

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Goluh

**Zgodovinske okoliščine nastanka in recepcija predstave Pupilija, papa Pupilo
pa Pupilčki**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Goluh
Mentor: izr. prof. dr. Aleš Gabrič

**Zgodovinske okoliščine nastanka in recepcija predstave Pupilijs, papa Pupilo
pa Pupilčki**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvala gre vsem, ki ste vsa ta leta navijali zame, me spodbujali, drezali vame, mi pomagali z nasveti in prijateljskimi pogovori. Mnogo vas je, ki niste izgubili upanja, tudi ko sem že menila, da je konec. Ob pisanju te naloge sem mnogo izgubila, pa tudi marsikaj pridobila. Ta diploma je še najmanjši dosežek te dolge poti.

Hvala mentorju za potrpežljivost, prijaznost in nasvete.

Hvala Bojanu in Barbari – za vse.

Hvala prijateljicam Ani, Poloni in Regini, ki ste tu že leta in me prenašate takšno, kakršna sem, ter vsem »sputnikom«, ki tu in tam krožite okoli moje orbite.

Nalogo posvečam staršem, ki so mi zmeraj želeli dobro in verjeli, da zmorem.

Zgodovinske okoliščine nastanka in recepcija predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*

Čas nastanka predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, konec šestdesetih let 20. stoletja, je bil z družbenega vidika obdobje velikih prelomnic. Ustvarjalci so svojo idejo razvijali v specifični politični situaciji na lokalnem nivoju, obenem so se na svetovni ravni odvijali študentski nemiri, v polnem razmahu je bila tudi seksualna revolucija. V diplomskem delu smo opisali omenjene zgodovinske okoliščine, še večji poudarek je na razvoju predvsem evropske avantgardne misli ter eksperimentalnega gledališča na Slovenskem. Poskušali smo ujeti duh časa ter vanj umestiti obravnavano predstavo. Praktični del smo posvetili analizi recepcije predstave, tako originala kot njegove rekonstrukcije skoraj štiri desetletja kasneje. Prvotna predstava je bila v javnosti dojeta predvsem kot šok, česar ponovni uprizoritvi tudi v luči povsem drugačnega družbenega konteksta ne moremo pripisati. Zanimalo nas je, kako so obe različici predstave vrednotili kritiki ter kako ju je sprejelo občinstvo. Del naloge smo posvetili tudi vprašanju cenzure in preverjali, na kakšne načine, in če sploh, so bili ustvarjalci omejeni.

Ključne besede: *Pupilija*, kritika, cenzura, avantgardno gledališče, eksperimentalno gledališče.

Historical circumstances of emergence and reception of performance *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*

Time of origin of the performance *Pupilija, papa Pupilo and Pupilčki* at the end of the sixties of the 20th century was a period of major milestones based from the social aspect. The creators of the performance have been developing their idea in a specific political situation on the local level, while there were students riots happening on global level and the sexual revolution was also in full swing. In this thesis we described these historical circumstances, even greater emphasis is on development of particularly European avant-garde and experimental theater in Slovenia. We tried to catch the Zeitgeist and install the show in it. The practical part was devoted to the analysis of the reception of performance, that goes for the original as well of its reconstruction which was made almost four decades later. The original idea was publicly perceived mainly as a shock, which can not be attributed to re-staging, also in the light of a very different social context. We were wondering how the two versions of the performance were evaluated among critics and how they were adopted by audiences. Part of the task was devoted to the issue of censorship. We checked in which ways, if in any, the creators were limited.

Key words: *Pupilija*, critique, censorship, avant-garde theatre, experimental theatre.

Kazalo

1 UVOD	7
2 RAZVOJ AVANTGARDNE MISELNOSTI	10
2.1 Prve opredelitve avantgarde	10
2.2 Simbolistično gledališče	11
2.3 Ekspresionistična drama	12
2.4 Gledališče krutosti	13
2.5 Totalno gledališče	14
2.6 Črna maša	15
2.7 H gledališču mita	16
2.8 Revno gledališče	17
2.9 Ambientalno gledališče	18
2.10 Metoda kolaža	19
2.11 Iz obrobja v glavni tok	19
3 ALTERNATIVNA GLEDALIŠKA KULTURA OD 50. DO 80. LET DVAJSETEGA STOLETJA V SLOVENIJI IN DRUGE POMEMBNE OKOLIŠČINE	21
3.1 Eksperimentalna gledališča v Sloveniji (1955–1980)	21
3.2 Skupina OHO	29
3.3. Družbene okoliščine časa nastajanja eksperimentalnih odrov	31
4 SKUPINA 441/442/443 IN GLEDALIŠČE PUPILIJE FERKEVERK	34
5 PREDSTAVA PUPILIJA, PAPA PUPILO PA PUPILČKI	40
5.1 Od ideje do predstave leta 1969	40
5.2 Pupila, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija (leto 2006)	45
5.3 Šoking gala šov ob 40. obletnici predstave	48
5.4 Prizori iz prvotne predstave, ki so povzročili največ reakcij občinstva	49
5.5 Neklasični elementi Pupilije	50

6 RECEPCIJA PREDSTAVE	52
6.1 Gledališka kritika.....	52
6.1.1 Kritike in komentarji izvirne predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki	54
6.1.2 Kritični odziv na rekonstrukcijo.....	62
6.3.1 Primerjava	67
6.2 Cenzura.....	70
6.2.1 Socialistična cenzura prvotne predstave.....	72
6.2.2 Demokratična avtocenzura rekonstrukcije	76
6.2.3 O moralnih vidikih zakola kokoši	80
6.3 Gledalci.....	81
6.3.1 Odziv gledalcev na ponovitvah originalne Pupilije v Sloveniji	82
6.3.2 Odziv gledalcev na rekonstrukcijah	87
6.3.3 Primerjava	89
7 SKLEP.....	90
8 LITERATURA.....	94
PRILOGA A: Analiza posameznih prizorov – primerjava originala in rekonstrukcije .	104

Kazalo tabel in slik

Tabela 3.1: Okvir delovanja eksperimentalnih oz. alternativnih gledališč v Sloveniji med leti 1955 in 1980.....	28
Slika 5.1: Plakat z vabilom na avdicijo	40
Tabela 6.1: Vrednostna ocena kritik originalne predstave	67
Tabela 6.2: Starost kritikov leta 1969	68
Tabela 6.3: Vrednostna ocena kritik rekonstrukcije.....	69

1 UVOD

Gledališče je ena redkih umetniških zvrsti, ki zaživi in umre pred našimi očmi, saj jo je nemogoče ponovno v celoti poustvariti. Vsaka ponovitev predstave je njeno ponovno rojstvo. Nekatere predstave pa pustijo tako močan pečat, da nikoli ne umro. Za njimi ostanejo zapisi, posnetki, slikovno gradivo, predvsem pa še naprej žive v njenih ustvarjalcih ter seveda v gledalcih. Predstava, ki se gledalca dotakne, ga lahko spremlja do zadnjega dne.

Tisti, ki šestdeseta leta prejšnjega stoletja poznamo zgolj iz medijskih objav in s filmskega traku, bi skorajda lahko verjeli, da je šlo za eno najbolj romantičnih in svobodnih obdobji dotlej. Hipijevska kultura in seksualna revolucija, študentski upori, ki so združili uporniško mladino z delavci, se zdijo kot oddaljen, lep spomin. Mladim je bilo dano iskati svojo identiteto, odprl se je prostor za eksperiment, napredek, revolucijo. Revolucijo, ki pomeni svobodo, »pa naj gre za negacijo družbene konvencije, tabujev, razbijanje nerabnih in zastarelih socialnih okvirov, da, celo za mojo osebno svobodo« (Božič 1970, 14). V Sloveniji, tedaj je bila del socialistične Jugoslavije, je bila ta svoboda nekoliko omejena. Po Božiču bi naj namreč vsako revolucionarno dejanje povzročilo trk z inštitucijo države, ki kritike nase praviloma ni dovoljevala. Slovenski revolucionarji so tako morali »tvegati absoluten spopad s politiko, oblastjo, kajti politika ima svoje vzvode v vseh družbenih inštitucijah« (prav tam). Posledica tega je lahko bila, da je bil tak revolucionar v celoti zavržen in utišán, pa naj je izvedel direkten napad na oblast ali poskusil zgolj s kritičnim dialogom. Mladi, o katerih bomo govorili, so živeli v nekako zmedenem obdobju: »Šestdeseta in sedemdeseta so prinesla toliko zagona, notranje osvobojenosti, drugačnosti in izzivalnosti, da so upravičeno postala nekakšen mejnik med tistim, kar je bilo še zaznamovano z grozo druge svetovne vojne in svetom, ki se je razprl novim možnostim in spoznanjem« (Poniž 2008, 33).

V teh okoliščinah se je rodila predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Z izjemo režiserja, Dušana Jovanovića, so jo ustvarili mladi naturščiki, ljubitelji umetnosti, predvsem pesniki. Povezali so se v pleme, v kolektivni organizem in skupaj ustvarili predstavo, ki je močno razburila javnost. Skoraj štirideset let kasneje jo je obudil režiser Janez Janša in sodobnemu gledalcu omogočil podoživljanje tedanjega stanja zavesti.

Predstava je tako kompleksna in ponuja toliko različnih možnosti, da je fokus nujen. V središču naloge bosta tako predvsem dve vprašanji, in sicer:

- Zanimali nas bodo morebitni vplivi evropske in slovenske gledališke avantgarde na nastanek predstave *Pupilijs, papa Pupilo pa Pupilčki*. Ugotavljali bomo, ali so se ustvarjalci zgledovali po zgodovinskih avantgardah ali so ustvarili čisto svoj jezik. Zanimalo nas bo, koliko so na nastanek predstave vplivale specifične zgodovinske okoliščine.
- Lotili se bomo analize recepcije predstave z vidika kritikov, publike ter cenzure. Preverili bomo, kako so se vsi trije vidiki pokazali na primeru originalne predstave iz leta 1969 in kaj se je zgodilo leta 2006. Zanimalo nas bo, kakšne so razlike in zakaj je do njih sploh prišlo. Preverjali bomo tezo, da odziv omenjenih predstavi ni bil najbolj naklonjen.

Iz drugega vprašanja bomo izpeljali tri hipoteze, in sicer:

- Predstava *Pupilijs, papa Pupilo pa Pupilčki* je zaradi svoje nenavadnosti v Sloveniji naletela na negativne odzive kritike.
- V predstavo je v obeh obravnavanih obdobjih posegla cenzura.
- Publika je predstava predvsem šokirala. Nanjo se je odzvala z nerazumevanjem.

Diplomska naloga je sestavljena kot zgodba, ki od splošnega vodi k posameznemu. Začeli bomo s pregledom razvoja predvsem evropskih gledaliških avantgard, ki nam bo kasneje pomagal pri razumevanju določenih prijemov v obravnavanem delu. V nadaljevanju bomo na kratko pregledali, kaj se je na področju avantgardnega gledališča dogajalo v Sloveniji, začeli bomo v petdesetih letih prejšnjega stoletja in končali v osemdesetih. Vplivom na nastanek skupine Pupilijs Ferkerverk in posledično naše predstave se bomo približali skozi predstavitev družbenih okoliščin in skupin v šestdesetih. Osvetlili bomo tudi delovanje konkurenčne skupine OHO. Vietnamska vojna je bila povod za začetek študentskih nemirov, ki so se konec šestdesetih razširili po Evropi in spreminjali svet. Kontracepcijska tableta je spremenila pogled na spolnost. Vse naštetu je bila stvarnost mladih, ki so se združili v skupino Pupilijs Ferkeverk. Prvi del nam bo podal nastavke za sklepe o prvem raziskovalnem vprašanju – o morebitnih vplivih na nastanek predstave.

Sledil bo del, namenjen le še Pupilčkom. Najprej bomo prevetrili, kako se je skupina formirala in se razvijala, zatem nas bo zanimal razvoj predstave *Pupilijs, papa Pupilo pa Pupilčki*. Nato bomo skočili v 21. stoletje in se osredotočili na rekonstrukcijo. Sledil bo

praktični del, namenjen analizi recepcije tako originala kot rekonstrukcije. Poglavju o kritiki bo sledilo poglavje o cenzuri, zaključili pa bomo z gledalci. V sklepnem poglavju bomo izpeljali zaključke, vezane na raziskovalni vprašanji in hipotezi. V Prilogi A bomo za tiste, ki predstave ne poznajo, opisali njen potek – na kratko bomo opisali vseh dvajset prizorov prvotne predstave ter dodali rešitev rekonstruirane verzije.

Naš namen ni zajeti vseh vidikov obravnavanega problema. Zavedamo se, da smo avtorje selektivno izbirali. Nekaterim smo namenili nezanemarljivo veliko prostora. Predvsem gre omeniti Iva Svetino, ki je delu skupine posvetil mnogo besed in njeno delovanje osvetlil z vidikov, ki se jim ni posvečal nihče drug. V delu je ogromno citatov, katerih namen je predvsem zajeti vzdušje pišočega. Ko citat oz. misel parafraziraš, ji daš lasten pečat, s čimer lahko izgubi bistvo. Misli, ki so se nam zdele pomembne, smo zato ohranili neokrnjene. Pri pisanju smo sklepali kompromise - iz množice literature smo luščili bistvene prispevke k temi in zanemarili nekatere obrobne, četudi včasih še bolj zanimive vsebine. Občasno bo morda razviden pristranski pogled avtorice, ki je rekonstrukcijo predstave videla v živo in se do nje seveda opredelila. V delo nismo vključili intervjujev z avtorji. Prvi, neuspešen poskus vzpostavitve stika z režiserjem Jovanovićem in iskanje literature, v kateri bi našli odgovore na vprašanja, je namreč pripeljal do spoznanja, da je gradiva dovolj, celo preveč za delo, od katerega se pričakuje omejen obseg. V času od zasnove pričujočega dela pa do njegovega dokončanja je minilo nekaj manj kot desetletje. V tem času se je o predstavi in Gledališču Pupilije Ferkeverk nabralo mnogo novega gradiva, zato upamo, da bomo kljub temu uspeli osvetliti nov in še ne povsem raziskan del obravnavanega fenomena.

2 RAZVOJ AVANTGARDNE MISELNOSTI

Avantgardno gledališče je velik in pomemben del svetovne gledališke zgodovine, pojavlja se v različnih oblikah v različnih krajih in z različnimi posledicami. V nadaljevanju bomo zvesto sledili raziskavi Christopherja Innesa o razvoju avantgardnega gledališča, strnjeni v knjigi *Avant Garde Theatre*.¹ Gre za izjemen in pregleden povzetek ustvarjanja gledališke avantgarde, osredotoča se predvsem na evropski prostor. Innesov pregled je sicer obsežen, a ga moramo razumeti kot osvetlitev zgolj najbolj izstopajočih avtorjev in praks ter se zavedati, da mnogih avantgardnih ustvarjalcev v obravnavo ni zajetih, kljub temu, da bi si zaslužili omembo v knjigi. Za povzemanje Innesovih izsledkov smo se odločili, ker je v svojem delu zbral najbolj uveljavljene in splošno sprejete umetnike avantgardnega gledališča ter dokaj jasno nakazal, kako so vplivali drug na drugega, ter tako zgodovino tega gledališča izpeljal v povezano zgodbo.

2.1 Prve opredelitve avantgarde

Avantgardo je Innes opredelil kot oznako, ki jo po izbiri lahko prilepimo kateremkoli tipu umetnosti, ki se ne poslužuje tradicionalne forme. Če poenostavimo, uporablja se za vsakršno novost (Innes 1993,1). Roose-Evans avantgardo definira kot nekaj, kar je daleč pred drugimi (Roose-Evans 1970, 7), v Gledališkem terminološkem slovarju pa pod geslom *gledališka avantgarda* pišejo o smereh, »ki pomenijo prelom z gledališko tradicijo v idejnem, družbenem in oblikovnem pogledu«.

Izraz avantgarda je bil sicer prvič uporabljen leta 1878 za ime anarhistične švicarske revije, ki jo je ustanovil Mihael Bakunin. Za revijo je bilo značilno zavračanje družbenih organizacij in umetniških konvencij, estetskih vrednot in materialističnih idealov oziroma kar splošna sovražnost do sodobne civilizacije. Ta očitni nihilizem pa je vedno vključeval utopično alternativo *statusu quo*, ki ima tri vidike: filozofski, populističen in primitiven vidik. Kot filozofija avantgarda ustreza anarhizmu. Za Bakunina in njegove podpornike lahko osebne pravice povsem nadomestijo državljanske pravice, ki so že po definiciji prisilne. Edina veljavna oblika družbene organizacije je zanje enakopravna komuna, družbena pravila, ki predpisujejo obnašanje, pa bi moral nadomestiti občutek osebnega zadovoljstva. Na splošno

¹ Hans Thies Lehmann v delu *Postdramsko gledališče* (2003, 32–33), Innesovo knjigo kritično opiše z besedami: »Prav tako nezadovoljiva je tudi ne naključno mnogo bolj v literarno kot pa v gledališče usmerjena predstavitev avantgarde Christopherja Innesa, ki različna avantgardna gibanja reducira na idejo »primitivizma«, jim pripiše idealiziranje primitivnega in elementarnega ter vračanje arhaičnih modelov, ne da bi reflektiral radikalni premik pomena, ki ga takšni motivi izkusijo v estetski praksi gledališke igre.«

so zgoraj zapisana načela ostala ideali avantgarde, njihov izvor, torej prispevek Bakunina, pa ni bil posebej priznan. Populistični vidik anarhizma je dobro definirala Mihail Bahtin. V stalinistični Rusiji je raziskoval nasprotje med klasično in mimetično literaturo ter arhetipom alternativne kulture, ki ga je našel v priljubljenih uličnih karnevalih, današnja različica teh je pustni torek. Za Bahtina je bistvo tovrstnih karnevalov v tem, da se obiskovalci zavedo svoje čutne, telesne enotnosti in skupnosti, obenem pa so zunaj vseh obstoječih form prisilnih družbenoekonomskih in političnih organizacij. Nepogrešljive lastnosti karnevalskega duha so groteska in ambivalentnost, namerno poudarjanje grdega ali celo pošastnega, besedne igre, združevanje nasprotij med telesom in duhom ipd. Umetniške forme, »vredne« festivala, so morale biti domiselne in oddajati seksualno energijo, ki je prevračala družbene, moralne in estetske kategorije. Tako groteska kot ambivalentnost kažeta na možnost obstoja povsem drugačnega sveta, drugačnega družbenega reda, novega načina življenja (Innes 1993, 6–8). Bahtin v delu *Rabelais in njegov svet* zapiše, da karneval pravzaprav preseže mejo med igralcem in gledalcem. Karneval ni spektakel, ki ga ljudje gledajo, ampak v njem živijo. Med potekom karnevala življenje zunaj njega ne obstaja, podrejajo se zgolj njegovemu zakonu svobode. V njem vsi sodelujejo, ker je njegova osnovna ideja sprejemanje vseh (Bahtin 1884, 7). Zadnji zgoraj navedeni vidik avantgarde, primitivizem, je v gledališču zavzel dve obliki. Prva je preoblikovanje odra v laboratorij za raziskovanje temeljnih vprašanj o naravi igre in odnosa med igralcem in publiko. Druga se je usmerila v izkoriščanje neracionalnosti, v raziskovanje sanjskih stanj, izposodila si je arhaične dramske modele, mitologije ali plemenske rituale (Innes 1993, 9).

2.2 Simbolistično gledališče

Simbolistične teorije so pečat pustile tudi v gledališču. Cilj simbolističnega gledališča je bilo spoznavanje globljega nivoja realnosti, kot je ta razvidna iz varljivega površinskega videza. Narava arhetipskega človeka naj bi bila poosebljena v konkretnem simbolu, nasprotno naturalistični upodobitvi družbeno definiranih posameznikov. Maurice Maeterlinck je v *Théâtre d'Art* postavil standarde simbolističnega gledališča. Svoje gledališče je vodil proti »gledališču tišine«, v skladu z dojemanjem besede kot tiste, ki čustvo oropa njegove verodostojnosti. Simboliste so zanimali mimiki, ki so bili zmožni izražati intenzivna čustva brez uporabe glasu, zgolj s pretiranimi kretnjami ter zmožnostjo preobrazbe obraza v masko. Prav tako so jim bile zanimive lutke, ki so do tedaj veljale za nezrelo zabavo. Lutka na gledalca ne more vplivati s svojim doživljanjem realnosti in mu tako dovoli, da jo povsem doživi v svoji domišljiji, lahko bi rekli, da ima lutka čisto in skrivnostno življenje (Innes

1993, 19–21). Omembe vreden predstavnik simbolizma, August Strindberg je najprej pisal naturalistične drame, z dramama *Pot v Damask* in *Sanjska igra* pa je začel svoje simbolistično-ekspresionistično obdobje, zaznamovano z usmeritvijo v mističnost. Strindberg se ni več pretirano ukvarjal z možnostjo fizične uprizoritve svoje vizije. Oder je postal projekcija mita oziroma avtorjevega notranjega jaza, njegovih sanj in tudi zato so njegove drame veljale za tehnično težko uprizorljive (prav tam, 28–29).

Triologija *Ubu* avtorja Alfreda Jarryja je med ključnimi dramskimi deli, ki uveljavljajo elemente simbolizma. Leta 1896 je *Théâtre de l'Oeuvre* uprizorilo prvo dramo iz triologije – *Kralj Ubu*. »Ko je bila izrečena beseda »merdre« [možni prevodi: dreks/srrranje/drek], je nastal direndaj, s katerim se je meščanska dostojnost odzvala na lastno šokiranost«, je zapisal Siegfried Melchinger (2000, 335). Jarry je uporabil različne ideje – združil je lutke, simbolistično abstrakcijo in Shakspearja, njegov cilj pa je bil zrušiti tradicionalne koncepte in na njih zgraditi alternativno vizijo. Prvotni odzivi publike so bili vezani na elemente, kot so nespoštovanje moralnih tabujev, napad na družbene institucije, provokativna parodija na tematske in stilske elemente, ki bi jih naj vsebovala drama s konca 19. stoletja (Innes 1993, 22 in 27). Kljub začetnim negativnim kritikam je bila drama do sedaj v repertoarju mnogih gledališč po svetu, v letu 2016 je bila uprizorjena tudi v SNG Drama.

2.3 Ekspresionistična drama

Izraz ekspresionizem je za dramo prvič uporabil Walter Hasenclever v svojih esejih o Teatru prihodnosti. Innes kot dober primer razvoja Strindbergovih »sanjskih iger« izpostavi Hasencleverjevo dramo *Človeštvo* iz leta 1918. V drami je Strindbergove metode posnemanja notranje logike razširil in se manj osredotočal na vizualni učinek sanj. Njegov poetični oziroma metaforični dialog je zamenjal za čustveno nabite posamezne besede v stilu telegrama, tako osiromašen jezik pa je omejil možnost lastnega izraza osebnosti likov. Vse to je like zreduciralo na arhetipe (Innes 1993, 37–42). Tudi Hans Thies Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče* izpostavi novost, ki jo prinese ekspresionizem: »Ekspresionistična povezava kabareta in sanjske igre, jezikovne novosti kot sta telegrafski slog in razbita sintaksa, spodkopavajo enotno perspektivo logike človeškega dejanja – zvok naj prenaša bolj afekte kot sporočila« (Lehmann 2003, 79).

Ekspresionistični slog igranja od igralca zahteva, da se na odru znebi svoje osebnosti in se približa »kolektivni duši«. Tehnike, ki ga podpirajo, so se osredotočile na fizično projekcijo arhetipskih čustev prek poz, gibalnega ritma in simboličnih gest. Ekspresionisti so zavračali

skladno, celovito govorico. Namesto dialoga so uporabljali nekakšne ritmične krike. Ta stil igranja je bil kasneje prenesen v nemi film, soroden mu je tudi sodobni ples (Innes 1993, 45–46).

Emil Jacques Dalcroze in Rudolf von Laban, danes poznana predvsem v plesnih krogih, sta v sodelovanju z Adolphom Appio ustvarila projekt Orfej. Innes projektu pripisuje pomemben vpliv na razvoj novih odrskih tehnik in modelov odrskega izraza. Predstava je bila nekakšna terapija za nastopajoče, fizični izraz pa je bil preveden v univerzalno obliko. Rezultat je bilo zaneseno ekspresionistično igranje – ponavljajoči ritmični gibi so imeli hipnotičen učinek, stopnjevanje čustvenih stanj pa je subjektivno prevesilo v arhetipsko (Innes 1993, 47–49).

Psihiater Jakob L. Moreno je leta 1923 začel s »teatrom brez gledalcev«, danes poznanim kot psihodrama. Gre za terapevtsko gledališče, katerega namen je, da subjekt/pacient skozi igranje samega sebe doživi duševno katarzo. Gledalec podpira pacienta ali pa sam postane subjekt in se s tem nekako očisti (Moreno 1946, 249–253). Innes meni, da je psihodrama ponudila temelj za nekatere elemente v ekspresionistični drami, kot je struktura kratkih in neodvisnih slikovitih prizorov (Innes 1993, 51).

Ekspresionistični slikar Oskar Kokoschka je oder uporabljal kot sredstvo za izražanje svojih apokaliptičnih vizij. Njegov cilj je bilo ustvariti novo gledališče, v katerem bi prevladovalo dinamično gibanje. V uprizoritvi drame *Morilec, žensko upanje* je bilo besedilo zapeto in recitirano, drugič zakričano in samovoljno poudarjeno. Pomembno vlogo so imele barve, ki so se ponavljale kot čustvene asociacije. Skozi nasilno fizično akcijo je ustvaril divje vzdušje. Igralci so imeli povsem pobarvana telesa, s čimer je tako prekril njihovo individualnost, da so se lahko spremenili v arhetip. Oder je bil postavljen na prostem, kar je privabilo zelo raznoliko publiko – od ljubiteljev gledališča do radovednih vojakov, ki so kukali izza ograje. Na vrhuncu predstave (ko so uprizorili simbolični orgazem) se je zgodil vsesplošen nered in posredovati je morala celo policija. Innes Kokoschki pripiše uvod v Artaudova dela, obenem pa mu pripisuje tudi njihovo izboljšavo (prav tam 1993, 51–58).

2.4 Gledališče krutosti

Antonin Artaud je leta 1931 videl ritualno plesno dramo na otoku Bali, kar je zaznamovalo njegovo nadaljnje ustvarjanje. V balijskem gledališču je videl čisto gledališče, ki »ukinja vsakršno možnost, da bi z besedami razjasnili najbolj abstraktne teme, in izumlja jezik gibov, namenjenih, da se razvijejo v prostoru, znotraj katerega nimajo nobenega pomena« (Artaud 1994, 84). Navdihnili ga je k ustanovitvi gledališča krutosti, s katerim se je želel vrniti k izvoru gledališča s ponovno vzpostavitvijo magičnega in ritualnega, s projekcijo mitov, a ne

že preživetih, ampak povsem novih in z večnimi temami kot so ljubezen, norost, vojna, zločin. Takšno gledališče bi se naj dotaknilo kolektiva, izboljšalo družbeno stvarnost (Lukan v Artaud 1994, 25).

Artaud v svojih dveh manifestih zapiše načela gledališča krutosti.² Bistvene izmed značilnosti tega gledališča so uporaba fizične govorice, ki ni več vezana na besedilo. Režiser postane avtonomen avtor, neodvisen od dramskega teksta, ki obenem režira in opravlja vlogo scenarista – z osvetljavo si pomaga prikazati čustva, glasbila uporablja na nove načine, kostumografija je arhaična. Oder je odpravljen, nadomesti ga velik prazen prostor. Ideal je gledališče v krogu, v katerem bi naj gledalci sedeli na sredi, na premičnih stoli, da bi lažje sledili dogajanju (Artaud 1994, 108 in 111–119). Artaudove teorije so z leti postale pomemben del gledališke zapuščine, še posebej njegova knjiga *Gledališče in njegov dvojnik*, medtem ko njegove odrske postavitve niso pozele tolikšnega zanimanja (Innes 1993, 63).

2.5 Totalno gledališče

Jean-Louis Barrault je bil sicer Artaudov učenec, a je za razliko od njegovega približevanja publiki z nasiljem, surovostjo, Barrault na odnos med občinstvom in igralci gledal kot na »sveto zvezo«, v kateri gledalec plača, igralec pa v zameno da sebe. Delo *Medtem ko umiram* Barrault opiše kot »čisto gledališče«, gre za njegovo skovanko. Gre za predstavo, v kateri ni poudarek na tekstu, temveč je bistveno delo z igralci. Dialoga skorajda ni bilo oz. so ga nadomestile zborovske pesmi in cerkveni psalmi. Prav tako ni bilo odrske opreme ter zelo malo rekvizitov ter kostumografije. Igralci so bili namreč skorajda goli. Ni bilo niti svetlobnih efektov, edini spremljevalni zvok je bilo bobnanje na tamtam. Igralci so zgolj z glasovi in gibi pričarali okolje za posamezne prizore. Predstava je že približek temu, kar je postala Barraultova »blagovna znamka«: totalno gledališče (Innes 1993, 95–98). O le-tem Draga Ahačič zapiše, da pomeni »do popolnosti izdelati in uveljaviti vsa notranja in zunanja igralčeva izrazna sredstva, oživiti vse elemente odrske opreme, se pravi, dati sceni, kostumu, razsvetljavi, scenski glasbi dramaturško, ali kot pravi sam 'človeško' funkcijo ter vse združiti v popolnoma harmonično celoto: dati gledališču vse tiste vrednote, ki so bile po njegovem od nekdaj lastne vsej veliki gledališki tradiciji« (Ahačič 1960, 829).

² Lukan razloži, da krutost lahko razumemo kot »stanje duha«, gledališče krutosti pa kot strašne lucidne sanje (Lukan v Artaud 1994, 24).

2.6 Črna maša

Verjetno največkrat uprizorjena drama Jeana Geneta, njegov prvenec, *Služkinji* iz leta 1949 že nakaže avtorjevo nagnjenost k presenetljivim zasukom in ustvarjanju navidezne resničnosti. Na splošno je v svoj teater je uvajal nenaravne, nevsakdanje geste. Zvok je popačil – kompleksna »glasba« je bila sestavljena iz raznolikih zvokov, od mrmranja do krikov. Ličenje je bilo asimetrično in je spominjalo na masko, kostumi so bili podobni Artaudovim in Kokoschkinim z jasno vidnimi žilami in kitami. Genetu je bila bistvena zunanja forma. Zanimalo ga je gledališče kot ceremonija (Innes 1993, 109 in 114–115). »Ceremonija je zato, ker to, kar upodablja, ponavlja; tako je podobna obredu, ki gledalce 'uroči'« (Melchinger 2000, 445). Genet se je želel maščevati »poštirkani« publiki, ki je obsojala njegovo življenje,³ tako da je te ljudi želel »tako zelo prisiliti v fikcijo nedejanskega sveta, jih tako zelo iztrgati iz njihovih domnevnih gotovosti, da se bodo »za nekaj ur« identificirali z »zlom« na odru in zaradi veselja, ki ga bodo imeli z njim, sami postali zlo: to je Genetovo maščevanje« (prav tam). Za njegovo gledališče je tako v uporabo prišel izraz »črna maša«. Skoraj vse njegove drame se vrtijo okoli revolucije kot sodobnega rituala, katere resnični cilj je z nasilnim izganjanjem tujega ustvariti nove identitete potlačenih, ne gre pa toliko za spreminjanje strukture moči (Innes 1993, 115).

Lindsay Kemp je zaslužen za popularizacijo avantgarde. Že uveljavljene forme eksperimentalnega gledališča je namreč spojil z rock koncerti, kabarejem, cirkusom, celo striptizom. Črpal je iz avantgardne plesne scene (Vaclav Nižinski, Anton Dolin), svoj pristop pa je zgradil predvsem na podlagi razumevanja Artuada. Že v uvodni sceni predstave *Cvetje* (1966)⁴ z močnimi avdiovizualnimi učinki in seksualnimi prizori izzove predsodke gledalcev. Začetni prizor je bil sicer namenjen predvsem temu, da bi igralci padli v trans in v njem telo prepustili svoji podzvesti, ga osvobodili. Predstava je bila odplesana in odigrana brez besed, le majhen del fiksne strukture pa je omogočal veliko improvizacije. Predstava je bila »delo v razvoju«, spreminjala se je v skladu z odzivom igralcev in publike. Bistvena je bila prilagoditev občinstvu, z namenom, da bi vzpostavili skupnost. Predstava je bila kot nekakšna ceremonija, črna maša, ki praznuje seksualnost. Igralci so vsaj v teoriji na podzavestnem nivoju izražali lastno osebnost, močan mejkap je njihove obraze preobrazil v maske. Igralčeva čustva naj bi izražala preprostost univerzalnih psiholoških stanj, vnaprej določena nežnost

³ Imel je težavno otroštvo. Bil je sirota, tatič, homoseksualec. Sam se je oklical za odpadnika vere, dezerterja, prostitutu, zvodnika, policijskega ovaduha. Oblikoval je »pravilo prednosti«, po katerem je cenil dejanja, ki so v družbi veljala za sramotna in obratno, zaničeval družbeno priznane vrednote (Innes 1993, 112).

⁴ Prirejena je po motivih Genetovega avtobiografskega romana *Naša gospa Cveta*. Ob preučevanju Artaudovih teorij o ritualu, mitu in transu je Kemp razumel, kako Genetovo vizijo uresničiti na odru (Innes 1993, 122).

giba pa je uspešno spojila individualno in arhetipsko. Kemp je, kot nekateri že omenjeni, s svojimi deli občinstvo želel prebuditi, ga osvoboditi omejujočih družbenih norm (Innes 1993, 122).

2.7 H gledališču mita

Nasprotno od večine avantgardnih umetnikov se je Peter Brook prvotno ukvarjal s konvencionalnim gledališčem. Po kontroverzni uprizoritvi *Salome* je bil odpuščen iz Covent Gardna, s čimer se je odprl prostor za novo poglavje njegovega ustvarjanja. Odločil se je na primer, da bo publiki gledališče približal neposredno in ustanovil ansambel z mednarodno zasedbo. Njegova metoda je bila, da je elemente, ki so tradicionalno v drugem planu (gib, zvok, njuna dinamika), postavil v ospredje, medtem ko je potrebo po intelektualnem razumevanju predstave pomaknil v ozadje. Tako verbalni, vokalni, simbolni kot fizični jezik pa za jasno komuniciranje potrebujejo publiko, ki razume njihovo simboliko (Innes 1993, 125 in 133–134). Leta 1966 je bila uprizorjena Brookova predstava o vietnamski vojni z naslovom *US*. »Pogoj tega eksperimenta je bil, da zanj noben dramatik ni skoval in utrdil teksta. Bistvo vsakega večera je bil kontakt z občinstvom, s katerim smo izmenjavali spoznanja« (Brook 1971, 26). Na koncu predstave zažigajo metulje, ki bi naj spomnili na budistične menihe, ki so se živi zažgali v Saigonu, igralska zasedba pa noče zapustiti odra in s tem gledalce prisili k izbiri, ali oditi ven in s tem priznati svoje izogibanje moralni odgovornosti ali ostati in jo (vsaj simbolično) sprejeti (Innes 1993, 131; Melchinger 2000, 446).

Leta 1971 je Ted Hughes, sicer bolj poznan kot pesnik, ustvaril poseben jezik, poimenovan *orghast*. Jezik je ustvaril, da bi z njim poudaril organsko celoto vsebine in forme v svoji drami *Orghast*. Intuitivno je sestavil 2000 besed s semantičnim pomenom, ki jih je mogoče prevesti v druge jezike. Prirejeno različico njegovega jezika je uporabil tudi Brook v predstavi *Iki* (1975), ki govori o izumirajočem ugandskem plemenu. Temeljila je na improvizaciji in na kar najbolj natančnem podoživljanju psiholoških stanj Ikov, tako da igralci pravzaprav niso igrali, ampak so si s člani plemena delili neko skupno bit (Innes 1993, 137 in 143).

V *Mahabharati* (1985), adaptaciji starodavnega indijskega epa, se je Brook vrnil h gledališču mita. V zgodbi ga je navdušila predvsem povezava med predstavo in obredom. Originalno zgodbo je precej okrnil, ohranil je le bistvo. Vseeno pa je predstava trajala kar devet ur, od sončnega zahoda do prvega svita. Sodelovalo je dvaindvajset igralcev in šest glasbenikov-igralcev. Zgodba bi naj na gledalce vplivala terapevtsko, v njih bi naj sprožila duhovno spremembo (prav tam, 144–146). Brook se je torej zmeraj bolj umikal od zahodne tradicije in

ob raziskovanju tujih kultur ustvarjal lasten gledališki jezik, s katerim je poskušal vplivati na gledalčevo realnost.

2.8 Revno gledališče

Jerzy Grotowski je za razliko od Artauda in Brooksa ostal v kulturnem kontekstu občinstva. Ustvarjal je na Poljskem, državi z močno rimokatoliško tradicijo. Udeležan je t. i. revno gledališče. Skoraj povsem se je odpovedal gledališkim elementom, kot so tekst, kostumi, glasba, svetlobni efekti, ni pa se odpovedal »živi komunikaciji« med igralcem in gledalcem. V več delih je vez z gledalci postala središče njegovega zanimanja.⁵ Še en poudarek njegovega gledališča je iskanje avtentičnosti v predstavi (Innes 1993, 149–152). Igralec bi naj v gledalcu sprožil »razodetje«. Da bi bil zmožen tega, se je moral najprej soočiti s seboj, »[t]o se pravi, skrajno soočenje, iskreno, disciplinirano, natančno in dokončno – ne samo soočenje s svojimi mislimi, ampak tako, da vključuje celotno bitje od instinktov in podzvesti do najbolj jasnega stanja« (Grotowski 1973, 51). S treningi je poskušal odstraniti psihološke blokade igralcev, jih osvobajal kompleksov, da bi na odru dosegli totalno razkritje samih sebe. Obenem jih je preobražal v »žive inkarnacije mitov«, v arhetipe (Innes 1993, 154).

Grotowski je v Gledališču Laboratorij teater torej omejeval na osnovo, odpovedoval se je zgodbi in likom, vloge je razvijal skozi improvizacijo, v kateri so igralci lahko izražali svojo individualnost, a v odzivu na skupinsko situacijo. Vendar je odkril, da izražena avtentičnost igralcev še poveča »tujost« zveze med njimi in gledalci. Tako je zavrnil razliko med gledalcem in igralcem in se sredi 70. let umaknil z odrov in z zaprto skupino somišljenikov ustvaril »gledališče virov«, namenjeno aktivnostim, ki bi naj vodile k primarnemu dožemanju vsega. Od leta 1973 je tako za omejeno publiko ustvarjal posebne paragledališke projekte. Idejo o predstavi je nadomestil koncept srečanja, ki je lahko trajalo med 48 urami in nekaj meseci, kasneje pa je v Pittsburghu in v Wrocławu v okviru raziskovalnih univerz Gledališča

⁵ Innes (1993, 151–152) omeni drame *Akropolis* (1962), *Dr. Faust* (1963), *Stanovitni princ* (1968), v katerih je gledalce vključil kot aktivne udeležence predstave. V svetu mrtvih predstavljajo žive, postanejo gostje na »zadnji večerji«, voajerji, gledalci barbarskega rituala rokoborbe idr. Grotowski je sčasoma sam določal, koliko ljudi lahko vidi določeno predstavo, kasneje celo kateri so povabljeni. Tako je recimo v *Kordianu* leta 1962 »sodelovalo« 65 gledalcev, v *Dr. Faustu* pod 50 gledalcev, med 30 in 40 v *Stanovitnem princu* in zgolj 25 v *Apocalypsis Cum Figuris* leta 1968 (prav tam, 152–153). Na vprašanje, ali je njegovo gledališče torej namenjeno eliti, je odgovoril: »Da, vendar za elito, ki je ne določa družbeno ozadje ali finančni položaj gledalca, celo izobrazba ne. Delavec, ki nima niti srednje izobrazbe, gre lahko skozi ta ustvarjalni proces samoraziskovanja, medtem ko je lahko univerzitetni profesor mrtev, za vedno oblikovan, pogozden v strahotno odrevenelost telesa. To mora biti jasno že od začetka. Ne ukvarjamo se z vsakršno publiko, ampak samo s posebno« (Grotowski 1973, 37).

Laboratorij nadaljeval s projekti. Skupen imenovalc teh projektov je ritual⁶ (prav tam, 164–165).

2.9 Ambientalno gledališče⁷

Pod vplivom Grotowskega so od konca šestdesetih let vznikali raznoliki gledališki »laboratoriji«, s poudarkom na praznem odru, aktivni udeležbi gledalcev in besed osiromašenih tekstih. Eugenio Barba je leta 1964 pod vplivom Grotowskega ustanovil *Odin teatret*, v katerem je z uporabo arhetipskih gest, drž in mask spominjal na zgodnje ekspresionistične neme filme. Od leta 1979 je tudi gonilna sila Mednarodne šole za antropologija gledališča (ISTA), v kateri raziskujejo tehnike svetovnih – od balijske, japonske in južnoameriške do indijske – igralskih praks. Z Odin Teatrom so po vzoru Brooka iskali »regije brez gledališča«. V obiskanih krajih so menjali svojo umetnost za umetnost lokalnih prebivalcev in tako na nek način postali antropologi. Njihova prisotnost je na nek način pomenila politično gesto. Jezik v predstavah so zreducirali na fizičnega – ples – v svojo predstavo pa dodajali izkušnje iz prejšnjih »menjav« (Innes 1993, 167–168; Klaić v Barba 2005, 9).

