

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Barbara Polajnar

Gledališče zatiranih kot gledališče za družbene spremembe?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Barbara Polajnar

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

Gledališče zatiranih kot gledališče za družbene spremembe?

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Najlepša hvala mami za vso energijo, podporo in spodbudne besede pri študiju in pisanju diplome.

Hvala mentorju dr. Mitji Velikonji za zaupanje in svoboden prostor ustvarjalnega razmišljanja.

Hvala vsem bližnjim prijateljem za vso pomoč in neprecenljive pogovore.

Hvala soustvarjalcem gledališko-aktivistične skupine Transformator za realiziranje idej v praksi in pozitivno energijo, ki mi vedno znova daje zagon za ustvarjanje v prihodnje.

Gledališče zatiranih kot gledališče za družbene spremembe?

Diplomsko delo analizira stičišče gledaliških praks in družbenega aktivizma na primeru Gledališča zatiranih iz dveh pristopov: teoretskega v prvem delu in empiričnega s študijo primera gledališko-aktivistične skupine Transformator v drugem. Gledališče zatiranih je gledališče za družbene spremembe, ki ga je zasnoval brazilski režiser, dramatik, aktivist in politik Augusto Boal. V njem ni pomembna estetska popolnost, temveč kritika družbe in opozarjanje na dominantne družbene strukture ter nesorazmerja moči. To počne preko dialoga z gledalcem, ki ima možnost interveniranja in soustvarjanja gledaliških prizorov, kar ga opolnomoči in pripravi na situacije v realnem življenju. Vse to Gledališču zatiranih upravičeno pripisuje lastnosti političnega gledališča. Čeprav se enakopravnost odnosa gledalec-igralca, pasiven-aktiven, superioren-infantilen ponuja v gledalčevi aktivni vlogi gled-igralca (gledalca in igralca v enem, iz ang. *spect-actor*), ima Gledališče zatiranih moč spreminjanja in uvajanja družbenih sprememb drugje: ko gre med ljudi in dela z 'zatiranimi', ter ko se osvobodi spona oder-avditorij in zavzame ulice. Gledališko-aktivistična skupina Transformator pri svojem delovanju uporablja tehnike gledališča zatiranih in si prizadeva za zastavljanje vprašanj in podajanje situacij, ki kličejo po reakciji. Za slovenski prostor, ki je še zmeraj zelo zaprt, največ sprememb in svežine prinaša z odpiranjem različnih možnosti pogledov in prevetritve ozkoglednega razmišljanja Slovencev.

Ključne besede: Gledališče zatiranih, politično gledališče, aktivistična umetnost, aktivistično gledališče, interaktivnost.

Theatre of the Oppressed as the theatre for a social change?

This diploma thesis analyses the meeting points between theatre practices and social activism in the case of the Theatre of the oppressed, designed by Augusto Boal, a Brazilian director, writer, activist and politician. In the theatre of the oppressed aesthetic perfection is not important, thus the emphasis lies in the critique of society, highlighting dominant social structures and existing power relations. Its techniques are used as a dialogue with the spectator, who is encouraged to intervene and create theatre scenes. The intervention itself is supposed to empower the spectator to co-create the real life he/she lives in. All this makes the Theatre of the oppressed justly a political theatre. Despite offering an image of equality in the relationships actor-spectator, passive-active or superior-inferior to the spectator's active role as the spect-actor (a spectator and an actor in one), the true power of the Theatre of the oppressed lies in the direct contact with the audience; working with the 'oppressed', liberating itself from the stage-auditorium space and taking the streets. The case study focuses on the theatre-activistic group Transformator which uses techniques of the Theatre of the oppressed in its work, seeking to ask questions and set situations that evoke a reaction. For Slovenia, still relatively closed for new theatrical ideas, this offers an unique opportunity to open new horizons and create a fresh view on the current debates in the mainstream opinion.

Key words: Theatre of the oppressed, political theatre, activist art, activist theatre, interactivity.

KAZALO

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 UVOD | 6 |
| 1.1 METODE DELA | 7 |
| 2 GLEDALIŠČE ZATIRANIH: GLASNIK NE-SLIŠANIH IN ZATIRANIH | 8 |
| 2.1 NA GLED-IGRALCU SVET STOJI..... | 10 |
| 2.2 EMANCIPACIJA GLED-IGRALCA | 11 |
| 3 GLEDALIŠČE ZATIRANIH KOT POLITIČNI BOJ | 13 |
| 3.1 UMESTITEV GLEDALIŠČA ZATIRANIH | 16 |
| 3.1.1 <i>Gledališče zatiranih in Brechtovo gledališče</i> | 17 |
| 3.1.2 <i>Gledališče zatiranih in hepening</i> | 18 |
| 3.1.3 <i>Gledališče zatiranih in performans</i> | 18 |
| 3.1.4 <i>Gledališče zatiranih in raziskovalno gledališče</i> | 19 |
| 3.2 NOTRANJA IZBIRA ALI ZUNANJA SILA | 19 |
| 4 ŠTUDIJA PRIMERA: GLEDALIŠKO-AKTIVISTIČNA SKUPINA TRANSFORMATOR | 22 |
| 4.1 NASTANEK IN DELOVANJE GLEDALIŠKO-AKTIVISTIČNE SKUPINE TRANSFORMATOR | 23 |
| 4.1.1 <i>S trebuhom za rižem – Udri po raji!</i> | 24 |
| 4.1.2 <i>Ljubezen premaga vsakogar</i> | 25 |
| 4.1.3 <i>Poročni sejem: Poroke brez meja</i> | 25 |
| 4.1.4 <i>Pumčica in sedem zmajčkov</i> | 26 |
| 4.2 MED DVEMA OGNJEMA: AKTIVIZEM IN UMETNOST | 28 |
| 4.3 KDO SO UDELEŽENCI? | 30 |
| 5 SKLEP | 32 |
| 6 LITERATURA | 34 |

1 UVOD

Realiziranje teorij in idej v praksi smatram za temeljno predpostavko povezovanja, preverjanja in udejanjanja znanja v akciji, namesto zapiranja v teoretske svetove, v katerih se izgubi stik z realnostjo in vsakdanjim svetom, ki sočasno poteka zunaj udobnih filozofskih naslanjačev. Načini, kako dojeti in udejanjiti teorijo, so seveda raznoliki. Gledališče, ki se izraža skozi gib, besede in dejanja ter je zapisano v vsakomur, je eden izmed njih. Zvesta predanost gledališču in prej omenjena predpostavka sta me preteklo leto pognali v spoznavanje novih gledaliških metod in pogledov na gledališče, ki se nahaja med aktivizmom in umetnostjo, v Gledališče zatiranih (orig. Theatre of the Oppressed)¹.

Gledališče zatiranih sporoča kritična mnenja tistih, ki jih teže izražajo ali niso slišani, in sicer glasno in javno. To počne na način igre, gibanja, dotika, mimike, odrskih desk ali ulic, kostumov ali ponošenih oblačil, pesmi, dialogov ali monologov, reflektorjev ali scene, izdelane iz odpisanih predmetov. Pa tudi skozi ples, barve na platnu in izvajanje zvokov telesa. Po sedemnajstdnevem izobraževanju o tehnikah Gledališča zatiranih v Ljubljani, se je na pobudo navdušenih udeležencev delavnic oblikovala gledališko-aktivistična skupina Transformator. Od decembra 2010 skupina deluje na raznolikih področjih za opolnomočenje marginaliziranih skupin ali posameznikov in si prizadeva odkrivati zakrite teme s pomočjo tehnik Gledališča zatiranih.

Po izobraževanju o tehnikah Gledališča zatiranih in v prakso prenešenega pridobljenega znanja na raznolikih delavnicah ter javnih performansih, je iz potrebe po raziskovanju in analiziranju umetniško-aktivističnega pojava v teoriji zrasla skoraj nujna potreba po nadgradnji in nadaljevanju po do sedaj prehojeni poti v praksi. Z željo po razvijanju novih gledaliških tehnik v namene širjenja ljudskega glasu, uveljavitvi in institucionalizaciji Gledališča zatiranih tudi v Sloveniji, diplomatska naloga nadaljuje novo pot iz prakse v teorijo. V nalogi bomo tako analizirali stičišče gledaliških praks in družbenega aktivizma na primeru gledališča za globalne družbene spremembe, Gledališča zatiranih. Zanimali nas bodo odgovori na vprašanja, ki so na robu med

¹Samo pojmovanje 'zatirani' se v slovenščini sicer ne zdi najprimernejši prevod, saj »oppressed« znotraj samega pojava in gledaliških tehnik konotira mnogo širši kontekst (»oppressed« kot zatirani, neslišani, depriviligirani, (po)tlačeni). Konec koncev se nekatere gledališke tehnike znotraj Gledališča zatiranih, na primer Mavrica želja, nanašajo na razreševanje posameznikovih osebnih, notranjih konfliktov in travm. V tem primeru je vsekakor uporaba termina 'zatiranje' manj primerno. Vendar pa se zaradi uveljavitve in uporabe termina 'Gledališče zatiranih' na slovenskih tleh, le-ta dosledno pojavlja skozi vse besedilo.

umetnostjo in političnim, individualno angažiranostjo in kolektivnimi dejanji. Kdaj je gledališče politično? Ali so gledališke tehnike lahko primerne za spremembe na individualnem in družbenem nivoju? Kako opogumiti posameznike za participacijo v odorskem dogajanju? Na kakšen način so tehnike gledališča zatiranih primerno orodje za proučevanje lastnih življenj in spodbujanje kritičnega razmišljanja o družbenih spremembah na lokalni in globalni ravni? Koliko lahko v resnici spreminjamo in izboljšujemo razmere, v katerih živimo? V družbi, ki nas uspava in utaplja s potrošništvom, »popkorn kulturo«, brezžičnimi, virtualnimi in plitkimi medčloveškimi stiki, intelektualnim nihilizmom ter vsakdanjo pasivnostjo, se zdi vse aktivistične in umetniške akcije morda utopične. A glede na izkušnje, ki sem ji pridobila do sedaj, lahko trdim predvsem obratno.

1.1 Metode dela

Kot metodi raziskovanja sem v diplomski nalogi uporabila kvalitativno analizo primarnih in sekundarnih virov ter študijo primera. V prvem delu naloge, ki predstavlja teoretski del, sem se osredotočila na metodo raziskovanja in preučevanja obstoječe strokovne literature na temo gledališča zatiranih, političnega gledališča, aktivistične umetnosti in aktivističnega gledališča post-modernih identitet. Teoretski del predstavlja primerjavo izhodišč domačih in tujih avtorjev, ki so z deskriptivno metodo mestoma vključeni v besedilu.

V drugem, empiričnem delu diplomske naloge sem teoretsko podlago podkrepila s študijo primera Gledališča zatiranih v Sloveniji, na primeru gledališko-aktivistične skupine Transformator. Dodatne podatke sem pridobila pri opazovanju z udeležbo, dokumentiranjem in analizo dosedanjih predstav in performansov ter polstrukturiranimi intervjuji z devetimi aktivnimi člani skupine Transformator, Ajo Rogina, Nejo Šmid, Metko Bahlen, Rajkom Tkalcem, Primožem Časlom, Sašo Rakef, Špelo Adam, Anjo Gruden in Ankico Radivojević. Zaradi obsežnosti intervjujev ti niso dodani v prilogi, ampak so hranjeni v arhivu pri avtorici diplomske naloge.

