

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Gledališka režija

BOR RAVBAR

Kolektivno ustvarjanje v gledališču

Nekje daleč nekaj bo (po motivih P. Weiss: Marat/Sade,
I. Mrak: Revolucijska tetralogija, J. Mišima: Markiza de Sade)

Diplomsko delo

Ljubljana, 2025

Gledališka režija

BOR RAVBAR

Kolektivno ustvarjanje v gledališču

Nekje daleč nekaj bo (po motivih P. Weiss: Marat/Sade,
I. Mrak: Revolucijska tetralogija, J. Mišima: Markiza de Sade)

Diplomsko delo

Mentor: prof. mag. Sebastijan Horvat

Ljubljana, 2025

Podatki o diplomskem delu

Ime in priimek: Bor Ravbar

Naslov diplomskega dela: Kolektivno ustvarjanje v gledališču

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025

Število strani: 41

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Program in smer študija: Gledališka režija

Mentor: prof. mag. Sebastijan Horvat

Jezikovni pregled: Bor Ravbar

Povzetek

Diplomska naloga Kolektivno ustvarjanje v gledališču obravnava vprašanje kolektivnega ustvarjanja v sodobnem gledališču s teoretskega in praktičnega vidika. V teoretičnem delu avtor analizira zgodovinske temelje kolektivnosti v gledališču, s poudarkom na *commedia dell'arte* ter sodobnih praksah, kot jih razvija kolektiv Beton Ltd. Osrednji del naloge predstavlja proces ustvarjanja diplomske produkcije *Nekje daleč nekaj bo*, ki je nastala v avtorjevi režiji in tematizira razmerje med avtoritarnostjo in kolektivnostjo. Naloga skozi refleksijo avtorja razlaga poskus vzpostavitve študentskega kolektiva znotraj procesa vaj za omenjeno diplomsko produkcijo in poskuša diagnosticirati razloge, zakaj je ob tem prišlo do težav.

Marat/Sade, kolektivnost, kolektivi, snovalno gledališče, Beton Ltd., Progrešani

Abstract

The thesis *Collective Creation in Theatre* explores the issue of collective creation in contemporary theatre from both theoretical and practical perspectives. In the theoretical part, the author analyzes the historical foundations of collectivity in theatre, with a focus on *commedia dell'arte* and contemporary practices developed by the collective Beton Ltd. The central part of the thesis presents the creation process of the diploma production *Somewhere Far, Something Will Emerge*, directed by the author, which thematizes the relationship between authoritarianism and collectivity. Through personal reflection, the thesis examines the attempt to establish a student collective within the rehearsal process for the aforementioned production and seeks to diagnose the reasons behind the difficulties encountered in this process.

Marat/Sade, collectiveness, collectives, devised theatre, Beton Ltd., Progrešani

Kazalo vsebine

Podatki o diplomskem delu.....	2
Povzetek.....	3
Abstract.....	3
Kazalo vsebine.....	4
1 Uvod.....	5
2 Razmislek o kolektivnosti v zgodovini.....	6
3 Razmislek o kolektivnosti danes.....	10
3.1 KOLEKTIV BETON LTD.	11
4 Diplomsko produkcija <i>Nekje daleč nekaj bo</i>	17
4.1 IZHODIŠČNA BESEDILA	17
4.2 KONCEPTUALNA ZASNOVA	23
4.3 KONČNI IZDELEK.....	28
4.4 POSKUS VZPOSTAVITVE KOLEKTIVA.....	29
5 Kolektiv Progrešani	32
6 Zaključek.....	38
7 Viri in literatura.....	39
Izjava o avtorstvu diplomskega dela.....	41

1 Uvod

Diplomsko nalogo Kolektivno ustvarjanje v gledališču bom začel z razmislekom o zgodovinskih podlagah kolektivnega ustvarjanja v gledališču. Kasneje bom na podlagi konkretnega primera razvil razmislek glede trenutnega stanja kolektivnega ustvarjanja. V drugem delu diplomske naloge bom obravnaval postopek nastanka diplomske produkcije *Nekje daleč nekaj bo* in ga vpel v razmišljanje o kolektivnem ustvarjanju in kolektivnosti nasploh, predvsem pa o kolektivnem ustvarjanju v sodobnem zahodnem gledališču. Nalogo bom zaključil z obravnavo poteka ustvarjanja projekta *Prostori izginjanja*, ki je nastal snovalno in kolektivno, saj sem v tem projektu prvič deloval v kolektivu, ki ga lahko resno poimenujem s to besedo. Z diplomsko nalogo poskušam potegniti zaključke o kolektivnem ustvarjanju, ki bodo meni in morda še komu prišli prav v gledališki praksi.

2 Razmislek o kolektivnosti v zgodovini

Dolgo pred diktaturo avtorja in diktaturo režiserja, so v gledališču obstajale igralske skupine, ki so na nek specifičen način začele s tem, čemur bi danes lahko rekli skupinsko improviziranje po vzorcu. Lahko bi rekli, da gre za obliko skupinskega oblikovanja smisla v formi gledališke uprizoritve. Začetek zgodovine igralskih skupin v tem smislu seže v obdobje *commedie dell'arte*, v začetek 16. stoletja, ko se pojavijo igralske družine, ki jo izvajajo. Gre tudi za obdobje sprememb, ko fevdalistično ureditev materialnih odnosov med ljudmi izpodriva kapitalistična, kar na koncu kulminira s francosko revolucijo, ki ideološko ureditev družbe in državnih aparatov prilagodi spremenjeni materialni realnosti – prehod v kapitalistični družbeni red. Obdobje pred tem seveda tudi v gledališkem svetu zaznamuje slutnja spremembe materialne realnosti, saj se v tem času igralci tudi prvič profesionalizirajo s tem, ko te igralske družine začnejo konsistentno zaračunavati vstopnice za njihove predstave, to pa jim prinese zaslužek. S tem se lahko pojavijo delavci – igralci, ki so tako vključeni v produkcijsko verigo in so za svoje delo v rensnici prvič materialno kompenzirani.

Igralske družine se torej formirajo tudi zaradi prostega trga, ki se okoli njih vzpostavi, in se s sodelovanjem v trgovanju z umetniškimi produkti razvijajo v vse bolj tržno zanimive. Obenem pa se znotraj splošnega prostega trga vzpostavijo tudi manjši, partikularnejši tržni odnosi, ko aristokrati (tudi že bogati meščani) igralske družine najemajo, da igrajo v njihovih razkošnih domovanjih. To, da je razvoj kapitalistične ekonomije ključen za vzpostavitev igralskih družin v *commedii dell'arte*, lahko sklepamo tudi iz samega imena te gledališke zvrsti, kjer *commedia* pomeni *igra*; *dell'arte* pa pomeni *poklicen*, za razliko od *commedia erudita* (akademska ali naučena; forma kjer amaterji za aristokrate igrajo starorimske igre) ali *commedia all'improvviso* (improvizirana).¹

Igralske družine v *commedii dell'arte* so bile povečini sestavljene iz desetih igralcev, večinoma sedmih moških in treh žensk, kar se sklada s tipiziranimi liki *commedie*, ti člani pa so bili med seboj v sorodu – zato so bile to prav zares igralske družine. Skoraj vse skupine so bile potujoče, kar spominja na grške in rimske *mime*, ki so po severnem mediteranu potovali in tako nastopali kakšnih 1.500 let pred tem. Zasledimo lahko celo poročila o gostovanjih teh

¹ Shimko, d. R. *A BRIEF OVERVIEW OF COMMEDIA DELL'ARTE*. 2025.

skupin v Stockholmu in Moskvi, kar je za takratne logistične razmere pomenilo, da so bile skupine resnično popularne in s tem tudi tržno uspešne, da so si takšna potovanja sploh lahko privoščile.²

Samega produkcijskega procesa, po katerem so se te skupine ravnale ne poznam do potankosti. V nekaterih virih lahko zasledimo, da so skupine po navadi vodile dokaj avtoritarne osebe, ki so bile tudi same del igralske ekipe.³ Njihovi avtoritarni prijemi so dokaj pričakovani, če razumemo, da je v resnici šlo za družino (ali celo neke vrste družinsko podjetje), te pa so tradicionalno dokaj avtoritarno (seveda patriarhalno) organizirane. To morda še bolj kot za splošno evropsko velja za italijansko kulturo. Te osebe, ki so jim imenovali *capocomico*, so avtoritarnost izražale predvsem pri poslovodnih in organizacijsko-logističnih vidikih produkcije, vprašanje pa je, koliko so vodilno pozicijo vzpostavljali (ali zlorabljali) na umetniškem področju. Dejstvo namreč je, da je sam način uprizarjanja v *commedii dell'arte* zahteval določeno mero avtonomnosti nastopajočih igralcev, saj je šlo za t.i. improvizacijo na temo, o tem priča tudi podatek, da smo do zdaj v zapuščini te gledališke oblike našli več kot 1000 kratkih *scenarijev* ali *načrtov* za *commedio*, ki pa so igralcem pustili ogromno prostora za improvizacijo in lastne odločitve. Ta forma pa od sodelavcev gotovo zahteva zaupanje in določeno samostojnost.⁴ Vodja skupine v tem smislu torej niti ni mogel poskrbeti, da so vse avtorske odločitve v njegovih rokah, saj za to ni imel nobenih logističnih možnosti. Tudi igralci niso imeli druge možnosti kot reagirati na občinstvo in na situacijo, ki so jo sproti kreirali tudi drugi itd. V tem smislu ta oblika ni imela kaj veliko skupnega z antičnima grškim in rimskim gledališčem, kjer je bila hegemonija avtorja več kot jasna in splošno upoštevana.

Ob prelomu iz 20. v 21. stoletje sta izšli dve knjigi o *commedii dell'arte*: *Commedia dell'Arte, an Actor's Handbook* in *Commedia dell'Arte, a Handbook for Troupes*, kjer avtorja govorita o: »regeneraciji gledališkega medija /.../ do katere mora priti preko ponovnega

² Prav tam.

³ Henke, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge. 2002.

⁴ Shimko, d. R. *A BRIEF OVERVIEW OF COMMEDIA DELL'ARTE*. 2025.

opolnomočenja igralca (nastopajočega, performerja; op. a.), ne pa z nadaljno nadvlado dramatika in režiserja,« kar pa lahko dosežemo tako, da: »commedie dell'arte vrnemo igralcu v upanju, da bo morda znova prispevala osnovo za gledališki obči jezik (*lingua franca*, op. pr.)«⁵⁶ Slednje sicer sam razumem kot dokaj reakcionaren pogled na gledališče, a vseeno, iz tega pogleda izhaja zanimiv, morda romantiziran pogled na zgodovinsko avtonomijo igralca *commedie*.

