

strokovno delo
prejeto: 1999-05-03

UDK 792.9

OBRED IN GLEDALIŠČE

Vlado ŠAV

SI - 6000 Koper, Kocjančičeva 2

IZVLEČEK

Namen pričujočega članka je v zgošчени obliki predstaviti bistvo gledališkega dogodka in obreda, njune stične točke in razlike ter možnost prepleta obeh komponent v novo kulturno obliko. Članek v novi luči osvetljuje psihološko bistvo ritualnega dejanja, ki ga običajno razumemo kot religiozno, sektaško ali tribálno prakso brez slehernega pomena za sodobnega človeka. Članek opozarja na potrebo in pomen sodobnega objektivnega obreda, ki se v okviru gledališkega iskanja poraja že celo stoletje in ki na novem nivoju zadošča človekovemu duhovnemu gonu k lastni ekstatični sredici, ki mu lahko edina omogoči vpogled v transcendenčno resničnost in vsevključujočo enotnost sveta. Tej srži se skuša sodobni človek (zaman) približati, ob odsotnosti ustreznih (pozabljenih in novih) kulturnih oblik in tehnik, s fizično in psihično nevarnimi surogati. Pri pisanju se je avtor naslanjal na teoretično poznavanje mitologije in obrednosti ter psihologije rituala in na tridesetletna praktična izkustva iz lastnega in tujega (Grotowski) performativnega ustvarjanja in aktivnih izkustev objektivne obrednosti ter z raziskavo raznih oblik veznih členov med gledališčem in obredom.

Ključne besede: gledališče, sodobno gledališče, obred, performans, Grotowski, Evropa, zgodovina, Performans Studio, Koper

IL RITO E IL TEATRO

SINTESI

Lo scopo del lavoro è quello di presentare in forma concisa l'essenza dello spettacolo teatrale e del rito, i loro punti in comune e le loro differenze, nonché la possibilità di intreccio di entrambi gli elementi in una nuova forma culturale. Lo studio mette in luce l'essenza psicologica del rito, che normalmente intendiamo come una prassi religiosa, settaria o tribale senza alcun significato per l'uomo moderno. Il contributo presenta la necessità e l'importanza di un rito moderno e obiettivo, che nell'ambito della ricerca teatrale si sta sviluppando già da un secolo e che adesso, ad un nuovo livello, soddisfa l'istinto spirituale umano teso verso il proprio nucleo estatico che, unico, gli permette la visione della realtà trascendentale e l'unità globale del mondo. L'uomo moderno cerca (inutilmente) di avvicinarsi a quest'essenza per mezzo di pericolosi surrogati fisici e psichici, in assenza di adeguate tecniche e forme culturali (dimenticate e nuove). L'autore si è basato sulla conoscenza teorica dei miti e dei riti e della psicologia del rito, nonché su una trentennale prassi di performance, proprie e altrui (Grotowski) e su esperienze attive del rituale oggettivo e su ricerche di varie forme di collegamento fra il teatro e il rito.

Parole chiave: teatro, teatro contemporaneo, rito, performance, Grotowski, Europa, storia, Performans Studio, Capodistria

UVOD

Že spočetka moram poudariti, da se bomo ukvarjali s kategorijami, med katerimi ni ostrih meja. Tako obred kakor gledališče kot tudi njune vmesne oblike so del širšega področja posebne človeške dejavnosti, ki jo imenujmo *performativna*. Njena splošna značilnost je skupinskost dogajanja, akcija, urejenost ter izdvojenost iz vsakdanjega, v prostorskem, časovnem in psihičnem smislu. V performativno dejavnost sodi tako gledališka predstava kot maša, tako parada kot svatba. Sprememba v notranji motivaciji in zunanjih faktorjih lahko povzroči spremembo predstave v politični miting, ulico v performativni prostor z izvajalci in gledalci ali podeli nekemu trenutku praznovanja običajnega rojstnega dneva obredno svetost. Za to področje res velja pravilo, da "cilj pogojuje sredstvo". Ples je lahko na primer veselje do gibanja, erotična igra, prikaz naše veščine, izraz čustvenega stanja ali oblika stika s kozmičnim, kot na primer pri plešočem črncu ali vrtečem se dervišu.

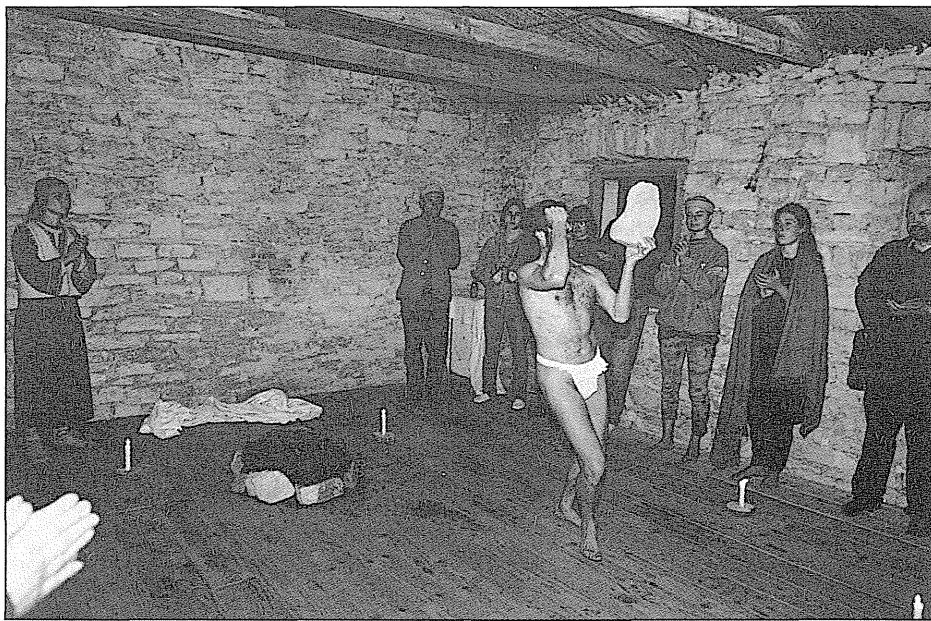
Pri ukvarjanju z *obrednim in gledališkim* se bomo ukvarjali z *duhovno in umetniško* komponento performativne dejavnosti, ki bi jo v širšem in globljem smislu lahko poimenovali s skupnim imenom *kulturna*, saj vemo, da se je sedanja kultura v smislu pahljače umetnosti razvila iz davne kultne, obredne osnove. Resnična gledališka in sploh kulturna magičnost, fascinacija, na primer, je vedno znak prisotnosti srčike obrednega dejanja, siju človekove globinske resničnosti. Shematsko opredeljevanje fluidnih performativnih dejavnosti in oblik je treba torej jemati s pridržkom, vendar tudi kot neob-

hodni pristop, da si lahko razširimo ozaveščenost o tem kompleksnem področju. Začnimo torej s prvotno kulturo, torej obredom.

OBREDNO

Obredno se ukvarja z *eksistenco* človeka in sveta. Izraža torej *bistveno* na osebni in kozmični ravni. Ta človekova težnja k esencialnosti se v aktivni obliki izraža kot *obred* in v pojmovni kot *mit*. Biološko je ta težnja pogojena s stremljenjem vseh živih bitij po tipizaciji in prenašanju izkustev biološke vrste, fizičnih lastnosti z geni in vedenjskih vzorcev, pri višjih organizmih, z instinkti. Pri človeku kot pol naravnem in pol kulturnem bitju se ti temeljni vzorci, nadgradnja instinktov, kažejo kot *arhetipi*, vtiski bazičnih človeških situacij ali dedna, urojena "vednost" v našem kolektivnem nezavednem in kot *vest* na nivoju vsakdanje zavesti. Obstajajo tako univerzalni arhetipi vseh človeških bitij kot tisti bolj specifični, ki so se izoblikovali skozi stoletja in tisočletja tipičnih izkustev neke ožje človeške skupnosti ali civilizacije. V kriznih časih, na primer, se lahko "Marijin narod" zadovolji tudi z infantilnim mitom nedolžne deklice, poosebljene v kaki Esmeraldi.