Oba metodološka pristopa, teoretski in empirični, sta mi omogočila temeljitejšo in poglobljeno analizo tehnik gledališča zatiranih in njegovega delovanja kot gledališča za družbene spremembe. Ker sem tudi sama aktivna ustvarjalka v gledališko-aktivistični skupini Transformator in sem se izobraževanja o tehnikah Gledališča zatiranih

udeleževala od oktobra naprej v Sloveniji in kasneje v tujini, celovitejši vpogled in doprinos iz prve roke k nalogi zagotovo daje do sedaj pridobljeno teoretsko in empirično znanje na tem področju. Ob tem se zavedam možnosti subjektivne vpletenosti, ki se je bom, za namene strokovnega raziskovanja, poskusila kar se da izogniti, in na pojav Gledališča zatiranih pogledati kot kritična opazovalka.

Morda se bo bralcu nemalokrat zazdelo, da se (mu) v nalogi na trenutke pojavlja več vprašanj kot odgovorov. A tudi to je eden izmed poglavitnih načinov in pristopov gledališča zatiranih; namreč, postavljati vprašanja v javnosti in na glas, tam in o tistih, ki so sicer ne-slišani in zapostavljeni, ter na ta način opogumljati h kritični miselnosti, dialogu in analizi. Konec koncev je lahko postavljanje pravih vprašanj veliko bolj učinkovito, kakor postavljanje dogmatičnih ali na avtoriteti slonečih odgovorov.

2 GLEDALIŠČE ZATIRANIH: GLASNIK NE-SLIŠANIH IN ZATIRANIH

Ustanovitev Gledališča zatiranih se pripisuje brazilskemu režiserju, dramatikumu, aktivistumu in politikumumu Augustumu Boalumu. Gledališče zatiranih daje glas tistim, ki so sicer ne-slišani ali zatirani («oppressed»), z uporabo raznolikih pristopov, kot so Časopisno gledališče², Nevidno gledališče³, Slikovno gledališče⁴, v praksi največkrat uporabljeno Forumsko gledališče⁵, Mavrica želja⁶ in drugimi tehnikami. Od drugih gledaliških praks se razlikuje predvsem po tem, da namesto klasične binarne delitve igralec-gledalec, ponuja

²Časopisno gledališče (orig. Newspaper theatre) vsebuje več enostavnih tehnik, s katerimi se transformira dnevne novice, časopise in drug material v gledališki performans. Tehnike znotraj časopisnega gledališča so enostavno branje, ritmično branje, navzkrižno branje, dopolnjujoče branje, impovizacija, besedilo izven konteksta ... (Boal 1985, 143).

³Nevidno gledališče (orig. Invisible theatre) je metoda gledališča zatiranih, ki se izvede v javnem prostoru, ki ni gledališče, in želi podati sporočilo naključnim mimoidočim, ki ne vedo, da so del vnaprej planiranega in zrežiranega performansa. Nevidno gledališče deluje kot popolnoma vsakdanja situacija, v kateri samo izvajalci vedo, da je gledališko zasnovana in zrežirana. Ker se izvaja v resničnem času in prostoru, morajo izvajalci prevzeti odgovornost za morebitne posledice performansa. Namen nevidnega gledališča je izpostaviti družbeni problem za namen stimulativnega javnega dialoga (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 237).

⁴Slikovno gledališče (orig. Image theatre) predstavlja serijo vaj, v okviru katerih udeleženci brez govora in besed utelesijo svoja čustva in izkušnje. Udeleženci oblikujejo slike lastnih in drugih teles v dialogu. 'Zamrznjene slike', ki jih udeleženci oblikujejo, so kasneje dane v življenje, v dinamiko skozi sekvence premikajočih se osnov in interaktivnih vaj (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 237).

⁵Forumsko gledališče (orig. Forum theatre) se prične z igranim prizorom (anti-modelom), v katerem se protagonist neuspešno poskuša osvoboditi in rešiti določene zatiranosti, ki je specifična za navzočo publiko. Po odigrani sceni joker povabi na oder gledalce, da zamenjajo protagonista na katerikoli točki, ki je bila odigrana, na kateri si lahko predstavljajo alternativno dejanje, ki bi lahko vodilo do rešitve iz zatiranosti. Prizor se ponavlja večkrat z različnimi intervencijami. Cilj je dialog o zatiranosti, iskanje alternativ in 'vaja' za resnično situacijo (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 236).

⁶Mavrica želja (orig. Rainbow of Desire) je posebna vaja Boalovega terapevtskega repertoarja poleg vaj Policaj v glavi (Cop-in the-Head), ki se posveča internaliziranim zatiranostim (osebni strahovi, frustracije) (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 237).

nov, enakopraven⁷ odnos, ki se vzpostavlja preko spontane dramaturgije⁸. Medtem ko igralci prikažejo dan problem skozi prizor, so gledalci na drugi strani postavljeni v dvojno vlogo gledalcev in igralcev – gled-igralcev (orig. Spect-actors⁹) -, ki participirajo z izražanjem mnenja in predlogom možnega izteka predstave (Boal 1985; Schutzman in Cohen-Cruz 2005). Predstava se najpogosteje ustavi v trenutku sprožilnega momenta ali prvega konflikta, ki lahko traja tudi le nekaj trenutkov in nastopi nenadoma. Njegova funkcija je zaplesti dejanje in zadeti jedro dramskega protislovja v dejanju. Zmeraj je naravnano h glavni osebi (zatiranemu protagonistu), gledalcu pa samo nakaže smer zapleta, ne sme mu namreč dajati gotovosti, kakšen bo nadaljnji potek dejanja v zvezi s protagonistovo usodo. Njegov namen je torej pritegniti pozornost gledalca in ga držati v zanimanju (Kralj 1984, 92). Gledalec v Gledališču zatiranih je pozvan, da se premakne iz udobne zofe udobja in z razmišljanjem ter predlogi soustvarja predstavo.

Istočasno je glavna naloga igralcev-izvajalcev, da na razumljiv in enoznačen način prikažejo prizor, in da so zmeraj pripravljeni reagirati na gledalčevo intervencijo ter improvizirati nadaljevanje predrugačenega prizora. Igralec je pomemben zaradi temeljev, ki jih zastavi v predstavi, in ker ponudi nadaljnjo možnost razvoja predstave. Igralci-izvajalci se morajo zavezati razumljivemu podajanju obravnavane teme ne samo skozi besede, ampak tudi ne-verbalno. Še posebej gre izpostaviti, da mora biti predstava odigrana 'v jeziku gledalcev-opazovalcev'. V Forumskem gledališču ima ključno vlogo moderatorja, animatorja in povezovalca predstave, *joker*¹⁰, ki nikoli ne sme moralizirati, temveč gledalce spodbuja in motivira k izražanju mnenj in aktivni udeležbi. Ključnega

⁷Vzpostavitev enakopravnega razmerja ko-subjektov in menjavo vlog je zaslediti že v iniciacijskih obredih, ko so se gledalci udeležili Dionizovega rojstva, pozneje rituala Pentejeve smrti in bakhantskega plesa (Fischer-Lichte 2009, 62).

⁸Spontana dramaturgija (orig. Simultaneous Dramaturgy) predstavlja zgodnjo verzijo forumskega gledališča, v katerem so gledalci povabljeni k interveniranju v prizor brez fizične navzočnosti na sceni. Ko prizor doseže vrh, krizo, gledalci verbalno ponudijo alternativne možnosti rešitev, ki jih na odru ponovijo izključno igralci (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 238).

⁹Termin označuje spremembo v vlogi gledalca, ki v Gledališču zatiranih ni le opazovalec (spectator), pač pa tudi akter, igralec (actor). Spect-actor se torej nanaša na dvojno vlogo vseh, ki so vključeni v gledališki proces, v katerem hkrati opazujejo, komentirajo in ustvarjajo dramaturški potek in pomen posamezne predstave. V diplomski nalogi se termin spect-actor, zaradi lažjega razumevanja in želje po vpeljavi slovenskega izraza v terminologijo prevodov Gledališča zatiranih, uporablja kot gled-igralec. Za slovenski prevod termina gre zasluga aktivni članici gledališko-aktivistične skupine Transformator, študentki slovenistike Neji Šmid.

¹⁰Joker je vodja delavnic ali predstav gledališča zatiranih. V Forumskem gledališču joker udeležencem predstavi 'pravila' predstave in spodbuja h gledalčevim intervencijam. Joker je oseba, ki ima s tehnikami gledališča zatiranih izkušnje, zato prevzema odgovornost za potek in organizacijo predstave (Schutzman in Cohen-Cruz 2005, 237).

pomena je vzpostavljanje kvalitetnega in spodbudnega dialoga z gledalci, ki ob primerni komunikaciji in spodbudah niso več dolgo samo gledalci. K lažjemu dialogu med gledalci in igralci zagotovo doprinesejo tudi okoliščine, kraj in čas izvajanja predstave in seveda eno glavnih ter najpomembnejših lastnosti Gledališča zatiranih, da dela ne samo za ljudi, ki so 'zatirani', ampak tudi z njimi. Ko namreč izpostavljajo določen problem, se morajo ustvarjalci v Gledališču zatiranih nujno obrniti na 'zatirane', ki se jih izpostavljena problematika tiče (na brezdomce, migrante, homoseksualce, potrošnike, žrtve nasilja ...).

2.1 Na gled-igralcu svet stoji

O interaktivnosti v gledališki umetnosti govorimo, kadar imamo v mislih participacijo v samostojni dramaturgiji, ki je v rokah gledalca-opazovalca. Interaktivnež drži v rokah svoj čas, preko katerega si lasti dogodek. Tako se lahko interaktivni opazovalec dojema kot demiurg, ki pravzaprav določa in kreira dogodek v skladu z lastnimi željami in ga poganja v svojem osebem času (Košnik 1999, 81). Gledalec dejansko spreminja in ustvarja pomen predstave in ni le metaforično soustvarjalec. Potencial predstave se lahko udejanji le s pomočjo občinstva (De Marinis 1996, 191). V Gledališču zatiranih se interaktivnost najbolj izraža s spontano dramaturgijo, pri kateri ima gledalec-opazovalec-igralec nešteto možnosti intervencij, ki so zanj subjektivne glede na kontekst in izkušnje ter obenem možnost izražanja ter spreminjanja prizora. Ker je ustvarjalnost proizvedena s strani ustvarjalcev, to pa so v Gledališču zatiranih enakovredno oboji, igralci in gledalci, se poraja vprašanje, ali je predstava v Gledališču zatiranih sploh možna brez gled-igralca in brez njegove intervencije? Kot je razvidno iz do sedaj zapisanega, je gledalec namreč ključni so-akter v Gledališču zatiranih, ko določa razvoj akcije. Z drugimi besedami, funkcija opazovalca-gledalca-igralca je lahko kot nosilca akcije prignana do take mere, da tisto, kar doživljamo kot dogodek, ki kreira predstavo, ni več mogoče brez njegove intervencije (Košnik 1999, 81). Njegovo izpostavljanje namreč vpliva na sam potek in iztek predstave, ko so vse (druge) oči usmerjene vanj. Brez gled-igralca so predstave Gledališča zatiranih same sebi namen in izgubijo smisel delovanja kot gledališča za družbene spremembe. Gled-igralčeve intervencije in njegova prisotnost so torej nujni za proces in izvedbo predstav in performansev Gledališča zatiranih; šele z njegovim obstojem lahko obstaja in funkcionira ter izraža kritiko družbe naprej med ljudi in za ljudi.