Commedia dell'arte je forma v kateri je šele seštevek skupnih odločitev vseh akterjev (v tem primeru so to samo igralci) tisti, ki rezultira v umetniškem izdelku, saj so njihove odločitve tiste, ki odločilno vplivajo na fabulo oziroma druga gledališka sredstva, ki jih vnašajo v uprizoritev. Torej ne gre za enega avtorja⁷, temveč gre za skupino ljudi, čigar seštevki odločitev ustvarijo avtorsko delo, torej njihovega prispevka k delu ni možno odšteti ali razdeliti – zaradi teh razlogov lahko v tem primeru govorimo o kolektivnem ustvarjanju, ki ima seveda za posledico kolektivno avtorstvo umetniškega izdelka. Iz zgornjih citatov in sklepa lahko domnevamo, da Crick in Rudlin pozivata k vračanju k tradiciji *commedie* ravno zato, da lahko monopol dramatika, sploh pa režiserja in njegove *avtorske* ekipe⁸, porušimo in »ponovno opolnomočimo igralca,« kar lahko razumemo kot poziv k dopustitvi pravega soavtorstva igralcev s strani (vsaj takrat še) nespornih hegemonov zahodnega gledališča 20. stoletja – režiserjev (in pogojno dramaturgov). Lahko bi zapisano razumeli kot klic po radikalnem predrugačenju načina produkcije in izvajanja (torej, da vzpostavimo nov gledališki jezik, ki bi dejansko omogočal improvizirane predstave in tehnologijo igre, ki bi postala obča), ki z 'vračanjem' v *commedie*, kot rečeno, vseeno deluje reakcionaren. Zato se

⁵ Rudlin, J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge. 1994.

⁶ Crick, O., & Rudlin, J. *Commedia Dell'Arte – A Handbook for Troupes*. London: Routledge. 2001.

⁷ Besedo *avtorstvo* bom v besedilu poskusil uprabljeti zelo striktno v smislu avtorstva *misli, ideje in gest*. Seveda je vsak sodelujoči pri ustvarjanju predstave *soavtor* te predstave, a vsako ustvarjanje predstave še ne pomeni avtorstva v zgornjem pomenu besede.

⁸ Na tej točki bi še izpostavil čudaškost tega poimenovanja v letu 2025, saj bi res težko rekli, da se ekipa še zmeraj striktno deli na ZASEDBA (izključno izvajalci), AVTORSKA EKIPA (izključno avtorji), TEHNIČNA EKIPA (izključno tehnični izvajalci), saj med temi vlogami (sploh mladi ustvarjalci) krožimo znotraj enega in v sklopu različnih ustvarjalnih procesov.

mi zdi pomembno izpostaviti, da gre pri tem za širši fenomen, ki se v gledališču spet pojavlja zadnjih nekaj desetletji: potreba po razširitvi avtorstva na celotne ekipe, kolektive.

Rezultati te potrebe pa so rodili skupinsko ustvarjanje besedil, avtorske projekte, improvizacijo in sčasoma vodili do obsedenosti z avtorskimi projekti, ki jih gledališki producenti večkrat vidijo kot sopomenko kolektivnemu ustvarjanju. Na tovrstno nerazumevanje naletim večkrat, naj bo v pogovoru z gledališkimi profesionalci, celo funkcionarji, ali pa z gledalci. Slovenski pojem *avtorski projekt* v resnici označuje predstavo, ki je nastala pod vodstvom režiserja ampak na snovalni način. Zato pri *avtorskih projektih* nikakor ne more iti za kolektivnost ali kolektivno snovanje – ne, gre zgolj za snovanje. Lahko so postopki snovanja bolj avtoritarni (režiser razdeli naloge, igralci jih izpolnjujejo, potem režiser z dramaturgom material selekcionira in postavi v zaporedje, potem se material vadi; primer je metoda RSVP) ali kolektivni (režiser prinese material, snovanje poteka skupinsko, igralci samoiniciativno prinašajo prizore, snovanje prizorov se dogaja sproti na vajah itd; na takšen način sem poskušal delati pri predstavi *Kje mi živimo*, ki smo jo ustvarili leta 2024 v koprodukciji SMG in Zavoda Melara). A pri nobenem od teh primerov ne gre za kolektivnost v smislu kolektiva.

Ravno zaradi zgoraj opisane zmede, sem želel v začetek diplomske naloge vključiti nekaj odstavkov o Commedii dell'Arte, obliki, ki je že v 16. stoletju razpirala vprašanja o kolektivnosti avtorstva, ki nas zaposlujejo še danes. Morda se zdi, da smo preko stoletja avtorja (19. stoletje) in stoletja režiserja (20. stoletje), končno prišli do stoletja kolektiva (21. stoletje). Morda je temu tako. Morda je to edina alternativa temu, da bi to stoletje postalo stoletje skrajnega individualizma, ki poleg vseh drugih družbenih por, od epidemije koronavirusa dalje vse bolj okupira tudi gledališče⁹.

⁹ Pri tem mislim na tendence, da gledališče proizvaja čim več monodram, na sodobno figuro avtorja-performerja, ki postaja vse večji ideal sodobnega gledališča itd.

3 Razmislek o kolektivnosti danes

»Tole je rdeča. Ta izraz uporabljamo pri Beton Ltd., kadar hočemo označiti, da gre nekaj skozi lastno, personalizirano interpretacijo ali da gre za idejo, ki nima konsenza v celotni skupini.«¹⁰

Če smo na primeru Commedie dell'Arte videli neko protokolektivnost, način skupnega ustvarjanja, ki pomeni, da je umetniški produkt seštevka vseh sodelujočih partnerjev, moramo upoštevati, da pri tem še ne gre za kolektivnost, kot jo razumemo danes. S primerjavo bi lahko rekli, da umetniško delo, ki ga sproducira kolektiv, ni zgolj vsota dela njegovih članov, temveč produkt njihovega dela. V sodobnih umetniških praksah, zlasti v performativnih umetnostih, kolektivnost namreč ni več zgolj organizacijski model sodelovanja, temveč postaja politična, eksistencialna in estetska gesta, sploh v kontekstu vse večje individualizacije (tudi v umetnosti), ki sem ga na hitro razprl zgoraj. V ospredju sodobnega kolektivnega ustvarjanja je odpoved avtorstvu kot temeljnemu načinu vrednotenja umetnosti. Umetniška vrednost ni več povezana s posameznikovim imenom ali genialnostjo, ampak z dinamiko razmerij – z načinom, kako umetniki med seboj sodelujejo, kako se pogajajo o smislu in obliki dela, in kako to sodelovanje reflektirajo v sami umetniški formi.

Kolektivnost se kaže kot odpoved stabilnosti: odpoved jasni strukturi, odpoved nadzoru, odpoved gotovosti. V tem smislu jo lahko razumemo kot gesto odpora proti sistemu, ki temelji na individualizmu, meritokraciji in konkurenčnosti. Kolektiv pomeni vztrajanje v skupnosti, tudi če ta skupnost ni vedno prijetna ali učinkovita. Katarina Stegnar, članica kolektiva Beton Ltd., v tem kontekstu zapiše, da *»kolektiv ni kraj udobja, ampak prostor neudobja, v katerem se učimo sobivanja.«¹¹* Pri tem je ključno, da kolektiv ne pomeni homogenosti. Nasprotno – ravno razlike, konflikti in napetosti so tiste, ki kolektiv poganjajo naprej. V nasprotju z utopično predstavo o kolektivu kot harmoniji je kolektiv v praksi

¹⁰ Beton Ltd. (2022) Hoppla, wir leben : izgubljena gesta lastnega odstopa. Ljubljana: Bunker. (str. 33)

¹¹ Prav tam. (str. 35)

pogosto prostor nesporazumov, frustracij in nerazrešenih občutkov, kar pa ni nujno slabost. To so razpoke, skozi katere lahko *pronica nova umetniška forma*.

Knjiga *Hoppla, wir leben: Izgubljena gesta lastnega odstopa* prinaša raznolike poglede na kolektivnost, kot jo prakticira in reflektira kolektiv Beton Ltd. in te razmisleke hkrati postavlja v širši kontekst umetniškega ustvarjanja, osebnih odnosov in družbenih pogojev dela. Obenem je knjiga eno redkih teoretskih del o kolektivnosti, ki je nastalo kot plod kolektivne gledališke prakse. Andreja Kopač v knjigi kolektiv iz zunanjega pogleda interpretira kot prostor odpora proti tržnim logikam: »*Kolektiv je intimen upor, odpoved produktivnosti kot kriteriju vrednosti umetnosti.*«¹² Ta njena opredelitev kolektiva kot odpovedi učinkovitosti postavi umetniški proces v kontrast z logiko trga, ki temelji na rezultatu in tržni vrednosti tega rezultata. Kolektivnost po Kopač ni produktivna, temveč eksistencialna – umetnost ni nekaj, kar se 'izvede', temveč nekaj, kar se 'živi'. Torej tako presega ali celo zaobide tržno logiko in se ji upira. Branko Jordan pa temu doda še etično dimenzijo s tem, ko kolektiv opredeli s tem, »*da si [v njem] pripravljen odgovarjati – ne le zase, ampak tudi za druge.*«¹³ Zanj torej kolektiv pomeni odgovornost – in ne zgolj na ustvarjalnem nivoju, temveč širše – kolektiv je skupnost, ki zahteva skrb in odgovornost, ki (včasih) presega lastne meje in želje.

V tem pogledu je kolektivnost definirana z medosebnimi odnosi med sestavnimi deli kolektiva: ti niso vedno enostavni, njihovi problemi pa se včasih rešujejo dolgotrajno, ali se ne rešijo. Če potegnemo črto pod različne poglede na kolektivnost v omenjeni knjigi lahko ugotovimo, da so raznoliki, povezuje pa jih skupno izhodišče: kolektivnost ni stvar strategije, temveč stvar drže – odločitev, da bomo skupaj, četudi ne vemo točno zakaj ali kako. Skoraj kot ljubezenski odnos.

3.1 KOLEKTIV BETON LTD.

Kolektiv Beton Ltd., ki ga tvorijo Katarina Stegnar, Primož Bezjak in Branko Jordan, je eden najpomembnejših primerov umetniške kolektivnosti v slovenskem prostoru. Njihov način

¹² Prav tam. (str. 63)

¹³ Prav tam. (str. 19)

dela je specifičen in se ne ujema popolnoma z občo opredelitvijo kolektivnega dela, saj temelji na dolgoletnem osebnem in profesionalnem sodelovanju, ki presega zgolj produkcijsko logiko gledališča.

Beton Ltd. je nastal iz potrebe po drugačnem načinu dela. V izhodišču gre za upor proti tradicionalnemu gledališkemu sistemu, ki temelji na jasno določenih vlogah (režiser, igralec, dramaturg), hierarhiji in časovni omejenosti projektov. V Beton Ltd. teh vlog ni. Vsak član je soustvarjalec celote, vse od idejne zasnove do končnega rezultata. Katarina Stegnar: »*Ko nekaj nastaja, nikoli ne vem, kaj bo. Niti ne vem, ali bo. In to je del te groze in del lepote tega, da delaš v kolektivu.*«¹⁴ Za kolektiv Beton Ltd. je značilna radikalna odprtost procesa. Vsaka predstava je rezultat dolgotrajnega raziskovanja, osebne izpostavljenosti in pogosto notranjih bojov. Umetniški proces ni nikoli ločen od osebnega življenja – ravno nasprotno, pogosto je njegovo neposredno nadaljevanje. Primož Bezjak zapiše, da »*delati skupaj pomeni, da se razgališ. Pred sabo in pred drugimi. In včasih ne veš, ali si še umetnik ali samo razvalina.*«¹⁵ To razgaljanje pa ni patetično, temveč metodično. Predstave kolektiva so pogosto dokumentarno intimizirane – tematizirajo osebne zgodbe, hkrati pa v njih vpletejo stališče glede ali odsev širšega družbenega problema (ali več njih): okoljska kriza (*Ich kann nicht anders*), kapitalistična utrujenost (*Große Erwartungen*) in končno – kriza samega kolektiva (*Hoppla, wir leben*).

