

Politični boj gledališkega turista: intervju z Marjanom Stikarjem

Problem aktivizma in umetnosti se pojavi že z umetniškimi modernizmom. V 19. stoletju se je institucija umetnosti konstituirala kot avtonomna družbena sfera, katere bistvo bi lahko povzeli z razvpitim geslom *l'art pour l'art*. Avtonomna umetniška sfera tedaj dobi pravico, da ne služi ničemur in si postavlja svoja lastna umetniška merila, ki jih lahko tudi krši. V 20. stoletju začenši z zgodovinskimi avantgardami – ta logika pa velja tudi za modernizem – se znotraj same institucije umetnosti pojavi zahteva, da se mora umetnost osvoboditi svoje fetišistične narave in dejavno poseči v družbeno-politično konstelacijo.¹

Z modernizmom nastopijo veliki, predvsem konceptualni prelomi v umetnosti (od avantgardističnega koncepta umetnosti na način življenja, ko je celotno umetnikovo delovanje skupaj z oblačenjem, hranjenjem, obnašanjem umetniško delo, do Duchampovega konceptualizma), ki so v temelju zaznamovali ne le sfero umetnosti, temveč tudi vse sfere življenja.² Danes se vse pogosteje poraja vprašanje, kako umetnost posega v svoj družbeno-politični kontekst? Na kakšen način je lahko umetnost družbenokritična? Ali je to še vedno njeno poslanstvo?

Teater Trotamora na avstrijskem Koroškem, ki ga je ustanovil in ga že več kot deset let vodi Marjan Stikar, deluje v okolju, ki je že desetletja izrazilo sovražno do slovensko govorečega prebivalstva. Gre torej za teater, ki je po sili razmer postavljen v povsem specifično družbeno-politično konstelacijo. Kako lahko nastaja gledališče v takšnih razmerah? Kakšne so njegove politične implikacije? Na koncu pogovora Marjan Stikar na vprašanje, ali je zanj teater način političnega boja, odvrne: »Na vsak način ga tako dojemam. To je zame edini način upora.«

Stikar se je igralskega in režijskega posla učil po vsej Evropi, z različnimi igralskimi tehnikami od pantomime, Actors' Studia, Grotowskega in Stanislavskega se je povečini seznanjal sam.

¹ O problemu institucije umetnosti in paradigmi modernizma med drugim piše Mladen Dolar v besedilu »Strel sredi koncerta«, v: Adorno, Th. *Uvod v sociologijo glasbe*. DZS. Ljubljana, 1986, 301–357.

² Tezo o tem, da umetnost pomeni določen prelom z obstoječim družbeno-političnim kontekstom, so med drugimi v sodobni teoriji zagovarjali tako različni teoretiki, kot so Jacques Lacan, Alain Badiou in Gilles Deleuze.

³ Primož Jesenko v besedilu »Kako opozoriti na lastno aktualnost?« (v: *Dialogi*, 2005: št. 1–2, 32–53) temeljito obdela fenomen Teatra Trotamora.

Primož Jesenko za njegovo gledališko delovanje pravi, da je proizvedlo fenomen zamejskega gledališča.³ Teater Trotamora, ki deluje v okviru Slovenskega prosvetnega društva Rož na avstrijskem Koroškem, je ustanovil leta 1993.

V njegovem gledališkem repertoarju se znajdejo imena različnih dramatikov, od Sofoklesovega *Vklenjenega Prometeja* (1993), Burgessove *Peplenske pomaranče* (1995), Brechtove *Opere za tri groše* (1997) do Goldingovega *Gospodarja muh* (1999), Lemovega *Solarisa* (2001) in *Goreče vasi* (2001), ki jo je napisal Lope de Vega in pozneje predelal R. W. Fassbinder. Zanj pa je tudi značilno, da rad preizkuša različne režijske prijeme in v svoje predstave vključuje pogosto nenavadne elemente.