Režiser Richard Schechner je s *Performance Group* leta 1968 prvič uprizoril predstavo *Dioniz v letu 1969*. V njej je uporabil tako tematiko politične kot seksualne osvoboditve, obe temi pa je zastrla ritualistična struktura dogajanja ter orgiastičen poudarek na goloto in ples. Gre za njegov najbolj očiten približek ritualni drami. V ritualu člani skupnosti aktivno sodelujejo. Schechner je publiko prepričal k aktivnosti s preprosto zgodbo, igralci pa niso uporabljali igralskih tehnik in veščin, ki bi med njimi ustvarile pregrado, ampak so bili kar čim bolj podobni gledalcem⁸ (Innes 1993, 173–176).

Living Theatre je potenciral še eno značilnost avantgardnih gledaliških skupin: v želji po spojitvi realnosti in gledališke predstave so igralci igrali kar sami sebe. Izogibali so se tudi

⁶ Innes (1993, 165) opiše enega izmed projektov, ki bi naj udeležence zopet povezal z naravo. Ponoči se je zbrala manjša skupina povablencev. Začeli so z iniciacijskim bosim tekom skozi gozd, čemur je sledil krst v reki, zatem pa jih je zvok bobnov tamtamov popeljal k ognju, okoli katerega so plesali celo noč. Izkušnja se je zaključila z zajtrkom ob zori in sproščenimi improviziranimi igrami.

⁷ V Gledališkem terminološkem slovarju je ambientalno gledališče interpretirano kot »gledališče, ki za uprizoritve izbira okolja zunaj gledaliških stavb in skuša v prostoru zabrisati mejo med igralci in občinstvom«, kar je ena bistvenih značilnosti v tem poglavju opisanih skupin, Schechner velja celo za začetnika ambientalnega teatra.

⁸ Erika Fischer-Lichte (2008, 64) omeni Schechnerjev performans *Komuna* o dogodkih v vasi My Lai v času vietnamske vojne, v kateri je bilo petnajst naključno izbranih gledalcev povabljenih v vlogo vaščanov. Če je kdo zavrnil participacijo, je performer prekinil predstavo in mu ponudil štiri možnosti: da stopi v krog k ostalim izbranim, da najde zamenjavo zase med preostalimi gledalci, da ostane, kjer je in performans ostane prekinjen, da gre domov. S tem je gledalec v vsakem primeru postal akter. Tudi če ni naredil ničesar, je s tem vplival na razvoj dogodkov (oz. prekinitev dogodka).

kostumom, ličenju, karakterizaciji, kar je vse vodilo k večji stopnji improvizacije. Obenem so publiko popolnoma vključevali v predstave. Skupino sta konec petdesetih let dvajsetega stoletja ustanovila Julian Beck in Judith Malina. Svoje predstave sta dojemala kot »ceremonije«, igralce pa kot »duhovnike« oziroma »šamane«. Skupina je bila predano anarhistična. V svojem delovanju so zasledovali misel, da je za pomembno politično spremembo potrebna najprej duhovna preobrazba vsakega posameznika, ki so jo poskušali spodbuditi z nekonvencionalnimi prijemi, ki bi gledalca soočili s tabuji in mu ponudili navdih. Gledalca so pravzaprav preobrazili v protagonista predstave, a so morali sprejeti tudi, da oznaka »svobodno gledališče«, ki so jo pridobili s svojim delovanjem, pomeni tudi nezmožnost nadzora nad predstavo (prav tam, 181–190). Predstava je postala odprto, nedokončano delo, povsem odvisno od tega, kolikšen in kakšen bo prispevek gledalcev.

2.10 Metoda kolaža

Heiner Müller in Robert Wilson sta vsak na svoj način prišla do skupnega cilja – pri svojem ustvarjanju sta se izogibala kakršnimkoli zaključkom ali vsiljenim interpretacijam dogajanja na odru. Gledalcu sta želela dopustiti, da pomen predstave najde sam. Müller je sredi sedemdesetih let na oder uvedel »metodo kolaža«, po kateri je zavrnil osnovno obliko drame z zapletom, dialogi in liki ter namesto tega ustvaril kolaž nasprotnih si stilov in nedokončanih podob. Wilson je s podobno tehniko poskušal odtujenemu gledalcu dati čas za »notranjo refleksijo«. Ustvarjal je kolaže na videz nepovezanih podob in sanjskih prizorov, uvajal je dolgotrajno ponavljanje in bolečo počasnost, da bi gledalca prisilil k temu, da se ustavi in premisli, kaj je videl. Zanj je značilen stilski eklekticizem, združeval je namreč klasično grško in ameriško kulturo z orientalskimi gledališkimi tehnikami. Wilson in Müller sta med drugim sodelovala pri megalomanskem projektu, pripravljenem za Olimpijske igre leta 1984, v katerem sta med drugim udejanila tehniko kolaža (Innes 1993, 198–209).

2.11 Iz obrobja v glavni tok

Avantgarda je bila v svojih začetkih dokaj nerazumljena in postavljena na obrobje gledališkega ustvarjanja. Občasno je šokirala – poglejmo na primer dela Alfreda Jarryja ali Antonina Artauda, in v večini primerov ohranjala status kontrakulture. Takšen položaj je ohranila nekje do 50. let prejšnjega stoletja, ko so bile produkcije vodilnih avantgardnih režiserjev lahko že tudi megalomanski kulturni dogodki. Iranski Shiraz festival je v desetletju svojega obstoja (1967–1977) postal nekakšna avantgardna revija, na kateri so se med drugimi predstavili Brook, Wilson, Barba, Grotowski. Slednji je sredi šestdesetih osvajal velike

mednarodne odre, Brookovo Mahabharato so predvajali celo po televizijah širom sveta. Širšo podporo je gledališka avantgarda dosegla postopoma, danes pa lahko rečemo, da je del kulturnega glavnega toka (Innes 1993, 214).

Kljub temu, da je bilo to redko izpostavljeno, so zgoraj navedeni izvajalci močno navdihovali drug drugega. Brook si je izposodil najljubšega igralca Grotowskega, Ryszarda Cieslaka, Artaud je navdihnili Barraulta, Barrault Geneta, Genet Kempa. Seveda ne gre za tako preproste in enoznačne vplive kot je nakazano v navedeni verigi. Innes o vplivih in povezavah med avtorji govori zelo podrobno, preveč podrobno, da bi jih lahko zajeli v tem delu. Lahko pa strnemo prispevek v tem poglavju obravnavanih avtorjev v nekaj poglavitnih točk.

Avtorji za razliko od klasičnih dram ustvarjajo dela, katerih pomen je težje določiti. Včasih gre za namenoma dvoumne poteze, dela so na sploh odprta za interpretacijo gledalcev, načeloma ne ponujajo razlage vidnega. Močan poudarek je na publiki – ta večinoma ni več zgolj opazovalec, ampak pri nekaterih avtorjih postane celo enakopraven udeleženec. S tem je povezan tudi prostor, ki publike ne oddaljuje več od igralcev, temveč jih približa. Nekateri režiserji gledalce postavijo celo v vlogo statistov. Publika torej običajno ni več pasivna, ustvarjalci jo upoštevajo in opazijo. Odprt prostor, predstave zunaj kulturnih ustanov potencialno pritegnejo raznoliko publiko, ne zgolj elit. Gledališče samo ni več vzvišeno, temveč na nek način postane življenje samo. Čas ni zmeraj linearen, klasična dramska struktura je na stranskem tiru. Avtorji se odpovedo zgodbi, naturalističnemu prikazu dogajanja, zapletu, vrhuncu dogajanja, razpletu. Nekateri se vračajo v preteklost, zanima jih prvinsko gledališče, ritual. Navdihujejo se v mitologiji, sanjah, drugih kulturah. Iz vsega tega eklektično zbirajo elemente in jih oblikujejo v nov jezik. Dramska besedila skoraj do nerazpoznavnosti preobražajo ali pa se besedi odpovedo in jo nadomestijo z drugimi gledališkimi sredstvi kot je gib, kretnja, maska, kostumografija. Spet drugi se skoraj povsem odpovedo vsem gledališkim sredstvom ali jih omejijo kolikor je mogoče. Rdeča nit avantgarde, ki doslej ni bila posebej omenjena, je eksperiment. Avtorji preizkušajo novosti, iščejo svojo pot, se oddaljujejo od že znanega, orjejo ledino. Mnogi želijo ob tem spremeniti svet ali (vsaj) duhovno preobraziti gledalca.

3 ALTERNATIVNA GLEDALIŠKA KULTURA OD 50. DO 80. LET DVAJSETEGA STOLETJA V SLOVENIJI IN DRUGE POMEMBNE OKOLIŠČINE

3.1 Eksperimentalna gledališča v Sloveniji (1955–1980)

V Sloveniji je bila sredi 20. stoletja specifična situacija. Po delitvi Slovencev na dva pola v času 2. svetovne vojne, si je komunistična oblast zagotovila vodilni položaj in začela z izgradnjo socialističnega sistema. Spor s Sovjetsko zvezo (leta 1948) pa je prisilil celotno Jugoslavijo, da se je znašla po svoje in se ekonomsko kmalu odprla proti Zahodu. Andreja Kopač eksperimentalno gledališko dejavnost na Slovenskem vidi kot posledico tedanje politike (Kopač 2009, 11, 13). O tem piše tudi Primož Jesenko v pregledu eksperimentalnega gledališča v Sloveniji med letoma 1955 in 1967. Ugotovi, da so se ob zatonu socialističnega realizma, prinesenega iz Sovjetske zveze, dramaturgi in umetniški vodje povezali »z nekaterimi sočasnimi usmeritvami v tujini (Francija, srednja Evropa, ZDA) in se tako odzivali na globalne premike v umetnosti« (Jesenko 2015, 27). Mancur Olson, ekonomist in sociolog, meni, da »ob problematičnem delovanju velikih in zgodovinsko usodnih skupin dejansko raste pomen delovanja majhnih skupin, različnih elit, intelektualnih in kulturnih skupin«, vendar so le-te običajno kratkega veka (Jesenko 2009, 21–22). Slovenska eksperimentalna gledališča so večinoma res delovala zgolj po nekaj let, njihove akterje pa bi verjetno lahko uvrstili v t. i. revolucionarno generacijo, ki ji Taras Kermauner pripisuje poskus uresničitve svojih idealov, borbo za boljšo prihodnost, torej aktivnost⁹ (v Kopač 2009, 8–9). Vasja Predan (1996, 127) v pregledu slovenskih dramskih gledališč poglavje nameni alternativnemu oz. neinstitucionalnemu gledališču petdesetih in šestdesetih let, katerim pripisuje skupno lastnost, in sicer iskanje: »Ta iskanja bi lahko poimenovali z različnimi pojmi: od drugačnosti, eksperimentalnosti in celo (neo)avantgardnosti, seveda ne tiste zgodovinske, ko je v vseh umetnostnih gibanjih in torej tudi v gledališkem, šlo zlasti v Evropi na začetku našega stoletja za radikalno prekinjanje nemalokdaj do okostenelosti utrjenih izročil in hkrati iskanje novih«. Aleksandra Kolarić v pregledu jugoslovanskih alternativnih gledališč, izdanem leta 1982, izpostavi naslednja slovenska gledališča:¹⁰

⁹ Kot nasprotje revolucionarnemu toku Kermauner (v Kopač 2009, 8–9) izpostavi »restavracijski tok«, kateremu pripisuje značilnosti kot so amerikanizacija, egocentrizem, birokratizacija, karierizem, nenačelnost in podobno.

¹⁰ Našteli smo gledališča, ki so nastala od petdesetih pa do sedemdesetih let 20. stoletja, predvsem z razlogom, da se seznanimo s strani gledaliških teoretikov »opaženimi« skupinami pred nastankom Skupine 441/442/443 oz. Gledališča Pupilije Ferkeverk in skupinami, ustanovljenimi do nekaj let po njenem nastanku.

Eksperimentalno gledališče je bilo osnovano leta 1955.¹¹ Ustanovila ga je režiserka Balbina Battelino Baranovič. Toporišič ga omenja kot prvo eksperimentalno gledališče na Slovenskem, ki je po zgledu Living Theatra uvedlo gledališče v krogu (Toporišič 2012, 31). Battelino Baranovičeva je gledališče v krogu prvič uprizorila že leta 1953 (v predstavi *Atentat* v SLG Celje) – njena naprednost se kaže tudi v poudarku na živi komunikaciji z gledalci. Je pa ohranila tradicionalno črpanje vsebine iz literarne predloge (Predan 1996, 131–132). »Kakorkoli že, Eksperimentalno gledališče je kot prvo te vrste v povojnem slovenskem odrskem snovanju zgodovinsko zaslužno za odpiranje novih uprizoritvenih možnosti, ki so nato skupaj z drugimi podobno ali enako naravnanimi iskanji konstituirale pojav, ki mu pravimo – slovenski gledališki modernizem«, pojasni Vasja Predan (prav tam, 132). V predstavah so igrali večinoma igralci, ki so bili redno zaposleni v institucionalnih gledališčih. Med drugim so uprizorili naslednja, tudi med kritiki opažena dela: *Poslednji dnevi Sokrata* (Platon), *Requiem za vlačugo* (William Faulkner), *Faust* (J.W.Goethe), *Konec igre* (Samuel Beckett), sodelovali so uveljavljeni igralci, kot so Lojze Potokar, Lojze Rozman, Štefka Drolc, Polde Bibič, Jože Zupan in drugi (Kolarič 1982, 10–12). Leta 1965 je Battelino Baranovičeva ustanovila še Gledališki atelje, ki bi naj veljal za zametek centra za sodobno umetnost z enotami za glasbo, ples in eksperimentalno gledališče, a je bil projekt v letu 1967 zaradi prenehanja financiranja zaustavljen (Jesenko 2012, 82–83).

Oder 57 je bil ustanovljen leta 1957, pobudniki so bili študentje slavistike s Filozofske fakultete in študentje AGRFT. Predan (1996, 136) strne njihov pogled na gledališče takole: »Gledališče ne more in ne sme biti več reprodukcija literature in posnemanja realnosti, marveč vse to in hkrati bistveno več: samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe napajajoči se, svoji imanentni odrsko oblikovalni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz«. V organizacijski in/ali igralski ekipi je sodelovalo mnogo danes priznanih igralskih, režiserskih, pisateljskih in kritičnih imen, kot so Polde Bibič, Duša Počkaj, Mila Kačič, Mile Korun, Janko Kos, Venio Taufer, Jože Snoj, Taras Kermauner, Žarko Petan, Jože Javoršek idr. Igrali so tako v »majhni in neugledni« Robovi dvorani v Žabjeku kot tudi v Viteški dvorani Križank, nastopili so tudi v Drami, v

¹¹ Kolaričeva za leto nastanka sicer navede leto 1954. Ker pa v reviji *Dialogi* najmanj dva avtorja kot letnico ustanovitve Eksperimentalnega gledališča omenita leto 1955, ravno tako jo navede Jesenko, upoštevamo leto 1955 (Toporišič 2012, 6, 31, Jesenko 2015, 176). Razlog za nejasnost pri letnici nastanka je morda v tem, da se je Eksperimentalno gledališče najprej imenovalo *Libertas* (prav tam, 80).

Preddverju Križank, Operi SNG in menzi Študentskega naselja (Kolarić 1982, 15, Jesenko 2012, 87, 91). »Uprizarjati so želeli uspešne tuje avtorje, ki iz različnih vzrokov niso imeli dostopa na institucionalne odre«, je pojasnil Jesenko (2012, 86). Eden prvih tovrstnih avtorjev je bil Eugene Ionesco – marca 1958 so na način gledališča v krogu (kot tudi večino drugih predstav) uprizorili *Učno uro*, *Plešasta pevka* pa je bila za Strokovni sosvet Festivala Ljubljana, upravitelja Križank, neustrezna, zato so jo morali uprizoriti v Robovi dvorani. V začetku 60. let se gledališče usmeri tudi k sodobnim izvirnim tekstom slovenske dramatike – leta 1961 uprizorijo Smoletovo *Antigono*, ki velja za enega od vrhov dramatike Odra 57. 10. maja 1964 so v Operi pripravili recitacijski večer z naslovom *Ivan Cankar in slovenski igralci*. Brali so satirične in esejistične Cankarjeve tekste, ki so s svojo »aktualnostjo« menda od sodelovanja odvrnili več igralcev. Predstava je požela takšno navdušenje, da je bila na željo študentov ponovljena tudi v Študentskem naselju. Tri tedne po premieri Cankarja je sledila prekinitev predstave *Topla greda* in s tem skorajšnja razpustitev Odra 57« (Jesenko 2012, 87–93).

Začetek Gledališča ad hoc prav tako sega v leto 1957, ustanovila ga je Draga Ahačič – režiserka, ki se je med drugim v začetku 50. let v Parizu izpopolnjevala v poznavanju gledališča. Člani umetniškega sveta so bili med drugimi Matej Bor, Jurij Souček, Rapa Šuklje, Jože Udovič, Cene Vipotnik. Igralci Gledališča ad hoc so bili redno zaposleni v institucionalnih gledališčih, vaje in nastope so imeli v Viteški dvorani Križank in drugod, zadnja leta delovanja so zaznamovana z (neuspešnim) iskanjem lastnega prostora. V sezoni 1962/63 se skupina preimenuje v Dramski studio. Konec delovanja skupine je (neposredno) zaznamovalo prenehanje financiranja, nedostopnost vadbenega prostora, posredno pa se je Ad hoc po besedah Ahačičeve »kompromitiral s solidarizacijo z Odrom 57« - junija 1964 je namreč (ob drugih) v reviji *Sodobnost* podpisana pod izjavo zoper administrativno ukinitve gledališča (Jesenko 2012, 94–96, Kolarić 1982, 24). Predan (1996, 133–134) omeni, da je v svojem osemletnem delovanju gledališče pripravilo 10 premier, njegovi akterji pa so preizkušali predvsem »slog moderne konverzijske gledališke igre« ter sledili angleškemu zgledu »družbenokritičnega uporništva«. Jesenko pa omeni osredotočenost Ad hoca na dramatiko francoskega izvora ter na izvirno domačo dramo. Primat v režiserkinem ustvarjanju ima tekst – njegovi zvesti interpretaciji sledijo vsi ostali odrski elementi, ni prostora za subjektivno tolmačenje, ampak zahteva natančno branje teksta, jasno interpretacijo zapisanega. Ahačičeva je požela pozornost že s prvima dramama Gledališča ad hoc –

Sartrovimi *Zaprtemi vrati* in Fryjevim *Feniksom preveč*, k sodelovanju jo je v imenu Odra 57 snubil Žarko Petan, a do združitve ni prišlo (Jesenko 2012, 94–95, 97).

Leta 1966 so se prvič združili člani Skupine 441 – Ferdo Miklavc, Denis Poniž in Ivo Svetina, ki se do 1969 razširi in po več preimenovanjih razglasi za Gledališče Pupilije Ferkeverk (v nadaljevanju tudi GPF). Njihova najbolj znana predstava je *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, osrednji predmet pričujočega dela.

Eksperimentalno gledališče Glej je bilo ustanovljeno leta 1970, kmalu po razpadu Gledališča Pupilije Ferkeverk. Njegovi pobudniki so bili Dušan Jovanović, Zvone Šedlbauer, Iztok Tory, Samo Simčič in Lado Kralj, kmalu se jim pridružijo še novi člani, večinoma študentje AGRFT. Je edino iz tega seznama, ki obstaja še danes – je »najstarejše zunajinstitucionalno gledališče s stalnim prostorom, ki ga je uspelo tudi ohraniti«. Prvo predstavo *Kaspar Petra Handkeja* so uprizorili v Viteški dvorani Križank. V Križankah so gostovali do leta 1972, ko so se za več let preselili v Kulturni center Poljane in gostovali tudi drugod vse do aprila 1983, ko so končno pridobili stalen prostor na Gregorčičevi ulici v centru Ljubljane, kjer Glej deluje še danes (Jesenko 2012, 106, 109 in Kolarić 1982, 47–48). V Gleju nastopajo pretežno zaposleni v institucionalnih gledališčih. Z institucijo pa jih povezuje še nekaj: »Kljub izjavi, da ne želijo biti beton instituciji, se je večina režiserjev in dramaturgov, ki so se v Gleju preizkušali in ustvarjali, kasneje zaposlila prav tam. Druge izbire niti ni bilo« (Kolarić 1982, 48). Naj naštejemo le nekaj teh režiserjev – to so Dušan Jovanović, Zvone Šedlbauer, Matija Milčinski, Žarko Petan, Janez Pipan, Vinko Möderndorfer, Matjaž Zupančič (Kolarić 1982, 50–60). Idejno se je Glej razvijal – od »ugledališčevanja sveta kot igre« in s tem približanja totalnemu gledališču do tega, da je »predvsem z izvirnimi domačimi dramskimi besedili – podobno kot nekoč Odra 57 – literarno predlogo začel pojmovati zgolj kot nekakšen sinopsis in eksperimentirati z različnimi oblikami odrskega upesnjevanja sveta kot čisto gledališkimi efekti, izrazi in občutljivostmi« (Predan 1996, 141). Predan strne razvoj Gleja kot »avtonomno in emancipirano, sebi zavezano in ustrezni recepciji izročeno, tudi estetizaciji resničnosti ter bistveno manj literaturi naklonjeno gledališče« (prav tam).

Pekarna je bila uradno ustanovljena leta 1972 na pobudo Lada Kralja, ko se je vrnil iz študija pri Richardu Schechnerju v New Yorku in se ustvarjalno oddaljil od (po njegovo) »buržoaznih« principov Gleja. S pomočjo Bare Levstik je zbral več nekdanjih članov bivšega Gledališča Pupilije Ferkeverk. Vidnejša člana skupine sta bila Ivo Svetina in Peter Božič.

Zanimalo jih je ritualno gledališče, vzor pa je bil Jerzy Grotowski in njegovo Gledališče Laboratorij, po zgledu katerega so poskušali razviti svojo različico le-tega v obliki komune (Predan 1996, 142 in Jesenko 2009, 24–25).

Srečno novo gledališče je bilo osnovano leta 1979 v Vrhniku v KD Ivana Cankarja, začetniki so bili Dragan Živadinov, Niko Nikolčič in Jože Valentič. Njihova prva predstava je bila komedija dell'arte – uprizorili so jo okoli desetkrat v zgolj enem dnevu na avtobusu na relaciji Ljubljana–Vrhnika. Predstave, omenjene v zborniku (do aprila 1980) niso bile opažene s strani kritikov, razen uprizoritve Diderota *Rameaujev nečak*, omenjene v publikaciji Naš časopis. Avtorica omeni, da jim je Zveza kulturnih društev (sicer njihov finančni podpornik) prepovedala reprize dveh predstav zaradi njune amorarnosti in apolitičnosti (Kolarić 1982, 116–118). Dragan Živadinov je zaznamoval slovensko umetniško sceno tudi kot soustanovitelj umetniškega gibanja Neue Slowenische Kunst, ustanovitelj retrogardnega Gledališča sester Scipion Nasice ter vodja 50-let trajajočega projekta Noordung (potekal bo med letoma 1995 in 2045).

Gledališče Predrazpadom je bilo ustanovljeno leta 1978, ustanovni člani so bili Janez Osojnik, Andrej Rozman Roza, Ina Šmid, Janja Vrabec, Milan Hmilak in Boža Špes. Gledališče je izvajalo ulične predstave ter akcije, zgledovali pa so se po Grotowskem, Living Theatre, italijanski skupini Domus de Janas in domači folklori. Skupina ni imela ne vodje, ne programa, sestajali so se za potrebe posameznega projekta (Orel 2012, 121 in Kolaric 1982, 122). Kot opiše skupino Kolariceva, so projekt »skupaj pripravili, ga režirali in tudi igrali. Želeli so biti enakovredni, vendar se je izkazalo, da skupino sestavljajo ljudje z zelo različnimi osebnimi in umetniškimi interesi. Tako je bila skupina ves čas, kot je tudi njeno ime, pred razpadom« (prav tam). Vadili so v prostorih kleti četrtega bloka v Študentskem naselju v Rožni dolini, s katerimi je tedaj upravljal Študentski klub Forum. Največkrat so nastopili v preddverju Križank. Kolariceva navede 7 njihovih predstav (do marca 1981), a zgolj pri eni, Rozmanovem *Vampirju*, je zabeleženo, da je bila kritiško ocenjena (s strani Radia Študent). Ostale predstave kot kaže niso pritegnile pozornosti medijev (Kolaric 1982, 122–125). Tradicijo (s polnim imenom) Pocesnega gledališča Predrazpadom je nadaljevalo danes še dejavno Gledališče Ane Monro (Orel 2012, 121). Vodi ga Goro Osojnik, pripravlja mnogo izjemnih projektov, osredotočenih predvsem na ulično gledališče – najbolj uveljavljen projekt je zagotovo Ana Desetnica.

Tespisov voz je bil ustanovljen leta 1979 v Mariboru pod vodstvom Tomaža in Livije Pandur. Najprej je skupina delovala v okviru Mladinskega kulturnega društva mariborske I. gimnazije, ki ji je nudila finančno in prostorsko podporo. Po osamosvojitvi skupine so vadili in igrali na različnih prizoriščih. Med drugim so pripravili predstave *Vrata* (Slavko Grum), *Kadi se Ilion* (Eviprid), *Trudni zastori* (Slavko Grum), *Macbeth* (Shakespeare) (Kolarić 1082, 130–133). Brat in sestra Pandur sta bila (do prezgodnje smrti Tomaža Pandurja aprila 2016) mednarodno uveljavljena umetnika – gonilni sili Pandur Theaters.

Primož Jesenko v svojem pregledu eksperimentalnih gledališč, ki so delovala v Viteški dvorani Križank, poleg nekaterih že omenjenih, izpostavi še:

Komorni in eksperimentalni oder, kasneje Mala drama v Križankah. Ob spoznanju, da je gledališki eksperiment »nepogrešljivi del stabilne gledališke strukture«, tudi Drama SNG ustanovi svoj »mali oder«. Leta 1964 je bil izrisan načrt zanjo, prva uprizoritev v novih prostorih pa je bila šele oktobra 1967. Tako je Drama SNG v vmesnem času svoj »stranski oder« vzpostavila v Viteški dvorani Križank in ga poimenovala Komorni in eksperimentalni oder (mišljen je bil kot naslednik Odra 57), dobro leto kasneje preimenovan v Malo dramo v Križankah (Jesenko 2012, 98–99).

Študentsko aktualno gledališče (ŠAG). Pobudnika ustanovitve sta bila Dušan Jovanović in Andrej Inkret – po nekajmesečnem zatišju eksperimentalne gledališke dejavnosti, ki je bilo posledica incidenta ob uprizoritvi Tople grede Odra 57 – štela pa je za prvo gledališko skupino med visokošolsko mladino pri nas. Delovala je v stavbi Kazine, v njenem kratkem življenjskem obdobju je bilo uprizorjenih zgolj nekaj predstav. ŠAG je sicer predstavljal model t. i. off gledališke skupine – skupine, ki ob povezujoči ideji sama od sebe nastane in prav tako razpade. ŠAG se je od Odra 57 po besedah Inkreta razlikoval po svoji nepreračunljivosti, sproščenosti in odmika od kakršnihkoli ideološko-političnih pritiskov (prav tam, 100–101). Leta 1965 so na odru MGL uprizorili predstavo *Plug in zvezde* (Sean O'Casey), a jim je bilo zaradi burnih odzivov gostoljubje odpovedano. Uprizorili so še *Veseloigre v temnem* (Dominik Smole), pantomimo *Impromptu 66*, dramo *Tiger* (Murray Schisgale), *Obisk stare mame* (Peter Božič) (Jesenko 2015, 284–385).

Jesenko v delu, posvečenem eksperimentalnemu gledališču, *Rob v središču*, omeni tudi prispevek Jurija Součka, ki je med leti 1965 in 1970 ustanovil in vodil nekaj neodvisnih

gledaliških skupin,¹² ob tem pa bil tudi stalni član ansambla ljubljanske Drame. Souček je združeval poklicne igralce (Janez Hočevnar, Alja Tkačev, Dare Valič, Boris Juh, Kristijan Muck, Lenča Ferenčak idr.), sodeloval je tudi z likovnimi umetniki (Jože Špacapal, Janez Lenassi, Jože Horvat Jaki, Jože Tisnikar idr.). Gre za ekonomsko neodvisno delovanje, skorajda gverilski teater, ki pa je ostal zvest tekstu. Med drugimi so uprizorili drame *Vklenjeni*, *Prometej* (Ajshil), iz Francije k nam vpelje drame Fernanda Arrabala. Uprizorijo drami *Tricikel* ter *Arhitekt in njegov cesar*, v kateri je Souček leta 1968 »kot prvi igralec na slovenskih gledaliških odrih pokazal golo zadnjico« (Jesenko 2015, 274–276).

Jesenko opaza, da je eksperimentalno gledališče v Sloveniji po letu 1955 potisnjeno bolj na rob, vsaj kar se financiranja tiče, nikakor pa ni neopaženo oz. spregledano. Ugotavlja, da glede finančne podhranjenosti te dejavnosti prevlada predvsem prepričanje, da bo ravno materialna skromnost pripomogla k pristnemu učinku (Jesenko 2015, 27). Sicer pa smo videli, da je bilo dogajanje na področju eksperimentalnega gledališča precej pestro. Omenjena gledališča so se ozirala k svetovnim trendom, med drugimi smo omenili vplive Living Teatra, Grotowskega in Schechnerja. Na eksperimentalne odre so radi postavljali tudi slovenske avtorje. V alternativnih gledališčih so večinoma sodelovali poklicni igralci. Mnogo naštetih je danes bolj poznanih po delu v etabliranih ustanovah (Bibič, Rozman, Drolčeva, Počkajeva, Kačičeva, Korun, Souček, Šedlbauer, Pipan, Zupančič idr.). Lahko bi rekli, da je bilo eksperimentalno gledališče kalilnica mladih umetnikov, ki so kasneje nadaljevali v institucionalnih vodah in tudi tam uveljavljali netradicionalne prijeme (Pandur, Rozman Roza, Osojnik, Jovanović in še nekateri Pupilčki). Večino naštetih lahko torej še po nekaj desetletjih od delovanja na eksperimentalni gledališki sceni povežemo z gledališčem, tudi filmom in drugimi polji umetnosti. Za našteta eksperimentalna gledališča je sicer značilno, da dolgotrajno niso obstala, večinoma so delovala od dveh do osem let, izjemoma nekaj let dlje. Edino izmed naštetih, ki deluje še danes, pa je Gledališče Glej (ki je vmes sicer izgubilo začetek imena, a še zmeraj gosti predvsem eksperimentalne predstave).

¹² Gre pravzaprav za skupino, kateri so spreminjali ime. Najprej je bila poimenovana po telefonski številki Šentjakobskega gledališča (312 860), v katerem je najprej gostoval, sledilo je ime *Stranski vhod*, nazadnje so se imenovali kar *Součkova skupina* (Jesenko 2015, 274).

V spodnji tabeli (Tabela 3.1) smo prikazali, kako so se delovanja opisanih gledaliških skupin prekrivala. Iz tabele je med drugim razvidno, da je v prvih dveh letih delovanja Gledališče Pupilije Ferkeverk imelo zgolj eno vidno konkurentko, in sicer Skupino OHO.

Tabela 3.1: Okvir delovanja eksperimentalnih oz. alternativnih gledališč v Sloveniji med leti 1955 in 1980.¹

Naziv / leto 19..	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Eksperimentalno gledališče																										
Oder 57																										
Gledališče ad hoc																										
Komorni in eksperimentalni oder																										
Skupina OHO																										
Študentsko aktualno gledališče																										
312 860/ Stranski vhod / Součková skupina																										
Gledališče Pupilije Ferkeverk																										
Eksperimentalno gledališče Glej																										
Pekarna																										
Pocestno gledališče Predrazpadom																										
Tesplov voz																										

¹ V pregled nedvomno niso zajeta vsa eksperimentalna gledališča, ki so delovala v omenjenem obdobju, ampak zgolj tista, ki so v virih opisana kot relevantna oziroma iz njih izhajajo nekatera danes pomembna imena slovenskega gledališča. Eksperimentalne programe so v omenjenem obdobju uvajali tudi na nekatere institucionalne odre. Ker jih ne vključujemo v preglednico, jih na kratko omenjamo v nadaljevanju. Mestno gledališče ljubljansko je pod umetniškim vodstvom Lojzeta Filipiča uvajalo nove zvrsti kot so satira, satirična komedija, muzikal, celo happening, vendar mu Jesenko ne pripíše domišljenosti koncepta in meni, da je bil Filipič »zavezan uprizaritvenim izhodiščem, ki niso vzpostavila globljega stika z eksperimentalno odrsko produkcijo« (Jesenko 2015, 248–250). V ljubljanski Drami, od 1945 do 1992 imenovani Drama Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, je pod umetniškim vodstvom Bojana Štiha (1962–1969) režiser Mile Korun dobil več prostora za izbor besedil. Jesenko izpostavi predvsem predstavo *Pahujanje v dolini šentflorjanski*, uprizorjeni leta 1965. Za predstavo je značilna modernistična režija, ki je s svojo avantgardnostjo menda razburila gledalce, kritike ter akademsko sfero (prav tam, 252–254).

Kot zanimivost naj navedemo še eno ugotovitev. Primož Jesenko v delu *Rob v središču* navede predstave, ki so bile na repertoarjih institucionalnih in eksperimentalnih gledališč v Sloveniji med leti 1945 in 1969. Prva navedena predstava je Cankarjev *Za narodov blagor*, premierno uprizorjen v Drami SNG 17.10.1945, zadnja pa ravno *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, premierno uprizorjena 29.10.1969 v Viteški dvorani Križank. Skupno našteje 206 predstav, izmed katerih jih enajst ni uprizorjenih po literarni predlogi. Skupina Tine in Kristine Piccoli že maja 1957 v PG Kranj uprizori *Mim*, oktobra naslednje leto Tina Piccoli pripravi še *Srečanja*. Oder 57. julija 1957 in aprila 1964 uprizori večere poezije, ravno tako tak večer julija 1961 pripravi Eksperimentalno gledališče. Slednje oktobra 1957 izvede dogodek *Od antike do danes*, Baranovičeva pa v okviru Mladinskega gledališča oktobra 1963 režira še *Nil, Evfrat, Tigris*. V okviru ŠAG-a januarja 1965 pripravijo predstavo *Tovariš, to se tebe ne tiče*, med marcem in aprilom 1966 pa ŠAG gostuje na Festivalu v Nancyju, v Franciji z *Impromptu 66*. Preostali dve predstavi sta pesniški večer *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* in *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, obe iz leta 1969 (Jesenko 2015, 386–394). Iz naštetega je razvidno, da je literarna predloga bila pravilo, ki so ga kršile redke, predvsem eksperimentalne skupine. Izmed enajstih gre za najmanj štiri pesniške večere, za vse ostale (razen Pupilije) pa pravzaprav ne vemo, ali gre za gledališko predstavo, še kakšen pesniški večer ali pa morda happening.

3.2 Skupina OHO

Skupine OHO pregled Kolaričeve iz neznanega razloga ne omenja. Iz tabele 3.1 je razvidno, da je edina izmed naštetih delovala sočasno z Gledališčem Pupilije Ferkeverk. Po besedah člana GPF, Iva Svetine, sta si bili skupini konkurenčni. Ohojevcu so bili deležni večje medijske pozornosti, Svetina omeni, da so jim zavidali, »da so jim ljudje kot Tomaž Šalamun, Braco Rotar in Rastko Močnik dajali veliko težo, nas pa niso cenili« (Kušar 2008, 36). Po drugi strani omeni, da je Šalamun v intervjuju za revijo Mladina junija 1969 »omenil predstavo Žlahtna plesen kot izjemen dogodek, ki zasluži vso pozornost in pohvalo«, kar nakazuje, da so tudi Ohojevcu prepoznali in priznali prispevek Pupilčkov¹³ (Svetina 2009, 45). Ker je delovanje Skupine OHO na nek način vplivalo na Pupilčke, se jim posvečamo nekoliko podrobneje.

¹³ Goranka Kreačič (2009, 103) omeni, da je Ohojevec Milenko Matanovič Pupilčke večkrat obiskal, Samo Simčič, ravno tako član OHO, pa je celo sodeloval pri eni kasnejših predstav Gledališča Pupilije Ferkeverk. Med skupinama je torej obstajala tudi čisto konkretna vez.

Zasnova Skupine OHO sega v leto 1963, ko so Marko Pogačnik, Iztok Geister (poznani tudi kot I.G. Plamen) in Marjan Ciglič izdali prvo številko kranjskega srednješolskega časopisa *Plamenica*.¹⁴ Za leto ustanovitve skupine štejemo leto 1966, ko sta Geister in Pogačnik v glasilu *Tribuna* objavila Manifest OHO. Do leta 1968 so delovali kot široko gibanje, v njem so delovali mladi filmski ustvarjalci, likovni umetniki, literati ter teoretiki z različnih področij.¹⁵ Prizadevali so si za t. i. ljudsko umetnost. Želeli so preseči ločnico med življenjem in umetnostjo, zavezali so se filozofiji reizma. Reizem bi lahko opisali kot »vizijo nehumanističnega in neantropocentričnega sveta, v katerem tradicionalni odnos med človekom (subjektom) in stvarmi (njegovimi objekti) nadomeščajo enakovredni in vzajemni odnosi med stvarmi kot posamičnimi in posebnimi entitetami« (Zabel in drugi 2007, 116). V tem prvem obdobju so ustvarjali t. i. artikle, vsakdanje predmete, ki so jim z dodeljeno pozornostjo dali težo. Zanje je značilna tudi uporaba naključij in igre ali pa uporaba logičnih in matematičnih programov. S serijami so enakim stvarjem želeli omogočiti, da jih vseeno vidimo kot različne, artikle so poskušali celo poosebiti, recimo s poimenovanjem.¹⁶ Posebno vlogo je imela poezija, in sicer je šlo za dva izrazitejša tokova. Prva je konkretna in vizualna poezija, osredotočena predvsem na postavitev tiskarskih znakov, druga pa reistična poezija, za katero je na primer značilno golo opisovanje vsakdanjih predmetov ali pa »prisvajanje« tekstov, tako obstoječih kot izmišljenih. Izdajali so tudi knjige, t. i. knjige umetnikov, izvajali fotoprojekte, posneli okoli 40 kratkih filmov (prav tam, 110–115).

Gibanje OHO je torej delovalo na raznolikih področjih, tudi na gledališkem. Velja namreč za organizatorja enega prvih hepeningov v Sloveniji, morda celo prvega, in sicer gre za »kakofonični koncert« v sobi uredništva Tribune 29. decembra 1966. Izvajalci in povabljeni obiskovalci so s seboj prinesli različne predmete, ki proizvajajo zvoke in z njimi izvedli koncert. Začetni hepeningi se sicer prepoznavno navezujejo na zgodovinske avantgarde, medtem ko je kasneje prepoznavnejša igrivost in sorodnost fluxusu. 30. decembra 1968 so v

¹⁴ Celotna vsebina številke je zajemala zgolj njihova eksperimentalna dela in radikalen Pogačnikov uvodnik. Časopis je požel veliko zanimanja – tako negativnega s strani šole in krajevne Zveze komunistov kot pozitivnega s strani umetnikov in kulturnikov, kot so Naško Križnar, Franci Zagoričnik in Rudi Šeligo. Skupaj s slednjimi so protagonisti »škandala« kmalu sestavljali jedro »kranjska skupine«, za katero lahko trdimo, da je bila temelj OHO. Skupina je v Kranju aktivno delovala v letih 1964 in 1965, nato pa so večino svojih dejavnosti preselili v prestolnico (Zabel in drugi 2007, 106).

¹⁵ Kot sodelavci gibanja OHO so delovali Tomaž Brejc, Matjaž Hanžek, Aleš Kermavner, Vojin Kovač - Chubby, Lado Kralj, Rastko Močnik, Braco Rotar, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, Marko Švabič, Slavoj Žižek ter že omenjeni Križnar, Zagoričnik in Šeligo (Nečimer 2010).

¹⁶ Primer je izdelava nalepk za škatlice vžigalic. Vsako škatlico so opremili z drugačno nalepko in jo s tem ločili od drugih (Zabel in drugi 2007, 111).

ljubljskem parku Zvezda na primer postavili živo skulpturo Triglava in tako norčavo interpretirali slovenski nacionalni simbol (Orel 2009, 55).

V drugem obdobju delovanja (1969–1970) se je skupina skrčila, ostali so predvsem likovni ustvarjalci. Kot prvi v jugoslovanskem okolju so uveljavljali načela *arte povera*, siromašne umetnosti, znotraj katere so razstavljali vsakdanje materiale, kot je kopica sena, zemlja ali koruzno ličkanje. Posvečali so se tudi performansu, bodyartu in landartu. Pri slednjem gre za obliko krajinske umetnosti, pri kateri so bili pozorni na to, da niso nepopravljivo posegali v pokrajino (Nečimer 2010).

Tretje obdobje (1970–1971) je zaznamovala mednarodna prepoznavnost skupine in njen konec. OHO je postala povezana skupnost zgolj štirih članov (Nez, Matanović, Pogačnik, A. Šalamun). Po uspešni razstavi leta 1970 v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MoMA) so se preostali člani zavestno izolirali institucionalne umetnosti in se z družinami umaknili v komuno v Šempasu v Vipavski dolini. S tem korakom so umetnost in življenje povezali povsem zares (Zabel in drugi 2007, 133; Nečimer 2010).