V predstavi *Hoppla, wir leben* kolektiv prvič eksplicitno tematizira svoj lastni razpad, svojo lastno utrujenost. Gre za delo, ki ga ni mogoče razumeti kot ločeno od realnega procesa odnosa med člani. Branko Jordan v intervjuju pravi: »*Če bi imeli režiserja, bi bilo mogoče lažje. Ampak ne bi bilo naše.*«¹⁶ Gre za zavestno odločitev, da niso za "lažje". Beton Ltd. vztraja v težavnosti, v protislovju, v nenehni negotovosti. In prav zato so zanimivi za opazovanje tako samih umetniških del, kot tudi načina njihove produkcije. Vedno se je vredno spomniti na znameniti citat Walterja Benjamina: »*Politična tendenca umetniškega dela ni določena zgolj z njegovo vsebino, temveč tudi z njegovo formo in načinom*

¹⁴ Prav tam. (str. 36)

¹⁵ Prav tam. (str. 60)

¹⁶ Prav tam. (str. 58)

produkcije.»¹⁷ Zato je torej metodologija, ki jo uberejo tista, na katero se je vredno osredotočiti, da bi lahko zares dojel vse implikacije ustvarjenih umetniških del.

Kljub temu je v primerjavi z drugimi kolektivi, kot so npr. skupine s politično naravnanimi manifesti ali formalnimi strukturami (npr. Rimini Protokoll, Forced Entertainment), je Beton Ltd. manj ideološki in bolj eksistencialen. Njihov kolektiv ni teorija, ampak praksa, ki ni zasnovana zgolj kot umetniški projekt, ampak kot življenjski odnos. Posebno zanimiva je tudi razlika v doživljanju kolektiva med člani. Katarina Stegnar pogosto izpostavlja čustveno dimenzijo, ranljivost in tesnobo, ki jo kolektiv povzroča: »*Včasih se mi zdi, da bi bilo lažje iti. Ampak kam? In zakaj? Če kolektiv ni več varen prostor, ali je sploh še kaj varen?*«¹⁸ Primož Bezjak pa poudarja telesno izkušnjo skupnosti: »*Kolektiv je nekaj, kar čutiš v telesu. Ko stopimo skupaj na oder, to ni fikcija. To smo mi.*«¹⁹ Zato so integralni del njihovih uprizoritev pripovedi o samih sebi. Beton Ltd. skozi kolektivno izkušnjo oblikuje umetniško formo, ki je neločljivo povezana z realnim časom in prostorom, v katerem živijo.

Poleg omenjene knjige delovanja kolektiva povedno razkriva in razgrinja že prej objavljeni članek Branka Jordana z naslovom *Beton Ltd.: A Case Study*, objavljen v reviji *Amfiteater* (2021). Gre za prvo celovitejšo introspektivno analizo delovanja gledališkega kolektiva Beton Ltd., napisana iz perspektive enega od treh ustanovnih članov. Gre za poskus vzpostavitve teorije iz prakse, ki ne samo da oriše zgodovino in organizacijsko strukturo kolektiva, temveč se poglobi tudi v temeljna vprašanja o naravi kolektivnega ustvarjanja v sodobnem gledališču. Jordan obravnava kolektivnost kot koncept, metodo in izkušnjo, hkrati pa razgrinja prednosti in pasti delovanja brez hierarhije.

Jordan že uvodoma opozori, da članek ni objektivna znanstvena študija, ampak osebni poskus razmisleka o skupnem ustvarjanju, zaznamovan z notranjim pogledom. Kot pravi sam: »*It is important to underline that this paper is utterly subjective. [...] the conclusions I will arrive*

¹⁷ Aldo Milohnić (ur.). 2003. Estetizacija politike: dokumenti, manifesti, propagandna gradiva. Ljubljana: Maska, 2003 (Walter Benjamin, Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati, prevedla Bojana Kunst)

¹⁸ Beton Ltd. (2022) Hoppla, wir leben : izgubljena gesta lastnega odstopa. Ljubljana: Bunker. (str. 38)

¹⁹ Prav tam. (str. 61)

at will simply be limited by my position as an exclusive insider.»²⁰ Ta samorefleksivna pozicija daje besedilu posebno moč – ni poskusa, da bi ustvarl distanco, temveč nasprotno: Jordan raziskuje kolektiv iz notranjosti, s polnim zavedanjem lastne vpletenosti. Kako pisati o kolektivu, če govoriš v svojem imenu? In ali lahko izrečeš resnico o kolektivnem, če nisi v tistem trenutku znotraj njegove dinamike?

Ključna posebnost kolektiva Beton Ltd. je odsotnost režiserja. To odločitev Jordan opiše kot prvi temeljni prelom s klasičnim gledališkim modelom, kar pa ni pomenilo odsotnosti režije kot take. Režijski princip se je razpršil med člane: »*The absence of the director [...] was a crucial point of difference compared to traditional approaches. Yet, it was also the point through which we sought to establish this qualitative difference.*»²¹ Režijo v Beton Ltd. nadomešča sistem rotacije odločanja, refleksije in t. i. "rdeča" – varnostni mehanizem, ki članom omogoča, da jasno izrazijo nestrinjanje, brez potrebe po konfrontaciji: »*'Red' is a signal, a stop sign that an individual group member uses to emphasise that the other has crossed the line [...]. When code 'red' is spoken, the one that received it knows that he or she is on his or her own, no longer part of the herd.*»²² To orodje ponazarja, da je kolektiv v praksi pogosto prostor trenja, in kako kolektivnost zahteva nenehno etično in čustveno delo. Hierarhija sicer obstaja, priznava Jordan, vendar je fluidna in vedno začasna. Ne obstaja stalna avtoriteta, temveč se začasno prerazporeja glede na potrebe procesa.

Zanimivo je, da ustanovitev kolektiva Beton Ltd. ni bila izraz notranje potrebe, temveč predlog zunanje osebe – Nevenke Koprivšek: »*The gesture of establishing a collective was not a realisation of our own deep inner wishes or needs. [...] There was mere curiosity, how to deal with this unusual situation.*»²³

Ta resnica razbija predstavo o kolektivnosti v tem primeru kot ideološkem ali političnem projektu. V primeru Beton Ltd. gre za eksperiment, za proces raziskovanja drugačnega načina

²⁰ Mednarodni simpozij Skupnost deluje! : sodobni pristopi v gledališču (2020) (str. 151; Jordan, B. Beton Ltd.: A Case Study)

²¹ Prav tam. (str. 153)

²² Prav tam. (str. 151-152)

²³ Prav tam. (str. 154)

dela. Kolektiv se vzpostavi in deluje zgolj, če je nenehno prakticiran: »*Collectiveness in theatre exists only when it is practised and ceases to exist when it is not.*«²⁴ Ta misel je ena ključnih: kolektivnost ni stanje, temveč dejanje. Je praksa, ki zahteva trud, čas in zavestno odločitev za sodelovanje – kljub vsem pastem kompromisa, konfliktov in osebne ranljivosti.

Jordan v sklepnem delu članka shematsko opredeli pet pogojev, ki so omogočili vzpostavitev in delovanje kolektiva:

1. Skupno izkustveno ozadje: dolgoletno sodelovanje v skupini Betontanc je vzpostavilo zaupanje in skupen jezik.
2. Emancipirani igralci: želja po soodločanju in preseganju vloge igralca, izvajalca.
3. Razviti umetniški jaz: člani kolektiva ne iščejo afirmacije lastne individualnosti, temveč raziskujejo vsebino.
4. Poznavanje drugih praks: sodelovanje z mednarodnimi skupinami, npr. nizozemsko skupino Jonghollandia (Wunderbaum), je razširilo razumevanje gledališča.
5. Priložnost: ključno vlogo igrata podpora okolja, kot sta Zavod Bunker in Anton Podbevšek Teater.

Ti pogoji ne tvorijo obče metodologije, temveč ponujajo refleksijo konkretnega primera, ki se ga ne da preprosto prenesti drugam. Kljub temu nas ti pogoji opozarjajo, kako pomembna so dolgotrajna razmerja, medsebojno zaupanje in institucionalna podpora.

V zaključku Jordan posebej poudari, da je delo v kolektivu naporno in dolgotrajno. Odločitve se ne sprejemajo po sistemu večine, ampak skozi dolgotrajne pogovore in skupno refleksijo. Proces ustvarjanja je počasnejši kot v klasičnem modelu, a hkrati bolj poglobljen: »*Such a process requires a lot of time. And this enormous amount of time (combined with a lot of patience) is the main characteristic of working in a collective.*«²⁵ Pogosta skrb je, da kolektivno ustvarjanje vodi v kompromis in s tem razvodenitev umetniških odločitev. Jordan temu nasprotuje: konsenz omogoča pluralno oblikovanje idej in osvobaja posameznika od

²⁴ Prav tam. (str. 158)

²⁵ Prav tam. (str. 155)

potrebe po konstantni briljanci: »*You can attain a special sort of inner freedom when you are not obliged to constantly produce perfect ideas on your own.*«²⁶

Opisano je zgolj eden izmed primerov kolektivnega ustvarjanja gledališča danes, ki pa nam lahko ponudi zanimiv uvid v delovanje enega izmed najbolj uspešnih in poznanih gledaliških kolektivov zadnjih desetletji v Sloveniji. Iz spremljanja delovanja kolektiva Beton Ltd. se je razvila tudi ideja, ki je vodila do nastanka diplomske produkcije *Nekje daleč nekaj bo*.

²⁶ Prav tam. (str. 155)

4 Diplomska produkcija *Nekje daleč nekaj bo*

Z idejo o soočenju avtoritarnosti in kolektivnosti – kot konceptov organizacije dela, kot konceptov vladanja, kot konceptov ureditve družbe – sem se 2022 z dramaturgom Nikom Žnidaršičem lotil snovanja diplomske produkcije, ki je v začetku nosila delovni naslov *Živela revolucija*, kasneje pa smo jo poimenovali *Nekje daleč nekaj bo*. Kako točno sem si predstavljal to soočenje, bom razložil v naslednjem razdelku, najprej pa bi rad obrazložil iz kje sva z Nikom nabrala izhodiščni material za produkcijo.

4.1 IZHODIŠČNA BESEDILA

Peter Weiss: *Marat/Sade*

Med 1787 in 1811 je »bolnišnico za norce Charenton«²⁷, ki se nahaja na stičišču Sene in Marne v Parizu²⁸ vodil liberalni 'pred-freudovski' direktor Monsieur Coulmier. V bolnišnici je vzpostavil redne gledališke predstave (to je bil del njegovega razsvetljenega načina zdravljenja brezumnih). V bolnišnici je bil zaprt (od 1803 do 1814, ko umre) tudi Markiz de Sade, ki je bil takrat star čez 60 let in je napisal in režiral mnogo teh gledaliških predstav, ki jih je pripravljala Coulmier.