V praksi se cilj k aktiviranju udeležencev prične med vsemi udeleženci z izmenjavanjem mnenj, idej in nadgrajevanjem le teh, kar tvori kolektivno telo ne samo gledalcev, ki si delijo prostor pod odrom, ampak tudi kolektivni duh pri so-utvarjanju, kreiranju in spreminjanju dejanj kasneje izven dvorane ali ulice. Možnosti Gledališča zatiranih za vplive na družbene spremembe se pokažejo, ko gledalci z interaktivnim pristopom participirajo pri predstavi in se aktivno povežejo v kolektiv podobno mislečih. Tu se odpira možnost vzpostavitve članstva, povezanosti podobno mislečih z energijo, ki posameznike združi in navda z občutkom vrednosti in samozavesti, kjer vlogo vodje, ki združuje, nadomesti ideja, višji cilj, znanost ali subjektivna 'Resnica' (Vidmar Horvat 2009, 165–169). Osnovni pogoj delovanja in vzpostavitve Gledališča zatiranih tako niso izvajalci-igralci, temveč gledalci-opazovalci-igralci, ki v povezanosti v skupinskem duhu šele dajejo moč za doseganje morebitnih družbenih sprememb in uresničevanje poslanstva Gledališča zatiranih kot gledališča za družbene spremembe.

2.2 Emancipacija gled-igralca

Bivanje na vsakdanji ravni si pogosto osmišljamo preko binarnih opozicij kot osnovnega orodja strukturalizma, ko se identiteta A izrazi, obstaja in obenem potrjuje svojo lastno identiteto v odnosu do identitete B, z njeno razliko. Ti binarni nizi že od nekdanj proizvajajo in omogočajo delovanje diskurzom in ideologijam. Čeravno je gledalec že od nekdanj pogoj za obstoj gledališča, se v njem ves čas izražajo razmerja moči. Osnovni odnos igralec-gledalec sproža nadaljnje binarizme; aktiven-pasiven, angažiran-neangažiran, superioren-inferioren, heterogen-homogen, individualen-kolektiven. Predpostavke, ki izhajajo iz binarnih opozicij, so, da je slabo biti gledalec, da je gledati nasprotno od spoznati in delovati (Rancière 2010, 8). Z željo po 'homogenizaciji' arhaičnih binarizmov, v Gledališču zatiranih preko spontane dramaturgije in z interveniranjem prihaja do prevzemanja dvojnih vlog teh dveh identitet gledalec-igralec. Gledališče zatiranih teži k temu, da gledalca zbudi iz omame, iz začaranega sveta in ga postavi pred iskanje odgovorov in smislov. Zadaja si nalogo opogumljati in aktivirati gledalca v nosilca kolektivne prakse, ki mu je potrebno odvzeti vlogo opazovalca in ga zamenjati za privilegij akterja, ki razpolaga s svojimi vitalnimi energijami (kar je značilno tako za Brechtovo epsko gledališče kakor tudi Artaudovo gledališče krutosti) (Rancière 2010, 9).

Vendar paradoks, ki se pojavlja tako pri Brechtu, Artaudu, Boalu in drugih, izvira iz kontradikcije med aktiviranjem gledalca, spreminjanjem njegovega položaja iz pasivnega v aktivnega in prepričanjem o breznu med binarizmoma gledalec-igralec, aktivnost-pasivnost, ki navkljub akciji ohranja mitološke in diskurzivne strukture. Rancière ponudi rešitev za emancipacijo gledalca z drugega zornega kota:

Začne se (emancipacija op. B. P.), ko razumemo, da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje ali preoblikuje tako porazdelitev položajev. Tudi gledalec deluje, tako kot učenec ali učenjak. Opazuje, selekcionira, primerja, interpretira. Kar vidi, povezuje z mnogimi drugimi stvarmi, ki jih je videl na drugih prizoriščih, na drugačnih krajih. Iz elementov pesmi, ki je pred njim, sestavlja lastno pesem. Gledalka sodeluje v performansu, tako da ga po svoje predeluje, da se, na primer, izmika vitalni energiji, ki naj bi jo ta prenašal, in ga spreminja v čisto podobo, to čisto podobo pa povezuje s prebrano ali sanjano, doživeto ali izmišljeno zgodbo. Gledalec in gledalka sta torej hkrati distancirana gledalca in aktivna interpreta predstave, ki se jima ponuja (Rancière 2010, 13).

Rancière odnos gledalec-igralec primerja z odnosom učenec-učitelj, v katerem se učenec od učitelja nauči nečesa, česar niti učitelj ne ve. Binarizem gledalec-igralec se v Gledališču zatiranih ne zabriše, ampak nadaljuje, ko želi gledalce (na)učiti in aktivirati ter tako potrjuje svojo vlogo učitelja, ki učenca (gledi-gralca) poučuje. Drugače povedano, Gledališče zatiranih zavzema diskurz, da lahko gledalec šele s spremenjeno vlogo, ko zavzame pogled aktivnega igralca, razume dogajanje na odru in v družbi. Z brisanjem mej pravzaprav le te še toliko bolj priznava in vzpostavlja med njimi še večje brezno. Še zmeraj je prisoten odnos vzrok-učinek; učinkovati na gledalca z njegovim prisostvovanjem in interveniranjem v predstavi. Binarizem gledalec-igralec, aktiven-pasiven je z nove perspektive, ki smo jo predstavili, moč spremeniti le s priznavanjem gledalčeve aktivnosti v njegovi poziciji gledanja. Paradoksa, ki se pri Gledališču zatiranih kaže, je, da pravzaprav še naprej ohranja strukturo neenakosti in nadaljuje razmerja moči v družbi – vsaj na nivoju gledalec-igralec.

Tako kaže, da Gledališče zatiranih temeljev k emancipaciji gledalca v resnici ne postavi s spontano dramaturgijo in njegovem odnosu do gled-igralca. To počne drugje. V času procesa nastajanja predstave, ko gre med ljudi, katerih se zatiranost tiče. Tam dobiva od njih informacije, jih izmenjuje, se uči od njih in podaja svoje znanje recipročno nazaj.

Po drugi strani pa je njegova moč v emancipaciji na prizorišču izvajanja in dogajanja – ko gre med ljudi, zapusti odrske deske in si prilasti in zavzame ulico, trg ali mesto. Tam ima opravka z naključnimi mimoidočimi. Ko zapusti oder, spremeni fizični položaj in gled-igralca namesti v enakovreden položaj tudi v prostoru (De Marinis 1996, 195). Z iskanjem novih načinov, da bi se oba čim bolj zblížala. Dejanska namestitvev gledalca in njegova povezava z odrom, ki se podre, je namreč bistvenega pomena za gledalčevo interpretacijo ter čustveni in intelektualni odziv.

3 GLEDALIŠČE ZATIRANIH KOT POLITIČNI BOJ

Tekom zgodovine gledališča so se izoblikovala različna mnenja in teorije o funkciji gledališča. Ali naj gledališče prepričuje s spektakularnostjo, in s tem kljubuje ostalim medijem, kot so televizija, internet, športne igre, in ali naj zabava, informira, izobražuje, ali se naj upira, so vprašanja, ki so pomembna tudi za obravnavo in analizo Gledališča zatiranih.

Glede na politično moč, ki jo ima gledališče, ni čudno, da si ga je prisvojil vladajoči sloj in ga izkoriščal kot pripomoček dominacije. Tako se je kmalu tudi spremenil prvoten koncept in pomen gledališča. Prvotno je gledališče predstavljalo ljudi, ki so svobodno peli na prostem, zato so to imenovali tudi ditirambična pesem. Predstavljalo je praznovanje, v katerem so lahko svobodno participirali vsi. Ko je gledališče prišlo v roke aristokraciji, je poskrbelo za delitev. Na eni strani na odru so bili igralci, ki so aktivno igrali in ponazarjali vladajoči razred, na drugi strani množica gledalcev, ki je simbolizirala pasivno množico, nemočno žrtev političnih manipulacij. Na odru je prav tako prišlo do delitve med igralci protagonisti in zborom, ki simbolizira množico. Dvojna delitev je samo reflektirala dominantno ideologijo. Na takšni delitvi in postavitvi igralcev, gledalcev in zbora je gradil že Aristotel ter za njim ostali antični tragiki (Boal 2007, XIII-XIV).

Razredni boji se v gledališču dogajajo že od nekdanj, ves čas. Melchinge v Zgodovini političnega gledališča poda odličen primer: »V kritičnih antitezah, ki jih lahko izpeljemo iz tega razmerja – vladarji in podložniki, zgornji in spodnji, mogočni in nemogočni, izkoriščevalci in izkoriščanci – se izraža napetost, ki to temeljno razmerje vsakokrat aktualno dramatizira in ga tako naredi za temo gledališča« (Melchinger 2000, 13). Politika, naj bo to država, moč, režimi, vojna, mir, nasilje, na oder stopa konkretno.

Ker je igrana pred občinstvom, mora biti le temu tudi poznana, torej aktualna, zato je javnost najpomembnejši kriterij, ki razlikuje politično od nepolitičnega gledališča. Namen političnega gledališča je intervenirati, napadati, se vmešavati in je (edini) forum manjšin, kjer posameznik nastopi proti mnogim, večini, proti oblasti. Njegov namen je kazati tisto, kar se tiče vseh in ne samo nekaterih. Kaže situacije, ugotovitve, načine vedenja, zlorabe in rabe; vse, kar se tiče posameznika ali bi se ga lahko tikalo. Ko nagovarja javnost, razkriva, razkrinka, demaskira, obenem odkriva zakrito in razkriva resnico, in to na način, da je kritika popolnoma javna (Melchinger 2000).

Če na tem mestu vključimo v analizo Gledališče zatiranih, nam podobnosti s političnim gledališčem težko uidejo. Gledališče zatiranih zmeraj posega v aktualne tematike, dela za in z ljudmi, ki so 'zatirani', ter teži k javnemu dialogu in kritični miselnosti. Obravnava tematike neenakosti med spoloma, ekonomsko segregacijo, vprašanja migrantov, nasilje v družini, pravice istospolnih, verska vprašanja, feministična gibanja ipd. Z obravnavanjem tematik, ki so pereče v konkretni družbi, Gledališče zatiranih izpostavlja povsem lokalne problematike, obenem pa posega tudi na širšo, globalno raven. Vsak družbeni in kulturni pojav lahko interpretiramo na mnogo različnih načinov – odvisno od zornega kota gledališča. Iz vidika globalizacije, nas vedno bolj povezujejo sodobna množična komunikacijska sredstva, migracije, kapitalizem, potrošništvo, razširjanje nevladnih organizacij, širjenje aidsa, vprašanja okoljevarstva ipd. (Eriksen 2009, 347-352).

