviji *Problemi* že leta 1969 objavil esej »Štirje elementi krize sodobnega gledališča« (med njimi omenja odsotnost ustreznih strokovnih in znanstvenih teatroloških diskurzov), je kot umetniški vodja v Slovenskem mladinskem gledališču skupaj s sodelavci, med katerimi je bil ključni Ljubiša Ristić, nekatere elemente krize rešil z drugačnim vodenjem, hkrati pa je tako rekoč nemudoma po nastopu funkcije rekrutiral režiserje (Vito Taufer, Janez Pipan), ki so bili v svojih zgodnjih dvajsetih, jim dal priložnost za delo in možnost za soddločanje o profilu institucije. Slovensko mladinsko gledališče je v naslednjih letih začelo graditi svoj mednarodni ugled

in prepoznavnost. In to v času, ko se je pisanje o krizi gledališča postopoma umikalo drugim temam.

(rv)

#### Režisersko gledališče

Po besedah teatrologa Borisa Senkerja poklic režiserja nastane v času realizma zaradi iskanja najučinkovitejšega načina realizacije slogovne in idejne enotnosti vsega, kar se prikazuje na odru, preoblikovano v imaginarni svet drame. V Jugoslaviji se začne o režiserskem gledališču govoriti predvsem od šestdesetih let prejšnjega stoletja naprej. Vendar pa so neoavantgardni eksperimenti v Ameriki in Evropi, ki so navdihovali Ristića, pogosto preizpraševali tudi samo organizacijo gledališke skupnosti. Četudi so veliko gledaliških kolektivov »vodile« močne avtorske osebnosti, sta bili na čelu enega kolektiva (Living Theater, Open Theater ...) pogosto dve osebi, ustvarjalnega procesa pa so se lotevali z željo po uveljavljanju ustvarjalnega in avtorskega potenciala vsakega posameznega člana kolektiva. Tako se lahko legitimno vprašamo, kateremu modelu kolektivnosti v gledališču bi se pridružil Ristić, še posebno če upoštevamo način, kako sam razmišlja o položaju režiserja:

»Režiser je demiurg ali pa ga ni. Vsiljuje konvencijo, ki izhaja iz nekega svetovnega nazora. Če ni svetovnega nazora, potem ni niti posebne konvencije, ki bi bila specifično izbrana za konkretno predstavo.«<sup>1</sup>

»Režiser je tisti, ki se je odločil za isto kot igralec, vendar si ni upal biti igralec. Ni si upal biti veliko ljudi in nihče. Režiser je tisti, ki je dovolj nečimrn, da je nekdo, da prevzame položaj boga in ustvarja svet.«<sup>2</sup>

(ng)

# Gonzo esej o kompleksu Ristić

Kada je Ljubiša Ristić došao u ljubljansku Pekarnu raditi predstavu s naslovom *Tako, tako!* prema tekstovima Mirka Kovača, kao redatelj nije imao važnijih ponuda za posao. Bilo je to 1974. godine, u vrijeme kada su se pod pritiscima Komunističke partije Jugoslavije (KPJ) utišale pregrijane političke temperature studentskih, civilnodruštvenih i nacionalnih pokreta koji su se između 1968. i 1971. godine u Srbiji, Sloveniji, a posebno masovno u Hrvatskoj prvi put u poslijeratnoj povijesti zajedničke države javno prihvatili kritike jugoslavenskoga socijalizma i rukovodećih politika na sistematskome, gospodarskom, vojnom i kulturnom području. U beogradskim studentskim prosvjedima koji su političkome rukovodstvu SFRJ predbacivali da je jugoslavenski socijalizam, rođen iz revolucije, podvrgnulo postupnoj eroziji, bio je aktivan i Ristić, u ono vrijeme između ostaloga i urednik lista *Student*. Reakcija rukovodstva KPJ koja je 1972. godine utišala glasove interne i eksterne političke opozicije te zaustavila brzi ritam gospodarskih reformi, tj. jugoslavenskoga gospodarskog čuda šezdesetih godina, proizvela je nešto što u Sloveniji s povijesne perspektive obilježavamo kao olovne sedamdesete.

Na području umjetnosti i kulture to se manifestiralo prije svega u hijerarhizaciji između centralnih i marginalnih kulturnih institucija te u rastućoj kulturnoj opoziciji koja je okupacijom manje nadziranih ili nenadziranih mjesta započela borbu za nove društvene i kulturne prostore. Pod političkim pritiscima i poslije prihvaćanja novoga Zakona o udruženome radu, koji je i na rigidno hijerarhijski organizirane kulturne institucije u obliku OOUR-a i SOUR-a prilijepio koncept (nefunkcionalnoga) samoupravljanja, središnje institucije zapale su u krizu koja se pokazivala u konfliktima na ideološkome, organizacijskom i estetskom području. Pojam koji je u tadašnjoj kazališnoj kritici i esejistici grozničavo pokušavao sondirati političke učinke spomenutih pristupa i konflikata rezimirala je sintagma kriza kazališta.

Kako bismo detaljnije razumjeli vrijeme u kojem je Ljubiša Ristić ušao u slovenski kazališni prostor i podvrgnuo ga umjetničkim metodama koje su poslije toga prvenstveno tzv. III. generaciji redatelja otvorile mogućnosti i ulile samosvijest za ostvarivanje njihovih vlastitih umjetničkih nastojanja, hamartijama jugoslavenske politike iz sedamdesetih godina u kojima se, gledajući iz današnje perspektive, dogodio redosljed temeljnih političkih grešaka koje su SFRJ kasnije dovele do njezina krvavog kraja, možda treba dodati još nekoliko ključnih vidika međunarodnih političkih, ekonomskih i posredno i kulturnih tokova. Oni su spomenutome kraju doprinijeli posredno i ne naposljetku su uvjet kako bismo razumjeli što je zbilja onaj međunarodni kulturni prostor gdje se osamdesetih počela uspješno smještati jugoslavenska kulturna produkcija, u kojoj su prednjačile predstave Ljubiše Ristića, Slovenskoga mladinskog gledališča, a istovremeno i djela retrogradnoga kolektiva Neue Slowenische Kunst, i kako je isti mijenjao domaće umjetničke horizonte.

U drugoj se polovini sedamdesetih godina u zapadnoj ekonomiji dogodilo nekoliko presudnih prekretnica koje su rekonstelirale modele gospodarskih i posljedično i kulturnih produktivnosti. Redosljed gospodarskih kriza i stagnacija koje su se u sedamdesetim godinama na Zapadu počele redati i manifestirati kombinacijom besposlenosti i visokih inflacija te energetskom krizom, zapadna je gospodarstva doveo u tjesnac koji su države počele rješavati eliminacijama onih gospodarskih, financijskih, ekonomskih i društvenih tekovina koje su povezane sa tzv. državom blagostanja.

Projekti redukcije javnih izdataka i gospodarskih uspona u zapadnim državama u tom su razdoblju povezani s počecima ubrzanoga uvođenja informacijskih tehnologija u gospodarstvo, s počecima privatizacije javnih sistema (npr. javnih medija koji u Italiji kasnije proizvode Berlusconijev medijski imperij), virtualizacijom financijskih tržišta, postupnom prekarizacijom radne snage i prekidom ili smanjenjem opsežnijeg državnog financiranja javnih (kulturnih) ustanova te posljedično uvođenjem mješavine javno-privatnih partnerstva u modele kulturnih politika (Velika Britanija) koje su poslije Drugoga svjetskog rata inače bile izrazito osnovane na nacionalnim kulturnim programima i njihovim institucijama, a u međunarodni prostor ulazile su kao nekakve nacionalne kulturne reprezentacije. Iz toga u razdoblju hladnoga rata nije bilo moguće izuzeti ni Sjedinjene Američke Države. Istovremeno su u sektoru umjetnosti i kulture počele nastupati promjene koje su upućivale na ono što danas nazivamo nevladin sektor u kulturi.

Na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine, kada se fasada jugoslavenskoga socijalizma i njegova gospodarskoga čuda u očekivanju Titove smrti održavala još jedino opsežnim međunarodnim kreditima nakon kojih su onda slijedile stabilizacijske mjere, novonastali umjetnički prekarijat počeo si je u međunarodnome kulturnom prostoru osiguravati tržište rada i vlastitu suvremenu kulturnu infrastrukturu međunarodnim mrežama, festivalima, umjetničkim i obrazovnim programima, alternativnim kulturnim prostorima i dr., i to bilo izvan rigidnih javnih institucija koje je podvrgnuo radikalnoj kritici, bilo rijetkim slučajevima njihovih okupacija. Taj je trend značio postupan prijelaz od kulturnih politika nacionalnoga tipa u produkcijske modele projektnoga i programskog financiranja, velikih korporacija te javno-privatnih partnerstva u kakve je uspon neoliberalizma gurnuo zapadni svijet (u Sloveniji je takva ustanova bila partijski bunker nazvan Cankarjev dom, kulturni i kongresni centar koji si je već u osamdesetim godinama skoro polovinu programskoga proračuna osiguravao sponzorskim sredstvima i koji je u tom razdoblju bio i glavni uvoznik međunarodne kulturne produkcije). Iako Ristić u sedamdesetim i osamdesetim godinama pretežno radi s glumcima kojima je socijalistički poredak još uvijek osiguravao stalna zaposlenja u institucijama, u Sloveniji se već u osamdesetim godinama kod pretežnoga dijela „nezavisne produkcije“ to počelo mijenjati budući da je u razdoblju između 1979. i 1989. godine broj prekarne radnika porastao za sto posto i krajem se devedesetih ustalio.

Na presjeku između nove zapadnjačke prekarne kontrakulture, koja je u osamdesetim godinama izbila u prvome redu po Europi, i progresivnih umjetničkih fenomena koji su se u Jugoslaviji u sedamdesetim godinama počeli kuhati po podrumima studentskih centara i naselja te u onim istim javnim ustanovama koje je Komunistička partija evidentirala kao manje važne – bilo zato što njihova stvaralaštva nije razumjela bilo zato što je u ranim znamenjima svoje agonije bila okupirana pokušajima regrutiranja novih članova i optimizacijom samoupravljanja – počeo se otvarati prostor kulturne mobilnosti (uvoza i izvoza) u koji se očito iznimno uspješno počeo smještati i KPGT i u dotičnome sklopu i Slovensko mladinsko gledalište, a osim njih još cijeli niz drugih domaćih alternativnih „kulturnih produkata“, među kojima je vjerojatno bio najuspješniji Laibach.

Tako su za vrijeme političkoga i ekonomskoga zalaska SFRJ, kada su disciplinske partijske stege izgubile moć, na svjetlo dana izbili kulturni, umjetnički i humanistički sedimenti akumulirani u šezdesetim i sedamdesetim godinama, udružili se s katalizatorskom snagom mlade pankerske generacije koja je odrastala poslije uvođenja jugoslavenskih gospodarskih reforma u 1964. i 1965., dakle poslije uspona jugoslavenskoga potrošačkog društva i na samome kraju federativne priče osigurali najzujbudljivije i stvaralačko kulturno-umjetničko, popkulturno i emancipacijsko civilnodruštveno razdoblje; stvorili su alternativni duh iz kojega su nužno niknule i političke razlike i opozicije na koje se zastarjeli hiperburokratizirani stroj socijalističkoga federativnog poretka više nije mogao odgovarajuće odazvati.

U ovu iznimno inkluzivnu priču urbane jugoslavenske umjetnosti i kulture te umjetničke autonomije trijumfalno se uključuje Ristićeva kazališna tvrtka koja je svoju idealnu strukturu uobličila u mrežnome projektu KPGT: 1. kao nekakav sistem paralelan jugoslavenskoj institucionalnoj kazališnoj mreži; 2. estetikom „novoga baroka“ kojom Ristić premješta utopijske avangardne odnose između života i umjetnosti u heterotopije novih kazališnih prostora i ambijenata u kojima se kao u hramovima meditira o nekakvom popravku zamagljenog svijeta; i 3. uvjerenjem da se u tim hramovima nacionalni sustav jugoslavenske države sa svim razlikama kultivira u zajedničku jugoslavensku naciju jer se u kazalištu, kao što kaže Ristić, uvijek potvrđuje zajednica.

Čini se da je slovenski dio Ristićeve jugoslavenske kazališne priče u pretežnome dijelu povezan upravo i s već spomenutim novim produkcijskim modelima izvaninstitucionalnih organizacija koji su se upisivali u pojam eksperimentalnih kazališta (Pekarna) i bili i u prvim domaćim slučajevima uključeni u međunarodne umjetničke tokove, i 2. s marginalnim institucijama gdje su se u sedamdesetim i osamdesetim godinama zbog partijskih „okupacija“ središnjih i nacionalnih ustanova povukli raditi najpotentniji i najodvažniji umjetnici (SLG Celje, Slovensko mladinsko gledalište). Između 1974. i 1989. godine, kada je Ristić režirao u Sloveniji, samo je dva puta radio u središnjim institucijama: 1976. godine, na vrhuncu krize u SNG Drama Ljubljana kada su slovenski režiseri zbog partijskih pritisaka bojkotirali tu ustanovu, režirao je *Cement* Heinerja Müllera, a 1990. godine u SNG Opera i balet Ljubljana slovensku ekspresionističku operu Marija Kogoja *Crne maske*. A istovremeno nije se moguce oduprijeti dojmu da je svoja najrelevantnija djela stvorio u kontekstima različitih jugoslavenskih festivalskih produkcija i koprodukcija, različitih omladinskih organizacijskih struktura (centar SSOH Zagreb, gdje su nastajale prve produkcije pod imenom KPGT) i u institucijama izvan republičkih prijestolnica (između 1985. i 1994. godine umjetnički je rukovodio Narodnim pozorištem u Subotici). Tako su se konfrontacije partijski prihvatljivih scenskih estetika i kazališnih estetika „kulturnoga terorizma“ uglavnom susretale na revijalnim i sindikalnim kazališnim festivalima na kojima su se uvijek mjerile kulturno-političke i generacijske moći koje su redom pokretale skandale.

Iako je spomenutim novim produkcijskim modelima u kontekstu propadajućeg jugoslavenskoga socijalizma različitim estetskim tendencijama uspješno osigurali određeni stupanj i oblik umjetničke autonomije, time što su uzurpacijom marginalnih prostora izmakli partijskoj kontroli, a da se istovremeno nikako nisu udaljili od nevjerojatno darežljivih socijalističkih izvora financiranja, poslije raspada SFRJ u politički autonomnim republikama sve su više pogodovali novim, ekonomskim i financijskim oblicima kontrole kakvima se u Sloveniji najjače protivila čvrsta jezgra ljubljanske alternative. Kada se u devedesetima na Balkanu pojavila darežljiva Sorosova fundacija, povezanost nevladinoga prikupljanja sredstava i domaćih financija s izuzetnim je kulturnim optimizmom kročila na nepovratan put neoliberalne financijske nezavisnosti.

Teško je sa sigurnošću reći kada Ristić svoju kazališnu estetiku prvi put obilježava pojmom „novi barok“ – pojam je izveo iz djela *Renesansa i barok* (1888.) Heinricha Wölfflina, o čemu se poučio u srpskome izdanju *Teorije književnosti* (1948., Nolit, 1965.) Renée Welleka i Warrena Austina, a čini se da je analitički aparat kojim je švicarski povjesničar umjetnosti analizom formalnih značajki definirao razlike između talijanske renesanse i baroka u slikarstvu kao dvije manifestacije različitih *Zeitgeist*a jugoslavenskome redatelju osigurao nekakvo distinktivno sredstvo kojim si je na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine objasnio promjene vremena i estetike („kraj modernizma i avangardi“

za koji kaže da ga je jasno osjetio krajem šezdesetih godina). Istovremeno je kod njega našao potvrdu za novu vrstu montaže scenskih događaja, uvođenje umjetničkih postupaka i upotrebu referencija kojima si je otvorio vrata u povijest (scenskih) umjetnosti, literature, filma, avangardi te upotrebe prostorija (interijera, eksterijera) i dokumentarnih materijala kao u skladište upotrebljivih i aroprijativnih mogućnosti. Takva liberalizacija metodologija u kazališnome stvaranju i razmještaj scenskih oznaka u strukturu koje izmiču sistemu jednoznačne interpretacije u jugoslavenskome je kazališnom prostoru značila svojevrsnu novost, a u međunarodnome mogućnost integracije u različite kulturne kontekste budući da je Ristić svoje glavne kazališne predstave režirao upravo u vrijeme kada se u Europi i Americi počelo raspravljati o postmodernizmu u umjetnosti.

Ljubiša Ristić debitirao je 9. prosinca 1980. u Slovenskom mladinskom gledalištu parafrazom Eshilovih *Perzijanaca*, a samo desetak dana kasnije, 21. prosinca, dodao joj je predstavu koja je u njegovu opusu najvjerojatnije imala najdužu genealogiju: *Missu in a minor*. Nju je pod naslovom *Grobница za Borisa Davidoviča* prema noveli iz istoimene zbirke Kiševih kratkih priča počeo raditi u Pekarni već sredinom sedamdesetih godina. *Missu* je svojom kolažnom strukturu, u kojoj su na scenarističku okosnicu koju je predstavljala Kiševa novela o univerzalnome revolucionaru Novskom bili prikvačeni tekstovi iz ruske anarhističke i komunističke povijesti, u dotadašnju praksu jugoslavenskoga kazališta uspješno uvela onu vrstu umjetničke slobode koja si je pojedinim pokušajima od kraja šezdesetih godina uzalud pokušavala osigurati odgovarajuću vidljivost. Čini se da je njegov rezignirani retrospektivni obračun s poviješću revolucija 20. stoljeća, sa svježim kazališnim pristupima djelovao kao nekakva bomba koja je tresnula u pustinju kazališne krize i nagovijestila kraj partijske kontrole.

*Missu* je postala nekakva objava novoga razdoblja Slovenskoga mladinskoga gledališta i njegov potpis. Ta je marginalna kazališna institucija, koju zbog njezina dječje-omladinskoga programa nitko nije gledao kao ozbiljnu mogućnost novoga kazališnog poglavlja, svježa i obnovljena izbila u prednji plan pažnje javnosti. A ambivalentnim kazališnim oznakama počela je kod publike izazivati vrlo raznolike odazive, od kojih su joj najviše reklame napravili oni koji su prema njoj bili najneprijateljskije nastrojeni. Istovremeno su Dušan Jovanović, koji je postao umjetnički voditelj tog kazališta s četrdeset jednom godinom, i Ljubiša Ristić s osam godina manje počeli provoditi praktičnu kazališnu reformu regrutiranjem mladih slovenskih redatelja koji su tako u svojim dvadesetim godinama dobili ključne redateljske prilike. Estetička diverzifikacija koja je u sedamdesetima među kazališnim kritičarima važila za jedan od glavnih elemenata kazališne krize uobličila se u vrhunskim predstavama i što je politička kriza više narušavala federativnu strukturu i vodila je prema njezinome kraju, toliko su se više nizali međunarodni uspjesi KPGT, Mladinskoga i novih kazališnih generacija.

Gospodarski rast koji se u osamdesetima u zapadnoj Europi dogodio zbog uspona neoliberalne ekonomije i koji je Jugoslaviji u istome razdoblju nekim pristupima sličnima rješavanju današnje grčke krize pomogao prestrukturirati financijski dug financirao je i kulturne programe u kojima se dogodio tadašnji međunarodni uspjeh jugoslavenskih umjetnika. Među potonjima danas su međunarodno vidljivi samo još oni kojima je uspješno uključiti njihov rad u muzeje suvremenih vizualnih umjetnosti.

## KPGT

KPGT, kratica sastavljena od južnoslavenskoga korpusa riječi kazalište, pozorište, gledalište, teatar, višeznačni je kulturni koncept koji je od sedamdesetih godina do danas doživio niz promjena i trebao je biti u polazištu manifestacija jugoslavenskoga kulturnog i kazališnog unitarizma; pokušaj da se jugoslavenski kazališni prostor oblikuje kao zajednički kulturni prostor. Njegov je autor Ljubiša Ristić s užim suradnicima, među kojima vjerojatno treba spomenuti Nadu Kokotović, Dušana Jovanovića, Radu Šerbedžiju, Dragana Klaića i druge koji su u KPGT-u u estetskome smislu osigurali nekakvo pluralno polje paralelnih i hibridnih scenskih praksi. U sedamdesetim je godinama KPGT imao karakteristike ideje i umjetničkoga pokreta. Za godinu njegova osnivanja smatra se 1977., a njegova je prva predstava bila Ristićeva režija Jovanovićeve drame *Oslobođenje Skopja* u Zagrebu. U osamdesetim je godinama dobio karakteristike mreže (umjetnika, institucija, predstava, estetika itd.) i kazališne marke u koju je bio uključen cijeli niz umjetnika i istovremeno nekoliko kazališnih ustanova koje su umjetnici KPGT-a ili vodili ili su bili njihovi više-manje stalni umjetnički rezidenti. Na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine KPGT u odnosu prema institucijama u kojima rade njegovi umjetnici dobiva osobine umjetničko-produkcijske taktike (čak nekakve umjetničke gerile). To bi se moglo povezati s parolom „pohod kroz institucije“ s kraja šezdesetih i nastojanjem za njihovom (barem djelomičnom) okupacijom. Kada Ljubiša Ristić sredinom osamdesetih preuzima vođenje Narodnoga pozorišta u Subotici, KPGT upravo tamo dobiva svoju bazu, a istovremeno kulturni programi KPGT (festivali, repertoari itd.) u tom razdoblju počinju djelovati kao svojevrsan izbor umjetničkih djela, svojevrsan kazališni depo u kojemu su predstave suradnika KPGT nekakve kataloške jedinice koje prije svega Ljubiša Ristić može u svakome trenutku (iznova) izvući iz skladišta i postaviti na scenu u izabranome kazalištu u SFR Jugoslaviji. A od sredine devedesetih KPGT-om se zove umjetnički program i ansambli koji ima sjedište u nekadašnjoj Šećerani u Beogradu i tamo djeluje kao lokalno kazalište. Poslije raspada SFRJ niz se njegovih umjetničkih protagonista i suradnika zbog propasti zajedničkoga političkog prostora, zbog srpske nacionalističke uzurpacije ideje jugoslavenstva u političkim nesuglasicama u osamdesetim i Ristićeva političkog djelovanja u partiji Jugoslovenska leвица (JUL) distancirao od KPGT-a. Neki su to učinili javno, a drugi o njemu jednostavno više nisu htjeli govoriti. Ljubiša Ristić insistira da je ideja o zajedničkome kulturnom prostoru, bez obzira na to što se politička tvorevina s imenom Jugoslavija raspala, još uvijek aktualna (posebno je kritičan prema shvaćanju zapadnoga Balkana kao „regije“ kao što to čini Europska unija).