Znano je, da je v strogem pomenu šele modernizem pripeljal politiko v umetnost. Šele z njim se v umetnosti začnejo porajati politična vprašanja, politične teme. Za svoje predstave izbirate v glavnem dela modernistov. Mislite, da bi lahko kdaj postavili na oder Sofoklesovo *Antigono*, *Antigono kot dramo z aktualnim političnim sporočilom*?

Resnici na ljubo, ne razmišljam o tem. Gledališka dela izbiram bolj po intuiciji, glede na trenutno situacijo, glede na to, kako se trenutno počutim. Pri izboru dram delujem impulzivno, emocionalno, ne razmišljam o tem, kaj je politično in kaj ne. Včasih izboru dramskega teksta botruje že samo to, da me nekaj zbode. Tako sem se odločil na oder postaviti *Gorečo vas*. Če *Vklenjenega Prometeja* in nekaterih drugih predstav gledalci niso razumeli, kot sem hotel, sem z *Gorečo vasjo* želel poslati povsem jasno politično sporočilo.

Kaj vas je tedaj spodbudilo k tej predstavi, situacija na Koroškem, splošni politični trendi v Evropi?

To dvojce se prepleta. Najbolj seveda občutim koroško situacijo, ker tam živim, in sicer v Šempetru pri Šentjakobu. To je »tipična« slovenska vas s cerkvijo v središču, zraven nje je lipa, le gostilna manjka, a ta nam niti ne manjka, ker se dobivamo pri sosedih. Tako po eni strani občutim ta politični pritisk na Slovence, po drugi strani pa se kot koroški Slovenec ne morež izogniti svetovni politiki, dogajanju na

svetovni ravni. Zdi se mi, da je to, kar se dogaja pri nas, mikroraven tistega, kar se dogaja globalno.

Bi se torej strinjali s tezo, da je današnji duh časa povezan z novo fašistizacijo?

Temu lahko samo pritrdim. Slovenija si je vsaj malo oddahnila od tega, medtem ko se ni Koroška nikoli. Pri nas to postaja vse bolj močno in mučno. V svetovnem merilu smo prav tako priče nekoliko bolj subtilnim oblikam fašizma, zato pa je ta toliko bolj prisoten. Konkretno se to kaže kot problem imigracije v to našo »trdnjavo«, ki ji pravimo Evropa, a to so znane stvari. Najbolj me moti, da večina ljudi, vsaj tako to občutim sam, na vseh ravneh zagovarja argumente oblastnežev, ki nam skušajo (po mojem uspešno) vtepti v glavo, da je vsak od nas kriv za krivice v svetu, da se mora vsak od nas »ozirati na pravice države, okolja ...« Tako ga sami lahko velikopotezno krojijo in počnejo, kar hočejo, po znanem pravilu: naj tepejo čefurje, ne pa nas. Zdi se mi, da je bilo partizanom lahko iti v borbo, ker so vsaj vedeli, kdo je njihov nasprotnik, danes pa so pritiski bolj prefinjeni in ljudje ne občutijo, kako se prostor njihove svobode oži.

Kako vi občutite ta pritisk?

Težko je opredeliti ta pritisk. Razmišljam bolj o tem, kako primerno opredeliti situacijo. To je toliko teže, ker sem postavljen vanjo.

Torej bi se strinjali, da se razsvetljenski ideal svoboščin, emancipacije subjekta na vseh ravneh razkraja?

Ko se začnejo znova pojavljati vprašanja, ali evolucija ali kreacionizem, me je groza. Mislim, da je od tod le še korak do tega, da začnemo ponovno zažigati čarovnice. Zdi se, da razum kot vrednota izgublja svojo vrednost. Na Koroškem pa je razum že zdavnaj šel k vragu! Zato sem sam pri sebi spremenil moto koroškega turističnega društva »Urlaub bei Freuden« v »Urlaub bei Idioten« (»Dopust pri prijateljih« v »Dopust pri idiotih«).