Ker so prizori, ki so odigrani s tehnikami Gledališča zatiranih zmeraj nujno aktualni glede na družbo in kulturo, v kateri se izvajajo, je nadvse pomembno, da prizori pri udeležencih reflektirajo njihovo lastno življenjsko situacijo. V vlogi političnega gledališča Gledališče zatiranih mnogokrat udeležence usmerja, da sprejmejo določene vedenjske vzorce in si pri gledalcu prizadeva sprožiti določene spremembe; tako intelektualne (kognitivne), kot afektivne (ideje, prepričanja, čustva, vrednote itd.) (De Marinis 1996, 191).

V prvi vrsti ne gre za estetsko izkušnjo, ampak je nujno, da je udeležencem dana možnost aktivnega sodelovanja in spreminjanja tako gledaliških prizorov, kakor tudi resničnih dogodkov. To nas postavlja pred vprašanje, ali gledališke tehnike Gledališča zatiranih sploh posegajo v umetniško polje ali ne? Kje so pravzaprav meje in kje stične

točke med umetnostjo, vsakdanjim življenjem, aktivizmom in politiko? Marta Gregorčič pojasnjuje mesto umetnosti in umetniškega:

Kreativnost ni nekaj elitnega in ne premorejo je le umetnice ali umetniki. Tako se namreč pogosto predstavlja skozi zgodovino in še danes. /.../ Zato umetnost ne nastaja in se ne razstavlja zgolj v prostorih, označenih z blagovno znamko umetnosti in kulture. Če so umetniške prakse vpete v človekovo življenje in boj, delovanje in ustvarjanje, potem prehajajo bele zidove galerij, filmska platna in liste papirjev in puščajo (nepričakovane) drobne sledi po številnih področjih naših ustvarjanj. Tedaj komunicirajo še tudi po tem, ko so bile izrečene ali zapisane, fotografirane ali naslikane, posnete ali zložene. Prehajajo lastno enkratnost in določenost; se upirajo lastni omejenosti. Obiskujejo in se poslavljajo, šepetajo in odzvanjajo v vsa področja našega ustvarjanja in življenja (Gregorčič 2006, 21).

Z realnimi in globalnimi situacijami iz vsakdanjih praks Gledališče zatiranih ponuja vpogled in kritično refleksijo aktualnega stanja širši javnosti, saj ni namenjen ozki in zaključeni eliti. Prava kritika namreč izhaja iz konkretnih izkušenj, napak, strasti in sanj posameznikov s ciljem osvobajanja upora (Brener in Schurz 2005, 15). Kot zastopnik neslišanih, nevidnih in zatiranih deluje v interesu manjšin in jim daje prostor javne diskusije in izražanja mnenj. Ne napada neposredno, temveč (včasih) subtilno, ko na samosvoj način izpostavlja, opredeljuje in opozarja na dominantne družbene strukture in razmerja neenakosti.

Gledališče zatiranih presega meje institucionaliziranih oblik znotraj uprizoritvene umetnosti, saj mu njegova vsebinska usmerjenost omogoča izvedbeni prostor (predvsem) na ulicah ali v alternativnih gledališčih, ki so odprta za njegov aktivistični pristop. Bojana Piškur se loti karnevala kot angažiranega delovanja, v katerem najdemo vzporednice z Gledališčem zatiranih: dialogizem, drugačnost, eksperimentiranje, mreženje, nepredvidljivost in spontanost. Zmeraj sta v nastajanju (možnost spontane dramaturgije v gledališču zatiranih) in želita ustvarjati kolektivno zavest in preprečevati razslojevanje. Spodbujata kreativnost, obenem pa postavljata temelje za udejstvovanje in konkretizacijo idej. Glavni namen tako karnevala kakor Gledališča zatiranih je razbijanje razlik med nastopajočimi in gledalci. V obeh performativnih oblikah sodelujoči ustvarjajo pogoje za razširitev ozkosti življenja (Piškur 2006, 34).

Prava umetnost napada arhive, muzeje in bienale – prostore sistematičnega nasilja in instrumentov pridobitništva – in je *a priori* nesprejemljiva za vse avtoritete (Brenner in Schurz 2005, 58). Dodajmo, da politično v umetnosti definira ravno tako njegova estetska izkušnja, na katero opozarja Rancière. Zmeraj se namreč definira kot izkušnja diskonsenza, ki je v nasprotju z mimetičnim in etičnim prilagajanjem umetniških produkcij družbenih ciljev (Rancière 2010, 38). Z vnašanjem novosti, ki se gradijo na preteklosti, in s premikanjem obstoječih kanonov in konsenzov. To formo prevzemanja, novačenja in inovativnosti prav tako prevzema Gledališče zatiranih.

3.1 Umestitev Gledališča zatiranih

Vsaka gledališka praksa je skladišče in sinkrezija zgodovine in sedanjosti, v smislu, da črpa in se opira na pretekla spoznanja, ki jih dopolnjuje, presega, razgrajuje. Opiranje Gledališča zatiranih na pretekle gledališke prakse je tako nekaj samoumevnega. Iskanje enega mesta umestitve znotraj gledaliških ali sodobnih scenskih praks je za Gledališče zatiranih zaradi izrazito kompleksne narave, ki vključuje raznolike tehnike, kakor tudi področja, kamor posega (izražanje skozi glasbo, barve in slikanje, gib) skoraj Sizifovo delo. Ne samo, da niha med umetnostjo in aktivizmom, ampak se nahaja tudi med ljudsko kulturo na eni strani in populizmom, ki je zvest kapitalizmu in mu je nemogoče uiti, na drugi strani. V ljudsko kulturo se nagiba zaradi neposrednega nastajanja iz življenja ljudi, njihovih resničnih izkustev in vsakdanjih problemov. Namenjeno je vsakomur, tudi ne-igralcem, saj je odprto za kolektivno pripovedovanje vsakdanjih zgodb, tistih neslišanih, kar odpira vprašanje avtorstva. Pogledano z drugega zornega kota, je obstoj Gledališča zatiranih podrejeno krutim zakonom populizma in kapitalizma. Naj bo to iz vidika promocije na spletu (Facebook), prodaje promocijskega materiala z logotipi, promoviranjem na trgu palete drugih aktivističnih, umetniških in alternativnih scen, ki čez čas postanejo mainstream. Kulturni industriji si uspeva prilaščati tudi najbolj kritične poglede in jih narediti za neučinkovite. Kritična distanca (nekaj 'zunanjega') se izkaže kot nemogoča ali neprimerna drža, saj se nahajamo v situaciji popolne pridobitve in prisvojitve kritičnih pogledov s strani dominantnega političnega in ekonomskega sistema (Arns in Sasse 2006, 5). Kapitalizem se kot požrešna sila potrošnje polašča prav vsega. »Vsak protest se spremeni v spektakel, vsak spektakel v blago« (Rancière 2010, 24). Vsak sistem potrebuje upor, umetniški ali politični, saj ga tekom časa obrne sebi v prid in ga začne uporabljati v lastne namene

(Fajt in Velikonja 2006, 27). S časom družbeno kritične vsebine v umetnosti postanejo bolj ali manj plen posrednega izkoriščanja in različic političnega nadzora, ki se udejanja skozi sistem »vratarstva« korporativnih in vladnih podpor, subvencij, štipendij in drugih oblik sponzoriranja ali doniranja, od katerih postajajo izvajalci vse bolj odvisni (Debeljak 1999, 142–143). Globalizacija stvari le še olajša in brez izjeme tudi gledališče zatiranih podjarmi zakonu globalnega trga.

3.1.1 Gledališče zatiranih in Brechtovo gledališče

Z osredotočenostjo na umetniške in ne aktivistične prakse Gledališče zatiranih nadaljuje s pristopi, ki si v praksi prizadevajo za družbene spremembe. S slednjimi je največ analogij najti med Gledališčem zatiranih in radikalno političnim Brechtovim gledališčem, ki ga v zgodovinskem pregledu Gledališča zatiranih izpostavlja Augusto Boal v *Theatre of the Oppressed*. Ker je bilo gledališče zatiranih do sedaj že podrobno analizirano, naj na tem mestu izpostavimo in orišemo temeljne značilnosti Brechtovega epskega gledališča, ki je danes že umeščeno v kanon klasičnega gledališča.

Brechtovim delom so pozornost namenjala predvsem amaterska gledališča in ne tradicionalna, saj so prva dovoljevala in razglašala umetnost kot sredstvo razrednega boja na način upodabljanja aktualnih dogodkov tistega časa in prestrukturiranja družbenih odnosov; začeni s spreminjanjem položaja igralca-gledalca. Po Brechtu bi naj gledališče predstavljalo zborovanje, na katerem se ljudje zavejo svojega položaja in razpravljajo o svojih interesih. Avtor-igralca direktno nagovarja gledalca in jih izpostavlja neposredni diskusiji. S prizadevanjem za aktivnega gledalca Brechtovo politično-ideološko gledališče odklanja emocionalno klasično dramo. »Gledalec naj ne bi sodoživljal, pač pa naj bi se miselno spopadal. Pri tem bi bilo docela narobe, če bi temu gledališču ne hoteli priznavati čustva. To bi bilo nekaj takega, kot da bi danes še zmeraj ne hoteli priznavati čustva recimo znanosti« (Brecht 1987, 17). Gledalca želi politično prosvetliti, vzgojiti in prepričati, da je stanje meščanske družbe mogoče in tudi potrebno spremeniti. Z elementom potujitve (*Verfremdung*) in songi Brecht v epskem gledališču namerno ruši dramsko fabulo, ki je zasnovana iz razredne družbe in kaže na njeno socialno krivičnost ter gledalca poziva na notranji odpor do meščanskega družbenega reda (Kralj 1984; Brecht 1987; Ranciè 2010).

Prav tako Gledališče zatiranih nadaljuje prizadevanje avantgarde: preseganje institucije avtonomne umetnosti, integracijo umetnosti v vsakdanje življenje ter brisanje in odpravljanje meja¹¹ med raznolikimi umetnostmi (Debeljak 1999, 142 in Fischer-Lichte 2008, 24–30). Na kratko se sprehodimo po treh temeljnih oblikah gledališke avantgarde, ki jih Gledališče zatiranih uporablja pri svojem delovanju in ustrezajo njegovi formi izvajanja: hepening/dogodek, performans in raziskovalno gledališče.

3.1.2 Gledališče zatiranih in hepening

Hepening/dogodek je kot začetek avantgardnega gledališča težil k človekovemu osvobajanju: ustvarjalec ali umetnik je lahko vsakdo (vsakdo lahko poje, igra, pleše, piše, riše ipd.). Človeka spodbuja k spontani kreativnosti, do katere je posameznika potrebno pripraviti. Hepening je aktualna (politična) akcija, pri kateri gledalci doživijo resnico življenja – estetski in življenjski šok –, in ki jih pripravi do tega, da se pričnejo (samo)spraševati. Bistvo hepeninga je improvizacija, ki od udeležencev zahteva sproščenost, spontanost in pripravljenost za sodelovanje v igri. Hepeningi niso prave gledališke predstave – jedro predstavlja dogajanje samo in ne predmet dogajanja. Ker je meja med izvajalci in gledalci skoraj zabrisana in morebitni potencialni izvajalec vsakdo, je enakovredno odvisen od obeh gledalcev in igralcev (Ravnjak 2005, 112–113). Pri hepeningu gre izpostaviti predvsem izpostavljenost in pomembnost enakovrednega položaja med gledalci in igralci, ki je temelj Gledališča zatiranih.