(rv)

## Kriza kazališta

Teško je jasno definirati što sve je značila tzv. kriza kazališta u Jugoslaviji, iako izgleda da su o njoj bili suglasni konzervativni kazalištarci, a i mlađi progresivni stvaraoči na području scenskih umjetnosti; i jedni i drugi pripisivali su kriv-



Uroš Kaurin, Draga Potočnjak, Jerko Marčič, Blaž Šef, Matej Recer, Primož Bezjak; foto / photo Nejc Saje





Uroš Kaurin, Draga Potočnjak, Jerko Marčić, Nika Mišković, Blaž Šef, Matej Recer, Primož Bežjak;  
foto / photo Nejc Saje

nju za nastale prilike istim čimbenicima – kazališnim i obrazovnim ustanovama, njihovim programima i organizacijama, financijerima kazališta te organiziranosti sustava – ali su za krizu navodili različite razloge i predlagali dosta suprotna rješenja za izlazak iz nje. Granicu razdoblja javnoga govorenja o krizi kazališta mogli bismo povući negdje između sredine šezdesetih i sredine osamdesetih godina, kada je javni diskurz u SFRJ uzurpirala invazivna jugoslavenska gospodarska i politička kriza.

Glavni element krize kazališta bila je od kraja šezdesetih godina postupna, ali relativno ustrajna estetska diversifikacija kazališnih praksi u SFRJ. Pojava eksperimentalnih kazališta, zahtjevi za novim organizacijama kazališnih procesa, novim formatima kazališnih događaja, pravo na radikalnije umjetničke postupke (uključujući drastične oblike interpretacija dramskih tekstova), nove forme dramskih ili čak dokumentarnih tekstova, a i sadržaje koji se tiču suvremene društvene stvarnosti i nastojanja za emancipacijom npr. vizualnih i koreografskih kazališnih materijala stare su jugoslavenske kazališne strukture uhvatili nepripremljene. Nove estetske tendencije shvatile su kao izdaju kazališnih institucija u kojima su željele razvidnost i monolitnost, a istovremeno su im predbacivale nesposobnost u regrutiranju mlađe generacije u sistemsku mrežu. Uključivanje u institucije tražili su i tadašnji kazališni progresivci, ali pod svojim uvjetima i bez estetskih prilagodavanja. Jovanović i Ristić na početku sedamdesetih godina slažu se da bi institucije trebalo raspustiti i putem natječaja predati ih novim, mlađim kreativnim ekipama da u njima ostvare svoje umjetničke zamisli.

Poslije donošenja ustava SFRJ iz 1974. godine i poslije stupanja na snagu novoga Zakona o udruženome radu godinu dana kasnije u kazališne se ustanove pokušavao uvesti aktivniji oblik samoupravljanja, ali se on naljepio na rigidno i hijerarhijski organizirane, zastarjele kazališne institucije u kojima se zapovijest samoupravljanja već u samome početku pokazala nefunkcionalnom; štoviše, kazališne i kulturne ustanove bacila je u sustavni kaos u kojemu se počeo odvijati nekakav sveopći i uzajamni mobing koji su rukovodstva teško kontrolirala. Samoupravljanje koje je koračalo usporedno s ponavljajućim nastojanjima poslijeratnih kulturnih politika da nadomjesti elitnu umjetnost narodnom kao manifestacijom socijalističke kulture, kao zapovijest vlasti pokazalo se sasvim nefunkcionalnim. Međutim, zanimljivo je nešto drugo. Iste je godine tadašnja RTV Ljubljana poslije premijere Ristićeve predstave *Tako, tako!* napravila intervju s Ladom Kraljem, umjetničkim voditeljem alternativnoga ljubljanskog kazališta Pekarna; u njemu je Kralj sasvim ozbiljno izjavio: „Mi ovdje u Pekarni zbilja prakticiramo samoupravljanje.“ Kolektivno suautorstvo, horizontalna organizacija umjetničkih procesa i suodlučivanje o organizaciji ustanova koje je blokiralo rad u javnim institucijama u alternativnim je kazalištima koja su učila od američke neoavangarde (naime, Kralj je jednu studijsku godinu proveo u New Yorku kod američkoga neoavangardista i teatrologa Richarda Schechnera u njegovoj The Performance Group) bilo sasvim stvarno i moguće. U tom se razdoblju među stvaraocima izvaninstitucionalnih kazališta prvi put pojavljuju umjetnici kojima rad u alternativnim prostorima ne znači samo prijelazno razdoblje prije ulaska u institucije nego i javno proglašavaju da ih rad u njima ne zanima i da tamo ne vide svoju budućnost. Mediji su to primijetili početkom osamdesetih godina i to im je bio dodatan argument za pisanje o krizi kazališta.

Dok su kritičari, publicisti i umjetnički voditelji u institucijama dijagnosticirali repertoarni i izvedbeni eklektizam, pomanjkanje idejno-estetičkih orijentacija, nejedinstvenost u ansamblima, zbunjenost glumaca zbog estetičke neprofiliranosti programa, žudnju za inovacijama po svaku cijenu, neprikladnost obrazovnih sustava, neadekvatnost financiranja u vremenu produbljujuće gospodarske krize te neposredno financiranje filma iz kazališnih budžeta (glumci su svojevoljno odlazili snimati filmove, što im umjetnički voditelji i direktori nisu mogli spriječiti), pozicije između središnjih i sporednih institucija na prijelazu iz sedamdesetih godina u osamdesete počele su se preraspoređivati, izvaninstitucionalna produkcija i s njom prekarizacija umjetničkih kadrova počela je naglo rasti, istovremeno su progresivci institucionalnu mašineriju vidjeli kao skupu i rasipnu, a njezin tehničko-administrativni dio u odnosu prema umjetničkome kao izrazito preopsežan i nefleksibilan. A istovremeno sa svim tim stupnjevalo se pisanje o nepovjerenju u modele tzv. tradicionalnoga kazališta.

Dušan Jovanović u časopisu *Problemi* još je 1969. godine objavio esej „Četiri elementa krize suvremenoga kazališta“ (među njima spominje i odsutnost odgovarajućih stručnih i znanstvenih teatroloških diskurza); kao umjetnički voditelj u Slovenskome mladinskom gledališću zajedno sa suradnicima – među kojima je bio ključni Ljubiša Ristić – neke elemente krize riješio je drukčijim rukovođenjem, a istovremeno je takoreći smjesta poslije preuzimanja funkcije regrutirao režisere (Vito Taufer, Janez Pipan) koji su bili u svojim ranim dvadesetima, dao im je priliku za posao i mogućnost suodlučivanja o profilu institucije. Slovensko mladinsko gledališće u narednim je godinama počelo graditi svoj međunarodni ugled i prepoznatljivost. I to u vremenu kada je pisanje o krizi kazališta postupno davalo mjesto drugim temama.

(rv)

#### Redateljsko kazalište

Prema teatrologu Borisu Senkeru figura redatelja nastaje u vrijeme realizma zbog potrage da se pronađe najučinkovitiji način realizacije stilskog i idejnog jedinstva svega što će biti prikazano na pozornici, preoblikovano u imaginarni svijet drame. U Jugoslaviji se o redateljskome kazalištu počinje govoriti od šezdesetih godina prošloga stoljeća nadalje. Međutim, neoavangardni eksperimenti u Americi i Europi, kojima je i Ristić bio nadahnut, često su propitivali i organizaciju kazališne zajednice. Premda su mnogi od kazališnih kolektiva bili „predvođeni“ snažnim autorskim ličnostima, često su dvije osobe bile na čelu jednog kolektiva (Living Theater, Open Theater...), a procesu stvaranja pristupalo se s ambicijom afirmiranja kreativnog i autorskog potencijala svakoga pojedinog člana kolektiva. Legitimno je zapitati se uz koji bi model kolektiviteta u kazalištu Ristić pristao, posebno uzme li se u obzir način na koji sam rezonira o poziciji redatelja:

„Reditelj je ili demijurg ili ga nema. Nameće konvenciju koja proizlazi iz nekog pogleda na svet. Ako nema pogleda na svet, nema ni posebne konvencije koja bi bila specifično odabrana za konkretnu predstavu.“

„Reditelj je onaj koji se opredelio za isto što i glumac, ali se nije usudio da bude glumac. Nije se usudio da bude mnogo ljudi i niko. Reditelj je onaj koji ima taštinu da bude neko i da preuzme božansku poziciju i da stvara svet.“<sup>92</sup>

(ng)

# A Gonzo Essay about the Ristić Complex

When Ljubiša Ristić arrived at the Pekarna Theatre in Ljubljana to work on the performance called *So, So!* based on the texts by Mirko Kovač, he was a director who had no significant offers for work. This was in 1974, in the time when the pressures from the leadership of the League of Communists of Yugoslavia quelled the overheated political temperatures of student, societal, civic and national movements that between 1968 and 1971 in Serbia, in Slovenia and particularly massively in Croatia publicly criticised Yugoslav socialism and the leadership's policies concerning the system, economy, military and culture for the first time in the post-war history of the common country. The Belgrade student protests, which blamed the political leadership of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) for subjecting the Yugoslav socialism born out of the revolution to gradual erosion, saw Ristić as an active participant – at the time he was, amongst other things, also the editor of the newspaper *Student*. The reaction of the leadership of the League of Communists of Yugoslavia, which in 1972 silenced the voices of internal and external political opposition and stopped the fast rhythm of economic reforms, the so called Yugoslav miracle of the 1960s, produced something which, from the historical perspective, is labelled in Slovenia as the lead seventies.

In the field of arts and culture this was manifested primarily in the hierarchy between the centralised and the marginalised cultural institutions and in the growing cultural opposition that by occupying less controlled or uncontrolled spaces started the struggle for new social and cultural places. Under the political pressure and after the adoption of the new Law on Associated Labour which slapped the label of (non-functioning) self-management on cultural organisations, rigidly hierarchised into Basic and Composite Organisations of Associated Labour (BOALs and COALs), the centralised institutions slid into a crisis evident in the conflict on ideological, organisational and aesthetic fields. The notion which tried to probe the political effects of the mentioned approaches and conflicts in the theatre criticism and essays of the time was summarised in the phrase: the crisis of theatre.

To be able to better understand the time in which Ristić entered the Slovenian theatre space and subjugated it to the artistic procedures that then opened possibilities particularly to the third generation of directors and gave them the self-confidence to realise their own artistic endeavour, it might be sensible to add some key aspects of the international political, economic and, indirectly, also cultural currents to the hamartias of the 1970s Yugoslav politics in which, seen from today's perspective, a sequence of fundamental political mistakes were made that later brought SFRY to its bloody end. The currents mentioned contributed to the said ending indirectly and were, after all, *conditio sine qua non* for us to understand what was really that international cultural space into which the Yugoslav cultural production started to successfully position itself in the 1980s. A space in which Ljubiša Ristić's performances were in the forefront, as well as those of the Mladinsko Theatre and those of a part of the retrograde collective Neue Slowenische Kunst. A space that changed local artistic horizons.

A couple of decisive breaks occurred in the Western economy in the second half of the seventies, which re-constituted models of economic and consequently cultural productivity. The sequence of economic crises and stagnations that started to follow one another in the seventies in the West and manifested in a combination of unemployment, high inflation and an energy crisis, put Western economies in dire straits. Countries started solving this situation by eliminating those industrial, financial, economic and social gains that were linked to the so-called welfare state.

The projects of reducing public spending and economic impetus in the Western countries were linked to the beginning of an accelerated introduction of information technologies into economy. Other spending cuts were visible in the beginnings of the privatisation of the public systems (for example, the public media, which in Italy later manufactured Berlusconi's media empire), the virtualisation of financial markets, the gradual precarisation of the work force, the interruption or reduction of substantial state financing of public (cultural) institutions and, subsequently, establishing a mixture of public-private partnerships into the models of cultural politics (United Kingdom). After WWII, these had been vehemently based on national cultural programmes and their

institutions, entering the international space as some sort of national cultural teams. During the Cold War it was not even possible to exclude the United States of America from this practice. At the same time, the arts and culture sector started experiencing changes that pointed towards what we now call the non-governmental sector in culture.

On the transition from the 1970s to the 1980s, in expectation of Tito's death, the façade of the Yugoslav socialism and its economic miracle was maintained only by substantial international loans that were later followed by stabilisation measures. In this time, the newly formed artistic precariat started securing its own work market in the international cultural space and its own contemporary cultural infrastructure complete with international networks, festivals, art and education programmes, alternative cultural spaces, etc., be it outside the rigid public institutions, which the artistic precariat exposed to radical criticism, be it, in rare cases, with their occupation. This trend meant a gradual shift from the cultural policies of the national type into production models of project and programme financing, large co-productions and public-private partnerships, into which the Western world was pushed with the rise of neoliberalism. In Slovenia, such a practice was seen in the party "bunker" called Cankarjev dom, Cultural and Congress Centre, which as early as the eighties secured half of its programming budget through sponsors, and which was, in that time, also the principal importer of international cultural production. Although in the seventies and eighties, Ristić was mostly working with actors who were still guaranteed permanent employment in institutions by the socialist regime, in Slovenia this began to change in the eighties, as the growth in the number of precarious workers in culture doubled between 1979 and 1989, stabilising only by the end of the nineties.

On the crossroads between the new Western precarious counter-culture, which particularly in Europe erupted in the eighties, and the progressive artistic phenomena, which in the 1970s Yugoslavia started to bubble in the basements of student centres and dormitories and in those public institutions that the Communist party registered as less important – be it because it didn't understand their creativity, be it because it was itself in the early stages of its own agony, preoccupied with the attempts to recruit new members and the optimisation and self-management – the space of cultural mobility (of import and export) started opening, and the KPGT started to obviously position itself into it very successfully, together with the Mladinsko. Along with them, a series of other local alternative "cultural products" also positioned themselves internationally, the most successful probably being Laibach.

Hence in the time of the political and economic twilight of the SFRY, when the disciplinary party vice had already lost its grip, the cultural, artistic and humanist sediments erupted, a leftover accumulation from the sixties and the seventies; they merged with the catalysing force of the young punk generation which grew up after the implementation of the Yugoslav economic reforms in 1964 and 1945, that is to say, after the rise of Yugoslav consumerism. At the very end of the federative story, they provided the most exciting and creative cultural-artistic, pop-cultural and emancipatory civic and societal period – they created an alternative spirit from which political differences and oppositions were necessarily born and to which the antiquated and hyper-bureaucratised machine of the socialist federative system could no longer adequately respond.

Ristić's theatre enterprise fits triumphantly into this extremely inclusive story of the urban Yugoslav art and culture and artistic autonomy. It embodies its ideal structure in the network project KPGT: 1) as some sort of a system, parallel to the Yugoslav institutional theatre network; 2) with the aesthetics of the "new baroque", with which Ristić moves the utopian avant-garde relationship between life and art to the heterotrophy of new theatre spaces and ambiances in which one meditates – akin to temples – about some rectification of the blurred world; and 3) with the conviction that in these temples, the national structure of the Yugoslav state with all its differences will cultivate into a common Yugoslav nation because in theatre, as Ristić says, community is always reaffirmed.

It seems that the Slovenian part of Ristić's Yugoslav theatre story is in the most part connected exactly with 1) the already mentioned new production models of non-institutional organisations that were inscribed into the notion of experimental theatres (Pekarna) and were in the first home-grown cases integrated into international artistic currents; and 2) the marginalised institutions where, in the seventies and the eighties, as a result of the party occupations of the centralised or national institutions, the most potent and daring artists moved to work (Celje People's Theatre, Mladinsko). Between 1974 and 1989 when Ristić directed in Slovenia, he only worked in central public institutions twice: in 1976, at the height of the crisis in SNG Drama Ljubljana, which at the time Slovenian directors were boycotting because of party pressure, he directed Heiner Müller's *Cement*; and in 1990 at the SNG Opera and Ballet Ljubljana the Slovenian expressionist opera by Marij Kogoj *Black Masks*. At the same time, we cannot shake off the impression that his most relevant works were created in the context of different Yugoslav festival productions and co-productions, different youth organisational structures (the centre of the League of Socialist Youth Croatia in Zagreb, where the first KPGT production took place) and in institutions away from the republic capitals (between 1985 and 1994 he led the National Theatre in Subotica). So the confrontations of the party-acceptable stage aesthetics of "cultural terrorism" were met mostly at the review or union theatre festivals where cultural-political forces always crossed swords, as did the aesthetic and generational ones, and every single one of them triggered scandals.

Although the mentioned new production models in the context of the decaying Yugoslav socialism succeeded in providing a certain level and form of artistic autonomy to different aesthetic tendencies, by usurping marginal spaces to eschew party surveillance but not distancing themselves in any way from the unbelievably generous socialist sources of funding, in the politically autonomous republics after the disintegration of SFRY, these models increasingly made themselves suitable to the new, economic and financial forms of control which in Slovenia were most strongly opposed by the steadfast core of the Ljubljana alternative scene. When the generous Soros Foundation appeared in the Balkans in the nineties, the link between the non-governmental fundraising and local finance stepped, with exceptional cultural optimism, on the irreversible path of neoliberal financial dependency.



It is hard to say for sure when Ristić labelled his theatre aesthetic as the “new baroque” for the first time. He took the concept from the work *Renaissance and Baroque* (1888) by Heinrich Wölfflin, about whom he learnt from the Serbian edition of *Theory of Literature* (1948, Nolit 1965) by René Wellek and Warren Austin. Yet, it seems that the analytical apparatus with which the Swiss art historian, by analysing formal characteristics defined the differences between the Italian renaissance and baroque in painting as two manifestations of different *Zeitgeists*, provided the Yugoslav director some sort of a research tool with which, on the break of the sixties into seventies, Ristić used to explain to himself the changes of time and aesthetics (“the end of modernism and the avant-garde”, which he claims he'd clearly perceived at the end of the sixties). At the same time, Ristić found confirmation in Wölfflin for a new type of montage of stage events, the introduction of artistic procedures and the use of references with which he opened his door into the history of (stage) art, literature, film, avant-gardes and the use of space (interiors, exteriors) and documentary materials as if they were a warehouse of useful and appropriative possibilities. This type of liberalisation of methodologies in theatre creativity and the setting of stage signs into structures that eschewed the system of an unambiguous interpretation meant a peculiar novelty in the Yugoslav theatre space at the time. In the international, it meant a possibility of integration into many different cultural contexts, because Ristić directed his capital performances in the very time when, in Europe and in America, the debates started on post-modernism in art.

On 9 December 1980, Ljubiša Ristić debuted at the Mladinsko with the paraphrase of Aeschylus's *The Persians* and in less than a fortnight, on 21 December, added the performance that in his opus probably had the longest genealogy: *Missa in a minor*. Once titled *A Tomb for Boris Davidovich*, after a novella of the same name from a short story collection by Danilo Kiš, Ristić started working on it in the mid-seventies in the Pekarna. *Missa* with its collage structure, where onto the backbone of the script – Kiš's novella about the universal revolutionary Boris Davidovich Novski – texts were pinned from Russian anarchist and communist history, brought that kind of artistic freedom into the then-current practice of Yugoslav theatre that in vain attempted to carve a space for itself with several attempts from the late 1960s onwards. It seems that Ristić's resigned retrospective confrontation with the history of revolutions of the 20th century using fresh theatre procedures functioned like some sort of a bomb which blasted through the desert of the crisis of theatre and announced the end of the party control.

*Missa* became a sort of harbinger of a new era of the Mladinsko and its signature performance. This marginalised theatre institution, which nobody took seriously because of its programme for children and youth, sailed to the front of the public attention fresh and ready. But with the ambivalent theatre signs it started to evoke very different reactions with the audience, and the best advertising came from those who were the most hostile towards it. At the same time, Dušan Jovanović, who at the age of forty-one became the artistic director of the theatre, and Ljubiša Ristić, who was eight years younger, started realising the practical theatre reform by recruiting young Slovenian directors who thus got their key directorial chances in their twenties. The aesthetic diversification which, according to the theatre critics, in the 1970s was considered as one of the most prominent elements of the theatre crisis, was embodied in superior performances and the more the political crisis began to gnaw the federative structure and led it towards its demise, the more the international successes of the KPGT, the Mladinsko and the new theatre generations appeared.

The economic growth that happened in Europe in the 1980s because of the rise of the neoliberal economy and helped Yugoslavia in that same period to restructure its financial debt with certain measures, similar to those used to solve the Greek crisis today, also financed cultural programmes that brought about the success of Yugoslav artists. Today, only those who managed to get their work included into the museums of contemporary visual arts remain visible internationally.

#### KPGT

KPGT, an acronym formed from the words for theatre in the southern-Slavic corpus: *kazalište*, *pozorište*, *gledališče*, *teatar*, is a multi-notional cultural concept which has experienced many changes from the seventies

until now. Originally, it was to be a manifestation of the Yugoslav cultural and theatre unitarism; an attempt for the Yugoslav theatre space to form itself as a unified cultural space. Its author is Ljubiša Ristić with his close associates, of whom the ones who should probably be mentioned are Nada Kokotović, Dušan Jovanović, Rade Šerbedžija, Dragan Klaić, etc., who provided the KPGT, aesthetically speaking, with some sort of a plural field of parallel, as well as hybrid, stage practices. In the seventies, the KPGT had all the traits of an idea and an artistic movement. With 1977 considered the year of its foundation, its first performance was Ristić's direction of Jovanović's play *The Liberation of Skopje* in Zagreb. In the eighties it acquired the traits of a network (of artists, institutions, performances, aesthetics, etc.) and of a theatre brand in which a series of artists participated, as well as several theatre institutions that were either led by KPGT-related artists or were their more or less permanent artistic bases. In the transition from the seventies into the eighties, the KPGT gained, in the relation to the institutions in which its artists worked, the characteristics of artistic-production tactics (some sort of artistic guerrilla, even). This could be linked to the late sixties slogan “a march through institutions” and to the aspiration for their (at least partial) occupation. In the mid-eighties, when Ljubiša Ristić took over as the manager of the National Theatre in Subotica, the KPGT based itself there, while in this period the cultural programmes of the KPGT (festival, repertoires, etc.) also started functioning as a peculiar collection of artistic works. That is, they became some sort of a theatre depot in which the performances of the KPGT collaborators were nearly catalogue units, which particularly Ljubiša Ristić could, at any time, (again) pull out from the warehouse and stage in a selected theatre in the SFR Yugoslavia. From the mid-nineties, the KPGT is the name of an artistic programme and ensemble based in the former sugar factory (Šećerana) in Belgrade that operates there as a local theatre. After the dissolution of the SFRY, due to the collapse of the common political space, the Serbian nationalist usurpation of the idea of the Yugoslavhood in political disagreements of the eighties and Ristić's participation in the JUL (Yugoslav Left) party, a number of its artistic protagonists and collaborators, distanced themselves from the KPGT concept. Some did so publicly, some simply refused to talk about it any longer. Ljubiša Ristić still insists that the idea of the common cultural space is pertinent (and is particularly critical of treating the western Balkans as a “region”, in the way the European Union does it), regardless of the fact that the political structure called SFRY collapsed.