Ob omenjeni težnji k sestopu v esencialno je vsem obredom lastna še skupinskost dogajanja in aktivna oblika izražanja. V degenerirani obliki se obred pojavlja kot *ceremonial*, kjer se o bistvenem le govori ali se ga predstavlja s simboli, nekdanje obče sodelovanje pa se spremeni v odnos med specializiranimi posamezniki, ki opravljajo naučena in od arhetipskega ločena "sveta"



Plešoči kamen, Vlado Šav (1994, Zankoliči ob Dragonji, foto: Božidar Dolenc).
Dancing stone, Vlado Šav (1994, Zankoliči near Dragonja, photo: B. Dolenc).

dejanja, ob prisotnosti pasivne in od lastne esencialnosti prav tako odmaknjene množice.

Posledica obredne težnje k esencialnosti v smislu aktivnega bližanja arhetipskemu v nas na psihičnem nivoju nujno implicira spremenjeno stanje zavesti v smislu tanjšanja vsakdanjega jaza in v ekstremni obliki tudi njegovo začasno (samo)ukinitve v obliki *transa*, kot prepustitvi arhetipu in s tem njegovi fizični manifestaciji.

V duhovni praksi sta vedno obstajali dve temeljni poti, ki si ju človek izbere, pač glede na osebni tonus, pogosto pa ju tudi kombinira. Prva je individualna, mirujoča, meditativna in kontemplativna, druga je skupinska in dinamična, to je obredna. Obe pa pomenita sestop iz površinskosti vsakdanjega potrebnega in nepotrebnega aktivističnega gomazenja v globine samega sebe in sveta, v podzemelske jame z negibnimi jezeri, večnimi bivanjskimi stalnicami človeka in kozmosa. *Grand retour*, veliki povratak v mirno bijoče srce sveta.

GLEDALIŠČE

Gledališče ima, kot vsaka umetnost, svoje tehnike ustvarjanja in svojo obliko predajanja le-tega med ljudi. Vemo, da je od vseh umetnosti gledališka najbolj kompleksna, neposredna pa tudi minljiva. Tu ustvarjanje prehaja skozi čute, čustva in razum neposredno od ustvarjalcev v prejemnike. Prisotni sprejemajo ustvarjeno istočasno, doživljajo ta intimni akt dobesedno z ramo ob rami, kar daje temu ustvarjanju dodatno moč in vrednost, v naših odtujenih časih pa tudi težavnost.

Izvajalec in prejemnik sta torej pripadnika dveh kolektivov. Prvi je med seboj osebno povezan (ali naj bi vsaj bil) in s strukturirano akcijo, drugi je naključen oblak posameznikov, obdajajoč podskupine partnerjev, prijateljev in znancev. V dobri predstavi lahko opazimo, denimo ob pavzah, rastočo kohezijo in pozitivno vzburjenost gledalskega kolektiva, ki se ob zaključnem neposrednem srečanju z izvajalci in izrazu priznanja s tleskanjem dlani združi v veliko skupnost. Seveda se to zlitje v eksploziji spontanega aplavza zgodi le po resnično katarzičnem gledališkem dogodku. Vse drugo je videz in mešetarjenje v obliki aranžiranja neskončnega klanjanja, kjer naj bi izsiljen hrup dlani povzročil pri ljudeh nekako avtoekscitacijo, ki bi jim dala, pa seveda tudi kritikom in financerjem, občutek pomembnosti pravkar gledanega.

GLEDALIŠČE IN OBRED - RAZLIKE

Če je obrednost *odkrivanje in pričevanje* esencialnih stanj v človeku in takih odnosov med ljudmi ter med njimi in naravo, potem gledališče kot ena od umetnosti s tej zvrsti lastnimi sredstvi človekove zgodbe *ustvarja in prikazuje*. Ustvarja nove svetove, mikrokozme, ki jim kot gledalci pasivno prisostvujemo oziroma se jih udeležujemo na notranji, psihični ravni. Gledališčniki ustvarjajo

svoje svetove s pomočjo vživljanja in končno poistovečanja s svojimi vlogami, utelesijo junake, ki so jim ponujeni od zunaj ali si jih, če si jih lahko, izberejo. Tu je razlika z obrednim gledališčem, kjer je "junak" personificiran notranji, arhetipski lik. V gledališču torej oblikujemo junaka od zunaj navznoter, v obrednem gledališču pa obratno. Drugi vir gledališkega ustvarjanja je *fantazija*. Na njenih krilih lahko ustvarimo tudi svetove, ki so brez zveze z vsakdanjo realnostjo. Obred skuša dovoliti biti nečemu neznanemu v nas, gledališče hoče pokazati nekaj, kar smo si zamislili. Soočata se torej pasivnost, predaja, *via negativa* in aktivnost, osvajanje, *via positiva*. Gledališče se je rodilo kot *umetnost* ob jačanju vloge vsakdanjega, socialnega v kulturnem, mitskem, "večnem". *Obred* je značilna kulturna oblika stabilne, kolektivne plemenske družbe. *Gledališče in umetnost nasploh* je primernejše za sprotno odsevanje naglih sprememb v mišljenju in čustvovanju ljudi kot individualnih osebkov znotraj kompleksnega, trzajočega sistema države.

Gledališče je poleg ustvarjalnega prostora tudi družbena ustanova z močno socialno funkcijo, kot prostor socialnega srečevanja v smislu družabnosti in statusnega *displeja*. Tudi obred ima socialno funkcijo, ki pa predstavlja obnovo in oživetev povezav na osnovi občega aktivnega izkustva globinskih bivanjskih korenin, stika z, kot to imenuje jungovec Neumann, "duhom človeške vrste" (Neumann, 1991, 11). Gledališče tudi zabava in sprošča od vsakdanjih stresov vročičnega posameznika. Ritual s svojimi temeljnimi bivanjskimi temami in zavestno kritičnimi situacijami, ki naj bi dramile nezavedne vsebine, predpostavlja udeležence, katerih vsakdanjost je uravnotežena in ki obred kot eksistenčni pretres sprejemajo kot zaželeno in potrebno "prenovitev v ognju". Obredu je načelno tuj element komodnosti in zabavnosti, sprostitev pa se dogaja na globljem nivoju, kot posledica dokončanja potovanja skozi neznano, z vsemi njegovimi izzivi, napori in doživetji. V vsaki obrednosti je namreč zmeraj vsaj sled iniciacijske preizkušnje.

Gledališče kot drugi organizmi v ustroju države poudarja profesionalnost, "skillfulness", izvajalci so plačani z denarjem, aplavzom in slavo. Obred kot aktivna duhovnost poudarja vokacijo in zaradi skupinskega sodelovanja incipira tudi neprofesionalnost. Izvajalci so plačani z notranjim doživetjem, ki se odraža v globini tišine po dogajanju.