3.1.3 Gledališče zatiranih in performans

Perfomans želi biti absolutno spredaj, pred nami, pred našimi očmi, njegov čas je aktualiteta. Briše meje gledališča (oder/avditorij, gledališče/svet, identiteta/igra) in želi s svojo prisotnostjo maksimalno napolniti gledalčevo percepcijo. Njegova naloga je operacionalizacija in transformacija energije. Od gledalca pričakuje aktivno participacijo (neposredno s pomočjo akcije ali kot fiziološki, emocionalni, intelektualni odziv). Želi ustvarjati videz resničnosti, deziluzije in pričakuje resnično gledalčevo reakcijo (Lukan 1996, 53–57). V njegovem bistvu odstopanja od deziluzij in aktivaciji gledalca je eden izmed avantgardnih temeljev, na katerih gradi Gledališče zatiranih.

¹¹Brisanje in odpravljanje meja med umetnostimi je bilo pred pojavom v gledališču opaziti v likovni umetnosti (*akcijsko slikarstvo* in *body art*), glasbi in literaturi (Fischer-Lichte 2008, 24–30).

3.1.4 Gledališče zatiranih in raziskovalno gledališče

Raziskovalno gledališče se je pojavilo po drugi svetovni vojni in je iskalo nove načine pogojevanja recepcije, povezane z urejanjem prostora in fizičnega odnosa igralca do gledalca. Njegov cilj je doseči aktivnejšo, kreativnejšo in bolj zagnano recepcijo občinstva. Ne zadošča namreč, da se podrejo meje med izvajalcem in gledalcem in se oboji pomešajo med seboj; gledalca želi vplesti neposredno na način, da mu daje vlogo v predstavi, četudi zelo majhno (De Marinis 1996, 196).

Navkljub primerjavam z drugimi gledališkimi praksami in poskusom umestitve Gledališča zatiranih znotraj polja gledališkega, umetnosti, aktivizma ali političnega, njegov namen ni iskanje prostora znotraj že danih shem in institucij, temveč razširiti tehnike in njegov glas med vse tiste, ki ga potrebujejo, si ga želijo in ga sprejemajo. Delovanje gledališča zatiranih je razširjeno v več kot stotih državah po vsem svetu (Severna in Južna Amerika, Azija, Afrika, Evropa, Avstralija), kar je zabeleženo in razvidno na internetni strani mednarodne mreže Theatre of the Oppressed, na kateri so registrirana društva in organizacije, ki delujejo po metodah Gledališča zatiranih (International Theatre of the Oppressed Organisation). Še en pokazatelj njegovega globalnega značaja in potrebe po uporabi tehnik na vseh koncih v raznolikih družbah in kulturah, ne glede na specifične razlike med njimi. Kar samo kaže na univerzalen pojav nesorazmerne porazdelitve moči, ki so prisotne povsod.

3.2 Notranja izbira ali zunanja sila

Stvari so lahko drugačne, kot so. Lahko se spremenijo ali ostanejo enake. In zato imamo možnost izbire. Možnost odločanja in aktivnega spreminjanja se dotika tudi našega vprašanja aktivističnega poseganja v umetnost, konkretnije v gledališče. V Gledališču zatiranih je posameznik z vlogo gled-igralca razpet med osebno angažiranostjo, samoiniciativo, željo po aktivnem pristopu in participacijo ter po drugi strani čustveno otopelostjo, pasivizmom družbe, posesivnim individualizmom in množično zaspanostjo v potrošniškem svetu, v katerem usahne vsak občutek odgovornosti. Zdi se, da v tej zoži udobja posamezniki pristanejo v neke vrste hipnotičnem stanju, ko se svojih dejanj niti ne zavedajo.

Vendar to ni le sindrom kapitalistične, potrošniške družbe, temveč je ta dvojnost begala že heroje v starogrški tragediji. Na eni strani je bila njihova usoda determinirana z *dajmonom*, demoničnimi silami, prerokbo, ki je bila močnejša od človeka, in na drugi strani z notranjostjo herojev, *ethosom*, ki je bil neodvisen¹² od prerokbe. Starogrška tragedija je prva, ki želi človeka prikazati, kako deluje na lastno pest kot nosilec akcije. Medtem ko človeška raven, *ethos* posamezniku omogoča notranjo (etično) izbiro, izraža njegov značaj skozi izbiro dejanj, *dajmon* predstavlja božansko raven, prerokbo, zunanjo silo, ki ji posameznik ne more nasprotovati. Občutek tragičnosti izvira iz tega, da se ti dve ravni, četudi ločeni, zdita povezani. Zato starogrške tragedije prinašajo dva načina branja konca: kot happy ending ali tragično igro (Vrečko 1997, 276–277). Kako narediti človeka svobodnega v usodi prerokbe, oziroma v našem primeru, kako aktivirati posameznike, da participirajo v odorskem dogajanju in se aktivno angažirajo v vsakdanjem življenju, ne da bi nadaljevali z vdanostjo v družbeno zacementirane vzorce in nezainteresiranostjo? Kako izstopiti iz zofe udobja? Kako na glas izraziti svoje mnenje?

Vsekakor si je potrebno priznati, da spoznanje o nekem položaju, odprtje oči, kritično analiziranje in ovrednotenje še ne pomeni nujno tudi želje ali potrebe po spreminjanju položaja. Obenem smo vedno razpeti tudi med človekove pravice in svobodno posameznikovo izbiro. Pravice sebičnega meščanskega posameznika ali pravice potrošnika prinašajo tudi podiranje vseh mej in uničevanje tradicionalnih avtoritet; v prvi vrsti se izpolnjuje pravica zadovoljevanja lastnih želja (Rancière 2010, 27). Če na željo po spreminjanju družbe pogledamo s kritične distance, naletimo na kar veliko preprek, ki lahko zelo hitro vzamejo pogum in energijo pri aktivnem angažiranju v gledališču zatiranih ali kje drugje. Mnogi se zatekajo k ugotovitvam, da v svetu, v katerem ni več nobene trdne točke, ki bi lahko nasprotovala realnosti gospodovanja, spremembe sploh niso možne. Ob problemu družbene in individualne odgovornosti najpogosteje prihaja do izogibanja in odklanjanja realnosti in odgovornosti. Ukinitve politične odgovornosti s postmoderno prinaša kot posledico tudi moralno ukinitve, ko so drugi povsem nepomembni. Morda gre za pristop do realnosti, ki se je noče videti, ker se konec koncev vsi zavedamo svoje odgovornosti zanjo.

¹²Manevrski prostor svobode je bil herojem omogočen, kadar zanjo niso vedeli ali vanjo niso verjeli. Kot primer heroja starogrške tragedije vzemimo Odiseja, ki prerokbi ne verjame, interpretira si jo po svoje in prav ta ignoranca prerokbe mu omogoči manevrski prostor.

Gledališče zatiranih ponuja svobodno izbiro in možnost sprememb z interaktivnostjo in dvojno vlogo gled-igralca. A to je problematično v povsem ontološkem smislu tega, kaj pojmuje kot svobodno izbiro. Ker izbira zmeraj poteka znotraj danih možnosti, je na danosti in možnosti potrebno pogledati iz drugega zornega kota: kot orodje spreminjanja samega sebe ali vsaj svojega pogleda (Košnik 1999, 81). Svoboda ni nekaj, kar obstaja pred nami; je cilj, ki ga moramo doseči dan za dnem, da se osvobodimo ignorance, iluzij, strahov, neumnosti, avtoritet in lastnine (Brenner in Schurz 2005, 59). Seveda na individualni ravni, s strani posameznika, stvari v praksi enostavno niso tako preproste, kakor se lahko govori v teorijah. Na vsakdanji ravni se soočamo s situacijami, ko ljudje vztrajajo v svojih vlogah in sponah, čeravno jih zavirajo, onesrečujejo, jim povzročajo neugodje. Zapustiti znano, čeravno boleče stanje in ga zamenjati za novo zahteva pogum in zaupanje vase. Ne samo, da smo *a priori* omejeni in onemogočeni s strani kulture, sistema, zunanjih okoliščin, države, vladajočih ipd., največkrat smo sami sebi glavna ovira, ko si postavljamo ovire in možnosti.

Kulturna antropologija posameznikovo usodo in možnosti izbir determinira s strani kulture, s primarno socializacijo, ki je ne more enakovredno nadomestiti nobena resocializacija. V procesu ontogeneze socializacija realizira posameznikovo psihološko strukturo in znotraj tega okvir, v katerem se realizirajo (ali ne realizirajo) posameznikove osebne lastnosti, ki na makronivoju pogojujejo reprodukcijo družbe. Vzajemno procesi reprodukcije družbe »določajo«, katere lastnosti mora posameznik razviti v okviru socializacije, da se sploh lahko vključi v družbo. Proces socializacije »producira« takšno psihološko strukturo posameznikov, kot je potrebna za reprodukcijo določene družbe. Reprodukcijska družba nadvlada ontogenezo posameznika (Godina 1986, 236–238). Če povzeto teorijo apliciramo v prakso, je zaključek precej pesimističen tako za Gledališče zatiranih, kakor za družbo: potrošniška, kapitalistična in neetična družba v kateri živimo, »producira« posameznike brez samorefleksije in etičnih zadržkov, ki nimajo potrebe po družbenih spremembah in angažiranosti.

Posledično k interveniranju na odru in odzivom v vsakdanjih življenjskih situacijah največ prispeva posameznikova psihološka struktura. V metodi Forumskega gledališča se posameznikova reakcija konkretizirana s predlogi alternativnih rešitev, ki protagonistu prinašajo ugodnejši iztek dogodka. Gled-igralčeve intervencije se v praksi najpogosteje kažejo in uprizorijo kot sprememba psihološkega ustroja, ki posledično

vpliva na spremembe v dejanjih. Kot primer življenjske situacije v Forumskem gledališču vzemimo prizor nasilja v družini, v kateri mož fizično zlorablja ženo. Z intervencijo gledalca žena postane bolj odločna, avtonomna, emancipirana in ob prvem poskusu nasilja zapusti moža ali se že prej s takšnim moškim ne zaplete. Intervencija sicer pokaže in predlaga način ubiranja poti k opogumljanju zatirane na odru, a vprašanje ostaja, kakšna oseba je predlagala takšno rešitev in predvsem, kaj se z zatirano v resnici dogaja, kako se bo zgodba nadaljevala doma za štirimi stenami. Kar po vsem tem Gledališču zatiranih ostane, je le še pogled na konkretne, aktualne problematike določene družbe ali posameznikov od 'zunaj', z distance, saj mnogokrat sebe in svojih dejanj, ki nas potegnejo v ciklično ponavljanje enakih, uničujočih vzgibov, ne vidimo več. Ali je to vse, kar ostaja Gledališču zatiranih kot političnemu gledališču in gledališču za družbene spremembe?