Če se vrneva h gledališču in politiki. Brecht je izrazil politični avtor. Zakaj je bil za vas zanimiv? Zakaj ste se lotili *Opere za tri groše*?

Brecht je res političen, poudaril pa bi tudi, da je zelo moralističen, zato ga ljudje laže razumejo. Da sem ga takrat izbral, so krivi tudi povsem zunanji vzroki. Včasih se za kakšno predstavo odločim samo zato, ker je v veselje mojim igralcem. Za *Opero* sem se med drugim odločil, ker imam v skupini veliko dobrih pevcev. Včasih je tudi kaj tako trivialnega vzrok, da se lotim drame, toda obenem tak tekst nudi veliko izzivov za uprizoritev. *Opera* je zelo ljudska, z njo smo bili zelo uspešni v tujini. Prav zaradi priljubljenosti, ljudskosti lahko posreduješ neko bolj politično sporočilo. Vprašanje pa je, koliko si potem všečen.

V zvezi z Brechtovo moraličnostjo me zanima naslednje: umetnost po definiciji ne moralizira. Njena funkcija je prej v tem, da se izogne moralizmu, ponudi nekaj, kar ga presega. Kdaj je torej moraliziranje lahko del umetnosti, ne da bi bila ta zato kaj manj umetnost. Ali drugače: zakaj je Brecht lahko moraličen, ne da bi bil zato kaj slabši umetnik?

Osebnostno sem se temu izognil tako, da sem odmisli Brechtove gledališke teorije in sem se

obnašal, kot da jih ne poznam. Šele s tem sem se lahko sproščeno lotil njegove drame. Ponavadi režiserji pri uprizoritvi Brechta vselej na oder postavijo tisto tipično brechtovsko zaveso. Zame danes ta zavesa nima nobenega sporočila več. Ko jo je Brecht izumil, je imela smisel, neko moč, danes pa je Brecht postavljen v muzej, je del institucij umetnosti. Tako kot mnogi drugi modernisti. Moti me, da tudi najbolj subverzivni umetniki in njihova dela pristanejo v arhivu, in kar ostane od tega, je na primer le fraza »tako se Brecht pač dela«. To je smrt. Ko smo *Opero* pripeljali na Borštnikovo srečanje, mi je nek slovenski režiser rekel, da bi bil Brecht vesel te predstave. To se mi je zdelo zanimivo, saj pri postavljanju te predstave nisem ravno strogo sledil Brechtu.



Če se vrnemo k problemu »arhiviranja« umetnikov, bi lahko rekli, da je to usoda, ki je doletela vse angažirane avtorje, vse tiste, ki so v določenem obdobju naredili nek prelom z dotedanjo umetniško konstelacijo, naj gre za avantgardiste ali Duchampa in druge. Obstaja teza, da je tipična gesta kapitalizma ta, da lahko vse prelome, ekscese, subverzivne akcije inkorporira v svojo logiko. Kako je mogoče danes proizvesti kritiko, ne da bi postala del sistema, ki ga kritizira?

Dobro vprašanje. Teorije za to nimam. Moj začasni odgovor bi bil, da v tem, kar delaš, ostaneš odkrit, iskren. Če delaš na tem, da šokiraš, ne dosežeš zelenega učinka. Gledal sem nekaj predstav, ki so temeljile na tem, da bi z različnimi vizualnimi ali zvočnimi efekti šokirale, in ko sem ljudi spraševal, kaj so

doživeli, so govorili samo o šoku, medtem ko o sami vsebini predstave niso vedeli povedati ničesar. Temu se poskušam izogniti, četudi se mi zdi vizualizacija pomembna. Moj problem je namreč, da delam predstave tudi za ljudi, ki ne razumejo slovensko, zato vizualno v mojih predstavah prenaša določeno sporočilo. Kako si lahko subverziven? Najprej tako, da ne meriš direktno na šok, na subverzivno.