V tistem obdobju je v Pariški visoki družbi postalo izredno modno obiskovati takšne ustanove za zabavo - da bi videli kako se norci obnašajo in da bi si ogledali te predstave. V bolnišnici so imeli posebej zgrajen oder, nasproti katerega je bila posebna tribuna za direktorja in povabljenе goste imenitnega porekla. Na vsaki strani sta bila po en prostor za gledalce – oba sta bila namenjena 'srečnežem' izmed pacientov, ki jim je bil dovoljen ogled. Med predstavo so morali prenašati žalitve in posmehovanje s strani pariške visoke družbe. Prišli so si pač ogledat norce v njihovih kletkah kot v živalski vrt.

Tako je nastala osnova (torej iz resničnih zgodovinskih dejstev) za Weissovo igro, ki v resnici nosi naslov: *Preganjanje in umor Jeana-Paula Marata, kakor ju prikazuje Charentonska*

²⁷ Foucault, Michel. *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Prevod: Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf., 1998.

²⁸ Takrat je bilo to nekoliko izven Pariza, danes je del mesta.

igralska družina v režiji markiza (gospoda) de Sada. (več različnih prevodov, original v nemščini je tak: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herr de Sade.)

Dogajanje v drami je torej v osnovi situacija v bolnišnici, situacije se dogajajo med režiserjem (de Sodom), direktorjem bolnišnice (Coulmierjem, ki je podpornik post-revolucionarne oblasti t.j. Napoleona), ki deluje kot cenzor saj vsakuje v igro ter igralci (norci).

Na to situacijo se pripne zgodba (ki se dogaja 15 let pred dogajanjem v bolnišnici) o revolucionarju Jeanu-Paulu Maratu, (ki verjame, da cilj opravičuje sredstvo, ki je s svojim pisanjem dobesedno zanetil la Terreur). Obišče ga običajno dekle Charlotte Corday iz Ceanu, ki čuti dolžnost, da Francijo reši pred njegovim terorjem. Pod pretvezo, da ga bo posvarila pred vojsko antirevolucionarjev, ki naj bi se zbirala v Ceanu.

Igra sledi dialektični debati med paranoikom Jeanom-Paulom Maratom, ki je znanilec avtoritarne države in markijem de Sodom, ki je anarhist in t.i. apostol nebrzdane osebne svobode. Tekst je gost, poln pomenskih obratov. Najbolj prezentno in jasno predstavljeno je stališče Marata do revolucije, ki se je zgodila: revolucija je propadla, saj je v osnovana na buržuaznih temeljih.²⁹ Corday k Maratu pride trikrat (čeprav je v resnici seveda prišla samo enkrat) enkrat in zadnjič ga v prsa zabode z rezilom, da Marat umre.

Blazno je zanimiva dihotomija med določenimi značilnostmi norcev in likov, ki jih norci igrajo, predvsem kar se tiče glavnih akterjev drame:

Marata igra norec, ki ima za povrh vsega še luskavico, ki jo je imel tudi Marat in sicer zaradi skrivanja v kanalizaciji. Zaradi razmeroma hude oblike bolezni, je Marat večino časa preživel v zdravilni kopeli (enako je tudi v drami).

Charlotte Corday, sfokusirana morilka na podlagi izredno jasnih etičnih meril, igra melanholična norica z narkolepsijo.

²⁹ Povzeto iz kritike uprizoritve *Marat/Sade* v režiji Petra Brooka, ki jo je napisal Albert Hunt.

Dupereta, ki je vse prej kot pohoten ljubimec Charlotte Corday, pa igra norec, ki je seksualni manijak, zato ima zapestji vklenjeni – da ne bi koga posilil, predvsem Charlotte.

Še nekaj besed o avtorju besedila, ki je najbolj determiniralo končno adaptacijo. Peter Weiss se je rodil blizu Berlina 1916 madžarskemu Judu in Nemki. Ob vzponu nacizma se je z družino preselil v bližino Londona. Ukvarjal se je tudi s slikarstvom in fotografijo. Zavračal je družinski status in bogastvo, zato se je od njih odmaknil in študiral umetnost v Londonu. Kasneje je študij nadaljeval v Pragi. Šele ko se z družino preselijo na Švedsko začne resno pisati. Ko pa se kasneje vrne v Nemčijo, kjer sicer deluje kot novinar, se šele začne njegovo plodovito avtorsko obdobje, takrat napiše tudi *Marat/Sade*.

Peter Brook je Weissa opisal kot skupek različnih elementov: judovska družina, češka vzgoja, nemški jezik, švedski dom in spogledovanje z marksizmom. Sicer je Brookova oznaka »spogledovanje z marksizmom« dokaj mila, načeloma se je Weiss opredeljeval za marksista, glede tega, da je bil *polnokrvni* marksist se strinjajo tudi praktično vsi teoretiki, ki pišejo o njem.

Weiss je kasneje svojo dramo *Marat/Sade* označil za »dramo razmišljanja«, ki bi se uprizorila na »čuteč« način. Kaj to konkretno pomeni? Weiss je to dihotomijo ustvaril z jukstapozicijo Brechta in Artauda oziroma njunih metod, idej, načinov ustvarjanja in uprizarjanja v gledališču. Weiss opozarja, da tukaj ne gre za sintezo Brechta in Artauda, temveč za sopostavitev, ki se odraža tudi v kratkem naslovu in predvsem v dialektičnih dialogih med Maratom in de Sadom v drami. Ta igra je idealna za Petra Brooka, saj, kot zapiše sam v predgovoru publikacije³⁰, odlično sobiva z njegovo lastno idejo gledališča: »Gledališče, kot življenje, je sestavljeno iz stalnih konfliktov med impresijami in sodbami – čeprav iluzija in disiluzija sobivata v muki, sta nerazdružljivi.« Weissov eklekticizem, ki ga Brook v svoji uprizoritvi tega besedila (šlo je za praižvedbo) še nadgradi, je: »totalna asimilacija vseh najboljših gledaliških sestavin,« konča Brook.

³⁰ Gre za Brookov predgovor k objavljenemu tekstu *Marat/Sade* 1965 pri založbi Atheneum.

Ivan Mrak: Revolucijska tetralogija

Revolucijska tetralogija Ivana Mraka obsega štiri dramska besedila:

- *Mirabeau*
- *Marat*
- *Andrej Chenier*
- *Robespierre*

Vsaka drama osvetljuje ključne figure francoske revolucije, iz različnih zornih kotov. Zavoljo adaptacije sva z dramaturgom uporabila drobce dialoga iz vsake izmed njih, da bi strnjeno predstavila zgoraj navedene figure iz francoske revolucije in jih personalizirala v predstavi. Konceptualno se to vpenja v povzdigovanje individualnih figur revolucije v mitološke, četudi te figure v resnici niso bistveno pripomogle revoluciji ali so jo celo zavirale. Z dramaturgom sva like iz Mrakovih dram postavila v sanjski prizor, kjer se Maratovi soborci obrnejo proti njemu in v parlamentu pridružijo njegovim nasprotnikom, da bi posvarili ali celo ščuvali državljane proti Maratu.

Poglejmo na hitro vsebino in formo vsake izmed dram, ki so bile na koncu uporabljene v dialogu.

1. MIRABEAU – himnična tragedija v dveh delih

Drama je razdeljena na dva dela s štirimi "stopnjevanji" – gre za dramaturški princip stopnjevanja napetosti in ideoloških trkov, ki ga Mrak imenuje "stopnjevanje".

Vsebinsko se drama loti lika grofa Mirabeauja, ki je razklan med tem, ali naj pomaga revolucionarjem ali ne, saj je aristokrat, ki načeloma podpira kralja, a je prepričan, da starega sveta ni več možno obvarovati.

Mrak Mirabeauja oblikuje kot tragičnega junaka, zaznamovanega s svetovljansko izobrazbo, ognjevitostjo, a tudi s shizofrenim razcepljenjem med razsvetlenskimi ideali in rojalističnim čustvom. V drami se drugi liki (Marat, Danton, Robespierre, Desmoulins) pojavijo kot

Mirabeaujevi politični nasprotniki – Marat fanatik, Danton pragmatik, Robespierre moralist. Kraljica in Kralj sta v prvi vrsti prikazana odtujeno, a človeška in ranjena. Predvsem kraljica Marija Antoneta v izpovedih izžareva globoko krizo identitete.

2. MARAT – psihološko-politična drama

Drama je kratka in zgoščena. Dogajalni prostor je intimen (Maratova soba), kar omogoča ponotranjeno dogajanje.

Mrak Marata prikaže kot obsedenca, vizionarja, človeka, ki ga vodita brezmejna obsesija z revolucijo in paranoična preganjavica. Njegovo kožno bolezen Mrak spretno uporabi kot simbol bolezni družbe in tudi fizično degeneracijo posameznika, ki se 'razkraja v ideologiji'. Marat piše svoj časopis, nenehno poziva k odstranitvi sovražnikov revolucije. Njegov govor je nasičen z grozo, blodnjavostjo, fanatičnim besednjakom. V drami se pojavita tudi Charlotte Corday in Simonne (obe sta tudi lika v Weissovi drami). Slednjo Mrak postavi kot človeški kontrapunkt Maratovemu blaznemu revolucionarnemu zanosu.

Vsebinsko se drama ukvarja z vprašanjem, ali je nasilje upravičeno sredstvo za doseg svobode? Marat seveda zagovarja afirmacijo tega vprašanja, saj nasilje razume za prehodno fazo revolucije, ki jo bomo nekoč končali. Corday pa se postavi na nasprotno stališče in Marata, enako kot pri Weissu, likvidira, da ustavi »zlo«. Mrakova končna dilema tudi Maratov umor postavlja na polje preizpraševanja nasilja – ali posameznik, ki ubija v imenu višjega cilja, deluje moralno ali zločinsko? Marat je za Mraka simbol totalitarne nevarnosti revolucije, kjer ideal preraste v samouničujočo obsedenost. Mrak ne idealizira Corday – predstavi jo kot hladno in racionalno, ki kljub pravici s svojim dejanjem ne spremeni ničesar.

3. ANDREJ CHENIER – lirsko-politična tragedija

Drama prikazuje zadnje dni pesnika Andréja Chéniera, ki je bil kot nasprotnik jakobinskega terorja usmrčen leta 1794. Struktura drame je podobna pesmi v dejanjih, ne pa klasični politični drami – gre za poetovo kalvarijo, ki se konča na giljotini.

Chenier je predstavljen kot žrtev revolucije, ki se je sprva veselil, nato pa dojel, da se je sprevrgla v tiranski sistem. V nasprotju z Maratom, Chenier ne vidi rešitve v orožju, temveč v besedi in poeziji. Zanj je človek bitje lepote, ne orodje revolucije. V drami je Chenier soočen

z nemogočo dilemo med reakcijo, ki ji ideološko nasprotuje in revolucijo, v katero zaradi nasilja ne verjame več. Zato se odloči za molk, ki ga privede pred sodišče. Očitajo mu krivdo, ker s svojo poezijo ni podpiral revolucije. Chenier je poet-mučnik, simbol individualne etike v času kolektivne norosti. Mrak poudarja, da resnična revolucija ni v orožju, ampak v prebujanju duha in Chenierja, ki ga na koncu drame usmrtijo, povelika v večnega zmagovalca, med tem ko so za Mraka njegovi klavci – sicer zmagovalci – večni poraženci.