(rv)

#### The Crisis of Theatre

It is difficult to define clearly all the meanings of the so called crisis of theatre in Yugoslavia, although it seems that conservative thespians as well as younger progressive creators in the field of performing arts all agreed on it; both blamed the same factors for the situation – theatre and educational institutions, their programmes and organisations, financiers of theatres and the organisation of the system, yet listed different reasons for it and suggested rather opposing solutions to end it. The period of the public speaking about the crisis could be placed somewhere between the mid-sixties and mid-eighties, when the public discourse in the SFRY was usurped by the invasive Yugoslav economic and political crisis. “

From the end of the sixties, the principal element of the crisis of theatre was a gradual, yet relatively persistent, aesthetic diversification of the theatre practices in the SFRY. The emergence of experimental theatres; the demands for new organisational theatre processes and for new formats of theatre events; the right to more radical artistic procedures (including drastic forms of interpretation of dramatic texts), new drama forms or even documentary texts, and also contents that deal with the contemporary social reality; and the endeavours for the emancipation of, for example, visual and choreographic theatre materials caught the old theatre structures of Yugoslavia unprepared. The latter understood the new aesthetic tendencies as a betrayal of theatre institutions in which aesthetic tendencies should be clear and monolithic, yet at the same time, the institutions were chided for their inability to recruit the younger generation into the systemic network. Theatre progressives also demanded to be included into the institutions, but under their own conditions and without aesthetic adjustments. Jovanović and Ristić thus at the beginning of the seventies agreed that institutions should be dissolved and, through public tenders, given over to new, younger creative teams who could realise their artistic ideas in them.

Following the adoption of the 1974 SFRY Constitution and after the enactment of the new Law of Associated Labour a year later, theatre institutions tried to implement a more active form of self-management, but this was stuck onto the rigid and hierarchically organised, outdated theatre institutions where the self-managing commandment proved futile from the get-go; even more, it threw theatre and cultural institutions into a systemic chaos in which some sort of general and reciprocal mobbing started to take place that the managements had trouble controlling. Self-management, which marched alongside the repeated endeavours of the post-war cul-

tural politics to replace elite art with the popular one as a manifestation of the socialist culture, proved to be, as a directive from the authorities, completely not-functional. But something else is interesting. In that same year after the première of Ristić's performance *So, So!*, the radio-television channel RTV Ljubljana (today's RTV Slovenia) conducted an interview with Lado Kralj, the artistic director of the alternative Ljubljana theatre Pekarna, where Kralj totally earnestly stated: “We here at the Pekarna truly practise self-management.” Collective co-authorship, horizontal organisation of artistic processes and co-determination about the organisation of the institutions, which blocked the work in public institutions, was completely feasible and possible in alternative theatres, which had learnt from the American neo-avant-garde (Kralj spent an academic year in New York City, with The Performance Group and its director, the American neo-avant-garde artist and theatre researcher Richard Schechner). In this period, artists appear for the first time amongst the creators in the non-institutional theatres who don't see the work in alternative spaces merely as a transition period before the entrance into institutions, but also declare publicly that the work in these institutions is of no interest to them and that they don't see their future in it. The media notices it in the beginning of the eighties and uses it as an additional argument for writing about the crisis of theatre.

While the critics, publicists and artistic directors of institutions were diagnosing repertory and performative eclecticism, a lack of ideational-aesthetic orientations, discord in ensembles, confusion of the spectators because of the aesthetic non-profiling of the programmes and gasping for innovation at any price, the unsuitability of the educational system, the inadequacy of financing in the time of the deepening financial crisis and the direct financing of film with theatre budgets (actors left theatres to make movies without permission and artistic directors were unable to stop them), the positions between centralised and marginalised institutions started shifting on the transition from the seventies into the eighties; non-institutional production and with it, the precarisation of the artistic cadres started increasing rapidly. At the same time, the progressives started seeing the institutional machinery as expensive and wasteful, and its technical-administrative part in the relation to the artistic as decidedly too vast and inflexible. Concomitantly, the writing about the mistrust in the models of the so called traditional theatre increased.

As early as 1969, Dušan Jovanović published an essay in the journal *Problemi* entitled “Four Elements of the Crisis of Contemporary Theatre” (where he also mentions the absence of the adequate professional and scientific theatre studies discourses). As the artistic director of the Mladinsko, he managed to solve, together with co-workers, among whom Ljubiša Ristić was a key one, some elements of the crisis by using a different type of management, as well as by almost immediately after taking the position, recruiting young directors (Vito Taufer, Janez Pipan) who were then all in their early twenties. He gave them the opportunity to work and the possibility to co-determine the profile of the institution. The Mladinsko in the following years started building its international reputation and recognisability. All that in a time when writing about the crisis of theatre was gradually replaced by other topics.

(rv)

#### Director's Theatre

In the words of theatre researcher Boris Senker, the profession of director appears in the time of realism due to the search for the most effective way to realise the stylistic and ideational unity of everything shown onstage, transformed into the imaginary world of drama. In Yugoslavia, the discourse about director's theatre appears mostly from the 1960s onwards. However, the neo-avant-garde experiments in America and Europe that inspired Ristić often questioned the very organisation of the theatre community. Although many theatre collectives were “led” by strong author personalities, often two people managed one collective (The Living Theatre, The Open Theater ...), and they embarked on the artistic process with the desire of establishing the creative and author potential of every individual member of the collective. We can thus legitimately ask which model of collectiveness in theatre Ristić would join, particularly if we consider the way he himself thinks about the director:

“A director is either a demiurge or he doesn't exist. He imposes a convention that originates in a worldview. If there is no worldview, then there is no special convention that would be specifically selected for a particular performance.”

“A director is the one who decided for the same thing as an actor, but didn't dare to be an actor. He didn't dare to be many people and no one. A director is the one who is vain enough to be someone taking the place of god and creating world.”<sup>2</sup>

(ng)





Matej Recer, Uroš Kaurin, Primož Bezjak, Jerko Marčič, Nika Mišković, Blaž Šef, Draga Potočnjak; foto / photo Nejc Saje

# Politika gledališča in politično gledališče: uvod v kakofonijo Ristićevega odnosa do pojma politično

Začetek sedemdesetih let je zaznamoval novi model kulturne politike, ki je samoupravno odločanje promoviral v temeljni odnos države do upravljanja s kulturnim razvojem. Dve glavni lastnosti tega paradržavnega modela sta bili decentralizacija financiranja v kulturi in delegiranje odločanja o prednostnih nalogah kulturnega razvoja na dva predstavniška sveta: na svet občanov, ki je bil predstavnik uporabnikov kulturnih programov, in svet predstavnikov kulturnih ustanov in kulturno-prosvetnih skupnosti.<sup>3</sup> Ustava iz leta 1974, s katero je hotela Partija normirati združevanje in svobodno menjavo dela in sredstev med proizvodnimi in družbenimi dejavnostmi, je omogočila ustanavljanje samoupravnih interesnih skupnosti v kulturi.<sup>4</sup> Đurić navaja njihove temeljne naloge:

»Razvijanje kulture kot sestavnega elementa družbenega dela in ustvarjanje pogojev, da bi kultura postala dostopna vsem delovnim ljudem in občanom, zagotavljanje pravic delavcev do upravljanja s sredstvi družbene reprodukcije v kulturi kot tudi pravic vseh delovnih ljudi do upravljanja z delom dohodka, ki ga izdvajajo za zadovoljevanje kulturnih potreb, zagotavljanje enakega družbeno-ekonomskega položaja delavcev v organizacijah združenega dela v kulturi in drugih delovnih ljudi, ki opravljajo kulturne dejavnosti z delavci v organizacijah združenega dela v materialni proizvodnji in z drugimi delovnimi ljudmi, uresničevanje solidarnosti in vzajemnosti delovnih ljudi pri zadovoljevanju skupnih potreb in interesov v kulturi, dosledno ustvarjanje pogojev za razvoj nacionalne kulture in za razvoj kultur narodov in narodnosti ter načrtovanje razvoja kulture v skladu z razvojem družbe v celoti.«<sup>5</sup>

Tako delovno samoupravno skupnost so ustanovili tudi člani KPGT-ja pod okriljem Centra za kulturno dejavnost (CKD) v Zagrebu. Posledica takega modela je bila ekspanzija amaterstva, ki jo je podpirala tudi država z namenom, da bi delovno ljudstvo uresničevalo aktivnejši odnos do kulturnega življenja in da bi se zmanjšalo širjenje »elitizma tradicionalnih kulturnih ustanov«. Oblikoval se je tudi model skupnega načrtovanja, katerega namen je bil dolgoročno načrtovanje družbenega in kulturnega razvoja. Ta metoda je delovala vertikalno in horizontalno: vertikalno po načelu, da se globalna jugoslovanska kulturna politika vgradi v lokalne organizacijske enote in obratno, horizontalno pa je to pomenilo usklajevanje interesov in potreb na isti ravni, še zlasti v samoupravnih gospodarskih skupnostih za posredovanje pri izmenjavi dela med kulturnimi in gospodarskimi organizacijami.<sup>7</sup> Vse to je prispevalo k oblikovanju dolgoročnih ciljev samoupravnega kulturnega modela, ki so bili usmerjeni k: »a) izgradnji samoupravnih odnosov kot pogoju za demokratizacijo in socializacijo kulture; b) zmanjšanju razlik v kulturni raznolikosti posameznih območij; c) ustvarjanju pogojev za širšo udeležbo vseh slojev prebivalstva v kulturnih dejavnostih; d) svobodnemu in vsestranskemu razvoju nacionalnih kultur«. Čeprav so se samoupravne interesne skupnosti (SIS) začele v praksi spreminjati v dvojnike države, ki jim zaradi imitiranja birokratskega tipa moči ni uspelo uresničiti prvotne zamisli, da bi nastopale kot antietatistične samoupravne oblike menjave dela,<sup>9</sup> je treba poudariti, da se je samoupravljanje v kulturi pokazalo kot eden glavnih mehanizmov za vzpostavljanje avtonomije umetnosti in je pripomoglo k temu, da je afirmativen odnos do nacionalnih kultur v Jugoslaviji postal prevladujoči kulturni model. Poleg tega je treba izpostaviti vlogo amaterstva, ki je bilo v prid demokratizaciji kulturnega življenja pravzaprav ravno zato, ker je predstavljalo najučinkovitejši odpor proti tradicionalni elitistični kulturi in birokratizaciji institucij.

Pri preučevanju položaja, ki ga je glede na uradno ideologijo zavzel KPGT, in pri preučevanju načina, kako je bila v njegovem delovanju izpeljana selektivna prilastitev uradnega modela kulture v Jugoslaviji, je vse to pomembno. Po eni strani je zavzemanje za »enoten jugoslovanski kulturni prostor«, utelešeno že v sami kratici KPGT (ki ji vendarle lahko očitamo izostanek manjšinskih jugoslovanskih jezikov, kot so albanski, romski, madžarski, romunski itd.), izpolnjevalo zahtevo po večkulturnem modelu, ki je bil vtkan v takratno kulturno politiko, po drugi pa bi radikalna in brezkompromisna uporaba samoupravnega modela predstavljala neuresničeno zahtevo prav te uradne politike, ki se je do svojega emancipacijskega projekta radikalne demokracije vedno vedla protislovno, kar je bila tudi ena glavnih premis študentskega gibanja leta 1968, ko so tako imenovani rdeči buržoaziji očitali premalo samoupravljanja. Lahko se strinjamo z Žižkom, da bi prav resnična samoupravna artikulacija in organizacija narodnih interesov predstavljala največjo grožnjo režimu, čeprav je uradna ideologija spodbujala ljudi k aktivnemu sodelovanju v državljanskem življenju.<sup>10</sup>

Jill Dolan v besedilu iz leta 1983 navaja, da je bil KPGT v Jugoslaviji kontroverzen zaradi svojega finančnega samoupravljanja; čeprav so enakopravno delili honorarje in dobiček vlagali v prihodnje projekte, so člane obtoževali, da so kapitalisti, ker so se zanašali na zaslužek od prodanih vstopnic, s čimer so financirali tudi turnejo po ZDA.<sup>11</sup> Vendar moramo to trditev natančneje preveriti, glede na to, da je znano, da je bil menedžer ameriške turnee KPGT-ja Duško Ljuština takrat zaposlen v zagrebškem CKD-ju, ki je bil Ristićev in KPGT-jev glavni producent na Hrvaškem, od trenutka, ko se KPGT »preseli« v Narodno gledališče v Subotici, pa imajo na voljo verjetno največ denarja od vseh umetniških organizacij v Jugoslaviji.<sup>12</sup>

Čeprav je bil KPGT uradno večnacionalno orientiran, lahko zanj le pogojno trdimo, da se je umeščal med ideološke opcije unitarizma in nacionalizma, legitimno pa se lahko vprašamo, kakšne daljnosežne implikacije je imel njegov model večkulturnosti in kakšno politično pozicijo je zastopal Ristić glede na to, kar govori s svojimi predstavami in v njih ter s svojimi organizacijskimi modeli v gledališču. Ali je bil njegov položaj sploh kdaj zares politično tvegan? Če Ristić zase nikoli ni nehal trditi, da je bil in ostal levičar, niti po svojem angažiranju v JUL-u, se lahko vprašamo, po katerih merilih bi njegova etiketa, ki si jo je prilepil sam, lahko v kontekstu jugoslovanske politike natančno definirala njegov položaj, če bi ga sploh lahko. Ravno zaradi njegovega odločnega zanikanja etikete političnega gledališča s tako presenetljivo avtopoetično artikulacijo lahko postavimo pomembno vprašanje – kaj je za Ristića politično gledališče in kaj je politika? Dajmo besedo Ristiću:

»Gledališče ima družbeno vlogo, ki je nad vsakršno dnevno politiko. Za gledališče je veliko pomembnejše občinstvo kakor pa mi, ki delamo gledališče, umetniki. Namen gledališča je, da zbere skupnost, da zbere ljudi, ki mislijo enako. Gledališče je steber države, v gledališču se utrjuje sistem vrednot, ki jih zastopa država. Vsako gledališče se ukvarja z drugimi stvarmi, ne pa s političnim bojem na ravni, kjer bi politični aktivizem dobil razrešitev v predstavah o politiki.«<sup>13</sup>

Ali je gledališče torej podaljšana roka države?

»Nismo bili kulturno-politično gibanje v smislu, kakor zdaj vidimo domnevno politično gledališče. Nismo bili politični aktivisti te ali one stranke, te ali one opcije, tega ali onega političnega koncepta. Bili smo kulturno-politično gibanje, ki je naš politični položaj, krizo, ki je takrat trajala desetletje, dve desetletji, uporabilo kot prevladujočo temo svojega gledališča. Tistega, kar smo delali. Delali smo Shakespeara, ki je bil povezan z našo družbeno resničnostjo. Če smo delali nove igre, so bile napisane o tem, kar smo živeli, kar to je. In to se je napačno imenovalo politično gledališče. Politika je bila naša tema.«<sup>14</sup>

Kakšna je razlika med ukvarjanjem s politiko v gledališču in tematiziranjem politike v gledališču?

»Na splošno mislim, da gre pri ljudeh, ki se v gledališču ukvarjajo s politiko, pravzaprav za neke vrste substitucijo. Namesto da bi se ukvarjali s politiko in imeli prepričanja, ideologijo, da bi se zavzemali za določene stvari [...], to izživljajo skupaj s svojim občinstvom v gledališču, ki pa za to ni ustrezen kraj. Mislijo, da so močno politično angažirani, ker v gledališču pridigajo o takšni ali drugačni politiki, pljuvajo po zastavah, bruhaajo po odru, žalijo ljudi, počnejo neumnosti in mislijo, da bo kdo verjel, da je to gledališče. To ni gledališče. To je politični aktivizem. To se počne tam, kjer je mesto za politiko. Gledališče ni kraj za te stvari. V gledališču so taki ljudje in ljudje, ki tako razmišljajo, tema. So nesrečna zavest, s katero se mora gledališče ukvarjati.«<sup>15</sup>

Kaj je politika gledališča in kaj je politično gledališče? Za Ristića morda eno in isto?

#### Partizansko gledališče in revolucija

Z izrazom partizansko gledališče označujemo predstave, ki so bile uprizorjene v času in na krajih, kjer je potekal NOB, med njegovimi udeleženci. Braslav Borozan (član Kulturno-umetniške skupine IV. operativne cone za Dalmacijo) v spominskih piše, da se slog partizanskega teatra ni mogel uvrstiti v nobeno dotlej znano smer, saj je bila njegova naloga najti novo obliko uprizarjanja v skladu z revnimi razmerami vsakdanjika med partizanskim bojem. Hkrati pa je imelo tudi jasno prosvetno nalogo, in sicer prenašanje vrednot protifašističnega boja po vseh območjih, ki jih je zajela vojna. Partizansko gledališče v Sloveniji je razvilo široko paleto organizacijskih oblik, od improviziranih nastopov v partizanskih četah prek organiziranega frontnega gledališča do nacionalnega gledališča na osvobojenem ozemlju. Gledališki kolektiv je tako (po mnenju Filipa Kumbatoviča Kalana) postal model revolucionarnega kolektiva. Ideja partizanskega gledališča je navzoča v Ristićevem opusu in omogoča teoretiziranje o njegovem odnosu do vprašanja umetnosti in revolucije. Nekateri teoretiki (npr. Božana Rublek) menijo, da je Ristićeva uprizoritev *Jovanovićeve Osvoboditve Skopja* eklatanten primer partizanskega teatra v tedanjem jugoslovanskem gledališču. Hkrati pa je Ristićev odnos do političnega angažmaja, bistvenega za partizansko gledališče, protisloven: »[K]ot režiser sem leta 1971 prišel v gledališče z jasno zavestjo, da je gledališče šestdesetih let umrlo in da v skladu s tem dve njegovi najpomembnejši odliki nimata prihodnosti – avantgardno iskanje Novega in politično angažiranje kot prednostna naloga gledališkega delovanja.«<sup>16</sup>

(ng)

#### Samoupravljanje

Za Ristića samoupravljanje, ki naj bi v družbeno organizacijo uvedlo neposredno demokracijo in naj bi bilo korektiv za nazadnjaške postopke birokratizacije, ni bilo napreden, temveč konzervativen princip, ki naj bi si prizadeval za vzdrževanje *statusa quo* in naj bi vlekel v birokratski živi pesek. Samoupravljanje naj bi bilo ovira za razvoj gledališke umetnosti, odstranilo pa naj je ne bi morebitno izboljšanje samoupravnih principov, temveč vodenje:

»Glede na to, da je najpomembnejša proizvodnja v gledališču proizvodnja predstave, postopka te proizvodnje ne moremo prepustiti nevednosti, skupinskim interesom, zasebnim interesom; ne moremo dovoliti take oblasti nad proizvodnimi sredstvi. [...] V umetniški politiki je treba voditi, ne samoupravljati. In potem ni načina za mediokritizacijo, popovprečevanje, ukinjanje sistema vrednot s pomočjo samoupravljanja in njegovih mehanizmov, kar se danes v jugoslovanskih kulturnih ustanovah nedvomno dogaja.«<sup>17</sup>

(av, od)

# Politika pozorišta i političko pozorište: uvod u kakofoniju Ristićeva odnosa prema pojmu političkog

Početak sedamdesetih godina obilježio je novi model kulturne politike koji je promovirao samoupravno odlučivanje u osnovni odnos države prema upravljanju kulturnim razvojem. Dva glavna svojstva tog paradržavnog modela bila su decentralizacija financiranja u kulturi i delegiranje odlučivanja o prioritetima kulturnog razvoja na dva predstavnička vijeća: vijeće građana kao predstavnika publike kulturnih programa i vijeće predstavnika ustanova kulture i kulturno-prosvjetnih zajednica.<sup>3</sup> Osnivanje samoupravnih interesnih zajednica u kulturi bilo je omogućeno Ustavom iz 1974. godine kojime je Partija željela normirati udruživanje i slobodnu razmjenu rada i sredstava između proizvođačkih i društvenih djelatnosti.<sup>4</sup> Đukić navodi njihove osnovne zadatke:

„Razvijanje kulture kao sastavnog dela društvenog rada i stvaranje uslova da kultura postane dostupna svim radnim ljudima i građanima, obezbeđivanje prava radnika da upravljaju sredstvima društvene reprodukcije u kulturi kao i prava svih radnih ljudi da upravljaju delom dohotka koji izdvajaju za zadovoljavanje kulturnih potreba, obezbeđivanje jednakog društveno ekonomskog položaja radnika u organizacijama udruženog rada kulture i drugih radnih ljudi koji obavljaju kulturne delatnosti sa radnicima u organizacijama udruženog rada materijalne proizvodnje i drugim radnim ljudima, ostvarivanje solidarnosti i uzajamnosti radnih ljudi u zadovoljavanju zajedničkih potreba i interesa u kulturi, dosledno ostvarivanje uslova za razvoj nacionalne kulture i za razvoj kultura naroda i narodnosti i planiranje razvoja kulture u skladu sa razvojem društva u celini.“<sup>5</sup>

Jednu takvu radnu samoupravnu zajednicu osnovali su i članovi KPGT-a pri Centru za kulturnu djelatnost (CKD) u Zagrebu.