Primer Laibachov in NSK priča o neki drugi strategiji, na katero so opozorili mnogi avtorji. Namesto radikalne kritike sistema so se posluževali popolne identifikacije s sistemom. S tem so ustvarili bolj problematični diskurz od navadne kritike. Se vam zdi ta strategija primerna tudi za vas?

Ja, menim, da je to učinkovita strategija. Sam tega v svojih predstavah ne počnem eksplicitno. No, v zadnjem času smo v naši vasi organizirali filmski festival in ga poimenovali po psovki, s katero nas zmerjajo »nemškonacionalni« Korošci (Korošci nemiške narodnosti). Imenuje se »Čuš/Tschusch« (v prevodu bi to pomenilo južnjak ali čefur). Ta festival smo poimenovali *Tschusch film festival*, na plakate smo to ime napisali v gotici, kar je prav omenjene Korošce precej razkurilo in na splošno povzročilo šok. Slovenska radio in televizija, na primer, v tem kontekstu nista omenjala imena festivala, pač pa sta ga samo opisovala.

Za modernizem je značilno tudi, da sproti proizvaja svojo lastno teorijo ali refleksijo o

lastnem početju. Najbolj razvpit primer tega je verjetno konceptualizem. Danes smo priča fenomenu, ko večina umetniških del poskuša svoj obstoj opravičiti s poskusom teoretske umestitve samih sebe. Zanima me, kdaj je teorija lahko produktivna za umetnost, kdaj pa je bolj krinka za to, da dozdevno umetniško delo nima nič za povedati?

Menim, da gre pogosto za to, da teorija skriva dejstvo, da za umetniškim delom ni ničesar. To je postala danes moda in mislim, da ni v tem veliko produktivnega.

V vaših predstavah se ne poslužujete nobene teorije?

Ne. Kar se teatra samega teatra tiče, sem gledališki turist, kot pravi Grotowski. Vse stvari sem preizkusil. Uporabljal sem tako metode Grotowskega kot Actors studia in Stanislavskega. Vse sem poizkusil in uporabil, a nisem privrženec ne enega ne drugega. V eni predstavi uporabljam eno, v drugi drugo, ponavadi pa kar vse hkrati, tako kot mislim in čutim. Saj se mi ni treba zagovarjati pred nobeno umetniško mafijo.

Kako gledate na status gledališča danes, predvsem v kontekstu drugih novejših medijev? Film s svojim sporočilom dosega večje množice, novi digitalni mediji prav tako. Kakšno moč ima po vaše gledališče glede na ostale medije in koliko je po drugi strani povezano s temi novimi mediji?

Na kratko lahko ponovim obrabljeni stavek, da je gledališče zanimivo zaradi svoje neposrednosti. Menim, da ima zaradi tega še vedno neko moč ali naboj. Sam poskušam povezovati gledališče s sodobnimi mediji, obenem pa pazim, da ne postanejo prevelika konkurenca samemu gledališču. Včasih gledam predstave, kjer nek drug medij, na primer video, povsem povozi teater. Živa igra ima zame še vedno pomembno vlogo. Občutek imam, da se tisti, ki se veliko poslužujejo drugih medijev, zanašajo na to,

da je ta drug medij močnejši. Seveda je, v prvem planu je, ker lahko neko stvar napihneš, kakor hočeš. Zame je teater močnejši.

V Goreči vasi ste določeno mesto namenili raperjem in rap glasbi. Stvar je toliko bolj zanimiva, ker ste v neko, recimo, klasično umetniško zvrst – gledališče – pripeljali nekaj, kar sodi v popularno glasbo. Zakaj ste se odločili za rap? V čem je njegova moč?

Zdelo se mi je, da ta glasba pripelje stvar k bistvu. Rap v predstavi zelo jasno artikulira, v čem je problem. Hotel sem povezati to staro temo – gre za star komad Lopa de Vege, ki ga je najprej adaptiral Fassbinder, nato pa mi – z rapom, da bi komentiral dogajanje. Obstaja pa tudi bolj pragmatičen razlog za vpeljavo rapa. Veliko mi je do tega, da moje predstave pridejo gledati mladi. Zdi se mi pomembno, da v naših krajih vsaj mladina začne razmišljati drugače. Naša skupina in lokacija sta postala že kar sinonim za nekaj »drugačnega« in zato tudi radi prihajajo k nam.