4. ROBESPIERRE – vizionarska drama o padcu fanatizma

Zadnja drama tetralogije je intenziven psihološko-filozofski pogled v poslednje dneve "nepodkupljivega" voditelja francoske revolucije. Drama je strukturirana v več slikarij, ki prikazujejo njegovo osamo, spopade z zavezniki in notranji razkroj. Kot osrednji motiv lahko razberemo premik od svetlobe razuma do teme fanatizma. Mrakov Robespierre se bori med tem, kar misli, da je prav (svoboda, enakost), in tem, kar v resnici ustvarja (teror). Med bojem pa voditelj izgublja podporo, dvomi o zaveznikih in paranoično išče izdajalca.

Mrak z dramo postavi vprašanje, ki poganja praktično vse, ki se zanimajo za francosko revolucijo: Ali lahko ideal ohrani čistost, če ga poganja nasilje? Kljub temu Mrak Robespierrea ne nujno demonizira, temveč bolj osvetli njegovo človeškost.

J. Mišima: Markiza de Sade

Za potrebe adaptacije sva z dramaturgom priredila prvo dejanje te japonske drame. Dogajalni prostor je Pariz, čas pa 18. stoletje, sredi škandaloznih sodnih procesov proti markiju de Sadu. Prvo dejanje se osredotoča na njegovo ženo Renée (markiza de Sade), njeno mati, in prijateljici.

Renée je prikazana kot mirna, dostojanstvena, zadržana žena, ki se odziva na moževa dejanja ne z zgražanjem, ampak z notranjo stoičnostjo. Njene replike kljub prvemu pogledu ne izražajo slepe podložnosti Sadu, ampak tudi kljubovanje. Gospa de Montreuil, njena mati, je glas konvencije in morale, zato zahteva razveljavitev zakona in je zgrožena nad hčerkinim vztrajanjem, ki ga vidi kot kot norost ali zaslepljenost. Njima se poleg služkinje pridružita še

dve prijateljici, ki na skorajda poenostavljen (skorajda brechtijanski način) ustrezata dvem zelo različnim stereotipom.

Vse ženske se soočajo z vprašanjem: Kaj pomeni ljubiti človeka, ki prestopa vse meje?

Mišima razgalja razpoke med družbeno normo in intimno lojalnostjo. Mišimin slog je prepoznaven: uporablja klasično formo, da razgali radikalno psihologijo. Odlomek spominja na klavstrofobično salonsko dramo, kjer postane prostor ujetniški okvir za etične dileme.

Drama je pisana izrazito reakcionarno, a ravno to naju je v kombinaciji z Weissom z dramaturgom zanimalo. Ali lahko japonski nacionalist, desničar Mišima, v adaptaciji služi kot njegov lasten obrat? Ali lahko ženske, ki jih Mišima napiše, govorijo kot emancipirane ženske, ki so se uspele osvoboditi de Sadovega terorja? Prizor, ki je iz tega nastal tega, da je to možno, žal ni definitivno dokazal, a tega tudi ni zanikal (po moji oceni). Morda bo v kakšnem drugem poskusu ta obrat izveden bolj uspešno in bo zato dosegel zastavljeni cilj.

4.2 KONCEPTUALNA ZASNOVA

Zgoraj omenjeno soočenje med avtoritarnim in kolektivnim zavzema osrednje mesto v konceptu produkcije *Nekje daleč nekaj bo*. V grobi osnovi smo predstavo razdelili na dva dela. Prvi je avtoritarni – zgodi se na Akademiji, v dvorani, obsega diplomsko uprizoritev študentov AGRFT, ki uprizarjajo internirance, »brezumne«, zaprte v t.i. psihiatrični ustanovi Charenton (za lažje izražanje jih bom po navdihu Foucaulta zavaljo tega besedila imenoval »norci«), ki pod režijsko taktirko de Sada, enega izmed norcev, uprizarjajo zgodbo o umoru Jean-Paula Marata. Prvi del je avtoritaren zato, da v gledalcu povzroči nelagodje, občutek ujetosti, do neke mere tudi identifikacijo z norci, ki jih režiser »v živo« dodatno ponižuje in se vmešava v njihovo delo. Morda se danes ob ogledu kakšne povsem drugačne predstave to zgodi nenamerno. Poleg nasilja oblastnika v figuri režiserja (de Sade) se še nad njim izvaja oblastniško nasilje v figuri direktorja bolnišnice Coulmierja, ki bdi nad de Sadovim delom in zahteva, da ta skupaj z ostalimi norci proizvede užitek za gledalce, ki so se prišli zabavati. S to zasnovano naj bi bil gledalec postavljen v položaj, ko naj bi užival ob nasilju, ki ga producirajo oblastniki (še dodatna instanca oblasti je Klicar, de Sadov »informator od znotraj« oziroma norcem-igralcem »unutrašnji neprijatelj«). To pa praktično onemogoča, da bi spremljal uprizoritev zgodbe o francoski revoluciji brez motečih dejavnikov. Prvi del predstave, ki je brutalen, intenziven, nasilen in nas na sploh odbija, bi moral sproducirati

negativen odziv, zavračanje videnega, morda celo zgražanje. K temu zagotovo pripomorejo tudi prizori spolnega nasilja, ki naj bi bili postavljeni na milo rečeno nereflektiran način.

Drugi del predstave je popolno nasprotje prvemu – zgodi se pred Akademijo, zunaj obstoječega, zunaj nečesa, kar nam je poznano. Če prvi del tematizira oblastniško nasilje v kontekstu zgodbe o francoski revoluciji in bi ga lahko zato brali kot resignacija, opredelitev, da revolucija ni možna, je drugi del v svojem optimizmu koncipiran kot afirmacija revolucije. Kot točka, kjer vidimo, da *nekje daleč nekaj* morda vendar ... *bo*. Tematsko smo v drugem delu želeli obravnavati tudi Pariško komuno – fenomen, ki ga mnogi vidijo, kot resničen poskus alternative. Med njimi je tudi Marx, ki v knjigi *Državljanjska vojna v Franciji* o Pariški komuni zapiše: "*Poglejte Komuno. To je bila diktatura proletariata.*"³¹ Kasneje bo jasno, zakaj smo Komuno na koncu raje pustili pri miru.

V prvem delu gledamo skupnost individualnih oseb, ki morajo za svoje preživetje izdati druge, s katerimi si delijo skupnost (predvsem Klicar). V drugem delu gledamo skupnost. Ampak, ali je ta skupnost tudi kolektiv?

Trije nivoji

Poleg obravnavanja avtoritarnosti v kontrastu s kolektivnostjo, smo želeli napasti tudi dogodke, ki so v letih pred omenjeno diplomsko produkcijo, močno zaznamovali Akademijo – gre namreč za obtožbe in pričevanja o izkoriščanju pozicije nekaterih mentorjev in mentoric za izvajanje psihičnega ali celo spolnega in fizičnega nasilja. S sopostavitvijo treh nivojev med *študenti*, *norci*, ki jih vodi spolni prestopnik de Sade in *junaki* francoske revolucije, smo želeli opozoriti tudi na to.

Trije nivoji, ki smo jih vzpostavili so torej:

1. **študentje** (podrejeni akademiji, instituciji, državi, mentorjem)
2. interniranci v Charentonu, norci oz. **igralci** (podrejeni režiserju de Sadu)
3. **liki** zgodbe o Charlotte Corday in Maratu (»svobodni« državljani)

³¹ Marx, K *et al.* *Državljanjska vojna v Franciji*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2020.

S temi tremi nivoji vzpostavimo možnosti potujitev, izstopov in povečamo distanco med liki (katerega koli nivija) in njihovimi dejanskimi okoliščinami. Primer je igralka, ki igra Charlotte Corday, ki ima narkolepsijo, kar izkoristi seksualni manijak, ki igra njenega ljubimca Duperreta.

Predstava se večinoma osredotoča na drugi nivo: med igralci in režiserjem (torej to, kar je tudi že vpisano v Weissov tekst) – na odnose študentje-akademija zgolj aludiramo (in v 2. delu bolj direktno napademo); liki Maratove zgodbe pa nam služijo zgolj kot predstavniki tega ali onega stališča, da lahko na nivo, ki ga imamo v ospredju (igralci-režiser) lepimo dodatne konotacije.

Dogajanje torej zavzema norce (igralce), ki jih Klicar po navodilih režiserja usmerja. V konceptu predstave smo zastavili tudi t.i. »nemire,« trenutke, ko Klicarju in de Sadu (režiserju) igralci (norci) uidejo izpod nadzora, a se, zaradi pozicije v kateri so, nemiri sami od sebe ustavijo, če jih ne ustavi režiser. Z dramaturgom sva to poimenovala: »utrujenost,« saj je šlo za mimezis upora, ki je kljub silovitosti že v začetku obsojen na propad. In vsi, ki se znajdejo v položaju naših norcev (so torej zaprti, izobčeni, individualizirani, morda celo zadrogirani; ne govorim zgolj konkretno, ampak se lahko tako počutimo tudi »na svobodi«) bodo ob uporabi prej kot slej neutrudno upehani. Predstava je konceptualno poskušala napasti to upehanost s tem, da je celoten 1. del negirala. Zadnji nemir namreč ne rezultira v utrjeni resignaciji, temveč v odprtju zasilnega / požarnega izhoda in prehodu ven. Torej študentje, ki igrajo norce, ki igrajo like iz zgodovine Francoske revolucije, v zadnjem nemiru končno predrejo opno – snamejo rešetke – in skupaj s publiko pobegnejo iz ječe, v katero so bili zaprti, na prosto. In tam se zgodi drugi del.

Že med začetnim koncipiranjem *Nekje daleč nekaj bo* sva z dramaturgom Nikom Žnidaršičem prišla na idejo, da bi drugi del produkcije obsegal vsebinsko in metodološko nasprotje prvemu, ki pa je bil osnovan na hierarhični strukturi. Tako vsebinsko – v norišnici ima oblast izključno marki de Sade; kot metodološko – predstavo smo pripravljali po obstoječih funkcijah: režiser, dramaturg, igralci, mentorji ... Zato je drugi del, če je ta želel biti popoln kontrapunkt, logično ponujal, da za njegove potrebe ustanovimo kolektiv

študentov in drugi del predstave zasnujemo in izvedemo skupaj. Kako je to na koncu delovalo, razdelam v naslednjem podpoglavju.

Scenografija

Glede prostora (scenografinja Katarina Prislan, asistentka Živa Brglez) smo v prvi vrsti želeli poudariti realne okoliščine prostora, v katerem smo igrali predstavo t.j. univerza, specifično umetniška akademija. To je bila v manjši meri produkcijska odločitev, saj v veliki gledališki dvorani AGRFT brez visokega budgeta za scenografijo, iluzije ni mogoče pričarati. Kljub temu pa je bila odločitev povezana predvsem z željo po takojšnji vzpostavitvi tretjega nivoja (študentje-akademija) že preko prostora. V ta namen smo pred vhod v dvorano poleg napisa AGRFT obesili še napis CHARENTON. V to smer smo šli torej tudi glede postavitve v sami dvorani, ki ni zakrita z zavesami ali kakorkoli okrašena, temveč gola gledališka dvorana. Prav tako smo scenografsko vključili prvo vrsto, ki je bila namenjena zgolj režiserju, de Sadu.