3.3. Družbene okoliščine časa nastajanja eksperimentalnih odrov

»V začetku šestdesetih let se je povečevala kritičnost intelektualcev. Najodmevnejši so bili članki v reviji *Perspektive* (1960–1964), naslednici Revije 57. Avtorji so pisali o odprtih družbenih vprašanjih, nacionalnih nesoglasjih v Jugoslaviji, ustavnih vprašanjih, novejši zgodovini, zlasti o značaju narodnoosvobodilnega boja, kulturni politiki, o gospodarskih in kmetijskih problemih itd.« (Fischer in drugi 2005, 1033). Vprašanje časa je bilo, kdaj bo takšno postopanje stopilo na žulj oblasti, ki si je želela enotno socialistično kulturo, brez večjih odstopanj. In res je po spletu okoliščin prišlo najprej do ukinitve revije *Perspektive*, ko je konec aprila 1964 oblast sprejela odločitev o njihovi razpustitvi, čez približno dva meseca pa je bil ukinjen še Oder 57, ki so ga z revijo povezovali podobni cilji in bi ga lahko šteli za njeno »dramsko podružnico«. Z obema, tako Perspektivami kot Odrom 57, je bil povezan tudi Dušan Jovanović. Nekaj pred ukinitvijo Perspektiv je bil namreč povabljen v uredniški odbor le-teh, ponujeno mu je bilo tudi vodenje Odra 57, a ga je zavrnil (Petan in Partljič 1988; Repe 1990).

Restriktivna politika se s Perspektivami in Odrom 57 še ni ustavila in je nadaljevala čistko z zamenjavami ali spremembami vodilnih pri revijah *Tribuna*, *Sodobnost* in *Naši razgledi*, ustavili so tudi mariborska Nova obzorja. Politiki vseeno ne gre pripisati absolutnega uspeha v tem »kriznem letu slovenskih revij«, letu 1964: »Tako ji ni uspelo ustaviti "nesocialističnih" polemik, saj so prav metode obračunavanja z drugače mislečimi postale tema burnih javnih razprav. Piscem, ki jih je onemogočila politika, so se začela odpirati vrata pri drugih revijah, zlasti pri *Problemih*, ki so spremenili svoj prvotni koncept in pri revijah, nastalih v naslednjih letih« (Fischer in drugi 2005, 1035).

Tovrstna negativna nastrojenost socialistične oblasti do kritičnega kulturnega in intelektualnega udejstvovanja torej ni ustavila njenih nasprotnikov in kritikov pri izražanju mnenja. Mihevc omeni, da je bila maja 1964 ob pritiskih na Tribuno ter ukinitvi Perspektiv v Študentskem naselju ter na nekaterih fakultetah organiziranih mnogo raznih srečanj in zborovanj. Študentje se namreč niso strinjali z vmešavanjem političnih organizacij in represivnih organov v njuno delovanje, nasprotovali so tudi t. i. nesocialističnim postopkom. Piše tudi o njihovi podpori Šalamunu, ki je zaradi objave *Dume* za kratek čas pristal v zaporu. Dogajanju v letu 1964 iz zgodovinske distance lahko pripišemo pomembno vlogo za razvoj študentskega gibanja. Mihevc citira Vodopivca, ki pravi da se tega leta prične »kontinuiran lok vse do ukinitve študentske organizacije 1974« (Vodopivec v Mihevc 2008, 177–178).

Božidar Pahor se v članku, objavljenem leta 1968 v reviji *Sodobnost*, jasno zaveda sprememb in se sprašuje o tem, kam bo vse skupaj ponesla prihodnost. O študentskih protestih je zapisal: »Za razmišljajočega človeka ni bilo potrebno, da so se oglasili študenti. Že prej je moral čutiti, da sedanji nemir ne more iti mimo nas, da je nemir pravzaprav v nas samih. Ta nemir izhaja iz ugotovitve, da smo marsikaj zanemarili pri izpopolnjevanju našega sistema, da smo otopeli za nekatere pomembne potrebe trenutka in časa, da delamo napake« (Pahor 1968, 676).

Študentski upori seveda niso vzniknili kar tako. Lahko rečemo, da je šlo za kombinacijo mnogih dejavnikov – od krize vrednot, seksualne revolucije, generacijskega spopada – študentje kot najbolj napreden del družbe pa so bili nosilci upora (Mihevc 2008; Ule 2008).

Jovičevićeva estetski učinek študentskega upora leta 1968 prepozna v osamosvojitvi od vladajoče kulture. »V letih, ki so sledila, so Dušan Jovanović, Mile Korun, Gledališče Pupilije Ferkeverk, skupina OHO, Marina Abramović, Raša Teodosijević in Era Milivojević v

predstavi za predstavo, performansu za performansom, razčlenjevali alegorične predstave, ki jih je jugoslovanska uradna kultura še naprej nemoteno proizvajala in izvajala na shodih, paradah, po televiziji in v narodnih gledališčih» (Jovičević 2009, 179). Avtorje je oblast seveda budno nadzorovala, zaradi česar so umetniki pazili in se prilagajali. Lovili so mejo med biti ukinjen ali ne, zaradi česar so po besedah Jesenka »nekateri reči rahlo prikrivali, reči temu sodelovanje z oblastjo pa se mi zdi skrajno nepravilno« (Jesenko 2009, 115). Lado Kralj v pogovoru z Jesenkom pove, da država eksperimentalnih skupin ni ukinjala tudi zato, ker je v mednarodnem okolju želela delovati demokratično ali kot način delovanja alternativne scene. Jesenko dobro opiše: »Glavni namen ni bil grizenje roke oblasti, namen je bil vselej ohranjati uporniško pozicijo in upati, da nisi šel tako daleč, da te bodo ukinili. Iti daleč, a ne storiti čisto zadnjega koraka, zaradi katerega bi te ukinili, ker potem ne mogli nič več« (prav tam).

Generacija, o kateri pišemo, je doživela še eno prelomno zgodovinsko okoliščino – seksualno revolucijo, v okviru katere spolnost postane detabuizirana in medijsko vseprisotna. Z njo je povezana kultura hipijev, Woodstock, geslo *Make love, not war* (May 2010).

Nekako v zgoraj opisanih razmerah, z v tem poglavju opisano dediščino, se je rodila Skupina 441. Študentski upor, seksualna revolucija, politična nenaklonjenost napredno/drugače mislečim – med drugim ukinitve Perspektiv in Odra 57 ter aktivno delovanje nekaterih alternativnih gledaliških skupin, ki so upale izraziti svojo kreativnost. Ves ta ustvarjalni naboj, podkrepjen z neugodnimi političnimi okoliščinami, je moral biti pomemben (tedaj morda nezaveden) dejavnik, da so trije mladeniči, še gimnazijci pripravili pesniški nastop in s tem (uradno) začeli pisati zgodovino, ki nas le nekaj let kasneje pripelje do tega, da nastane predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*.

4 SKUPINA 441/442/443 IN GLEDALIŠČE PUPILIJE FERKEVERK

»Pupilija Ferkeverk se je rodila iz poezije, dobesedno in v prenesenem (metaforičnem) pomenu. V eni od zgodnjih pesmi Milana Jesiha, napisani pred majem 1969, sta se pojavili imeni Pupilo in Ferkeverk« (Svetina 2009a, 9). Verzi, o katerih govorimo, so sledeči: »lahko si boš nadel ime Ferkeverk ali Pupilo ali Stemson/lahko boš Jaka ali Judež/lahko se boš rimal ali pa se opajal s čim drugim/lahko boš počel prav vse« (Svetina 2009b, 28). Gre za verz iz Jesihove pesmi Obljuba, v katerem se ime pojavi prvič. Ob iskanju imena za njihovo predstavo, so se za Pupilijo odločili, ker ime še ni bilo opredeljeno s pomenom, so v intervjuju iz leta 1969 (Pupilija vznemirja duhove 1969) povedali sami člani skupine. Ti verzi kažejo na smer, v katero bo v svojem kratkem času delovanja težilo Gledališče Pupilije Ferkeverk – k neomejeni svobodi ustvarjanja, h kreaciji nečesa povsem novega.

Zasnova Pupilije Ferkeverk pravzaprav sega v leto 1966, 16. novembra tega leta so namreč v Mladinskem gledališču v Ljubljani svoj prvi javni pesniški nastop priredili trije gimnazijci. To so bili Ferdo Miklavc, Denis Poniž in Ivo Svetina.¹⁷ Njihove pesmi so bile spomladi leta 1967 natisnjene v knjigo pesmi z naslovom Knjiga 441.¹⁸ Denis Poniž omeni (1990, 15), da so za knjigo dobili smo eno kritiko s strani Vaska Preglja, čeprav so pričakovali večji odziv. Z nostalgijo se spomni gimnazijskih let z mladimi kolegi, pravi: »Z vprašanji in debatami spravljamo v zadrego svoje profesorje, hočemo vedeti nekaj drugega od tistega, kar nam ponujajo. Z objavami burimo javnost, vrstijo se protesti proti objavam v študentski *Tribuni*, *Problemih*, v samostojnih publikacijah« (Poniž 2008, 32).

Tudi Svetina iz časovne razdalje nostalgичno gleda na njihove začetke:

Ob teh fantih sem se zbudil iz svoje pravljичne zgodbe. Hitro sem odrasel in začel čutiti distanco do stvarnosti, do partijskega "enoumja". Brali smo Kocbekov Strah in pogum, pa zadnjo številko že prepovedanih Perspektiv, ki so jo stlačili v nabiralnik slikarja Marija Pregla, preden je bila dokončno

¹⁷ V letu 1966 je izšla tudi razvpita pesniška zbirka Tomaža Šalamuna z naslovom *Poker*, ki je po mnenju Svetine končala dobo t.i. *prešernovske strukture* in uveljavila »straniščno poezijo«. Še več: »*To je bil edini čas v slovenski zgodovini, tako narodni kot literarni, da je poezija, četudi so jo nekateri imenovali 'straniščna', živela v samem središču dogajanja slovenskega naroda*« (Svetina 2008, 15.) Razvila se je »vseslovenska razprava o poeziji«, njeno gonilo pa je bil profesor na Filozofski fakulteti, med študenti izjemno priljubljen Dušan Pirjevec. Zapisal je dva temeljna eseja, in sicer *Vprašanje poezije* in *Vprašanje o narodu*.

¹⁸ Številko 441 se nanaša na številko podstrešne sobe, pravzaprav je bila to sobica gospodinske pomočnice, ki so si jo mladi prisvojili, v kateri je tedaj stanoval Edvard Kocbek in kjer se je skupina večkrat zbrala; nahajala se je na Veselovi 8 v Ljubljani (Kušar 2008, 29; Svetina 2008, 15).

zaplenjena. V fantovski družbi smo se vse pogostejše postavljali resničnosti po robu z ironično distanco in naslednji korak je bil, da je vse postalo predmet našega posmeha, norčevanja. Tako križ kot zvezda. Ustanovili smo skupino 441. Tako se je imenovala tudi naša prva knjiga pesmi (Kušar 2008, 28–29).

Oktober 1967 so zasnovali t. i. Manifest baročnega surrealizma, ki ni bil nikoli javno objavljen. Na končni, tri-stranski verziji piše celo, da je zgolj za privatno uporabo. Kljub temu Svetina leta 1990 objavi prvotno besedilo, pet strani, ki jih je v svoj zvezek zapisal Bard Iucundus (Svetina 1990b, 23–24). V njem se skupina med drugim oddalji od »bledometuljkastega OHO« in njihovega zbornika Eva, od dadaizma, pop arta, vsega »anti«, op arta pa tudi avantgarde, ki jo označijo za mehurčkasto in samovšečno. V Manifestu nakažejo željo po ustvarjanju celostnih umetniških del, navdihnenih z iskrenostjo, nadrealnostjo, veščino, čustvom, intenzivnostjo ter nenavadnostjo, ki bi združevala tako literaturo in glasbo kot slikarstvo (prav tam, 24–26). Svetina (v Kušar 2008, 36) prizna, da so na Bardov Manifest »nekaj časa vsi prisegali, četudi je to sintagmo vsak razumel po svoje«.

31. maja 1968 se je zgodil »drugi korak k "ugledališčenju" poezije«. V Mali drami sta se članom Skupine 441 pri branju lastne poezije pridružila še Bard Iucundus (ki je z njimi že sodeloval, saj je ilustriral Knjigo 441) in Matjaž Kocbek (sin Edvarda Kocbeka). Ob klavirski spremljavi so brali poezijo v počastitev »tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči«, njihova izvedba pa naj bi bila čarobno, skoraj gledališko doživetje, saj so po besedah Svetine avtorji pesmi postali igralci, ki so »prav z navzočnostjo na odru, vklenjeni v magični ris razsvetljuje kocke, oživljali svoje besede, verze, pesmi« (Svetina 2009b, 32).

Novembra istega leta je v časopisu Delo izšla deklaracija z naslovom »Demokracija da - razkroj ne!«, v kateri so se Josip Vidmar in njegovi somišljeniki obregli tudi ob pesem »Slovenska apokalipsa« Iva Svetine.¹⁹ Ravno poziv »staroslovencev«²⁰ in posledično kazenski postopek proti avtorju pesmi je povzročil še intenzivnejše udejstvovanje skupine. Število članov se je povečalo in skupina se je preimenovala v Skupino 442.²¹ Na literarnem večeru v Mariboru decembra leta 1968 so se pesnikom (Svetina se po lastnih besedah večera zaradi groženj ni udeležil) pridružili še Tomaž Kralj, Milan Jesih in Andrej Brvar. Njihov naslednji korak je bila izdaja »Pisma«. Gre za v 230 izvodih natisnjen manifest (kljub temu, da v njem

¹⁹ Objavljena je bila v študentskem časopisu Tribuna, katere literarni urednik je bil Ferdinand Miklavc – eden izmed ustanovnih članov (Gosarič 2009, 315).

²⁰ Ob prebiranju celotnega besedila je razvidno, da je izraz »staroslovenci«, ki ga v besedilu uporablja Svetina, čustveno obarvan in da z njegovo uporabo očitno namiguje, da gre za konservativno strujo, medtem ko sebi in somišljenikom verjetno pripisuje ravno obratno, liberalno naravnost.

²¹ K temu jih je spodbudila nova faza v njihovem delovanju, ki se je manifestirala v tematski številki Problemov (Svetina 2008, 16).

sami poudarijo, da Pismo ni mišljeno kot manifest), v katerem so pojasnili svojo pozicijo v svetu in se na ta način distancirali od skupine OHO, ki je bila prav tako trn v petah t. i. staroslovencev. V Pismu je med drugim prebrati, da pesnik »ni nikakršen revolucionar! Le provokator ki izza (dovolj) varnih okopov provocira javnost« (Svetina 2008, 16; 2009b, 37). Ivo Svetina (2008, 16) omeni, da staroslovenci skupin niti niso dobro razločevali, zato je Skupina 442 »tudi na deklarativni ravni nenehno izjavljala in izkazovala ter dokazovala svojo drugačnost, različnost od OHO-ja«. Sam o razlikah zapiše:

Medtem ko se je delovanje skupine OHO napajalo pri pred- in sočasnih pojavih konceptualizma v Evropi in zlasti v ZDA in je v svojih vrstah gojilo tudi teoretsko misel (Rotar, Močnik, Brejc), se je skupina 442 tako na literarnem kot na gledališkem področju srečevala z obzorji, ki so sevala iz samega literarnega, pesniškega ustvarjanja v koncentričnih krogih navzven, iz edinega instrumenta, s katerim je mogoče na novo zgraditi svet, iz jezika, ki je »kretnja«, in »kretnje«, ki postaja jezik (Svetina 2009b, 37).

Prizna, da je zanimanje javnosti za delo OHO-ja in predvsem Šalamuna »v pesnikih Skupine 442 budilo neko posebno tekmovalnost, ki bi ji celo lahko rekli nekritična in hkrati tudi tragična: »Težko je bilo zavreči nekoliko obrabljene obrazce neoneoromanti(ci)zma /.../ po drugi strani pa se je kazala ena sama pot, ki bi zagotavljala dovolj veliko pozornost javnosti, to pa je bila prav provokacija« (Svetina 2008, 18).

Decembra 1968 je izšla 72. številka *Problemov*,²² Problemi 442, »v kateri so se pokazale bistvene spremembe tako na ravni kolektivnega delovanja kot tudi osebnih poetik« (Svetina 2009b, 33). Skupina se je za ta namen povečala. V zborniku so poleg večine predhodno omenjenih sodelovali še Vasko Pregelj, Mate Dolenc, Uroš Kalčič in Jure Detela.²³ Zbornik je bil nekakšna polemika s Katalogom skupine OHO. V njem je bil med drugim objavljen neuradni Manifest skupine, Ponizev Esej o golem človeku, ki ga Svetina označi za načelno izjavo oziroma kar program Skupine 442. Tematska številka »je nastajala v najbolj razgibanih mesecih legendarnega leta '68, zaradi česar je – hočeš nočeš – postala manifest skupine, ki si je zaradi 'prestopa' iz gledališča v 'časopis za mišljenje in pesništvo' nadela tudi višjo številko, s čimer je bila napovedana tudi nova 'faza' pesnjenja in mišljenja« (Svetina 2008, 16). Že tedaj je po besedah ustanovnega člana Iva Svetine »skupina skušala vsaj navzven delovati kot manjša

²² Problemi kot nekakšen naslednik Perspektiv. Zbornik so avtorji zaključili z dvema elegijama Jovana Vesela Koseskega, s čimer so (po Svetinovo) »hoteli prevrednotiti temeljne postulate (moderne) slovenske lirike, ujeli pa so se v blago ironiziranje in karikiranje že zdavnaj ne več svetih podob naroda« (Svetina 2008, 16 in 20).

²³ Slednji trije so bili »pridruženi« člani, saj so sodelovali s skupino zgolj pri omenjeni številki *Problemov* (Svetina 2008, 16).

vojaška formacija, ki je sledila gverilskim zapovedim rušenja tradicije in tradicionalističnih predstav ter vrednot in s tem skušala (v duhu zapovedi upornih francoskih študentov) osvojiti bolj ali manj pomembne postojanke javnega delovanja (*Tribuna*, *Mala drama*, *Problemi*, *Radio Študent*)« (prav tam).

16., 20. in 23. maja 1969 je skupina, tokrat poimenovana Gledališče poezije 442, v Mali drami uprizorila pesniško predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*. Pesniško jedro so poleg ustanovnih članov Svetine, Kocbeka, Poniža in Iucundusa, sestavljali še Jesih, Kralj in Brvar, pridružili so se jim še sopotniki: Katja Boh – Pupa, Manca Čermelj, Žarko Kozina, Monika Žagar, Bojana Klemenčič in drugi, medtem ko Miklavc pri tej predstavi ni sodeloval. Najusodnejša »pridobitev« pa je bil režiser Dušan Jovanović. Glede na njegove prejšnje odrske postavitve (Norci ter Znamke, nakar še Emilija) je občinstvo pričakovalo »dogodek, ki bi moral preseči ustaljene predstave o gledališču in poeziji« in jih tudi je (Svetina 2009a, 41). Njegov pogoj pri izboru pesmi je bil, da so le-te »komunikativne«, s čimer je bilo mišljeno, da so morale kar najbolj neposredno nagovarjati občinstvo, biti razumljive (in torej ne pretirano hermetične). Ravno ta lastnost pesmi je omogočila, da je se zgodil proces »kolektivizacije poezije«, v katerem so »vsi postajali pesniki«, od avtorjev/bralcev pesmi, »sopotnikov«, ki so s svojim gibom, besedo in navzočnostjo podali svojo individualno energijo do gledalcev. Posebnost *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk* je bila tudi v tem, da je za kratek čas ustoličila goloto kot enega izmed pomembnih odrskih elementov. Vsi moški in Manca Čermeljeva so bili namreč slečeni do pasu, ostale ženske pa so bile prav tako oblečene bolj »lahno«. Gola koža je verjetno marsikateremu gledalcu prikazovala zgolj voajerizem nastopajočih, a Svetina jo je dojel tudi kot simbol osvoboditve človeka, kot klofuto tradicionalnemu gledališču, izražala pa je tudi prepričanje, da je jezik poezije brezmejen in da »[p]repovedanih mest ta svet ne sme poznati« (Svetina 2009b, 43). Posebnost članov skupine 442 je bila tudi v tem, da so bili vsi, razen Jovanovića, iz vrst »študirajoče mladine«, da je bilo njihovo delovanje neinstitucionalno in da so se financirali sami. Jovanović o tej družini govori kot o klapi, o njihovem ustvarjanju pa pravi: »To je bil njihov cirkus, cirkus generacije, ki hoče govoriti o svetu in sebi. Kolektivizem Pupilčkov pa ni bil ne hierarhičen ne represiven, baziral je na participaciji« (Jovanović 2009, 91). V nadaljevanju pove, da tudi sam ni deloval avtoritativno. »Grupa je bila zame naravno okolje, energijsko polje, v katerem sem prepoznaval ustvarjalne vzgibe in ludistične vragolije« (prav tam).

Avgusta 1969 je skupina na opuščenih solinah v Seči pri Portorožu posnela svoj prvi in zadnji film. Režiral ga je Karpo Godina, ki je z Jovanovićem sodeloval tudi pri pisanju scenarija, zaigrali pa so Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Ivo Svetina, Bard Iucundus in Manca Čermelj. Za 12-minutni film, poimenovan *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, so potrebovali sedem snemalnih dni. Svetina film slikovito opiše: »V statični pokrajini opuščenih sečoveljskih solin so se v različnih dnevnih svetlobah, soncu, dežju ali pod oblačnim nebom nizali reklamni »spoti« za nekatere »visokokvalitetne potrošne predmete« - od kokakole, cigar, pene za britje, revije *Problemi*, toaletnega mila do LSD-ja. Poseben »izum« je bila gugalnica, postavljena v plitvem morju, ki je nosila z leve strani vedno znova gugajočo se Manco Čermeljevo v posamezne kadre« (Svetina 2009b, 46–47). Film je bil predvajan leta 1970 na GEFF-u (Genre Film Festival) v Zagrebu ter na festivalu kratkega filma v Beogradu in v Oberhausnu, prejel pa je tudi nekaj nagrad (prav tam).²⁴

Iz kronologije skupine lahko razberemo, da je bila 6. oktobra 1969 pripravljena prva skica za predstavo *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, ravno tedaj se je skupina preimenovala v Gibanje 443, gledališče pa v Gledališče Pupilije Ferkeverk (Gosarič 2009, 316). Zakaj »gibanje« dobro pojasni Ivo Svetina: »Vendar je bila v ozadju takšne opredelitve in označitve tudi zavest o tem, da se Gledališče Pupilije Ferkeverk izmika vsem pravilom in dogovorom tradicionalne gledališke ustvarjalnosti, da se predstave konstituirajo na podlagi kolektivnega duha in dela, da se tekstovni del hrani iz tekstov, ki so za tradicionalno gledališče pomenili prepovedano mesto oziroma nedramatično gradivo« (Svetina 2009b, 54). Tudi z večkratnim spreminjanjem imena; s preimenovanji same skupine in gledališča, z združevanjem obeh imen, z zmedo, ki so jo s tem povzročali, so kazali svoj upor, svojo nestanovitost, mladostniško nagajivost, celo ironijo.

Po predstavi *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* se je skupina bolj ali manj spontano razšla. Vendar pa je spomladi 1971 Tomaž Kralj uprizoril predstavo, ki je nastala po predlogi pesniške zbirke Milana Dekleve (bila je njegov prvenec), poimenovano Mushi mushi. Izmed starih Pupilčkov so sodelovali le še Meta Gorjup, Slobodan Valentinčič, Goranka Kreačič in Tomaž Kralj, tokrat v vlogi režiserja. Svetina navaja, da je Kralj vodenje gledališča prevzel s soglasjem preostalih članov in tako legitimno in neobremenjeno nadaljeval z dejavnostmi GPF.

²⁴ In še zanimivost, povezana s filmom. Leta 1984, ob retrospektivi kratkih filmov Karpe Godina, *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* niso bili predvajani, saj direktor Neoplante (podjetja iz Novega Sada, ki je leta 1969 produciralo film) Cankarjevemu domu ni želel dati kopije za predvajanje posnetka (Svetina 2009b, 47).

Nove člane so (zopet) pridobili z oglasom, objavljenim 19. decembra 1970 v Tribuni (2009b, 68).

Goranka Kreačič poroča o uprizoritvi skečev pod imenom GPF. Omeni kratko uprizoritev na literarnem maratonu v režiji Matjaža Kocbeka v avli Filozofske fakultete novembra 1970. »Še danes menim, da so se na tem Maratonu vzpostavili prvi zametki poznejše civilne družbe in subkulturnih gibanj ter da je bil neke vrste generalka za zasedbo filozofske fakultete« (Kreačič 2009, 105). Kaže, da se je na omenjenem dogodku vzpostavila močna kolektivna energija, ki se dotlej očitno med širšo populacijo študentov ni manifestirala.

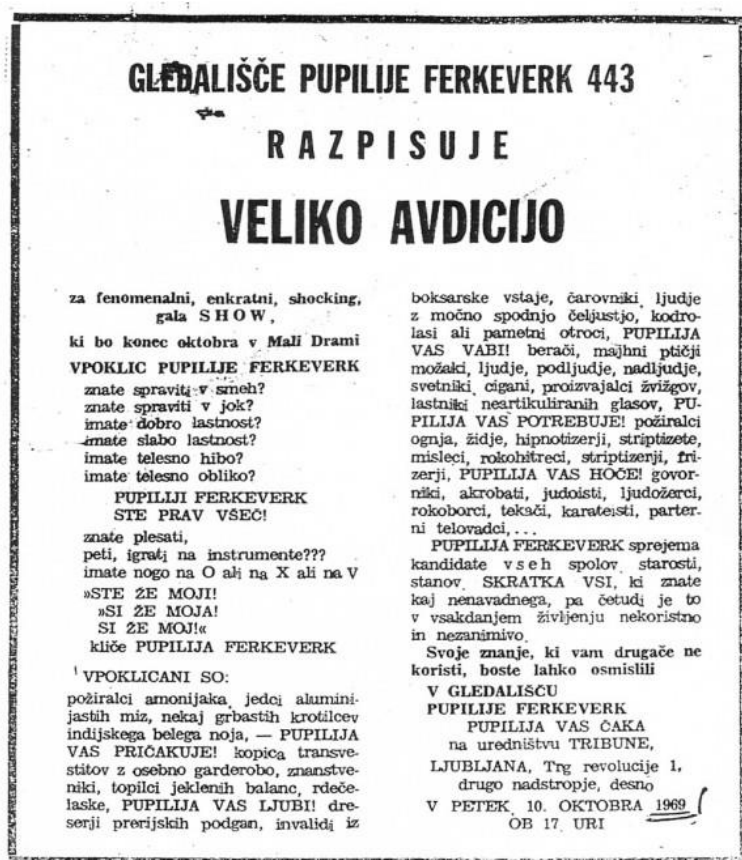
Po četrti predstavi z naslovom *Pupilija Ferkeverk* in *Zaspanček Razkodranček* se je delovanje Gledališča Pupilija Ferkeverk bolj ali manj zaključilo. Omenjena predstava je nastala po predlogi Heinricha Hoffmanna Strulwelpeter, septembra 1971 so z njo gostovali na festivalu BITEF v Beogradu (Gosarič 2009, 318). Tudi s to predstavo je Tomaž Kralj ostal zvest svoji »new ageovski poetiki«, »svojim idejam o t. i. "neprevedljivem gledališču", ki je pomenilo nič drugega kot to, da se mora predstavo doživljati kot dogodek, v katerem ni nič takega, kar bi bilo treba razumeti« (Svetina 2009a, 73). Zdenko Kodrič (2009, 11) je o predstavi zapisal: »Predstava je v Beogradu napovedana z velikim, a tudi oportunim in zabavlaškim pompom (to trdim zato, ker sem bil temu dogodku priča kot član Pupilije, op. p.). To zadržano navdušenje je bilo bržkone tako zato, ker je Bitef totalno spregledal preobrazbo slovenskega gledališča v letu 1969 in pojav eksperimentalnega teatra, ki je sledil gledališkemu sporočilom Antonina Artauda in Jerzyja Grotowskega.« V zasledovanju svoje ideje je Kralj ustvaril še tri predstave (*Cimetova vrata ladje norcev in druge spremembe*, *Je m'appelle Astronette* in *You Must Be Quicker Than Your Mind, Love*), ki med kritiki in občinstvom niso pozele večjega navdušenja, še več, omenja se jih kot »puščobne«. Kdaj natančno se je zgodil konec Gledališča Pupilije Ferkeverk, je težko reči. Uradno je konec prav z *Zaspančkom Razkodrančkom*, saj se je Kralj v nadaljnjih predstavah ukvarjal s sebi lastnim razumevanjem gledališča in ni povsem sledil zapuščini Pupilije. Tudi večina stare zasedbe v njegovih predstavah ni več sodelovala (Svetina 2009b, 72–76).

5 PREDSTAVA PUPILIJA, PAPA PUPILO PA PUPILČKI

5.1 Od ideje do predstave leta 1969

O razvoju skupine in njenem delovanju pred in po Pupiliji smo pisali v prejšnjem poglavju. V sezoni 1969/70 so se člani Gledališča Pupilije Ferkeverk, tudi pod vplivom aktualne družbeno-politične situacije (o kateri pišemo v 3. poglavju) odločili za pripravo nove predstave, »ki naj bi bila korak naprej k čistemu, "totalnemu" gledališču« (Svetina 2009b, 49). Tako so na začetku oktobra 1969 v Tribuni objavili razpis za avdicijo (glej sliko 5.1), v katerem so vabili raznolik profil ljudi; od požiralcev amoniaka do parternih telovadcev. Tekst razpisa je bila »kolektivna pesem« Jesiha, Kocbeka, Svetine, Kralja in Miklavca, po besedah Svetine je bil tekst tudi »neke vrste mimikrija: obnašati se kot redna vojska, čeprav je šlo za gverilsko dejanje« (prav tam). V razpisu so namreč »vpoklicevali« vse te nenavadne ljudi in jih vabili k nastopu na »fenomenalnem, enkratnem, shocking gala SHOW-u«.

Slika 5.1: Plakat z vabilom na avdicijo



Vir: Reprinti (2009, XXIII).

Avdicija je potekala v petek, 30. oktobra 1969 ob 17. uri na uredništvu Tribune. Kljub temu, da so Pupilčki pričakovali bolj množičen odziv, se je nabralo kar nekaj novih članov – od tistih, ki so se prijavili na razpis, do prijateljev in znancev že aktivnih članov skupine. Nekaj novincev bi naj bilo kar iz vrst stalnih obiskovalcev bifeja Šumi, v katerem je bil tudi »glavni štab« Pupilčkov. Gledališču sta se med drugimi pridružili Barbara Levstik in Jožica Avbelj, ki sta kasneje postali profesionalni igralki (Svetina 2009b, 50).

Dušan Jovanović v svojih zapisih pove, da je predstavo gradil s tehniko kolaža. Po prvotni ideji naj bi posnemali zodiak in vsakemu znamenju živalskega kroga posvetili en prizor v predstavi. Dvanajst bi naj bilo tudi kokoši, a so jih na koncu kupili več. Navdušeni ustvarjalci so število prizorov skoraj podvojili, ustavili so se pri številu dvajset (Jovanović 2009, 90; Tanko 2009, 1588). Jovanović je predstavo gradil po štirih principih. Posamezniki, ki so se združili zaradi želje po skupnem ustvarjanju in so v skupnost prispevali svojo energijo, ideje, pa tudi ustvarjalno napetost, so tvorili princip plemena. Drugi, že omenjeni, princip kolaža, ne deluje klasično narativno, ampak pripoveduje po koščkih – vsak posamezen prizor je celota, vsi prizori skupaj pa tvorijo nekakšno krpanko oziroma mozaik. Princip konfrontacije se navezuje na »nevralgične, travmatične točke družbe, politike«. Režiser pojasni, da se z izbiro tem niso želeli ideološko opredeljevati, temveč »so bile same po sebi razburljive in so vzbujale nekakšno refleksijo, nelagodje ali pa ugodje, odvisno od tega, kdo se je do teh iztočnic opredeljeval«. Očitno je bil namen predvsem zbuditi občinstvo, ga pripraviti do odziva. Zadnji je princip klimaksa oziroma vrhunca. V klasičnih dramah poznamo en sam vrh oziroma vrelišče nastalih konfliktov med liki, Pupilija pa je uvedla celo serijo klimaksov. Režiser princip označi kot tehnično novost, ki jo je uporabil tudi pri svojem nadaljnjem ustvarjanju (v Tanko 2009, 1587).

Ivo Svetina v pregledu delovanja skupine omeni listič, datiran 6. oktober 1969 (tri tedne pred premiero), na katerem so zapisana temeljna izhodišča predstave. Zapisano je naslednje: »znanstveni teksti /.../; fotoroman, strip, srbohrvaščina, italijanščina, melodramatičnost; stara slovenska poezija, gromovniška, nacionalna, prebujajoča čustva; lasten tekst – intima; reklame, neznani elementi; pravljice – detajli; obrednost; otroške igrice« (Svetina 2009b, 51).

Svetina izmed naštetih točk poudari pomembnost ene, t. j. obrednosti oziroma rituala:

Morda je prav 7. točka najpomembnejša in tudi najbolj daljnosežna: prvič je bila verjetno opisana beseda »obrednost«, tista lastnost in poteza v naravi gledališča, ki je žarela od pamtiveka z odra proti gledalcu, ki je gledališču in igranju dajala sveto obličje in ki je bila v sodobnem evropskem gledališču (od Living Theatra v poznih 50. pa vse do Gleja in Pekarne v 70. letih) poglavitno znamenje gledaliških prizadevanj in sadov iskanj in iznajdb, ki so tako temeljito ločevala novo gledališče od gledališča muzeja (Svetina 2009b, 51–52).

Najbolj očiten ritual je bil zaključni prizor, prizor, v katerem prvič na slovenskem odru usmrtijo živo bitje. Dušan Jovanović, ki se je zanj odločil, prizna: »To je bil gotovo šok, velik pretres za občinstvo, ki se je vrnilo v neko pogansko prezenco, v stanje, ko je žrtvovanje pravzaprav postalo prezentno kot ritual« (Tanko 2009, 1588).

Svetina našteje tudi v predstavi uporabljene rekvizite. Večino naštetih predmetov bi bilo moč najti v dobro založenem gospodinjstvu,²⁵ bobne, globus in kurnik so bili prav tako dostopni, da ne omenjamo kokoši. Kot lahko razberemo iz idejne zasnove ter naštetih rekvizitov je bilo že na začetku jasno, da predstava ne bo tradicionalna. Da bo razgiban kolaž vsakdanjega življenja. Tudi vaje niso potekale kot v institucionalnih gledališčih. Ustvarjalci so se zbirali v prostorih Tribune ali v prostorih Kazine v poznih nočnih urah oziroma zgodaj zjutraj. Ti prostori za vaje seveda niso bili ustrezni.

Člane skupine so pravzaprav pestile številne težave, od »nenehnega strahu pred "osipom" ansambla, kajti nekateri novi člani gledališča se nikakor niso mogli ali hoteli podrediti (sicer anarhični) disciplini kolektivnega dela in demokratičnega centralizma²⁶ Dušana Jovanovića ter posvečenih sredstev, ki bi jih naj pripeljala h končnemu cilju – predstavi«, do velikih težav s finančnimi sredstvi oziroma njihovo odsotnostjo (Svetina 2009b, 53). Nemalo težav so imeli tudi s kokoškami. Kljub temu, da so jih kupili le nekaj dni pred premiero, so imeli problem z njihovim shranjevanjem in hranjenjem. Vodstvo Križank je namreč kokoškam zavrnilo gostoljubje, tako da so jih po kletih hiš ilegalno shranjevali kar člani skupine Pupiliya Ferkeverk. Svetina prizna, da so jih niso hranili primerno – dajali so jim svež kruh – zaradi česar so hitro umirale. Tudi zato se jim je mudilo s premiero (prav tam). Ob tem podatku se

²⁵ 4 ponve, lavor, masa za čevapčiče, odpirači, predpasnik, mesarski nož, začimbe, trije tetrapaki alpskega mleka, 10 steklenic piva, rjuhe, pena za kopanje, kolonjska voda, 15 štruc kruha, dva laka za lase, dva vžigalnika, dvajset sveč, tranzistor, televizija, zamrzovalna skrinja, sekira, tnalo, polena, banja itd. (Svetina 2009a, 52).

²⁶ Jovanović o načinu dela zapiše: »Najprej je bilo na vrsti zbiranje gradiva, prinesli so cel kup pesmi, proklamacij, manifestov, jaz sem bil pa nekakšen vrhovni selektor in vodja projekta in sem to zelo strogo selekcioniral (Tanko 2009, 1586)«, s čimer bi verjetno lahko opisali izraz demokratični centralizem.

zdi, da so uboge podhranjene kokoške bolj trpele pred premiero kakor na sam dan smrti v predstavi.

Premiera se je zgodila 29. oktobra 1969 v Viteški dvorani Križank,²⁷ vendar pa tam ni gostovala prav dolgo. Že po drugi ponovitvi je zaradi zgražanj javnosti vodstvo Festivala Ljubljana sodelovanje s skupino odpovedalo. Svetine njihovo ravnanje seveda ne preseneča: »vodstvo Festivala, ki je upravljalo z dvorano, ni moglo niti slutiti, kakšno obliko gledališča gosti pod svojo solidno streho. In je zato pozneje, opogumljeno z nekaterimi moralističnimi kritikami, ukrepalo sebi edino primerno« (Svetina 2009, 53).

Časopis Večer je objavil odgovor upravnika dvorane o tem, zakaj je bilo odpovedano gostoljubje: »Dejal je, da se je pri svoji odločitvi opiral predvsem na kritiki v Delu in Dnevniku in pa na telefonske proteste, ki so menda deževali dan po premieri. (Med drugim je po njegovih besedah protestiralo tudi Društvo za varstvo živali.)« (Kajzer 1969, 12). Upravnik je v nadaljevanju zatrdil tudi, da bo GPF v Križankah zopet dobrodošlo, v kolikor se bo rehabilitiralo z gostovanji drugod (prav tam).

Eden izmed uslužbencev Ljubljanskega festivala oziroma Križank bi naj ukradel pomemben rekvizit - televizor,²⁸ kar je še otežilo delo GPF. Obsojajoče kritike (predvsem Snojeva) so povzročile tudi »odstop« nekaterih članov ansambla, večinoma zaradi pritiska staršev, ki jih je takšno pisanje o predstavi očitno prestrašilo. Svetina kot izjemno pozitivno spodbudo za nadaljevanje njihovega dela pripiše profesorju Dušanu Pirjevcu, ki »je bil prepričan, da je potrebno vztrajati navkljub zgražanju in osuplosti kulturniške srenje« (Svetina 2009b, 60).

Predstava je po izgonu iz Križank svojo tretjo ponovitev doživela v menzi v Študentskem naselju, kjer si jo je ogledalo okoli 1200 gledalcev in je tako dobila sloves ene »najbolj množičnih gledaliških in sploh javnih prireditev tistega časa« (Svetina 2009b, 60). Svetina ravno tej izjemno sprejeti uprizoritvi pripisuje pomembno vlogo: »To je bila tako rekoč generalka za nekatere dogodke, ki so se leto, dve pozneje dogajali v naselju in na Univerzi v času študentskih »nemirov« in zasedbe Filozofske fakultete ter "kulturnih maratonov", ki so

²⁷ Svetina o datumu sicer ni povsem prepričan, saj je zapisal: »točen datum je težko ugotovljiv glede na to, da so poglavitni materialni viri izgubljeni, vsekakor je morala biti najmanj dva dni pred kritiko Jožeta Snoja, objavljeno v *Delu* 31. oktobra 1969« (Svetina 2009b, 54).

²⁸ Svetina (2009b, 60) zapiše, da je to »danes lahko trditi brez posebne rahločutnosti«, saj bi kdorkoli drug težko prišel do prostorov, namenjenim rekvizitom.

preraščali v odkrit upor in ugovor vladajoči politiki in njenim demagoško-paternalističnim besedovanjem in dejanjem« (prav tam, 61). Po treh uprizoritvah v prestolnici se je glas o Pupiliji očitno dobro razširil, saj je bila skupina povabljena v Maribor, kjer so v natrpanem Domu JLA nastopili novembra 1969. Publika je bila tokrat precej nemirna in del gledalcev je po zakolu kokoške želelo obračunati z igralci. »Kazalo je, kot da bi mariborska publika razumela zakol kokoške ne le kot »smrt literarnega gledališča«, ampak kot smrt oziroma zakol svojega regionalnega simbola«, razmišlja Svetina (2009b, 61). S tem je verjetno mislil na nacionalni simbol, tako da bi se takšno dejanje lahko dotaknilo marsikaterega prisotnega.

Glas o predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* se je razširil tudi po Jugoslaviji. Prav tako so se člani skupine sami angažirali in poskušali navezovati stike z raznimi študentskimi gledališči. Tako so v letu 1970 večkrat gostovali. Naj naštejemo le nekaj krajev oziroma festivalov: marca so se pojavili v gledališču Gavella v Zagrebu, aprila so gostovali na Študentskem tednu na Reki, maja na Festivalu študentskih gledališč v Zagrebu (MFSK), na katerem so prejeli nagrado časopisa Vidici za najbolj avantgardno predstavo festivala. 17. maja so na Beograjski reviji amaterskih odrov oz. BRAMS-u v Beogradu prejeli plaketo za pogumno in eksperimentalno gledališko dejavnost²⁹ (Gosarič 2009, 317).