Posljedica ovakvog modela bila je ekspanzija amaterizma što je podržavala i država s namjerom da radno stanovništvo ostvari aktivniji odnos prema kulturnom životu te da se umanjí širenje „elitizma tradicionalnih ustanova kulture“.<sup>6</sup> Također, formirao se model susretnog planiranja koji je za cilj imao dugoročno planiranje društvenog i kulturnog razvoja. Ta metoda funkcionirala je vertikalno i horizontalno: vertikalno, po principu da se globalna jugoslavenska kulturna politika ugradi u lokalne organizacijske jedinice, i obratno, a horizontalno je podrazumijevalo usklađivanje interesa i potreba na istoj razini, a posebno je primjenjivano u samoupravnim privrednim zajednicama gdje se vršilo posredovanje u obavljanju razmjene rada između kulturnih i privrednih organizacija.<sup>7</sup> Sve to doprinijelo je formulaciji dugoročnih ciljeva samoupravnog kulturnog modela, usmjerenih na: „a) izgradnju samoupravnih odnosa kao pretpostavke demokratizacije i socijalizacije kulture; b) smanjenje razlika u kulturnoj raznolikosti pojedinih krajeva; c) stvaranje uslova za šire participiranje svih slojeva stanovništva u kulturnim aktivnostima; d) slobodan i svestran razvoj nacionalnih kultura“.<sup>8</sup> Premda su se u praksi SIZ-ovi počeli formirati u tzv. dvojniku države koji su imitacijom birokratskog tipa moći izneverili prvotnu zami-

sao da figuriraju kao antietatističke samoupravne forme razmjene rada,<sup>9</sup> bitno je na ovome mjestu istaknuti kako je samoupravljanje u kulturi prepoznato kao jedan od glavnih mehanizama u uspostavi autonomije umjetnosti, te da je afirmativan odnos prema nacionalnim kulturama bio upisan u prevladavajući kulturni model Jugoslavije. Osim toga, bitno je izdvojiti ulogu amaterizma koji je u osnovi zagovarao demokratizaciju kulturnog života upravo zato što je predstavljao najefikasniji otpor tradicionalnoj elitističkoj kulturi i birokratizaciji institucija.

Sve to važno je u razmatranju načina na koji se KPGT pozicionirao spram službene ideologije i na koji je način u njegovom djelovanju provedena selektivna apropijacija službenog modela kulture Jugoslavije. S jedne strane, zagovaranje „jedin-stvenog jugoslavenskog kulturnog prostora“ epitomizirano već samim akronimom KPGT (kojemu, pak, možemo prigovoriti zbog izostanka manjinskih jugoslavenskih jezika kao što su albanski, romski, mađarski, rumunjski itd.) ispunjavalo je zahtjev za multikulturalnim modelom upisanim u tadašnju kulturnu politiku. S druge strane, radikalna i beskompromisna primjena samoupravnog modela predstavljala bi neostvoreni zahtjev iste te službene politike koja se prema svom emancipacijskom projektu radikalne demokracije uvijek odnosila proturječno, a što je prepoznato i kao jedna od glavnih premisa studentske borbe 1968. kada se tzv. crvenoj buržoaziji prigovaralo zbog premalo samoupravljanja. Govoreći sa Žižekom, složit ćemo se da, iako je službena ideologija ohrabivala narod da aktivno sudjeluje u građanskom životu, upravo bi istinska samoupravna artikulacija i organizacija narodnih interesa bila najveća prijatna režimu.<sup>10</sup>

Jill Dolan u svom tekstu iz 1983. godine navodi da je KPGT stvarao kontroverze u Jugoslaviji zbog svojeg financijskog samoupravljanja, to jest, iako su ravnopravno dijelili honorare i profit ulagali u buduće projekte, bili su optuživani da su kapitalisti jer su se oslanjali na zaradu od prodanih karata čime su financirali i turneju po Americi.<sup>11</sup> Ipak, tu tvrdnju potrebno je pobliže ispitati s obzirom da je poznato kako je menadžer američke turneje KPGT-a bio Duško Ljuština, tada zaposlen u zagrebačkom CKD-u, dakle glavnog producenta Ristića i KPGT-a u Hrvatskoj, a od trenutka kada se KPGT „useljava“ u Narodno pozorište u Subotici, oni raspolažu vjerojatno najvećom količinom novca među umjetničkim organizacijama u Jugoslaviji (Indoš, osobni intervju).<sup>12</sup>

Iako je nominalno bio multinacionalno orijentiran, za KPGT se tek uvjetno može reći da se pozicionirao između ideoloških opcija unitarizma i nacionalizma, a možemo se i legitimno zapitati koje su dalekosežne implikacije njegovog modela multikulturalnosti, te koju i kakvu političku poziciju Ristić zastupa s obzirom na to što govori (u) svojim predstavama i svojim organizacijskim modelima u kazalištu. Je li njegova pozicija ikada bila doista politički riskantna? Ako Ristić nikada za sebe nije prestao tvrditi da je bio i ostao ljevičar, čak niti

nakon angažmana u JUL-u, zapitat ćemo se po kojim je kriterijima njegova samonametnuta etiketa mogla precizno definirati njegovu poziciju u kontekstu jugoslavenske politike, ako uopće. Upravo zbog njegovog rezolutnog osporavanja etikete političkog kazališta takvom začudnom autopoezičkom artikulacijom, može se postaviti važno pitanje – što je za Ristića političko kazalište, a što politika? Pustimo Ristića da govori:

„Pozorište ima jednu socijalnu funkciju koja je iznad svake dnevne politike. Pozorištu je mnogo važnija publika od nas koji pravimo pozorište, od umetnika. Pozorište ima svrhu da okupi zajednicu, da okupi ljude koji isto misle. Pozorište je stup države, u pozorištu se utvrđuje ono što je sistem vrednosti koji država zastupa. Svako pozorište se bavi drugim stvarima, ne političkom borbom na tom nivou u kojem će politički aktivizam da dobije svoje razrešenje kroz predstave o politici.”<sup>13</sup>

Dakle, pozorište je produžena ruka države?

„Mi nismo bili kulturno-politički pokret u onom smislu kako sad vidimo tobožnje političko pozorište. Mi nismo bili politički aktivisti ove ili one partije, ove ili one opcije, ovog ili onog političkog koncepta. Mi smo bili jedan kulturno-politički pokret koji je tu našu političku situaciju, tu krizu koja je tada trajala deceniju, dve decenije, imali kao predominantnu temu našeg pozorišta. Ono što mi radimo. Mi smo radili Shakespearea, on je bio vezan sa našom društvenom stvarnošću. Ako smo radili nove komade, oni su svi bili napisani o tome šta mi živimo, šta je to. I to se pogrešno nazivalo političkim pozorištem. Politika je bila naša tema.”<sup>14</sup>

Koja je razlika između bavljenja politikom u pozorištu i tematizacije politike u pozorištu?

„Ja uopšte mislim da ljudi koji se bave u pozorištu politikom, oni ustvari vrše jednu supstituciju. Umesto da se politikom bave i da imaju uverenja, da imaju ideologiju, da se zalažu za određene stvari [...] oni to izjavljavaju zajedno sa svojom publikom u pozorištu gde tome nije mesto. Oni misle da su jako politički angažovani time što u pozorištu propovedaju ovakve ili onakve politike, pljuju po zastavama, povraćaju po sceni, vređaju ljude, rade gluposti misleći da će netko verovati da je to pozorište. To nije pozorište. To je politički aktivizam. To se radi negde gde je mesto politici. Pozorište nije mesto za te stvari. U pozorištu takvi ljudi i ljudi koji tako razumeju su tema. Oni su nesrećna svest kojom pozorište mora da se bavi.”<sup>15</sup>

Što je politika pozorišta, a što političko pozorište? Za Ristića, možda dvije iste stvari?

#### Partizansko kazalište i revolucija

Partizansko kazalište označava prakse predstava za vrijeme i na mjestima vođenja NOB-e među njezinim sudionicima. Braslav Borozan (član Kulturno-umjetničke ekipe IV. operativne zone za Dalmaciju) u memoarima piše kako se stil partizanskog teatra nije mogao podvesti ni pod jedan do tad poznati pravac, već je njegov zadatak bio iznaći novu izvedbenu formu s obzirom na oskudne uvjete svakodnevice partizanske borbe. U isto vrijeme postojao je i jasan prosvjetiteljski zadatak pronosnja vrijednosti antifašističke borbe diljem ratom obuhvaćenih područja. Partizansko je kazalište u Sloveniji razvilo široku paletu organizacijskih oblika; od improviziranih nastupa u partizanskim četama preko organiziranoga kazališta na fronti do nacionalnoga kazališta na oslobođenom teritoriju. Tako je kazališni kolektiv (po mišljenju Filipa Kumbatovića Kalana) postao model revolucionarnoga kolektiva. Ideja partizanskog kazališta nazočna je u Ristićevom opusu i omogućava teoretizirati njegov odnos prema pitanju umjetnosti i revolucije. Neki teoretičari (npr. Božana Rublek) Ristićevo uprizorenje Jovanovičevoga *Oslobođenja Skopja* smatraju eklatantnim primjerom partizanskog teatra u tadašnjem jugoslavenskom kazalištu. A istovremeno je Ristićev odnos prema političkom angažmanu, bitnom za partizansko kazalište, proturječan: „...u pozorište sam ušao kao reditelj 1971. godine sa jasnom svešću da je pozorište šezdesetih umrlo, te da shodno tome dve najvažnije njegove odlike nemaju budućnost – avangardna potraga za Novim i politički angažman kao prioritet pozorišnog delovanja.”<sup>16</sup>

(ng)

#### Самонаправљанје

Samoupravljanje koje je trebalo da posluži uvođenju direktne demokratije u društvenu organizaciju i kao korektiv nazadnim procesima birokratizacije, kod Ristića nije bilo prepoznato kao progresivan princip, već kao konzervativni princip koji je težio održavanju statusa kvo i odvlačio u birokratski živi pesak. Samoupravljanje se smatra preprekom u razvoju teatarske umjetnosti, koja se ne treba razrešavati kroz eventualno unapređenje samoupravljačkih principa, već kroz rukovođenje:

„Pošto u pozorištu nema značajnije proizvodnje od proizvodnje predstave, onda se proces te proizvodnje ne može prepustiti neukosti, grupnim interesima, privatnim interesima; ne može se dopustiti takva vlast nad sredstvima za proizvodnju. [...] U umetničkoj politici mora se rukovoditi, ne samoupravlјati. I nema načina da se izvrši mediokritizacija, osrednjavanje, ukidanja sistema vrednosti uz pomoć samoupravlјanja i njegovih mehanizama, ono što je definitivno proces u kulturnim institucijama Jugoslavije danas.”<sup>17</sup>

(av, od)

# The Politics of the Theatre and Political Theatre: An introduction to the cacophony of Ristić's attitude towards the notion of the political

The beginning of the 1970s was marked by a new model of cultural politics which promoted the self-managing decision-making into a fundamental attitude of the state towards managing cultural development. Two main characteristics of this parastatal model were the decentralisation of financing in culture and the delegation of decision-making regarding priority tasks of cultural development to two representative councils. A citizen council of representatives of cultural programme users and a council of representatives from cultural institutions and cultural-educational communities.<sup>3</sup> The 1974 Constitution, with which the Party wanted to standardise the assembly and the free exchange of labour and means between production and social activities, enabled the establishment of self-managing communities in culture.<sup>4</sup> Vesna Đukić lists their fundamental tasks:

“Developing culture as a constitutive element of civic work and creating the conditions for culture to become accessible for all working people and citizens, guaranteeing the rights of workers to managing the means of social reproduction in culture, as well as the rights of all working people to managing a part of the income allocated to fulfilling the cultural needs, providing an equal socio-economic situation of workers in the organisations of associated labour in culture and other working people who carry out activities in culture with the workers in organisations of associated labour, realisation of solidarity and reciprocity of working people in satisfying common needs and interests in culture, the consistent creation of conditions for the development of national culture and the development of a culture of nations and nationalities and the planning of culture development consistent with the development of the society as a whole.”<sup>5</sup>

Under the auspices of the Centre for Cultural Activities (CKD) in Zagreb the members of the KPGT formed one such working self-managing community.

The consequence of such a model was the expansion of amateurism, which the state also supported, with the intention that working people would realise a more active attitude to cultural life and that the expansion of “elitism of the traditional cultural institutions” would diminish.<sup>6</sup> A model of joint planning, whose objective was long-term planning of social and cultural development, was thus formed. This method functioned vertically and horizontally: vertically, following the principle that the global Yugoslav culture be built into a local organisational unit and vice versa, while horizontally, it meant harmonising interests and needs on the same level, particularly in self-managing economic communities for mediating in exchange of work between cultural and industrial organisations.<sup>7</sup> All this contributed to the formation of long-term objectives of the self-managing cultural model which were oriented towards: “a) building self-managing relationships as a condition for the democratisation and socialisation of culture; b) reducing the differences in cultural diversity of individual areas; c) creating conditions for wider participation of all strata of the population in cultural activities; d) a free and wholesome development of national cultures”.<sup>8</sup> Although the self-managing

interest groups (the so-called SIS) started in practice to transform into doubles of the state, which due to trying to replicate the bureaucratic type of power weren't able to realise the original idea that they should act like anti-étatist self-managing forms of work exchange,<sup>9</sup> we must emphasise that self-management in culture turned out to be one of the main mechanisms for establishing the autonomy of art and it contributed to the affirmative attitude of national cultures becoming a predominant cultural model. In addition to that, we must point out the role of amateur culture which functioned as a support of the democratisation of cultural life precisely because it represented the most efficient resistance towards traditional elitist culture and the bureaucratisation of institutions.

When studying the position the KPGT took in relation to the official ideology and in studying the way in which the selective appropriation of the official model of culture in Yugoslavia was carried out, all this is important. On the one hand, the championing of the "unified Yugoslav cultural space", embodied in the very acronym KPGT (which we can of course chide regarding the absence of the minority Yugoslav languages, such as Albanian, Romani, Hungarian, Romanian, etc.), fulfilled the demand for a multicultural model that was intrinsic to the then cultural politics. On the other hand, a radical and uncompromising use of the self-management model would present an unfulfilled demand of the same official politics which always acted contradictorily to its own emancipatory project of radical democracy and this was one of the main premises of the student movement in 1968, when the so called red bourgeoisie was told it wasn't self-managing enough. We can agree with Slavoj Žižek that the true self-managing articulation of national interests would present the biggest threat to the regime, although the official ideology encouraged people to actively participate in civic life.<sup>10</sup>

In her text from 1983, Jill Dolan states that KPGT was controversial in Yugoslavia because of its financial self-management; although the fees were equally distributed and profits invested in future production, the members were accused of being capitalists because they relied on the income from the box office, with which they also financed a tour to United States.<sup>11</sup> Yet we have to check this statement carefully, because it is known that the manager of the KPGT American tour, Darko Ljuština, was at the time employed full time at the CKD in Zagreb, which was Ristić's main producer in Croatia, and from the moment when KPGT "moved" to the National Theatre in Subotica they had at their disposal probably the most money of all artistic organisations in Yugoslavia.<sup>12</sup>

Although the KPGT was officially multi-nationally oriented, we can only conditionally claim that it positioned itself between the ideological options of unitarism and nationalism, but we can legitimately ask what long-term implications its model of multiculturalism carried and what political position Ristić represented considering what he communicated with his performances and in them, and with his organisational models in theatre. Was his position ever really politically risky? Although Ristić never stopped identifying as a leftist, not even after his engagement in Yugoslav Left (JUL)<sup>13</sup> we can ask ourselves according to which criteria would this label, which he stuck on himself, precisely define his position in the Yugoslav context, if at all. It is precisely because of his emphatic negation of the label of political theatre with such surprising autopoietic articulation that we can ask an important question – what, for Ristić, is political theatre and what politics? In his own words:

"Theatre has a societal role that is above any day-to-day politics. For the theatre, the audience is a lot more important than we who make the theatre, the artists, are. The purpose of the theatre is to gather a community, to gather people who think alike. The theatre is a pillar of the state, in theatre the system of values that a state represents is reinforced. Every theatre deals with different issues, and not with political struggle on the level in which political activism would find a solution in performances about politics."<sup>14</sup>

Is the theatre thus a lengthened hand of the state?

"We weren't a cultural-political movement in the sense that we see the seemingly political theatre now. We weren't political activists of this party or the other, this option or the other, this political concept or the other. We were a cultural-political movement which used our political situation, the crisis which at the time was already going on for a decade, two decades, as the principal theme for its theatre. For everything we did. We did Shakespeare which was related to our social reality. If we worked on new

plays they were written about what we lived, what this was. And erroneously they called it political theatre. Politics was our theme."<sup>15</sup>

What's the difference between dealing with politics in theatre and thematising politics in theatre?

"In general, I think that for people who deal with politics in theatre this is some sort of a substitution. Instead of dealing with politics, instead of having convictions, ideology, standing for certain things [...] they live this out in theatre together with their audience, but theatre is not a suitable place for such things. They think that they are strongly politically engaged because in theatre they preach about such politics or another, because they spit on flags, vomit onstage, insult people and think that anyone would believe this is theatre. This is not theatre. This is political activism. This is to be done in places where there is room for politics. Theatre is not such a place. In theatre such people and people who think like this are a theme. They are the unfortunate consciousness with which theatre has to deal."<sup>16</sup>

What is the politics of theatre and what is political theatre? For Ristić, perhaps one and the same thing?

#### Partisan Theatre and Revolution

Partisan theatre is a name given to the performances staged in the time and places of the National Liberation War, amongst its participants. Braslav Borozan (a member of the cultural-artistic group of the IV operative zone for Dalmatia) writes in his memoirs that the style of the partisan theatre couldn't be classified into any of the styles known thus far, because its role was to find new forms of performing in accordance with the scarce circumstances of daily life during the partisan struggle. At the same time it also had a clear educational role, namely conveying the values of the anti-fascist struggle in all the territories affected by the war. Partisan theatre in Slovenia developed a broad number of organisational forms, from improvised performances in partisan units to organised frontline theatre and finally, to the national theatre on the liberated territory. The theatre collective thus became (according to Filip Kumbatović Kalan) a model of a revolutionary collective. The idea of partisan theatre is present in Ristić's opus and it enables theorising about his attitude towards the question of art and revolution. Some theorists (for example, Božana Rublek) believe that Ristić's staging of Jovanović's *The Liberation of Skopje* is a clear example of partisan theatre within the Yugoslav theatre at the time. At the same time, Ristić's attitude to political engagement, essential to the partisan theatre, is controversial: "[A]s a director I came to theatre in 1971 with a clear awareness that the theatre of the sixties was dead and that consequently two of its most important virtues had no future – the avant-garde searching for the New, and political engagement as a priority task of theatre activity."<sup>17</sup>

(ng)

#### Self-Management

For Ristić, self-management, which was supposed to bring direct democracy into the social organisation and was to be a corrective for the backwards bureaucratisation procedures, wasn't a progressive but rather a conservative principle attempting to maintain the *status quo* and a force that dragged everything into bureaucratic quicksand. Self-management was allegedly an obstacle for the development of theatre art and this obstacle wasn't going to be removed by the potential improvement of self-managing principles, but by leadership:

"Considering that the most important production in theatre is the production of a performance, we cannot leave this production to ignorance, group interest, private interest; we cannot allow for such authority over production means. [...] In artistic politics one needs to lead, not self-manage. It's not a way for mediocrisation, averagisation, abolishing a value system with the help of self-management and its mechanisms, which is definitely happening in the Yugoslav cultural institutions today."<sup>18</sup>

(av, od)

# Estetske in politične (r)evolucije in (re)akcije kulturnega terorista

Ljubiša Ristić se je v letu Titove smrti, 1980, in na samem začetku kolapsa Jugoslavije najprej s *Peržani* in potem z *Misso in a minor* vzpostavil kot estetski in politični fenomen, ki je pomembno vplival na novo gledališče zadnjih desetletij prejšnjega stoletja v Sloveniji in Jugoslaviji. Njegovo nadaljnje delo »kulturnega terorista« (tako ga je istega leta skupaj z Dušanom Jovanovićem pejorativno označil vrhovni ideolog (jugo)slovenskega gledališča, samoupravne, a hkrati elitne kulture Josip Vidmar, predsednik sveta Sterijevega pozorja v Novem Sadu) je zame osebno sprožilo intrigantno vprašanje, na katero je zelo težko najti odgovor:

*Kako se fenomen estetske revolucije, ki jo je v jugoslovanskem prostoru sprožil Ristić, lahko spremeni v nekaj, kar ni več estetska revolucija, ampak njeno nasprotje, neke vrste reakcija, politično sporno delovanje?*

Pojdimo nazaj na začetek: Ristić je s predstavo *Missa in a minor* kot komet zasijal na nebu nad Ljubljano ter Slovensko mladinsko gledališče spremenil v gledališki organizem, ki je obsijal najprej slovenski prostor, potem pa še prostore drugih republik nekdanje Jugoslavije in evropske gledališke odre. Andrej Inkret je v evforični kritiki za *Delo* zapisal: »Ristić odkriva izredno gledališko domiselnost in energijo, nenehno razpeto med fascinacijo in kritičnim razmerjem do revolucionarne blaznosti. To je polno, samosvoje, 'totalno' gledališče, navdihujoče se nemara pri teatraliki Mayerholdovih spektaklov, ki pa je na miselni ravni konsekventno samosvoje in natančno v prikazu stalinističnega fenomena kot izvirnega in nepremagljivega nihilističnega jedra revolucije.«<sup>18</sup>

V *Missi in a minor* in naslednjih predstavah osemdesetih let je s pridom in aktivno uporabljal politično in revolucionarno ideologijo, do katere je vzpostavljajal na videz popolnoma resnoben odnos, ki je na občinstvo deloval katarzično. Z uporabo najrazličnejših vizualnih in foničnih fascinacij je »ustvarjal tipično postmodernistična ecovska odprta dela, ki spodmikajo tla interpretaciji, a se kljub odprtosti le ne predajo dokončno nenehnemu drsenju številnih označevalcev, ki jih proizvajajo. Izognil se je dokončni prekinitvi zveze med označevalci in označencem, ohranjal polivalentnost pisljivih fragmentov – tekstov, ki smo jim kot gledalci izpostavljeni, in se nevarno približal binarnemu pristopu (Erjavec) kot posebnemu načinu politične subverzije, ki ga je nekaj let kasneje s pridom začela uporabljati naslednja generacija, predvsem retroavantgardno gibanje *Neue Slowenische Kunst*.«<sup>19</sup>

S tem je Ristić razvil posebno obliko postmodernističnega političnega ali politiziranega gledališča, značilno za Drugi svet. S svojo različico gledališča je napovedal vstop umetnosti v polje politike, vstop, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje *Neue Slowenische Kunst*. Režijo pa je uveljavil ne zgolj »kot oblikovanje imaginarnega umetniškega, temveč konkretnega političnega prostora« (Vili Ravnjak).<sup>20</sup>

Režija in gledališko dejanje sta s tem postala ne več oblikovanje imaginarnega umetniškega, temveč konkretnega političnega prostora. V tem smislu se zdi povsem logično nadaljevanje Ristićeve zgodbe, ki ga iz politike spektakla pripelje v burne vode spektakularne politike devetdesetih, povezovanja z Miro Marković, Miloševićem in drugimi spornimi osebnostmi desetletja. In po kolapsu miloševićevske Srbije pride tudi do posebne lustracije Ljubiše Ristića, ki se iz državnega umetnika v Srbiji in na območju nekdanje Jugoslavije kar naenkrat prelevi v nezaželeno osebo.