Melchinger odgovarja, da ima človek v sposobnosti delovanja izbiro mnogih možnosti. S tem ima v mislih tako vladajoče, kot nevladajoče. Pri tem poudarja izbiro nevladajočih, da je njihova možnost opominjanje vladajočih na možnosti izbir nevladajočih, kar je tudi njihova moč. In seveda, meje vsake oblasti. Kot radikalen in brezkompromisni odgovor na angažiranost v družbi poda jedrnat predlog, da je enostavno potrebno storiti to, kar je nujno. In da bo politično gledališče nujno tako dolgo, dokler bosta v družbi obstajala tako gledališče kot politika (Melchinger 2000, 464-466). Če parafraziramo njegove besede, tako dolgo kot bo obstajala politika, tako dolgo bodo obstajali načini, ki bodo posameznike spodbujali in jim dajali zagon za željo po spremembah; po tem, da se stori, kar je nujno. Gledališče zatiranih kot politično gledališče ima potemtakem še ogromno dela zdaj in v prihodnje.

4 ŠTUDIJA PRIMERA: GLEDALIŠKO-AKTIVISTIČNA SKUPINA TRANSFORMATOR

Po do sedaj prehojeni teoriji bomo empirični del diplomske naloge podkrepili s študijo primera slovenske gledališko-aktivistične skupine Transformator, ki deluje po metodah Gledališča zatiranih. Bogato gradivo z informacijami je bilo pridobljeno pri opazovanju z udeležbo, dokumentiranjem in analizo do sedaj izvedenih predstav in performansov ter s polstrukturiranimi intervjuji z aktivnimi člani skupine Transformator. Glavni zaključki in sklepi so mestoma povzeti, analizirani in interpretirani v nadaljevanju.

4.1 Nastanek in delovanje gledališko-aktivistične skupine Transformator

Večina¹³ izvajalcev-ustvarjalcev gledališko-aktivistične skupine Transformator se je z Gledališčem zatiranih prvič srečala na sedemnajstdnevnem izobraževanju v okviru projekta Globalna zofa, ki je potekalo oktobra in novembra 2010. Glede na raznolikost področij, ki jih člani poklicno ali izobrazbeno pokrivajo, tudi tehnike Gledališča zatiranih kombinirajo ali uporabljajo predvsem skozi prizmo osebnega delovanja: v socialnem delu, delu z odvisniki in migranti, pedagoškem delu, specialni in rehabilitacijski pedagogiki, psihologiji, na področju človekovih pravic, ekologiji, gledališču. V praksi to prinaša bogat interdisciplinaren vpogled, izmenjavo mnenj in dopolnjevanje obravnavanih tematik. Kot vsak kolektiv se skupina Transformator včasih bolj, drugič manj uspešno sooča z udejanjanjem enakovrednega sodelovanja v predstavah vseh članov. Anja Gruden izpostavi pomen dialoga v gledališko-aktivistični skupini Transformator:

Namreč, zdi se mi, da imamo še nekaj težav pri vzpostavljanju pravega dialoga med sodelujočimi, in da so »osi moči« znotraj Transformatorja nezadovoljivo neenakomerno razporejene. Pa tudi več posluha za vse, ne samo določene posameznike, ki želijo biti del predstave in lahko nekaj doprinesejo k predstavi. Vsaka in vsakdo, ki hoče biti del predstave, je pomemben. Seveda so dobri in manj dobri predlogi, ampak nujno je, da se vsi počutijo enakovredni in enako pomembni (Gruden 2011).

Skupina Transformator ne želi producirati visoke umetnosti, ampak se približati ljudem. V samem začetku delovanja so se ustvarjalci v skupini Transformator sicer večkrat ujeli v zanko uporabe strokovnih terminov, ki so prinašali komunikacijske šume in nerazumevanje. Ker so napovednike pisali izvajalci s specifično podkovanih področij (humanističnih in družboslovnih), so bili zapisani v strokovnih in širši javnosti nerazumljivih terminih. Z željo po dostopnosti in glavnim namenom, da je Gledališče zatiranih gledališče za vse, se je zavestno in tudi zaradi dobronamernega opozorila pričel jezik v napovednikih in predstavah prestrukturirati in odpirati navzven, širše in ne samo strokovni javnosti. Predstave, ki so bile v zasedbi aktivistično-gledališke skupine Transformator izvedene do sedaj, segajo na raznolika področja. Obravnavajo globalno-

¹³Nekateri redki posamezniki so se s posameznimi tehnikami gledališča zatiranih spoznali predhodno na drugih mednarodnih projektih med izobraževanjem v metodah socialne intervencije.

aktualne probleme, od homofobije, predsodkov, družbenega spola, migrantov, normalnosti. »Odperti smo za vse, kar je družbeno-kritičnega. Za vse, kar se dogaja v naši skupnosti, in stvari, ki bi jih bilo potrebno spremeniti oz. dalo ljudem za misliti, da bi se stvari spremenile« (Radivojević 2011). Zaradi raznolikega doprinosa znanj, kreativnosti in ustvarjalne energije, predstave in akcije transformirajo ustaljene tehnike Gledališča zatiranih, ko kombinirajo ulično gledališče z lutkami, klasično gledališče s Forumskim gledališčem, ulično interaktivno gledališče s flashmobom ipd.

4.1.1 S trebuhom za rižem – Udri po raji!

Kot 'gledališče na klic' se je Transformator prvič odzval povabilu Slovenske filantropije. Predstava, ki je želela prikazati položaj migrantov v Sloveniji, je imela premiero 23. decembra 2010 v Mini teatru v počastitev svetovnega dneva migrantov (18. december). Izvedena je bila kot kombinacija Forumskega in Časopisnega gledališča. Priprave in vaje so potekale na dva načina: v sodelovanjem s prosilci za mednarodno zaščito, ki so izvajalcem podali informacije o njihovih osebnih izkušnjah in razmerah v azilnem domu, ter s tehnikami Časopisnega gledališča z izpostavljanjem naslovov ali odlomkov o migrantih iz takrat aktualnih dnevnih časopisov in revij. Izrezki besedil so bili v predstavi izpostavljeni na treh mestih: namesto gledaliških listov, uvertura v predstavo kot radijski posnetek in uvodni pogovor med socialno delavko (igralko) in migrantom (igralcem), ki na njena vprašanja odgovarja s časopisnimi izrezki.

Predstava se je nadaljevala kot Forumsko gledališče, v okviru katerega se na novo prispeli migrant v azilnem domu sreča s kopico težav in nevšečnosti; nehumano, birokraciji podložno socialno delavko, ki skrbi za sprejem migrantov, edino razpoložljivo literaturo in programi na televiziji v slovenščini, birokracijo, ki onemogoča potreben dostop do zdravstva ipd. Glavna scena, bivalni prostori azilnega doma, so se prilagodili danim razmeram ter sprejeli pravila improvizacije in kreativnosti s kartonastimi škatlami. Izpostaviti je vredno intervencijo, ki je na odru zamenjala prostovoljko, katere naloga je bila nudenje pomoči prosilcem za mednarodno zaščito. V popolni podrejenosti in nemoči jo je socialna delavka izkoriščala in obremenjevala z opravili, ki niso bila prostovoljska dela. Z intervencijo gledalke se prostovoljka postavi zase in svoje pravice: »Uprla se je socialni delavki, da tega ne bo počela, da to v prostovoljskem sporazumu ni opisano kot njeno delo, ampak je to delo socialne delavke. Pokazala je več moči« (Rogavina 2011). Naj ob tem dodamo, da je gled-

igralka, ki je zamenjala vlogo prostovoljke, prihajala iz Slovenske filantropije, organizacije, ki dela s prostovoljci in z migranti, zato je imela boljši vpogled v pravice in dolžnosti prostovoljcev in njihovega dela. Krajša in obdelana različica predstave je bila ponovljena 19. junija 2011 v prostorih Javnega sklada za kulturne dejavnosti na Festivalu migrantskega filma Na poti, ki ga je ravno tako organizirala Slovenska filantropija.

4.1.2 Ljubezen premaga vsakogar

Z željo po sodelovanju na mednarodnem feminističnem in queerovskem festivalu Rdeče zore se je gledališko-aktivistična skupina Transformator prijavila na poziv umetnikom in do zadnjega razgovora z organizatorji čakala njihovo odobritev uprizoritve predstave Ljubezen premaga vsakogar, 11. marca 2011 v Menzi pri koritu na Metelkovi. Pri nastajanju predstave so se izvajalci opirali na lastne izkušnje zatiranosti, ki izvirajo iz pričakovanj glede družbenih vlog, ki izhajajo iz družbenega spola. Navkljub pravilu o kolektivnem nastajanju predstav, je bil kot redka izjema tokrat proces dramaturško in režijsko voden s strani članice skupine s formalno izobrazbo iz scenskih umetnosti, Saše Rakef. Kostumirana predstava je temeljila na šund romanih Barbare Cartland ter vloge protagonistov aktualizirala in približala sodobnemu času. Forma Forumskega gledališča je bila obogatena z umetniško prefinjenimi izrazi, kostumi, gestami, zvočnimi posnetki in daljšimi napetostnimi tišinami. Obravnavana tema je na odru zatirala vse akterje predstave: Grofico zaradi poslovnih pritiskov in nezadovoljstvom nad lenim Grofom, Grofa s strani tiranske Grofice, ki preži nad vsakim njegovim premikom, bodočega zeta Murdocka, ki mora zaradi poslovnih pričakovanj in navez vzeti za ženo Lady Laro in seveda glavno protagonistko, hčer Grofa in Grofice, Lady Laro. Zatirana s strani staršev, bodočega moža, družbenih regulativov o lepoti in estetskih idealih, je Lady Lara iskala rešitve iz nevzdržne situacije, ki so jih v nadaljevanju predstave podali gled-igranci. V času predstave je prišlo do treh intervencij, najradikalnejša je bila, ko je zatirano Lady Laro na odru zamenjal gled-igralec in se odrezavo uprl Grofici in Grofu ter izrazil svoje želje in pravice.

4.1.3 Poročni sejem: Poroke brez meja

Ponovno kot 'gledališče na klic' je Transformator svojo prvo javno akcijo na prostem izvedel 17. maja 2011 na Prešernovem trgu, ob dnevu boja proti homofobiji in

transfobiji, v sodelovanju z Društvom DIH, ki deluje na področju spolnih manjšin. Intervencijsko in nevidno gledališče je pozivalo k strpnosti do homo- in transeksualnih. Mimoidoči so lahko izrazili podporo zakonski zvezi, ki bazira na ljubezni, prijateljstvu, spoštovanju in ne na spolu. Akcija se je pričela z zbiranjem podpisov istospolnih parov (pari so bili izvajalci-igralci), ki so v nadaljevanju sklenili zakonsko zvezo in tako od mimoidočih predhodno zbirali potrditev za svoje dejanje. Akciji se je priključilo veliko število naključnih udeležencev, ki so v dogodku participirali s podpisi ali sklenitvijo zakonske zveze. Na mestu dogajanja je bila izposojevalnica poročnih predmetov; šopkov, vlečk, klobukov in drugih pripomočkov, ki so služili kot kostumski dodatki in scena. Ker so bili mimoidoči z dogodkom soočeni povsem nepričakovano, nepripravljeni, so bili odzivi zelo raznoliki in povsem nenačrtovani. Naj kot primer izpostavimo reakcijo starejšega para, ki se je v začetku pri sklenitvi zveze dveh igralcev javil za pričo. Ko sta ugotovila, da se poročata dve nevesti, je par zapustil prizorišče. Nevesta-igralka Špela Adam izkušnjo komentira: »Z Ankico sva se poročili in zraven je prišel starejši ata z dojenčkom. Očitno sploh ni videl, za kakšno poroko gre. In ženska, babica, mu je rekla, naj gre proč in tako sploh ni počakal konca poroke« (Adam 2011).

