

Primož Jesenko

O obalnih asimetrijah

Čas bi že bil, slišim, da se napiše zgodovino slovenskega gledališča 20. stoletja. Na isto misel je podpisane navedla udeležba pri kuriranju razstave *Performing Revolution: The Creative Opposition in Central and Eastern Europe during the 1980s*, ki so jo novembra 2009 odprli v New York Public Library for the Performing Arts (odprta bo do 20. marca 2010).¹ Kot vemo, so se v zadnjega pol stoletja zelo pomembne stvari na Slovenskem zgodile prav v teatru, mnoge tudi takšne, ki so pomenile ali anticipirale več od zgolj teatra. Toda šele s celovito študijo o tem času bi bilo mogoče tujcu približati specifične naše geopolitične in kulturne zgodovine.

Že Ljubiša Ristić si je v *Missi in a minor* (1980), tako rekoč prvi prelomni predstavi slovenske gledališke kronologije v osemdesetih, dovolil toliko koreografskih, zborovskih, igralskih odmikov, da je predstavo umaknil od stereotipne predstave političnega gledališča, skozi katero Zahod zre na evropski Vzhod in kakršno je osrednja kuratorica newyorške razstave pričakovala tudi od Slovencev. Madžari in Romuni, vzhodni Nemci, Poljaki in Čehi na razstavi navajajo zelo konkretne primere, v katerih je odzivanje oblasti na odrske postavitve sledilo skupnemu ihtavemu vzorcu, in tako potrjujejo uveljavljeni stereotip. V slovenskem gledališču pa se zadeve po *Missi*, ki je navdušila kritiko in občinstvo, zapletejo še dodatno: termin političnega teatra pospešeno postaja demodé, nekaj preseženega in prekvašenega, kot se tudi vedenjski vzorci oblasti v nastajanje umetniške produkcije ne vmešavajo več pretirano, oblastniške prekucije se zdijo mimo. Zalomljeni stik med politikom in vitalno kulturo potrjuje predstavi, ki doživita premieri slabo leto narazen in sta ključni za slovensko gledališko čutnost osemdesetih: *Krst pod Triglavom* Gledališča Sester Scipion Nasice (prem. 6. 2. 1986 v Cankarjevem domu) in *Alica v čudežni deželi* Vita Tauferja (prem. 30. 12. 1986 v Slovenskem mladinskem gledališču). Teater se na metaforični ravni ne dogaja več v prostoru, ki bi interferiral s politikom, pač pa je že nekje dlje, v lastni časovni dimenziji. Politika je vse manj kos odrskim taktikam in ostaja brez vpogleda vanje, kar je predpogoj za vsakršno dejavnost nadzora.

Tako navda slovenska umetnost običajnega umetnostnega kuratorja iz ZDA z nelagodjem. Naša umetnost, ki je nastala v »prekucniških« osemdesetih, se v dobršni meri razhaja s predpostavkami, ki naj bi veljale za umetniško produkcijo nekdanje Vzhodne Evrope. Najbolj turbulenten javni dogodek, ki je zapisan v zgodovino slovenskega teatra, se je zgodil leta 1964 (»zadružniški« pogrom na *Toplo gredo* oz. na Oder 57 in Perspektive), a tudi njega je v veliki meri povzročila slaba medsebojna usklajenost »ljudi z vplivom«. Zato ni presenetljivo, da Tauferjeva *Alica* ni zanimala newyorške kuratorice, saj je likovni princip odrskih podob že v *Krstu* govoril zgodbo, drugačno od predstave o kulturi, ki bi jo bilo potrebno odrešiti verig. Kakor da odrska naracija simbolno asociativnih podob z aforistično težo, ki izidejo iz antologijskega besedila L. Carrola in pretvorijo pojem nonsensa v simbol/aluzijo za stanje stvari tistega jugoslovanskega časa, ne more delovati politično.

Z majhnimi narodi je križ, vpeti so med dva ekstrema, med vtis inferiornosti in preveliko poudarjanje lastne pomembnosti, zato se utegne slovenska ustvarjalnost zdeti motnja v sistemu. Ni bilo naključno, da je slovenska ekipa, ko je odposlala zadnje materiale, pospremljene z opisi konteksta, pripomnila, da razstava bolj kot »slavi dvajsetletnico padca

¹ Razstava, ki predstavlja del multimedijskega festivala *Performing Revolution in Central and Eastern Europe*, se osredotoča na osemdeseta leta v uprizoritvenih umetnostih (s poudarkom na gledališču in glasbi) v nekdanjih deželah za železno zaveso. Slovenski gledališki muzej je kot slovenski partner pritegnil k sodelovanju še ducat drugih institucij in posameznikov.

komunizma« (kot so zapisali v medijski objavi), obeležuje obletnico padca Berlinskega zidu – saj komunizem ni pojem, ki bi ga bilo mogoče podreti, na njegovem mestu pa postavi denimo muzej sodobne umetnosti, kot naj bi se v prihodnje zgodilo na mestu newyorškega Ground zero.