VPRAŠANJE UDELEŽENOSTI PRISOTNIH

Značilnost obreda je torej skupinskost, soudeležnost, soustvarjanje tega izjemnega dogodka. Kakšnih trideset let nazaj je bilo to vprašanje pogosto prisotno tudi v gledaliških krogih in manifestirano v mnogih bolj ali manj prisiljenih poskusih vključevanja občinstva v dogajanje. Težnja h kulturi kot aktivnem dogodku neke skupnosti in s tem tudi z elementom obrednosti je torej pogojena z določenimi premiki in vrednotami v druž-

beni zavesti. Kot se je ta zavest spremenila, so usahnili tudi taki poskusi. Vprašanje pa je, ali ta težnja v ljudeh obstaja na nezavednem in s tem trajnem nivoju. Verjamem, da. Morda je ta težnja sodobni zavesti celo bližja danes kot takrat, ko se je v veliki meri dogajala kot konceptualno hotenje izvajalcev pod modno parolo *we are all brothers* in posledični instant ustvarjalnosti in zbliževanju. Seveda so premiki k aktivni udeležbi in ustvarjalnosti odvisni od zavesti in prakse določene družbe. Rastoče število delavnic v kulturi Zahoda je dokaz za to. Morda je prav sodobni fenomen delavnice, workshopa, zametek bodoče aktivne duhovne kulture človeštva. Slehera resna kulturna delavnica namreč vsebuje tudi bistvo *objektivne obrednosti* - iskanje neke oblike globlje resničnosti ob aktivnem sodelovanju prisotnih. Vprašanje zase je seveda količina in kvaliteta kreativnih delavnic na Slovenskem pa tudi pregovorna zaprtost naših ljudi. Seveda se potreba po preseganju nepomembnosti našega časa in stereotipnosti naših eksistenc kaže tudi pri nas, le da se običajno pozunanja v besnih naskakovanjih raznih preizkušenj in tveganj. Včasih imam občutek, da bi marsikateri Slovenec raje brez vrvi skočil z bangija kot pred drugimi razkril svoja resnična čustva in dileme. In prenekateri v tem osebnem in kolektivnem kulturnem precepu zares uporabi samo skok oziroma samo vrv... Tu bi lahko osvetlili obred kot aktivno pričanje posameznikove temeljne resničnosti v krogu soljudi v docela novi in socialno izredno pomembni luči. Poleg bega iz osamljenosti in nesmiselnosti našega bivanja v samomor bi se lahko dotaknili tudi naravne težnje po *spremenjenih stanjih zavesti*, ki si jih ljudje, ob pomanjkanju ustreznih kulturnih oblik, inducirajo s psihotropi, a s tem bi se preveč oddaljili od zastavljene teme. Za sedaj je dovolj ugotovitev, da smo družba brez resničnih, to je *resnico vsebujočih* obredov. In s tem brez globoke medsebojne bližine in ekstatičnega stika z resničnostjo sveta, dveh plodov slehernega obreda, vrednega te besede.

RESNICA V ŽIVLJENJU IN GLEDALIŠČU

Ob vprašanju resnice je seveda najkomodnejše zamahniti z roko, češ, *resnice ni* oziroma nam njeno spoznanje *ni dostopno*. Tak eskapizem se razbije že ob pojmu resnice v vsakdanjem življenju, v antinomiji resnica - laž. Če izjavim, da sem ne prav premožen samostojni umetnik ali pa da sem bogat podjetnik, je prva trditev nedvomno resničnejša od druge in kajpak tudi lahko preverljiva. V umetnosti, konkretno v gledališču kot psihosocialni zadevi, je zadeva z resničnostjo seveda težje ugotovljiva. Vemo, da se že vsaj od začetka stoletja v evropskem gledališču proži sistematično vprašanje resničnosti igralčeve vloge in terjanje navidezno paradoksnega doseganja "resničnosti igre". Igralčevo psihično resničnost lahko preverja in spremlja le za tako resničnost odprta in motivirana duševnost

gledalca, kar pa je seveda subjektivni kazalec. Vemo, da so različne dobe postulirale tudi druge aspekte gledališkega fenomena - zabavnost, *métier*, spektakularnost, poučnost, družbeni angažma... in ne le pravkar omenjene psihične resničnosti, kakor jo je na primer Stanislavski. In vendar brez njega ne bi bilo Grotowskega, saj se slednji sam oznanja za njegovega dediča. Grotowski je vprašanje resničnosti le radikaliziral in prestavil s področja osebne psihologije na področje totalnega človekovega bitja, podobno kot je to storil Freudov učenec Jung s preusmeritvijo raziskav iz osebnega v kolektivno nezavedno.

Kolikor mi je bilo dano izkusiti iz prve roke, mi je docela jasno, da je starejša generacija naših igralcev, pač zaradi posrednega vpliva Stanislavskega, resno gojila poistoveteanje in ponotranjenje gledališke vloge. V sodobnem gledališču je to odprto vprašanje, kar je jasno tudi iz nedorečenosti naše profesionalne gledališke vzgoje glede tega pristopa. Seveda tu ne mislim pledirati za povratak k psihološkemu realizmu, za katerega vemo, da je v popolnosti možen le znotraj specifične dramatike. Gre za preprosto vprašanje gledališnikom: Hočete biti resnični v svojem delu? Tvegati? Se izpostaviti? Res smejati, noreti ali sesuti? In to ne glede na tekst v prozi ali verzih, v praznem ali napolnjenem odru ali dvorani?

Včasih slišim katerega gledališnikov govoriti, da se res magične zadeve dogajajo le na vajah, največkrat nepričakovano, ob kakem "odštekanem" režiserjevem predlogu, v nečem bolj podobnem otroški kakor gledališki igri. Pozoren ustvarjalec bi se moral nad tem zamisliti. Sproščena odprta vaja ima namreč vse objektivne elemente obreda. Vsi prisotni neobremenjeno ustvarjajo, to je, izražajo svojo resničnost in se v tem medsebojno podpirajo. Režiser je tokrat le animator, vzpodbujevalec. Za Grotowskega, na primer, je taka nenehna, vse bolj se poglobljajoča "vaja" postala sama sebi cilj. Kot lastnega jaza osvobojen človek, kar je, vsaj v delovnem procesu, nedvomno bil, je deloval kot veter na rastoči ogenj osebnega ustvarjalnega procesa izvajalcev. Odkriti material, kot je zapisal sam, je montiral z *vidika skupine*, kot to režiser počne z *vidika publike* (Grotowski, 1996, 124). Rezultat je, kot ga sam imenuje, *objektivni obred* (Grotowski, 1996, 122) neke skupine ljudi, za dobro te skupnosti, njene globinske ozaveščenosti in doživetosti, posebna, z duhovnostjo oplojena kulturna oblika, ki se je da le soudeležiti oziroma ji pričevati z vračanjem enakega ali vsaj našega najboljšega.

Ni mi torej jasno, zakaj se v našem gledališču ne posvečajo bolj ustvarjanju na osnovi igralčeve samoustvarjalnosti, čeprav je tudi res, da to ni lastnost in zmožnost vsakogar. Res je tudi, da bi se verjetno tudi malo režiserjev odločilo postati zgolj animator in katalizator igralčevih notranjih procesov. Večina gledališnikov se odloči za ta poklic zaradi šarma umetnih, ustvarjenih svetov in oseb, zaradi demiurške slasti

ustvarjanja nekega, čeprav umetnega, sveta "po lastni podobi". "Ja volim da glumim drugog," mi je nekoč rekla mlada igralka, potem ko sem ji pojasnil lastna izhodišča. Seveda, *mimezis* je docela legitimen in na mestu, čeprav se nekdo lahko prav tako legitimno tudi vpraša, kot na primer Brook, čemu vsakdanjemu svetu, že tako polnem videzov, dodajati še fiktivno realnost predstave in da je sodobna naloga gledališča "jačanje zaznavanja bistva (srca) sveta, v katerem živimo" (Brook, 1989, 253).

Včasih kane kaplja takih resničnostnih poskusov tudi v slovenske gledališke struje. Pomislimo na poskuse v to smer na primer v predstavi *Silence Silence Silence* (Taufer, 1996), ko je V. Taufer na začetku dela predlagal igralcem, naj prinesejo čez štirinajst dni na vajo svojo osebno masko oziroma nekaj z njimi intimno povezanega. Po majhnem začetnem šoku so se stvari pač razvile, kot so se, kar zanimivo in seveda, zaradi "resnične" iztočnice, z obrednim pridihom. Gledalci so to prepotrebno sestavino nedvomno začutili in nagradili. Kaže pa, da zmorejo pri nas tako izvajalci kot gledalci pogoltniti meso obredne resničnosti le med obilnimi kosi gledališkega kruha. Oboji, najprej seveda igralci, so storili majhen korakec izven običajnega teatra, morda za naše razmere in značaj ravno pravišen.