Vidimo torej, da je Pupilija navkljub mešanim odzivom v domovini uspela pritegniti selektorje iz drugih jugoslovanskih republik, še več, prejela je celo nekaj nagrad. V Zborniku o Pupilčkih najdemo tudi medijske odzive iz tujine in tudi ti so raznoliki. Avtor, podpisan ŽF, si je ogledal predstavo na MFSK, in zaključil, da sta še posebej fascinantni zadnji dve sceni, izvedeni z izjemnim smislom za ritualno, obenem je predstava »avtentično infantilna, čista in nedolžna otroška igra« (Reprinti 2009, LII). M. Grgičević o eni zagrebških predstav zapiše, da je bila publika pošteno prevarana, saj da je predstava prazna in brez smisla, obenem pa opaža, da je zanimanje publike za Pupilijo kljub temu izjemno, karte so razprodane, ljudje »prihajajo z veliko radovednostjo in odhajajo skesani zaradi izgubljenega časa«. Dražen Vukov Colić prav tako ni bil navdušen. O Pupilčkih je zapisal, da so »dokazali, da se v tem svetu duh lahko in neodgovorno nadomešča z ekshibicionizmom, nadarjenost pa s papirnatim teoretiziranjem« in pripomnil, da bi bilo bolj učinkovito zaklati svinjo, saj bi bilo od nje več koristi (prav tam, LIII). Čisto drugače o predstavi na MFSK piše Aleksandar Despenič. Kot

²⁹ Jovanović pove, da so v Beogradu dodali prizor z vrečo, v katero so zlezli vsi igralci in potem iz nje tudi prilezli »kot iz nekakšnega črva« (Tanko 2009, 1587).

izjemno pomembna dojame dva prizora, in sicer slepo črevo (dodano naknadno) ter zaključni prizor, saj da prinašata toliko še nedoživetega, da si Pupiliya Ferkeverk zasluži naslov »najavantgardnejše gledališke skupine na svetu«. Izvemo tudi, da je predstava v Zagrebu izzvala žolčne diskusije tako gledalcev kot kritikov, a jih ne jemlje resno, ker publika očitno ni zmogla ali pa hotela razumeti takšnega teatra (prav tam, LVI). V Sloveniji njihova gostovanja spremljajo in jih včasih omenjajo z rahlim posmehom.³⁰

Navkljub mešanim kritikam, je Dušan Jovanović opazil – če ga parafraziramo - da so jih mladi sprejeli z navdušenjem, kot bi sprejeli popularen rock bend (Tanko 2009, 1587).

5.2 Pupila, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija (leto 2006)

»Pri rekonstrukciji Pupilije ne gre za to, da bi ponovno doživeli neko predstavo iz preteklosti, ampak za doživljanje samega odnosa do zgodovine: kar gledamo, je naš odnos do zgodovine« (Janša 2009, 261).

O rekonstrukciji³¹ bi lahko govorili tudi kot o kopiji, o kateri Marina Gržinić meni, da je celo več vredna od originala,³² saj vsebuje elemente izvirnika, poleg tega pa še »samo idejo in akt kopiranja« ter, kot je omenjeno v zgornjem citatu, odnos do zgodovine. Avtorsko delo je torej lahko ponovno ustvarjeno, reproduciranje pa »ni tukaj zato, da falzificira, ponareja original, marveč kot se zdi, sprašuje o danes že kanoniziranih temeljih sodobne umetnosti: o identiteti umetnika in njegovega dela, o smislih in pomenih dela ter o interpretaciji« (Gržinić 1997, 127). Kopija vsebuje tako idejo originala kot tudi idejo kopije. Tako, paradoksalno, reprodukcija pravzaprav nosi več plasti pomenov od originala. Po drugi strani pa kopija nima lastne zgodovine in je s tega vidika »manjvredna« (prav tam, 135–136 in 140).

Zakaj se torej ustvarjalci sploh odločajo za ponovne uprizoritve? Peterletova (2009, 299–300) izpostavi trditev Marine Abramović, da lahko ob rekonstrukciji predstavo doživijo tudi tisti, ki niso videli izvirnika, in jo tudi takoj problematizira. Obnovljena igra namreč nikakor ne

³⁰ V zborniku Prišli so Pupilčki na primer vidimo naslednje izrezke iz neznanih publikacij: »Pupilčki iz Ljubljane so na letošnjem majskem festivalu študentskih gledališč Jugoslavije s svojo predstavo dobili priznanje od časopisa Vidici. Zanimivo.«, »Isti Pupilčki iz iste Ljubljane ali Gledališče Pupilije Verkeverk dobijo na BRAMS (Beograjski reviji amaterskih malih scen) najvišje priznanje kot najboljša predstava. Zelo zanimivo.«, in še: »Pupilčki so dobili v Zagrebu in Beogradu za svojo imenitno predstavo dve častni nagradi, v Ljubljani pa bodo dobili denarno kazen« (Reprinti 2009, LIX, LXIII, LXV).

³¹ V nadaljevanju bomo kot sopomenko rekonstrukciji uporabljali tudi naslednje izraze: ponovna uprizoritev, ponovljena igra, obnovljena igra.

³² Njen tekst je sicer posvečen kopiranju umetniških slik, vseeno pa lahko potegnemo vzporednice z gledališčem.

more poustvariti zgodovinskega, kulturnega, geografskega konteksta izvirne predstave, drugačna je tudi publika. Cilj rekonstrukcije je lahko dokazati, da je neka nekoč provokativna predstava takšna tudi danes. Druge pa bolj zanima »kakšno performativno logiko so ustvarili izvajalci »izvirnika« in kako se ta logika povezuje s sodobnimi performansi in pisanjem njihove zgodovine« (prav tam, 300). Kot bomo videli v nadaljevanju, je lahko odločitev za pripravo ponovljene igre tudi bolj kompleksna oziroma zmes naštetih.

Peterletova (2009, 300) loči dve metodi rekonstruiranja predstave. Prva je metoda kopiranja oz. poskus poustvarjanja originalnega doživetja, druga (ki jo pripiše tudi Janševi Pupiliji) pa je reflektivna metoda rekonstrukcije, ki se oddalji od prvotne predstave in se je loteva brez želje po obuditvi originala, temveč le-temu doda nove dimenzije in razmisleke v novem kontekstu. Janša (2009, 276) pa ponovno uprizoritev Pupilije uvrsti v polje dokumentarnega gledališča, ker predstava temelji na resničnem dogodku, uporabljeno je resnično arhivsko gradivo.

Rekonstrukcija predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* je bila prvič uprizorjena leta 2006. Janez Janša,³³ režiser, odločitve za Pupilijo ne poveže z »zunanjim« dogajanjem, ampak pove, da ga je privlačila predvsem njena šokantnost in dejstvo, da je bila cenzurirana, obenem pa je želel razčleniti tako zavedne kot nezavedne postopke, uporabljene v prvotni verziji, ter izpostaviti njihove poteze, relevantne tudi za sodobno gledališče (Megla 2006, 20).

V času »življenja« je bila predstava zreducirana na škandal, ki ga je predstavljalo nekaj »močnejših« prizorov (zakol kokoši, golota, občevanje z globusom ipd.), njena inovativnost pa je bila bolj ali manj spregledana. Janša omeni njen interdisciplinarni pristop, saj je predstava »vsebovala elemente hepeninga, body arta, performansa, improvizacije, sodobnega plesa, vsakdanjosti, pop kulture, ritualnega gledališča, kabareta in političnega protesta kakor tudi folklore, otroških iger in improvizacije.« Poseben način igre oziroma kar »neigra«, a s, po njegovo, primesmi performerskih drž pa tudi »nadidentifikacije, ludistične igre do parodiranja vzvišenega«, je cel spekter pristopov, ki je bil spregledan, zamolčan in ki so mu vzbudili zanimanje. Tudi sama izvedba je bila izrazito netipična za gledališče – predstava je po

³³ Janez Janša se je do leta 2007 imenoval Emil Hrvatin, zato se lahko v povezavi z isto osebo v tekstu pojavljata obe imeni. V Janšo so se tedaj preimenovali trije performativni umetniki, preimenovanje je tako postalo nekakšna kulturno – politična izjava (»originalni« Janez Janša je bil leta 2007 predsednik slovenske vlade). Da je Janez Janša, tudi sam neke vrste rekonstrukcija, ponovno uprizoril (več kot eno) temeljno predstavo iz slovenske kulturne zgodovine, verjetno ni naključje.

njegovem mnenju nastala iz skupne potrebe po eksperimentiranju v nehierarhičnih pogojih (Janša 2009, 270–271). Janšo je pri pripravi rekonstrukcije zanimalo predvsem, kako ponovno uprizoriti »vsakdanjost in neveščinskost, nespektakularnost in skrajnost izvedbe, svobodno improvizacijo ter folklorno in vojaško disciplino, kolektivni um in neumnost, odprt, neestetiziran in nelinearen jezik predstave in politični angažma« (prav tam, 265). Glede na vse doslej zapisano, je bil postavljen pred težko nalogo, saj je, za razliko od Jovanovića, delal v okviru institucije, v povsem drugačnih zgodovinskih, kulturnih in političnih okoliščinah, ter s performerji, ki pred pripravo predstave verjetno niso bili z uporniškim nabojem povezana skupina.

Režiser je zbral umetnike iz različnih performativnih zvrsti, in si, za razliko od izvirnika, pri katerem je povprečno nastopilo 15 oseb, lahko privoščil le 11 nastopajočih. S pisano zasedbo so poudarili tudi interdisciplinarnost izvirne predstave. Sodelovali so Dejan Srhoj (plesalec), Alja Kapun, Grega Zorc, Ajda Toman, Aleksandra Balmazović (igralci), Dražen Dragojevič (TV voditelj), Matjaž Pikalo (pisatelj, glasbenik in radijski voditelj), Irena Tomažin (pevka in plesalka) ter Boštjan Narat, Lado Jakša,³⁴ Gregor Cvetko (glasbeniki). Pred vsako predstavo so igralci izžrebali, v katerem prizoru bodo igrali – z rotacijami so preprečili morebitno rutino. Od izvirnika so se jasno oddaljili z različnimi metodami – med izvajanjem ponovne uprizoritve so predvajali fotografije in posnetke prvotne predstave, prikazovali so tudi citate kritikov ter izvajalcev prvotne predstave ter komentarje o prizorih, celo o nadaljnjih karierah igralcev originalne predstave. Obenem so se izvirniku tudi približali. Na primer v 7. prizoru »fotoroman« igralci kopirajo originalen prizor, prikazan na zaslonu za njimi in s tem preteklost povsem približajo sedanjosti. Ali pa ko med predstavo pokažejo izvirne člane zasedbe, medtem ko gledajo sami sebe na posnetku prvotne izvedbe iz leta 1969 in s tem dajo občutek, da malce starejši Pupilčki gledajo rekonstruirane Pupilčke (Janša 2009, 271–272; Peterle 2009, 306). Blaž Lukan (2006, 13) je celo poudaril, da ob ogledu Janševe različice gledamo tri predstave v eni sami: »Prva je tista izvirna, ki nikjer več ne obstaja, druga, današnja, ima aktualne igralce, ki so več kot samo nadomestki za tiste izvirne, tretja pa je rekonstrukcija kot celota.«

³⁴ Jakša je po navedbi v posnetku rekonstrukcije edini, ki je nastopil tako v originalni kot ponovljeni izvedbi. Je pa leta 2006, iz katerega je posnetek, nastopil Vasko Atanasovski, Jakša ga je očitno nadomestil leta 2009.

Režiser se je ob postavitvi ponovne uprizoritve očitno spraševal, zakaj in kako bodo nekatere provokacije iz prvotne predstave delovale v tem drugem času. Izkazalo se je, da kakšne še zmeraj delujejo, a z drugo konotacijo – občevanje z globusom se v novejši različici lahko razume kot protiglobalizacijski protest, leta 1969 je bil to verjetno bolj prikaz vsakodnevnosti, a tabuizirane dejavnosti. Janša izpostavi tudi domoljubno pesem Koseskega, ki je leta 1969 morda zvenela provokativno, ker/ko so jo citirali osvobojeni in z nacionalizmom neobremenjeni Pupilčki. Leta 2006 je bilo leto protestov in v znamenju pregnane romske družine, v luči česar je prav tako imela provokativen naboj, medtem ko po režiserjevih opazanjih na Dunaju ni izzvala nikakršnega odziva. Najhujši šok iz prvotne predstave, zakol kokoši, v ponovni uprizoritvi zaradi zakonskih ovir ni bil ponovljen. Zakol je sicer bila ena izmed štirih možnosti zaključka – večinoma je bila s strani občinstva tudi izbrana – a dejansko se (menda) ni nikoli udejanjila (Janša 2009, 307).

Rekonstrukcija seveda ni original in Jovičevićeva (2009, 193) razmišlja, da je bila po svoje odveč, saj ji ni uspelo poustvariti vznemirljivosti, duha tistega obdobja. Po njenem mnenju je razlika med staro predstavo in njeno rekonstrukcijo pripeljala do oslabitve originala in s tem ustvarila prepad, podoben tistemu med teorijo in prakso. Še več, meni da je rekonstrukcija zgolj pritegnila pozornost na dediščino Gledališča Pupilje Ferkeverk. Peterletova (2009, 298 in 310) ponovnim uprizoritvam pripisuje neuspeh v smislu, da nobene predstave v nobenem primeru ni možno v popolnosti poustvariti. Obenem pa se ji to ne zdi nič napačnega, ker bi naj rekonstrukcije jasno izražale drugačnost od originala. Njihov potencial je ravno v tem, da prikažejo, kako se danes spominjamo zgodovine in pokažejo samo dejanje njihove rekonstrukcije in s tem zgodovino zapišejo ponovno.

5.3 Šoking gala šov ob 40. obletnici predstave³⁵

Rekonstrukcija iz leta 2006 je očitno prebudila širše zanimanje za predstavo in njeno dediščino, saj je bil v pobudi zavoda Maska (direktor katerega je bil tedaj Janez Janša, režiser ponovne uprizoritve) in v sodelovanju z nekaterimi drugimi javnimi zavodi in nevladnimi organizacijami (koproducenta sta bila Festival Ex-Ponto in Bunker-Stara Elektrarna, projekt sta sofinancirala Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana, če omenimo le nekatere zaslužne organizacije) od 21. do 28. oktobra 2009 organiziran sklop dogodkov, posvečenih

³⁵ Besedilo celotnega poglavja smo črpali iz programske knjižice »Šoking gala šov« (Milohnić, Svetina 2009), članka Refleksija slovenske avantgarde, avtorice Ive Kosmos in lastne izkušnje.

40. obletnici predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Ime dogodka - Šoking gala šov - je seveda povezan z že omenjenim oglasom iz leta 1969, ki je potencialne Pupilčke vabil na avdicijo in morda nehote nakazal, da bo predstava še štiri desetletja kasneje v kolektivnem spominu pomnjena kot šok. Na Šoking gala šovu so sodelovali 103 gostje (približno četrtnina sodelujočih je prišla iz tujine). V intenzivnem programu so pripravili razstave, predstave, debate in projekcije, vse v navezavi na 40. obletnico predstave.

Prvi izmed mnogih dogodkov je bila predstavitev obsežnega zbornika *Prišli so Pupilčki*, sledilo je odprtje razstave Čas za revolucijo ob 40. obletnici pojava skupine Pupilija Ferkeverk. Razstavo so v tednu Šoking gala šova vodili trije različni kuratorji, in sicer Miško Šuvaković, Ivo Svetina ter Dušan Jovanovič, vsak je iz svoje perspektive podal refleksijo o koncu šestdesetih in spomine o Pupiliji s Pupilčki. Predvajali so 12-minutni film Karpa Godine *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* ter posnetek Schechnerjeve predstave *Dionysus in '69*. V sklopu dogodka so uprizorili več predstav, večina teh se pokloni svojim originalom – gre namreč ali za rekonstrukcije ali pa za premisleke o že obstoječih fragmentih umetnosti. Janševa predstava *Fake it!* je čudovito vključila zainteresirano publiko, ki se je naučila del koreografije iz legendarne plesne prestave *Cafe Müller* Pine Bausch. Predstava je s ponarejanjem odlomkov ključnih predstav sodobnega plesa (avtorjev Steva Paxtona, Trishe Brown, Tatsumija Hijikate ter Bauscheve) problematizirala vprašanje avtorskih pravic. V »Pupilijinem tednu« so študentje AGRFT, ALUO, AG in FF v eksperimentu *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* poskusili rekonstruirati »duh časa«, torej leta 1969, v katerem se je odvil originalni gledališko-pesniški večer. Rekonstrukcija še ene kultne neoavantgardne Jovanovićeve predstave – *Spomenik G* – je združila dve generaciji ustvarjalcev (režiserja Jovanovića in Janšo, igralki Avbljevo in Rebo ter glasbenika Jarca in Narata) ter na svež način prikazala obnovitev originala v Jovanovićevi režiji z originalnimi nastopajočimi obenem z rekonstrukcijo predstave v izvedbi mlajše generacije. Vrhunec dogajanja je bila seveda ponovna uprizoritev predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je tudi 40 let po originalni izvedbi uspela ohraniti mladostniški, uporniški naboj in slutnjo o tem, kako močno je moral v tedanjih razmerah odmevati original. Z zaključnim prizorom (zakol kokoši) so uspeli v občinstvu prebuditi nelagodje, saj je bil izpeljan tako mojstrsko, da ni bilo jasno, ali je kokoš preživela ali je pustila življenje na odru.

5.4 Prizori iz prvotne predstave, ki so povzročili največ reakcij občinstva

Za lažjo predstavo smo opisali vsak prizor posebej ter mu dodali opis postopkov, uporabljenih v rekonstrukciji. Podrobne opise najdete v Prilogi A.

V nadaljevanju bomo omenjali predvsem prizore, ki so v publiki in tudi pri kritikih konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja izzvali buren odziv. Prva je seveda smrt kokoške, »ki je bila na slovenskem odru prvič zaklana«. Ne smemo pa pozabiti dejstva, da je bilo v resnici zaklanih več kokošk. Ivo Svetina ravno temu dejanju, zakolu, pripiše zaslugo za konec predstave »[s]aj je bila smrt nepreklicna, resnična, dogodila se je vsem na oči; opredeljevala je tako "rablja" kot "žrtev". "Žrtev" v tem primeru seveda ni bila kokoška, ampak publika« (Svetina 2009, 55). Kopanje Mance Čermeljeve in Tomaža Kralja je prav tako sprožalo zgražanje gledalcev, kljub temu, da sta ga opravila »kot da bi bila v svoji lastni kopalnici«. Omeni še prizor, v katerem Matjaž Kocbek občuje z globusom ter dojenje na odru, kjer Žarko Kozina »pije mleko« Mete Gorjup (prav tam).

Vendar je »šok« izvirjal iz celotne podobe »sporočila« predstave; sporočila, ki je bilo jasno in nedvoumno: vse kar je bilo pred Gledališčem Pupilije Ferkeverk, je treba na novo vrednotiti, Pupilija ne priznava nikakršnih svetlih in svetih tradicij, gledališče in umetnost v kar najširšem pomenu, z vsemi svojimi artificialnimi zvijačami in stoletno izkušnjo, sta bila dana na preizkušnjo. Literatura je postajalo vse, česar se je dotaknil obred poimenovanja, nacionalno zavedanje in iz njega izvirajoči ponos, kakor ga je izrekal že Koseski (pa tudi Prešeren!) in za njim vsi bolj ali manj »dvorni« pesniki narodovi – vse to je bilo postavljeno pred strogega in razposajenega sodnika, ki je prvič stopil v sodno dvorano, popolnoma slep in gluha za glasove in znamenja, ki so prihajali iz tradicije in zgodovine (Svetina 2009, 55).

Približno četrtna prizorov je bila torej večkrat izpostavljena, kar ne pomeni, da si tudi ostali prizori niso zaslužili pozornosti. Zakaj, je razvidno iz opisov prizorov v Prilogi A.

5.5 Neklasični elementi Pupilije

Eden bolj očitnih elementov je zagotovo uporaba tehnike kolaža. »Kolaž je postopek mešanja, dodajanja, potenciranja, distanciranja, kritičnega opazovanja, kompleksnega osvetljevanja; kolaž je tehnika konfrontacije« (Jovanović 2009, 97). S kolažem se je režiser predstave, Dušan Jovanović, ukvarjal tudi kasneje (v predstavah *Žrtve mode bum-bum*, *Hlapci*).

Naslednja značilnost spominja na Artaudov idealni gledališki prostor – gledališče v krogu. Klasični oder tudi v Pupiliji ne obstaja, ker prostor predstave definira publika. Določene predstave so kljub drugačni ideji uprizorjene s klasično posedenim občinstvom – ker prostor ni omogočal drugačne postavitve. Skupina svojo predstavo vztrajno naslavlja kot igro in ne predstavo, ki jo lahko dojamemo v dveh pomenih; kot gledališko predstavo in kot otroško igro. Predstava je tudi šov: vidimo reklame, torej vizualna sporočila iz vsakdanjega življenja,

ter cirkus, oboje pa preoblikujejo na smešen, včasih grotesken način in jima s tem »pripnejo« drug pomen (bistro prikažejo banalnost, nesmiselnost teh elementov v vsakdanjem življenju). Nadalje prizori med seboj nimajo nobene logične povezave, delujejo, kakor da bi lahko bili naključno izbrani (Kozak 2009, 139–141). Izmed vseh dvajsetih točk ima vsaka svojo gledališko strukturo in temo, za katero je značilno, da na svojstven način odseva resnično življenje. Kozaku se zdi fascinantno posnemanje vsakdanjih dogodkov in ne njihova prezentacija. Prepozna tudi tri nivoje odnosa do besede v predstavi. Prvi nivo je recitacija poezije, pri kateri je posebno to, da je recitacija izkoriščena v namen dogajanja na odru in ne obratno. Beseda ima pomen zgolj kot nek ritem, poudarek in kontinuiteta in igralci se v svojih dejanjih ne opirajo na njen pomen (primer: medtem ko Tomaž bere svojo pesem se ostali ritmično »igrajo«). Drugi nivo je ironija. Ironija je dvojna – skupina interpretira svoj odnos do pesmi, poeziji da pomen, ki ga nato izrazi s sredstvi kot so ritmično korakanje, zvok trobente ipd., obenem pa na sprevržen način interpretira besedo, v čemer se kaže ironija do odnosa, ki ga gojijo do pomena besed, ne pa do besed samih (primer: ob monotonem deklamiranju Koseskega izvajajo fizične vaje – celoten prizor spominja na vojaško usposabljanje). Tretji nivo pa je neposredna negacija besede oziroma gledališkega dialoga. Uporaba latovščine, berešid bara, fotoroman ipd. so prizori v katerih gre za dialog brez vsakega smisla. Gledalec bi se naj ob teh prizorih zavedel, da za besedami ni pomena in se z iskanjem le-tega ne bi ukvarjal (prav tam, 143–145). Najbolj v oči bodeč element je verjetno uporaba erotike, saj je erotika kot vodilna nit čez celo predstavo, obravnavana kot »eden temeljnih elementov življenja«.³⁶ Prikazanih je več vidikov erotike, a vsi ostanejo na nivoju igre. Element smrti, ki se izrazi povsem realistično, z zaključnim zakolom kokoške, se zagotovo zgodi prvič v gledališki predstavi na slovenskih tleh (a je zgolj refleksija vsakdanjega življenja oziroma vsakdanje smrti kokoši). Elementa erotike in smrti se v zadnjih dveh prizorih (kopanje v kadi in zakol kokoške) prelijeta v »temeljno situacijo«, zgodi se torej eros-thanatos, a prav nič vzvišen, ampak preprosto življenjsko vsakdanji (prav tam, 146).

³⁶ Medtem ko beseda, nasprotno, predstavlja institucijo, logiko, red in pritisk s strani družbe (Kozak 2009, 146).

6 RECEPCIJA PREDSTAVE

Igralec in gledalec sta bistvena elementa gledališča. Živa elementa. Gledalec, brez katerega, tako Vasja Predan (1996, 150), »gledališča, njegove iniciacije in magije, njegove čutnonazorne ekspresije in ozavestitve pravzaprav ni«. In igralec, tisti, ki se razdaja množici gledalcev. Nekje vmes je še nekdo, ki o gledališču in z njim povezanimi pojavi ve več kot »običajen« gledalec, to je tisti, ki predstavo strokovno presodi in s tem tako gledalcu kot ustvarjalcu poda svoje videnje posamezne predstave. Govorimo seveda o kritiku. Obstaja še en, danes skoraj neviden spremljevalec gledališča, ki lahko najbolj pogubno vpliva na predstavo – nekoč jo je lahko odkrito prepovedal, danes pa njegovo funkcijo opravljajo predvsem sistemi, preko katerih se v gledališče steka denar. Govorimo o cenzorju oziroma cenzuri.

Kako bo določena predstava sprejeta s strani vseh zgoraj opisanih je odvisno od mnogih dejavnikov. Pri gledalcih bo morda prevladala njihova struktura, njihov okus, pretekle gledališke izkušnje, njihov pogled na svet, izobrazba, celo spremljevalci, v družbi katerih si bodo ogledali predstavo in kasneje o njej razpravljali. Kritikov pogled bo verjetno strožji – opazil bo ne samo atmosfero, sceno, kostumografijo, ampak tudi, kako uspešno so se igralci prelevili v lik, ki so ga predstavljali, kako prepričljivo je režiser postavil predstavo, kako lahko predstavo interpretiramo v določenem kontekstu in podobno. Cenzorja bo zanimalo, ali predstava sodi v vrednostni in etični okvir družbe, ali je politično korektna, ali so sprejemljivi njeni ustvarjalci itd.

Vsak pogled je specifičen kot smo si različni ljudje. Da lahko o predstavi presoјamo, pa je bistveno, da si jo sploh ogledamo. Včasih pa niti to ni potrebno.

6.1 Gledališka kritika

Dragi moj; nikakor si ne misli, da bi te hotel s tem, kar ti bom pisal tlačiti v našo romantično dobo, to bi bil absurd! Ampak vidim, da živiš v čisto drugačnem svetu kot do sedaj. Zdi se mi, da si šel le tako daleč od nas. Zdaj lahko vidim, da se posmehuješ, ko mi živimo in se pogovarjamo o sedanjosti. Tudi tebe bo to srečalo in te zajelo.

Vestno in večkrat sem prebral kritike, ki si mi jih prinesel in primerjal sem jih s tisto, ki je prišla pred dnevi iz mojega sveta, da se tako izrazim. Čisto me je spodnesla in žalosten sem te gledal na dnu, daleč od vzgoje in domačnosti, ki si jo užival do sedaj. Nikakor se ne morem pogumno srečati s to PUPILJO, lahko si predstavljaš, da bi vstal in odšel, če bi bil tam. Težko se bom vživel v to, da si svoje mnogostranske talente vložil ravno v to anonimno dejavnost, ki jo poznam, priznam, samo iz kritik. Zdi

se mi, da se ta Jovanovič norčuje, in to še kako, ne samo iz široke publike, ki po kritikah sodeč ne ve ne kod, ne kam, temveč tudi iz prizadevnosti izvajalcev.

Hotel bi, da bi vsemu navkljub ostali prijatelji, seveda ne morem jaz na tvojo raven, upam, da boš ti stopil par korakov navzdol. Lahko si prepričan, da te bom vedno poskušal razumeti, pozdravlja te tvoj dedek (74 let) (Tribuna, 1969, neznan avtor).

Zgornje pisanje je bilo objavljeno v reviji Tribuni konec leta 1969. Ali gre za razmišljanje realnega dedka, ni jasno, saj avtor ni podpisan, niti ni navedene dodatne razlage. Ne glede na to, ali je ta dedek obstajal ali ne, si prav lahko predstavljamo, da bi marsikateri sorodnik izvajalcev predstave prav lahko tako pisal, tako mislil.

Pisec v pismu vnuku namiguje, da obstajata »dva pola« kritik – ene so iz sveta njegovega vnuka, druge pa iz njegove »romantične dobe«. In med dedkom in vnukom zazija propad. Četudi dedek predstave ni videl, je na podlagi kritike, ene same kritike, ocenil, da vnukovo ravnanje ni primerno, da je pravzaprav nedopustno. Več članov GPF je skupino po prvih predstavah zapustilo tudi zaradi domačih odzivov. Če si predstavljamo podoben odziv staršev in drugih sorodnikov, je odločitev izstop iz skupine na njihovo zahtevo, in s tem za koga celo ohranitev eksistence, v zameno za sodelovanje v GPF, razumljiv.

Etimološko beseda kritik izvira iz grške besede »krinein«, pomeni pa presojanje oziroma umetnost presojanja. Neubauer piše o treh vrstah kriticizma (oziroma »nagnjenosti h kritiziranju«): Kritik (v tem primeru poimenovan tudi kritikaster) išče zgolj napake, delo oceni kot slabo brez neke konkretne utemeljitve. Drugi tip je objektivni, gre za priznavalen pogled na delo oziroma bolj predstavitev samega dela. Tretja pa je na raziskavi temelječa argumentirana kritika, ki se je poslužujejo izjemni kritiki in ki je pomembna za razvoj umetnosti. (Neubauer 2002, 5–6).

Gledališki kritik se od vseh drugih kritikov (filmskih, glasbenih, literarnih idr.) loči v enkratnosti predmeta preučevanja. Gledališka predstava je namreč minljiva in ne povsem ponovljiva, zaradi česar je kritik odvisen predvsem od svojega spomina, zapiskov, fotografij in drugega dokumentarnega gradiva. Naj je kritik še tako pozoren na dogajanje, so vtisi predvsem kratkoživi in ne nujno zanesljivi. Josip Vidmar (1972, 226) meni, da zaradi njene »improvizacijske narave« težko preverimo, če je gledališka kritika pravična in zvesta

predstavi. Publika jo lahko presodi le po svojem vtisu in se na podlagi tega odloči o njeni vrednosti.

V knjižici z naslovom Razmišljanja o gledališki kritiki dr. Henrik Neubauer (2002, 12) citira izkušenega kritika dr. Richarda Merza, ki je svetu prispeval pomenljivo misel o kritikih: »Kritik mora poznati čim več dejstev. Vse, kar kritik reče, temelji na njegovi osebni izbiri. Objektivnost je nujno potrebna, čeprav vsi vemo, da je nemogoče biti povsem objektivni. Nikdar ne kritizirajte slabo izurjenih igralcev, pevcev, plesalcev, če sami niste dobro izurjeni kritik.«

6.1.1 Kritike in komentarji izvirne predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*

Omenili smo, da so bili odmevi na predstavo bolj ali manj zreducirani na škandal. Veno Taufer je že takoj po ogledu dojel, da je pustila pomemben pečat, o čemer piše v *Naših razgledih*: »Šok, ki ga je s predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v gledališču Pupilije Ferkeverk in v režiji Dušana Jovanoviča doživela publika in z njo slovenska kultura in gledališče posebej, utegne biti odločilnejši in dolgotrajnejši, kot se zdi« (Taufer 1969, 20). V predstavi je videl znanilca novega, neliterarnega gledališča: »Če se strinjamo ali ne in četudi vržemo na oder ogrizek hruške, kot se je primerilo na premierski predstavi,³⁷ smrt industrijsko bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (prav tam 1969).

O režiserju Dušanu Jovanoviću sta nekaj besed zapisala Andrej Trupej (1969, 25), ki je v reviji *Mladina* napisal: »Ne vem, če sem kdaj doslej videl delo, ki bi ga ta režiser (čeprav sem nekaj sezon spremljal njegov režijski vzpon) postavil na oder ali bolje pred občinstvo v takem zanosu in takšni kompletni prizadevnosti, ki sta jo poleg režijskih domislic dopolnjevala še iznajdljivost in izredna scenska upodobitev s skromnim projektiranjem.« Taufer (1969, 20) pa je prepoznal dvojnost pomena, izraženega skozi režijo: »Jovanovićev moderni gledališki jezik je dal dogodkom predstave njihov realni volumen in hkrati simbolni pomen, kar je gledavcu omogočalo izkustvo gledališko ustvarjene iluzije, metafore, vendar z neizbežnim priokusom happeninga, se pravi resničnega dogodka. (In kadar si človek neizbežno hoče popraviti

³⁷ Omenjeni ogrizek hruške je, po zapisu v 5. opombi prispevka Janeza Janše sodeč, na oder vrgla Rapa Šuklje. Janša se ob tem vpraša, kako da nikogar ne zanima, kaj je Šukljetova na predstavi počela s hruško. (2009, 264) Karkoli že, hruška gospe, ki je zapisala eno bolj sočnih kritik, je očitno vzbudila pozornost Vena Tauferja.

priokus, se mogoče dogaja tisto, kar je Antonin Artaud primerjal s psihoanalitsko kuro, ko je želel vrniti teatru moč magije).« Obe pripombi režiserju namenjata priznanje za opravljeno delo.

Po drugi strani je Jože Snoj v *Delu* objavil ogorčeno kritiko, ki jo začne z besedami: »K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene, preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste« (Snoj 1969, 10). V prispevku je odkrito zgrožen predvsem nad poslednjim dejanjem skupine in se sprašuje, kakšni so lahko naslednji koraki skupine (boji se, da bi bili celo »zmožni zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča«). Člane skupine dojema kot rablje uboge nebogljenе kokoši, ob čemer se sicer zave, da gre za »artikel«, ki na konzervah vsak dan reklamira »svojo množično produkcijsko smrt«, a obenem to dejstvo po njegovo ne zmanjša teže dejanja Pupilčkov.

Najbolj otipljiva posledica Snojeve kritike, je bil »izgon« Pupilčkov iz Križank – Janez Kajzer (1969, 12) namreč piše, da je upravnik dvorane priznal, da se je za ta ukrep odločil predvsem na podlagi kritik v *Delu* in *Dnevniku*, ter zaradi mnogih telefonskih protestov, ki so jih menda prejeli po premieri (vključno s klicem z Društva za varstvo živali). Snoj je 20.11.1969, dobre tri tedne po prvi časopisni oceni predstave, sicer objavil članek z naslovom *Narobe razumljena kritika*, v katerem je zavrnil odgovornost za izgon Pupilčkov iz Križank. Pojasnil je, da kritiki ne opravljajo svojega dela z namenom, da bi sprožali tovrstne administrativne postopke – niti si ni pripisal moči za kaj takšnega – ampak je njihova naloga estetsko-idejna presoja umetniških del. »Da res ne želim nikomur preprečevati poštenega in prizadetega umetniškega iskanja, dokazuje že moje prvo poročilo, seveda prav razumljeno« (Reprinti 2009, XXXV). Jože Snoj ob pisanju kritike morda ni pričakoval tako neposrednih posledic, je pa glede na to, da je bila kritika objavljena v osrednjem slovenskem dnevniku, lahko predvideval, da bo opažena.

Največkrat so se kritiki obregnili ob že omenjene »šokantne« prizore: kopanje v kadi, občevanje z globusom, zakol kokoši, nekatere pa so motili »protidomovinski« prizori. Janez Kajzer, pisal je za *Tedensko tribuno* (1969, 12), je nekoliko duhovito opazil selektivni pogled kritikov: »O predstavi, ki poskuša pri nas uvajati načela modernega gledališča, je nemudoma začela razpravljati vsa Ljubljana. Zgodilo se je, da razpravljalci niso v vsej predstavi opazili skoraj ničesar drugega kot goli človeški telesi in sklepni prizor, v katerem zakoljejo kokoš.«

Ivan Cimerman je v *Pavlihi* na dogajanje pogledal s cinizmom. Med drugim je določene prizore opisal sledeče: »Dve puncici med Pupilčki sta bili skoraj goli, zanju je svet gola resnica, čutita ga na koži,« ali »Pupilčki so se prijeli okoli pasov: moški pa ženska, pa moški pa ženska. Tako je nastal živ sendvič. Ta sendvič je recitiral nekaj o domovini. In milo vzdihoval. Tako se je videlo, kako ta generacija trpi«, pa tudi »On pa je stal tam, gol do pasu in je bil Novi Bog, ker množice so ga priznale in sklonile glave. S tem so Pupilčki opravili z bogom in religijo, ki je opij naroda.« Prizor kopanja v banji je komentiral takole: »Ideološke osti tega kopanja nisem prav dojel. Verjetno je v seksualni revoluciji ali v prodaji kopalnih kadi. Vsekakor je zanimivo, da je treba stari, umazani svet okopati« (Reprinti 2009, XXIX). Ivica Bozovičar je za *Ljubljanski dnevnik* predstavo očitno spremljala z grenkobo in v njej videla družbeno nesprejemljivo novost:

Ekshibicionizem, ki je v zadnjem času preplaval gledališča v svetu, je priplaval tudi do naših odrov. Marsikaj, kar je bilo še do nedavnega tabu, se je sprostilo in naj bi postalo del človekove vsakdanjosti. /.../ Ne nasprotujem goloti, če ni njen cilj zgolj v ekshibicionizmu, sovražim hipokrite in odobravam vse, kar je novega, a hkrati tudi vrednega v življenju in seveda tudi v gledališču. Zato mi je žal mladih, katerih prizadevanja gredo v smer, ki je javnost ne bo sprejela in je v družbenem smislu ne bomo podprli (Bozovičar 1969, 7).

Kdo točno je tisti, ki tovrstnega ravnanja ne bo oziroma ne podpira, Bozovičarjeva ni navedla, je pa tudi ona morda ravno s temi besedami na vest potrkala upravniku Križank. Nasprotno je Trupej (1969, 25) predstavo dojel kot simpatično, mladostniško, iznajdljivo, svojo kritiko pa je zaključil s pomenljivimi besedami: »Ne vem, če sem prav doumel to delo, toda vsakemu, ki ga bo hotel gledati želim, da v njem ne bi gledal samo ekshibicionizma. Bodimo odkriti in na tihem se »napapajmo« tudi sami, pa nikarce ne zmigujmo z glavo. Odkrito izrazimo pohvalo tistim, ki so skromno in anonimno prispevali z vso resnostjo k temu.« Veno Taufer, eden izmed »pozitivnih« kritikov, je v predstavi kot že rečeno videl dvojni pomen, realnost, pomešano s simbolizmom, in najbolj izpostavljene prizore je zanimivo opisal skozi obe dimenziji: »Ko je posilstvo globusa bizarno smešen dogodek in zaigrana groteskna metafora, je hkrati grozljiv simbol nekega današnjega pomena; klanje kure je banalen vsakdanji dogodek smrti pred obedom in obenem žalosten konec, dramatični zaključek s smrtjo, neke gledališke predstave; kopanje v kadi je že zelo običajen komercialen pojav, a v svoji resnični neposrednosti postane skrajno človeško intimen; ritem ugank, ujet v ritem koraka in pulza dobi metafizično dimenzijo itd.« (Taufer 1969, 20).

Skoraj vsak prizor je torej prikazoval realnost, vsaj delno poznano vsakemu gledalcu, ki je kdaj – na primer – pihal balone, se občudujoče opazoval v ogledalu, bral modne revije, pel narodno-osvobodilne pesmi, plesal kolo, postavljaj uganke, pil materino mleko, pil Alpsko mleko, sekal drva, telovadil, bral modne revije, veroval in podobno. Obenem je mogoče v vsakem prizoru najti simbolem pomen ali celo več teh, zato je Pupilija verjetno tudi naletela na tako izrazito različne poglede. Jože Snoj, ki je bil presunjen predvsem nad zakolom kokoši, je Pupilčkom in »oboževalcem« predstave sporočil naslednje: »Torej častilci Pupilije Ferkeverk, ki niste pesniki, ampak obsedeni akterji Niča, dosegli ste svoje, čeprav po poti, ki je po mojem trdnem in z zgodovinsko izkušnjo podprtem mnenju bolna, zvesti odsev kritično bolnega neskladja materialnih in duhovnih sil v svetu in njegovi zavesti, za katerega obstoj niste sami krivi in ki zanj za sedaj še ne odgovarjate« (Snoj 1969, 10). S tem je verjetno želel opozoriti, da Pupilijinim somišljenikom življenje ni več sveto in da to vodi v kruto, neizprosno, potrošniško naravnano prihodnost, v kolikor takšnega izida ne bodo sami preprečili. Gašper Troha (2012, 129) pa v njegovem zaključku vidi tudi nekakšno priznanje, da Pupilčki »na nek sprevržen način posredujejo humanistično sporočilo«, ko razkrivajo neskladja v svetu.

Nasprotje tako pesimistični napovedi je izjava Andreja Trupeja (1969, 25), ki je v Pupiliji videl možnost osvoboditve: »Pupilija, ki je nihče ne pozna, temveč lahko samo slutiti, je postala azil in zatočišče za vsakogar, ki želi in hoče izraziti tisto, kar nosi v sebi in čuti v odnosu do soljudi in sveta,« sicer pa v njej ni videl bistvene novosti za gledališče, prizna pa ji »pogumen poskus približevanja sodobnega gledališkega snovanja gledalcu«. Sami avtorji so nastanek in pomen predstave utemljili po svoje. Predstava je bila po njihovih besedah pravzaprav odziv na vse tisto, česar v tedanjem gledališču niso marali: »Predstava je imela doslej vedno normalen pouk, katarzo, ideologijo, cel sistem nekih vrednot. To so bili temelji, na katerih je bil tekst napisan in izvajan. Mislimo, da je bilo to nasilje nad občinstvom,« kar v nadaljevanju pojasnijo podrobneje: »Poskušali smo zgraditi predstavo brez tega balasta. Naše ambicije so skromne: raziskati miniaturne, drobcene stvari, ki ne zadevajo usod sveta, narodov, ampak samo malo dvorano gledalcev in petnajst ljudi, ki pred njimi nekaj počenjajo« (Pupilija vznemirja duhove 1969). Njihove skromne ambicije so se izkazale za preskromne, saj so med drugim na eni sami predstavi gostili kar okoli 1200 gledalcev in spodbudili nemalo kritičnih odzivov.