Predstava *Kompleks Ristić* ne bo tematizirala (le) usode, življenjske in umetniške odločitve Ristića *per se* in opozorila na vprašanje političnih levitev, ampak bodo njena podstat mejna stanja politične umetnosti v zadnjih letih Jugoslavije, v času njenega razpada in v času po Jugoslaviji. Seveda pa bo tako kot vse Frlijeve predstave snovalcem in občinstvu skušala odgovoriti tudi na vprašanje, ali ima danes gledališče še kakršnokoli subverzivno moč. Kakšna je ta subverzivna moč, bodo pokazali odzivi. Ti so se začeli že pred premiero, ob samem začetku študija, kar nedvomno priča o tem, da gledališki terorizem *Kompleksa Ristić* tudi v postjugoslovanskih državah in kulturnih trdnjavah lahko še kako dvigne temperaturo. Pa ne zaradi političnih pomlad in izjemno vročih poletij.

Povedano drugače: ko bomo Ristića in njegovo gledališče KPGT na novo izstrelili v javno razpravo, iz katere je bil, vsaj na Hrvaškem, izgnan (večina ljudi, ki so sodelovali z njim, je ta del svojega ustvarjanja načrtno izbrisala iz svojih biografij), bomo na novo izstrelili v javno debato tudi fenomen političnega, subverzivnega v kulturi in družbi danes, z vsemi posebnostmi »banana republik, ki so nastale z razpadom nekdanje skupne države« (Frlijić), v vsej njihovi shizofreni posebnosti postsocialističnega in hiperkapitalističnega, neoliberalnega in neonacionalističnega. Poskušali bomo najti odgovor na vprašanje, v kaj se je danes preoblikovalo t. i. angažirano gledališče in do kolikšne mere je postalo neplodno.

Če citiram Oliverja Frlijića, ko v intervjuju za revijo *Pogledi* govori o tej tematiki: »V družbi nekdanje Jugoslavije so bili kodi, s katerimi smo brali gledališče, drugačni od današnjih. Mislim, da mora vsak avtor pri sebi razčistiti, na kakšen način želi vstopati v 'dialog' s centri politične moči in če ga to sploh zanima. Ajshil s *Peržani* to počne na en način, Brecht na drugi, Ristić na tretji in jaz na četrti. Kar še ne pomeni, da izkušenj prednamcev ne smemo kritično obravnavati, nemara izkoristiti, če se izkažejo za učinkovite. Zame gledališče ni cilj, je sredstvo. Gledališče zagotovo ne bo spremenilo ali izboljšalo družbe, v kateri živimo, lahko pa prikljče neke vrste kritično zavest, če že ne kaj drugega.«

*Kompleks Ristić* torej nastaja iz kljubovanja hipotezi, da današnji gledališčniki za razliko od generacije KPGT-ja, ki je vsaj pogojno zares verjela, da s svojimi akcijami uteleša avtentično provokacijo proti tradicionalnim vrednotam v družbi, ter je tako nadaljevala Schleglovo romantično idejo o estetski revoluciji, vedno bolj dvomijo v karkoli avtentičnega in v radikalen izstop iz reprezentacije. Zato hoče predstava skupaj z občinstvi v Beogradu, Skopju, Ljubljani, na Reki in drugje vsakič znova preveriti, ali je – z besedami Jacquesa Rancièra – stremenje gledališča, »da svoje gledalce nauči, kako naj nehajo biti gledalci in postanejo dejavni nosilci neke kolektivne prakse«, postalo v mediatizirani družbi res nekaj iluzornega.



# Estetske i političke (r)evolucije i (re)akcije kulturnoga terorista

## Kulturni terorist

Besedna zveza, s katero je slovenski literarni kritik in publicist Josip Vidmar označil režiserja Ljubiša Ristića in novega umetniškega vodjo Slovenskega mladinskega gledališča Dušana Jovanovića na Sterijevega pozorju v Novem Sadu leta 1981, ko so tam predstavili *Miss in a minor*. Vidmar si predstave ni hotel ogledati, saj se ni strinjal z novimi estetskimi smernicami jugoslovanskega gledališča, ki so se v želji po gledališki avtonomiji odmikale od klasične rabe dramskih besedil. Četudi je imel Vidmar v tem času še vedno razmeroma velik vpliv na slovenski pa tudi jugoslovanski kulturni prostor in na javno mnenje, ni zmožal zaustaviti novih estetskih tendenc v domačem gledališkem prostoru.

(rv)

## Politično gledališče poznega socializma

Če postdramska teorija ugotavlja, da danes obstaja zgolj še politizirana umetnost in politizirano gledališče v različnih inkarnacijah in da »gledališče ne more biti več sredstvo za potrjevanje nacionalne, zgodovinske ali kulturne identitete, kot politična propaganda pa preprosto ne deluje dobro in učinkovito«,<sup>21</sup> je Ljubiša Ristić s KPGT-jem v poznem socializmu poskusil izgraditi novo obliko angažiranega gledališča, ki je vsaj pogojno še verjelo, da je mogoče udejanjiti bistvene postulate klasičnih oblik (epskega) političnega gledališča Ervina Piscatorja in Bertolta Brechta ter ruske avantgarde. Ristić je zagovarjal angažirano gledališče, ki bo opravilo s stalinizmom in (od)rešilo socializem. To je bilo gledališče, ki je nastopilo po estetskih revolucijah performansa šestdesetih in sedemdesetih let, na prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta je povezovalo literaturo in spektakel, politično angažiranost in gledališki eksperiment, revolucijo misli in forme. Toda, paradoksalno, to gledališče (vsaj po Ristićevi izjavi ob petdesetletnici Sterijevega pozorja) ni gojilo iluzije, da lahko spremeni svet:

»Gledališče seveda ne more spremeniti sveta, tudi če bi hotelo. Njegova vloga v svetu je natanko obratna: to je edini prostor, kjer se svet kot smiseln potrjuje ljudem, ki prihajajo, da se jim to tukaj, v gledališču, potrdi kot skupnosti in kot posameznikom, ki so del skupnosti.«

(tt)

U godini Titove smrti, 1980., i na početku kolapsa Jugoslavije Ljubiša Ristić najprije se *Perzijancima*, a onda *Missom in a minor* uspostavio kao estetski i politički fenomen koji je važno utjecao na novo kazalište posljednjih desetljeća prošloga stoljeća u Sloveniji i Jugoslaviji. Njegov daljnji rad „kulturnoga terorista“ (tako ga je iste godine zajedno s Dušanom Jovanovićem pejorativno obilježio vrhovni ideolog (jugo)slovenskoga kazališta, samoupravne, a istovremeno elitne kulture, Josip Vidmar, predsjednik vijeća Sterijinoga pozorja u Novom Sadu), za mene osobno je pokrenuo intrigantno pitanje na koje je vrlo teško naći odgovor:

*Kako se fenomen estetske revolucije koju je u jugoslavenskome prostoru pokrenuo Ristić mogao preobraziti u nešto što više nije estetska revolucija, nego njezina suprotnost, neke vrste reakcija, politički sporno djelovanje?*

Vratimo se na početak: Ristić je predstavom *Miss in a minor* kao komet zasjao na nebu iznad Ljubljane i preobrazio Mladinsko gledališče u kazališni organizam koji je obasjao najprije slovenski prostor, a onda i prostore drugih republika nekadašnje Jugoslavije i europske kazališne bine. U euforičnoj kritici za *Delo* Andrej Inkret je zapisao: „Ristić otkriva izvanrednu kazališnu dosjetljivost i energiju, neprestano razapetu između fascinacije i kritičkoga odnosa prema revolucionarnoj ludosti. Ovo je puno, osebujno, 'totalno' kazalište, inspirirano možda od teatralike Mayerholdovih spektakala, ali na misaonoj razini dosljedno samosvojno i precizno u prikazu staljinističkoga fenomena kao izvorne i nepobjedive nihilističke jezgre revolucije.“<sup>18</sup>

U *Miss in a minor* i sljedećim predstavama osamdesetih godina uspješno je i aktivno upotrebljavao političku i revolucionarnu ideologiju prema kojoj je uspostavljao naizgled sasvim ozbiljan odnos koji je na publiku djelovao katarzično. Upotrebom najrazličitijih vizualnih i foničkih fascinacija stvarao je tipična postmodernistička ekovska *otvorena djela* koja izmiču tlo interpretaciji, a usprkos otvorenosti ipak se ne predaju do kraja neprestanome klizanju brojnih označitelja koje proizvode. Izbjegao je konačni prekid veze između označitelja i označenika, čuvao polivalentnost pisljivih fragmenata – tekstova kojima smo kao gledatelji izloženi i opasno se približio *binarnome pristupu* (Erjavec) kao posebnome načinu političke subverzije koju je nekoliko godina kasnije uspješno počela upotrebljavati slijedeća generacija, prije svega retroavangardni pokret *Neue Slowenische Kunst*.<sup>19</sup>

Time je Ristić razvio prvi, poseban oblik postmodernističkoga političkog ili politiziranog kazališta, karakterističnoga za Drugi svijet. Svojom inačicom kazališta najavio je ulazak umjetnosti na polje politike, ulazak koji je ostao karakterističan i za cjelokupan pokret *Neue Slowenische Kunst*. A režiranje je afirmirao ne samo „kao oblikovanje imaginarnoga umjetničkoga nego i konkretnoga političkog prostora“ (Vili Ravnjak).<sup>20</sup>

Režiranje i kazališni čin time su postali ne više oblikovanje imaginarnoga umjetničkoga, nego konkretnoga političkog prostora. U tom smislu čini se sasvim logičan produžetak Ristićeve priče koja iz politike spektakla vodi u burne vode spektakularne politike devedesetih, povezivanja s Mirom Marković, Miloševićem i drugim spornim ličnostima toga desetljeća. A poslije kolapsa miloševićevske Srbije dolazi i do posebne lustracije Ljubiše Ristića koji se iz državnoga umjetnika u Srbiji i prostorima nekadašnje Jugoslavije odjednom preobratio u nepoželjnu osobu.

Predstava *Kompleks Ristić* neće tematizirati (samo) sudbine, životne i umjetničke odluke Ristića *per se* i upozoriti na pitanje političkih metamorfoza nego će njezina podloga biti i granična stanja političke umjetnosti u posljednjim godinama Jugoslavije, za vrijeme njezina raspada i za vrijeme poslije Jugoslavije. A naravno, kao i sve

Frlijeve predstave, kreatorima i publici pokušat će odgovoriti i na pitanje ima li danas kazalište još bilo kakvu subverzivnu moć. Kakva je ta subverzivna moć pokazat će odzivi na nju koji su počeli već prije premijere, na samome početku studija, što nesumnjivo svjedoči o tome kako kazališni terorizam *Kompleksa Ristić* i u postjugoslavenskim državama i kulturnim tvrdavama može i te kako podići temperaturu. Ali ne zbog političkih proljeća i izvanredno vrućih ljeta.

Rečeno drugačije: kada ćemo Ristića i njegovo kazalište KPGT iznova lansirati u javnu raspravu iz koje je bio, barem u Hrvatskoj, prognan (većina ljudi koji su surađivali s njim taj je dio svoga stvaranja plan-ski izbrisala iz svojih biografija), iznova ćemo u javnu debatu lansirati i fenomen političkoga, subverzivnog u kulturi i društvu danas, sa svim posebnostima „banana republika koje su nastale raspadom nekadašnje zajedničke države“ (Frlić), u svoj njihovoj shizofrenoj posebnosti postsocijalističkoga i hiperkapitalističkoga, neoliberalnoga i neonacionalističkoga. Pokušat ćemo naći odgovor na pitanje u što se danas preoblikovalo tzv. angažirano kazalište i do koje je mjere postalo neplodno.

Ako citiram Olivera Frlića kada u intervjuu za časopis *Pogledi govori* o toj tematici: „U društvu nekadašnje Jugoslavije bilo je kodova, drugačijih od današnjih, kojima smo čitali kazalište. Mislim da svaki autor kod sebe mora raščistiti na kakav način želi ulaziti u 'dijalog' s centrima političke moći i zanima li ga to uopće. Eshil *Perzijancima* to radi na jedan način, Brecht na drugi, Ristić na treći i ja na četvrti. Što ne znači da iskustva predaka ne smijemo kritički obrađivati, možda iskoristiti ako se pokažu učinkovitima. Za mene kazalište nije cilj, već sredstvo. Kazalište neće promijeniti ili poboljšati društvo u kojemu živimo, a može prizvati neke vrste kritičku svijest, ako ništa drugo.“

*Kompleks Ristić* dakle nastaje u inat hipotezi da današnji kazalištarci, za razliku od generacije KPGT koja je barem uvjetno zbilja vjerovala da svojim akcijama utjelovljuje autentičnu provokaciju protiv tradicionalnih vrijednosti u društvu te je tako produžavala Schlegelovu romantičarsku ideju o estetskoj revoluciji, sve više sumnjaju u bilo što autentično i u radikalan izlazak iz reprezentacije. Zato predstava zajedno s publikama u Beogradu, Skopju, Ljubljani, Rijeci i drugdje želi svaki put iznova provjeriti je li – riječima Jacquesa Rancièrea – težnja kazališta „da svoje gledatelje nauči kako da prestanu biti gledatelji i postanu aktivni nositelji neke kolektivne prakse“ u medijaliziranome društvu zbilja postalo nešto iluzorno.

#### Kulturni terorist

Sintagma kojom je slovenski literarni kritičar i publicist Josip Vidmar označio režisera Ljubišu Ristića i novoga umjetničkog voditelja Slovenskoga mladinskog gledališča Dušana Jovanovića na Šterijinom pozorju u Novome Sadu 1981. godine, kada su tamo predstavili *Missu in a minor*. Vidmar nije htio gledati predstavu jer se nije slagao s novim estetskim smjernicama jugoslavenskoga kazališta koje su se u želji za kazališnom autonomijom odmicala od klasične upotrebe dramskih tekstova. Iako je Vidmar u to vrijeme još uvijek imao relativno velik utjecaj na slovenski, a i na jugoslavenski kulturni prostor i na javno mnijenje, nije mogao zaustaviti nove estetske tendencije u domaćem kazališnom prostoru.

(rv)

#### Političko kazalište kasnoga socijalizma

Ako postdramska teorija konstatira da danas postoji još samo politizirana umjetnost i politizirano kazalište u različitim inkarnacijama i da „kazalište više ne može biti sredstvo za potvrđivanje nacionalnog, povijesnog i kulturnog identiteta, a kao politička propaganda jednostavno ne djeluje dobro i učinkovito“<sup>25</sup>, Ljubiša Ristić KPGT-om u kasnome je socijalizmu pokušavao izgraditi novi oblik angažiranoga kazališta koje je, barem uvjetno, još vjerovalo da je moguće ostvariti bitne postulate klasičnih oblika (epskog) političkog kazališta Ervina Piscatora i Bertolta Brechta te ruske avangarde. Ristić se zauzimao za angažirano kazalište koje će dokinuti staljinizam i spasiti socijalizam. To je bilo kazalište koje je nastupilo poslije estetskih revolucija performansa šezdesetih i sedamdesetih godina, na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete povezivalo je literaturu i spektakl, političku angažiranost i kazališni eksperiment, revoluciju misli i forme. Ali, paradoksalno, to kazalište (barem prema Ristićevoj izjavi prilikom pedesete godišnjice Šterijinoga pozorja) nije imalo iluzija da može promijeniti svijet:

„Pozorište, naravno, ne može da menja svet i kada bi to htelo. Njegova uloga u svetu je upravo obrnuta: ono je jedino mesto gde se svet potvrđuje kao smislen ljudima koji dolaze da im se to tu u pozorištu potvrdi kao zajednici i pojedincima kao delu zajednice.“

(tt)

# The Aesthetic and Political (R)Evolution and (Re)Action of a Cultural Terrorist

In 1980, the year of Josip Broz Tito's death and the very beginning of the collapse of Yugoslavia, Ljubiša Ristić, first with *The Persians*, and then with *Missa in a minor*, established himself as an aesthetic and political phenomenon that importantly influenced new theatre in Slovenia and Yugoslavia in the final decades of the last century. His later work of a "cultural terrorist" (as he and Dušan Jovanović were pejoratively labelled by the president of the board of Sterijino pozorje in Novi Sad, Josip Vidmar, the supreme ideologue of the Yugoslav and Slovenian theatre, of self-managing, yet at the same time, elite culture) triggered, for me personally, an intriguing question to which an answer is difficult to find:

*How can the phenomenon of aesthetic revolution, triggered in the Yugoslav space by Ristić, transform into something that is no longer an aesthetic revolution but rather its opposite, a sort of reaction, a politically contentious activity?*

Let's return to the beginning: with the performance *Missa in a minor*, Ristić shone in the sky above Ljubljana like a shooting star and changed the Mladinsko Theatre into a theatre organism which shed light first on the Slovenian space and then on the spaces of the other republics of the former Yugoslavia and then even on the European theatre stages. In his euphoric review for *Delo*, Andrej Inkret wrote: "Ristić shows an exceptional theatre ingenuity and energy, constantly pitched between fascination and critical relation towards the revolutionary madness. This full, original, 'total' theatre, inspired perhaps by Meyerhold and the theatricality of his spectacles, is nevertheless independent at the mental level and precise in the account of the Stalinist phenomenon as an original and invincible nihilist core of the revolution."<sup>19</sup>

In *Missa in a minor* and the 1980s performances that followed, he prolifically and actively used political and revolutionary ideology, towards which he established a seemingly totally earnest attitude that had a cathartic effect on the audience. By using different visual and phonic fascinations he created typically postmodern *open works* as defined by Umberto Eco, which undermined interpretation, yet despite their openness they did not completely give in to the constant sliding of the numerous signifiers they created. Ristić avoided the terminal break of the connection between the signifier and the signified, retained the polyvalence of writerly fragments – texts that we as spectators are exposed to, and he came dangerously close to the *binary approach* (Aleš Erjavec) as a special manner of political subversion which a few years later began to be fruitfully used by the next generation, particularly the retro-avant-garde movement *Neue Slowenische Kunst*.<sup>20</sup>

With this, Ristić developed a specific form of postmodernist political or politicised theatre typical of the Second World countries. With his variant of theatre he announced the entry of art into the field of politics, an entry that remained characteristic for the entire movement *Neue Slowenische Kunst*. And he established theatre direction not only "as creating an imaginary artistic, but a concrete political space".<sup>21</sup>

Theatre direction and the theatre act thus morphed into no longer forming an imaginary artistic, but rather a concrete political space. In this sense, the continuation of Ristić's story which brought him from the politics of spectacle into the turbid waters of the spectacular politics of the 1990s, linked to Mira Marković, her husband Slobodan Milošević and other contested personalities of the decade, seems perfectly logical. And after the collapse of the Milošević Serbia, the special lustration of Ljubiša Ristić occurs: in Serbia and the territories of the former Yugoslavia, he suddenly transforms from a state artist into a *persona non grata*.

The performance *The Ristić Complex* will thematise (not only) the fate, life and artistic decision of Ristić *per se* and draw attention to the issue of political shape-shifting; its foundation will be the borderline states of political art in the last years of Yugoslavia, in the time of its dissolution and in the time after Yugoslavia. Of course, it will, just like all of

Frjić's performances, try to answer the creators' and spectators' question: does theatre today still have any subversive power? What this subversive power might be will be seen in the reaction to it. These reactions started before the première, at the very beginning of the study, which undoubtedly testifies that the theatre terrorism of the *The Ristić Complex* can effectively raise temperatures even in the post-Yugoslav states and cultural fortresses. And not because of political springs and extremely hot summers.

In other words: when we re-launch Ristić and his theatre KPGT into the public discourse, from which he was, at least in Croatia, expelled (the majority of the people who worked with him systematically erased this part of their art from their biographies), we will catapult into the public debate a phenomenon of the political and the subversive in culture and society today, with all the particularities of the "banana republics that were created with the fall of the erstwhile common country" (Frjić), in all their schizophrenic particularities of the post-socialist and hyper-capitalist, neoliberal and neo-nationalist. We will try to answer the question into what the so called engaged theatre has been transformed today, and to what extent it has become barren.

If I take Oliver Frjić's quote on this topic from an interview for *Pogledi* magazine: "In the society of the former Yugoslavia, the codes that we used to read theatre were different than today. I think every author has to come clean to himself in what way he wants to enter the 'dialogue' with the centres of political power, if at all. Aeschylus with *The Persians* did it in one way, Brecht in another, Ristić in a third, I in a fourth. Which doesn't mean that we cannot study the experience of our predecessors critically, perhaps use it, if it turns out to be useful. For me, theatre is not an end, but rather a means. Theatre for sure won't change or improve the society in which we live, but it can evoke some sort of a critical conscience, if nothing else."

Unlike the KPGT generation, which at least conditionally truly believed that its actions embodied an authentic provocation against traditional values in the society, and thus continued Schlegel's romantic idea about the aesthetic revolution, Frjić and his collaborators are creating the performance *The Ristić Complex* in defiance of the hypothesis that today's thespians increasingly doubt anything authentic and believe in a radical escape from representation. For this reason the performance wants, together with the audiences in Belgrade, Skopje, Ljubljana, Rijeka and elsewhere, to check again and again if – in the words of Jacques Rancière – the striving of the theatre "to teach its spectators to stop being spectators and become active carriers of some collective practice" is, in mediatised society, something truly illusionary.