Vendar se je dobro zavedati, da je pri vsej stvari šlo še zmeraj le za začetni proces. Priča smo bili seriji individualnih aktivnosti, nastalih v tandemu *izvajalec* in njegova resničnost ter *režiserjeva* vzpodbuda, ob njegovi vizualni, zvočni in sicer gledališki nadgradnji. Šlo je torej za premik od dela na tekstu k delu na igralcu, ki ga je do radikalnosti izvedel Grotowski, Taufer pa se je zadovoljil s kombinacijo takega dela z delom na audiovizualni spektakularnosti. Poleg obeh načinov dela obstaja tudi delo na ambientih in obiskovalčevih situacijah v njih, in tudi to je lahko pot v neko vrsto obrednosti, če je zadaj magična beseda iskanja globlje resničnosti. Tak primer je bilo *Preročišče* E. Vargasa (Vargas, 1996), labirint arhetipskih prostorov in iniciacijskega potovanja posameznika skozi njega. V zvezi s *Silencejem* se poraja tudi zanimivo vprašanje, kako bi bilo s soočenjem dveh ali več posameznikov v procesu notranje resničnosti in njihove interakcije, kar pa je seveda kočljivejša zadeva, saj gledališniki pri nas na takem nivoju niso vajeni soustvarjati, kot je, mimogrede, to že osnova mojega in mojih kolegov preteklega dela. Vprašanje je torej, če bomo o tem kdaj dobili otipljiv odgovor, vsaj iz Mladinskega.

GLEDALIŠČE, OBRED IN DENAR

Ob teh vprašanjih se srečujemo poleg osebnih, statusnih in kulturnih zavor tudi s hladno logiko gledališke institucije in kulturnega marketinga. *Silence* glede zadnjega ni ravno najboljši primer, saj je bil širokogrudno nagrajevan in množično gledan, s tem pa bržda tudi finančno rentabilen. Kar me kot ustvarjalca posebno

vznemirja in verjetno še marsikaterega gledališčenika, je dejstvo, da je sodobno gledališče z nevarno velikim večinskim deležem financirano s strani države, kar je v zgodovini gledališča relativno nov fenomen. Tudi če pustimo ob strani skoraj nujno posledično politizacijo gledališkega vodstva, se moramo zamisliti ob dejstvu, da v primeru zadrgnjenja državne mošnje naša poklicna gledališča v hipu kolabirajo, zapustijo svoje silne zgradbe, se razidejo ali pa se spremenijo v nekaj docela novega, vendar z razumljivim hlastanjem za preživetjem - morda v kabareje, music halle ali zelo komorna in varčna gledališča za poslednje odrske entuziaste. Glede na število obiskovalcev in njihovo zmožnost plačevanja bi živeli sila, sila skromno, mnogo bolj iz lastne kreativnosti kot iz opiranja na zunanji blišč in pomagala, *per forza* usmerjeni k postulatam *revnega gledališča*, kar bi morebiti niti ne bilo tako slabo. Marsikateri bi verjetno odšel za boljšim in lažjim kruhom. A dovolj neprijetnih tuhtanj. Vemo sicer, da je tudi na njegovih začetkih gledališče podpirala država. A v Grčiji je v bistvu šlo le za letni tridnevni festival verskega značaja, za *dionizije* kot državni obred. Nositi njegove stroške je bilo za premožne trgovce poleg vere oziroma praznikovanja v bistvu stvar prestiža in prav tako za izvajalce. A kako naj reši vprašanje denarja sodobno gledališče, ki so ji množični mediji pobrali množično publiko?

Obredno sloni na krogu ljudi, na občestvu tako v izvedbenem kot materialnem smislu. Če sta v gledališču ena vodilnih stimulansov dober honorar in slava, so v ritualnih razsežnostih to radost stika s svojimi bivanjskimi koreninami in prijateljstvo kot čustvena povezanost s soudeleženci. Mreža globokih prijateljskih povezav, ki jih ustvarja skupna udeleženosť v aktu resničnosti, pa poleg mnogih psihičnih blagrov zagotavlja tudi medsebojno pomoč v mnogih potrebah in stiskah, tudi materialnih. Mar ne pravijo, da pomeni najti resničnega prijatelja, najti zaklad? In kdor je večkrat šel s tabo skozi resnično preizkušnjo in delil s teboj neko globoko doživetje, je tvoj prijatelj za zmeraj.

Delo na obrednih performativnih oblikah je in bo zmeraj omejeno na majhne skupnosti in občinstva. Zato ukvarjanje z njim, kot z duhovnostjo v tribalnih časih ali v zgodnjem krščanstvu, vedno incipira tudi ukvarjanje z drugotnimi viri preživetja. Vsekakor je lesena performativna uta bolje zavarovana pred sunki potresnega kulturnega ministra kot pokrajina Talijinih templjev. Intenzivna medsebojna in osebna doživetja tudi poglobljajo našo izkustveno vero v globljo resničnost in nisem še slišal, da bi nekdo svojo "versko prakso" opustil zaradi pomanjkanja denarja.

SVETO IN GLEDALIŠČE

Če se ozremo h koreninam evropskega gledališča, ugotovimo, da rastejo iz obredne osnove, iz duhovnega in svetega neke družbe. To ugotavlja tudi V. Ravnjak, ko

trdi, da so elevzinski misteriji predstavljali *ezoterično*, tragiški festivali pa *eksoterično* obliko iste duhovnosti. Vemo tudi, da so se z usmerjanjem temeljnega interesa grške družbe v posvetno smer temu ustrezni motivi vsaj od Evripida dalje vse bolj uveljavljali tudi v tragediji, da bi v rimskem gledališču prišlo do polne odcepitve profanega od svetega. Vemo tudi za Nietzschejevo kritiko tega razcepa in ugotovitve o usodnem odrivanju dionizičnega elementa iz evropske zavesti. Tu so tudi novejša ugotovitve jungovcev Johnsonovega kova, da Dioniz kot človekov ekstatični duhovni pol ni umrl pod udarci racionalnega in redoljubnega evropskega Apolona, ampak se samo pogreznil v klet nezavednega, od koder nam na osebni in družbeni ravni kot priklenjeni Samson stresa eksistenčne temelje.

Sveto v gledališču je v starem veku torej šlo v profano smer. Srednjeveškega verskega gledališča ne moremo šteti v sfero svetega, ker je tam šlo le za ilustracijo, inscenacijo religioznih tem, za gledališče kot sredstvo verskega propagiranja. Sveto se v evropski gledališki zgodovini pojavi šele v tem stoletju, z idejami in delom Stanislavskega in Artauda. Da ne bo pomote: kar se tiče religioznosti, gre za dva očitna ateista, toda njuna temeljna postulata resničnosti in ekstatičnosti sta nedvomni kategoriji duhovnosti. Da se v evropskem gledališču pojavljajo težnje vračanja h genuini duhovnosti, eksplicitno omenja Brook v svoji oceni dela Grotowskega, v zapisu, kjer prvič omenja možnost, da se performativna umetnost udejanja tudi kot *Art as Vehicle*, kot sredstvo premikanja na duhovni nivo (Brook, 1988, 33).