Percepcijo sodobne evropske identitete, njene kulture in statusa, izprašuje knjiga *East Coast Europe* (2008), ki je ob sodelovanju slovenskega konzulata v New Yorku pod vodstvom Alenke Suhadolnik izšla pri Sternberg Press (in v sozaložbi ljubljanskega ZRC). Pojem »East Coast Europe« združi dve obrobji: (geografsko) vzhodno obalo ZDA in vzhodni krak Evropske unije, da bi s pomočjo vodilnih osebnosti iz kulture in politike spregovoril o vzhodni »margini«, iz katere je mogoče videti center precej bolj natančno.

Toda komunikacijski šum med obema Vzhodoma je nakazala predstavitev v Martin E. Segal Theatre Center, kjer je kot eden od izbranih avtorjev vzhodno- in srednjeevropske »disidentske« drame nastopil tudi Dušan Jovanović (njegovgo *Vojaško skrivnost*, 1983, je prevedel v angleščino Ivan Talijančič). Vprašanje iz publike s prijaznim podtonom, ki je osnovni modus družabnega občevanja v New Yorku: kako je mogoče živeti v okolju možnosti, ki jih je leta 1989 razprl kapitalistični imperij, kjer naj bi bilo vsakomur mogoče doseči svoj sen; ali avtorji še ustvarjajo drame na temo svinčene preteklosti. Vprašanje ni pričalo o nevednosti ali neumnosti, ob avtorjih Jovanovičevega kova je zvenelo naivno (a razumljivo). Jovanović je s sijajnim občutkom za mero pojasnil, da se v današnji situaciji bolj kot kdajkoli pred tem boji prav prihodnosti, kakršno trasira »odrešena« stvarnost.

»*A vraga vendar,*« piše že v začetku sedemdesetih v svojem dnevniškem zapisu *Peter Klepec v Ameriki* (1971) Primož Kozak, »mene je sram, ko se pogovarjam tukaj s Švedi ali z Danci ali s Korejci in me sprašujejo, kdo pravzaprav sem, jaz pa jim ljubezljivo odgovarjam, češ, mi imamo prav tako dobro happening poezijo, kot vi, imamo prav tako dobro abstraktno slikarstvo, kot vi, uprizarjamo v gledaliških hišah iste tekste, kot vi – nekam preveč so ljubeznivi in nekam prehitro jih neha zanimati vse, kar je v zvezi z nami. Zakaj o nas so si ustvarili podobo, ki bi jo pravzaprav mi morali imeti o sebi.« Tudi nadaljujemo lahko s Kozakom: »amerikanska kultura je povsem svojska formacija«, ujeta v samozaključeni zgodovinski, izkustveni in miselni kozmos, ki drsi mimo drugega »brez možnosti resničnega – ne taktičnega – dialoga«. Svet se ji, če nekoliko popametujemo, odkriva iz povsem svojega zornega kota, ki ne predvidi smeri razvoja časa in se ne uči na osnovi tuje izkušnje.

Novembra 2009 je stik z New Yorkom specifičen, saj je videti, kot da NYC pozna tudi »neznano« oziroma da so mu socialni in moralni koncepti »trpečega Vzhoda« docela preznetni (utemeljeval naj bi jih slogan »Go west!«). To se, če pomislimo boljše, zdi tudi posledica ideološke indoktriniranosti Zahoda, ki ničesar več ne odkriva na novo, pač pa želi »novo« skenirati in spoznati vnaprej, čeprav na ta način ne odkrije tudi nove senzibilitete, saj nič od novospoznanega dejansko ne ustreza instanci novosti.

Konceptualno zastavljeni razstavi v NYPL ni mogoče oporekati: sleherni državi je prostorsko dodeljen sorazmerni del, v sekciji z »umetniki v polju politike« dela družbo češkemu Vaclavu Havlu slovenski Rudi Šeligo. Pa vendar se ne zdi odveč ohraniti zavest, na katero namigne tudi knjiga *East Coast Europe*, in sicer o t. i. »obalnih asimetrijah« obravnavanih kulturnih pokrajin. Evropska umetnost se je navsezadnje razvila izven vladavine trga, česar ameriški Vzhod ni izkusil. Natanko zaradi tega je pozornost v Sloveniji od vznika eksperimentalnih gledaliških skupin po letu 1956 (vsaj načeloma) namenjena tudi sleherni singularnosti, vsemu tistemu, kar kulturniškemu osrednjemu toku (mainstreamu) manjka. To se zdi dovolj natančen sinonim za dešifriranje pojma evropske (tudi slovenske) kulture in kultiviranosti.

Primož Jesenko