## Cultural Terrorist

The term uttered at the Sterijino pozorje festival in Novi Sad when *Missa in a minor* was performed in 1981 by the Slovenian literary critic and writer Josip Vidmar to describe the director Ljubiša Ristić and the new artistic director of the Mladinsko Dušan Jovanović. Vidmar refused to watch the performance, as he disagreed with the new aesthetic directions of the Yugoslav theatre which, in the desire for theatre autonomy, moved away from the classical use of dramatic texts. Although at the time Vidmar held a relatively important influence over the Slovenian and also Yugoslav cultural space, he couldn't stop the new aesthetic tendencies in the local theatre space.

(rv)

## The Political Theatre in the Era of Late Socialism

If the postdramatic theory establishes that today only politicised art and politicised theatre in different incarnations exist and that "theatre can no longer be a medium to confirm national, historic or cultural identity, as a political propaganda it simply doesn't work well and effectively",<sup>22</sup> then Ljubiša Ristić with KPGT in the era of late socialism tried to build a new form of engaged theatre which at least conditionally still believed that it is possible to enact the essential postulates of classical forms of (epic) political theatre of Ervin Piscator and Bertolt Brecht and the Russian avant-garde. Ristić advocated an engaged theatre that would deal with Stalinism and save socialism. This was theatre that came to the front after the aesthetic revolutions of performance art in the sixties and seventies, in the transition from the seventies into the eighties it linked literature and spectacle, political engagement and theatre experiment, revolution of thought and form. But paradoxically, this theatre (at least according to Ristić's statement at the 50th anniversary of the Sterijino pozorje festival) didn't engage in the illusion that it could change the world: "Theatre, naturally, cannot change the world even if it wanted to. Its role in the world is in fact the opposite: this is the only place where the world is confirmed as sensible to those who come in order to have this confirmed in theatre, as a community and as individuals, a part of the community."

(tt)





Matej Recer, Uroš Kaurin, Draga Potočnjak, Nika Mišković, Blaž Šef, Jerko Marčić, Primož Bezjak; foto / photo Nejc Saje

# Abstraktne resnice in konkretne laži

Ljubiša (Ljuša) Ristić je vsaj v tistih segmentih javnosti, ki naj bi se česa spomnili,<sup>22</sup> razdeljen na dve podobi: tisto iz gledališča, podobo avantgardista in velikega režiserja, za katerega je veljalo, da je spremljanje njegovih predstav del splošne kulture, in tistega drugega, »s televizije«, ki je ostal v spominu in osovražen kot predsednik vse preveč vplivnega JUL-a, za katerim se je skrivala samooklicana Jugoslovanska levica. Zdi se, da je tudi gledališki svet, ki se rad predstavlja kot neodvisen, nevtralen ali nezainteresiran, do zdaj te težave z Ristićem reševal prav s pomočjo tega, če se izrazimo z žargonom s področja mejnih osebnostnih motenj, *splittinga* (razcepljanja) ali dvojne mistifikacije: ko govorimo o velikem režiserju, pustimo politiko ob strani in, nasprotno, ko govorimo o njegovem političnem angažiranju, nad katerim najpogosteje tarnamo z liberalne pozicije, se ne ukvarjamo z njegovimi predstavami, katerih kanonizirano mesto je nesporno.

S podelitvijo letošnje Sterijeve nagrade za posebne zasluge za napredek gledališke umetnosti in kulture se je odprlo novo poglavje rehabilitacije Ljubiše Ristića kot umetnika in režiserja. Po trenutku nelagodnosti ali morda (željnega) pričakovanja morebitnega govora o »prepovedani temi« je Ristićeva »spodobnost« v hramu kulture, na velikem odru Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu, umirila za hip vznemirjene duhove s kratkim govorom, posvečenim drugemu lavreatu, hudo bolnemu igralcu Đuzi Stojiljkoviću. S pristajanjem na to igro navidezne apolitičnosti so vsi akterji, celo tisti, ki so po tem dogodku napisali kakšno besedo ali izrazili svoje stališče, znova odložili več kot potrebno resno razpravo in temeljito analizo neljube – še nedokončane, prav zato pa pomembne – preteklosti iz devetdesetih.

S pričujočo interpretacijo bi delovanje Ljubiše Ristića raje poskusili opazovati kot simptom protislovij jugoslovanske družbe. Analiza »kompleksa Ristić« bi bila lahko način, da delno pojasnimo, kako je v devetdesetih prišlo do pervertiranja levičarskih idej in praks oziroma kaj se je zgodilo z jezikom levice, in končno, kako so »abstraktne resnice postale konkretne laži.«<sup>23</sup> Odločili sva se, da se v tem kratkem prispevku osredotočiva na Ristićevo politično delo po vstopu v JUL leta 1995 kot na posebno vrsto političnega gledališča z njegovimi odrskimi manifestacijami: ceremonijami, intervjuji in pogrebi.

V letu, ko je bil podpisan Daytonski sporazum, je takrat še nekompromitirani režiser Ljubiša Ristić sprejel položaj predsednika koalicije »levih« strank, Jugoslovanske levice, ki je nastala kot projekt para Milošević-Marković v poskusu, da bi se rešila neprijetnega madeža nacionalizma. JUL je na oder postavil *novobaročno gledališče*<sup>24</sup> s frazami levega političnega spektra, za katero se je zdelo, da je bilo prikrivanje resničnosti njegova temeljna naloga. »Ob zvokih glasbe Brahmsa, Hačaturjana in Čajkovskega, ki jo je izvajala Filharmonija mladih Borislav Paščan, ob verzih Branka Miljkovića o Jugoslaviji in s kratkim, nekonvencionalnim in samo malo alegoričnim govorom Ljubiše Ristića na koncu, so razglasili vodstvo Jugoslovanske levice.«<sup>25</sup>

Novi predsednik je ob tej priložnosti rekel: »Veliko jih je prešlo na drugo stran. Veliko jih bo prišlo k nam. Posebno mladi, ki vedo, da je edino realno zahtevati nemogoče.«<sup>26</sup> V kratkem nagovoru z odra Centra Sava, na katerem sta bili samo nekaj let prej uprizorjeni njegovi predstavi *Tajna crne ruke* (*Skrivnost črne roke*) in *Karmina Burana* (*Carmina Burana*), je Ristić še enkrat zaigral na karto svoje dediščine »udeleženca« osemindesetletnega, poznejšega urednika *Studenta* in *Vidikov* in avantgardnega gledališkega preizpraševalca jugoslovanske politične in kulturne resničnosti. Abstraktne resnice v novi preobleki in z novo scenografijo so začele odzvanjati kot konkretne laži.

Prevladujoča percepcija obdobja devetdesetih nas uči, da se je politični boj odvijal med dvema nasprotnima stranema, vendar je, ko govorimo o devetdesetih, zelo težko govoriti o čistih stališčih. Problem z Ljubišo Ristićem je tako tudi del problema tako imenovane postkomunistične tranzicije, v kateri na videz obstajata dve nasprotni drži: konservativna (v kateri sta integrirana nacionalizem in desni antiglobalizem) in liberalna (meščanska, evropska, demokratična), ki se v proizvodnji ideološke hegemonije (neo)liberalizma med seboj do potankosti podpirata. Konvertitstvo, ki se je razširilo, oziroma ideološka konverzija ustvarjalne in humanistične inteligence v demokrate, nacionaliste ali liberalce, vsekakor pa v antikomuniste,<sup>27</sup> je bila umazan posel, ki je vključeval ponaredke vseh vrst, odkrite laži, zamolčevanje in prikrivanje. Navsezadnje je ta ideološko pisani opozicijski konglomerat pozneje, v obdobju po letu 2000 in prek medsebojnih spopadov, v šole vrnil verouk, rehabilitiral četniško gibanje in skoraj do konca izvedel privatizacijo, ki se je začela v devetdesetih. V nasprotju s tistimi konvertiti, ki so »prešli na drugo stran«, ne glede na to, ali so bili nacionalisti ali liberalci, je Ristić z JUL-om zastopal domnevno levo alternativo, ki je nominalno ponujala antinacionalistično identitetno politiko »jugoslovanskega načina življenja«. »Naš KPGT povezuje Muslime iz Sandžaka, Madžare iz Vojvodine, Srbe iz Beograda in bogate kapitaliste. JUL prav tako,«<sup>28</sup> je rekel Ristić v intervjuju, ki je bil objavljen januarja leta 1996. Vendar pa je tudi ta alternativa svoj bistveni antikomunistični značaj odkrivala prav s podporo, ki jo je omogočala in dajala novi kapitalistični eliti.

Z JUL-om Ristić postane promotor »sodobne levice« in novega »sodobnega levičarja«, ki se od desničarja razlikuje »po tem, da se redno kopa, je ozaveščen glede varnega seksa in zna brati borzno poročilo. Ne le da hodi v gledališče in na koncerte, temveč tudi takrat, kadar ga žena odpelje tja, med predstavo ne zaspi.«<sup>29</sup> Za to »sodobno levico« je bilo sprejemanje privatizacije in pravil svetovnega trga ter zveza s kliko poslovnih nečez, ki so svoje kariere razvijali prek klientelističnega odnosa z državno birokracijo, samoumevno. Ali z Ristićevimi besedami: »JUL ne le da ni proti zasebni lastnini, temveč meni, da bi moralo vsako družbeno podjetje postati zasebno, če obstaja zasebni kapital, ki ga lahko plača več, kolikor je vredno, ali vsaj toliko, kolikor je vredno. [...] JUL ne samo da ni proti privatizaciji, temveč se strinja z guvernerjem, ko pravi, da se s preoblikovanjem družbene lastnine nedopustno zamuja. [...] Zadnjič sem bil v Engelsovi hiši v Wuppertalu. Predstavljajte si, bil je lastnik tekstilne tovarne in vzdrževal je Karla Marxa. Kakšna pokvarjenost!«<sup>30</sup>

Projekcija levičarjev prihodnosti, ki sta jo zagovarjala Ristić in JUL, se nam v svojem dramatičnem in neobaročnem načinu znova odkriva na odru Novega bežanijskega pokopališča (Novo bežanijsko groblje) v poslovnem govoru Zoranu Todoroviću Kundaku. Zorana Todorovića Kundaka, generalnega sekretarja

JUL-a, direktorja Beopetrola, *maherja* pri privatizaciji društvenih podjetij v težavah in ustanovitelja številnih zasebnih podjetij, so 24. oktobra 1997 ubili z dvema kratkima rafaloma iz avtomatske pištole z dušilcem. Na pogrebu, ki mu je prisostvovalo veliko pomembnih ljudi s političnega vrha, med njimi Slobodan Milošević in Zoran Lilić,<sup>31</sup> je Ristić prebral poslovlino pismo odsotne Mire Marković ter govor v svojem imenu in v imenu JUL-a: »Njemu, ki je bil od vseh nas najbolj človek prihodnosti, je odvzeta prav ta prihodnost, s tem pa se je tudi za vse nas zmanjšala možnost, da ta prihodnost pride in ostane. Zaradi nje, [...] zaradi JUL-a, vsi tvoji prijatelji prisegajo, da bodo dokončali vse, kar si ti začel.«<sup>32</sup>

To novo prihodnost na području kulture je Ristić urešničeval tudi z lastnim projektom »kulturnega centra za 21. stoletje«, ki ga je začel neposredno pred svojim vstopom v JUL z izgradnjo nove scenografije v stari Šećerani (tovarni sladkorja) na Čukarici.

Ljubiša Ristić, ki je bil obdarjen z vodstvenimi sposobnostmi, je bil hkrati tudi proizvod političnega trenutka, ki je bil ugoden za vzpon podjetnih dejavnih tehnokratov, dobro povezanih s posameznimi akterji znotraj birokratskih struktur, ki so že v osemdesetih letih razvijali mehanizme prisvajanja družbenega. Najprej je dobil priložnost, da v famozni drugi polovici osemdesetih v Subotici uredniški svoje menedžerske zamisli v »javno-zasebnem partnerstvu« med Narodnim pozoriščem – Nepszínház in gledališko skupino KPGT, ko je izpeljal enega prvih poskusov kulturno zaznamovane urbane regeneracije na tem območju.

V prostoru, ki ga je malo pred vstopom v JUL dobil in adaptiral s pomočjo mestnih oblasti in direktorja Šećerane,<sup>33</sup> naj bi ustanovil Fond KPGT, Mednarodni art center, Gledališče KPGT, iz javnih in zasebnih sredstev pa naj bi investiral v obnovo objekta. Poleg nekaj gledaliških in baletnega odra je Ristić načrtoval tudi opero, koncertno dvorano, diskoteko in rock oder, celoten kompleks pa je nameraval povezati z bližnjim hipodromom. Projekt naj bi predstavljal edinstven primer oživitve industrijske dediščine, koncept, ki ga dobro poznamo iz zgodb o deindustrializiranih območjih evropskih mest po padcu Berlinskega zidu.

Za temi JUL-ovskimi in KPGT-jevskimi kulisami, polnimi projugoslovanske in na videz leve retorike, so se razplamtevali problemi na Kosovu, zavestno potisnjeni ob stran, ki so se radikalizirali z ukinitvijo avtonomije ter nasiljem srbskih varnostnih sil in paravojaških formacij kot tudi z vse večjimi gospodarskimi težavami. JUL in Ristić sta probleme na Kosovu v javnosti dosledno interpretirala kot albanski terorizem, pri tem pa sta zanemarjala zgodovino sistematičnega jemanja pravice Albancem do odločanja (kar je zagotovilo akumulacijo politične in ekonomske moči v rokah srbskih elit), represijo srbske vojske in policije ter množične poboje. Dosledna protimperalistična politika proti »varuhom človekovih pravic z bombami«, je v resničnosti, čeprav je v sebi nosila abstraktno resnico, vztrajno zapirala oči pred resničnimi dogodki na terenu in posledično prikrivala, kako je sama vmešana v zločinsko politiko. Ristić sam je vse, kar se je dogajalo, predstavljal kot ohranjanje Jugoslavije: »Tisti trenutek, ko bodo Jugoslavlani od Srbov dobili odgovor 'kdor hoče, naj gre', ko bo odstopila Srbija, ne bo več Jugoslavije.«<sup>34</sup>

Po tako imenovanih demokratičnih spremembah je 5. oktobra 2000 koalicija konvertitov nacionalističnega in antitotalitarnega izvora prevzela oblast, s tem pa je bila *novobaročna* kvazi levica dokončno poražena. Neposredno po zamenjavi oblasti je Ljubiša Ristić izjavil, da so Beograd zavzeli četniki in da JUL zato začenja protifašistični boj. Kmalu je JUL kot politični dejavnik pristal na obrobju, prav tako pa tudi protifašistični boj. V nasprotju z nekaterimi nekdanjimi JUL-ovimi funkcionarji, ki so se sčasoma lepo znašli in se vrnili v strukture oblasti, je Ristić zdrsnil na rob družbeno-političnih in kulturnih dogajanj. Od časa do časa, ko se na odru znova prižgejo luči, ob sklicevanju na politično doslednost, nadaljuje fabriciranje moralne superiornosti, s katero prikriva lastno vlogo v kontrarevoluciji.

Zdi se, da je Ristiću in nekdanjim partijskim tovarišem kot skupni imenovalec ostala zloraba leve retorike. Ristić je, kot pravi sam, postal »žrtev maščevanja druge lige« oziroma konvertitov, od katerih je vedno imel raje kriminalce, njegovo *novobaročno* gledališče pa napada entropija. Predstav, ki se dogajajo v Šećerani, gledališka in širša javnost navadno ne opazi, KPGT pa je v urbanih mladinskih krogih znan samo kot kraj, kjer se odvijajo tehno žurke.

V kotu zimskega vrta Ristićeve Šećerane, poleg želve Severine in kletke z eksotičnimi pticami, danes stoji maketa Tatlinovega *Spomenika tretji internacionali* z rdečo peterokrako na vrhu. Ristić pravi: »Stoji, kakor tudi *mi*, prezrti levičarji.«

## Konvertiti in konverzija

Ob koncu 20. stoletja so bili v skladu s splošnim prizadevanjem po vsej vzhodni Evropi za del jugoslovanske inteligence značilni obrati v politični opredelitvi oziroma konverzija od marksizma, internacionalizma in antifašizma v anti-komunizem, nacionalizem in antitotalitarizem. Konvertiti so se večinoma nedoločeno predstavljali kot demokrati, demokratični nacionalisti ali liberalci. Sociolog Todor Kuljić opaža, da pozornost zbuja to, »da se, kljub neprikritemu antikomunizmu, izogibajo izrazu kapitalizem. Namesto izraza kapitalizem se za smeri zelenih sprememb uporabljajo izrazi tranzicija, transformacija ali civilna družba.«<sup>35</sup>

Za Ristićevo proklamirano neodrekanje jugoslovanstvu in levici postane ta izraz posebno pomemben in nekdanje prijatelje in znance, s katerimi prihaja v idejne spore, pogosto imenuje konvertite. Za Ristića konvertiti delujejo kot podružnice tujih sil, mednje pa sodijo nekdanji levičarji, ki so v devetdesetih letih in v obdobju po letu 2000 pristali na plačilnih seznamih tujega sovražnega kapitala (na primer Sorosevih skladov), pa tudi birokratski partijski kadri, ki so danes »najbolj agresivni demokrati. [...] Prav tako kot so tisti, ki so bili zagrizeni nacionalisti, ksenofobi, in tisti, ki s svetom niso sodelovali in z njim niso imeli nobenih stikov, glavni mondialisti, internacionalisti in ljudje, opredeljeni za sodelovanje s svetom.«<sup>36</sup>

Konvertiti so za Ristića potrdilo, da je ostal dosleden svojim prepričanjem, točka, s katero potrjuje lastno moralno in politično nepodkupljivost in čistost ter maskira sodelovanje v kontrarevoluciji.

(av, od)

## Vstop umetnosti v polje politike

Ristić in KPGT sta s svojo različico političnega gledališča napovedala vstop umetnosti v polje politike, vstop, ki je ostal značilen tudi za celotno retrogardistično gibanje Neue Slowenische Kunst. Toda za razliko od KPGT-ja – ta je namerno gradil komunikacijski model, ki je občinstvu omogočal identifikacijo – NSK tega ni več počel, ampak je gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev. S KPGT-jem je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se v vsej svoji groteskni podobi prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz levice v desnico. V istem obdobju pa je naslednja generacija z NSK-jem samozavestno izjavljala »Gledališče je država« in v času, ko je Jugoslavija, ki jo je KPGT poskušal obraniti, razpadla, ustanovila svojo lastno Državo NSK.

(tt)

# Apstraktne istine i konkretne laži

Ljubiša Ljuša Ristić je, bar u onim segmentima javnosti koji se kao nečeg sećaju,<sup>32</sup> podeljen na dva lika: onog iz pozorišta, avangardistu i velikog reditelja, čije predstave je pratiti bilo deo opšte kulture, i onog drugog „sa televizije“, upamćenog i omraženog kao predsednika preveć uticajnog JUL-a, iza kojeg se krila samozvana Jugoslovenska levica. Čini se da je i pozorišni svet, koji voli da se izdaje za nezavisan, neutralan ili nezainteresovan, do sada ove muke sa Ristićem razrešavao upravo preko ovog, da se izrazimo borderlajn žargonom, *splitinga*, ili dvojne mistifikacije: kada govorimo o velikom reditelju, politiku ćemo ostaviti po strani, i obrnuto, kada govorimo o njegovom političkom angažmanu, nad kojim se najčešće lamentira iz pozicije liberala, nećemo se baviti njegovim predstavama, čije se kanonizovano mesto ne dovodi u pitanje.

Novo poglavlje rehabilitacije Ljubiše Ristića kao umetnika i reditelja otvoreno je dodelom Sterijine nagrade ove godine za naročite zasluge na unapređenju pozorišne umetnosti i kulture. Nakon trenutka nelagode ili pak (željnog) iščekivanja mogućeg govora o „zabranjenoj temi“ u hramu kulture, na velikoj sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Ristićeva „pristojnost“ umirila je za trenutak uskomešale duhove kratkim govorom posvećenim drugom laureatu, teško bolesnom glumcu Đuzi Stojiljkoviću. Pristajanjem na ovu igru prividne apolitičnosti svi akteri, pa čak i oni koje su nakon ovog događaja napisali poneku reč ili izrazili svoj stav, iznova su odložili više nego potrebnu ozbiljnu diskusiju i temeljnu analizu nemile – još nezavršene, pa stoga i bitne – prošlosti iz devedesetih.

Ovom interpretacijom bismo pre pokušale da posmatramo delovanje Ljubiše Ristića kao simptoma kontradikcija jugoslovenskog društva. Analiza „kompleksa Ristić“ bila bi moguća put da se delimično objasni kako je devedesetih došlo do pervertiranja levičarskih ideja i praksi, odnosno, šta se desilo sa jezikom levice, i konačno kako su „apstraktne istine postale konkretne laži“.<sup>33</sup> U ovom kratkom tekstu biramo da se fokusiramo na Ristićev politički rad nakon ulaska u JUL 1995. godine, kao na posebnu vrstu političkog teatra sa svojim scenskim manifestacijama: ceremonijama, intervjuima i sahranama.

U godini potpisivanja Dejtonskog sporazuma, do tada još nekompromitovani reditelj Ljubiša Ristić prihvatio je poziciju predsednika koalicije „levih“ partija, Jugoslovenske levice, koja nastaje kao projekat para Milošević-Marković u pokušaju oslobađanja od neprijatne ljage nacionalizma. JUL je postavio na scenu *novobaročni teatar*<sup>34</sup> s frazama levog političkog spektra čija osnovna funkcija kao da je bila prikrivanje stvarnosti. „Uz muziku Brama, Hačaturijana i Čajkovskog, koju je izvodila Filharmonija mladih 'Borislav Pašćan', uz stihove Branka Miljkovića o Jugoslaviji, uz kratki, nekonvencionalni, i samo malo alegorični govor Ljubiše Ristića na kraju, proglašeno je rukovodstvo Jugoslovenske levice.«<sup>35</sup>

Novi predsednik tom prilikom je rekao: „Mnogi su prešli na drugu stranu. Mnogi će prići nama. Posebno mladi koji znaju da je jedino realno zahtevati nemoguće.«<sup>36</sup> U kratkom obraćanju sa scene Sava centra, na kojoj su samo nekoliko godina ranije igrane njegove predstave *Tajna crne ruke* i *Karmina Burana*, Ristić je još jednom igrao na kartu svog nasleđa učesnika šezdesetosme, potonjeg urednika *Studenta* i *Vidika* i avangardnog pozorišnog propitivača jugoslovenske političke i kulturne stvarnosti. Apstraktne istine u novom ruhu i sa novom scenografijom počele su odzvanjati kao konkretne laži.