Denis Poniž – bil je član Skupine 441 – je v njenem nasledstvu, Pupilčkih, videl zgolj eno »izmed naštetih možnosti, ki se pojavljajo v življenju«. O njih zapiše, da ne priznavajo tabujev in da predstava s svojim izborom prizorov ni nikakršna »resnica o življenju«, »Pupilijska 443 je samo ena izmed neštetih možnih kombinacij, ki se pojavljajo v življenju. Zato Pupilijska 443 ni niti gledališče v klasičnem ali modernem pomenu besede« (Poniž 1969). Očitno nad smiselnostjo gledališča razočarani komaj 21-letnik svoj prispevek zaključil z besedami:

Pupilijska 443 je postala v namenskem izbiranju elementov ideologija, prav tako kot je ideologija vsako gledališče. To je točka, ki družbi gledališče in Pupilijsko 443. Pri tem pa postaja Pupilijska 443 beg pred resnico življenja, postaja ideologija sloja umetnikov izbrancev. Vendar pa Pupilijska 443 ni potrebna, njena prisotnost je danes že odvečna. Kajti vsakdo si lahko sam, kjerkoli, kadarkoli in kakorkoli ustvari svojo Pupilijsko, svojo namero (ali naključno) izbrano zbirko elementov življenja; vsakdo se lahko sam poigrava s temi izbranimi elementi. Zato je odvečna delitev na tiste, ki gledajo ali poslušajo ta izbor, na tiste, ki lahko izbirajo in tiste, ki morajo sprejeti izbor. Danes svet ni več razdeljen na življenje in kritiko življenja; danes je svet kritika. Pupilijska 443 se je nakazala kot nevarno zastarelo orodje za analizo sveta kritike (Poniž, 1969).

Poniž je sicer iz Skupine 442 izstopil pred predstavo *Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki*. Po lastni navedbi si je o razlogih za izstop iz skupine dopisoval s prof. Francetom Plibernikom (Poniž 1990, 19).

V pisanjih iz konca šestdesetih je največkrat omenjen zaključni prizor, ki je morda kriv, da se je predstava tako močno zapisala v zgodovino. Najbolj ogorčeno med pregledanimi kritikami je le nekaj dni po premieri v Delu objavil Jože Snoj. Takole se je zavzel za kokoš(ke): »protestiram v imenu bele, serijsko spitate kokoši, ki ste jo v sredo zvečer brezobzirno zaklali pred polnim avditorijem, in še v imenu zavestne človeške narave, ki je v uničevanju nezavedne, nebogljene narave brez utilitarnega namena po medicinski empiriji izpričana kot zločinsko bolna« (Snoj 1969, 10). Pojasnil je, da se sicer zaveda, da je kokoš »navadna kura«, »navadni, sicer živi artikel človeške prehrane«, a dejanje njene smrti na odru je videl kot prikaz razmerja med rabljem in žrtvijo. V tem dejanju je videl tudi »zločin zavestne človeške narave nad drugo zavedajočo se človeško naravo«, s čimer je verjetno mislil na to, da je bila kokoškina smrt gledalcem vsiljena, da je bila kokoš pred njihovimi očmi dejansko zaklana, da so morali gledati smrt živega bitja, čeprav tega niso pričakovali, niti želeli. Smrt kokoške je očitno dojel kot nekakšen sindrom propada vrednot, saj se je zbal, da bi lahko ta smrt vodila

do nečesa mnogo hujšega, zapisal je namreč: »Hkrati ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in v kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča« (prav tam 1969). Marjan Rožanc je smrt kokoške dojel kot konec gledališča kot takega ter obenem »konec kulture in začetek nečesa povsem drugega«. Dejanje označi kot »usoden prag«, ki so ga morali prestopiti gledalci – iz božanske, izbrane, vzvišene in nestvarne kulture so bili prisiljeni zagledati »prostor neposredne stvarnosti z vso svojo grozljivostjo in neposvečenostjo«. Na vprašanje: »Kaj se je torej zgodilo v Križankah?« nam odgovori: »Predvsem to, da smrti ni nihče zaploskal. Vendar gledalci niso onemeli zato, ker niso bili priče smrti vrednega junaka, ampak le kokoši, temveč zato, ker so bili priče zaresne in nepreklicne smrti« (Rožanc 1969, 28).

Rapa Šuklje je v zaključnem dejanju videla zbujanje pozornosti, diletanstvo. S svojim prispevkom je želela predvsem preprečiti »nadaljnje javno mučenje živali«. Dejanje občuti podobno kot Snój in Rožanc – kot nasilje nad gledalci. Šukljetova komentira premiero v Križankah, kjer jo je ogorčilo, da se menda nihče izmed gledalcev ni uprl dogajanju na odru. Sama se je uprla s tem, da je na oder vrgla hruško (ki jo v svoji kritiki omeni Taufer). (Janša 2009, 264) Uprla pa se je seveda tudi s samo kritiko. Zdi se, da naslednje pripiše tako nastopajočim kot gledalcem: ob gledanju klanja kokoši gre »za sladki občutek superiornosti, ko varno, nekaznovano in samo v svoj užitek jemlješ brezbrambnemu bitju življenje; in če se ti posreči, s tem prizadeti še okoli stoječe, občutiš svojo oblast še nad njimi. Vse drugo so besede, besede, besede« (Reprinti 2009, XXI). Avtorica v članku predvidi, da bo dejanje s strani Pupilčkov zagotovo zagovarjano, da bo zanj v prid povedanih veliko besed, a da njegove surovosti ne more preprečiti nobena beseda.

»Zaklana kura je lahko mali narod, njegov omejeni duh. Zaklana kura je lahko tudi TRADICIONALNO GLEDALIŠČE, morala ali pa naša radovednost. Zaklana kura je navsezadnje naša Zemljica, ki že dolgo čaka na svojega petelina.«, se je po drugi strani iz zakola ponorčeval Ivan Cimerman (Reprinti 2009, XXIX). Kljub temu, da je njegova kritika (pravzaprav zgolj opis predstave) zapisana v posmehljivem tonu (gre le za objavo v Pavlihi, humoristično-satirični publikaciji), je po zgornjem citatu sodeč zaznal paleto pomenov, ki bi jih predstava lahko nosila. Odpre zanimiva vprašanja o tem, ali bo smrt kokoši (oziroma sama predstava) tudi znanilec bolj »odprtega duha« Slovencev, ali pomeni konec morale, morda celo začetek »novega gledališča«.

Vili Vuk za mariborski dnevnik *Večer* piše o predstavi, ki si jo je ogledal v Štajerski prestolnici. Po lastnih besedah piše »neuvrščeno«, saj meni, da Pupilija nikogar »nikamor ne usmerja«. Predstavi pripiše ne-dogajanje, buren odziv mnogih pa pripisuje tistemu, kar na odru vidijo in ne tistemu, kar Pupilčki dejansko sporočajo. O Pupilčkih piše, da so pravzaprav povsem »podobni nam, ki tudi poslušamo mamo Pupilijo in sekamo drva, se kopljemo nagi in jemo kokoši«, in doda: »Morebiti jih vsi ne koljemo.«, obenem pa meni, da bi bili sumljivi, če naštetih stvari ne bi delali (Reprinti 2009, XXXIV). Vendarle pa omeni, da je med gledalci in Pupilčki razlika, in sicer so prvi po njegovo otopeli, drugi pa jih na to skozi prizore, ki opozarjajo na potrošniško kulturo, opozarjajo. Sam se na performerje ne jezi, niti ni prizadet, »temveč nam zbujajo smeh naši odmevi [nanje]« - omeni izgon skupine iz Križank in ogorčenost društva rejcev malih živali (prav tam). Gre torej za zelo prizanesljivo kritiko, v kateri avtor niti ne graja niti ne hvali, temveč se predstavi posveti brez predsodkov.

Kakšen teden po premieri je bil izdan intervju s tremi člani skupine – Jovanovićem, Kocbekom in Kraljem z naslovom *Pupilija vznemirja duhove*. Na vprašanje, ali menijo, da so jih kritiki razumeli, so komentirali predvsem Snojevo kritiko. »Mislim, da so kritiki razumeli predvsem sebe. Vendar ne želim polemizirati. Prebral sem kritiko. Začel je s hudičem in je skozi celotno besedilo ostal le pri kuri. Kritika v *Delu* je bila le informacija o zadnjem prizoru. O drugih stvareh ni bilo niti besede,« za konec pa so povzeli: »Kritiki so prišli gledat predstavo z ideološko-političnimi očali. Na tak način niso mogli dosti dojeti bistvo dojemanja v naši predstavi. Kar so rekli, ne zadeva naše predstave, ampak njih same« (Tedenska tribuna 1969). Kasneje so bile objavljene Pupilčkom bolj naklonjene kritike; ali so bile bolj razumevajoče tudi zaradi njihovega intervjuja, v katerem razložijo svoj pogled na predstavo ali zaradi kritikov, ki so »bolj razumeli« njihovo delo, morda pa zaradi reakcij publike, ob kateri so spremljali predstavo, seveda ne moremo reči. Kritike vsekakor niso bile zgolj negativne.

6.1.1.1 Vpliv kritik na Pupilčke

Časopisna gonja proti Pupilčkom je imela povsem realne, celo boleče posledice za nekatere sodelujoče, o čemer priča objavljen odlomek iz osebnega dnevnika ene izmed članic skupine: »pod pritiskom staršev je po premieri odstopilo nekaj članov skupine, ustanovitelji skupine z Dušanom Jovanovićem so se znašli pred sodnikom za prekrške, meni pa je za vedno zaprla vrata svojega doma neka družina v Savskem naselju, ki mi je bila posebej pri srcu« (Kreačič 2009, 106). Tudi Ivo Svetina predvsem Snojevi kritiki pripiše odhod nekaterih Pupilčkov

»Prehude in nerazsodne obsodbe, ki niso imele prav nobene notranje ne zunanje logične povezave s tistim, kar je gledališče hotelo in moralo uprizoriti. A bilo je dovolj, da so nekateri člani Gledališča izstopili iz omenjene predstave. Med njimi je bil tudi Bard Iucundus« (Svetina 1990a, 8). Še v istem tekstu pa avtor izstop Iucundusa pripiše bolj njegovi naravi, prepričanju, da je njegova umetnost »samotna pot«, na kateri se ne sme podrežati kolektivu. Pupilija je s to predstavo literaturo, ki je omogočala individualnost njenega pesniškega jedra, postavila v ozadje in poudarila moč kolektiva, kar je očitno vplivalo na Bardovo počutje znotraj skupine. K njegovi odločitvi za odhod bi naj pripomogla tudi Tauferjeva kritika, v kateri govori o smrti literarnega gledališča (prav tam). Svetina na nekem drugem mestu zapiše, da so kritike močno vplivale na zmanjšanje števila članov, saj »so jih domači začeli "ideološko" prepričevati, naj vendar ne sodelujejo pri tem "grozodejstvu", ali pa so jim celo prepovedali udeležbo pri tem gledališkem početu, saj so bili to v nekaterih primerih mlajši polnoletniki, nad katerimi so imeli starši še nekaj oblasti« (Svetina 2009b, 60). Omeni tudi, da so med starejšo generacijo Pupilčki kljub vsemu imeli močnega zaveznika, profesorja Dušana Pirjevca, »ki je bil prepričan, da je pomembno vztrajati navkljub zgražanju in osuplosti kulturniške srenje. In tako je še enkrat izpričal svoj posluš in intelektualno sposobnost v pravem času presoditi določene umetnostne pojave in jim podeliti pravo mesto v dogajanju epohe« (prav tam). Tudi Šuvaković (v Tanko 2009, 1584) Pirjevcu pripiše spodbujanje odpiranja k novim umetniškim praksam, kar bi naj vplivalo tako na delovanje Ohojevcev kot Pupilčkov.

Gašper Troha pa, poleg Pirjevca, omeni, da so Pupilčke podprli tudi študentje – pri čemer se sklicuje predvsem na predstavo, uprizorjeno v študentski menzi v Rožni dolini. Zbralo se je namreč kar okoli 1200 študentov – brez kakšne posebne reklame. Tudi v mariborski Dom JLA je prišlo ogromno mladih, a nekaj pripadnikov publike zakola ni najbolje sprejelo in so želeli z nastopajočimi celo fizično obračunati (Troha 2012, 129–130).

Dedek v zgornjem sestavku, kljub nestrinjanju z vnukovim dejanjem, ni želel prekiniti vezi z njim, nekateri drugi bližnji pa očitno niso zmogli preseči negativnih čustev, ki jih je sprožilo sodelovanje v skupini in so s svojim vplivom na mladostnika dosegli njegov izstop iz skupine. Spet tretji, kot omenjeni Iucundus, so odšli zaradi idejnih razhajanj. Skupina Pupilija Ferkeverk je kljub vsemu ohranila jedro in s predstavo še naprej vznemirjala občinstvo.

6.1.2 Kritični odziv na rekonstrukcijo

Rekonstrukcijo je režiser prvotne predstave, Dušan Jovanović, komentiral kot inteligentno in zabavno, v njej je videl prenovitev in obenem nadgradnjo originala. A zanj je to »netipičen remake. Projekt, ki je strokoven, zelo spoštljiv do izvirnika, a hkrati zelo kreativen v smislu, da ustvarja neko presežno vrednost« (Megla 2006, 20). Eva Kraševac pa za Tribuno piše, da Hrvatini zelo faktilno sledi izvirniku in da je predstava »le mestoma konstruktivno nadgrajena z elementi sedanjega časa«. Sodobnim Pupilčkom ne pripisuje karizme in moči originalne skupine, opazi pomanjkanje zagretosti in angažiranosti performerjev in ugotavlja, da je za to, čemur bi lahko rekli tudi pomanjkanje uporniškega naboja, morda kriv duh časa, v katerem nas ne more prav nič več šokirati (Kraševac 2009, 25).

In kako so ponovno uprizoritev videli drugi?

Klavdija Figelj je o njej pisala po predpremierni predstavi v Medani, ob deseti izvedbi Dni poezije in vina. Predstava naj bi si s predstavo *Krst pod Triglavom* delila oznako »najbolj vplivno eksperimentalno scensko delo in sploh dogodek slovenske gledališke neoavantgarde«. Omeni interdisciplinarnost, ki bi jo naj ravno Pupilija vnesla v slovensko gledališče, samo predstavo pa poimenovala kontragledališče (Figelj 2006, 10).

Marjana Virant Pupilijo umesti v Maskin dogodek ob izdaji 100. številke revije Maska, *Maska 001*, v okviru katerega je bila rekonstrukcija premierno predstavljena.³⁸ Zapiše zanimivo misel, in sicer da »je v ospredju predstave bolj kot rekonstrukcija nekega dogodka preizpraševanje o njem v luči današnjega časa, v katerem smo spet priča totalitarizmu, tokrat povzročenemu z diktaturo kapitala.« O tem nekoliko podrobneje govori in na primeru opiše Benka Pulko, svetovna popotnica:

»Kapitalistični okus originalno socialistične predstave je očiten. V štruce kruha so spravili svetlečo se revijo z domačega trga, ki je bila za promocijo pripravljena odriniti nekaj cvenka. Sporočilnost je zbledela z dejstvom, da o omenjeni reviji takrat [leta 1969, v času originalne Pupilije] ni bilo pri nas ne duha ne sluha. Štrucam, ki so rabile tudi za zglavnike, bi morda najbolje pristajal osrednji slovenski dnevnik« (Pulko 2006).

³⁸ Članek je objavljen na dan premiere, ker verjetno pomeni, da si je avtorica ogledala kakšno vajo ali morebitno predpremiero.

Namiga, da je šlo pri slovenski reviji za plačano reklamo, nismo preverili, bi pa dejanje (če je resnično) lahko razumeli tudi kot neke vrste provokacijo – kot poudarek kapitalistične miselnosti danes napram tisti iz sedemdesetih, ko ustvarjalci niso mogli pričakovati državnih subvencij, niti (finančne) podpore drugih javnosti (lokalne skupnosti, podjetij, kulturnih institucij ipd.).

Matjaž Pograjc (2006), režiser predvsem gledališko-plesnih predstav, v svojem blogu do rekonstrukcije ni bil preveč prijazen. Obregnil se je predvsem ob neprestano omenjanje kokoši in posledic zaključnega dejanja njenega zakola (v medijih). O režiserjih obeh različic predstave razmišlja: »Ni mi pa vseeno, če ljudje nimajo domišljije. Če sebe jemljejo preveč zares. Če so tako zaljubljeni vase, da so pozabili na humor. Če so nesmrtni še za živa. In to zaradi zaklane kure na odru. Ne zaradi dobre predstave. Zaradi škandala in ne zaradi teatra.« Za oba ima predlog, ki bi naj verjetno izpadel smešno:

Zgodovina se mora ponoviti, najprej kot tragedija in potem kot farsa. Zato predlagam Hrvatinu, da namesto kure zakolje kar sebe. Še bolje pa bi bilo, če bi ogromna kura zaklala njega in Jovanoviča skupaj. Prizor naj bo videti nekako tako kot pri Woodyju Allenu, ko ga je preganjala ogromna roza joška. Tako bosta Dušan Jovanovič in Emil Hrvatini izbrala najmogočnejšo nesmrtnost, ne Majhno (spomin na človeka, ki ga ohranijo samo njegovi osebni znanci), in ne Veliko (spomin na pokojnika se ohrani tudi med ljudmi, ki ga osebno niso poznali), temveč Smešno nesmrtnost. Tako nesmrtna bosta, da bosta končala celo v šalah z nadaljevanji. Nekaj takega kot Mujo pa Haso ... Juhuhuhu! (Pograjc 2006).

Kaže, da gre za provokacijo, ki se obregne ob domnevno samozagledanost režiserjev in na sloves predstave, ki po avtorjevem mnenju temelji na zakolu kokoške. Gre za mnenje enega izmed danes najuspešnejših gledaliških režiserjev in njegov porog ob domnevnem razlogu za kultnost Pupilije je razumljiv.

Pograjc pa ni edini, ki ga je prizor s kokoško vrgel iz tira. Matej Bogataj (2006, 21) je za časopis *Večer* zabeležil, da se je na končni prizor rekonstrukcije, »na kateri so konec šestdesetih prvotno zaklali kuro, zdaj pa to ne gre več zlahka in po zakonu (kako hitro napreduje zavest!) in so provocirali prostovoljca iz publike, naj to stori«, skorajda javil in izpolnil nalogo ter s tem skorajda »vzel na zgražanje tistih, ki se v intimi bašejo s kebabi in piščančjimi salamami, na sprejemih pa "samo" z na klavničnih odpadkih zrejenimi lososi in brancini, umor nase.« A tega seveda ni storil.

Bolj poglobljeno analizo in umestitev predstave v zgodovinski kontekst sta pripravila danes uveljavljena gledališka teoretika Rok Vevar in Blaž Lukan. Vevar na kratko pojasni, iz česa je pravzaprav črpal režiser: »Hrvatini so bili pri rekonstrukciji Pupilije v resnici na razpolago: scenarij za originalno predstavo in vsota recepcij dogodka (zrežirani filmski posnetek predstave, vendar ne v integralni verziji, kritike dogodka, pričevanja nastopajočih itn.), do dogodka samega pa v skladu z efemerno "naravo" gledališča ni imel dostopa« (Vear 2006, 12). Kot lucidno ugotovi Vevar, je režiser zaradi teh okoliščin svoj pogled prilagodil danim kulturno-zgodovinskim okoliščinam, obenem pa je v predstavo vpel gledalca,³⁹ in sicer tako, da se »primeri trenutek, ko postane gledalec nenadoma in nepričakovano objektiviran: to je travmatični trenutek, ko ga predstava zagleda in se gledalcu vrne njegova gledalska investicija na zgoščen način kot subjekt« (prav tam). Verjetno opisuje občutek, ko gledalec ugotovi, da predstava v njem izzove mnoga občutja, katerih obuditve pred začetkom predstave ni pričakoval (npr. zakol kokoši lahko povzroči občutek nemoči, občutek izgube nadzora nad realnostjo). Na zanimiv fenomen opozori tudi Lukan, ki v rekonstrukciji Pupilije opazi pravzaprav tri predstave. Prva je »spomin kot tak, ki je praktično edini vir za gledališko zgodovino«, a spomin na predstavo lahko obudijo samo materialni viri, ki so selektivni in ne nujno objektivno resnični. Druga je rekonstruirana predstava, vsaka posamezna iz leta 2006 (tudi tista iz leta 2009), ki je »povsem aktualna predstava z istim naslovom, kot ga je nosila njena predhodnica, vendar je povezava z njo že povsem irelevantna.« Tretja pa je rekonstrukcija kot celota. Torej rekonstrukcija, združena s spominom na original, »ki obe (ali več) ostali(h) nadgrajuje in se pred gledalcem vzpostavlja kot edina možna predstava 'po modelu', kot predstava kot taka, ki ni več posnetek oziroma se iz posnemanja napaja, pri tem pa išče svoje lastne mehanizme in učinke« (Lukan 2006, 13). Vevar poišče razloge za »zgodovinskost« Pupilije in kot prvega izpostavi »kultni zakol Kure«. Izpostavi problematičnost reduciranja predstave na ta zadnji prizor: »Kura je ravno toliko mesto (uzurpiranega) spomina, kot tudi mesto pozabe. Pozabe Pupilije kot predstave« (Vear 2006, 12). Spomni na to, da je Pupilija ena pionirk uporabe »praznega prostora« na Slovenskem, da je uvedla multitekstualnost v smislu združevanja različnih žanrov teksta, eklektičnost »form odrskega nastopa« (ples, performans, »body art«, dramski dialog in monolog idr.), ki je na oder povabila večinoma naturščike, od katerih ni pričakovala uporabe igralskih tehnik ter ni sledila linearnemu časovnemu zaporedju, saj bi lahko tudi drugačna razporeditev prizorov

³⁹ Tovrsten pogled avtor sicer pripiše Hrvatinovim predstavam nasploh, še posebej naj bi tehniko uporabljal v zadnjih nekaj predstavah (Vear 2006).

podobno učinkovala. »Vsa našeta dejstva so leta 1969 zarezala v določen režim avtoritarnega pogleda uradne kulture na umetnost in v tem je bila Pupilijina političnost« (Vear 2006, 12).

Eva Kraševac v Tribuni ob dogodku Šoking gala šov ugotavlja, da je pravzaprav edina provokacija, ki je sodobni Pupiliji še preostala, na zakol čakajoča kokoš. Meni, da z vsem ostalim predstava leta 2009 več ne provocira, političnih osti niti ne išče, temveč zgolj dokumentira original. Namen rekonstrukcije vidi v raziskavi originalne predstave z domiselnimi umetniškimi postopki. Sicer pa opazuje neko splošno pomanjkanje upora v sodobnem gledališču in predstavi pripiše, da je vsaj opozorila na nujnost upora v vsakršni umetniški formi (Kraševac 2009, 25). Z obuditvijo spomina na upornost, kritičnost in provokativnost Pupilčkov je namreč spomnila, da umetnost mora iskati kritične točke vsake sodobnosti.

Boris A. Novak, uveljavljen slovenski pesnik in pisatelj je Jovanoviću v časopis *Dnevnik* zapisal nostalgичno obarvan hvalospev Pupiliji:

Dragi Dušan, tudi sam sem si z užitkom ogledal sijajno Hrvationovo rekonstrukcijo Pupilije, ki je zastavljena kot dvojna ekspozicija: ves očaran sem znova videl nekdanji gledališki eksperiment, v katerem si kot režiser fokusiral divjo, lepo, ekstatično energijo skupine nadarjenih mladih iskalcev in raziskovalcev. Današnja oživitve Pupilije je obenem interpretacija, komentar, refleksija v dvojnem smislu – v etimološkem pomenu odseva in v pomenu premisleka. In navdalo me je domotožje po neznanskem pogumu, ki je nosil umetnike šestdesetih let. Okameneli vrednostni sistem slovenske družbe tistega časa, to strašno mešanico partijske represije in tradicionalne klerikalne dvoiličnosti, je bilo nujno treba razbiti: eksperimenti skupine OHO, Šalamunov Poker in predstave gledališča Pupilije Ferkeverk so mejniki v zgodovini umetniškega junaštva. Od njih smo se nekaj let mlajši pesniki učili poguma in domišljije, od njih smo se učili, kaj pomeni biti pesnik (Novak 2006).

Jovanović mu v odgovoru prizna, da je ob ogledu predstave »zrl v svoj mladostni profil« in priznal povod za stvaritev Pupilije. Njegovo izpoved lahko razumemo celo kot ključ za razumevanje predstave:

V socializmu mi je šla najbolj na živce njegova 'religioznost'. Religioznost je v meni izzivala akutno potrebo po ideološki blasfemiji, osvoboditvi, igri, sproščenosti. V Pupiliji sem zavestno provociral s trivialnostjo; horoskopi, zaupni pogovori, fotoromani, reklame, golota, pa seveda tudi klanje žive kure. Ta pogrošnost vsebine je bila rokavica, ki smo jo vrgli patetični viziji prihodnosti v obraz. Humor proti puščobni resnobi eshatologije modernost prosti dogmi. Popularna kultura kot estetska in politična

subverzija. Evo, vidiš, socializem smo uspešno zjebali, prihodnost je že prišla, in krog se je sklenil (Jovanović 2006).

Javno zapisane spomine konča z grenkobo. Ugotovi, da mladostniško uporništvo njegove generacije ni vodilo v prihodnost, kakršno so si želeli. V prispodobi sedanost označi kot čas pehanja za bogastvom in družbenim ugledom in vpraša se, ali ga danes še kaj povezuje s Pupilijo. Iz njegovega zaključka je jasno, da je ohranil smisel za ironijo in norčavost (»Ej, Boris, zdaj moram peljati svojega saaba na servis. Že spet sem v dizel mašino natočil bencin. Že drugič v tem letu!«), a da se obenem zaveda, da preprosto je del te sedanosti, da ga je posrkala vase (prav tam).

Da gre pravzaprav za »dokumentarno gledališče« se s Hrvatinom strinja Gregor Butala (2006, 16) in vidi ravno v dokumentarnem pristopu presežno vrednost, »kajti recitiranje Koseskega, Majakovskega, golota, namigi na spolnost ter ludistično kršenje 'umetniških zakonitosti' danes, kot je pač razumljivo, niti približno ne bi učinkovali na enak način kot pred skoraj štiridesetimi leti« (Butala 2006, 16). Vseh dvajset prizorov prikaže male, vsakdanje zgodbe, a kritikov sama zgodba v času uprizoritev (od oktobra 1969 do maja 1970) ni pritegnila tako, kot jih je pritegnila škandaloznost že omenjenih prizorov. Rekonstrukcija pa zadnji prizor s kokoško prikaže malo drugače kot original. Vevar novost označi z izrazom poslastica 'razlike'. Gre za to, da Hrvatin gledalcem ponudi štiri možne zaključke: prvi je posnetek zakola, drugi branje Zakona o prepovedi zakola živine na javnih mestih, tretji pričevanje o originalnem zakolu, zadnje pa zakol sam. Gledalci glasujejo za eno izmed možnosti, izbrana je tista z največ glasovi. Če je to zadnja – zakol – so vsi, ki so zanj glasovali vabljeni, da ga izvedejo. Zgoraj omenjeni Bogataj verjetno ni bil edini izmed gledalcev, ki so si zaželeli končati delo, a dejansko izvedel ga ni nihče. Lukan današnjemu zakolu sicer pripiše podobno »učinkovitost« kot ga je imel leta 1969. Zapiše, da je bilo ob zadnjem dejanju (tudi) tokrat čutiti nelagodje, »tako zaradi obujenega spomina na 'klanje' izpred skoraj štirih desetletij, o katerem smo nekaj malega vedeli, kot zaradi – sicer ne povsem dokazljive – smrti živega bitja pred gledalčevimi očmi« (Lukan 2006, 13).

Za konec pregleda kritik zapišimo še oceno Benke Pulko o tem, kaj bi naj Pupilčki dejansko bili: »Nedvomno so Pupilci srhljiva farsa o Slovencih in naši zahojeni poslušnosti, podložnosti in privzgojeni nespektakularnosti ter o tem, kako se pustimo zmanipulirati vsakemu, ki ima malo volje in pet minut časa. Mi si mislimo svoje, rečemo pa nič« (Pulko 2006). Pulkova se s teatrom sicer ne ukvarja profesionalno, zato bi lahko njeno kritiko

obravnavali tudi v poglavju o gledalcih, a smo jo zaradi samega žanra pisanja uvrstili med kritike.

6.3.1 Primerjava

»Kritika je predstavo razmrcvarila z enotnostjo, ki je med različnimi gledališkimi pisavami nenadoma zgladila takorekoč vsa generacijska nesoglasja« (Vear 2006, 12). Vear povzame splošen odnos kritikov do predstave leta 1969. Oglejmo si, o čem pravzaprav govori in ali njegova ugotovitev drži.

Tabela 6.1: Vrednotna ocena kritik originalne predstave

Ocena	Avtor	Naslov članka	Medij	Opombe
N	Jože Snoj	Zavestni ali nezavedni rablji?	Delo	Pupilčki kot rablji.
N	Rapa Šuklje	Za kaj gre?	Delo	Ogorčena reakcija na zakol kokoške.
N	Drago Marušič	Kdo je ubil Pupiljo Ferkeverk	Katedra	Predstavo opiše kot »cenen protest«.
N	Ivica Bozovičar	Kaj je nova Pupilija ...	Ljubljanski dnevnik	Obregne se ob ekshibicionizem.
N	Denis Poniž	Corporum sectio Pupilije 443	Mladina	O nepotrebnosti Pupilije.
N	Ivan Cimerman	Pupilija in Pupilčki	Pavliha	Ciničen pogled.
N	Marjan Rožanc	Ali je smrt - smrt?	Problemi	Smrt kokoške kot konec gledališča.
P/N	Janez Pirš	Abortus Pupilje Ferkeverk	Mladina	Anketa med gledalci v študentskem naselju.
P/N	Janez Kajzer	Kritika je zalegla	Tedenska tribuna	Gre za reakcijo na članek »Pupilija vznemirja duhove«.
P/N	Vili Vuk	Prišli so Pupilčki	Večer	»Nevtralen«, maniborski pogled.
P/N	Jože Snoj	Narobe razumljena kritika	Delo	Pojasnilo, da s kritiko "Zavestni ali nezavedni rablji?" ni nameraval vplivati na izgon iz Križank.
P	Andrej Trupej	Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki	Mladina	Pupilija kot prispodoba sodobnega sveta (l. 1969).
P	Veno Taufer	Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki	Naši razgledi	Oznani smrt literarnega gledališča.
P	avtor neznan	Pupilija vznemirja duhove	Tedenska tribuna	Intervju z Jovanovičem, Kraljem in Kocbekom.

Iz zgornje preglednice obravnavanih kritik in člankov iz leta 1969, lahko razberemo, da je bila približno polovica zapisov negativno ovrednotenih⁴⁰ – izmed štirinajstih kar sedem, zgolj tri pa so bile izrazito pozitivne, upoštevajoč intervju s samimi avtorji, v katerem pojasnijo svoje motive in poglede na predstavo. Zanimiva je primerjava časopisnih hiš, ki so objavile najmanj dva prispevka na temo Pupilije, to so *Delo*, *Mladina* in *Tedenska tribuna*. Vidimo, da so v *Delu*, osrednjem slovenskem dnevniku, izšle vrednostno negativno ocenjene kritike, z izjemo Snojeve pojasnitve prvotne kritike. V *Tedenski tribuni*, informativno-razvedrilnem tedniku, smo prebrali intervju z avtorji, na kar je bil objavljen članek, v katerem so bila navedena zgolj dejstva o dogajanju po predstavi. Najbolj zanimiva je *Mladina*, splošnoinformativni politično-

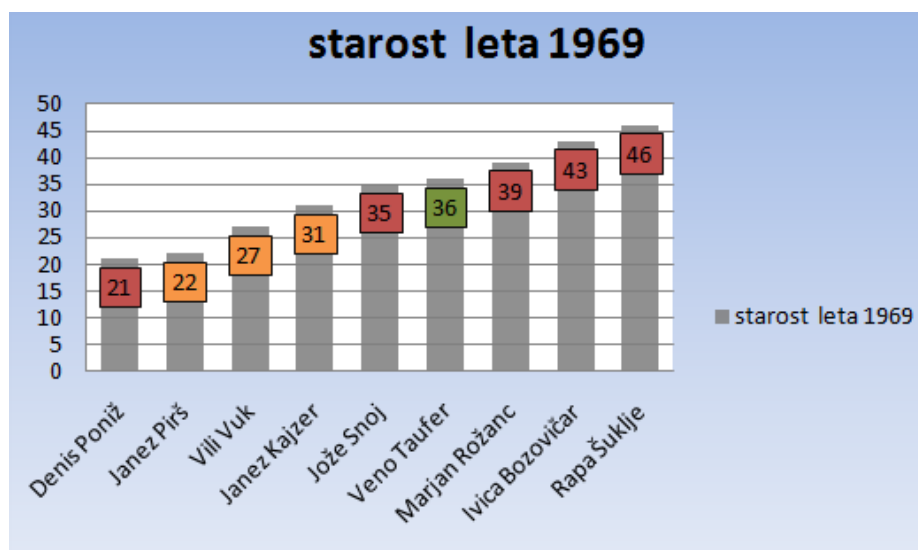
⁴⁰ Vrednotenje je avtorica diplomske naloge ocenila po lastni presoji in jih je potrebno jemati kot subjektivno oceno.

kulturni tednik, v kateri lahko preberemo dokaj nevtrarno anketo med obiskovalci ene izmed predstav, oglasi se tudi njihov sovrstnik in bivši član skupine 443, Denis Poniž, ki napiše predstavi precej nenaklonjen sestavek, po drugi strani je Andrej Trupej v primerjavi z njim oziroma tudi sicer zelo pozitiven. *Mladina* je na ta način zastopala več pogledov in se izkazala za najbolj raznolikim mnenjem prijazno revijo.

V resnih publikacijah informativne narave kot so *Delo*, *Ljubljanski dnevnik*, *Večer*, *Naši razgledi* in *Problemi*, so bile objavljene štiri negativno ocenjene kritike, dve nevtralni in ena pozitivna. V *Katedri*, časopisu Študentske zveze Maribor, in v satiričnem *Pavlihi* sta bila objavljena negativna odziva. Vse naštetu kaže na precej raznolik in nepredvidljiv odziv posameznih časopisnih hiš.

Vevarjev citat lahko potrdi spodnji grafikon, v katerega smo vnesli (približno) starost avtorjev prispevkov.⁴¹

Tabela 6.2: Starost kritikov leta 1969



Vidimo lahko, da starost nima izjemnega vpliva na vrednotenje, se pa vseeno kaže nek pričakovan trend, in sicer da so starejši predstavo ocenili bolj negativno od drugih. Izmed vseh po starosti vendarle izstopa Denis Poniž, v času pisanja bivši član GPF. Najmlajši izmed omenjenih je svoje nekdanje kolege ocenil precej negativno. Kritiki, ki jih ocenjujemo

⁴¹ Izračunali smo jih glede na letnice rojstev avtorjev, ki so bile dostopne v virih kot so *Veliki slovenski biografski leksikon osebnosti*, *Enciklopedija Slovenije* in splet. Vsi avtorji v teh virih niso bili navedeni, zato jih nismo vključili v analizo. Ker smo pri izračunu upoštevali zgolj letnico rojstva, lahko seveda pride do odstopanj.

nevtravno, so si starostno precej blizu – v razponu devetih let – in lahko rečemo, da se vsi uvrščajo v kategorijo mladih. Veni Taufer, edini s pozitivnim vrednotenjem predstave po starosti ne izstopa iz kroga negativno naravnanih kritikov. Ker obravnavamo majhno število člankov z omenjenim dostopom do podatkov o starosti avtorjev – podatkov o nekaterih avtorjih ni bilo mogoče najti, iz zbranih podatkov ne moremo povzeti prepoznavnega vzorca oziroma nekega splošnega pravila.

Vevarjeva začetna izjava o poenotenem negativnem kritičkem odzivu med vsemi generacijami delno drži. Negativno oceno sta podala najmlajši in najstarejša obravnavana kritika, tako da je starostni razpon teh kritik najširši, pokrije celo generacijo. Smo pa ugotovili, da kritičke presoje niso bile enotne. Predstava je bila ocenjena tudi izrazito pozitivno ali pa nevtravno. Torej Vevarjeva trditev v tem delu ne drži.

Tabela 6.3: Vrednotna ocena kritik rekonstrukcije

Ocena	Avtor	Naslov članka	Medij	Opombe
N	Matjaž Pograjc	Brezglava kura napadla brezglava režiserja	osebni blog	Kritika avtorjev in kritika glorificiranja zakola kokoši.
P/N	Matej Bogataj	Najboljši nbiči nč ne lovijo več	Večer	O zakolu kokoši in dvoličnosti gledalcev.
P/N	Benka Pulko	Kura je na srečo preživela	Jana	Nekoliko žolčna kritika Slovencev skozi kritiko predstave.
P/N	Eva Kraševac	Šoking gala šov ali vstop Pupilije v zrela leta	Tribuna	O prebojih originalne predstave in razlikah med obema verzijama.
P	Klavdija Figelj	Zakaj kokoš ni bila obglavljena?	Primorske novice	O avantgardi in uporu danes.
P	Marjana Virant	Pravi čas za rekonstrukcije	Finance	O današnjem pomenu predstave.
P	Gregor Butala	Predstave, ki jih "ni bilo"	Dnevnik	Primerjava obeh različic predstave, zadnja pozitivno vrednotena.
P	Blaž Lukan	Tri predstave v eni sami	Delo	O treh različnih pogledih na rekonstrukcijo.
P	Rok Vevar	Original, ponovitev in razlika	Večer	Poglobljena primerjava predstav.
P	Dušan Jovanović	Navzven podoba raja, navznoter pekel	Dnevnik	Nostalgichen pogled nase v sedemdesetih.
P	Boris A. Novak	Najpomembnejša stvar na svetu je bonton	Dnevnik	O avantgardi v 70-ih kot zgodovinskih mejnikih.

Kritike rekonstrukcije po drugi strani kažejo precej drugačno sliko. Med njimi je zanemarljivo število negativnih odzivov oziroma kot jasno negativno nastrojenega ocenjujemo zgolj prispevek Matjaža Pograjca. Med nevtravnimi je posebna (amaterska) kritika Benke Pulko, ki sicer hvali določene režiserske prijeme, obenem pa je njena kritika usmerjena predvsem na Slovence. Predstavo namreč dojema kot »srhljivo farso« o Slovencih, na koncu pa jo priporoči »zdržljivim«. Nekateri avtorji se spomnijo prvotne uprizoritve in o njej pišejo z nostalgijo. Posebej dragocen je prispevek Jovanovića in Novaka, ki zapisu o koncu šestdesetih dodata osebno noto, tako da lahko na obdobje pokukamo skozi njune oči. Rok Vevar, Blaž Lukan in Eva Kraševac podajo strokovne kritike, ki postavijo rekonstrukcijo v teoretične okvirje.

6.2 Cenzura

Umetnikom bi naj bila dana svoboda umetniškega ustvarjanja. Skozi umetnost bi jim moralo biti omogočeno posredovati lastno resnico, pogled na svet, brez strahu pred kaznijo. A zmeraj to ni mogoče.

Janez Janša v prispevku za zbornik ob 40. obletnici Pupilije kot enega izmed razlogov za rekonstrukcijo predstave navede selektivni pogled nanjo – predstavljena je bila predvsem kot škandal. »To je predstava, za katero je prva reakcija zakol kokoši, za tiste, ki so jo gledali, pa mogoče dodajo še goloto, homoseksualnost, občevanje z globusom ... Pupilija ni zamolčani del zgodovine sodobnih scenskih umetnosti, o njej obstaja referenčno gradivo. Prej bi lahko rekli, da je preskočeni del te zgodovine. Vendar v splošni zavesti obstaja kot škandal« (Janša 2009, 269–270). Janša nadalje trdi, da je bila Pupilija zlasti med kulturniki dojeta kot eksces, zaradi česar bi naj bila tudi izločena iz »glavnega toka« gledališke zgodovine. Nadalje opozori, da so bili (tehnični) presežki predstave spregledani oziroma cenzurirani. Govori predvsem o načinu igre, o novostih povezanih s tem. Omeni vsakdanjost, neigranje, nadidentifikacijo, ludistično igro ter parodijo vzvišenega (prav tam 270–271). In res v gradivu, ki ga obravnavamo, komajda najdemo kakšno omembo novih pristopov, neklasičnih elementov, ki jih Pupilija prinese v slovenski prostor. Kot smo nakazali že v poglavju o kritiki, je »vlogo cenzure /.../ prevzela gledališka kritika in publicistika tistega časa, oblast se z implicitno cenzuro ni več vmešavala« (Poniž 2010, 14).