Za potrebe 'uprizoritve,' ki so jo pripravili 'režiser' in 'igralci' zaprti v 'bolnišnico' smo vzpostavili tudi svojo scenografijo — lesene krste, ki lahko vzpostavijo karkoli (giljotino, oltar, areno ...), kar je poglobilo občutek, da naj bi se zgodila potopitev v to 'predstavo,' ta pa zaradi konstantnih prekinitev ('igralcev', 'režiserja' in 'direktorja') nemogoča.

Ključen prostorski moment v tej predstavi pa je seveda odhod — odprtje požarnih vrat in premik tako igralcev kot gledalcev ven in drugi del. Prostor, ki je v prvem delu (dvorana, proti gledalcem zamejena tudi z rešetkami) končen, zaključen, utesnjejoč, zahteven, nemogoč; je v drugem delu (klopice za fakulteto, dogajanje pa se širi še naprej na Rimski zid in onkraj) odprt, neskončen, prožen, osvobajajoč, prijeten, vsemogočen. Upam si trditi, da smo s tem postopkom (prehodom) naredili več učinka, kot s celotnim besedilom (sploh v prvem delu), saj je bila v celotni predstavi postavljena na prvo mesto gesta in ne beseda. Zato je takšen velik prostorski premik v gledalcu sprožil večji učinek in tudi razmislek, kot pa samo besedilo, ki je bilo v prvem delu postavljeno predvsem v kontekstu pretirane logoizacije, pretiranega debatiranja in pa neskončnih besed, ki ne vodijo k dejanjem. Zato se sredi zadnjega komada zgodi prvo resno dejanje v predstavi — zaporniki enostavno odprejo vrata, ki so že ves čas tam. Vrata, ki so že ves čas tam.

Prostor, kamor pridemo, je realni prostor, ki vsem študentom AGRFT nekaj pomeni. Gre za prostor druženja, prostor imaginacije, prostor možnosti.

Kostumografija

Kostumografijo sva s kostumografko Niko Dolgan zasnovala kot predelane bolniške halje kombinirane z rdečimi (Robespierre) in modrimi (Corday) ruticami in/ali kapami. Po potrebi smo s tem kombinirali belo spodnje perilo. Osnoven kostum je torej ustrezal t.i. norcem, torej nivoju igralci-režiser. Na to pa so liki po potrebi dodajali modre ali rdeče elemente, ki so pomagali pri razumevanju zgodbe o Francoski revoluciji, torej nivoju igrane predstave. Edina izjema pri opisanem je de Sade, ki je bil oblečen v črno obleko in *fat suit*.

Ob ključnem trenutku predstave, že omenjenem prehodu iz 1. dela v 2. del in hkrati fizičnem premiku iz notranjega prostora ven, se zgodi tudi prelom kostumografije. Iz pol-golih, bosih, nekontroliranih internirancev, se študentje preoblečejo vase – v lastno budno, hlače, čevlje – in se zberejo v realnem prostoru. Gre torej za preskok iz fabricirane fikcije (v treh nivojih) v enostavno tukaj in zdaj. V realni prostor, v realnih oblekah.

Glasba

Songi so v svoji prisotnosti skozi celoten prvi del tukaj zato, da dogajanje razdrobijo, potujijo in specifične trenutke, dogodke še bolj izpostavijo. To je dramaturška funkcija pevcev, ki smo jih v predstavi zaradi jasnih omejitev iz štirih zreducirali na dva. Gre za brechtijanski pristop k gledališki glasbi.

Glasba sama je veliko prispevala tudi k poteku vaj, saj smo namreč skozi vežbanje songov in večglasji krepili skupinsko dinamiko in kreirali fiktivno skupnost posameznikov.

Pianist (tudi skladatelj predstave) Davor Lončar Petrovič, je igral v živo, kar je omogočalo dejansko odzivanje igralcev nanj in obratno, šele tako smo lahko prepričljivo vzpostavljali prehajanje med nivojem igralcev in likov iz Maratove zgodbe (primer je Cordayin solo). Med procesom vaj smo Davorja vključili v skupino norcev/igralcev, a smo ga na koncu zaradi pianistove ubogljivosti spet predstavili 'ven' oz. na drugo stran rešetk.

Gib

Lahko bi rekel, da to predstavo dojemam skorajda kot plesno predstavo. Mislim, da ji do neke mere lažje sledimo, če nanjo gledamo tako. Gib v predstavi razumem kot osnovo vseh situacij

– študentje, ki igrajo zaprte norce, med nivojema norcev in likov, ki jih norci igrajo, prehajajo predvsem preko gibalnih sprememb. Enako se zgodi tudi, ko na koncu 'spustijo' oba nivoja in postanejo samo še študentje. To se primarno zgodi preko telesa, njegovega giba in načina, kako se telo na odru nosi. Zato smo se bolj kot na psihologizacijo, skušali osredotočiti na gib, na telo in na to, kakšne pomene telesa lahko tvorijo.

Gib je imel tudi osrednjo vlogo na vajah, saj smo vaje začinjali (če ne z glasbenim skupinskim ogrevanjem) z gibalnim ogrevanjem. Vaje, ki sem jih vodil večinoma jaz, sem prevzel iz različnih igralskih, plesnih in drugih gledaliških delavnic, na katerih sem bil v svojem življenju. Še posebej močno sem se oprl na vaje skupinske dinamike, ki sem jih spoznal pri finskem profesorju giba Samuliju Nordbergu, ki je vaje osnoval na principu konstantnega premikanja skupine, praktično gledano to pomeni kroženja, ki jim v določenem intervalu spreminjaš pravila, ki določajo dotik med različnimi telesi. Torej: enkrat se morata telesi dotakniti s čim več površine, drugič mora biti dotik močen, naslednjič dotika ne sme biti, naslednjič, je dotik pogojen s smerjo gibanja, naslednjič proti njej itd.

Poleg giba kot načina uprizarjanja (tudi koda igre) smo gib s pomočjo koreografinje prof. Tanje Zgonc uporabili tudi kot sredstvo estetizacije v zadnjem nivoju (torej v sami igrani predstavi o Maratu). Te urejene gibalne sekvence smo kombinirali z 'neurejenimi nemiri', ki so nastali kot gibalne improvizacije, ki smo jih s pomočjo prof. Zgonc na koncu artikutlirali in fiksirali.

4.3 KONČNI IZDELEK

Zaradi odločitve o dveh načinih dela (to jasneje pojasnim v naslednjem razdelku) in (moji) nedoraslosti temu, da bi dejansko ustvaril kolektiv, ki bi bil zmožen dejansko nekaj ustvariti, je drugi del predstave obsegal zelo majhen del – tako časovno, kot vsebinsko nam ga ni uspelo razširiti. Zato ocenjujem, da predstava, ki je v prvem delu (ki je dolg eno uro) želela producirati negativen odziv, v drugem delu (ki traja recimo 15 minut) ni bila zmožna tega občutka pri gledalcu odpraviti, zato predvidevam, da gledalec na koncu čuti nek odklonilen odnos do predstave. Kljub navedenemu, pa so odzivi na predstavo v približno enaki meri zavzemali odklonilno kot tudi pritrdilno stališče. Nekateri odzivi so izpostavljali, da jih prvi del ni v resnici odbijal, temveč jih potisnil v stanje drugačne zaznave. Zanimivo, nekaj gledalcev mi je kasneje omenilo, da so predstavo po nekaj deset minutah začeli gledati »bolj

kot plesno predstavo,« kar je nekaj, kar sem tudi sam omenjal v procesu vaj. Spet drugi pa so se na uprizarjanje nasilja in tematiziranje psihiatričnih stanj že vnaprej odzvali negativno in so postopke, ki smo jih uporabili, problematizirali. Nekaj takšnih ljudi sem kasneje, ko sem izvedel za njihov odziv, poskušal povprašati o razlogih zanj, a se žal nikoli ni razvila resna debata. Priznam, da tudi sam nisem dovolj pritiskal.

Končna oblika predstave se mi je zdela zadovoljiva, a ne popolna. Zdi se mi, da bi, če bi res želeli proizvesti učinek, o katerem sem govoril na vajah in pisal zgoraj, morali drugi del delati še cel semester – ali pa popolnoma drugače, pa hitro (o primeru tega, v zadnjem poglavju tega dela). Vsekakor je bil način organizacije dela, ki je praktično vse podredil temu, da najprej postavimo prvi del predstave, neproduktiven ravno za ta drugi del, ki je v končni fazi ključen za posredovanje ideje in koncepta predstave. Ocenjujem, da je to točka, kjer mi je spodletelo in s tem sem po neumnosti tudi zmanjšal vrednost vsega, kar smo naredili v prvem delu. K sreči je v tem kratkem času, ko smo se ukvarjali s kolektivnostjo, nastal (izpod peresa dramaturga Nika) prizor o poslavljanju, ki je poetsko in z enostavno figuro človeka, ki teče z baklo v roki, postavil celotno predstavo v kontekst zapuščanja Akademije. Zatorej predstava ni spodletela, ni pa dosegla cilja, ki sem si ga zastavil. A nič ne de. Pa drugič.

4.4 POSKUS VZPOSTAVITVE KOLEKTIVA

Idejo, da bi za potrebe snovanje avtorskega drugega dela predstave s sošolci ustanovili kolektiv, sva z Nikom najprej predstavila sošolcem igralcem. Z njimi smo potem opravili nekaj pogovorov o tem, kako bi kolektiv sploh deloval in kakšne obveznosti bi iz kolektivnega ustvarjanja izšle za vsakega posameznika. Če zdaj pogledam za nazaj je jasno, da so bili ti pogovori sicer korak v pravo smer, a takrat nihče od nas ni razumel, kaj v resnici pomeni kolektivno ustvarjanje in kakšne zanke lahko prinese. Po nekajtedenskih pogovorih smo se z glasovanjem odločili, da bomo ustvarili kolektiv študentov igre, Nika in mene. Šele drugi korak je predvideval, da potencialno pripravljenost na sodelovanje v tem kolektivu preverimo še pri članih avtorske ekipe: scenografkama, kostumografki, glasbeniku ... Takrat smo z začudenjem pospremili dejstvo, da so nas vsi po vrsti zavrnili. Danes to razumem, sploh, če upoštevam njihov glavni argument, ki so ga navedli prav vsi: "Ne počutim se del

kolektiva, ker nisem ves čas prisoten.” Zelo razmuljivo. To pomeni, da so se s pozicije nekoga, ki ni v najožjem koncentričnem krogu (če vzamem prispodobo Katarine Stegnar), bolj kot mi, ki smo v njem bili, zavedali, kaj v resnici pomeni kolektiv v začetnih fazah in da to brez izjemne časovne predanosti ne vodi v uspešen rezultat.