"Že s prvim korakom, ko nekdo začne raziskovati človekove razsežnosti, če to hočemo ali ne, če se nekdo boji tistega, kar tako raziskovanje predstavlja ali ne, se mora soočiti z neizpodbitnim dejstvom, da je tako iskanje duhovna zadeva... Duhovnost tu pojmem v smislu spuščanja v človekovo notranjost in prehajanja od znanega v neznano. Kot se je delo Grotowskega in njegovih skupin zaradi njegove osebne evolucije vse bolj bližalo esencialnemu, so področja, ki jih je spoznaval, postajala bolj in bolj neulovljiva, bolj in bolj oddaljena od običajnih definicij... Zdi se mi, da se danes soočamo z nečim, kar je obstajalo v preteklosti, pa se je skozi mnoga stoletja pozabilo. To pa je dejstvo, da so eno od sredstev, ki omogočajo človeku dostop na nek drug nivo bivanja in polnejše življenje svojega mesta v kozmosu, da so eno teh sredstev performativne umetnosti v vseh svojih oblikah."

Dodati je seveda treba, da gre za potencialno in ne apriorno možnost in da je ta "drugi nivo" pogosto docela odsoten, včasih le v iskrah, včasih pa je temu cilju res posvečeno celotno ustvarjanje.

Gledališče se vsekakor ne more nikoli docela izneveriti svojim duhovnim, to je obrednim koreninam. Vemo za obsedenost, uročenost s teatrom mnogih ljudi, ki o svetem ali duhovnem niso pridali razmišljali. Ni Stanislavski služil gledališču s predano vero in odrekanjem, ki bi mu ju zavidal marsikateri menih? Nemalo igralcev je, kot naš Sever, brez pomisleka položilo svoje zdravje in osebni mir na žrtvenik templja boginje Talije, katerega nenehno omenjanje najbrž pomeni več kot le oguljeno frazo...



*Majhna Voda, Irena Vujanovič (1995, Zankoliči ob Dragonji, foto: B. Dolenc).
Small Water, Irena Vujanovič (1995, Zankoliči near Dragonja, photo: B. Dolenc).*

Ko se tu lotevamo razmišljanja o mestu in možnostih obrednega, duhovnega, svetega v gledališču, se je treba vprašati, kakšen je sploh odnos naše javnosti do teh kategorij. Glede verskega občestva te dežele lahko seveda sklepamo, da se duhovna vprašanja in odgovori razpenjajo predvsem med Brezjem in Ptujsko goro. Med intelektualci je na tem področju oscilacija med katolicizmom, new ageom in tretjim področjem, ki se do duhovnosti opredeljuje kot ateizem, antiteizem (marksistični ali mladinskocinistični) ter neopredeljenost. Za večino naših intelektualcev velja glede svetega ista reakcija kot glede resnice, pač zaradi slutnje o povezanosti obojega: reagirajo namreč s podobnim protestom kot zlodej, ki so ga poškopili z žegnano vodo. In vendar je v tem odzivu veliko lokalno kulturnega, slovensko posebnega, kar bi bilo hvaležna tema za kompleksno raziskavo. Angleški intelektuallec, na primer, za razliko od slovenskega kolega docela drugače - in zlasti brez panike - reagira na besede obred, duhovno in sveto.

Morda bi bila za našo rabo in značaj torej sprejemljivejša opredelitev drugega prijatelja in obenem nekdanjega učenca Grotowskega, E. Barbe. Igralskim skupinam, ki jim je gledališče sredstvo za nekaj drugega, za razliko od klasičnega in eksperimentalnega pravi *tretje gledališče*. Kot star levičar njihovo duhovno jedro, njihovo stremenje k iskanju in pričanju osebne resničnosti opredeljuje z docela prizemljenimi izrazi: (Barba, 1990, 225).

"Tako gledališče je neke vrste rezervat, v katerem ljudje ne počenja več teatra ampak terjajo pravico do obstoja in sprejemanja mnogih jazov, ki sestavljajo človekovo celovitost. To je egoizem, ki prekipeva v dejanja, prehaja meje, pušča brazgotine".

Pri njem torej ne gre za velike besede, za gledališki *džihad*, ampak le za terjanje pravice do teatra kot prostora življenja lastne celovitosti. Del tega notranjega kozmosa pa je tista sfera, ki jo nekateri opredeljujejo kot *naravni religiozni gon*, najvišjo obliko človekove radovednosti: tiste ontološke, o koreninah lastnega in sveta obstoja, radovednosti človeškega primata, ki se je do sedaj skušal dotakniti sebe s tipanjem *po* in za zrcalno sliko svoje vsakdanjosti, zdaj pa bliža drhteče prste svojim živim prsim.

Barba z besedo "rezervat" proži tudi vprašanje zaščitenosti globinskega performativnega dela in njihovih pričevalcev. Resnično (torej sveto, če sprejemamo enačaj med Resnico in Bogom) potrebuje zaščiteni kraj svoje manifestacije, *temenos*, *sveti gaj*, fizični prostor božjega (Jung, 1984, 71). Obred je že v paleolitiku terjal tak izdvojen prostor. Kršenje tega načela se nujno maščuje. To sem s kolegi občutil tudi sam, ko smo v obrednem performansu Dioniz mukoma ustvarjali na zaprtih trgih stanje obrednega, nato pa ga sproti izgubljeni ob prehodih skozi prozaično vsakdanjost mestnih ulic. Obredne in vsakdanje realnosti se preprosto ne da in ne sme mešati. Obred je objektivizacija notranje

realnosti in kot tak lahko živi le v *temenosu*. Samo tu lahko človek legitimno živi tisto, kar sicer doživlja le v sanjah in vizijah. Skušati svoje arhetipe in osebne mite živeti v vsakdanji realnosti se lahko konča le v posmehu in zlomu. O tem pričuje Don Kihot. Mešanje nivojev realnosti je torej nevarno.

MED OBREDOM IN GLEDALIŠČEM

Velja to tudi za gledališko ustvarjanje v primeri z obrednim dogodkom? S poskusi prepletanja ali spajanja obeh kulturnih oblik, kljub njuni omenjeni sorodnosti, nedvomno stopamo na spolzka tla. Poglejmo, kaj o tem meni Grotowski, ki je dodobra prehodil obe performativni poti, ki ju imenuje *Umetnost kot predstava* in *Umetnost kot sredstvo* (vehicle), v pomenu sredstva, ki nas dvigne na nivo objektivnega obreda, s katerim se je ukvarjal zadnja desetletja (Grotowski, 1996, 132).

"Ali lahko delamo v isti performativni strukturi na dveh registrih? Na Umetnosti kot predstavitvi (kot javni predstavi) in, istočasno, na Umetnosti kot sredstvu? To je vprašanje, ki si ga zastavljam. Teoretično gledano, je to izvedljivo, v lastni praksi pa sem te reči počenjal v dveh različnih življenjskih obdobjih: Umetnost kot predstava in Umetnost kot sredstvo. Je oboje možno v isti performativni strukturi? Če to poskušamo - ne glede na teoretično možnost uresničitve -, nastane ogromna nevarnost, da pride do ponarejenosti celotnega procesa. Če delamo na Umetnosti kot sredstvu, pa skušamo to uporabiti kot nekaj spektakularnega, se poudarek premakne in, poleg vseh drugih težav, smisel našega početja postane vsaj dvoumen. Torej lahko rečemo, da gre za vprašanje, ki ga je precej težko razrešiti."