Raziskovanje cenzure se največkrat osredotoči na cenzuro v literaturi, nekatere avtorje pa zanimajo tudi druga področja. Med slednjimi je tudi Gašper Troha, ki v razpravi o socialistični in demokratični cenzuri v slovenskem teatru že na začetku omeni, da tako v SFRJ kot v Republiki Sloveniji uradna cenzura ne obstaja, medtem ko je bila neuradna cenzura zagotovo prisotna. Zato se je odločil, da bo »izraz cenzura uporabljal za vsak poseg v umetniško delo, ki je posledica oblasti oz. njenih pojavnih oblik (npr. zakoni, uredbe, način dodeljevanja sredstev, organizacija institucij). Ti posegi so lahko zunanji, kar pomeni, da se prepove, onemogoči ali oteži avtorjevo javno delovanje, ali notranji, ko avtor zavestno spremeni svoje delo, da ne bi prišel v konflikt z oblastjo oz. družbo« (Troha 2008, 96). Pri slednji gre za avtocenzuro (v nadaljevanju tudi samocenzuro). Troha poudari, da »gre pri razlikah med obema bolj za vprašanje forme kot moči« (prav tam). Poniž omeni, da je bilo pri nas raziskovanje cenzure umetnosti v času komunizma omogočeno šele z uveljavitvijo

demokracije. V starem sistemu so se namreč posluževali »skritih ali prikritih cenzurnih postopkov vseh vrst, ki so onemogočali, da bi v javnost v večjem obsegu in enakopravno z ideološko čistimi idejami stopile tudi konkurenčne (nasprotne) ideje« (Poniž 2010, 12). Vsi cenzurni postopki pa očitno le niso bili prikriti. V članku o cenzuri na literarnem področju Aleš Gabrič (2008, 73) pojasni, da so bile od šestdesetih let dalje »prepovedi uvoza knjig objavljene tudi v uradnih listih, po večini pa je šlo za politična dela, v katerih so avtorji kritizirali komunistično oblast v Jugoslaviji.« V nadaljevanju izvemo, da je bil velik razmik med uradno prepovedanimi deli (okoli 11 naslovov) in neuradno prepovedanimi knjigami. Slednje so v NUK-u hranili v posebnem »direktorjevem fondu«, do katerega je bilo mogoče dostopiti s posebnim dovoljenjem direktorja knjižnice, vseboval pa bi naj kar okoli 700 naslovov tako domačih kot tujih del (prav tam, 74).

Marjan Dović izpostavi, da cenzura zagotovo ni izmislek totalitarizmov, ampak gre, vsaj v smislu nadzora »pretoka idej s strani nosilcev moči«, za konstanto prav vsake kulture. So pa bili totalitarni sistemi med bolj kreativnimi, saj so se posluževali raznovrstnih postopkov; »od brutalnih represalij do izpiljenih strategij, vtkanih v vse družbene pore (družba ovaduhov), od neformalnih "prijateljskih pogovorov" do paranoidne samocenzure« (Dović 2008, 2). Cenzura je pravzaprav bolj prisotna, kot bi slutili. Dović omeni, da so nedavna odkritja o življenju v Jugoslaviji v zadnji polovici 20. stoletja pokazala, da je komunistična oblast uporabljala precej učinkovite načine omejevanja svobode in da je znala potlačiti številna dejstva. Kljub temu, da cenzure uradno ni bilo, smo po njegovo torej živeli v cenzurirani kulturi, v kateri so bili mogoči tudi nečloveški zločini, kot so Goli otok, montirani (dachauski) procesi in množični poboji, o katerih še danes težko govorimo⁴² (prav tam, 1).

Cenzura lahko torej bistveno vpliva na človeška življenja, zato jo je potrebno (v kolikor je primerna) uveljavljati s pazljivim spoštovanjem. Ker obravnavamo cenzuro, ki je doletela Pupilčke, si oglejmo, kako se je izrazila v povojnih letih socializma in kako so jo doživeli rekonstruktorji predstave v demokratični Sloveniji.

⁴² Avtorica biva le lučaj od Hude jame in opaža, da so poboji med starejšimi vaščani še danes tabu tema. Ob poizvedovanju se zdi, da so zanje vedeli »vsi«, a o tem, zakaj, kako in kdo jih je izvedel, ne govori skoraj nihče.

6.2.1 Socialistična cenzura prvotne predstave

V raziskavi Jugoslovanskega gledališča po drugi svetovni vojni Jovičevićeva (2008, 80) ugotovi, da »[m]edtem ko so se gledališki umetniki v drugih delih vzhodne Evrope dobro zavedali represije in pritiskov, so se jugoslovanski dramatik in gledališčniki čutili precej politično svobodne. Ta lažna svoboda se je odražala v potovanjih, boljših plačilih ter možnosti politične izbire; vse to se je zdelo lažje dosegljivo kot v drugih vzhodnoevropskih državah.«

Socialistična cenzura, torej cenzura, med leti 1945 in 1991, ko je v tedaj še Jugoslaviji, vladala socialistična oblast, uradno naj ne bi obstajala. Denis Poniž (2010, 11) opozori na jasen primer nepriznavanja cenzure v Sloveniji – govori o t. i. metacenzuri, za katero je značilno »prekrivanje dejstev in podatkov o tem, kako je organizirana in kako deluje cenzura«. V Enciklopediji Slovenije iz leta 1988 ni bilo definiranega gesla cenzura, kar interpretira takole: »Če bi namreč priznali (uredniki enciklopedije op. a.), da je geslo potrebno, bi priznali posredno tudi obstoj cenzure; v tem primeru bi morali navesti vse tiste primere omejevanja svobode pisnega in ustnega izražanja, za katere danes vemo, da so bili cenzurni posegi. Če pa bi geslo cenzura vseeno objavili in hkrati trdili, da pri nas cenzure ni bilo, bi se seveda postavili na laž; tega pa verjetno niso želeli« (Poniž 2010, 12).

Poniž za tedanjo cenzuro uporabi izraz »nevidna cenzura«, ki jo je, v nasprotju s klasično cenzuro, še posebej težavno dokazati (kako dokazati nekaj, kar uradno ne obstaja). Pripisuje jo predvsem totalitarnim režimom, pripisuje ji ideološki pogled in zanemarjanje estetskih in moralnih razsežnosti umetniških del. Značilnost takšne cenzure so represivni ukrepi ob ugotovitvi kršitve, zaradi česar bi naj bili avtorji še bolj spodbujeni k samocenzuri in s tem ohranitvi svojega dela (prav tam). Cenzorji so bdeli nad pojavi kot so antisocialistična propaganda oziroma vsakršno sovražno delovanje proti sistemu in njegovim predstavnikom. Zlasti med leti 1945 in 1960 so tovrstne dejavnosti dojemali kot vnos tujih, buržuaznih, imperialističnih, dekadentnih in kozmopolitskih vplivov (Poniž 2010, 29). V takšnem vzdušju nagnjenost avtorjev k samocenzuri ni presenetljiva, samocenzura je učinkovito nadomestila cenzuro, obenem pa je bila Jugoslavija zaradi tega prikazana pozitivno, kot država brez cenzure (prav tam, 23).

Država je torej precej očitno vplivala na cenzurne postopke po drugi svetovni vojni, Aleš Gabrič o tistih, vezanih na literaturo, zapiše: »Na končno podobo knjižne ponudbe v Sloveniji v

tem času ni vplivala zgolj naknadna cenzura kot poseg oblasti proti konkretnemu literarnemu delu. Oblast je nadzirala tudi knjižni trg in za natisnjena in javno dostopna dela večkrat dosegla, da je na trg prišel izdelek, ki je ustrežal njenim predhodnim zahtevam in bil že predhodno »očiščen« vplivov »škodljivih« idejnih ali političnih pogledov« (Gabrič 2008, 63). Jovičevićeva meni, da se je tudi teater zdel konformističen in ukročen, saj disidentska dramatika in gledališče nista dosegla veliko ljudi, obenem pa navaja, da je bilo glede na danes dostopne statistične podatke večje število ljudi, ki so se upirali uradni ideologiji, kot je to običajno prikazano (Jovičević 2008, 81).

Gašper Troha socialistični cenzuri pripiše »dvoumnost pravil in nekonsistentnost posegov«, kar bi naj spodbudilo kreativnost ustvarjalcev in pripeljalo do napredka slovenske gledališke umetnosti. Zaradi te nedorečenosti so gledališki umetniki iskali nove subverzivne tehnike, se učili novih načinov maskiranja kritike družbe in s tem poskrbeli za razcvet slovenskega gledališča in dramatike (Troha 2008, 100). Ta nejasnost pravil bi naj omogočila tudi, da je bil zadnji prizor lahko izveden in da so ustvarjalci iz kazenskega postopka izšli skoraj nekaznovani. Aldo Milohnič se z njegovo tezo delno sicer strinja, a opozarja, da v času postopka proti obtoženim še ni obstajal zakon, ki bi omogočal postopanje v primeru Pupilčkov.⁴³ »Ker v takratnem zakonu ni imel ustrezne podlage, da bi člane gledališke skupine kaznoval zaradi očitanih dejanj domnevne grobe žalitve javne morale in mučenja živali, je v tem delu odločbe razsodil v korist obdolžencev« (Milohnič 2009, 249). V povojnem času zapor ni bila edina kazen, Jovičevićeva našteje nekaj subtilnejših variant, ki jih je uporabljala oblast, in sicer: »izguba službe, blatenje v medijih brez možnosti zagovora, cenzura vseh vrst javnega udejstvovanja in družbena izolacija v obliki groženj ter izsiljevanja prijateljev in znancev (2008, 81)«. Avtorica navede podatek, da je bilo v Jugoslaviji med letoma 1945 in 1991 prepovedanih kar preko sedemdeset produkcij, ampak o tem »ni skoraj nobenih dokumentov in dokazil o takšnem dogajanju«. Ostale so le govorice in namigi, nejasna pričevanja in posredni dokazi. Obstoj alternativnih gledališč pa je bil celo dovoljen, v kolikor njihov vpliv na občinstvo ni bil preširok (prav tam, 83). Represija je mnoge umetnike po opažanjih Denisa Poniža privedla do nasprotnega učinka kot je pričakovala oblast: »pri nekaterih avtorjih se je občutek, da morajo samocenzurno posegati v svoja besedila spremenil v tih, ampak odločen odpor proti "samopohabljanju"« (Poniž 2010, 40).

⁴³ V uradnem listu Republike Slovenije je bil Zakon o zaščiti živali prvič objavljen šele konec leta 1999. (Zakon o zaščiti živali) Zanimivo, Milohnič (2009, 251) omeni še eno Jovanovičevo predstavo, v kateri se *avtocitira* in ponovno – nekaznovano – uprizori zakol kokoši. Gre za predstavo *Lepotica in zver* iz leta 1985.

Jovičevićeva (2009, 175–176) ugotavlja, da so bili v jugoslovanskem gledališču tisti, ki so si prizadevali za »estetsko drugačno gledališče« sumljivi. Kljub temu, da cenzura uradno ni obstajala, so tako gledališčniki pod vtisom, da »jih nekdo spremlja in opazuje« izvajali učinkovito samocenzuro.

6.2.1.1 Proces proti nekaterim članom skupine

Marca 1970, približno dva meseca pred pozivom k sodniku za prekrške, je bila v Tribuni⁴⁴ objavljena predrzna domislica Tomaža Kralja. Objavil je namreč tri natančne kuharske recepte, ki za glavno sestavino vsebujejo kokoš (pitano, mlado, pri enem receptu lahko tudi dva petelinčka), na koncu pa je bralcem v lastnem in Pupilijinem imenu zaželel dober tek. Gre seveda za Kraljevo provokacijo, kaže pa tudi na odsotnost samocenzure⁴⁵ (kljub težavam, ki so skupino doletele po izvedeni predstavi) (Kralj 1970, 12).

V zborniku *Prišli so Pupilčki* si lahko ogledamo kopijo Odločbe o prekršku, izdane 19.6.1970 (Reprinti 2009, LXVII). Sedem obtožencev, to so Dušan Jovanović, Ivo Svetina, Matjaž Kocbek, Milan Jesih, Dušan Rogelj, Peter Rigl in Tomaž Kralj, je za organizacijo in predvajanje gledališke predstave v Križankah (28. in 30. oktobra 1969) kaznovanih z denarno kaznijo. Vsak izmed njih je moral plačati 70 dinarjev. V uradni utemeljitvi sodbe je zapisano, da se kazen nanaša na dejstvo, da uprizoritev v Križankah niso prijavili pristojnemu upravnemu organu. Peter Rigl (zadolžen za tehnični del predstave) bi se naj na Upravi za upravno-politične zadeve v Ljubljani sicer pozanimal, ali je prijava predstave potrebna, na kar naj bi od uradnice dobil negativen odgovor. Zaradi pomanjkanja dokazov, da je Rigl to res storil, olajševalne okoliščine pri izrekanju kazni niso upoštevali. Ukrepe zoper vse ostale prekrške so v istem dokumentu ustavili, ker ravnanje udeležencev ni imelo znakov prekrška. Zoper vse ostale obtožence so postopek prav tako ustavili, z utemeljitvijo, da so imeli pri opisanih »prestopkih« podrejeno vlogo oziroma so minimalno sodelovali na teh prireditvah oziroma zaradi pomanjkanja elementov odgovornosti (Reprinti 2009, LXVII). Kljub temu, da je bil (naknadno) dejansko ugotovljen en sam prekršek, so Križanke predstavi odpovedale

⁴⁴ V tej isti številki je objavljen tudi krajši prispevek z naslovom *Bart Jokundus kleveta*, za katerega bi naj »razžaljen in razkačen« Bart sporočil nekaj cvetk o preostalih Pupilčkih, kot je uganka, da obstaja neka stvar, ki je že dolgo ni videti, odgovor nanjo pa je vrat Matjaža Kocbeka ali pa da Tomaž Kralj uvaja modo zelenih zob. Ali gre zopet za provokacijo ali užaljeno reakcijo bivšega Pupilčka, ni razvidno (v Kralj 1970, 12).

⁴⁵ Od kateregakoli Pupilčka bi bilo po nekaterih kritičnih odzivih verjetno pričakovati, da se bo medijsko potuhnil, ne pa da se bo izpostavljaj in se norčeval iz dogajanja.

gostoljubje. Astrid Peterle (2009, 308) namreč namigne, da povod za to dejanje niso bile zgolj negativne kritike: »Ker pa so oblasti hotele prepovedati predstavo, so morale utemeljevati svoje vmešavanje na prekršku zoper javni red in mir.« Je bil izgon iz Križank torej tudi maslo nevidnih niti cenzure?

Dušan Jovanović leta po procesu nanj nima posebej grenkih spominov, meni, da je bila sodna obravnava »zelo spravljiva«, saj »[n]i bilo političnih ali ideoloških sankcij, ker očitno tudi Partija v tem ni prepoznala nobene grožnje. Ker predstava ni bila ideološka, tudi reakcije niso bile ideološke, ampak so bile v bistvu moralistične, se pravi zgražanje zaradi nagote, zaradi klanja kure, zaradi seksanja z globusom in tako naprej« (Tanko 2009, 1586). Eden privoščljivih komentarjev je bil objavljen tudi v zborniku o Pupilčkih, in sicer: »Palico, ki so jo Pupilčki pozabili na tribuni, dobijo v kratkem na lastno rit« (Reprinti 2009, XXXVI). Po pisanju v reviji Antena je kar 24 mladih prejelo poziv sodnika za prekrške. Na zaslišanje je šlo omenjenih sedem »najpomembnejših«. V Mladini maja 1970 objavijo, česa natančno jih bremeni obtožnica: »Sodnika zanima, zakaj niso prijavljeni kot društvo, zakaj niso bile prijavljene predstave v Križankah pri ustreznem organu, in kaj pomeni – na odru – koitusu nalik početje z globusom, recitiranje Koseskega, kopanje nagev v prozorni (!) kadi in neokusno mučenje putke. V tej zvezi sodnik označi predstavo PUPILJA PAPA PUPILO PA PUPILČKI kot nasilstvo nad občutkom za javni red in moralo našega občana« (Reprinti 2009, LXIV). Tomaž Kralj na očitke odgovori v intervjuju v reviji Antena. Pove, da je bila banja na odru povsem običajna, torej iz emajla, ter hudomušno doda: »Kdor je hotel videti skozi njo, ta je moral imeti rentgenski pogled.« Nastopajoča naj bi v njej celo imela spolni odnos, kar prav tako zavrne kot natolcevanje. Na grajo Kocbekovega občevanja z globusom odgovori: »Absurdna je že samo ideja, ki nam jo naprtujejo. Kako lahko nekdo spolno občuje z globusom?« (Jurič 1970, 51). Kralj je torej vztrajno podpiral in zagovarjal početje članov skupine. Sodnik za prekrške v zadevi Pupilčki je omenjen v istem članku in med drugim je povedal, da so »na odru počenjali čudne reči«, kar nakazuje njegovo vnaprejšnjo opredelitev, razen če besede čudno ni razumel v negativnem smislu.

Ali je bil izgon Pupilčkov iz Križank resnično maslo nevidnih niti cenzure, ni dokazljivo. Dejstvo je, da je bilo sedem članov skupine kaznovanih z denarno kaznijo, vsi ostali so bili oproščeni vseh obsodb. Dejstvo je tudi, da so Pupilčki, kljub izgonu iz Križank s predstavo še nastopali – ne le po Sloveniji, temveč tudi v tujini. V kolikor bi oblast predstavo resnično

želela prepovedati, bi ji to verjetno tudi uspelo (omenili smo že publikacije in predstave, ki so bile prepovedane s strani oblasti).

6.2.1.2 Posnetki predstave

Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* bi naj bila na filmski trak posneta najmanj trikrat. Ekipa pod vodstvom Toneta Tršarja je za oddajo o kulturi zagrebške televizije posnela prispevek o mariborski predstavi.⁴⁶ V neki kulturni oddaji se je pojavil prizor kopanja v banji s te predstave, ki je »vzbudil vnovičen vihar tako znotraj televizijske hiše kot tudi med širšo publiko«, je najti v Svetinovem zapisu o dogajanju (2009b, 65).

Na Veselovi 8 – nekdanjem centru skupine 441 – je ekipa zahodnonemške televizije posnela nekaj odlomkov iz predstave. Snemali so brez običajne scenografije na terasi stanovanja. Bil je deževen večer. Posnetka na nemški televiziji ni videl nihče izmed članov gledališča. Celotno predstavo se je odločila posneti tudi Televizija Slovenija. Kdo je dal pobudo in ostale okoliščine so utonile v pozabo. Snemali so decembra 1970 v Vbinem studiu na klasičnem belem ozadju. Posnetek je za nekaj časa »izginil«, Tomaž Kralj in Ivo Svetina nista uspela dobiti posnetka in Svetina v svojih spominih ugotavlja, da le-ta ni več ohranjen. Janez Janša za rekonstrukcijo kasneje pride do materiala, manjka pa nekaj bistvenih prizorov (Svetina 2009, 61, 64–65). V kronologiji skupine je zabeleženo, da je 4. aprila 2007, ko je ekipa RTV Slovenija snemala rekonstrukcijo, Slavko Hren ob montiranju le-te našel posnetke preostalih prizorov z izjemo dveh – kopanja in zakola kokoške (Gosarič 2009, 318). Ali so bili ti posnetki resnično skriti ali jih do tedaj ni nihče zares iskal, ni jasno. Prav tako ostaja skrivnost, kdo je odstranil izgubljena posnetka – je bilo to ukazano »z vrha« ali je to samosvoje napravil kateri izmed uslužbencev RTV? Karkoli se je zgodilo, z mankom omenjenih posnetkov je izginil tudi delček zanimive zgodovine *Pupilčkov*.

6.2.2 Demokratična avtocenzura rekonstrukcije

SSKJ danes cenzuro definira kot »uradno pregledovanje javnosti namenjenih del« oziroma je to tudi »urad za tako pregledovanje« (Slovar slovenskega knjižnega jezika). V *Slovenskem velikem leksikonu* (2003, 302) dodajajo, da je namen cenzure zaščita državnih, političnih, moralnih in drugih interesov, izvajata pa jo posvetna ali duhovna oblast. Cenzura je torej danes priznana, a zgolj v institucionalnem okviru. Vse kar je uradno, se naj namreč ne bi izvajalo mimo zakonov ter institucij, ki izvajajo te zakone.

⁴⁶ Po mnenju Svetine (2009b, 61) se je ravno zaradi prisotnosti televizijcev gledališki ansambel izognil morebitnim neljubim dogodkom, ki bi jih lahko povzročila nestrpna publika.

Janez Janša je Gašperju Trohi leta 2007 povedal, da se je odpovedal zaključnemu prizoru na uprizoritvi v Stari elektrarni, ker ga takratna vodja ustanove, Nevenka Koprivšek, ni dopustila. Odločitev je bila stvarna, saj bi po Zakonu o zaščiti živali tvegali plačilo visoke kazni v znesku 10 milijonov tolarjev (približno 41.000 EUR). Troha v tej odločitvi vidi primer, kako zakonodaja pomembno vpliva na umetniško ustvarjanje. Opaža, da »umetniki in kulturni menedžerji še vedno spreminjajo svoje delo, da ne bi prišli v navzkrižje z oblastjo« (Troha 2008, 95–96).

Troha (2008, 98) je v rekonstrukciji predstave, prvič uprizorjeni leta 2006 - torej v času, ko je v Sloveniji že kar nekaj let uveljavljena demokracija – opazil jasne sledi avtocenzure. Režiser je namreč precej omilil ali opustil določene poteze iz prvotne predstave. Izpostavi v 60. letih najbolj sporna prizora: kopanje v kadi in zakol kokoši. Prizor kopanja je bil leta 2006 uprizorjen tako, da sta bila akterja na odru oblečena, na njem ni bilo niti kadi, za njima pa je bila predvajana projekcija kopanja (prvotni posnetek tega prizora je »izgubljen«, zato je režiser s prav tema igralcema ponovno posnel kopanje v kadi; v estetiki nemega filma, podobni tisti na posnetkih originalne predstave (Janša 2009, 278)). Igralca sta tako zgolj kopirala sama sebe. Troho poteza režiserja, da se odpove goloti na odru presenetiti, saj meni, da golota danes ne predstavlja več nikakršnega pretresa za gledalca. Janša v zagovor režijskega prijemu pove, »da je dandanes bolj subverzivno ostati oblečen, saj se igralci slačijo v praktično vsaki gledališki predstavi« (Troha 2008, 98). Prizor klanja kokoši je bil prav tako bistveno spremenjen, saj je kokoš preživela. Janša je publiki v zaključnem prizoru ponudil omenjene štiri variante in »[o]bčinstvo je večinoma izbralo zadnjo možnost in bilo pozvano, naj zakol tudi izvrši. Ker se noben član občinstva ni hotel postaviti v vlogo klavca, je kokoš preživela. Kljub temu smo bili gledalci pripeljani zelo blizu dejanski izkušnji, kar je bilo brez dvoma boleče« (prav tam, 99).

Poleg samocenzure je treba opozoriti tudi na cenzuro, ki jo hočeš nočeš uveljavlja zgodovinski spomin. »V formi Pupilijskega gledališča /.../ razbiramo konfliktno jedro šestdesetih let, ki je bilo predmet potlačitev kasnejše medijske nivelizacije, v kateri se že vseskozi odvija razločevanje, cenzura in cenzuriranje radikalističnega naboja množične kulture v njenih spolitiziranih verzijah«, ugotavlja Darko Štrajn (2009, 236) in kot izraziti primer navede, da štirideset let po letu 1968 mediji tedanje dogodke idealizirajo, reciklirajo ikone iz tistih let, pozabljajo pa na resne konflikte, zaresen upor, ki je vplival na življenja mnogih posameznikov. V danes tako drugačnih družbenih okoliščinah verjetno ne moremo

povsem razumeti vzgibov mladih Pupilčkov, njihovih strahov, pritiskov, katerim so bili podvrženi - realnosti, v kateri so ustvarili predstavo.

Demokratska družba je s seboj prinesla tudi cel kup novih zakonov in omejitev, ki bi nam naj zagotovile bolj jasne smernice tega, kaj družba dojema kot »prav« in kaj kot »narobe«. O zakonitih ravnanjih z živalmi zelo podrobno govori sodobni Zakon o zaščiti živali.

6.2.2.1 Zakon o zaščiti živali

Pravno-formalno leta 1969 ni bilo zadržkov pred zakolom kokoške na odru. Z izjavo: »Karkoli si že kdo misli o sodiščih v času jugoslovanskega socializma, na podlagi navedene sodbe o prekršku v primeru "Pupilčkov" ne moremo trditi, da sodnik za prekrške ni ravnal v skladu z zakonom« (Milohnič 2008) se lahko strinjamo, saj tedaj Zakon o zaščiti živali še ni bil v veljavi. V času nastanka in uprizoritve rekonstrukcije je bilo povsem drugače. Poleg omenjenega zakona je Republika Slovenija ratificirala vrsto mednarodnih konvencij in pravilnikov, ki ščitijo živali (prav tam). Januarja 2004 je bilo v Uradnem listu Republike Slovenije izdano prečiščeno besedilo Zakona o zaščiti živali, ki je veljalo tudi leta 2006. V zakonu že v 3. členu jasno piše, da »Nihče ne sme brez utemeljenega razloga povzročiti živali trpljenja, bolezni ali smrti«, že v naslednjem členu pa je med drugim »nepotrebna ali neprimerna usmrtitev živali« definirana kot mučenje živali. V 5. členu je razloženih nekaj izrazov, uporabljenih v zakonu, nas pa zanimajo predvsem naslednji:

»Zakol živali je način usmrtitve živali za prehrano ljudi. Obredni zakol živali je zakol živali z religioznim ceremonialom, ki ga opravi pooblaščen oseba verske skupnosti. Usmrtitev živali je postopek odvzema življenja živali. Dopustna usmrtitev je postopek, pri katerem se uporablja anestezija z uporabo sredstev, ki povzročijo nebolečo izgubo zavesti in posledično smrt, ali z metodo, ki povzroči hitro nezavest in posledično smrt brez trpljenja.«

25. člen govori o zakolu živali. Vse živali je potrebno pred zakolom omamiti, zakol je lahko izveden le na strokoven način. To ne velja za perutnino in kunce, ki se jih zakolje na domu pri rejcu za lastno uporabo. Žival se lahko brez omamljanja med drugim zakolje tudi, »če upravni organ, pristojen za veterinarstvo, izjemoma dovoli obredni zakol«.

26. člen se osredotoči na usmrtitev živali. Dovoljena je v »posebnih primerih«, kot so na primer: zaradi ohranjanja naravnega ravnotežja, v proizvodnjah kože ali krzna, za potrebe narodoslovnih muzejev in podobno. Žival mora biti usmrčena na human način, v nasprotnem primeru se njena usmrtitev šteje za mučenje živali. Denarna kazen za usmrtitev živali v nasprotju s tem členom, je bila leta 2004 50.000 tolarjev (danes torej približno 209 EUR). Za

zakol živali v nasprotju s 25. členom je bila kazen dvakrat višja. Za primerjavo: najvišja kazen - 100.000 do 150.000 tolarjev - je bila zagrožena tistemu, ki bi prodal ali podaril hišno žival osebi, mlajši od 16 let, brez privolitve njenih staršev ali skrbnikov. Neprimerna usmritev živali je bila torej očitno manj sankcionirana kakor bi bil kaznovan nekdo, ki bi žival podaril mladoletniku.

V Zakonu o zaščiti živali podrejenemu Pravilniku o pogojih za zakol živali izven klavnice za lastno domačo porabo si lahko preberemo nekaj členov, v skladu s katerimi bi bilo mogoče legalno izvesti zakol kokoške. Izpolnjeni bi morali biti vsaj naslednji pogoji: kokoš bi moral zaklati imetnik živali na svojem domu za lastno porabo, njenega mesa ne bi smel prodati ali podariti, sam zakol bi moral biti human (a pri perjadi kot omenjeno ni potrebno niti omamljanje). Če bi predstavo izvedli na domu »klavca« (ali bi po drugi strani gledališče postalo njegov dom), bi bil zakol torej prav tako mogoč.

Režiser Janez Janša zapiše, da ga je prepoved klanja s stani upravitelja Stare elektrarne v Ljubljani, kjer je bilo nekaj ponovitev rekonstrukcije, spodbudila k uprizoritvi same prepovedi. Gledalcem so za zaključek predstave ponudili že omenjene štiri variante. Z možnostjo izbire so jih aktivno vključili v dogajanje, a režiser meni, da je bila za akterje »bolj kot participatorna razsežnost zanimiva napetost med legalnim in legitimnim«. Legalno bi predstavo z zakolom lahko zaključili po načinih iz prejšnjega odstavka, a ker v gledališču legalna izvedba ni bila izvedljiva, se je z izbiro zadnje možnosti⁴⁷ občinstvo odločilo za nelegalno rešitev⁴⁸ (Janša 2009, 267).

Zaključimo lahko, da v primeru rekonstrukcije ne moremo trditi, da je šlo za samocenzuro. Upravitelji Stare elektrarne so namreč zgolj spoštovali zakon, čemur se je v izogib posledicam podredil tudi režiser. Še več, odgovornost je prenesel na vsakega posameznega gledalca. Občinstvo je običajno izbralo varianto »zakol kokoši«. Publika v času odločitve za zakol ni mogla poznati zakonskih posledic njegove izvedbe (oziroma lahko podrobno poznavanje Zakona o zaščiti živali pričakujemo od zanemarljivega števila gledalcev), tako da so se odločili neobremenjeno. Kljub izbiri ritualnega zaključka, se noben izmed gledalcev (razen enega samega na eni izmed predstav) ni odločil za izvedbo zakola. Tega pač niso želeli storiti, zato temu ne moremo reči samocenzura.

⁴⁷ Režiser omeni, da so se za zakol odločila vsa občinstva razen enega (Janša 2009, 267).

⁴⁸ Janša meni, da zaradi te odločitve ne smemo posploševati in večine gledalcev označiti za željne krvi. Priznava, da je predstava zasnovana tako, da gledalce pripravi do tega, da se želijo poigrati z izvajalci (Janša 2009, 268).

6.2.3 O moralnih vidikih zakola kokoši

Glede zakola kokoši zanimivo opazko, ki se nanaša na povečano birokratizacijo in občasno dvoletnost zakonov, prispeva Katherina Zakravska (2009, 290): »Nobene potrebe ni, da bi na tem mestu opozarjali na hinavščino, ki je nujen sestavni del obravnavanja živalskih pravic, če se spomnimo na surova dejstva industrijskih zakolov. Tu je pomemben samo tabu, da se tega ne sme kazati – kazanje pa je funkcija umetnosti.« Da je kokoško moralno zaklati pred očmi gledalca, ki si tega ne želi videti, seveda ne trdimo. Vprašanje, ki nas zanima je, ali je potemtakem moralno ubijati kokoši na vsakodnevni bazi – tudi putke, ki se znajdejo v kokošji juhi, so namreč bile zaklane. Kdo je tisti, ki lahko presodi, da je tisoče, milijone kokoši, rejnih tudi v nevzdržnih razmerah, lahko skritih pred očmi javnosti, obenem pa ne dovoli humanega zakola te enake, industrijsko rejne kokoši v hramu umetnosti – v ustanovi, katere namen je med drugim, da gledalcu poda resnico.

Milohnič (2008) omeni nekaj predstav in performansov, v katerih imajo pomembno vlogo usmrčene živali: ritualna žrtvovanja živali Hermanna Nitscha, zakol petelina Vlaste Delimar, zakol teleta Franca Purga, ter seveda kokoš in Pupilčki. Za nobeno naštetih predstav ne bi mogli trditi, da je namenjena zabavanju občinstva. Avtor meni, da je bil namen zakolov predvsem spodbuditi kritično mišljenje gledalcev:

V topoumno zabavo zazibani gledalec bržkone ni vreden življenja niti ene same uboge "serijsko spitate" kure, žrtvovane na gledališkem odru, toda občinstvo, ki se po ogledu predstave počuti "oklofutano" in gledališče zapusti z občutkom, da s stvarmi, ki so na videz samoumevne, vendarle nekaj ni v redu, je stvar širšega družbenega interesa in je zato tudi vredno premisliti, do kod sega pravica umetnika, da preizkuša družbene norme, ki so kristalizirane v pravnih normah in pravni praksi določene družbe (prav tam).

Troha omeni, da nekateri slovenski in hrvaški primeri zakolov živih bitij na odrih (ki jih ne našteje) večinoma niso imeli pravnih posledic, niti niso povzročili širših razprav, zato se mu zdi, da je bil odziv na Pupiljino končno dejanje pretiran. Omeni tudi, da se trupla na odrih sicer pojavljajo že od začetkov starogrškega gledališča, torej niso osamljen in nov fenomen (Troha 2012, 130 in 132). Kljub temu povprečen gledalec danes želi garancijo, da med pripravo predstave ali med snemanjem filma ni bila poškodovana ali usmrčena nobena žival, kar spremljajo celo posebne službe (za filmsko področje), ki odobrijo, ali lahko na koncu pripišejo, da je temu res bilo tako. Da je večina gledalcev v rekonstrukciji za smrt kokoši glasovala, ker bi jih žejalo po njeni krvi, je tako nesmiselno sklepati. Verjetno je pri večini šlo za radovednost, do kam si bo režiser drznil in obenem pričakovanje, da ne bo šel do konca. K

temu zaključku nas napeljujejo zgroženi pogledi (vključno z avtorčinim) ob koncu predstave, ko še ni bilo jasno, če je kokoš preživela.

6.3 Gledalci

Že v pregledu avantgardnega gledališča smo ugotovili, da so mnogi avtorji prisotnost publike opredelili kot bistveno pri definiranju gledališča. Spomnimo se avtorjev kot so Peter Brook, Jerzy Grotowski ali Antonin Artaud, ki gledalca postavijo v središče samega prostora ali pa priznavajo, da je ravno odnos med igralcem in gledalcem, njuno sobivanje, tisto, ki opredeljuje teater. Zato je nekoliko nenavadno, da je tako malo raziskav posvečenih ravno gledališkemu občinstvu. Helen Freshwater v svojem delu, osredotočenem na občinstvo v gledališču, ugotavlja, da je že sama beseda gledalec (ang. spectator) terminološko nepopolna, saj naj bi nakazovala, da gledalec samo gleda. Nekoliko bolj splošen izraz, prav tako uporaben za opisovanje obiskovalcev gledališča, je publika (ang. audience). Izraz publika izvira iz latinske besede *audire* in pomeni poslušati (Freshwater 2009, 2 in 5). Primer nakazuje, da sta zgodovinsko gledano izraza publika in gledalci, opredeljevala različne načine sprejemanja gledališkega sveta. Dejstvo pa je, da je gledališče celostno doživetje in da ga gledalci ne morejo sprejemati z enim samim čutom. V gledališče posameznik namreč »pripelje« vse čute, od predstave pa tudi od njega samega je odvisno, katere bo uporabljal v večji in katere v manjši meri. Tretji pogosto uporabljen izraz za opis obiskovalcev gledališča je občinstvo, opredeljeno kot »skupina ljudi, ki gleda, posluša, z drugimi čutili zaznava odsko dogajanje in sooblikuje predstavo, prireditev, film s svojo navzočnostjo, estetskimi navadami in recepcijsko sposobnostjo« (Gledališki terminološki slovar). Definicija celostno zajame fenomen, ki ga opisujemo, pripisuje mu celo aktivno vlogo pri oblikovanju končnega izdelka.⁴⁹

Dušan Jovanović se je leta 1969, približno dva mesec pred sodelovanjem s Pupilčki, v *Problemih* spraševal o tem, ali je gledališko občinstvo morda v krizi. Zmotila ga je apatičnost publike (ki ne meče gnilih jajc ter ne protestira), ker ustvarjalcu ne daje potrebnega odziva. Razmišlja, da imajo gledalci morda le premalo možnosti za angažiranost in neposrednost (Jovanović 1969, 36–37). Članek je za nas zanimiv predvsem z vidika njegovega bodočega gledališkega sodelovanja s Pupilčki. Kaže namreč, da je ravno z njimi poskušal rešiti nekaj problemov, ki jih v članku izpostavi, in sicer zbuditi nezainteresirano, monotono občinstvo,

⁴⁹ Mnogo podrobneje o fenomenu publike pišeta Susan Bennett v knjigi *Gledališko občinstvo* pa tudi Helen Freshwater v delu *Teater in občinstvo*.

ga aktivirati in vključiti, približati gledališče vsakdanjemu življenju – ga spustiti s piedestala vzvišene umetnosti in se približati logiki občinstva. Leta 1967 je v sodelovanju z Andrejem Inkretom Jovanović za revijo *Problemi* prevedel delo Jeana-Jacquesa Lebela *Happening*, v katerem je morda dobil tudi kakšno idejo o interakciji s publiko. Lebel govori o tem, da sodobna umetnost⁵⁰ zahteva intervencijo gledalca. Le malo gledalcem pripisuje odprtost, zmožnost, da stopijo iz sebe in se prepustijo umetniškemu delu. Rešitev vidi v uvedbi dialoga med gledalcem in umetnikom (Lebel 1967, 147–148).

Odziv gledalcev posamezne predstave se praviloma ne beleži, tako da je lahko edini vir rekonstrukcije razpoloženja publike gledališka kritika. O odzivih gledalcev na Pupilijo smo tako črpali predvsem iz kritik, saj v drugih virih, ki smo jih pregledali, večinoma niso bili na voljo.

6.3.1 Odziv gledalcev na ponovitvah originalne Pupilije v Sloveniji

»To, kar so Pupilčki govorili ..., nihče od nas takrat ni znal niti besede slovensko. Nič nismo razumeli, seveda. Zelo malo so govorili /.../ nihče od nas ni vedel, kaj se pravzaprav dogaja, toda vedeli smo, da se dogaja nekaj važnega in bistvenega. To so vedeli vsi. (Ljubiša Ristić v radijskem pogovoru, 1985)« (Hren 2007).

Janez Janša, režiser rekonstrukcije, opozori na pomembno dejstvo, povezano z občinstvom: ohranjen posnetek originalne predstave je bil, kot smo že omenili, posnet v studiu, z belim ozadjem. Doslej pa nismo posebej opozorili na to, da na posnetku ni gledalcev (ker je predstava posneta v studiu, to niti ni presenetljivo). Janša ta manko gledalcev vidi kot oviro, ki onemogoči popolno razumevanje tedanjega časa:

To je nepremostljiva ovira, ki pred rekonstrukcijo postavlja radikalno etično dilemo: če ostanemo zvesti izvirni predstavi in jo preprosto prekopiramo v današnji čas, tvegamo, da bo ta zvestoba doživela kratek stik s sodobnim gledalcem, ker mu bo umanjkal ravno mentalni sklop, kulturno, družbeno in politično ozadje časa, v katerem je izvirna predstava nastala. Tisto, kar predstavo naredi pripadnico časa, v katerem je nastala, ni predstava sama, ampak njeni gledalci (Janša 2009, 262).

⁵⁰ Lebel je delo *Happening* prvič objavil leta 1966.

Po vzoru originala je tudi rekonstrukcija posneta brez občinstva.⁵¹ Na ta način, tako ugotavlja režiser, je na neki ravni zabrisan čas nastanka predstave. In način, kako v rekonstrukciji preseči to nezmožnost ujeti čas nastanka izvirnika, vidi v tem, da se predstava ukvarja z današnjim časom (prav tam).

Kritike so kljub vsemu uspele ujeti vsaj delček vtisa, ki ga je predstava pustila na občinstvo. Gre za čisto majhen košček vseh čustvovanj in odzivov, ki jih je sprožila predstava, a dovolj, da vidimo, kako močno je zarežala v zavest publike. Iz spodnjega citata je razvidno, da je bila predstava zares unikum, da je gledalce presenetila povsem nepripravljene na to, kar bodo doživeli: »Namen tega zapisa ni in ne more biti kritika, niti opis gledališča Pupilije Ferkeverk. Zapis bo govoril o obiskovalcih, o tistih, ki so prišli na Pupilijo nepričakovano, torej takih, ki so nanjo nepripravljene. Ali bi se moralo na Pupilijo pripraviti v šoli? Na Pupilijo, ki surovo obračuna s svetom okoli sebe, ki zakolje kuro, se poigrava s folkloro našega tradicionalizma, naših navad, naših strasti?« (Pirš 1969, 36). Ustvarjalci so s svojimi provokacijami občinstvo zagotovo prebudili in dosegli, da se aktivno odzove. »Za nas je pomembno tudi sodelovanje občinstva«, so povedali v enem izmed intervjujev in izjavo dopolnili s primerom predstave *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, pri kateri so na koncu tudi gledalci na odru brali, recitirali in plesali (Tedenska tribuna 1969). Pupilija je sicer prebudila drugačne odzive, a vendarle ni pustila nikogar ravnodušnega, s čimer je dosegla enega namenov avtorjev. Dosegla je še več: »Gledališče se je vzpostavilo kot močna telesna soprisotnost prisotnih v prostoru, ne več kot točno določeno umetniško delo, ampak kot dogodek, ki ukinja predstavitevno funkcijo gledališča in odpira možnosti za izmenjave vlog med igralci in gledalci« (Toporišič 2011). O premieri v Križankah (29.10.1969) je bil v Ljubljanskem dnevniku objavljen odklonilen članek Ivice Bozovičar, ki meni, da je bil namen ustvarjalcev predvsem šokirati občinstvo (kot že v predhodni *Žlahtni plesni*). Avtor članek zaključí z omembo gledalcev: »Nastop skupine v sredo zvečer je dokaj hladno in zadržano sprejelo že ozko izbrano občinstvo in prav je, da se mladi že ob tem zamislijo« (Bozovičar 1969, 7). Kako naj si razlagamo hladen sprejem občinstva? Viteška dvorana Križank je bila med leti 1963 in 1967 predhodnica

⁵¹ Rekonstrukcijo je v Stari elektrarni brez občinstva posnela Televizija Slovenije. Na posnetku so sicer vidni gledalci, ki so bili posneti na eni izmed predstav prav tako v Stari elektrarni (Janša 2009, 262 – opomba 3). Način snemanja je torej še ena izmed podobnosti med izvirnikom in rekonstrukcijo, s tem da slednja, kot omenjeno, vseeno vsebuje posnetke občinstva, pa tudi komentarje, izjave udeležencev, kritike in podobno.

današnje Male drame,⁵² torej namenjena zlasti eksperimentu, zato bi bilo pričakovati, da jo bo obiskalo bolj odprto občinstvo kakor v tradicionalnih gledališčih. Vseeno pa so zagotovo vsi prvič doživeli smrt na odru, pa tudi mnogi drugi prizori jih niso mogli pustiti ravnodušnih. Tako so bili glede sodbe o predstavi prepuščeni samim sebi, oprli so se lahko le še na odzive ostalih prisotnih (niso se mogli opreti na precedens). Obenem je v Križanke zagotovo prišla povsem drugačna struktura gledalcev kakor recimo na ponovitve v Študentskem naselju. Na premiero v Križanke so zagotovo prišli družinski člani in prijatelji članov GPF, ljubitelji eksperimentalnega gledališča, verjetno tudi tisti, ki jih je navdušilo dotedanje delo GPF, medtem ko je večina publike v Študentskem naselju bolj verjetno prišla zaradi slovesa predstave (škandal, šok, golota, zakol). O strukturi občinstva sicer nimamo nobenih podatkov, gre zgolj za logično sklepanje avtorice.