Dominantna percepcija razdoblja devedesetih uči nas da se politička borba odvijala između dve sukobljene strane, ali kada je reč o devedesetima veoma je teško govoriti o čistim pozicijama. Problem sa Ljubišom Ristićem tako je i deo problema takozvane postkomunističke tranzicije u kojoj postoje naizgled dve suprotstavljene pozicije: konzervativna (koja integriše nacionalizam i desni anti-globalizam) i liberalna (građanska, evropska, demokratska), koje se savršeno

međusobno podupiru u proizvodnji ideološke hegemonije (neo)liberalizma. Konvertitstvo koje je uzelo maha, odnosno ideološka konverzija stvaralačke i humanističke inteligencije u demokrate, nacionaliste ili liberalne, a u svakom slučaju antikomuniste,<sup>27</sup> bila je prljav posao koji je uključivao svakovrsne falsifikate, otvorene laži, prećutkivanja i prikrivanja. U krajnjoj liniji, taj ideološki šaroliki opozicioni konglomerat kasnije je, kroz dvehiljadite godine i međusobne sukobe, vratio veronauku u škole, rehabilitovao četnički pokret i gotovo do kraja sproveo privatizaciju započetu devedesetih. Naspram onih konvertita koji su „prešli na drugu stranu“, bilo nacionalista ili liberala, Ristić je sa JUL-om zastupao navodnu levu alternativu, koja je nominalno nudila anti-nacionalističku identitetsku politiku „jugoslovenskog načina života“. „Naš KPGT povezuje Muslimane iz Sandžaka, Mađare iz Vojvodine, Srbe iz Beograda i bogate kapitaliste. JUL takođe<sup>28</sup>, rekao je Ristić u intervjuu objavljenom u januaru 1996. Međutim, i ova alternativa je otkrivala svoju suštinski anti-komunistički karakter upravo kroz podršku koju je omogućavala i pružala novoj kapitalističkoj eliti.

Sa JUL-om Ristić postaje promotor „moderne levice“ i novog „modernog levičara“ koji se od desničara razlikuje „po tome što se redovno kupa, osvešćen je po pitanju sigurnog seksa i ume da čita berzanski izveštaj. Ne samo da ide u pozorište i na koncert već tamo i ne spava kad ga žena odvede.“<sup>29</sup> Ta „moderna levica“ podrazumevala je prihvatanje privatizacije i pravila svetskog tržišta i savez sa klikom biznismena, čija se karijera razvijala kroz kljentelistički odnos sa državnim birokratijom. Ili, Ristićevim rečima: „JUL ne samo da nije protiv privatne svojine već smatra da svako društveno preduzeće treba da postane privatno ako ima privatnog kapitala koji može da plati više nego što vredi ili bar koliko vredi. [...] JUL ne samo da nije protiv privatizacije, već se slaže sa guvernerom kada kaže da se sa transformacijom društvene svojine nedopustivo kasni. [...] Bio sam neki dan u Engelsovoj kući u Vupertalu. Zamislite, bio je fabrikant tekstila i izdržavao Karla Marksa. Kakva pokvarenost!“<sup>30</sup>

Projekcija levičara budućnosti, koju su zagovarali Ristić i JUL, razotkriva nam se još jednom u svom dramatičnom i neobaroknom vidu na sceni Novog bežanijskog groblja u oproštajnom govoru Zoranu Todoroviću Kundaku. Zoran Todorović Kundak, generalni sekretar JUL-a, direktor Beopeptrola, maher u privatizaciji društvenih preduzeća u problemima i osnivač brojnih privatnih firmi, ubijen je 24. 10. 1997. ispaljivanjem dva kratka rafala iz automatskog pištolja sa prigušivačem. Na sahrani, kojoj su prisustvovali mnogi viđeniji ljudi sa političkog vrha, među kojima i Slobodan Milošević i Zoran Lilić,<sup>31</sup> Ristić je pročitao oproštajno pismo odsutne Mire Marković i govor u svoje ime i u ime JUL-a: „Njemu koji je od svih nas najviše bio čovek budućnosti uskraćena je upravo ta budućnost i tako je svima nama umanjena šansa da ona nastane i opstane. Zbog nje, [...] zbog JUL-a svi tvoji prijatelji zaklinju se da će završiti sve što si započeo.“<sup>32</sup>

Tu novu budućnost u domenu kulture Ristić je praktikovao i vlastitim projektom „kulturnog centra za 21. vek“, koji je započeo neposredno pred njegov ulazak u JUL izgradnjom nove scenografije u staroj Šećerani na Čukarici.

Obdaren liderskim sposobnostima, Ljubiša Ristić je takođe bio proizvod političkog trenutka koji je pogodio usponu preduzimljivih tehnokrata od akcije dobro povezanih sa pojedinim akterima unutar birokratskih struktura, koji su razvijali mehanizme prisvajanja društvenog još osamdesetih godina. Svoje menadžerske ideje prvo je dobio priliku da sprovodi u toj famoznoj drugoj polovini osamdesetih u Subotici kroz „javno-civilno partnerstvo“ između Narodnog pozorišta-Nepszínház i pozorišne trupe KPGT, realizujući jedan od prvih pokušaja kulturom vođene urbane regeneracije na ovim prostorima.

Prostor koji je dobio i adaptirao uz pomoć gradskih vlasti i direktora Šećerane malo pre ulaska u JUL,<sup>33</sup> podrazumevao je osnivanje KPGT Fonda, Međunarodnog art centra, Pozorišta KPGT i investiranje u ruševine objekta od javnih i privatnih sredstava. Pored nekoliko pozorišnih i baletske scene Ristić je planirao i operu, koncertni hol, diskoteku i rok scenu, kao i povezivanje celog kompleksa sa obližnjim hipodromom. U ideji projekat je trebao da predstavlja jedinstveni primer regeneracije industrijskog nasleđa, koncepta koji nam je dobro poznat iz priča o deindustrijalizovanim pejzažima gradova Evrope posle pada Berlinskog zida.

Iza ovih JUL-ovskih i KPGT-ovskih kulisa punih jugoslovenske i naizgled leve retorike, rasplamsavali su se ignorisani problemi na Kosovu radikalizovani ukidanjem autonomije i nasiljem srpskih snaga bezbednosti i paravojnih formacija, kao i sve većim privrednim problemima. JUL i Ristić su na javnoj sceni dosledno interpretirali probleme na Kosovu kao albanski terorizam, zanemarujući istoriju sistematskog oduzimanja prava glasa Albancima (što je obezbedilo akumulaciju političke i ekonomske moći u rukama srpskih elita), represiju srpske vojske i policije i masovna ubistva. Dosledna anti-imperijalistička politika protiv „čuvara ljudskih prava sa bombama“, iako je u sebi nosila apstraktnu istinu u stvarnosti, uporno je zatvarala oči pred stvarnim dešavanjima na terenu i posledično prikrivala vlastitu umešanost u zločinačku politiku. Sam Ristić je to što se događalo predstavljao kao očuvanje Jugoslavije: „Onoga časa kada Jugosloveni dobiju od Srba odgovor 'ko hoće neka ide', kada Srbija odustane, nema Jugoslavije.“<sup>34</sup>

Nakon tzv. demokratskih promena od 5. oktobra 2000, koalicija konvertita nacionalističke i anti-totalitarne provinijencije preuzela je vlast, čime je *novo-barokna* kvazi-levica konačno poražena. Neposredno nakon promene vlasti Ljubiša Ristić izjavljuje da su Beograd zauzeli četnici i da, samim tim, JUL započinje antifašističku borbu. Uskoro je JUL kao politički faktor pao na marginu, baš kao i antifašistička borba. Za razliku od nekih bivših funkcionera JUL-a koji su se lepo snašli kroz vreme i vratili u strukturu vlasti, Ristić prelazi na marginu društveno-političkih i kulturnih zbivanja. S vremena na vreme, kada se na sceni ponovo upale reflektori, kroz pozivanje na političku doslednost, on nastavlja da fabrikuje moralnu superiornost, kojom mimikrira sopstvenu ulogu u kontrarevoluciji.

Čini se da je i Ristiću i nekadašnjim partijskim drugovima kao zajednički činilac ostala zloupotreba leve retorike. On postaje po sopstvenim rečima „žrtva osvete druge lige“, odnosno konvertita od kojih su mu uvek bili draži kriminalci, a njegov *novo-barokni teatar* zahvata entropija. Predstave koje se dešavaju u Šećerani pozorišna i šira javnost mahom ne konstatuje,

a KPGT u urbanim omladinskim krugovima biva prepoznavan samo kao mesto na kojem se dešavaju tehno žurke.

U jednom čošku u svetlarniku Ristićeve Šećerane, pored kornjače Severine i kaveza sa egzotičnim pticama, danas stoji maketa Tatlinovog *Spomenika trećoj internacionali* sa crvenom petokrakom na vrhu. Ristić kaže: „Stoji kao i mi prezreni levičari.“

#### Konvertiti i konverzija

Krajem 20. veka, u skladu sa generalnom tendencijom prisutnom duž Istočne Evrope, jedan deo jugoslovenske inteligencije karakterišu zaokreti u političkom opredeljenju, odnosno konverzija, od marksizma, internacionalizma i antifašizma ka antikomunizmu, nacionalizmu i antitotalitarizmu. Konvertiti bi se uglavnom neodređeno izjašnjavali kao demokrate, demokratski nacionalisti ili liberali. Kako sociolog Todor Kuljić primećuje, upadljivo je „da se izbegava izraz kapitalizam, uprkos neskrivenom antikomunizmu. Umesto kapitalizma koriste se izrazi tranzicija, transformacija ili civilno društvo kao pravci poželjnih promena.“<sup>35</sup>

U Ristićevom proklamovanom neodustajanju od jugoslovenstva i levice, ovaj termin postaje posebno značajan, i kao konvertite on često imenuje bivše prijatelje i poznanike sa kojima se idejno sukobljava. Za Ristića, konvertiti deluju kao ispostave strane moći, u njih spadaju bivši levičari koji su kroz devedesete i dvehiljadite dospeli na platne spiskove stranog neprijateljskog novca (Sorošovih fondova na primerice), ali i birokratski partijski kadrovi koji su danas „najagresivniji demokrati. [...] Isto, kao što su glavni mondijalisti, internacionalisti i ljudi opredeljeni za saradnju sa svetom oni koji su bili ljuti nacionalisti, ksenofobi i oni koji sa svetom nisu imali nikakvu saradnju i kontakte.“<sup>36</sup>

Konvertiti su za Ristića potvrda da je ostao dosledan svojim uverenjima, tačka preko koje se potvrđuje sopstvena moralna i politička nepotkupljivost i čistoća, i mimikrira učešće u kontrarevoluciji. (av, od)

#### Ulazak umjetnosti u polje politike

Ristić i KPGT svojom varijantom političkoga kazališta najavili su ulazak umjetnosti u polje politike, ulazak koji je ostao karakterističan i za cjelokupan retrogardistički pokret Neue Slowenische Kunst. Ali za razliku od KPGT-a – koji je namjerno gradio komunikacijski model koji je publici omogućavao identifikaciju – NSK to više nije činio, nego je gradio na dvostrukome kodiranju i nadidentifikaciji te klizanju označitelja. KPGT-om režija je postala oblikovanje konkretnoga političkog prostora u koji je u devedesetim ušla po cijenu izlaska iz angažiranoga kazališta i u čitavom se svom grotesknome obličju promijenila u svoju ideološku suprotnost, iz revolucije u reakciju, iz ljevice u desnicu. A u istome razdoblju sljedeća je generacija s NSK-om samosvesno izjavljivala: „Kazalište je država“ i u vremenu kada se Jugoslavija, koju je KPGT pokušavao obraniti, raspala, osnovala svoju vlastitu Državu NSK. (tt)

## Abstract Truths and Concrete Lies

Ljubiša (Ljuša) Ristić is, at least in those segments of the public that should remember something,<sup>37</sup> split into two images: the theatre one, the image of an avant-gardist and a great director, whose performances had to be followed as a part of general culture, and that other one, “from television”, who remained remembered and hated as the president of the all-too-influential JUL, behind which the self-proclaimed Yugoslav Left was hiding. It seems that even the theatre world, which likes to present itself as independent, neutral or disinterested, has thus far been solving the problems with Ristić using, if we use the Borderline Personality Disorder jargon, *splitting* or double mystification: when we talk about the great director we leave politics aside and vice versa, when we talk about his political engagement, which we most often lament from a liberal position, we don't discuss his performances whose canonised place is uncontested.

This year's bestowing of the Sterija Award for special merits in the advancement of theatre art and culture opened a new chapter in the rehabilitation of Ljubiša Ristić as an artist and a director. After a moment of unease or (perhaps) eager anticipation of a potential speech about the “forbidden topic”, Ristić's “decency” in the temple of culture, on the great stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad, calmed down the momentarily excited spirits with a short speech dedicated to the other laureate, the very ill actor Đuza Stojiljković. By agreeing to this game of



mock apoliticalness, all the actors, even those who did write a word or two after this event or expressed their opinion, again put off this more than necessary debate and a thorough analysis of the undesired – so far unfinished and for this reason important – past from the nineties.

The present interpretation prefers to monitor Ljubiša Ristić's activities as a symptom of contradictions in the Yugoslav society. The analysis of "the Ristić complex" could be one way to partly explain how the perversion of leftist ideas and practice occurred in the nineties, in other words, what happened with the language of the left, and finally, how "abstract truths became concrete lies".<sup>24</sup> In this short essay we have thus decided to focus on Ristić's political work after his joining JUL in 1995 as a particular kind of political theatre with its stage manifestations: ceremonies, interviews and funerals.

In the year the Dayton Accords were signed, the still non-compromised director Ljubiša Ristić accepted the position as president of a coalition of "left" parties, the Yugoslav Left (JUL), which was created as a project of the couple Milošević-Marković in an attempt to save themselves of the inconvenient stain of nationalism. JUL put the *neobaroque theatre*<sup>25</sup> onstage, complete with the phrases of the left political spectrum, for which it seemed that covering truth was its basic role. "To the sounds of music by Brahms, Khachaturian, and Tchaikovsky performed by the Youth Philharmonic Orchestra Borislav Pašćan, accompanied by the verses of Branko Miljković about Yugoslavia and with a brief, unconventional and only slightly allegoric speech by Ljubiša Ristić at the end, they proclaimed the leadership of the Yugoslav Left."<sup>26</sup>

The new president said on the occasion: "Many have gone to the other side. Many will come to us. Especially young people who know that the only realistic thing is to demand the impossible."<sup>27</sup> In his brief address from the stage of the Sava Center where mere years earlier his performances *The Secret of the Black Hand* and *Carmina Burana* were performed, Ristić once more played the card of his legacy as a supporter and companion of '68, the editor of *Student* and *Vidiki* and the avant-garde theatre questioner of the Yugoslav political and cultural reality. The abstract truths in the new garb and with the new set suddenly sounded like concrete lies.

The mainstream perception of the nineties teaches us that the political struggle took place between two opposing sides, yet when we talk about the nineties it is very difficult to talk about pure positions. The problem with Ljubiša Ristić is thus also a part of the problem of the so-called post-communist transition in which seemingly two opposite positions existed: conservative (in which nationalism and right-wing anti-globalism are integrated) and liberal (bourgeois, European, democratic) which, in the production of ideological hegemony of (neo-) liberalism supported each other perfectly. The convertism which spread, or the ideological conversion of creative and humanist intelligence into democrats, nationalists or liberals, but certainly anti-communists,<sup>28</sup> was a dirty business which included falsifications of all sorts, overt lies, concealment and hiding. After all, a few years later this ideologically colourful opposition conglomerate, in the period after 2000 and via their mutual altercations, reinstated religious education into schools, rehabilitated the Chetnik movement and almost finalised the privatisation that began in the nineties. Unlike those converts who "have gone to the other side" regardless of whether they were nationalists or liberals, Ristić with JUL represented the supposed left alternative, which nominally offered the anti-nationalist identity politics of the "Yugoslav way of life". "Our KPGT connects Muslims from Sandžak, Hungarians from Vojvodina, Serbs from Belgrade and rich capitalists. So does JUL."<sup>29</sup> said Ristić in an interview published in 1996. But this alternative, too, discovered its essential anticommunist character specifically with the support it afforded to the new capitalist elite.

With JUL, Ristić becomes a promoter of the "modern left" and the new "modern leftist" who differs from a right winger "by bathing regularly, being enlightened regarding safe sex and being able to read stock market reports. Not only does he go to theatre and concerts, but even when his wife drags him there, he doesn't fall asleep during the performance."<sup>30</sup> For this "modern left" it was self-evident to accept privatisation and the rules of the world market, as well as an alliance with a clique of entrepreneurs who developed their careers via a clientelist relationship with the state bureaucracy. Or, in Ristić's words: "JUL not only doesn't oppose private property, but believes all communal companies should become private if private capital exists that can pay more than it's worth for it or at least as much as it's worth. [...] JUL not

only doesn't oppose privatisation, but agrees with the governor when he says that the transformation of communal property is running inexcusably late. [...] The other day I was in Engels House in Wuppertal. Imagine, he owned a textile factory and supported Karl Marx. Talk about corruption!"<sup>31</sup>

The projection of the leftists of the future that Ristić and JUL advocated is again revealed in its dramatic and neobaroque way on the stage of the New Bežanija Cemetery in the farewell speech for Zoran Todorović Kundak. Zoran Todorović Kundak, the secretary general of the JUL, director of Beopetrol, a *player* in the privatisation of communal companies in trouble and a founder of numerous private companies was killed on 24 October 1997 with two short rounds from an automatic gun with a silencer. At his funeral, which many important political people attended, including Slobodan Milošević and Zoran Lilić,<sup>32</sup> Ristić read a farewell letter by the absent Mira Marković and a speech in his own name and on behalf of JUL: "From him, who among all of us was most a man of the future, this future was taken away, and this reduced for all of us the possibility that this future arrives and remains. For this future, [...] for JUL, all your friends promise to finish everything you began."<sup>33</sup>

In the field of culture, Ristić realised this new future with his own project of the "cultural centre for the 21st century", which he started immediately prior to his joining JUL with the construction of the new stage design in the old Šećerana (sugar factory) in Čukarica district.

Ljubiša Ristić, who was endowed with leadership abilities, was at the same time also the product of the political moment that was opportune for enterprising active technocrats well connected to individual actors within the bureaucratic structures who were, as early as the eighties, developing the mechanisms for appropriating the communal. His first chance to realise his managerial ideas came in the famous second half of the eighties: the "public-private partnership" between the National Theatre – Nepszínház and the KPGT theatre group, when he realised one of the first attempts of the culture-led urban regeneration in this territory.

In a space that, just before he joined JUL, he got and adapted with the help of the city authorities and the director of the Šećerana,<sup>34</sup> he was to set up the KPGT Foundation, International Art Centre, KPGT Theatre, and from the public and private funding he was to invest restoring the ruins of the complex. In addition to several theatres and a ballet stage, Ristić also planned an opera, a concert hall, a discotheque and a rock stage, and was also planning to connect the entire complex with the nearby hippodrome. The project was to represent a unique example of the revitalisation of the industrial heritage, a concept we know very well from the stories about the deindustrialised areas of European cities after the fall of the Berlin Wall.

Behind these JUL and KPGT stage props, filled with pro-Yugoslav and seemingly leftist rhetoric, the ignored problems in Kosovo flared up, radicalised by the abolishing of the autonomy and the violence of the Serbian security forces and paramilitary formations, as well as the increasing economic problems. JUL and Ristić publicly consistently interpreted the problems in Kosovo as Albanian terrorism, and ignored the history of the systemic refusal of the right to Albanians for decision making (which ensured the accumulation of the political and economic power in the hands of Serbian elites), the repression by the Serbian army and police and mass murders. The consistent anti-imperialist politics against the "guardians of the human rights with bombs" was, in reality, although it carried an abstract truth in itself, persistently closing its eyes in front of real events in the field and consequently covered up how it was itself implicated in the criminal politics. Ristić himself presented all that was going on as the preservation of Yugoslavia: "The moment that the Yugoslavs get the 'whoever wants to go, should go' answer, as soon as Serbia gives up, there will be no more Yugoslavia."<sup>35</sup>

After the so called democratic changes on 5 October 2000, the coalition of converts of nationalist and anti totalitarian origin took over power and, with this, the *neobaroque* quasi-left was defeated irrevocably. Immediately after the change of power, Ljubiša Ristić stated that Belgrade was taken over by the Chetniks and that JUL therefore begins the anti-fascist fight. Soon, JUL as a political factor landed on the margin, as did the anti-fascist fight. Unlike certain JUL functionaries who in time did very well for themselves and returned into the structures of power, Ristić slid to the edge of the cultural-political activities. From time to time, when the lights are lit on the stage again, calling on political consistency,

he continues to fabricate moral superiority behind which he hides his own role in the counter-revolution.

It seems that for Ristić and his erstwhile party comrades the common denominator remains the abuse of the leftist rhetoric. Ristić, as he claims himself, became a "victim of the revenge of the second tier", in other words converts, to whom he has always preferred criminals, while his *neobaroque* theatre has been attacked by entropy. The performances that take place in Šećerana usually slide by unnoticed in the theatre and wider public, and the KPGT is known in the urban youth circles merely as somewhere where techno parties take place.

In the corner of the winter garden in Ristić's Šećerana, beside Severina the turtle and a cage with exotic birds, today stands a model of Tatlin's *Monument to the Third International* with a red five-point star at the top. Ristić says: "It's standing, just like we do, the overlooked leftists."