A izziv težkega, na videz skoraj nemogočega je bil vedno močan izvir ustvarjalnosti, ki se ga je pogosto posluževal tudi sam Grotowski. Na Luno nekoč ni bilo mogoče priti niti teoretično. V praktičnem smislu se zastavljeno vprašanje razveja na več konkretnih podvprašanj: Lahko nek dogodek obenem gledaš in v njem sodeluješ? Ali lahko morda to počenjaš izmenično? Kateri so splošni pogoji za naravno, neprisiljeno sodelovanje? Kako je to povezano s tvojim osebnim fizisom, značajem, motivacijo, vrednotami, *okoljem* v fizičnem in človeškem smislu? Kateri *organski* faktorji vplivajo na spremembo stanja zavesti? *Kemični* so znani, a pri takem delu so psihotropi nepotrebni in nezaželeni, ker deformirajo percepcijo in akcijo in eliminirajo strukturno potrebni element *osebnega truda*. Obenem pa je vsaj delna sprememba nivoja zavesti vseh prisotnih neobhodna, saj brez nje ne more priti do komuniciranja med izvajalcem, ki, denimo, agira iz globinskih področij starih možganov in opazovalcem, ki percipira z neokorteksom. Za obredno udeležbo torej ni bistveno pojasnjevanje in razumevanje dogajanja, ampak uglašenost nivojev percepcije in s tem akcije. Ali rečeno v prispodobni: harmonija je možna le v krogu treznih ali v

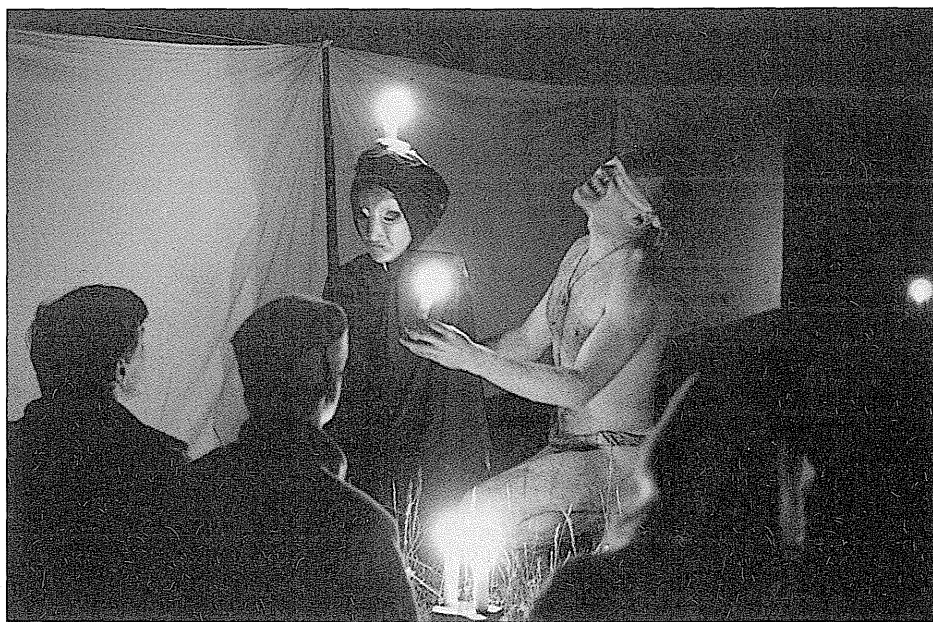
krogu pijanih. Vprašanje sodelovanja postane torej kompleksno, delikatno, osebno in pozitivno provokativno, nedvomno povezano s posebnim okoljem, strukturo dogajanja in dovoljšnim kosom časa na razpolago. Kako smešni in obenem utopični se v tej luči pokažejo optimistični poskusi sodelovanja publike iz šestdesetih let: let's come on the stage and join the action! Kot da bi poskušali leteti z mahanjem kril ali s pomočjo parnega stroja. A vse to se je pred resničnim letenjem dejansko poskušalo.

ISKANJE SINTEZE - PRISPEVEK KOPRSKEGA PERFORMANS STUDIA

Na tem področju imamo v Performans Studiu po poltretjem desetletju raziskav kar nekaj izkušenj. Ustvarjamo performanse, kjer se globinska resničnost izvajalcev kaže v iskrach in koščkih. Prirejamo delavnice, kjer se po naravi stvari ustvarja tudi vzdušje objektivnega obreda. In delamo, kar je morda od vsega najpomembnejše, na manjkajočem veznem členu, na spoju performansa, obreda in delavnice v neko docela novo kulturno obliko. Ta proces smo začeli že desetletje prej, preden je Grotowski zastavil gornje vprašanje. To je občutljivo, natančno, potrpežljivo, pa hvaležno delo. Gre za *trojni proces*, za *pripravo* tistega, s čemer želimo soočiti ljudi, za *izdelavo strukture* celotnega dogajanja, ki vključuje in aktivira tudi obiskovalce ter za *preverjanje ustreznosti* obojega ob reagiranju udeležencev. Potrebni *temenos* je v našem primeru naravno zaščiten

oaza gornje doline Dragonje. Vsekakor gre za proces, ki zahteva tudi poznavanje in upoštevanje posameznikovih in skupinskih psiholoških in socialnih zakonitosti ter posebnosti. Preizkusili smo različne strukture dogajanja v različnih časovnih trajanjih.

Delo na iskanju omenjene sinteze se je začelo kot iskanje odgovora na vprašanja, ki nam jih je postavljala sam delovni proces. Projekt se je razvil iz naših delavnic globinskega odkrivanja in doživljanja sebe in narave oziroma tistega njihovega elementa, ki mu pravimo "samopredstavitve" in v katerem sodelujejo tako udeleženci kot voditelji. Predstavitve nekaterih posameznikov celotni skupini, zlasti pri bolj izkušenih, so pogosto vsebovale izredno prepričljivost in izdelanost. Nekoč se je porodila samoumevna zamisel, da bi te interne predstavitve soočili z zunanjimi obiskovalci. Ta načrt se je seveda nemudoma soočil z dvojnim pomislekom. Prvi je bil tisti, ki ga je zgoraj omenil Grotowski: kako pred gledalci izvajati nekaj, kar je ustvarjeno in v svoji ranljivi intimnosti predstavljeno le znotraj skupine soudeležencev, torej v obliki "objektivnega rituala"? Drugi pomislek je bil namenjen obiskovalcem: brez ustrezne priprave, brez ustrezne senzibilnosti in izkustvenega "razumevanja" takega ustvarjanja preprosto ne morejo sprejeti. Spet smo torej trčili na temeljno težavo sleherne komunikacije - na vprašanje *različnih nivojev* izkustev, razumevanja in občutljivosti. Spoznali smo, da lahko te probleme razrešimo le z ustreznim izkustvenim uvajanjem obiskovalcev v "jezik" ali "duh" skupine. Obenem smo se zavedali, da gre objektivno za zelo



Earg Aon, Peter Maule (1996, Zankoliči ob Dragonji, foto: B. Dolenc).

Earg Aon, Peter Maule (1996, Zankoliči near Dragonja, photo: B. Dolenc).

omejen čas (večer ali popoldne in večer), pa tudi, da mora biti taka animacija poleg učinkovitosti tudi zelo naravna, obzirna in prožna, saj ljudje v bistvu niso prišli na delavnico. Tako smo začeli kompleksnemu faktorju animacije udeležencev posvečati enako pozornost kot samim izvedbam predstavitev. Obenem smo se zavedali, da vstopamo v odprt proces, ki ga bomo lahko razvijali le v alternaciji pripravljanja projektov, njihovih izvedb ter sprotne analizi in vgrajevanju pridobljenih spoznanj in korekcij.

Serija projektov, ki je sledila, je imela že od vsega začetka mednarodni značaj, tako v pogledu izvajalcev kot obiskovalcev. Sicer pa v tovrstni "kulturi globinskih izkustev" jezik le redko stopi v prvi plan. V takem primeru se držimo pravila, da so tista sporočila, ki jih morajo razumeti vsi, v angleščini, čustvena, globinska ali izražena skozi pesem pa v izvirnem jeziku.

Obiskovalci, njihovo število je bilo iz več razlogov omejeno na okoli dvajset, prispejo na prostor dogajanja po dobre pol ure hoje skozi naravo, ki je obenem tudi spust iz vasi, kjer pustijo vozila, na dno doline, kar predstavlja tako izkustveni kot simbolični dogodek, še zlasti, če je to "romanje v neznano" obogateno s spremljajočimi dogodki ali "postajami".