Glede na akcije, ki jih je Društvo DIH izvajalo ob dnevu boja proti homofobiji pretekla leta in so bila sprejeta z nasiljem s strani nestrpnih, je bila Transformatorjeva javna akcija sprejeta presenetljivo mirno in odobravajoče. Izvajalci so se možnosti izgredev zavedali šele ob zaključku akcije, ko jih je zaradi preventivne varnosti do prostorov Društva DIH varovalo policijsko spremstvo. »Šele ko si v taki situaciji, se zamisliš, da je res lahko nevarno« (Rogavina 2011). A z vidika uporniške umetnosti življenje brez tveganj, tenzij, brez boja in brez neznanega ni življenje (Brenner in Schurz 2005, 19). Poroke brez meja so bile do sedaj največji dogodek skupine Transformator, ki je bil tudi medijsko pokrit in je proti pričakovanjem trajal dve uri.

4.1.4 Pumčica in sedem zmajčkov

Ponovna ulična akcija in interaktivna lutkovna predstava je vključevala mladostnike in bila predvsem njim tudi namenjena. Izvedena je bila 8. junija 2011 na Mesarskem mostu v času PUM festivala, pri čemer so se izvajalci Transformatorja in mladi, ki so bili v akciji prisotni, prvič srečali z animiranjem lutk. Z namenom preizpraševanja vrednot in predsodkov mladih, so priprave potekale v interakciji in druženju z mladimi. Ker je bila akcija uprizorjena na odprtem javnem prostoru, so si jo lahko ogledali vsi

naključni mimoidoči in tudi tisti povabljeni. Zmajčki so posebljali mlade in vsak izmed njih je nosil svoj 'greh': ni imel Facebooka, partnerja, ni preklinjal, kadil ali pil ipd. Lutke zmajčkov so bile razdeljene med mlade, ki so se v času akcije naključno ali namerno nahajali na festivalskem prizorišču. Čeprav je bil scenarij deloma zasnovan že prej, so ga sodelujoči mladostniki osvojili in se vključili v proces in izvedbo nekaj minut pred predstavo. Lutka je omogočala distanco in obenem povezanost z njo ter je s tem, da ni bila potrebna neposredna izpostavljenost, pomagala k povečanju participacije.

Akcija se je začela z ogrevalno vajo, s katero je želela pritegniti mimoidoče, nato pa se nadaljevala z igro. Udeleženci so stali v krogu, vsakdo je nosil svoj 'greh'. Začela je Pumčica, ki je pokazala na enega izmed zmajčkov in izpostavila njegovo 'nepopolnost'. Nato so to storili še vsi ostali zmajčki v en glas. Zatirani zmajček je želel pozornost in zatiranje preusmeriti drugam in je pokazal na drugega zmajčka, ki ga je nato ponovno v en glas obtožila skupina preostalih zmajčkov. To se je nadaljevalo, dokler niso bili izpostavljeni vsi 'grehi'. Zadnji zmajček je ponovno pokazal na Pumčico, ki ga je zavrnila, da nje ne more obsojati, saj je popolna: ima vse, česar zmajčki nimajo. Konec situacijo spremeni, saj zmajčki Pumčici v en glas ponavljajoče vzklikajo: »Kdor ima predsodke, ni popoln!« Igra je imela učinek vživljanja v zatiranega in zatiralca. Preko lutk zmajčkov so se mladi poistovetili s tem, da v iskanju identitete ni potrebno slediti družbenim trendom. Izvajalka v skupini Transformator Metka Bahlen je podala pozitivno kritiko akcije: »Mislim, da so se (mladi op. B.P.) zelo poistovetili s tem, da normalnost ni vse to, kar bi naj mlad človek izpolnjeval, zato da je sprejet v družbo, ampak da je normalnost lahko vse. Da je prav, da je mlad človek tak, kakršen je, in da je tak, kot je, super. Za mlade je bilo to zelo pomembno, in to, da so se vključili, to je res uspeh. Meni se je ta akcija zdela super, iz sedmih zmajčkov jih je nastalo petnajst« (Bahlen 2011).

Ker so mladostniki eni izmed najbolj senzibilnih in dojemljivih udeležencev gledališča zatiranih, prav tako pa eni tistih, ki jih je tudi najtežje pritegniti, opogumiti in prepričati, je Pumčina in sedem zmajčkov predstavljala velik izziv izvajalcem skupine Transformator. A zato se tukaj ne sme ustaviti. Iskati mora ponovne možnosti sodelovanja z mladimi, naj bo to preko akcij, predstav, performansev ali izobraževanj v tehnikah gledališča zatiranih po mladinskih centrih ali osnovnih in srednjih šolah.

4.2 Med dvema ognjema: aktivizem in umetnost

Na kratko povzete predstave, akcije in performansi gledališko-aktivistične skupine Transformator naj služijo le za vpogled v njegovo dosedanje delovanje. Precej jasno je, da se tudi skupina Transformator nahaja na meji med aktivizmom in umetnostjo, med estetsko dovršenostjo in socialnim angažmajem. Ali bolje, aktivistično držo izraža skozi umetniške, natančnejše gledališke prakse. Sicer tudi člani skupine niso enotnega mnenja; eni gledališče zatiranih vidijo predvsem kot obliko aktivizma, drugi kot metodo socialne intervencije in reševanja konfliktov v skupnostih, tretji kot obliko umetnosti, ki je politična in aktivistična. Kljub temu nihče ne zanika svojega odobravanja družbenega angažmaja. Primož Časl, ki je aktiven član v skupini Transformator in gledališki skupini Odpisani, obrazloži motivacijo za svoje delovanje: »Jaz nisem zadovoljen z obstoječim stanjem, zato sem družbeno angažiran« (Časl 2011). Nezadovoljstvo z obstoječim stanjem in miselnost, da je svet potrebno soustvarjati in ne sprejemati takšnega, kot je, kot samoumevnega, člane skupine Transformator družijo v motiviranemu, predanemu in entuziastičnemu pristopu in delovanju.

Gledališko-aktivistična skupina Transformator zaenkrat deluje na dva načina; kot 'gledališče na klic', ko se odzove na povabila in gre tja, kjer jo potrebujejo, in zmeraj vključi skupino zatiranih, katere tematika je obravnavana, ali pa izvajalci črpajo iz lastnih izkušenj, predvsem, kadar želijo s širšo, globalno tematiko ozavestiti javnost. Proces nastajanja predstav in performansev poteka po načelu kolektivnega avtorstva. Z zavedanjem, da stvari niso črno-bele, prav-narobe, se skupina Transformator trudi z vzdrževanjem horizontalne, enakovredne pozicije, ki odstopa od vlog učitelj-učenec ali vednež-nevednež. S tem, ko želi biti gledališče za družbene spremembe in delati z 'zatiranimi', se lahko namreč hitro znajde v poziciji pravičništva in gledališča obsojanja. Ta potencialni problem Gledališča zatiranih v intervjuju izpostavi Saša Rakef: »Da ne prihaja (gledališče zatiranih op. B. P.) kot nek rešitelj nekam. Veliko teh praks namreč potem zapade v te pravičniške, moralizatorske, didaktične, razsvetljevalske, takšne in drugačne prakse. Ki pa so v bistvu samo ideologije, samo z druge strani. Da torej išče, išče, išče in da odpira prostor za zgodbe in daje prostor za izmenjave« (Rakef 2011).

Uprizorjene akcije, performansi in predstave gledališke skupine Transformator prikazujejo situacije, ki se dejansko dogajajo, saj magija ni dovoljena. Ker skupina Transformator ni institucionalizirana, publiko išče in gre k njej – še posebej, kadar gre

na ulice. Potencial ustvarjanja skupine Transformator se tako kaže predvsem v nepričakovanih dogodkih, ki niso formirani kot gledališka predstava ali gledališki dogodek, in ko javno odpira vprašanja in podaja možnost drugačnega načina pogleda na izpostavljeno problematiko. S tem pa se približa tudi angažirani umetnosti in političnemu gledališču. Kot pravi članica skupine Transformator, Neja Šmid:

To (gledališče zatiranih op. B. P.) je gledališče, ki se vrača k prvinam gledališča. Včasih je bilo namreč gledališče tisto, ki je odsevalo realnost in s pomočjo katerega so se ljudje tudi dogovorili neke stvari. Zdaj pa ni več tako. Zdaj je postalo predvsem bolj umetniško orodje in ima veliko manj aktivistično, družbeno vlogo. Gledališče zatiranih pa ima to orodje, ker brez akcije, brez aktivizma Gledališča zatiranih ni. Potem to postane gledališče in ne Gledališče zatiranih (Šmid 2011).

Gledališko-aktivistični skupini Transformator njeno razširjenost onemogočajo relativno nepoznane tehnike Gledališča zatiranih kot načina aktivizma in kratek čas delovanja skupine. Za namene oglaševanja dogodkov sicer uporablja Facebook in blog, a so bili do sedaj udeleženci v večini tisti, ki so vabila prejeli po osebnih kanalih ali mrežah organizacij, ki so skupino povabile k sodelovanju (npr. Slovenska filantropija, Zavod BOB).

S poslanstvom, da je to gledališče za družbene spremembe, se pojavlja vprašanje, ali gledalci-udeleženci sodelujejo z željo po spremembah, ker mislijo, da je res potrebno nekaj spremeniti, ali pa samo zato, ker se srečajo z nečim nenavadnim in novim. Ker je skupina Transformator šele na začetku svoje ustvarjalne poti in jo v prihodnje šele čaka registracija v obliki društva ali zavoda, se sooča s finančnimi primanjkljaji, saj črpa iz sredstev ustvarjalcev samih, ki delujejo prostovoljsko, prav tako pa nima svojih prostorov za vaje, zato išče streho nad glavo pri različnih nevladnih organizacijah za kratek čas. Prostovoljskost in amaterskost zaradi prezaposlenosti članov z drugimi aktivnostmi, delom in študijem včasih tudi znižujeta kvaliteto akcij glede na pričakovanja izvajalcev ter puščata širok prostor za izboljšanje in vaje v prihodnje, kar je tudi nujno potreben doprinos v prihodnosti - izobraževanje in urjenje v tehnikah Gledališča zatiranih tako na individualnem kot kolektivnem nivoju. Vse delovanje skupine Transformator temelji na bazi želje in motivacije posameznikov, kar je lahko

zelo nezanesljivo in nihajoče, obenem pa tudi dober potencial za kvalitetno skupinsko delo.