Potem pa smo se lotili dela. Kot sem omenil smo, med tem ko smo vzporedno v hierarhiji ustvarjali prvi del predstave, poskušali izvesti koncept drugega dela – kolektivno snovanje vsebine in kasnejše kolektivno odločanje o njeni postavitvi in umestitvi. Torej hkrati jasne hierarhije in poskus kolektivizacije – ali kdo pozna boljši načrt za neuspeh?

Začuda smo v snovalnem delu delovali dobro, bili smo produktivni, (samo)kritični, inovativni in z medsebojno pomočjo smo iskali boljše in boljše variante prizorov. To lahko verjetno pripišemo temu, da smo na *nek čuden način* po treh letih (in skoraj pol) sodelovanja vseeno tvorili nekakšen približek kolektivu. Sicer se lahko z Nikom iz njega deloma izločiva, ampak vseeno ne popolnoma, saj smo kot sošolci večkrat delali kolektivno, se skupinsko odločali in skupinsko ustvarjali – iz nuje, iz potrebe, da zadovoljimo naloge, ki so nam jih zadali mentorji. Torej samo snovanje, ustvarjanje vsebine niti ni bil problem. Ta je nastal na točki, ko je bilo potrebno material selekcionirati in postaviti v pravi vrstni red. Vsi smo to razumeli, le mehanizmov, da bi to izvedli na kolektiven način, nismo imeli. Na tej točki je moja samorefleksija prišla do ugotovitve, da bi moral sam kot režiser predstave potegniti določene poteze in v proces bolj vključiti mentorje, ki bi verjetno prepoznali zagato in nam jo pomagali rešiti.

Kot sem zapisal v prejšnjem razdelku se je navsezadnje proces končal čisto zadovoljivo. Drugi del smo ustvarili, ga postavili in vsakič znova uprizorili. Nam in tistim, ki so že četrto leto hodili pot gledališkega izobraževanja z nami, je ta drugi del nekaj pomenil. V nas je sproduciral nekakšen odziv. In to je bilo za naš *ad hoc* kvazi-kolektiv v retrospektivi, kljub visokopoteznim načrtom, dovolj.

Iz te izkušnje pa smo, sem prepričan, izšli z jasno predstavo o tem, da so kolektivi v prvi vrsti veliko delo, velika predanost, velika brezkompromisnost, kritičnost, predvsem pa so vedno tveganje. Če parafraziram Borisa A. Novaka: kolektiv je glagol.³²

³² Novak, B. A. (2022). *Svoboda je glagol*. Novo mesto: Goga.

Neuspešno kolektivno delovanje (kljub temu, da smo na koncu imeli predstavo in da se nismo na smrt sprli) me je spodbudilo, da se temu globlje posvetim in v prihodnosti nadaljujem raziskovanje kolektivnega snovalnega gledališča. Poleg napak, ki sem jih na tem področju počel in ki so me vse bolj privabljele k kolektivnosti, me je tja gnala tudi misel na citat Walterja Benjamina, ki sem ga že omenil, torej, da: *“Politična tendenca umetniškega dela ni določena zgolj z njegovo vsebino, temveč tudi z njegovo formo in načinom produkcije.”*³³ Jaz pa hočem biti političen. Hočem delovati. Hočem delovati tako, da vplivam na javne zadeve, ali vsaj poskušati. Ampak to hočem početi preko gledališča, to je moj medij. Kako torej v tem okviru slediti Benjaminovi ideji, če ne poskusiti ustanoviti kolektiv?

³³ Aldo Milohnić (ur.). 2003. Estetizacija politike: dokumenti, manifesti, propagandna gradiva. Ljubljana: Maska, 2003 (Walter Benjamin, Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati, prevedla Bojana Kunst)

5 Kolektiv Progrešani

In tako smo na nek deževen jesenski dan, več kot leto in pol po premieri *Nekje daleč nekaj bo*, v neki beznici sredi Trnovega, Jernej Potočan, Nina Kuclar Stiković, Jure Srdinšek in jaz ustanovili kolektiv Progrešani. Priznam, takrat se še nismo nikakor imenovali, to ime pa je na koncu nastalo kot produkt neopaženega zatipka na eni izmed aplikacij za spletno komunikacijo. Ime, kot tudi njegov nastanek, pa sta vsaj bizarna, če ne že *cringe-worthy* (Kako naj bi že to prevajali? Mogoče: kremža-vredno?).

Za konec svojega diplomskega dela sem se odločil popisati svojo izkušnjo delovanja v omenjenem kolektivu, saj jo razumem kot zaključek prvega poglavja moje življenjske knjige o kolektivnem ustvarjanju. Moral sem se pošteno urezati na čereh, ki sem jih opisal v prejšnjih tridesetih straneh, da sem lahko s svojo iniciacijo v kolektiv Progrešani kronal prvo etapo, ki pa ne sme biti zadnja na tej moji poti.

Projekt *Prostori izginjanja* se ukvarja s problematiko izginjajočih prostorov, namenjenih druženju, združevanju in vzpostavljanju skupnosti. Tovrstni prostori so lahko nekomercialni (parki; urejena okolica ustanov, šol, fakultet; avtonomni prostori; nabrežja rek; organizirani skupni prostori v ustanovah ...) ali komercialni (bar, restavracija, kino, gledališče ...), slednji pa so počasi skozi gentrifikacijo mestnih središč in drugih mehanizmov, ki jih sproža neoliberalizem, nadvladali nekomercialne. Tako je danes nemogoče reči: "Dobimo se pri Šumiju," misleč na mesto pod ogromnim drevesom čez cesto od Drame, takih primerov pa je v Ljubljani in drugod nešteto. Po zadnji krizi, ki je predvsem gostinski sektor močno prizadela, pa so tudi dokaj dostopni komercialni prostori v mestu postali redkost. Takorekoč so izginili, saj je proces turistifikacije središča prestolnice večino barov spremenil v pretirano drage.

Opisana problematika je vplivala tudi na naš študij na Akademiji, saj je ključen del študija in ustvarjanja tudi tkanje vezi in povezovanje z ostalimi študenti in potencialnimi sodelavci. Na tak način si namreč ustvarjamo platformo za nadaljna sodelovanja v poklicnem življenju. Še bolj pa so druženja pomembna za deljenje skupnih stisk in ustvarjanje prijateljstev. Opazili smo, da so takšni prostori ob pričetku našega študija še obstajali, in so tekom let en za drugim izginjali. Ideja za projekt se je pojavila ravno, ko se je zaprl zadnji od takšnih prostorov, lokal

Cielito Lindo poleg akademije na Trubarjevi, poleg tega tudi nova zgradba akademije na Aškerčevi cesti ne nudi primerljivega prostora za študente in študentke, ideologija individualizma in tekmovalnosti, ki takšne prostore briše, se je zažrla tudi v zasnovo same stavbe, v kateri ni nobenega prostora, ki bi bil namenjen zgolj srečevanju in druženju. Prostori nove stavbe so namenjeni delu in čim večji produktivnosti, vendar deluje bolj po principu tovarne kot umetniškega ateljeja. Pri vsem opisanem tudi študentje počasi postajamo vse bolj le produktivni posamezniki, ki se po zaključenih urah na Akademiji tako ali tako čimprej odpravimo domov, da bi pred spanjem lahko še več naredili in nadoknadili kakšno zamudo. Takšno okolje je usmerjeno samo v hiperprodukcijo, ki pa zavira ustvarjalnost, povezovanje, in empatično delo v skupini, ki predstavlja temelj (in smoter) ustvarjanja v gledališču – slednje nastaja iz skupnosti in je skupnosti tudi namenjen. Zato projekt izginjanja prostorov za druženje, ki se veže na urbano okolje in globalni problem gentrifikacije, povezujemo tudi z osebno izkušnjo iz akademije ter z njeno 80. obletnico delovanja. Želimo, da ne bi bil poudarek zgolj na uradnih prostorih in delu na akademiji, temveč na združevanju, druženju in prostorom, ki to omogočajo. Projekt bi posvetili prostorom izginjanja, ki so kljubovali individualiziranosti posameznika.

Prostori izginjanja so epizodni projekt. Tako smo ga poimenovali, ker nameravamo opisano vsebino prikazati v različnih dogodkih skozi različne perspektive. Prolog projekta je z inštalacijami potekal na Performativnem dnevu #3, ki se je odvil na Akademiji, 1. epizoda pa se je premierno odvila 13. julija 2025 v obliki vodenega sprehoda po Ljubljani s ciljem na gradu.

Prvi koraki kolektiva

Že v prvem srečanju in korakih, ki so izhajali iz njega (prijava na razpise, artikuliranje uprizoritvene ideje, artikuliranje cilja našega kolektiva) se je kolektivno pokazalo kot hkrati navdihujoče, sproščujoče in omejujoče. Sam sem bil kot član umetniškega vodstva Zavoda Melara, ki je glavni producent projekta, postavljen v izjemno nevhvalno pozicijo – bil sem namreč član dveh skupin, ki poskušata delovati na principu kolektivnosti, med njima pa je zaradi narave produkcijskega modela gledališča – trenje. Tako sem moral kolektivno sprejeto odločitev vodstva zavoda skomunicirati s kolektivom, čigar del sem, kjer smo morali na to odločitev reagirati s kolektivno sprejeto odločitvijo. Uf. Nočem si predstavljati svoje pozicije,

če zavod projekta ne bi podpiral ali pa, če bi bilo to trenje tudi medosebno in ne zgolj posledica zagovarjanja interesov.

Če produkcijske okoliščine pustimo ob strani, je bilo delo in razvijanje umetniške vizije kolektiva zahtevno in dolgotrajno. Od začetne ideje, ki je iz Nininega kot blisk priletela v naše elektronske nabiralnike, do ideje, kaj sploh bi radi počeli in približno vizijo tega, kako, je trajalo vsaj 4 mesece. Seveda v tem času nihče od nas ni počel zgolj tega, ampak kljub temu so v ozadju gotovo mleli mlini ustvarjalnosti, kar je dodatno spodbujala potreba, da koncept artikuliramo zavoljo razpisov na katere smo se prijavljali. V tem času je v sveže ustanovljenem kolektivu res enostavno pozabiti drug na drugega. Se spozabiti in povsem odmisлити. Biti neodziven. In vsak od nas si je med pisanjem besedil za razpise želel preslikati na Luno, da bi bil čimdlje od odgovornosti, ki se ji reče: napisati koncept za predstavo, za katero nihče od nas ne ve, niti sanja se mu ne!, kako bo na koncu izgledala. To nas je na nekem nivoju tudi blokiralo in onemogočalo. Problem nastane namreč ravno na nivoju kolektivnosti – če bi nekdo izmed nas režiral/vodil projekt, tega problema ne bi bilo. Vse dileme o tem, kaj želimo doseči, kakšno strategijo bomo za to izbrali in v kakšen produkcijski okvir se to umešča, bi vodja projekta lahko odločil sam. A ravno to je poanta: kako tega ne narediti in resnično kolektivno delovati ustvarjati.