V prvem projektu, "Plešoč kamen" (1994), so obiskovalci prispeli pred večerjo, ki so jo zaužili skupaj z gostitelji, bodočimi izvajalci. Sledil je preprost večer z glasbo in pesmimi okoli velikega ognja, poglobljen, a zavestno izveden v znani in prijetni obliki. Iz tega "materinskega okolja" smo potem ljudi vodili v "očeto vsko sfero", v novo in neznano dogajanje v ne navadnih okoljih, do katerega so prišli po negotovi, a zavarovani hoji skozi nočno pokrajino. Projekt je bil v bistvu osnovan na alternaciji znanega in neznanega, prijetne in ustvarjalne skupnosti ob toplem ognju in predstavitev, s pridihom tveganja, v tihi in rosi nočni pokrajini, v podrtih kažetah, ob tolmunih... vse do poslednjega kroga ob ognju, skupne tišine in povratka skozi noč v znano vsakdanost.

V naslednjem projektu, "Majhna voda" (1995) so obiskovalci prispeli že sredi popoldneva. V duha dogajanja jih je vpeljalo molčeče nekajurno "potovanje" po dolini, med katerim smo jih uvedli v preproste oblike povišane pozornosti do narave, skrbi za skupino in čutenje lastnega organizma. Pred večernim dogajanjem na podobni osnovi, kot je bilo v prejšnjem projektu, smo poskrbeli še za ustrezno mešanico predlogov osamitve, sproščene družabnosti in praktične pomoči pri pripravi večerje in ognja.

V zadnjem projektu, "Earg Aon" (1996) (kar je pomenilo v jeziku Histrov "majhno vodo" in bi naj predstavljalo etimološki koren Dragonje - rimske Argoneje), so obiskovalci prispeli zgodaj popoldne. V dogajanje smo vključili, poleg običajnega "senzibilizacijskega in reenergetizacijskega" popotovanja, tudi osebno motivacijo v obliki predloga izdelave nekakega preprostega in

prenosljivega "totema" iz naravnih ali umetnih predmetov, ki bi predstavil njihovo osebnost. Te predmete so potem uporabljali tudi v preprostih moških in ženskih plesih. Možne so bile tudi improvizirane gibne "predstavitve" v krogu ritmično vzpodbujajoče skupine. To priljubljenost so izkoriščali predvsem "stari znanci" iz prejšnjih projektov, ki so tako delovali kot zgled novim, sicer pa so z manjšimi nalogami tudi pomagali voditeljem in izvajalcem ter tako predstavljali pomemben vezni člen med performativnim in organizacijskim jedrom ter širšo skupino. Menda je dokaj samoumevno, da so bili "performativni otočki", posejani po tej razgibani animacijski strukturi, deležni resničnega "participativnega prisostvovanja". Pogosto je prihajalo na določenih mestih performativne strukture tudi do spontanega stimuliranja izvajalca z ritmi ali glasovi, kar ga je spreminjalo v lik nekakega junaka ali junakinje "plemenskega" obreda.

Na naš naslednji projekt, "Romanje ob Majhni Vodi" (september 1999), bodo obiskovalci prispeli že dopoldne. V dosedanje dogajanje bomo vključili tudi paralelno potovanje manjših podskupin, kjer bomo na "romarskih postajah" lahko vzpostavili intimnejši stik s posamezniki in jim na podlagi takega poznavanja ponudili ustreznejša doživetja sebe in narave; prav tako bomo obogatili njihovo medsebojno "obdarovanje" z njihovimi naravnimi sposobnostmi in nagnjenji. Obenem bomo tudi poglobili delo na "vertikalnosti", poglobitvi predstavitev izvedb kot "globinskim" faktorjem dogajanja, preciznosti izvedb in interakciji med izvajalci.

Ker pa taka poglobljena in izdelana dogajanja priprave terjajo tudi dolgotrajno in kontinuirano delo, bo ta pomembni oziroma osrednji segment v veliki meri odvisen od bodočega stanja naših kronično zanemarljivih finančnih sredstev.

Že sedaj torej lahko rečemo, da je fuzija gledališkega in obrednega možna, vendar - za sedaj (ali za zmeraj?) - le v okviru posebnih okoliščin in s skupino za to osebno motiviranih obiskovalcev, v bistvu pa zgolj ljudi dobre volje in zaupanja, utemeljenem na zagotovitvi popolne prostovoljnosti njihove lastne udeležbe v dogajanju. Izkazalo se je, da si ljudje nezavedno želijo sodelovanja in ustvarjanja, saj je to vtisnjeno v njihov genski kod. Vendar pa se morajo organizatorji takega dogodka zavedati, da gre za ljudi sodobne civilizacije, zaradi kompleksnih in v marsičem negativnih procesov zadnjih stoletij ali tisočletij, pa tudi osebnih travm in frustracij, običajno odtujenih od svojih primarnih psihofizičnih korenin. Proces mora torej trkati na "pozabljeno", a le kot vzpodbuda, vabilo in možnost, nikakor pa ne kot obveza ali zahteva.

Gre torej za nekaj novega s pridihom nečesa zelo starega. Nekaj, kar ni ne gledališče ne obred, nekaj, kar ne terja apriorne pripadnosti skupini in aktivne udeležbe kot v klasičnem obredu, po drugi strani pa tudi ne nekaj, kar si lahko kupiš z vstopnico in si udobno ogledaš iz fotelja v temnem kotu. Težo kompleksnih vprašanj o

možnosti obredne kulture ali performativne obrednosti torej znatno lajša spoznanje, da se v bistvu vračamo k nečemu, kar je v naših genih kot elementarno človeško in kar je bilo, na drug način in v drugačnem okolju, nekoč že živeto. Spet smo pri vii negativni, pri zgolj odstranjevanju kamenja, dušečega življenja. In spet se oglasi stari Grotowski: "*Odkritja so za našim hrbtom in treba je potovati vzvratno, da jih dosežemo.*" (Grotowski, 1988, 39) Gotovo, pot je še dolga, a dosedANJI obcestni *plešoči kamni* pričajo, da prava.

Po svetu se dviga plima tisočerih skupin, ki gojijo "art of performance", ki jo najnovejši oksfordski gledališki leksikon opredeljuje kot "development of show out of actors own exploration" (Russel Brown, 1997, 535). Znotraj tega bujnega makrokozmosa posamezne skupine in studiji, kot je naš, raziskujejo možnost neke nove kulturne oblike, ki človeka ne predvideva zgolj kot obiskovalca, kot to pričakuje gledališče, niti ne kot zgolj udeleženca, kakor velja za obred. Nekaj zaščiteno odprtega, strukturirano spontanega, nekaj vmes, kar povezuje znano z neznanim. Kot je govoril Grotowski: pomembno je biti *pontifex*, graditelj mostov.