Kaj je Fassbinder spremenil v Goreči vasi?

On je znan po tem, da je temeljito predelal nekaj klasičnih komadov. Napravil je nekatere ključne obrate. Zamenjeval je vloge med moškimi in ženskami. Pri De Vegi so ženske pridne, pohlevne, uboge, medtem ko jih Fassbinder naslika kot močne, uporniške. So iniciatorke upora, saj so najbolj trpele. Moški so strahopetci, bojijo se oblasti, ženske pa ne. Poleg tega je pri njem velik poudarek na prepletenosti seksa in politike, seksa in oblasti.

Kaj pa je bil vaš obrat glede na Fassbinderja?

Precej zvesto sem mu sledil, samo konec sem spremenil. Moje sporočilo je bilo nekako takšno: tudi če pridejo na oblast ženske, najprej streljajo. Samo spol je drugačen, način pa ostane isti – kdor koli je na oblasti, se poslužuje enakih oblastnih mehanizmov.

Kakšno vlogo imajo pri vaših predstavah kostumi, scenografija. Ali prenašajo kakšno posebno sporočilo?

Vse to se mi zdi pomembno. Tako kostumi kot scena pripomorejo k sporočilu predstave. Ne zanimajo pa me, na primer, zgodovinski kostumi, da bi ustrezno naslikali čas, v katerem se drama dogaja. Mislim pa, da kostumi nimajo kakega dodatnega, posebnega sporočila. Z njimi poskušam dramo aktualizirati, dosti več pozornosti jim ne namenjam.



Prej sva govorila o navezavi de Vega-Fassbinder-vaša predstava. V tem vidim nek koncept, ki je morda še posebej značilen za gledališče, namreč koncept ponovitve. Seveda je ponovitev vpisana v gledališče že s tem, da ima vsaka predstava svoje ponovitve. Kako gledate na ponovitve. Ali je ponovitev zgolj ponovitev ali pa prinese kak presežek?

Če se osredotočim na gledališke ponovitve, po lastnih izkušnjah menim, da so te pogosto boljše kot premiera. Po premieri pritisk popusti. Poleg tega je urnik našega teatra precej natrpan, tako da šele s ponovitvijo

določene stvari izpilimo. Res je tudi, da po premieri, s ponovitvami igralci nekako vedo, kakšne so reakcije publike, pa tudi gledalci več vedo o predstavi. Pri *Goreči vasi* se nam je na primer zgodilo, da je bila na premieri publika tako šokirana, da so komaj ploskali. Pozneje pa so gledalci prihajali vedoč, da gre za »šokantno« predstavo, in niso bili več tako »poklapani«.



Vprašanje ponovitve zadeva tudi problem, kaj danes pomeni uprizarjati Sofoklesa. Je njegovo sporočilo aktualno? Ali je že preveč znan, prevečkrat interpretiran avtor?

Nekatere stvari so zelo zanimive, pa se ne uprizarjajo veliko. Na primer *Vklenjeni Prometej*, ki sem ga delal pred leti, se mi je zdel zelo aktualen. To je prvovrstna drama o tem, kako prideš na oblast in kako nekoga zatiraš zato, ker dela v prid ljudem in ne toliko v prid bogovom. Te zadeve se malo igrajo. Menim, da zato obstaja nek vzrok. Vseskozi se ponavlja tema ljubezni, medtem ko te politične, angažirane drame v institucionalnih teatrah ne najdejo prostora. Sam sem se čudil, ker nisem zasledil nobene predstave Fassbinderja v Avstriji.