Na izjemno dobro obiskani predstavi v študentskem naselju v ljubljanski Rožni dolini (6.11.1969) je bila večina gledalcev iz študentskih vrst - prišlo naj bi jih kar okoli 1200 - novinar *Mladine* zapiše, da so prišli: »Študenti, študenti, študenti. Kulturni, nekulturni, antikulturni.« Ozračje v jedilnici, kjer se je predstava odvijala, je opisal slikovito: »Študentsko naselje v Ljubljani. Jedilnica. Vzdušje kot nekaj let po vojni, ko so ljudje na karte dobivali živež. Tukaj, leta 1969 pa so razprodajali kulturo. Pa ne na karte, ampak za karte. Velika množica študentov – skoraj vsi so trdili, da so bili to nekulturni študenti – se je drenjala za karte. Za Pupilijo Ferkeverk.« (Pirš 1969, 36). Avtor članka je zbral nekaj izjav iz občinstva »pred aktom kure, med aktom kure in po kuri.« Z njimi je spregovoril »o živi kokoši, o skakljajoči – in o mrtvi.« Iz zapisa je jasno, da je zaključni prizor avtorja najbolj presunil. Kaj pa občinstvo?

Trije študentje s filozofske fakultete so na predstavo odšli »Bolj zaradi pompa okoli igre, pa tudi zaradi igre same. Pričakujemo nekaj novega, pričakujemo nekaj, kar nas bo zdramilo.« Eden izmed njih pove še, da ima abonma v Drami, a ga predstave ne zadovoljujejo, saj ne ponujajo več ničesar novega. Bodoči strojnik pove, da redno hodi v gledališče, pri Pupiliji pa ga je pritegnil njen moderni stil. O tem, zakaj gre na predstavo je (verjetno v šali op. a.) sporočil: »Na predstavo grem zato če jim pobegne kura, da jo ujamem.« Študentje ekonomije

⁵² O tem piše podrobneje Jesenko (2015, 241–242). Čemu je bila dvorana namenjena po letu 1967, ko se je Mala drama preselila v stavbo Drame SNG, ni zapisano, zato avtorica zgolj sklepa, da bi jo lahko tudi leta 1969 obiskovalo večinoma občinstvo »vajeno« eksperimentalnega odra.

so zaznali vroče vzdušje že pred predstavo, zato so pričakovali, da bo tudi sama predstava zanimiva.

Mnenja po predstavi so bila precej raznolika. Avtor prispevka, Janez Pirš (1969, 36), izpovedi po predstavi povzame: »Skoraj vse izjave so črno-bele, predstava me je šokirala, mnogo mnogo novega mi je prinesla, saj so nori, nič ne razumem, čudovito, čudovito, čudovito, sto ljudi sto mnenj.« Nekateri predstave seveda niso razumeli, neko dekle je kljub temu dodalo: »Predstava sama pa je bila v redu.« Nekdo je ocenil predstavo za nekaj modernega in dodal, da je večino razumel. Eno izmed deklet je bilo precej ogorčeno, rekoč: »[V]em kaj hočejo, hočejo prenesti vse to, kar je najslabše, na gledališke deske, da bi se nam še to, kar imamo, zagnusilo. Ne vem, če je to res tako. Ne verjamem v Pupilijo. Morali bi videti to, kar nam je všeč, ne to kar ne maramo.« Na avtorjevo vprašanje, ali pozna Becketta, Anouvilha in Ionesca je odgovorila, da zanje še ni slišala, se pa zanima za moderno gledališče. Neznani študent je bil kritičen do zaključnega prizora: »Konec se mi ni zdel ravno primeren. Bil je neokusen, surov. Zakaj kri, če je že tako vse rdeče.«

Ivan Cimerman v svoji nekoliko pikri kritiki predstave v študentskem naselju omeni nekaj odzivov gledalcev na prizor kopanja: »Ko sta bila grešnika gola (komaj, komaj smo ukrotili svoje roke), sta oba zlezla v kad. V njej sta čofotala in lezla drug k drugemu. Nekdo iz publike je vprašal, če je voda dovolj topla. /.../ Nekdo je zatulil: »Lahko bi se doma umila!« Nazadnje se je ona v veliko žalost vseh – ogrnila v rjuho« (Reprinti 2009, XXIX). Avtor prizore opisuje zelo subjektivno in na koncu celo cinično »prizna«: »Tako sem jaz videl Pupilčke. Bili so srčkani.«

Iz kratkega opisa lahko vidimo, da je bila publika živahna, da je v predstavi z medklici aktivno sodelovala, pri čemer ji očitno ni manjkalo humorja.

Andrej Trupej je v *Mladini* objavil Pupiliji zelo naklonjen prispevek. Med drugim se vpraša ali za predstavo lahko trdimo, da je umetnost ali gre za koketiranje in si odgovori: »Na to verjetno nihče ne ve odgovora – važen je zgolj samo gledalčev odnos do dela, do vsega, kar mu skupina entuziastov predstavlja« (Trupej 1969, 25). Tudi sami avtorji predstave so v intervjuju menili, da so gledalcem s predstavo ponudili izbiro: »Nismo želeli vsiljevati določene poante, ampak smo gledalcem pustili odprto pot. Dali smo jim možnost lastne interpretacije. Posebna razlaga ni bila potrebna« (Tedenska tribuna 1969). Trupej lucidno ugotovi, kaj so ustvarjalci pokazali skozi predstavo in verjetno tudi kako bi jo gledalci lahko

dojeli – Pupilija naj bi »postala neka zanimiva prisposoba sodobnega sveta, gledana skozi zorni kot opazovanja mladega človeka, v svoji neizprosni doslednosti je poskušala razkriti vse tiste zastrte želje in hotenja, ki se v mladem človeku pojavljajo: od prezira in anonimne potlačenosti pa tja do jasno izražene brutalnosti« (Trupej 1969, 25).

Tudi avtorji predstave so gledalcem pripisovali kritično doživljanje predstave: »Mislimo, da so gledalci oblikovali nov odnos do naše predstave, čeprav je nihče ne more sprejeti za svoj svet, in bi bilo narobe, če bi jo tako sprejel. Mislimo, da je namen dosežen, da predstava odpira vprašanja, da jih sooča, da kaže gledalcem njihov model mišljenja, njihov model morale. Mislimo, da so bili gledalci zadosti apatični, poveženi, nezadovoljni s predstavo« (Tedenska tribuna 1969). Dodajo, da so bili tudi sami nastopajoči ob koncu predstave v podobnem stanju kot publika – pobiti in z občutkom izpraznjenosti: »V tradicionalnem gledališču se igralci praznijo, gledalci pa napolnjujejo. Pri naši predstavi smo na koncu vsi, igralci in gledalci, izpraznjeni« (Tedenska tribuna 1969). Na gostovanju v Mariboru je bilo nekaj hude krvi. V do zadnjega kotička, predvsem s študenti, zapolnjeni dvorani Doma JLA je bila publika nestrpna, po Svetinovo »verjetno zaradi znanih in prirojenih lokalističnih nasprotovanj vsemu, kar je bilo iznajdeno ali izsanjano v prestolnici« in Pupilčki bi na koncu lahko doživeli boleč fizičen obračun, a jih je verjetno rešila navzočnost televizijske ekipe, ki je snemala predstavo (Svetina 2009b, 61).

Kot večkrat omenjeno je največ vznemirjenja in polemik med kritiki in najbrž tudi gledalci povzročil zaključni prizor klanja kokoške. V časopisih se je o prizoru pisalo predvsem kot o negativni, šokantni potezi, povsem neprimerni za na oder. Janez Kajzer (1969, 12) v svojem prispevku trdi, da je o predstavi »nemudoma začela razpravljati vsa Ljubljana. Zgodilo se je, da razpravljalci niso v vsej predstavi opazili drugega kot goli človeški telesi in sklepni prizor, v katerem zakoljejo kokoš.« Avtorji po lastnih besedah niso želeli doseči takšnega učinka:

Smrt kokoši na koncu predstave nima namena šokirati ali zbuditi poceni učinek. S tem smo samo sklenili lok igre. Soočili smo se z nekaterimi stvarmi, ki so za občinstvo težko sprejemljive. Smrt kokoši. Kri kaplja v lavor. To je obred, konec. Težko je razložiti z besedami. Ljudje so to smrt občutili drugače kot smrt Hamleta. Gledalci gledajo na odru Hamletovo smrt in vedo, da bo igralec, ki predstavlja Hamleta, po gledališki smrti spet vstal. Ploskajo mu. Če bi gledalci verjeli, da je Hamlet zares umrl mu ne bi ploskali (Tedenska tribuna 1969).

Ustvarjalci predstave so se že tedaj zavedali, da so občinstvo postavili pred težko preizkušnjo: »Videli smo občinstvo, ki je prišlo na predstavo s tradicionalnimi občutki do gledališča.

Sleherni gledalec se je mučil, da bi prodril v svet predstave po racionalni poti. Pri tradicionalnem gledališču te muke ni« (Tedenska tribuna 1969). Po drugi strani se vsi gledalci niso uspeli osvoboditi privzgojenih vzorcev: »Kulturno občinstvo, ki prisega le na tradicionalno gledališče, se je z jezo odvrnilo od predstave« (Tedenska tribuna 1969).

Ugotovili smo, da sta o predstavi izšla predvsem dva pola kritik – ene so bile naklonjene predstavi, druge izrazito nenaklonjene – in ravno tako bi lahko trdili o gledalcih. Tistih neopredeljenih oz. nekje vmes pa je bilo nekoliko manj kot prvih ali drugih. Eksperimentalno gledališče prinaša novosti, preizkuša meje, zato raznolik in močan odziv na predstavo ni presenetljiv. O novostih, ki jih je Pupilija prispevala v dediščino eksperimentalnega teatra, smo že pisali. Gledalci so te novitete sprejemali v skladu z lastnim vrednostnim sistemom, eni z radovednostjo in naklonjenostjo, drugi z odporom in ogorčenjem. Odziva publike nikakor ne moremo poenotiti, saj je gre za nehomogeno množico, ki videno dojema v skladu z lastnim referenčnim okvirjem. Na primeru Pupilije pa vseeno lahko opazimo omenjeni dve skrajnosti (izrazito pozitiven/negativen odziv).

6.3.2 Odziv gledalcev na rekonstrukcijah

O tem, kako so rekonstrukcijo videli gledalci, smo izvedeli še manj, kakor smo izvedeli o mnenju gledalcev izvirne predstave. Med gledalci ni bilo narejene nobene ankete, pa tudi v kritičkih odzivih niso bili pogosto omenjeni. Seveda je bilo najbolj zanimivo vprašanje, povezano z gledalci, osredotočeno na to, kako so rekonstrukcijo videli (tokrat kot gledalci) ustvarjalci prvotne predstave. Ali pa, kako so jo videli tisti, ki so pred približno štirimi desetletji doživeli original.

»Mlajši gledalci v dvorani, ki so se ob Pupiliji šele rojevali (in zrasli ob vprašanju, kaj sploh lahko še šokira?), nad Hrvatinovo rekonstrukcijo nikakor niso ostajali brez diha, so pa na dogajanje gledali kot na nek kuriozum, s pričakovanjem sledili dogajanju ter se tu in tam nasmihali. Seveda je bil vidno bolj prevzet vpleteni režiser Dušan Jovanović, ki je v sredo zvečer, 37 let zatem, sedel med gledalci v medanski dvorani«, je opazila Klavdija Figelj za *Primorske novice* (Figelj 2006, 10).

Pupilija očitno še po toliko letih vzbuja nostalgичne občutke – v *Logaških novicah* smo na primer našli zapis novinarja (Kras 2013, 30) o večeru z Milanom Jesihom z naslovom *Žlahtna plesen*, v katerem pravi: »v meni pa je prebudil spomin na lastne študentske čase, ko smo skušali razumeti in čutiti Pupilijo Ferkeverk.« V prispevku izvemo še, da Jesih o časih Pupilije ni želel govoriti in da se je raje osredotočil na svoje trenutno doživljanje sveta.

Blaž Lukan je zaznal nelagodje publike ob zaključnem prizoru:

Na zadnji ponovitvi v Stari elektrarni je kljub dvournemu koncu, ko ni bilo jasno, ali je Grega Zorc v belem mesarskem predpasniku kuro zaklal ali ne, zavladala mučna tišina, ki je trajala in trajala, v njej pa je bilo čutiti nelagodje tako zaradi obujenega spomina na »klanje« izpred skoraj štirih desetletij, o katerem smo nekaj malega vedeli, kot zaradi – sicer ne povsem dokazljive – smrti živega bitja pred gledalčevimi očmi; v resnici pa je bila groza rezultat dramaturško, režijsko in igralsko izjemno učinkovito skonstruiranega prizora oziroma epiloga, ki je sklenil celotno predstavo (Lukan 2006, 13).

Na Dunaju si je predstavo ogledal Delov novinar, ki je med občinstvom ob zadnjem prizoru opazil naslednje:

Napeti minuti tišine je namesto zaželenega dejanja – občinstvo je namreč z odločno večino glasovalo za zakol mlade kokoši – sledil samo še dolg aplavz. Toda takoj za tem se je po dvorani razlegla nepreverjena govorica, da se je ravno tu, v avstrijski prestolnici, prvič zgodilo, da si je občinstvo res zaželelo klanja v živo. Na predstavah v Sloveniji, tako je bilo slišati v dvorani, naj bi občinstvo vselej glasovalo za drugačen, nekrvav konec predstave – ne pa za masakriranje kokoši« (Grah 2006).

Govorica je bila napačna, saj smo že omenili, da je publika skorajda brez izjeme glasovala za zakol kokoške. Tudi režiser Janša o zaključnem glasovanju govori kot o »grozljivem momentu«, razlog za to, da se je večina gledalcev odločala za najbolj kruto varianto pa vidi takole:

Ne bi rekel, da zato „Ah, dajmo videt zakol kure! Kok dobr!“, ampak zaradi tega, ker je predstava taka, da misliš, da je to samo še eden od duhovitih prizorčkov in da se to dejansko ne more zgoditi. „Iz tega, kar smo do zdaj videli, ni teorije, da jo bodo zdaj pa zaklal ...“ Grozljivost nastopi skozi počasno vztrajno pripravljanje vsega, kar je potrebno za zakol. V gledališču obstaja določena toleranca časa, se pravi: neko stvar toleriram nekaj časa, potem pa postane dolgčas ali pa postane preresno, nelagodno. Tu je bil ta čas toliko raztegnjen, da je „hudič odnesel šalo“. In takrat je ogromno ljudi zapustilo dvorano. Predvsem, ker so ugotovili, da se to lahko zgodi oziroma da pelje v to smer, in niso hoteli pri tem sodelovati. V enih zaključkih predstave smo naredili simulacijo zakola, ki je izgledala tako prepričljivo, da mi je postalo to zanimivo. Se pravi, še vedno je možno proizvesti iluzijo, takšno iluzijo, da ljudje popolnoma verjamejo, da se je to zgodilo, in te potem ne pozdravljajo tedne in tedne. In da jih niti ne moreš prepričati, da zakola ni bilo ... (Belak 2013, 4).

O gledalcih rekonstrukcije je izjemno malo zapisov, zato lahko za konec delimo še lastno, avtoričino izkušnjo (v 1. osebi):

Predstavo sem si šla ogledat brez pričakovanj. O originalu sem do tedaj samo brala, rekonstrukcijo sem si v okviru Šoking gala šova ogledala kot predpripravo na diplomsko nalogo. Publika je bila sestavljena iz različnih generacij, večina pa je bila v razponu študent–oseba srednjih let. Predstava je ohranila mojo pozornost. Zdela se mi je zabavna in neobičajna v smislu, da je šlo za kolaž nepovezanih prizorov (kar sem verjetno doživela prvič). Igralci so delovali kot naturščiki, kakor da ne »glumijo«, zato se je bilo lahko vživeti v njihovo igro. Večkrat sem celo začutila vzgib, da bi se jim kar pridružila. Edini prizor, ki me je res vznemiril, je bil zakol. Nisem glasovala za zakol kure, a je bil vseeno izglasovan. Nisem želela njene smrti, a ob odhodu iz dvorane nisem bila prepričana, ali je le niso izvedli. Čutila sem splošno vznemirjenje publike ob tem odprtem vprašanju. Ob izstopanju iz dvorane smo se negotovo pogledovali in se na nek način povezali v tem nenavadnem občutku. Šele kasneje sem izvedela, da kokoši niso zaklali, temveč je šlo za mojstrsko režijo. Novica, da je kura preživela, je prinesla olajšanje.

6.3.3 Primerjava

Bistvena razlika med eno in drugo publiko je družbeni, kulturni, zgodovinski kontekst. V času nastanka originalne predstave je bila le-ta nekaj, kar je presenetilo večino gledalcev. Kot smo razbrali iz raznih besedil, so na ponovitve prihajali tako gledališča vajeni obiskovalci kot tudi študentje in drugi radovedneži, ki jih je privabil pomp okoli Pupilije in ki se s teatrom do tedaj niso veliko srečevali. Odzivi so bili doživeti, burni in so se nagibali v eno ali drugo skrajnost. Večino je vznemirila golota na odru, marsikoga je pičil nonšalanten odnos do nacionalnih simbolov, smrt kokoške pa je postavila krvavo piko. Gledalci so predstavo očitno jemali osebno in se tako do nje tudi opredeljevali.

Po drugi strani sodobni gledalec ni videl ničesar novega. Golota je vseprisotna v vseh medijih in nanjo komajda še reagiramo. Politični kontekst iz šestdesetih je danes preživet in se z njim ne moremo poistovetiti. Predstavo lahko doživimo kot čisto igro, lahko razumemo provokacijo, a je ne jemljemo osebno. Predstavo vidimo kot dokument nekega časa, ki več ne obstaja. Edino mojstrsko prikazani zaključni prizor še zmeraj učinkuje kot šok. Zgolj možnost, da je kokoš zares izgubila življenje na odru, je v gledalcih pustilo močan čustven naboj, nekateri so celo zapustili dvorano. Janša v zaključnem prizoru publiko ponudi možnost aktivne participacije, ki se zaključi z dvigom roke za eno izmed ponujenih možnosti.

7 SKLEP

Vsako umetniško delo je otrok svojega časa in predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* se v tem ne razlikuje od drugih. Čas njenega nastanka je leto 1969, zato se največ posvečamo dogajanju okoli tega leta. Sicer se rojstvo predstave zdi kot igriva »gverilska akcija«. Mladi študentje, predvsem poeti so pod okriljem nekoliko starejšega režiserja Dušana Jovanovića z razpisom in prek poznanstev zbrali nekaj novih članov in na hitro pripravili predstavo, o kateri se je razširil glas. Njihovo delo je preživelo časovno distanco, še več, po nekaj manj kot štirih desetletjih je bila uprizorjena rekonstrukcija. Ob štiridesetletnici je bil mladim Pupilčkom posvečen cel sklop prireditev, izšel je obsežen zbornik, omenjeni so v zavidljivem številu publikacij. O predstavi in okoliščinah njenega nastanka smo se tako lahko dobro podučili. Smo pa skozi proces raziskovanja ugotovili, da smo si zastavili vprašanja, na katera je težko, če ne kar nemogoče brez dvoma odgovoriti.

Prvo raziskovalno vprašanje se nanaša na preiskovanje vpliva evropske in slovenske avantgarde na nastanek predstave. Zdi se, da je bil v Socialistični republiki Sloveniji, delu SFRJ, položaj umetnikov nekoliko negotov. Po sporu s Sovjetsko zvezo leta 1948 se je Jugoslavija sicer odprla proti Zahodu in pripuščala njegove vplive, obenem pa si je oblast, kot smo pisali v poglavju o *Perspektivah* in Odru 57, v prvi polovici šestdesetih prizadevala za vzpostavitev skupne jugoslovanske socialistične kulture. Kaže, da so bili za uresničitev te ideje kritični intelektualci in umetniki ovira, ki jo je oblast poskušala omejiti. Ker pa je navzven želela delovati demokratično, so omenjeni, v kolikor so uspeli dojeti, kje je meja med sprejemljivim in nesprejemljivim izražanjem, ohranjali svojo pozicijo. V teh okoliščinah je bil prostor tudi za eksperimentalno gledališče.

Koliko so Pupilčki dejansko črpali od svojih predhodnikov in sodobnikov nismo mogli ugotoviti. Preden se je pridružil Pupilčkom je bil Jovanović del eksperimentalnega Odra 57, po njegovem razpadu je soustanovil Študentsko aktualno gledališče, pisal je za družbeno kritične revije, iz katerih je razvidno, da je spremljal tudi evropsko in svetovno gledališko sceno. Brez dvoma je bil na področju gledališke teorije in prakse najbolj izkušeni član skupine GPF. Kljub temu, da ne moremo dokazati, da je Jovanović črpal ideje iz evropske avantgarde, preverimo, kje smo našli povezave.

Ekspresionistično gledališče je, nekoliko podobno Genetovi črni maši, uvajalo kratke in neodvisne slikovite prizore, govorico so nadomeščali kriki, telesa so pobarvali, da so s tem prekrili individualnost in se približali kolektivnemu vzdušju. Podobno so počeli Pupilčki.

Artaudovem gledališču krutosti so se približali v uporabi fizične govorice, osvobojene besede, uporabi rituala in surovega prikazovanja resničnosti. Totalno gledališče lahko vidimo v manjku scenografije in kostumografije oziroma nasploh pomanjkanju vsakršnih gledaliških sredstev. V odpovedovanju gledališkim sredstvom mu je podoben Grotowski z revnim gledališčem. Tudi Pupilčki so nastopali zgolj z nekaj rekviziti, vsakdanje oblečeni, z močno poudarjenimi očmi. Uporabljali so telo in glas, vzdušje je bilo večkrat podprto z živo glasbo, predvsem jazzom in bluesom. Lindsay Kemp je iz predstav izvajal nekakšne ceremonije, ki so praznovale seksualnost in s tem izzival predsodke gledalcev, uporabljal je tudi močno ličenje, ki je obraze igralcev spreminjal v maske. Ob ogledu posnetka Schechnerjevega *Dioniza v letu 1969* ritualistična struktura, golota in ples prav tako spominjajo na predstavo Pupilov. Podobnost z Living theatrom je videti predvsem v tem, da igralci igrajo sebe in da gledalce soočajo s tabuji. Omenimo tudi, da je Heiner Müller metodo kolaža na oder uvedel sredi sedemdesetih, kar je nekaj let za Pupilčki in se sprašujemo, ali torej GPF ni bila ena prvih skupin (če ne prva), ki je uporabila metodo. Da bi se dokopali do odgovora, bi morali prečesati nepregledno množico gradiva, zato ostajamo pri vprašanju in odgovor prepuščamo bolj večjemu in potrpežljivemu preiskovalcu.

Glede na našeto lahko sklepamo, da je Jovanović navdih našel tudi zunaj meja Jugoslavije, predvsem v evropski avantgardni dediščini. Kar se tiče vplivov znotraj meja Slovenije pa ugotavljamo, da avtorji kot skupino, ki je nanje vplivala, omenjajo zgolj Gibanje OHO. Do skupine so imeli očitno ambivalenten odnos (občudovanje in hkrati posmehovanje), a kaže, da so jih v enem izmed prizorov citirali. Enajsti prizor – koncert – namreč močno spominja na Ohojevski happening »kakofonični koncert« iz leta 1966, v okviru katerega so prav tako igrali na običajne predmete, iz katerih je mogoče pridobiti zvok.

V tekstih, ki smo jih obravnavali (a vseh niti nismo vključili v delo), je večkrat omenjen nemir in uporniški duh, ki so ga v mlade in njihove podpornike vnesli študentski nemiri. Čas je bil turbulenten tudi zaradi seksualnega osvobajanja, Woodstocka in po drugi strani grozot vojne v Vietnamu. Šlo je za močne momente, ki niso mogli neobremenjeno mimo mladega kritičnega uma, kakršnega pripisujemo tudi Pupilčkom.

Iz zgoraj zapisanega lahko sklenemo, da nimamo neposrednih dokazov o tem, da so do tedaj uveljavljene svetovne in evropske gledališke prakse vplivale na nastanek predstave. Lahko predvidevamo, da je Jovanović spremljal dogajanje. Koliko je dejansko črpal od drugod in koliko je bilo unikatnega, pa je težko reči.

Drugo raziskovalno vprašanje, vezano na recepcijo predstave, smo preverjali skozi tri hipoteze:

● Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* je zaradi svoje nenavadnosti v Sloveniji naletela na negativne odzive kritike.

Pregledali smo omejeno število odzivov, na podlagi katerih si ne moremo ustvariti realne slike. Obenem je bila ocena o njihovi pozitivni, negativni oziroma nevtralni vrednostni oceni subjektivna in zato nezanesljiva. Kljub temu lahko sklenemo, da je bilo na originalno predstavo vezano izrazito večje število negativnih odzivov kakor na rekonstrukcijo. V šestdesetih je predstava veljala za izjemno šokantno in provokativno, v 21. stoletju nas še težko kaj preseneti. Se je pa izkazalo, da bi smrt kokoši na odru tudi danes šokirala.

Izvirna predstava je v slovenski prostor prinesla novosti. Avtorji so navajali, da je naznanila konec literarnega gledališča, uvedla je tehniko kolaža, posnemala je resnično življenje in igralci pravzaprav ne igrajo oz. igrajo sami sebe. Največkrat so bili omenjeni seksualno obarvani prizori in seveda zakol kokoši. Predstava se je torej prav zares morala zdeti nenavadna, tudi izkušenemu kritičskemu očesu, zato neenoten odziv njenih ocenjevalcev ne preseneča.

Sklenemo lahko torej, da hipoteza delno drži. Negativne kritike so v šestdesetih sicer res prevladovale, je pa bilo zapisano tudi nezanemarljivo število pozitivnih ali vsaj nevtralnih pogledov. Rekonstruirana verzija pa je bila po drugi strani večinoma pozitivno ocenjena, saj predstava ni več ponujala provokacij, temveč je predvsem dokumentirala in analizirala izvor.

● V predstavo je v obeh obravnavanih obdobjih posegla cenzura.

V poglavju o cenzuri smo sicer ugotavljali, ali je šlo v primeru prvotne predstave za socialistično oz. nevidno cenzuro, v primeru novejši različice pa za demokratično cenzuro oz. samocenzura, a nismo mogli dokazati nobene.

Sodnik za prekrške je v prvem primeru postopal v skladu z dotedanjim zakonom in je Pupilčkom dodelil kazen za neupoštevanje administrativnega postopka, vse ostale (moralistične) obtožbe so bile ovržene. Po drugi strani je bilo odpovedano gostoljubje v Križankah po premieri po besedah upravitelja posledica negativnega javnega mnenja, še posebej pa negativnih kritik v *Delu* in *Dnevniku* ter protesta Društva za varstvo živali. Lahko bi rekli, da so torej v primeru Križanke kritiki, društvo in javnost prevzeli vlogo cenzure.

V drugem primeru prav tako ne moremo sklepati o cenzuri oz. samocenzuri. Režiser se sicer izogne zvesti ponovitvi najbolj šokantnih dveh prizorov – ritualnih kopanja in zakola – a oboje utemelji. Golota na odru danes več ne šokira, zato je ni uporabil, kokoš pa danes po zakonu pač ne sme izgubiti življenja na odru in je to tudi upošteval.

Ne moremo z gotovostjo reči, da v resnici nevidne niti cenzure niso vplivale na člane GPF (med drugim jim je neznana oseba iz neznanega razloga ukradla televizor in jim s tem otežila nadaljnje predstave) in da se Janša določenim prijemom ni odpovedal, ker je presodil, da se bo s tem izognil težavam in ne zato, ker bi tako res želel. Naše ugotovitve nas kljub temu napeljujejo k zavrnitvi teze, da je v predstavi posegla cenzura.

● Publika je predstava predvsem šokirala. Nanjo se je odzvala z nerazumevanjem.

Zbiranje podatkov o odzivu gledalcev je bilo precej omejeno. Žal smo zamudili možnost, da bi razdelili anketo na eni izmed rekonstrukcij, kaj šele da bi izsledili reprezentativen vzorec gledalcev prvotne verzije. Tako smo se morali opreti na pisne vire, predvsem na kritike, iz katerih smo poskušali rekonstruirati vzdušje na predstavah. Ugotovili smo, da je publika v šestdesetih predstavo gledala doživeto, avtorji opisujejo medklice, norčevanje, naslajanje nad določenimi prizori. Opisujejo tudi težo, ki so jo čutili v prostoru ob zaključnem ritualu. Po drugi strani opisujejo tudi hlad in zadržanost, ena izmed kritikark je na oder zabrisala celo hruško in s tem verjetno zastopala velik del občinstva. Nekaj ljudi je menda predstavo tudi predčasno zapustilo.

O izgrelih na rekonstrukcijah niso poročali. Na predstavi, ki si jo je ogledala tudi avtorica naloge, so gledalci vzorno sedeli in sodelovali zgolj v zaključnem prizoru, v katerem je bilo to tudi zaželeno. Navidezna smrt kokoši je tudi edina še šokirala sodobno publiko.

Zaključimo lahko, da tudi tretjo hipotezo delno potrjujemo. Publika je bila vsaj v določenih momentih v obeh primerih večinoma šokirana. Da se je odzvala z nerazumevanjem, pa ne moremo trditi. Predstava namreč ne ponuja zgolj ene interpretacije. Gledalci so se tako nanjo odzivali v skladu s svojim vrednostnim sistemom in zato ne moremo trditi, da je niso razumeli, temveč da so jo razumeli po svoje.

Pupilčki v svoji predstavi na začetku urejajo svet in sklenejo, da so ga uredili. Skozi kolaž kaosa, plesa, pesmic, krikov, reklam, poustvarjanja vsakdanjih opravil in igrivega načenjanja resnih tem se ritualno očistijo in nato svečano končajo življenje bele industrijsko pitane, podhranjene kokoši ter se predvsem s tem dejanjem zapišejo v anale slovenske gledališke zgodovine. Bela kura je tako vsaj simbolno preživela!

8 LITERATURA

1. Ahačič, Draga. 1960. Razgledi - Gledališče za človeka. *Naša sodobnost* 8 (8–9): 828–833.
2. Artuaud, Antonin. 1994. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
3. Bahtin, Mihail. 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
4. Barba, Eugenio. 2005. *Papirnati kanu*. Ljubljana: MGL.
5. Belak, Simon. 2013. Vaje iz podpisovanja z Janezom Janšo. *Tribuna* 54 (2): 2–4.
6. Bozovičar, Ivica. 1969. Kaj je nova Pupilijska ... *Ljubljanski dnevnik*, 7 (31. oktober).
7. Bogataj, Matej. 2006. Najboljši ribiči rib ne lovijo več. *Večer*, 21 (30. september).
8. Božič, Peter. 1970. Revolucija da ali ne. *Tribuna* 19 (11): 14.
9. Brook, Peter. 1971. *Prazen prostor*. Ljubljana: MGL.
10. Butala, Gregor. 2006. Predstave, ki jih »ni bilo«. *Dnevnik*, 16 (22. september).
11. Dović, Marijan. 2008. Literatura, cenzura, resnica in strah. *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka): 1–7.
12. Figelj, Klavdija. 2006. Zakaj kokoš ni bila obglavljena? *Primorske novice*, 10 (25. avgust).
13. Fischer, Jasna, Jurij Perovšek, Žarko Lazarević, Ervin Dolenc, Bojan Godeša, Aleš Gabrič, Zdenko Čepič, Nataša Kandus, Igor Zemljich in Mateja Rihtaršič. 2005. *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega*

- priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*. Ljubljana: Mladinska knjiga: Inštitut za novejšo zgodovino.
14. Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
 15. Gabrič, Aleš. 1995. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 16. --- 2008. Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve »verbalnega delikta«. *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka): 63–77.
 17. *Gledališki terminološki slovar*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski/> (15. junij 2015).
 18. Gosarič, Samo. 2009. Kronologija skupine 441/442/443 in Gledališča Pupilije Ferkeverk. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 315–318. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
 19. Grah, Matija. 2006. Dunajčani željni krvi. *Delo*, 18 (18. november).
 20. Grotowsky, Jerzy. 1973. *Revno gledališče*. Ljubljana: MGL.
 21. Gržinić, Marina. 1997. *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika: 1997–1985*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, Študentska založba.
 22. Hren, Slavko. 2007. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija (2006)*. DVD. Ljubljana: TV Slovenija.
 23. --- 2008. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki (1969). Fragmenti iz posnetkov predstave iz leta 1969 avtorja Dušana Jovanovića. Rekonstrukcija originalnega posnetka narejena 2008*. DVD. Ljubljana: TV Slovenija.

24. Innes, Christopher. 1993. *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London: Routledge.
25. Janša, Janez. 2009. Rekonstrukcija 2. O rekonstrukcijah predstav Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki in Spomenik G. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina, 261–286. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
26. Javornik, Marjan, Dušan Voglar, Alenka Dermastia, Rajko Pavlovec, Blaž Resman, Janez Stergar, Zdravko Mlinar, Peter Weiss, Tone Wraber, Aleš Krbavčič, Tone Ferenc in Niko Trelli. 1987. *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
27. Jesenko, Primož. 2009. Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem. *Maska* 24 (123–124): 20–49.
28. --- 2012. Rob v središču: gledališki eksperiment v viteški dvorani Križank: 1955–1972. *Dialogi* 48 (3/4): 72–113.
29. --- 2015. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.
30. Jovanović, Dušan. 1969. Kriza občinstva, ansambla, vodstva, vizije. *Problemi* 7 (75): 36–38.
31. --- 2006. Navzven podoba raja, navznoter pekel. *Dnevnik*, 30. september. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/203899/mnenja/komentarji/203899> (20. maj 2011).
32. --- 2009. Pleme, konfrontacija in kolaž. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina, 89–100. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
33. Jovičević, Aleksandra. 2008. Cenzura in dramske strategije v jugoslovanskem gledališču (1945–1991). *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka): 79–92.
34. --- 2009. Na krilih zaklane kokoši: Življenje in smrt Pupilije Ferkeverk (1969–1972). V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina, 173–194. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.

35. Jurič, Evgen. 1970. Tožba odveč. *Antena*, 50–51 (20. maj).
36. Kajzer, Janez. 1969. Kritika je zaleгла. *Tedenska tribuna*, 12 (13. november).
37. Kodrič, Zdenko. 2009. Štiri desetletja Pupilije. *Večer*, 11 (28. november).
38. Kolarić, Aleksandra. 1982. *Alternativno pozorište u Jugoslaviji: iskustva samostalnih pozorišnih grupa: dokumentacioni dosije*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
39. Kolšek, Peter. 2014. Rast in pozeba revije Perspektive. *Delo*, 22. april. Dostopno prek: <http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/rast-in-pozeba-revije-perspektive.html> (15. junij 2015).
40. Kopač, Andreja. 2009. Slovenska kulturna politika šestdesetih in sedemdesetih let: Eksperiment – in njegov konec – na relaciji med politiko in odrom. *Maska* 24 (123–124): 8–19.
41. Kosmos, Iva. 2009. Refleksija slovenske avantgarde. *Dnevnik*, 20. oktober. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042308220> (15. junij 2015).
42. Kozak, Primož. 2009. Avantgarda v slovenskem gledališču – destrukcija ali reforma. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 137–148. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
43. Kralj, Tomaž. 1970. Tomaž Kralj & Pupilija svetujeta, *Tribuna* 19 (9): 12.
44. Kraševac, Eva. 2009. Šoking gala šov ali vstop Pupilije v zrela leta. *Tribuna* 50 (1): 24–25.
45. Kreačič, Goranka. 2009. Odlomek iz dnevnika. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 101–106. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.

46. Kras. 2013. Ob srečanju s pesnikom Milanom Jesihom. *Logaške novice*, 13. april. Dostopno prek: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RK9IYKX7> (15. junij 2015).
47. Kušar, Meta. 2008. Meta Kušar z Ivom Svetino. *Sodobnost* (1963) 72 (1): 25–44.
48. Lebel, Jean-Jacques. 1967. Happening. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 5 (49): 131–160.
49. Lehmann, Hans-Thies. 2003. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
50. Lukšič, Igor. 2004. Teorija in praksa: presek ob štiridesetletnici. *Teorija in praksa* 41 (1/2): 67–83.
51. Lukan, Blaž. 2006. Tri predstave v eni sami. *Delo*, 13 (28. september).
52. Novak, Boris A. 2006. Najpomembnejša stvar na svetu je bonton. *Dnevnik*, 30. september. Dostopno prek: <https://dnevnik.si/203768> (20. maj 2011).
53. May, Tyler Elaine. 2010. *America and The Pill, A history of Promise, Peril, and Liberation*. New York: Basic Books.
54. Megla, Maja. 2006. Bo bela kura tokrat preživela? *Delo – Sobotna priloga*, 20–21 (16. september).
55. Melchinger, Siegfried. 2000. *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
56. Mihevc, Bogomir. 2008. *Ključ je v naših rokah! študentska gibanja za univerzo in boljši študij*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.
57. Milohnič, Aldo. 2008. *Umetnost in pravo med zabavanjem in zmerjanjem občinstva*. Dostopno prek: http://www.maska.si/sl/zalozba/posebne_izdaje/bcc_balcan_can_contemporary/527/aldo_milohnic.html (13. februar 2012).

58. --- 2009. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
59. Milohnič, Aldo, Svetina, Ivo. 2009. *Šoking gala šov / dogodki ob 40. obletnici pojava skupine Pupilija Ferkeverk, Ljubljana, 21.–28. oktober 2009*. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
60. Moreno, Jakob L. 1946. Psychodrama and Group Psychotherapy. *Sociometry* 9 (2-3): 249–253.
61. Nečimer, Manca. 2010. *Oho*. Dostopno prek: www.pojmovnik.si/koncept/ocho (31. julij 2016).
62. Neubauer, Henrik. 2002. *Razmišljanja o gledališki kritiki: predavanje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, 17. 4. 2002*. Ljubljana: samozaložba.
63. Orel, Barbara. 2009. Hepeningi in slovenske scenske umetnosti. *Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja: umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji* 24 (123/124): 50–67.
64. --- 2012. V kleti četrtega bloka: eksperimentalna gledališča sedemdesetih v študentskem naselju v Ljubljani. *Dialogi* 48 (3/4): 72–113.
65. Pahor, Božidar. 1968. Kriza ustanov in mladi. *Sodobnost (1963-)* 16 (7/8): 676–682.
66. Petan, Žarko in Tone Partljič. 1988. *Oder 57*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
67. Peterle, Astrid. 2009. Ponovne uprizoritve in potencial preračunanega neuspeha. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 297–310. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
68. Pirš, Janez. 1969. Abortus Pupilije Ferkeverk. *Mladina*, 36 (11. november).

69. Pograjc, Matjaž. 2006. *Brezglava kura napadla brezglava režiserja*. Dostopno prek: <http://black.blog.si/ol.net/2006/09/19/brezglava-kura-napadla-brezglava-reziserja/> (14. marec 2012).
70. Poniž, Denis. 1969. *Corporum sectio Pupilije 443*. *Mladina*, 37 (11. november).
71. --- 1990. Med sliko in pesmijo. V *Bard Iucundus (1949–1986)*, ur. Mateja Podlesnik in Alja Predan, 13–21. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana.
72. --- 2008. Kot vrtnica razcvetel spomin. V *Vasko Pregelj: 1948–1985: Utrinki, 1968 - 40 let pozneje*, ur. Breda Ilich Klančnik in Bojana Rogina, 29–34. Ljubljana: Moderna galerija.
73. --- 2010. *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču 1945–1990*. Ljubljana: AGRFT, Slovenski gledališki muzej.
74. Predan, Vasja. 1996. *Slovenska dramska gledališča: kratek oris*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
75. Pulko, Benka. 2006. *Pupiliya, Papa Pupilo pa Pupilčki*. Dostopno prek: <http://blog.benkapulko.com/2006/09/26/pupiliya-papa-pupilo-pa-pupilcki/> (25. marec 2012).
76. Repe, Božo. 1990. *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
77. Reprinti časopisnih člankov in dokumentov. 2009. V *Prišli so Pupilčki. 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, XXI–LXVII. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
78. Roose-Evans, James. 1970. *Experimental Theatre from Stanislavsky to today*. London: Studio Vista London.
79. Rožanc, Marjan. 1969. Ali je smrt – smrt? *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 7 (83/84): 28.