RAZČIŠČEVANJE POJMOV O OBREDNEM V GLEDALIŠČU

Sodobno gledališče kaže pravo genialnost v absorbiranju vsakršnih izjemnih in popularnih družbenih tem in eksotik ter šokantnih soočanj s tabuji, skratka v oprezanju za vsakršnim materialom, ki draži enega človekovih temeljnih in za gledališče bistvenih apetitov, *radovednost*. Taka provokativna zadeva je tudi ritual. Videli smo torej predstavitev raznih mitov, skrivnostna dejanja in zarotitve, včasih tudi prava žrtvovanja, recimo kokoši v nekdanji skupini *Pupilija Ferkeverk* ali pričevanje klinični smrti in reanimaciji nedavno v kapelici na Kersnikovi, verjetno ob prisotnosti slutnje o performativni pomembnosti dejanja ekstremne resničnosti. Toda kot je usmrtilitev nekega bitja, tudi če jo poudarja oder, le šokanten in moralno vprašljiv dogodek, tako je tudi uprizarjanje ritualnih tematik, klasičnih ali ustvarjenih, vedno le prikazovanje, ilustracija, lupina resnične obrednosti in torej kvečjemu ceremonial, kot "babuška" postavljen v drugi fiktivni okvir, ki se mu pravi gledališče, torej igra v igri. Obredno namreč ni dogodek, ki ga povzroča že samo ukvarjanje z religioznimi temami in klasičnimi miti. Obred ni *prikazovanje* nečesa, kar je sicer značilnost gledališča. Obred nekaj *pričuje*, resda skozi neko strukturo, ki ima svojo zgodbo, ali bolje organskost, in ki je udejanjena v

fizični, čutni obliki. Tisto, kar pričuje, pa so *stanja resničnosti*, intimno osebna ali univerzalno človeška, v vsakem primeru pa rojena iz krvave in vroče sredice našega bitja. Tu ne gre za ceneno šokantne ali rafinirano estetske psevdoritualne domislice, spočete v korteksu. *Racio* ne more nikoli biti *vir* obrednosti, ampak le *plug*, ki omogoči pogoje za začetek organske, bivanjske, fizične rasti obrednega procesa, in *rešeto*, ki preseje in razvrsti zrasle plodove za njihovo ustrezno uživanje. Razum je tu *služabnik* resničnega ustvarjalca in gospodarja človekove psihe, ki se mu pravi *Bitje* z veliko začetnico. To univerzalno človeško Bitje živi v vsakomur od nas in se v polni ali pridušeni obliki manifestira tu in tam v naših vrhunskih doživetjih. Skozi dolge psihofizične priprave utrjevana pot k njegovi *transični esenci* še živi v nekaterih kulturah, recimo pri obrednih igralcih Katakalijske ali balijskega gledališča. Soočenje s slednjo performativno obliko je sprožilo v Artaudu globoko ozaveščenost o, dobesedno, *esencialnem* siromaštvu evropskega gledališča, z vsemi posledicami, ki so ga Artaudovi pozivi in vizije nanj imeli. In to vse do Grotowskega, ki so mu manifestacije Bitja v izvajalcu, v gledališki ali obredni obliki, ključna zadeva performativne dejavnosti, podobno kot za udeležence primarnega obreda slednji nima smisla, če v njem ne pride vsaj do *pričevanja transu*. Pri obredu gre torej za dejavnost v *spremenjenem stanju zavesti*, ki kulminira v popolnem prestopu na nivo Bitja ali v trans. Seveda je neke vrste spremenjeno stanje zavesti, v primeri z vsakdanjo, tudi gledališka igra kot *mimezis*. Na igralcih in njihovem vodstvu pa je, kam in kako se ta stanja spreminjajo ali potencirajo. Vsekakor pa se je dobro zavedati, da jih na tem pozunanjenem popotovanju skozi notranja stanja spremljajo tudi gledalci. Če, denimo, igralec nenadoma ali polagoma preide iz igranja na nek drug nivo, bodo tja za njim na svojih stoli odpotovali tudi gledalci. Če se bo dvignil na zasebni nivo in s tem v vsakdanjo resničnost, bo po prvih zmedenih smehljajih sledilo obče kramljanje. Če se bo z nivoja igre spustil v arhetipsko resničnost svojih globin, bo sledila *ugreznjenost* v globoko tišino.

Tako se bo pokazalo, da sta tudi gledališče in igra most med različnimi svetovi, postaja med različnimi nivoji. Grotowski primerja gledališče z orjaškim dvigalom, v katerem so gledalci potniki, igralci pa operaterji. Z njim se vsi skupaj vozijo skozi različna nadstropja. Se bo dvigalo kdaj pogreznilo tudi v klet, kjer se, kot pripovedujejo, skrivajo demoni, pa tudi zakladi naše vsakdanje hiše?

THE RITUAL AND THE THEATRE

Vlado ŠAV

SI-6000 Koper, Kocjančičeva 2

SUMMARY

The article reflects upon the particularity of the ritual and the theatrical, their mutual relation and the question of the fusion of both cultural forms is possible again.

In this context it deals with the ritual in its objective sense, in the sense of searching deeper, beyond everyday reality, which happens in an active form with the participation and mutual support of a group, and in an altered state of consciousness (in outer- and beyond-self) as an inevitable, qualitative, psychological factor of the actual ritual. With this, in the objective sense, the ritual still serves its main purpose, the renewal of links of an individual with reality above the ordinary and with fellow-people.

The author mentions an ecstatic nucleus of ritualism, which enriches and makes sense of our lives and in this way it may become an important antidote against the negative, even suicidal behaviour in our society and at the same time would also present a cultural, organically acquired state of consciousness, which has been induced by a large part of population with legal and prohibited psychological influences.

However, under the pressure of competitive media of film and television and general civilization estrangement and role playing, the theatre is looking for its new cultural sense, which can be found, paradoxically, right in establishing the theatre as "temenos", a place of reality, human integrity and deeper meetings. In this way the play changes into self-revelation and looking into witnessing. The fusion of the ritual and the theatrical, that is to say, the spiritual and the artistic is possible, due to the fact that the latter quality developed from the first one. Therefore, active participation of the public in a performance is possible. In relation to the classical ritual and theatrical performance, such an event is necessarily a third cultural form, appropriate to the characteristics and requirements of a modern man. Its birth was already announced by some theatrical reformers in the first half of this century with calling on to psychological reality (Stanislavski) and ritual function (Artaud) of a play. In our times this fusion has been approached to a great extent by Grotowski. In our area this important performance dilemma has been researched actively and theoretically by Performance studio of Koper. By uniting both approaches, it gives to its researches a special meaning in the sense of establishing a uniform, interdisciplinary field of a new, for our society vital paradigm. Until now theoretical (Nietzsche, Jung, Neumann, Portmann, Johnson...) and practical (Artaud, Brook, Beck, Grotowski, Barba...) researches on the meaning and possibility of re-incorporation of the ritual into a modern life as a rule happened parallel to each other. The introduction of this paradigm into life will have to deal with rejection and prejudices of the public in our society as well as forced and superficial pseudoritualism (as putting ideas into action, therefore creating on the level of ego), which, apart from rare exceptions, often happens in the modern theatre (optionally named performance) and in other places.

Key words: theatre, contemporary theatre, ritual, performance, Grotowski, Europa, history, Performans Studio, Koper

VIRI IN LITERATURA

Artaud, A. (1964): Theatre et son double. Paris, Gallimard.

Barba, E. (1990): Il libro dell'Odin. Firenze, Ubulibri.

Brook, P. (1988): Art as Vehicle. V: Workcenter of J. Grotowski. Pontedera, Centro per la sperimentazione teatrale.

Brook, P. (1989): The Shifting Point. London, Methuen Drama.

Grotowski, J. (1988): Performer. V: Workcenter of J. Grotowski. Pontedera, Centro per la sperimentazione teatrale.

Grotowski, J. (1996): From the Theatre Company to Art as Vehicle. V: Richards, T.: At work with Grotowski on physical actions. London, Routledge.

Johnson, R. A. (1987): Ecstasy - understanding the psychology of joy. San Francisco, Harper.

Jung, C. G. (1984): Psihologija i alkemija. Zagreb, Naprijed.

Neumann, E. (1991): Il significato psicologico del rito. V: Il rito. Como, RED Edizioni - zbirka Quaderni di Eranos.

Nietzsche, F. (1995): Rojstvo tragedije iz duha glasbe. Ljubljana, Karantanija.

Ravnjak, V. (1991): Gledališka igra. Ljubljana, Knjižnica ZKO Slovenije.

Russel Brown, J. (1997): The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford, Oxford University Press.

Taufer, V. (1996): Silence, Silence. Ljubljana, Slovensko mladinsko gledališče.

Vargas, E. (1996): Preročišče (Oracle). Ljubljana, Festival Exodus.