Na tem mestu popišem še občutke, ki sem jih doživljal v trenutkih, ko je bil kateri od mojih kolegov popolnoma neodziven ali pa nezanesljiv v ključnem trenutku. Gre za trenutke, ko moraš nekaj oddat, ko čakaš samo še na en CV, ko se ti mudi in si živčen – že tako, ne samo zato, ker se ti mudi. V tistem trenutku bi bil verjetno zmožen svojega kolega, tovariša, sočlana kolektiva, napasti. Frustracija lahko resnično preseže mejo, ki si je vaju kot samostojni ustvarjalec, saj veš, da se ti lahko na vsaki točki kolosalno zalomi in to zgolj zaradi nekoga drugega. Torej mi, režiserji, pregovorno obsedenci s kontrolo, poskušamo skupaj (z dramaturginjo vred) deliti kontrolo drug med drugim. In tudi to je koristno. Ne pravim, da imam rad trenutke, ko me kolegi zaradi zamujanja ali česa podobno trivialnega spravljajo ob živce (ali jaz njih!), ampak razumem, da tudi te situacije v ključni meri definirajo kako delovati v kolektivu.

Raziskovalni mesec

Vsem frustracijam navkljub smo razpise oddali in celo dosegli financiranje na občinski in državni ravni. Priznam (nisem edini), da sem pričakoval zavrnitev ali zelo skopo financiranje našega zmedenega projekta, a sem seveda z veseljem pograbil priložnost, ki se je ponudila. Mislim, da so podobno dojemali tudi moji kolegi, s katerimi smo marca cel mesec opravljali raziskavo na terenu in v Centru za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Projekt smo za letošnje leto razdelili v dve fazi (ki podrazumevata dve epizodi): Mesto in Akademija. V tem mesecu je naš kolektiv začel resnično delovati, razvili smo tako ustvarjalen kot osebni način delovanja, odnose smo vsaj deloma prestrukturirali iz prejšnjih (vsi trije režiserji smo z Nino delali kot z dramaturginjo, dva tudi kot avtorico teksta in vodjo projekta, jaz in Nejc sva bila štiri leta sošolca na Akademiji itd.) v nove, te, ki so tvorile kolektiv Progrešani.

Mesec marec, ki je bil ta naš mesec raziskave, je bil poln zabavnih in humornih srečanj nas štirih, soočenj z materialom v arhivu in raziskave na terenu, v najrazličnejših barih, beznicah in *brunch* lokalih. V tem mesecu smo počasi in skupaj ožili naše polje raziskovanja in iskali način in formo, ki bi v prvih dveh epizodah najbolj ustrezno posredovala vsebino, ki smo jo želeli prenesti na gledalca. Po temeljiti raziskavi afere »Heda Gabbler« na Akademiji, ko so študentje v samostojni akciji s protestnim neigranjem produkcije na Sterijinem pozorju leta 1986 zahtevali izboljšanje pedagoškega nivoja na Akademiji, smo našli dogodek, ki nas je navdihoval. Študentje so svoj lasten prestiž – igranje produkcije na tako pomembnem festivalu – zastavili za boj za boljše pogoje učenja, za bolj ustrezno poučevanje, za povišanje nivoja kvalitete. Preprosto – zastavili so vse med tem, ko niso imeli obljubljenega nič. A so zmagali, Akademija je do neke mere popustila in strukturne spremembe so se spet zgodile. Enako je z delom v kolektivu – pripravljen moraš biti zastaviti, izgubiti lasten prestiž, lasten ego, da lahko kolektiv *morda nekdaj v prihodnosti* zaživi. *Morda*.

Raziskava nas je v zadnjem tednu pripeljala do zanimive forme, s katero se nihče od nas še ni poigraval. To je pogled na predstavo, ki se odvija v mestu, z gradu. Torej gledalec z gradu gleda navzdol v mesto, na primer na Kongresni trg. Ker je bila četrtna kolektiva zadnji teden žal odsotna, smo se tričetrtinsko lotili zamisli, ki jo je že 'spodaj' predlagal eden izmed kolegov. Ravoj te ideje se mi zdi izrazito kolektiven. Prvo iskro je dodal en član kolektiva, ko je idejo sploh dal v obtok. Drugo iskro je dodal entuziazem, ki sva ga druga dva člana treh četrtin izrazila ob tej ideji, ki je vse tri četrtine prisilil, da so se ideje lotili takoj. Ni minilo pet minut, in že smo tekli na grad. Tretja iskra je prišla spontano, ko smo naslednji dan, kot smo

se dogovorili, drug drugemu pripravili idejo prizora, ki smo ga gledali z gradu. Nikoli ne bom pozabil navdušenja, ki sva ga (in to sem res močno občutil) delila z Nejcem, ko sva ob poslušanju Nininega posnetka zagledala roza jakno, kako plapola za kolesom in se spogledala. Tisti pogled je govoril tisoč stvari, med drugim tudi: ne morem verjet, kako dobro to izgleda – kako se nam je tega ratalo spomnit?

Moja poanta s tem popisovanjem je ta, da kolektivnost ni zgolj odločitev, ki jo naredimo iz političnega razloga, kot stejtment. Čeprav je seveda tudi to izjemno pomembno!

Kolektivno ustvarjanje lahko producira boljše, umetniško bolj dovršene in bolj drzne predstave. Lahko pa producira tudi degutantno povprečnost, če se kot kolektivno prepozna nekaj, kar deluje s preglasovanjem ali večinskim odločanjem. Kolektivnost, kot jo opisujem sam, je mnogo več kot vsota vseh njenih delov in pomeni oplajanje idej brez kompromisarstva.

Finiš

Mesecu raziskave so sledili meseci negotovosti. Spraševali smo se, ali bomo lahko v zadnjem tednu izvedli vse, kar smo si zastavili za prvo epizodo. Zaradi drugih obveznosti in prekrivanja, smo se namreč naknadno odločili, da bomo epizodo 1 (čeprav smo imeli nekatere ideje in materiale pripravljene vnaprej) ustvarili v devetih dneh sredi julija. Do tistega tedna je med člani kolektiva potekalo zelo malo komunikacije, še ta pa je bila polna nervoze in tudi nezaupanje se je vrnilo. Na trenutke sem iskreno mislil, da nam enostavno ne bo uspelo.

Ko pa je prišel dan, ko smo se znova zbrali na kup, sem zelo hitro začutil, da se mi ni potrebno bati. Morda zveni čudno, ampak to, da so moji kolegi, ki so v istem položaju kot sem sam, občutili enako raven stresa, kot jaz, me je pomirilo. Mislim, da sem tisti dan res začutil, kaj je to kolektiv. Problem, ki je naš skupen in ga čutimo vsi, je nekako kar lažji prav zato, ker ga čutimo vsi. Nisem sam odgovoren za končni izdelek, nisem (poleg morda dramturga) edini, ki se hoče ukvarjati s težkimi odločitvami in ima avtoriteto spremeniti vse, kar ne deluje. Ta razpršitev odgovornosti, ki se je zgodila, je omogočila, da smo predstavo dejansko ustvarili (na podlagi obsežne predhodne raziskave tako vsebinsko kot formalno) v enem tednu. To mislim tako na tem nivoju odgovornosti in občutku stresa, kot tudi na nivoju različnih segmentov predstave – znotraj kolektiva smo se organsko razporedili po področjih,

ki nam ležijo in na katerih smo suvereni. To pomeni, da smo večinoma delali to, kar radi počnemo in, kar znamo, tisto, kar nam ne leži pa je skoraj po pravilu ležalo nekomu drugemu, zato spet ni bilo dileme ali problema.

Ko sem iskal oznako za zadnji teden bi lahko rekel takole: raj in pekel hkrati. Delovanje v skupini kreativnih, zabavnih in inteligentnih ljudi (kolektivu sta se kot pridruženi tovarišici pridružili igralki/performerki Suzana Krevh in Ajda Pirtovšek) je izjemno zabavno, navdihujoče in sproščujoče, a hkrati tudi stresno in od človeka, ustvarjalca zahteva celo osebo.

6 Zaključek

Kolektivno ustvarjanje je privilegij in izziv, ki si ga ne moremo privoščiti vsakodnevno. Če želimo uspešno delovati v kapitalistično urejenem svetu, moramo tudi do produkcije gledališča pristopiti tako, da bo to sodelovalo z vladajočo ideologijo. Kljub mladosti sem to že spoznal in se s tem sprijaznil. A to ne pomeni, da je to točka, kjer opuščam to dejavnost (kolektivno ustvarjanje) – nasprotno. Ker razumem kolektiv kot absoluten privilegij in kot absoluten *fuck you* ustaljenemu sistemu, si bom še naprej prizadeval, da bom kljub oviram tudi v prihodnje deloval v okviru kolektiva in kolektivnosti.

Kljub želji, da bi to delo pripomoglo k obči opredelitvi kolektivnosti je moje zaključno sporočilo predvsem to, da je poleg razmišljanja in poglobljanja v teorijo o kolektivnosti, kolektivnost in kolektive potrebno predvsem vsakodnevno živeti in udejanjati v praksi. Vive la liberté! Vive la révolution! Vive le collectif!

7 Viri in literatura

- Weiss, Peter. *Preganjanje in umor Jeana-Paula Marata, kakor ju prikazuje Charentonska igralska družina v režiji gospoda de Sada: glasbena drama*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče. 2001
- Mišima, Jukio. *Markiza de Sade*. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana. 1970.
- Mrak, Ivan. *Revolucijska tetralogija*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1970.
- Henke, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge. 2002.
- Rudlin, J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge. 1994.
- Crick, O., & Rudlin, J. *Commedia Dell'Arte – A Handbook for Troupes*. London: Routledge. 2001.
- Shimko, d. R. *A BRIEF OVERVIEW OF COMMEDIA DELL'ARTE*. 2025.
Pridobljeno iz Alley Theatre: <https://www.alleytheatre.org/shows-and-events/further-reading/the-servant-of-two-masters-further-reading/a-brief-overview-of-commedia-dellarte/>
- Mednarodni simpozij *Skupnost deluje! : sodobni pristopi v gledališču* (str. 12: Jordan, B. Beton Ltd.: *A Case Study*). 2020.
- Beton Ltd. *Hoppla, wir leben : izgubljena gesta lastnega odstopa*. Ljubljana: Bunker. 2022.
- Milohnić, Aldo (ur.). *Estetizacija politike: dokumenti, manifesti, propagandna gradiva*. Ljubljana: Maska. 2003.
- Helfer, Richard; Loney, Glenn *Peter Brook: Oxford to Orghast*. London: Routledge, 1998.
- Brook, Peter. *Prazen prostor*. Prevod: Rapa Šuklje. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1971.
- Foucault, Michel. *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Prevod: Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf., 1998.
- Hunt, Albert; Reeves, Geoffrey *Peter Brook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Marx, K *et al.* *Državlјanska vojna v Franciji*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2020.

- *La Commune (Paris, 1871)* (2000). Peter Watkins. LaSept/ARTE/13 PRODUCTION/MUSEE D'ORSAY/INA.

Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=xBq6YaK7GqU> (Datum dostopa: 20. 1. 2025).

- Prashad, V. *et al. Pariška Komuna 150 Vijay Prashad ... et al.; prevod Barbara Skubic ... et al.*. Ljubljana: Založba /*cf. : Studia humanitatis. 2021
- Novak, B. A. *Svoboda je glagol*. Novo mesto: Goga. 2022.

Izjava o avtorstvu diplomskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko delo *Kolektivno ustvarjanje v gledališču* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 25. 8. 2025

Podpis: 