#### Converts and Conversion

At the end of the 20th century, in accordance with the general endeavours all over Eastern Europe, certain somersaults in political convictions characterised a part of Yugoslav intelligentsia, namely a conversion from Marxism, internationalism and anti-fascism into anti-communism, nationalism and anti-totalitarianism. Converts mostly hesitantly positioned themselves as democrats, democratic nationalists or liberals. The sociologist Todor Kuljić notices that what attracts attention is "that despite overt anticommunism, they avoid the expression capitalism. Instead of capitalism, the expressions transition, transformation or civil society are used for the directions of the desired changes."<sup>36</sup>

For Ristić's proclaimed non-renouncement of Yugoslavhood and the left, this expression becomes particularly important; he often calls those erstwhile friends and acquaintances with whom he enters ideational conflicts converts. For Ristić, converts operate as subsidiaries of alien forces, and this includes former leftists who in the nineties and in the period after 2000 ended on the payrolls of hostile foreign capital (for example, the Soros Foundation), as well as bureaucratic party cadres who are today "the most aggressive democrats. [...] Just like those who were ardent nationalists, xenophobes, and those who didn't cooperate with the world and had no contact with it, are now the leading *mondialistes*, internationalists and people, profiled for cooperation with the world."<sup>37</sup>

Converts, for Ristić, are a confirmation that he remained consistent with his convictions, a point with which he confirms his own moral and political incorruptibility and purity and camouflages his participation in counter-revolution.

(av, od)

#### The Entrance of Art into the Field of Politics

With their version of political theatre, Ristić and KPGT announced the entrance of art into the field of politics, which remained characteristic also for the entire retrograde movement *Neue Slowenische Kunst* (NSK). But unlike the KPGT, which intentionally constructed a communication model that permitted the audience to identify, the NSK no longer allowed that. Instead it built on the double coding and super-identification and sliding of the significant. With the KPGT, directing became the formatting of a concrete political space into which it entered in the nineties for the price of the exit from the engaged theatre and has, in all its grotesque image transformed into its ideological opposite, from revolution into reaction, from the left into the right. At the same time, with the NSK the next generation confidently claimed that "Theatre is the state" and in time, when the Yugoslavia that KPGT tried to preserve, fell apart, established its own NSK state.

(tt)

- 1 Citirano v: Dušan Jovanović, Doručak kod Tifanija, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/8.htm>, zadnji dostop 11. 9. 2015.
- 2 Ljubiša Ristić v filmu Bora Draškovića *Putujući reditelj*, 1985.
- 3 Gl. Vesna Đukić, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2012.
- 4 Prav tam.
- 5 Prav tam.
- 6 Prav tam.
- 7 Prav tam.
- 8 Prav tam.
- 9 Prav tam.
- 10 Gl. Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London: Verso, 2001, 91.
- 11 Jill Dolan, Linking Art and Politics: KPGT, the Zagreb Theatre Company, *The Drama Review* 27 (1): 82–92, 1983, 83.
- 12 Indoš, osebni intervju.
- 13 Ljubiša Ristić, intervju v oddaji *Čitanje pozorišta*, RTS, 2012.
- 14 Prav tam.
- 15 Prav tam.
- 16 Ljubiša Ristić njim samim, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/2.htm>, zadnji dostop 11. 9. 2015.
- 17 Dušan Jovanović, *Doručak kod Tifanija (Zajtrk pri Tiffanyju)*, 4. prizor (2006), Novi Sad, 29–38.
- 18 Andrej Inkret, *Za Hekubo: Gledališka poročila 1978–1999*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000, 239.
- 19 Tomaž Toporišič, *Levitve drame in gledališča: nomadskost, rapsodičnost in subverzivnost v sodobni drami in uprizoritvenih praksah*, Maribor: Aristej, 2008, 144.
- 20 Vili Ravnjak, *Mariborski gledališki nemiri*, Ljubljana: Knjižnica MGL III, 1990, 90.
- 21 Hans-Thies Lehmann, Politično v postdramskem, *Maska*, letnik XVII, št. 74/75, 2002, 6–9.
- 22 Iz pogovora z Dragomirjem Olujićem, avgust 2015.
- 23 Iz pogovora s Sveborjem Midžićem, maj 2015.
- 24 Ljubiša Ristić je soustanovitelj gibanja *Novi barok*, ki je nastalo leta 1975. »Kot Ristićev *novi barok* razumemo eklektično poigravanje z zgodovino gledališča, politično in družbeno zgodovino – prek eksperimentov z raznovrstnimi umetniškimi in medijskimi oblikami: opero, baletom, popularno glasbo, televizijo, filmom ...« Irena Šentevska, KPGT ili Pozorište kao „oslobođena teritorija“, *Jugolink*, pomlad 2013, leto 3, številka 1.
- 25 Mira Marković, *Duga*, 1. april 1995.
- 26 Nenad Stefanović, I love red! Are they coming?, *Vreme*, 3. april 1995, <http://www.tol.org/client/article/16362-i-love-red-are-they-coming.html?print>, zadnji dostop 26. 8. 2015.
- 27 Glej: Todor Kuljić, O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije, v: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji (Revolucija in uređitev: o dinamičnom sprememb u Srbiji)*, ur. Ivana Spasić in Milan Subotić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001, 361–373.
- 28 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura (intervju sa Ljubišom Ristićem), [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), zadnji dostop 24. 8. 2015.
- 29 Radmila Lazić, Normalni i neobični (intervju sa Ljubišom Ristićem), *NIN*, 16. 2. 1996.
- 30 Isto.
- 31 Predsednik SR Jugoslavije od 1993–1997.
- 32 <https://www.youtube.com/watch?v=K8OC4Qid6ko>, poslednji pristup 26. 8. 2015.
- 33 Irena Šentevska, isto, 74.
- 34 Ana Radmilović, Moji Šiptari (intervju sa Ljubišom Ristićem), <http://www.pecat.co.rs/2OIO/OI/moji-siptari/>, poslednji pristup 26. 8. 2015.
- 35 Todor Kuljić, O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije, u: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji*, ur. Ivana Spasić i Milan Subotić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001, 361–373.
- 36 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura (intervju sa Ljubišom Ristićem), [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), poslednji pristup 24. 8. 2015.
- 1 Citirano u: Dušan Jovanović, Doručak kod Tifanija, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/8.htm>, poslednji pristup 11. 9. 2015.
- 2 Ljubiša Ristić u filmu Bora Draškovića *Putujući reditelj*, 1985.
- 3 Gl. Vesna Đukić, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2012.
- 4 Isto.
- 5 Isto.
- 6 Isto.
- 7 Isto.
- 8 Isto.
- 9 Isto.
- 10 Vidjeti Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London: Verso, 2001, 91.
- 11 Jill Dolan, Linking Art and Politics: KPGT, the Zagreb Theatre Company, *The Drama Review* 27 (1): 82–92, 1983, 83.
- 12 Indoš, osebni intervju.
- 13 Ljubiša Ristić, intervju u emisiji *Čitanje pozorišta*, RTS, 2012.
- 14 Isto.
- 15 Isto.
- 16 Ljubiša Ristić njim samim, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/2.htm>, poslednji pristup 11. 9. 2015.
- 17 Dušan Jovanović, *Doručak kod Tifanija, Scena 4* (2006), Novi Sad, 29–38.
- 18 Andrej Inkret, *Za Hekubo: Gledališka poročila 1978–1999*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000., 239.
- 19 Tomaž Toporišič, *Levitve drame in gledališča: nomadskost, rapsodičnost in subverzivnost v sodobni drami in uprizoritvenih praksah*, Maribor: Aristej, 2008., 144.
- 20 Vili Ravnjak, *Mariborski gledališki nemiri*, Ljubljana: Knjižnica MGL III, 1990., 90.
- 21 Hans-Thies Lehmann, Politično v postdramskem, *Maska*, XVII, 74/75 (2002), 6–9.
- 22 Iz razgovora sa Dragomirjem Olujićem, august 2015.
- 23 Iz razgovora sa Sveborom Midžićem, maj 2015.
- 24 Ljubiša Ristić je ko-osnivač pokreta *Novi barok*, koji je nastao 1975. godine. »Ristićev 'novi barok' podrazumeva eklektičko poigravanje s istorijom pozorišta, političkom i društvenom istorijom – uz eksperimente s raznorodnim umetničkim i medijskim formama: operom, baletom, popularnom muzikom, televizijom, filmom...« Irena Šentevska, KPGT ili Pozorište kao „oslobođena teritorija“, *Jugolink*, proleće 2013, godina 3, broj 1.
- 25 Mira Marković, *Duga*, 1. april 1995.
- 26 Nenad Stefanović, I love red! Are they coming?, *Vreme*, 3. april 1995, <http://www.tol.org/client/article/16362-i-love-red-are-they-coming.html?print>, poslednji pristup 26. 8. 2015.
- 27 Vidjeti: Todor Kuljić, „O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije“, u: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji*, ur. Ivana Spasić i Milan Subotić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2001, 361–373.
- 28 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura (intervju sa Ljubišom Ristićem), [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), poslednji pristup 24. 8. 2015.
- 29 Radmila Lazić, Normalni i neobični (intervju sa Ljubišom Ristićem), *NIN*, 16. 2. 1996.
- 30 Isto.
- 31 Predsednik SR Jugoslavije od 1993–1997.
- 32 <https://www.youtube.com/watch?v=K8OC4Qid6ko>, poslednji pristup 26. 8. 2015.
- 33 Irena Šentevska, isto, 74.
- 34 Ana Radmilović, Moji Šiptari (intervju sa Ljubišom Ristićem), <http://www.pecat.co.rs/2OIO/OI/moji-siptari/>, poslednji pristup 26. 8. 2015.
- 35 Todor Kuljić, O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije, u: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji*, ur. Ivana Spasić i Milan Subotić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001, 361–373.
- 36 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura (intervju sa Ljubišom Ristićem), [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), poslednji pristup 24. 8. 2015.
- 1 Quoted in: Dušan Jovanović, Doručak kod Tifanija, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/8.htm>, last accessed 11 Sept. 2015.
- 2 Ljubiša Ristić in the film by Bora Drašković *Putujući redatelj*, 1985.
- 3 See Vesna Đukić, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2012.
- 4 Ibid.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 See Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London: Verso, 2001, 91.
- 11 Jill Dolan, Linking Art and Politics: KPGT, the Zagreb Theatre Company, *The Drama Review* 27 (1): 82–92, 1983, 83.
- 12 Indoš, personal interview.
- 13 More about JUL in the article *Abstract Truths and Concrete Lies* by Ana Vilenica and Olga Dimitrijević, Dimitrijević, 33 (Ed.).
- 14 Ljubiša Ristić, interview on *Čitanje pozorišta*, RTS broadcast, 2012.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 Ljubiša Ristić njim samim, *Scena IV* (2006), <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4O6/2.htm>, last accessed 11 Sept. 2015.
- 18 Dušan Jovanović, Doručak kod Tifanija, *Scena IV* (2006), Novi Sad, 29–38.
- 19 Andrej Inkret, *Za Hekubo: Gledališka poročila 1978–1999*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000, 239.
- 20 Tomaž Toporišič, *Levitve drame in gledališča: nomadskost, rapsodičnost in subverzivnost v sodobni drami in uprizoritvenih praksah*, Maribor: Aristej, 2008, 144.
- 21 Vili Ravnjak, *Mariborski gledališki nemiri*, Ljubljana: Knjižnica MGL III, 1990, 90.
- 22 Hans-Thies Lehmann, Politično v postdramskem, *Maska*, XVII, 74/75 (2002), 6–9.
- 23 From a conversation with Dragomir Olujić, August 2015.
- 24 From a conversation with Svebor Midžić, May 2015.
- 25 Ljubiša Ristić is a co-founder of the movement *New Baroque*, which was created in 1975. “Under Ristić’s new baroque we understand eclectic playing with the history of the theatre, political and social history – through experiments with various artistic and media forms: opera, ballet, pop music, television, film.” Irena Šentevska, KPGT ili Pozorište kao ‘oslobođena teritorija’, *Jugolink*, spring 2013, year 3, number 1.
- 26 Mira Marković, *Duga*, 1 April 1995.
- 27 Nenad Stefanović, I love red! Are they coming?, *Vreme*, 3 April 1995, <http://www.tol.org/client/article/16362-i-love-red-are-they-coming.html?print>, last accessed 26 Aug. 2015.
- 28 See: Todor Kuljić, O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije, in: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji*, eds. Ivana Spasić and Milan Subotić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001, 361–373.
- 29 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura: Interview with Ljubišom Ristić, [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), last accessed 24 Aug. 2015.
- 30 Radmila Lazić, Normalni i neobični: Interview with Ljubiša Ristić, *NIN*, 16 February 1996.
- 31 Ibid.
- 32 President of the SR Yugoslavia between 1993 and 1997.
- 33 <https://www.youtube.com/watch?v=K8OC4Qid6ko>, last accessed 26 Aug. 2015.
- 34 Irena Šentevska, op. cit.
- 35 Ana Radmilović, Moji Šiptari: Interview with Ljubiša Ristić, <http://www.pecat.co.rs/2OIO/OI/moji-siptari/>, last accessed 26 Aug. 2015.
- 36 Todor Kuljić, O konverziji i samorazumevanju jugoslovenske stvaralačke humanističke inteligencije, in: *Revolucija i poredak: o dinamičnom promenu u Srbiji*, eds. Ivana Spasić and Milan Subotić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001, 361–373.
- 37 Svetlana Vasović, Ne postoji jugoslovenska kultura (interview with Ljubiša Ristić), [http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva\\_2/OOO3.html](http://www.yurope.com/zines/SAM/arhiva_2/OOO3.html), last accessed 24 Aug. 2015.



**Slovensko mladinsko gledališče / Mladinsko Theatre**  
 Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana, Slovenija / Slovenia  
 T: + 386 (0)1 3004 900  
 F: + 386 (0)1 3004 901  
 E: info@mladinsko-gl.si  
 www.mladinsko.com

**Svet SMG / Vijeće SMG / Mladinsko Theatre Council:**  
 Slavko Slak – predsednik / predsjednik / president, Breda Brezovar Goljar,  
 Uroš Kaurin, Semira Osmanagić, Ana Železnik



**Strokovni svet SMG / Stručno vijeće SMG / Mladinsko Theatre Expert Council:**  
 mag. Maruša Oblak – predsednica / predsjednica / president, Tatjana  
 Ažman, Tomaž Gubenšek, dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

**Direktor / Direktor / Managing director:** Tibor Mihelič Syed  
**Umetniški vodja / Umjetnički voditelj / Artistic director:** Goran Injac  
**Režiserja / Režiseri / Directors:** Matjaž Pograjc, Vito Taufer  
**Dramaturg / Dramaturg / Dramaturg:** dr. Tomaž Toporišič  
**Vodja trženja / Voditelj marketinga / Head of marketing:** Helena Grahek  
**Lektorica / Lektorica / Language consultant:** Mateja Dermelj  
**Strokovna sodelavka / Stručna suradnica / Consultant:** Tina Malič  
**Tehnični vodja / Tehnički voditelj / Technical manager:** Dušan Kohek  
**Vodja projektov / Voditelj projekata / Project manager – international touring:** Dušan Pernat  
**Vodja koordinacije programa / Voditelj koordinacije programa / Programme coordinator:** Vitomir Obal  
**Tajnica gledališča / Tajnica kazališta / Secretary:** Lidija Čeferin  
**Računovodkinja / Računovotkinja / Accountant:** Mateja Turk  
**Knjigovodkinja / Knjigovotkinja / Bookkeeper:** Tina Matajč  
**Prodaja vstopnic / Prodaja ulaznica / Box office:** Gabrijela Bernot

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS. / Predstava je nastala uz potporu Ministarstva za kulturo RS. / The performance was made with the support of the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana. / Osnivač Slovenskoga mladinskog gledališča je Gradsko općina Ljubljana. / Mladinsko Theatre was founded by the City of Ljubljana.

 **REPUBLIKA SLOVENIJA**  
**MINISTRSTVO ZA KULTURO**

 Mestna občina Ljubljana  


Pokrovitelj jubilejne 60. sezone / Pokrovitelj jubilarne 60. sezone. / General sponsor of the 60th season

 **triglav**

**Prodaja vstopnic / Prodaja ulaznica / Ticket Sales**

- v Prodajni galeriji / u Prodajnoj galeriji / Sales Gallery  
 Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana  
 ob delavnikih / radnim danima / weekdays 12.00–17.30  
 ob sobotah / subotom / Saturdays 10.00–13.00  
 + 386 (0)1 425 33 12
- pri gledališki blagajni / na blagajni kazališta / theatre box office  
 Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana  
 + 386 (0)1 3004 902  
 uro pred začetkom predstave / jedan sat prije početka predstava / one hour before the performance
- na spletu / na internetu / online  
 www.mladinsko.com  
 nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč / kupnja ulaznica s popustom na internetu nije moguća / reduced-price tickets not available online

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2015/2016 / Kazališni list Slovenskoga mladinskog gledališča – sezona 2015/2016 / Mladinsko Theatre programme booklet – Season 2015/2016  
 Številka / Broj / No. 2  
 Oktober / Listopad / October 2015  
 Izide ob vsaki premieri / Izlazi prilikom svake premijere / Issued at every premiere  
 Izdalo / Izdavač / Published by Slovensko mladinsko gledališče  
 Za izdajatelja / Za izdavača / Represented by Tibor Mihelič Syed  
 © Vse pravice pridržane / Sva prava zadržana / All rights reserved  
 Uredništvo / Uredništvo / Editorial board: Mateja Dermelj, Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič, Tibor Mihelič Syed, Tomaž Toporišič  
 To številko uredili / Ovaj broj uredili / Editors: Oliver Frlić, Goran Injac, Tomaž Toporišič, Rok Vevar  
 Prevodi / Prijevodi / Translations: Sonja Dolžan (hrvaščina, srbsčina / hrvatski, srpski / Croatian, Serbian), Barbara Skubic (angleščina / engleski / English)  
 Lektura / Lektura / Language editing: Mateja Dermelj (slovenščina / slovenski / Slovenian), Jana Renée Wilcoxon (angleščina / engleski / English), Milena Jerneić, Mila Vujević (hrvaščina / hrvatski / Croatian)  
 Redakcija / Redakcija / Redaction: Tina Malič  
 Oblikovanje / Oblikovanje / Design: Mina Fina, Damjan Ilić, Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee  
 Tisk / Tisak / Printed by: Fotoprospekt, d. o. o.  
 Naklada / Naklada / Copies: 600

**Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca Reka / Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka / Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc Rijeka**  
 Uljarska 1, 51000 Rijeka, Hrvatska / Hrvatska / Croatia  
 + 385 (0)51 355 900  
 zajc@hnk-zajc.hr  
 www.hnk-zajc.hr

**Intendant / Intendant / Artistic and managing director:** Oliver Frlić  
**Poslovna ravnateljica / Poslovna ravnateljica / Business director:** Jasmina Šegon

**Opera / Opera / Opera**  
**Ravnatelj / Ravnatelj / Director:** Marin Blažević

**Balet / Balet / Ballet**  
**V. d. ravnatelj / V. d. ravnatelj / Interim director:** Balázs Baranyai

**Hrvaška drama / Hrvatska drama / Croatian drama**  
**Ravnateljica / Ravnateljica / Director:** Magdalena Lupi Alvir

**Italijanska drama / Dramma Italiano / Talijanska drama / Italian drama**  
**Ravnateljica / La Direttrice / Ravnateljica / Director:** Leonora Surian

**Pravna služba / Pravna služba / Legal services**  
**Pravnik / Pravnik / Lawyer:** Miroslav Lang

**Oglaševanje, marketing in prodaja / Služba propagande, marketinga i prodaje / Advertising, marketing and sales**  
**Vodja oglaševanja / Upraviteljica propagande / Head of advertising:** Milena Jerneić

**Vodja marketinga / Upraviteljica marketinga / Head of marketing:** Mara Vidučić Blečić  
**Organizatorica prodaje / Organizatorica prodaje / Sales coordinator:** Ana Miljanović

**Računovodstvo / Računovodstvo / Accounting**  
**Vodja računovodstva / Šefica računovodstva / Head of accounting:** Mirjana Pureta

**Tehnika / Tehnika / Technical department**  
**V. d. ravnatelj / V. d. ravnatelj / Acting director:** Alan Yukečić

**Prodaja vstopnic / Prodaja ulaznica / Ticket sales**

**Blagajna / Blagajna / Box office**  
 Verdijevega 5a  
 + 385 (0)51 337 114  
 blagajna@hnk-zajc.hr  
 ob delavnikih / radnim danom / weekdays 9.00–19.00, na dan predstave do začetka predstave / na dan predstave do početka predstave / on performance days till the beginning of the performance  
 ob sobotah / subotom / Saturdays 9.00–13.00 ter uro pred začetkom predstave / i sat vremena prije početka predstave / and one hour before the performance

Financerji / Financijeri / Financiers



Sofinancerji / Sufinancijeri / Cofinancing



Generalni sponsor sezone / Generalni sponsor sezone / General sponsor of the season



Sponsor gledališkog programa 2015 / Sponsor kazališnog programa 2015. / Sponsor of the theater program 2015



Donator opere Rigoletto / Donator opere Rigoletto / Donor of the Rigoletto opera



Sponzori / Sponzori / Sponsors



Uradni make-up / Službena šminka / Official makeup



Uradni prevoznik / Službeni prijevoznik / Official carrier



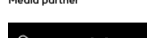
Hoteli / Hoteli / Hotels



Restoracije / Restorani / Restaurants



Medijski partner / Medijski partner / Media partner



Medijski pokrovitelji / Medijski pokrovitelji / Media sponsors



**Bitef teatar – direkcija / offices**  
 Terazije 29/1, 11000 Beograd, Srbija / Belgrade, Serbia  
 + 381 (0)11 32 43 108, 32 43 109,  
 + 381 (0)11 32 36 234, 33 46 917 (telefaks / fax)  
 bitef@bitef.rs  
 www.teatar.bitef.rs, www.bitef.rs



**Меѓународен театарски фестивал MOT (Млад отворен театар)**  
**МКЦ – Младински културен центар**  
**Кеј Димитар Влахов 15, 1000 Скопје, Македонија**

**Mednarodni gledališki festival MOT / Medunarodni kazališni festival MOT / MOT International Theatre Festival**  
**МКЦ – Младински културни центар / Omladinski kulturni centar / Youth Cultural Centre**  
 Кеј Димитар Влахов 15, 1000 Скопје, Македонија / Macedonia  
 + 389 (0)2 3115 225, + 389 (0)2 3115 508 (fax)  
 contact@mot.com.mk  
 www.mot.mk

**KOMPLEKS**



**Š I T I R**

**MLADINŠKO**