80. Scenarij predstave Pupila, papa Pupilo pa Pupilčki. 2009. V *Prišli so Pupilčki. 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, I–XX. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
81. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (15. junij 2015).
82. Snoj, Jože. 1969. Zavestni ali nezavedni rablji? *Delo*, 10 (3. november).
83. Svetina, Ivo. 1990a. Slikar in oder. V *Bard Iucundus (1949 – 1986)*, ur. Mateja Podlesnik in Alja Predan, 7–12. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana.
84. --- 1990b. Manifest baročnega surrealizma 1967. V *Bard Iucundus (1949 – 1986)*, ur. Mateja Podlesnik in Alja Predan, 23–47. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana.
85. --- 2008. Spomini, tekst, podobe. V *Vasko Pregelj: 1948-1985: Utrinki, 1968 - 40 let pozneje*, ur. Breda Ilich Klančnik in Bojana Rogina, 13–26. Ljubljana: Moderna galerija.
86. --- 2009a. Zakaj se je Pupilija vrnila? V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 9–13. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
87. --- 2009b. Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 27–77. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
88. Štrajn, Darko. 2009. Družbeno gibanje Gledališča Pupilije Ferkeverk. V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 231–245. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
89. Tanko, Petra. 2009. Čas za revolucijo. *Sodobnost (1963-)* 73 (11/12): 1583–1592.

90. Taufer, Venio. 1969. Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki. *Naši razgledi*, 20 (7. november).
91. *Tedenska tribuna*. 1969. Pupilijska vznemirja duhove, 6. november. Ljubljana: Arhiv Slovenskega gledališkega muzeja.
92. Toporišič, Tomaž. 2011. *Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja*. Dostopno prek: <http://ttoporisic.googlepages.com/dušanjovanovicinkrizadramskegaavtorja> (15. april 2011).
93. --- 2012. Prostori slovenskega (ne več) gledališča druge polovice XX. stoletja. *Dialogi* 48 (3/4): 28–71.
94. *Tribuna*. 1969. »Dragi moj; nikakor si ne misli«, 9 (22. december).
95. Troha, Gašper. 2008. Socialistična in demokratična cenzura na Slovenskem: primer predstave Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki. *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka): 95–101.
96. --- 2012. Truplo bele kokoši. *Filozofski vestnik*, 33 (3): 127–134.
97. Trupej, Andrej. 1969. Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilčki. *Mladina*, 25 (3. november).
98. Ule, Mirjana. 2008. *Za vedno mladi?: socialna psihologija odraščanja*. Ljubljana: FDV.
99. Vevar, Rok. 2006. Original, ponovitev in razlika. *Večer*, 12 (28. september).
100. Vidmar, Josip. 1972. O gledališki kritiki. *Sodobnost (1963)* 20 (3): 225–227.
101. Zabel, Igor, Zdenka Badovinac, Marko Pogačnik, Bojana Rogina, Zmago Rus, Tamara Soban, Borut Cajnko in Bojan Brecelj. 2007. *OHO*. Ljubljana: Moderna galerija.

102. Zakravsky, Katherina. 2009. Znova uprizorjena Pupilija (fotoroman). V *Prišli so Pupilčki*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, 287–294. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej.
103. *Zakon o zaščiti živali* (ZZZiv-UPB1). Ur. l. RS 20/2004 (4. marec 2004).

PRILOGA A: Analiza posameznih prizorov – primerjava originala in rekonstrukcije

Izvirno predstavo Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki je po vsej verjetnosti videlo nekaj tisoč gledalcev. Predvidoma edini ohranjeni posnetek cele predstave je bil izgubljen skoraj štiri desetletja. Avtorica te naloge sem posnetek izvirne predstave prvič videla šele okoli njene 40. obletnice. Ob prvem ogledu posnetka sem si delala zapiske. Spodaj so po vrsti opisani prizori. Na začetku je v ležeči pisavi zabeležen moj prvi pogled na posamezen prizor⁵³, sledijo dodatna pojasnila in razmisleki⁵⁴, na koncu pa zapišem še, kako so se prizora lotili v rekonstruirani verziji.⁵⁵

1. prizor: Uvod

*Pupilčki na začetku sedijo v vrsti, pihajo in spuščajo balone – zvok je nadležen – nato jih spuste v zrak. Na posnetku je sicer uporabljena ena izmed možnih različic uvodnega prizora (variant). Po varianti A Bara in Tomaž stojita na eni strani televizorja, ostali izvajalci pa v treh vrstah sede na tleh in gledajo program (natančneje TV dnevnik v živo), s čimer je bila »vzpostavljena osnovna relacija med iluzijo in resničnostjo, ki jo je predstava nizala skozi posamezne etape vse do konca in jo prav na koncu tudi definitivno zaostrila in se postavila na stran resničnosti prosti vsakršni slepilni iluziji«⁵⁶ (Svetina 2009b, 57). Po vstopu vseh gledalcev stoječa dva ugasneta sprejemnik in začne se drugi prizor. Na posnetku smo videli različico B z baloni. Varianta C je povezana z 10 metrsko vrečo kožne barve. Vanjo še pred prihodom gledalcev vstopijo nastopajoči, v vreči se kotalijo in se zvijajo in napetost narašča, medtem ko postopoma izstopajo iz vreče. Prizor traja okoli 10 minut in se po izstopu zadnjega igralca hitro prevesi v naslednji prizor. Zadnjo, D varianto, je mogoče izvesti zgolj v dvoranh, opremljenih za projekcijo - gre namreč za prikaz njihovega barvnega filma *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*. Po katerem ključu so izbrali različico ni zapisano.*

⁵³ Na opise lahko gledamo tudi kot na povsem naivno videnje predstave (pa četudi avtoričino). Predstavljamo si lahko, da bi podobno opisal predstavo katerikoli sodobni gledalec, ki je ne bi poskušal interpretirati, ampak zgolj obnoviti dogajanje.

⁵⁴ Vsi opisi dogajanja, ki niso v ležeči pisavi, so povzeti po opisu prizorov v zborniku Prišli so Pupilčki (2009, I–XX), ostala razmišljanja so avtoričina, razen, če ni drugače zavedeno.

⁵⁵ Komentarje rekonstruiranih prizorov črpamo iz člankov Katherine Zakravsky (2009, 287–294) in Janeza Janše (2009, 261–286), delno pa so avtoričini, nastali ob ogledu posnetka ponovne uprizoritve iz leta 2007. Kjer avtorji niso jasno navedeni, gre za avtorčin prispevek.

⁵⁶ Govori seveda o končnem prizoru klanja kokoši, ki je bil še kako resničen.

Rekonstrukcija: na posnetku Janševe uprizoritve vidimo različico z baloni. Prizor je razgiban, pihajo balone in rokavice in počno vragolije.

2. prizor: Tomaž Kralj bere svojo pesem o urejanju sveta

Fant bere pesem o urejanju sveta: »Ko mi je dovolj nereda, pričnem urejevati svet«. Naštevva kup stvari, ki jih bo uredil, v neki točki ugotovi, da svet »še ni dobro urejen« in nadaljuje z naštevanjem, dokler končno ne ugotovi: »Tako, svet je sedaj urejen.« Medtem ko fant bere pesem, dekle sloni na njegovi rami in glasno vzdihuje.

Gre za edino avtorsko pesem v predstavi, napisal jo je sam bralec, Tomaž Kralj. V pesmi »v red spravlja« ure, knjige, drevesa, gradove, glasbene instrumente, vojašnice, samomorilce in druge »stvari«, med drugim namesti/premesti spomenike revolucijam in revolucionarjem, po svoji volji deli malo trave in potem reče, da je svet urejen. Že začetna pesem je nekakšen kolaž vsaj na videz nepovezanih besed, ki skupaj učinkujejo kot močno sporočilne, a hkrati predvsem igrive in nič hudega namerne. Lahko bi rekli, da je zaradi vseh opisanih lastnosti zelo primeren uvod v nadaljnje dogajanje, saj bo tudi nadaljevanje kolaž raznolikih in nepovezanih prizorov. Obenem so ostali udeleženci v nekakšnem soglasju z »zmedenostjo« pesmi, saj ob Kraljevem deklamiranju vlada načrtovani kaos – skupna točka vsem je igranje otroških igrice, le Bara ob bralcu pesmi vzdihuje. Po besedah »pomade za penis« se do konca pesmi vsi povsem umirijo, nakar sledi povsem nekontrolirani kaos; potenciran nered na otroškem igrišču.

Rekonstrukcija: Grega Zorc bere Kraljevo pesem o urejanju sveta, Kapunova sloni na njegovi rami in vzdihuje. Pupilčki razgrajajo, se igrajo. Ko pesem zaključi, se prično loviti. Kličejo se po imenih prvotnih igralcev (Bara, Matjaž, Meta ...) in se skozi igro izločajo, dokler ne ostaneta le še dve osebi, ki izvedeta naslednji prizor.

3. prizor: Sneguljčica

Dve ženski se gledata, ena reče: »Zrcalce, zrcalce na steni povej, katera najlepša v deželi je vsej?«. Nato ponavljata gibe ena za drugo oziroma jih izvajata sinhrono. Obe se gneteta po prsih, po celem telesu, poljubita se, vstaneta, se začneta objemati. Prva zopet izgovori besede: »Zrcalce, zrcalce ...«, ko ostali naenkrat padejo na tla in se začno plaziti, nekdo prinese lavor in vsi obmirujejo.

Gre za posodobljen prizor iz pravljice o Sneguljčici, ki pridobi erotično oziroma homoerotično noto. Obenem verjetno opozarja na vseprisotnost lepotnih idealov in podleganje

žensk le-tem, na kar na nek način opozorijo tudi v 9. prizoru. Nenavadno je morda, da ostali nastopajoči v tem prizoru dekletoma obračajo hrbte. Barbara Levstik na posnetku rekonstrukcije o prizoru pove: »Istospolni odnosi so bili ena huda tabu tema. Noter je bil nek močan eros, ki se je sprožal skozi idejo tega zrcalca in moram reči, da naju je ta eros vsakič prevzel, pa tudi na nek način izčrpal, izpraznil« (Hren 2007).

Rekonstrukcija: Skozi igro selekcije se naključno izloči dva posameznika (spol ni pomemben) – v originalni predstavi postopek slučaja ni bil uporabljen (Zakravsky 2009). Izbranica odigrata prizor zrcalca, medtem ko preostali Pupilčki, za razliko od originala, klečijo v vrsti v ozadju in gledajo naprej ter posnemajo »Sneguljčici«. V ozadju vidimo fotografijo deklet iz prvotne predstave, ki se poljubljata.

4. prizor: simulacija računalnika

Nastopajoči verbalno in fizično oponašajo nekakšne stroje (motor, avto, škripec ...).

Igralci se namestijo v točno določene poze, z izjemo Matjaža, ki ostane »zunaj« in je tisti, ki »vključi« in kasneje »izključi« stroj, enkrat vmes si prižge cigaret. Človeški stroj je sicer iz treh delov in vsak del se aktivira po točno določenem zaporedju. Matjaž se medtem premika sem in tja ter z baterijo upravlja stroj, medtem ko izgovarja kratke nepoznane besede. Tudi osvetlitev je v skladu z dogajanjem – svetloba in tema se zelo hitro izmenjujeta. Gre za zelo dodelan prizor, saj Pupilčki dejansko delujejo kot popolnoma ubran stroj, v katerem vsakdo opravlja točno določeno funkcijo.

Rekonstrukcija: »V prizoru Računalnik je fotografija iz izvirne predstave, na kateri so igralci v formaciji, projicirana na igralce rekonstrukcije, postavljene v enako formacijo. Igralci so tako dobesedna projekcija izvirnih igralcev in s tem učinkujejo na podoben način kot projicirani dokumenti« (Janša 2009, 281).

5. prizor: Lepa Anka kolo vodi

Nastopajoči formirajo krog, sredi katerega stoji ženska. Godba igra, ostali pojejo: »lepa Anka kolo vodi, kolo vodi in govori ...«. Iz kroga je izločen fant, ki se pridruži ženski, ki zdaj leži v središču. Imata krajši dialog, nato on zapusti krog in pridruži se drug fant in ona se smeji, tretji njen pridružen fant pleše okoli nje in četrti vpije nekaj o domovini⁵⁷.

⁵⁷ »Poglej svojega zvestega sinu, o domovina, pred svojim oltarjem!« reče Matjaž Kocbek (Scenarij 2009, VI)

Prvi fant, Tomaž, se dekleta, Mance, dotakne z nogo in reče »pe-da-pe«, ona pa na to: »pederasti dajejo pederastom«, on odgovori: »prelepe domovinske pesmi« in se vrne v krog. Sledijo še ostali »vasovalci«, a kot kaže na koncu nihče ni uspešen. Prizor se s temo prevesi v naslednji prizor.

Rekonstrukcija: Prizor je kopija originala, vendar pa je bil ob tem prizoru na zaslonu posnetek izvirnih Pupilčkov, ki si po premieri rekonstrukcije ogledujejo posnetek izvirne predstave (v viteški dvorani v Križankah leta 2006). Gledajo torej sebe iz leta 1969, gledalci pa gledajo njih, ki razneženo in z vidno nostalgijo opazujejo sebe v enakem prizoru, kot ga gledamo v živo, a z drugačno zasedbo (Janša 2009, 286).

6. prizor: horoskop, občevanje z globusom, pojav 7 belih kokoši

Krog se razklene, godba utihne, vsi hodijo okoli dekleta iz sredice, dokler ne ostane samo še eno dekle, ki leže na tla k že omenjenemu dekletu in le-to opazuje. Spredaj se nekaj dogaja, medtem nek fant bere horoskop, ki pa je precej nesmiseln. Pravi na primer: »lev, nabral boš znance, ki bodo čez zimo tvoja družba«, ali »siva gospa bo plačala«. Tam je še nekdo, ki doživlja orgazem.

Omenjeni prizor je eden izmed tistih, ki so v anale predstave zapisani kot najbolj šokantni, Matjaž Kocbek se namreč »igra« z globusom (približno 40 cm premera), z njim »občuje«, pri tem pa spušča tudi temu primerne zvoke. Prizor je pomemben tudi zaradi prve pojavitve sedmih belih kokoši – Dušan razdeli vse kokoši soigralcem. Ivo Svetina je tisti, ki bere horoskop, v trenutku, ko so kokoši razdeljene, preneha z branjem. Ob koncu prizora kokoši znosijo v pokrito gajbico.

Rekonstrukcija: Prizor je skoraj identičen prvotnemu. Igralec bere aktualni horoskop, najden na spletnem portalu (rtvslo.si), moški dinamično občuje z globusom vse do vrhunca, ostali pa zdolgočaseno postavajo naokoli z belimi kokoškami v naročju. Vmes na platnu vidimo Matjaža Kocbeka - izmenjaje s posnetkom prizora iz šestdesetih – ki razloži, zakaj so pred štirimi desetletji izbrali globus in kaj je takrat pomenilo to dejanje:

»Vojna v Vietnamu, svet, razdeljen na dva bloka, Centralni komite zaseda, prvi znaki seksualne revolucije, študentske demonstracije v Parizu, Ljubljana še vedno nekako v megli in smogu. Sem zagledal v založbi Mladinske knjige en krasen globus. Petkrat sem šel gor dol, potem smo se odločili, da ga kupimo. Ampak držati ta svet v roki in se valjati z njim po odru.

Čutiti gledalce, ta svet, ves kozmos. To je v meni pravzaprav povzročilo, da so se odprli čisto eni drugi ventili, znak velike, mogočne ljubezni do planeta Zemlje» (Hren 2007).

Zakravskyjeva pa občevanje z globusom v 21. stoletju vidi kot »nemožato dejanje« eno izmed mnogih reči, »ki bi lahko predstavljale svetove, s katerimi se zajebavamo«, oziroma kakor »komičen prikaz današnjih fetišističnih odnosov ljudi do predmetov« (Zakravsky 2009, 290). V rekonstrukciji se torej povsem izgubi skoraj nadzemeljski občutek, ki ga je ob izvajanju prizora doživljal Matjaž Kocbek (kaže pa, da njegovega občutka, glede na kritike, gledalci generalno gledano niso doživljali oziroma razumeli).

7. prizor: fotoroman

Godba poskočna zaigra, bobni naznanijo dialog med moškim in žensko, ki poteka v italijanščini. Dialog deluje tragično, a je težko razumljiv. Jasno je le, da se junaka imenujeta Nikola in Barbara. Sicer igrata zelo karikirano, kot v starih hollywoodskih klasikah. Ostali v polkrogu sede obdajajo par.

Igralca govorita tekst iz italijanskega fotoromana (gre za že preživet način združevanja fotografij in teksta v oblačkih). Tekst sestavlja enajst prizorov, nastopajoča pa se ob vsakem prizoru ob spremljavi bobnov postavita v ustrezno pozicijo in v njej negibno obstaneta ter premikata zgolj ustnice.

Rekonstrukcija: Igralci na platnu gledajo posnetek predstave in ga v realnem času kopirajo. Tekst je naučen, sama akcija pa ne. S tem, ko igralci gledajo posnetek originala in se ga trudijo čim bolj zvesto posneti, jasno začutimo točko reference. Metoda, uporabljena v tem prizoru, lahko pove tudi, da je »To raziskovanje odvisnosti od izvirnika (je) veliko verjetneje gestus v tradiciji evropskega gledališča, ki gledalca spominja, da se igralci morda zdijo svobodni in radostni v svojem delovanju – pa vendar je njihova uprizoritev tudi živ dokument, ki od publike zahteva nekaj intelektualnega sodelovanja« (Zakravsky 2009, 289).

8. prizor: uganke in človeška kača

Igralci se postavijo v vrsto, tako da objamejo tistega pred seboj. Kača začne enakomerno korakati in spuščati glasove, šepetajo neko strašljivo otroško pesmico. Dva izmed verzov sta recimo »kogar poliže, mu glavo odstriže« in »kogar udari, mu glavo pokvari«. Nekdo jih pri tem opazuje. Ob kriku se razidejo.

Človeška kača pravzaprav deklamira uganke. Odgovor na prvo je srp, drugo kladivo, tretjo, ki se glasi »obesili so jo na drog, vriskaje sije naokrog, najljubša nam je v domovini, z rdečo zvezdo na sredini«, pa državna zastava. Po zadnji uganki se premikajo vse hitreje, do teka in se združijo v krog. Po kriku Iva se počasi ločujejo in zavzamejo položaj za naslednji prizor. Prizor ima sicer močan naboj, spominja na strumno četico, interpretacija ugank deluje nekoliko temačno, rešitve ugank pa so seveda povezane s simboliko komunizma. Eden izmed njih se kači ne pridruži in sam obsedi na tleh.

Rekonstrukcija: Vsi v en glas zakličejo »Kaj je to?« in začno pulzirajoče ritmično korakati. Ko se ustavijo, izstrelijo uganko, potem zopet ubrano gredo dalje. Na posnetku preberemo citat Janše, ki pravi, da »sam razumem ta prizor kot socialistično kontaktno improvizacijo« (Hren 2007). In res, v Pupiliji je dejansko najti mnogo prvin sodobnega plesa, od ravnokar opisanega koreografiranega korakanja, do živžava v drugem prizoru, pa Sneguljčice in računalnika, Lepe Anke, fotoromana in še nekaterih drugih prizorov, ki bodo orisani v nadaljevanju.

9. prizor: revija Elle

Ena izmed žensk vsakemu nekaj vrže, izkaže se, da gre za neko revijo, vsi jo vneto gledajo in šepetajo »ona, ona, ona«, med šepetanjem formirajo krog.

Bara prinese veliko belo vrečo, kar sproži napetost med ostalimi, obnašajo se kot da je v vreči predmet njihovega čaščenja. V vreči je štruca kruha za vse nastopajoče, ki jo, dokler je ne dobi vsak, držijo s stegnjenimi rokami (»religijska poza«). V štruci je skrita revija Elle, ki jo listajo s stegnjenimi rokami, med tem pa šepetajo Ona, Ona ... Bara v tem času pozira kot fotomodel (Scenarij 2009, X; opis avtorice). Prizor je torej eden tistih, ki opozorijo na potrošniško kulturo, na kult lepote, ki ga uveljavljajo revije, kot je Elle. Po drugi strani lahko dejanje nastopajočih verjetno razumemo kot nekakšno skrunitev kruha, saj so osnovnemu živilu odvzeli običajno funkcijo in ga spremenili zgolj v ovoj za revijo. Janša pa izpostavi še en pogled, in sicer vidi »emancipatoričen moment« v smislu, da je ženska revija z Zahoda signalizirala pojav emancipacije (v Megla 2006, 21).

Rekonstrukcija: Prizor uvede citat Forstneriča iz Večera (12.2.1970): »Pupilčki in drugi heppeningovci nam namreč res kažejo ogledalo z odra (če se izrazimo po Shakespearju) s tem, ko nam uprizorijo kot igro tisto, kar mi pravzaprav vsak dan brez posebnega pomisleka delamo« (Hren 2007). Prizor se od prvotnega namreč razlikuje v tem, da oder razdelijo na dva

dela, pri čemer v prvem delu igralci poustvarijo prizor, tisti na drugi strani pa jih pri tem kopirajo. Kot pri prizoru Sneguljčica, gre za posnemanje, ogledalo, kontaktno improvizacijo. Avtor metodo razloži: »Kopiranje smo uporabili kot način distribucije teles v prostoru in ga naredili kot očiten postopek« (Janša 2009, 280). Prizor se konča z zlaganjem štruc v vrečo – nastopajoči stoje v vrsti in si ob spremljavi glasbe ritmično podajajo štruce. Tudi ko kruha zmanjka, nadaljujejo z gibi, dokler ne zaslišijo glasu Dušana Jovanovića.

10. prizor: uganke in dojenje

Dekle doji fanta, medtem neko drugo dekle temu fantu vse glasneje zastavlja uganke, on nanje med dojenjem zelo monotono odgovarja. Nato ga odnesejo.

Meta pripelje sključenega Tomaža za roko – on že s tem zavzame pozicijo otroka – ona sede Dušanu na hrbet, Tomaž se spusti k njenim nogam in se prisesa na njene prsi. Po zastavljanju ugank, uganke se tokrat pojavijo že drugič (prvič jih uporabijo v 8. prizoru), se preostalih pet deklet zažene k Tomažu in ga brutalno odtrga od Mete. Odnesejo ga na drugo stran odra in nanj položijo desno nogo. Pridruži se jim Meta, ki stori enako. Ženske torej absolutno prevladajo nad moškim. Ali morda nad otrokom, saj je Tomaž tokrat nastopil v vlogi otroka? Gre za prikaz moči ženske, matere ali kaj drugega?

Rekonstrukcija: Glas Dušana Jovanovića bere scenarij, igralci pa sledijo njegovim navodilom in poustvarijo originalni prizor. Vmes vidimo igralce prvotne zasedbe, ki gledajo posnetek originalnega prizora (kakor pri prizoru Lepa Anka).

11. prizor: koncert

Postavijo se v glasbeno zasedbo, vsak s svojim instrumentom. Ženska dirigira in nastane cel živžav. Izvajalci so v bistvu precej razglašeni.

Instrumenti so raznoliki, od mlinčka za kavo, ribežna, ključev, piščalke, stiropora do ogledala in cevi in njihovih lastnih glasovnih interpretacij. Bara dirigentka »daje znake za vstop in glas vsakega instrumenta«. Prizor traja kakšnih 5 minut. Na posnetku rekonstrukcije v ozadju zaslišimo Barin glas, ki pove: »Ampak ta subtilnost, ta filing celotne te ekipe, je pravzaprav bil orkester no.«, s čimer verjetno želi sporočiti, da je to prizor, v katerem lahko prepoznamo izjemno povezanost skupine (kljub razglašenosti se izjemno zabavajo) (Hren 2007).

Rekonstrukcija: V tem prizoru režiser uporabi metodo »de-konstrukcija dirigenta«, saj so za vsako predstavo angažirali drugega dirigenta, vsakega na nek način povezanega s predstavo

ali pa gre za vidnejše ustvarjalce v širokem polju umetnosti (med drugim so dirigirali Dragan Živadinov, Tone Partljič, Jovan Ćirilov, Barbara Levstik, Dušan Jovanović in drugi). Na ta način je bil orkester zmeraj sestavljen enako, ravno tako repertoar, dirigenti pa so se menjali – režiser je tako sledil »logiki razmerja med orkestrom in dirigentom« (Janša 2009, 284).

12. prizor: »zaupne besede«⁵⁸

Nastopajoči se plazijo po tleh eden čez drugega in simulirajo intimne odnose, medtem nekdo bere »pisma bralcev« s problemi v zvezi s spolnostjo.

Fantje poljubijo dekleta, v parih se nežno poljubljajo, objemajo, božajo. Glasba je čutna in podpira vzdušje. Milan na levi strani stoji s spuščnimi hlačami in, medtem ko kaže občinstvu golo zadnjico, masturbira. Matjaž se splazi do njega in ga boža po zadnjici, medtem ko Monika, Dušan, Goranka in Ivo deklamirajo odlomke iz »zaupnih besed«. Gre za zelo nazoren prizor, spomni na seksualno revolucijo, na osvobajanje seksualnosti, na hipije ... Na posnetku slišimo različne tekste, za primer navedem samo enega (izmed vseh slišanih še najmanj pikantnega): »Enkrat sem tudi zanosila in splavila. Ker je mama v službi v bolnišnici, me zdaj doma vedno kregajo in tepejo. Jaz pa še vedno rada hodim s fanti« (Hren 2007).

Rekonstrukcija: Deklamirani odlomki v rekonstruirani predstavi so manj zanimivi in sočni od tistih, citiranih iz Jovanovičevih predstav. Vir teh odlomkov ni naveden. Prizor je sicer povsem podoben originalni različici. Edino na koncu prizora Grega Zorc prekine z masturbacijo in zavpije: »Na svetu je čedalje manj vojn, a tudi čedalje manj miru. Kaj naj naredim? Albin Gutman, načelnik Generalštaba Slovenske vojske« (Hren 2007). Gre za dober približek resničnega citata tedaj aktivnega načelnika Generalštaba, ki v prizor vnese še malce absurda in aktualnosti.

13. prizor: žuželke in mutca

Prejšnji prizor se mehko prevesi v naslednjega. Ob spremljavi (verjetno) blues glasbe, se vsi izvajalci prevajajo na hrbet in premikajo okončine. Po nekem času dva fanta vstaneta in s pomočjo pantomime odigrata prizor, v katerem eden zvije cigareto ali travo, oba jo kadita, nato pa se zaradi nje tudi sporečeta.

⁵⁸ Zaupne besede so bile rubrika v reviji Antena, v kateri so bralcem odgovarjali na raznorazna, s spolnostjo povezana vprašanja. Mnogo teh vprašanj je bilo tako bizarnih, da je njihova avtentičnost vprašljiva.

Igralci predstavljajo insekte, ki se intenzivno poskušajo postaviti na nožice, a ne zmorejo. Matjaž in Tomaž pa sta mutca, ki se poskusita sporazumeti, a jima ne uspe. Gre za boj s samim sabo, poskus iti prek svojih zmožnosti, ki pa se zaradi lastnih omejitev klavrno konča. Prizor bi lahko razumeli tudi tako.

Rekonstrukcija: Prizor je bil podobno uprizorjen kakor original, le da tokrat na začetku slišimo Jovanovičev glas, ki bere scenarij – komentira dogajanje na odru. Gibanje nemočnih žuželk vsebuje prvine sodobnega plesa. Prizor se konča z ukazom: »Mirno!«.

14. prizor: Koseski

Ob spremljavi vojaške zborovske pesmi se postavijo v dve vrsti, nekdo daje vojaške ukaze, razdelijo se v štiri vrste in ob deklamiranju neke domoljubne pesmi izvajajo »vaje«. Nato dva fanta dvigneta dekle, ki ima v vsaki roki zastavo. Z njima energično vihra, ostali pa hodijo za trojico.

Prizor je zelo razgiban in z vojaškim pridihom. V scenariju predstave je sicer uporabljen izraz, da »so pripravljeni na gimnastiko«, torej pravzaprav telovadijo (spomnijo na fizikalna, telovadna društva). Med posameznimi vajami ubrano deklamirajo kitice iz glose domoljubnega pesnika Jovana Vesela Koseskega. Na posnetku preberemo citat Milana Jesiha: »Pa smo imel prav tako sokolovsko telovadbo. Mal je blo zabavno ne, mal je bombastična ta koseščina, mal pa še spominja na kaj drugga« (Hren 2007). Nastopajoči so razdeljeni v dve skupini, vsi stojijo v vrstah, a fantje telovadijo drugače kot dekleta. Med kiticami Koseskega glasbeniki zaigrajo odlomke iz slovenskih narodnih ali partizanskih pesmi, s čimer vsebino nekako »logično« povežejo. Na koncu, po zadnji kitici Koseskega, vsi skupaj zapojejo še partizansko pesem Svobodna Slovenija (bolj poznano pod naslovom Slovenci kremeniti). Odlomek, v katerem bi naj nastopajoči eden za drugim slovesno poljubljali slovensko zastavo, na posnetku RTV Slovenije ne obstaja⁵⁹. Ali je bil prizor preveč provokativen in zato izključen s posnetka, ni znano, je pa verjetno.

Rekonstrukcija: Prizor je posnetek originala, s tem da v rekonstrukciji vidimo tudi zadnji del prizora, zastavi pa sta tokrat dve – slovenska in jugoslovanska. Enemu nastopajočih ju obesijo na odročeni roki, ostali pa (vsaj na videz) samovoljno reagirajo nanju. Drug za drugim se približajo zastavam in vidimo sledeče: poljub obeh zastav, poljub ene izmed zastav,

⁵⁹ Ogledala sem si posnetek, izdan ob 40- obletnici predstave. Na DVD so vključeni posnetki izvirne predstave in rekonstrukcije, oboje je posnela RTV SLO.

praktična uporaba slovenske zastave – z njo si nekdo obriše očala in pot s čela, poljub slovenske zastave in pljunek jugoslovanske, ignoriranje obeh zastav ipd. Zakravskyjeva (2009, 292) komentira, da je režiser Janša kot najbolj motečo provokacijo dojel ravno recitiranje Koseskega in glede na reakcije, ki jih dovoli svojim varovancem⁶⁰, ima verjetno prav. Prizor ima močno politično noto, ki je verjetno malokoga pustila ravnodušnega.

15. prizor: reklama za alpsko mleko

Nastopajoči se zopet postavijo v polkrog, moški prinese tnalo in dve drvi, se sleče do gat in poskusi presekati poleno. Iz tetrapaka »požrešno« spije mleko in zopet poskuša razklati drvo, a mu ne uspe, ostali se mu pa smeji. Očitno gre za reklamo, ker rečejo: »Vedno in povsod – Alpsko mleko!«

Prizor je pravzaprav zabavna parodija na reklame, v tem primeru »promovirajo« alpsko mleko. Kakšna je bila konotacija alpskega mleka konec šestdesetih danes težko rečemo. Milan torej uspešno preseka poleno in požrešno popije Alpsko mleko, Ivu pa na posnetku ne uspe niti v drugo (čeprav bi mu po scenariju, po tem, ko po prvem neuspelem poskusu popije mleko, moralo uspeti razcepiti klado). Ivan Cimerman, komentator ene izvirnih predstav, je v prizoru našel sledeč nauk: »premagovanje napora na določeni poti ni ideološki odklon v smislu poplitvenih množic, pač pa podleganje reklam. Tako so Pupilčki ostro zarežali v našo socialistično stvarnost« (Reprinti 2009, XXIX).

Rekonstrukcija: Janša prizor opiše kot »nalogo z improviziranim izidom«. Na nekaterih izvedbah igralcu polena ni uspelo razcepiti v prvem poskusu in zaradi negotovega izida, »se prizor lahko transformira v pogajanje med tem, kar je realno in kar je uprizorjeno, kar je improvizirano in kar je koreografirano« (Janša 2009, 286). Na koncu prizora, ko v en glas reklamirajo Alpsko mleko, se razpršijo med gledalce in mednje podelijo tetrapake reklamiranega proizvoda.

16. prizor: Majakovski

Prizor poteka tako, da igralci še zmeraj sede v polkrogu, vsi imajo pred seboj svečo, ki jo prižgejo in zro vanjo. Milan se postavi v sredino ob tnalo, z desno roko vihteč sekuro v zrak, obsijan z rahlo rdečo svetlobo (prižganih sveč), in v ruskem jeziku strastno deklamira

⁶⁰ V avtorici dostopnem gradivu sicer ni opredeljeno, ali je postopanje igralcev z zastavama vnaprej dogovorjeno ali gre za trenutni navdih nastopajočih. V vsakem primeru je režiser moral odobriti njihovo ravnanje.

Majakovskega. Ko konča, ostali upihnejo sveče. Milan Jesih na posnetku rekonstrukcije pove, da se je rusko učil na gimnaziji in da je »potem to v ruščini recitiral precej hrupno in patetično« (Hren 2007). Kot zanimivost naj dodam, da sem (avtorica naloge) videla dva različna posnetka originalne predstave in na prvem posnetku tega prizora ni bilo. Sicer je Jovanović leta 1967 v sodelovanju z Andrejem Inkretom prevedel besedilo Jeana Jacquesa Lebela *Happening*, v katerem je morda dobil idejo za prizor. Lebel namreč opisuje enega svojih projektov iz leta 1965, v katerem je »z magnetofonskega traku slišati Majakovskega, kako v ruščini bere eno svojih pesmi (Lebel 1967, 158).

Rekonstrukcija: Tnalo v katerega je zapičena sekira je oblito s pomenljivo, rdečo svetlobo. Eden izmed Pupilčkov izvleče sekiro in začne deklamirati po rusko (z manj žara kot v originalni verziji). Ostali prižgejo svečke. Govorec konča tako, da sekiro zapiči v tnalo. Janez Janša je prizor začinil s tem, da v nadaljevanju nastopajoči mrmrajo Internacionalo (»proletarsko himno«), česar v originalni predstavi niso počeli. Ko končajo, upihnejo vsak svojo svečo.

17. prizor: latovščina

Še en prizor, ki ga na prvotnem posnetku ni, na drugi verziji pa je. Milan zopet stoji sredi odra, ostali ga obdajajo, in sicer fantje na desni in dekleta na levi strani. Milan hodi gor in dol in v nerazumljivem jeziku nekaj prepričljivo razlaga, ostali pa mu ves čas sledijo in ga poskušajo razumeti. Protagonist govori nerazumljivo latovščino, zato ga seveda nihče ne doume. Prizor lahko spomni na metaforo »glas vpijočega v puščavi«. Milan bi prav lahko predstavljal Pupilčke, ostali pa odziv na njihovo predstavo.

Rekonstrukcija: Prizor je precej svobodna interpretacija prvotne verzije. Janša pojasni, da je bil edini dokument o 17. prizoru, ki so ga v času priprav imeli na voljo, spomin Milana Jesiha, posnet na filmski trak. Jesih na posnetku pove en sam stavek v latovščini, izvajalci pa so izsek »montirali kot zanko, v takšni ritmični strukturi, ki je omogočila nastanek glasbene in plesne partiture« (Janša 2009, 282). Pupilčki torej pojejo in na videz spontano plešejo na ta ponavljajoč se stavek. Režiser pojasni še, da gre v tem prizoru za »moment ne-razumevanja« - od gledalca se ne pričakuje, da bo razumel o čem govori prizor (prav tam).

18. prizor: Berešid bara

Razvrstijo se v dve vrsti, vmes ostane fant, ki pripoveduje nekaj v čudnem jeziku. Oziroma nekaj ponavlja. Cimerman prizor opiše takole: »Eden je stopil na sredo. Na vsako stran pa punce in fantje. Nato je začel brbljati nemogoče zloge. Tlačani (drugi Pupilčki) so ga gledali – in začeli mrmrati za njim. Nato so segli k njemu, ga obstopili in sklonili glave. On pa je stal tam, gol do pasu in je bil Novi Bog, ker množice so ga priznale in sklonile glave. S tem so Pupilčki opravili z bogom in religijo, ki je opij naroda« (Reprinti 2009, XXIX).

Sredi odra stoji Tomaž, govori v hebrejskem jeziku (večkrat slišimo besedno zvezo »berešid bara«). Trikrat izgovori stavek o stvarjenju sveta (iz Biblije), prvič ga govori, obrnjen proti dekletom, drugič se posveti fantom, tretjič pa gledajoč v zrak, »k Bogu«. In natanko tukaj se posnetek konča. V scenariju je opisano nadaljevanje: Z vsako ponovitvijo si »pridobiva« ostale, ki se mu približujejo in četrtič in potem še nekajkrat vsi skupaj in vse glasneje izgovarjajo stavek. Tomaža vse tesneje obdajajo in na koncu počepnejo k njegovim nogam in stavek skupaj ponavljajo, dokler ga ne kričijo. Nato vsi naenkrat obmolknejo. Prizor se konča, ko zelena luč obsveti Tomaža (Scenarij 2009, XVIII).

Rekonstrukcija: Prizor je zvesto ponovljen.

Pred naslednjim prizorom se na posnetku rekonstrukcije pojavi napis: »Posnetek izvirne predstave se konča s tem prizorom. Naslednji prizori so rekonstruirani na osnovi scenarija, pričevanj in fotodokumentacije« (Hren 2007).

19. prizor: kopanje v kadi

Posnetek originalnega prizora ni ohranjen. Ivan Cimerman prizor doživeto opiše oziroma se o tem prizoru od vseh najbolj razpiše, tako da si ga lahko kar dobro predstavljamo:

»Na oder so prinesli kad – navadno kopalno kad. Tisti, ki je bil prej Novi Bog, si je začel slačiti kavbojke. Tista, ki ima najbolj prima postavo od vseh Pupilčk, pa si je tudi začela slačiti svojo mini bluzico, pod katero ni nosila Nič (z veliko pisano!). Drugi Pupilčki so nalili v kad tople vode in natresli vanjo dišečih soli. Ko sta bila grešnika gola (komaj, komaj smo ukrotili svoje roke), sta oba zlezla v kad. V njej sta čofotala in lezla drug k drugemu. /.../ Bližnjih stikov ni bilo. Ona je imela lepo trupelce in On je bil popolnoma hladen. /.../ Nazadnje se je Ona v veliko žalost vseh – ogrnila v rjuho« (Reprinti 2009, XXIX).

Rekonstrukcija: Jovanović bere scenarij. Na platnu vidimo stiliziran prizor, ki ga odigra sodobna zasedba, z vsemi rekviziti in goloto. Pred platnom isti igralci posnemajo prizor, ki se vrti na platnu, tokrat brez vseh rekvizitov in brez glasu (glasbeniki vneto igrajo na nevidna glasbila, na odru je nevidna kad, v katero stopita dozdevno gola performerja ipd.). Sliši se le Jovanovićev glas, ki na neki točki umolkne. Prizor se nadaljuje v maniri nemega filma.

20. prizor: klanje kokoši

Prizor iz prvotne predstave prav tako ni ohranjen. Zato zopet uporabimo opis Cimermana (Reprinti 2009, XXIX), pričevalca: »Na koncu so prinesli na oder kokoš. Neki Pupilček si je oblekel bel predpasnik in to kuro pred vsemi zaklal. Dolgo se ni umirila« in del iz scenarija (Scenarij 2009, XX): »Dušan stisne kokoš med nogami in začne brusiti nože. Spusti enega od nožev in z drugim kokoši prereže vrat. Ko kri kaplja v lavor, vsi ostali igralci razen Dušana, pokleknejo in sklonijo glave. Dušan drži kokoš in čaka, da kri odteče. Potem vrže kokoš v lavor in tudi sam poklekne. Igralci klečijo s sklonjenimi glavami v tišini.« Prizor se zaključí »lahko glasbo iz night-cluba«, zaigrano na orgle. Igralci ostanejo v klečečem položaju dokler ne odidejo vsi gledalci. Potem tudi glasba utihne.

Rekonstrukcija: Poslednji prizor se prične z oznanitvijo, da je bila izvedba klanja prepovedana, zaradi česar so ustvarjalci pripravili štiri različice konca, in sicer A – posnetek rekonstrukcije prizora (podobno kakor v prejšnjem prizoru, je prizor posnet na stiliziran način), B – pričevanja o prizoru klanja (Junoš Miklavc in Dušan Rogelj opisujeta svojo izkušnjo), C – Pravilnik o zaščiti živali pri zakolu (igralec prebere del aktualnega pravilnika), D – uprizoritev klanja v živo (gledalci so povabljeni k temu, da zakoljejo kokoš in ker nihče ne pride, to izvede eden izmed igralcev, pri čemer je klanje tako mojstrsko zrežirano, da ni jasno, ali se je res zgodilo ali je šlo za iluzijo). Publiko povabijo, da glasuje za eno izmed različic, kar stori z dvigom listka z izbrano črko. Publika na večini predstav izbere klanje v živo.