4.3 Kdo so udeleženci?

Ker se gledališko-aktivistična skupina Transformator nahaja med aktivizmom in umetnostjo, se to odraža na specifičnosti obiskovalcev in naključnih mimoidočih, ki prisostvujejo na performansih. Določene žanrske oblike gledališča, kamor posega Gledališče zatiranih, kot so politično, otroško, žensko, homoseksualno, ulično gledališče, zahtevajo 'pravilno' recepcijo določenega sprejemnika s strogo določenim tipom znanja. Te vrste predstave uspejo samo, če občinstvo ustreza pričakovanemu in se odziva na želen način. Če na takšni predstavi prisostvuje gledalec, ki se od vzorčnega močno razlikuje, se bo predstava odvila popolnoma drugače. Zaradi možnosti interveniranja in sodelovanja pa po drugi strani predstave puščajo gledalca bolj ali manj svobodnega, čeprav še zmeraj določajo, do kakšne mere nadzirajo njegovo svobodo (De Marinis 1996, 193). Komu so bile do sedaj namenjene predstave in akcije skupine Transformator?

Do zdaj se skupina Transformator navkljub raznolikim prizoriščem še ni soočila s tem, da udeleženci ne bi participirali. Kadar so bili udeleženci povabljeni, so bili to ljudje, ki so bili večinoma seznanjeni s prikazano situacijo in se jih je le ta posredno ali neposredno dotikala. Kot primer naj nam služi feministični in queerovski festival Rdeče zore, ki je zagotovo ponudil najožji in zelo specifičen vzorec udeležencev. Ne samo, da je bila predstava uprizorjena na Metelkovi, kjer glede na tam prisotne subkulture obravnavana tema ni bila tabu, premiera se je zgodila na festivalu, ki je že sam po sebi tako specifičen, da ga obiše le peščica zainteresirane ali strokovno podkovane populacije. Iz vidika izpostavljanja teme, ki je bila vpeta v predstavo (družbeni spol in vloge), navzočim ni razkrivala ali jih spraševala po nečem, česar do takrat niso vedeli. Po drugi strani so javne akcije in performansi (Poroke brez meja, Pumčica in sedem zmajčkov) z namenom ozaveščanja segale do naključnih mimoidočih udeležencev, zato so bili odzivi spontani, nepričakovani in pristnejši. V primeru festivalov je publika festivalska in mnogokrat imajo predstave funkcijo druženja. Zato je potencial delovanja skupine Transformator v Nevidnem gledališču, uličnih intervencijah in stiku z naključnimi mimoidočimi, ki so pripravljene na interveniranja. Rajko Tkalec, član skupine Transformator, glede povezovanja z zatiranimi v prihodnje predlaga predvsem

izpostavljanje lokalnih problematik: »Če bi šli v konkretne, realne, lokalne in aktualne teme in prostore, bi ljudje prišli bolj motivirani tja, zaradi sebe, kaj bodo na to temo povedali. Sicer ima (Gledališče zatiranih op. B. P.) bolj estetski učinek, druženje. Mislim, da bi morali mi priti do ljudi. Ljudje se ne oglasijo, ker ne verjamejo v svoj glas« (Tkalec 2011). Izkoristiti potencial heterogenosti področij in razpršenosti članov skupine Transformator, ki prihajajo iz različnih koncev po vsej Sloveniji, je naslednji korak k delovanju in dostopu do širšega kroga raznolikih udeležencev-gledalcev. Še več odpiranja v krajih izven Ljubljane in ne ostajanje v kulturi prijaznem okolju ter še naprej zavzemanje ulic.

5 SKLEP

S podrobno analizo stičišča gledaliških praks in družbenega aktivizma, Gledališča zatiranih, ki se giblje na robu med umetnostjo in političnim, individualno angažiranostjo in kolektivnimi dejanji, se nam je s pomočjo teorije in študije primera le uspelo dokopati do odgovorov na uvodna raziskovalna vprašanja. Naj jih za konec strnemo na enem mestu.

O političnem gledališču govorimo predvsem takrat, kadar je prisotna javna kritika družbe, kadar imajo nevladajoči priložnost izražanja svojih mnenj, in kadar se zmeraj izpostavlja nesorazmerja razporeditve družbene moči. Politično gledališče je angažirano gledališče in Gledališče zatiranih je zagotovo ravno takšno. Angažma na kolektivni in individualni ravni se v gledališču zatiranih izraža skozi politični naboj, kar je njegova moč in doprinos k drugim umetniškimi in aktivističnim praksam.

Tehnike Gledališča zatiranih se kot orodje proučevanja lastnih življenj in spodbujanja kritičnega mišljenja, ki prinaša možnosti za spreminjanje posameznikov in družbe, izkažejo predvsem z dialogom, odpiranjem vprašanj ter zavedanjem in uporabo telesa; ko gled-igralce protestno udari po mizi v znamenje upora, se zasliši zvok udarca in v roki začuti bolečina. Aktivnost gledalca tako ne poteka samo na kognitivni, emocionalni ravni, ampak popolnoma fizični – z interveniranjem in participacijo telesa. V primerjavi s klasičnim gledališčem je v Gledališču zatiranih izpostavljeno načelo realnosti in ne užitka; ne gre za identifikacijo s protagonistom, temveč s stališčem ali vrednotami, ki gledalce in igralce povežejo v kolektiv podobno mislečih, odgovornih posameznikov. Ti imajo priložnost spreminjanja sebe in okolice; v gledališkem procesu in v trenutku, ko zapustijo prizorišče, tudi družbo. To ne pomeni, da se Gledališče zatiranih poslužuje revolucionarnih prijemov, ampak je z usmerjenostjo na posameznika (gled-igralca) in na njegovo aktiviranje za javni dialog le pot k premikom v družbi. Gledališče zatiranih je neke vrste pomanjšan model, saj s primeri, ki jih jemlje iz vsakdanjih situacij, človeških odnosov ipd., posega v teatralnost vsakdanjega življenja. Predstavlja 'generalko' za reakcije in akcije v realnem življenju. Skozi gledališke forme in tehnike podaja kritiko, ki izhaja iz konkretnih izkušenj.

Pristopi opogumljanja posameznikov k participaciji v odrskem dogajanju so raznoliki; vsak izvajalec ima svojega. Zagotovo so ključnega pomena sproščeno vzdušje, humor (a

ne šaljenje), razumljiv in dostopen jezik, jasnost prizorov, ogrevalne vaje ter, s strani izvajalcev, predanost in entuziazem, ki se začuti pri izvajanju. Predvsem to dvoje podira meje, ki ločujejo. Enakovreden odnos, tako med izvajalci kot med izvajalci in udeleženci, ter iskanje prostora izražanja na ulicah med naključnimi mimoidočimi daje Gledališču zatiranih moč za dostop do širše množice in spodbujanje k participaciji.

Gledališko-aktivistična skupina Transformator je pri nas do sedaj edina, ki za svoje delovanje črpa iz mnogovrstnih tehnik Gledališča zatiranih. Največ sprememb in svežine v slovenski prostor sicer postopoma, korak za korakom, vnaša z odpiranjem raznolikih možnosti pogledov in prevetritve ozkoglednega razmišljanja; prestopanja močno zasidranih nacionalističnih meja in aktivnim vključevanjem udeležencev v gledališki proces. V primerjavi z drugimi konkurenčnimi gledališko-aktivističnimi skupinami v Ljubljani in okolišu je glavna prednost skupine Transformator, da je ena redkih, če ne edina, ki je v pravem smislu za ljudi; z občutkom za ljudi, ko poskuša izvajati »civic dialog«. Če ostale skupine delajo in črpajo predvsem iz sebe in za sebe, skupina Transformator kot 'gledališče na klic' dela za 'zatirane'.

Spraševati, raziskovati, premikati ter predvsem, obstoječa stanja in razmere ne videti ter sprejemati kot normalne, sprejemljive. To je nujen pogoj za obstoj samokritike in spreminjanje družbe, v kateri živimo. Šele z zavedanjem samih sebe, svojih dejanj, omejitev in možnosti, se nam odpre polje svobode, ki lahko premika na individualni in kolektivni ravni. 'Zatirani' smo namreč vsi; s strani družine, šole, medijev, univerze, javnih dogodkov, vsakdanjega življenja ipd. Izbira metode za opolnomočenje je popolnoma svobodna; Gledališče zatiranih je ena izmed njih in zato tudi upravičeno nosi naziv: gledališče za družbene spremembe. Po tem, ko smo analizirali in v teoriji realizirali pojav Gledališča zatiranih, je čas za naslednji korak: preveriti in udejanjiti znanje v akciji. Naj ulice zaživijo in dialog neprekinjeno teče!

6 LITERATURA

- Adam, Špela. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 1. avgust.
- Arns, Inke in Sylvia Sasse. 2006. Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora. *Maska: časopis za scenske umetnosti* 21 (3–4): 5–21.
- Bahlen, Metka. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 1. avgust.
- Boal, Augusto. 2007. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- Brener, Alexander in Barbara Schurz. 2005. *The Art of Destruction*. Ljubljana: Studio Signum.
- Brecht, Bertolt. 1987. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Časl, Primož. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 2. avgust.
- De Marinis, Marco. 1996. Dramaturgija gledalca. V *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, 189–204. Ljubljana: Maska.
- Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2009. *Majhni kraji, velike teme*. Maribor: Založba Aristej.
- Fajt, Mateja in Mitja Velikonja. 2006. Ulice govori. *Umetnost/ Aktivizem/ Spektakel: Časopis za kritiko in znanost* 34 (223): 22–29.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- Godina, Vesna. 1986. Socializacija in procesi reprodukcije družbe. *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved* 5 (6): 230–243.
- Gregorčič, Marta. 2006. Umetnost in aktivizem. *Umetnost/ Aktivizem/ Spektakel: Časopis za kritiko in znanost* 34 (223): 19–21.
- Gruden, Anja. 2011. Intervju z avtorico. Mirna, 16. avgust.

International Theatre of the Oppressed Organisation. Dostopno prek: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=1> (3. julij 2011).

Košnik, Marko. 1999. Osnove interaktivnega dela z ozirom na možnosti v gledališču. *Maska: časopis za scenske umetnosti* 8 (3–4): 80–1.

Kralj, Vladimir. 1984. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lukan, Blaž. 1996. Gledališče med znakom in obrazom. V *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, 46–59. Ljubljana: Maska.

Melchinger, Siegfried. 2000. *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Piškur, Bojana. 2006. Karneval in angažirano delovanje. *Umetnost/ Aktivizem/ Spektakel: Časopis za kritiko in znanost* 34 (223): 30–38.

Radivojević, Ankica. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 14. avgust.

Rakef, Saša. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 2. avgust.

Rancière, Jacques. 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.

Ravnjak, Vili. 2005. *Gledališče kot stvarnost in iluzija*. Maribor: Slovensko narodno gledališče Maribor.

Schutzman, Mady in Jan Cohen-Cruz, ur. 2005. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. London: New York, Routledge.

Vidmar H., Ksenija. 2009. Fašisti v nas. V *Val*, Todd Strasser, 157–175. Ljubljana: Modrijan založba.

Vrečko, Janez. 1997. *Atiška tragedija*, Maribor: Založba Obzorja Maribor.

Rogina, Aja. 2011. Intervju z avtorico. Maribor, 31. julij.

Šmid, Neja. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 1. avgust.

Tkalec, Rajko. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 2. avgust.