Moment ponovitve v teatru prinaša tudi sporočilo, da inovativnosti v smislu *creatio ex nihilo* ni. Umetnik ustvarja znotraj neke tradicije, v določenem kontekstu, ki se mu ne more preprosto izogniti. Moje vprašanje torej meri na to, ali s tem umetnost nujno kaj izgubi, ali umetniško delo zaradi tega izgubi svoj status kreacije?

Sam ne verjamem v absolutno novo in se mi to tudi ne zdi bistveno pri umetnosti. Če sem sposoben v drami proizvesti samo kanček novega, prenesti del svoje ideje, sem že vesel.

Ali se vas v današnjem času, v izboru umetniških zvrsti, v popularni glasbi kaj dotakne kot zares novo, zares močno, polno naboja?

To bi moral izstreliti, pa mi nič ne pade na pamet.

Kaj pa v filmu? Film je bil pogosto razumljen kot medij, ki lahko mobilizira množice.

Ne spoznam se dosti na film. Menim, da gre produkcija vse bolj v smeri komercializacije. Filmski ustvarjalci poskušajo vse bolj ustrezati hollywoodskemu modelu, kar stvarjem vzame dušo. Če bi moral izbrati, bi dejal, da so novejši avstrijski dokumentarci zelo dobri. *Darwin's Nightmare* Huberta Sauperja (letos je bil nominiran za oskarja za najboljši dokumentarni film) me je posebej navdušil. To je zgodba o veliki plenilski ribi, ki so jo naselili v jezero Victoria v Afriki. Ta riba je pojedla vse ostale vrste rib v jezeru, kar je povzročilo manjšo ekološko katastrofo. Toda prav ta riba je bila glavni izvozni artikel te afriške države, zato so jo še naprej gojili. Pretreslo me je, ko na koncu ukrajinski pilot, ki prevažajo ribo v Evropo, pravi, da ga vselej stisne, ker svojim otrokom pelje iz Afrike domov grozdje, južnoafriškim otrokom pa kalašnikove.

Med drugim ste nastopali kot eden izmed protagonistov dokumentarnega filma *Das*

***Brennende Dorf (Goreča vas).* Za kaj je šlo v tem dokumentarcu? Kaj je bila vaša vloga v njem?**

Münchenski študentje režije so dobili nalogo v treh dneh napraviti pet- do deset-minutni dokumentarec o razmerah na področju dvojezičnosti. Naš kraj je bil zanimiv zato, ker sta blizu Slovenija in Italija. Dva od teh študentov sta se zanimala zame – tedaj sem ravno začel z vajami za *Gorečo vas* – in me vprašala, ali bi lahko napravila dokumentarec o meni. Ko je njun profesor videl, kaj sta posnela, ju je poslal nazaj. Želel je, da napravita daljši in profesionalni film tako, da pokrijeta še drugo plat zgodbe. Skratka, morala sta pokazati, zakaj ta človek – torej jaz – dela to, kar dela. Potem sta snemala vse od prvih bralnih vaj do premiere in še potem. Snemala sta nas in največje koroške fašiste ter iz tega materiala napravila film. Mene je začudilo, da niti na Koroškem niti v Sloveniji nihče ni želel prikazati tega dokumentarca. Morda je vzrok v tem, da dogodkov, mojih in ostalih izjav nihče ne komentira. Toda sam menim, da to pri filmu ni nujno slabo. Premiera je bila na filmskem festivalu v Münchenu. Po predstavi je bila na vrsti okrogla miza o problemu dvojezičnosti, a ljudje nekaj časa sploh niso mogli



spregovoriti. Šele čez čas so priznali, da niso vedeli, da je tam pri nas, kamor sicer hodijo na dopust, tako grozno. Meni je bilo pri filmu vseč to, da vmes povsem pozabiš na Haiderja, vidiš ga šele na koncu, na slovesnosti ob praznovanju koroškega plebiscita. Tako dojamem, kaj se dogaja v glavah Avstrijcev, kakšna je splošna klima. Haiderja lahko zamenjaš, pa bo še vedno vse isto.