

V razpravi obravnavava predstavo *Kralj Ubu*, uprizorjeno v sezoni 2015/2016 na velikem odru SNG Drama Ljubljana, in sicer v ožjem (predstava sama po sebi) in širšem (mesto in čas uprizoritve) kontekstu ter glede na medijske odzive, ki jih je uprizoritev sprožila. Začrtava pojem snovalnega gledališča (ang. *devised theatre*) in opiševa načine, na katere se razlikuje od dramskega gledališča, ki v Sloveniji prevladuje. Meniva, da je *Kralj Ubu* prav zaradi principov snovalnega gledališča in privzemanja žanra *cool fun* na odru SNG Drama povzročil številne medijske odzive in je hkrati pomemben presežek v slovenski uprizoritveni produkciji. Razprava opozori tudi na temeljno pomanjkljivost predstave (konservativnost spolnih vlog) in v prilogi predstavi poskus fabule snovalne uprizoritve.

Ključne besede: *Kralj Ubu*, snovalno gledališče, SNG Drama Ljubljana, avtorski projekt, Jernej Lorenci, kratkočasno gledališče, seksizem, medijski odzivi

Maja Šorli dela kot raziskovalka na AGRFT UL ter kot samozaposlena v kulturi, dramaturginja. Leta 2014 je izdala monografijo *Slovenska postdramska pomlad* pri založbi Knjižnica MGL. Je članica mednarodne raziskovalne skupine STEP, Feministično raziskovanje (Feminist Research) pri IFTR ter Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Je tudi glavna urednica Amfiteatra, revije za teorijo scenskih umetnosti.

maja.sorli1@guest.arnes.si

Zala Dobovšek je dramaturginja, gledališka kritičarka in publicistka. Piše za Radio Študent in Dnevnik ter različne strokovne revije. Vpisana je na doktorski študij na UL AGRFT, njeno področje raziskovanja je *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja*. Je asistentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na UL AGRFT.

zala.dobovsek@yahoo.com

Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji

Maja Šorli in Zala Dobovšek

Snovalno gledališče (ang. devised theatre) – svež termin, uveljavljena praksa

Snovalno gledališče, termin, ki pri nas še ni uveljavljen, uvajava za *devised theatre*, gledališko prakso, ki je pogosta tako v svetu kot pri nas. V knjigi *Dramaturgija in predstava* avtoric Cathy Turner in Synne K. Behrndt je dramaturginja ter prevajalka Eva Mahkovic termin prevedla kot *raziskovalno gledališče*, midve pa predlagava pridevnik *snovalno*, ki poudarja snovanje kot sestavljanje in ustvarjanje »navadno v začetni, nedokončni obliki« ter *snovalke_ce* kot izvirne gledališke ustvarjalke_ce (glej Fran oziroma spletno izdajo Slovarja slovenskega knjižnega jezika in Slovenskega pravopisa). Začetke tovrstnega gledališča v 20. stoletju pri nas podobno kot npr. v Veliki Britaniji najdemo konec šestdesetih let (lahko pa že desetletje prej, glej Heddon in Milling, *Devising Performance: A Critical History*) v nekaterih praksah, ki so lahko poimenovane kot avantgardne, avtorske, eksperimentalne, zunajinstitucionalne ali alternativne. Snovalno gledališče je širok, krovni pojem, ki ne označuje kakšnega posebnega žanra ali stila uprizarjanja (Govan idr., *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* 4). Zanj je značilno, da je plod ekipe ljudi, ki novo delo izumlja, prireja in ustvarja – snuje v skupinskem sodelovanju (lahko pa ga ustvarja tudi posameznica_ik sam_a). Tako obliko gledališča nujno definirajo proces (iskanja poti in sredstev umetniškega podjetja), sodelovanje (z drugimi), multivizija (vključevanje različnih občutij, izkušenj in stališč do sveta) in stvaritev novega gledališkega dela. Poudarek je na eklektičnem procesu, ki zahteva inovacijo, domišljijo, tveganje in predvsem skupinsko predanost delu, ki nastaja (Oddey, *Devising theatre* 1–3). Gre za »delo, pri katerem dramaturgija pred začetkom ustvarjanja ni definirana« (Turner in Behrndt 272). Snovalno gledališče je v svojem bistvu alternativa prevladujoči dramski tradiciji, ki ji dominirajo pogosto hierarhični in patriarhalni odnosi na čelu z režiserjem ter dramatikom. V poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja so nastajale mnoge skupine v skupni želji po drugačnem ustvarjanju gledališke predstave (Oddey 4). Pri nas so najbolj znane gibanje OHO, Dalibor Bori Zupančič, Nomenklatura, Gledališče Pupilije Ferkeverk,

Zahvale: Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, »Gledališke in medumetnostne raziskave«). Avtorici se zahvaljujeva še arhivu SNG Drama Ljubljana (Mojci Kranjc) za posredovanje medijskih odzivov na predstavo.

441/442/443, LKB – Literarni klub Branik itd. (glej Orel, »K zgodovini performansa«) ter tudi obe osrednji eksperimentalni gledališči iz sedemdesetih let: Pekarna in Glej z nekaterimi predstavami (glej Toporišič, *Med zapeljevanjem*). Snovalno gledališče je skupini ljudi omogočalo preizkusiti ideje, ki jih niso porajala dramska besedila. Možnost so dobili pesnice_ki, koreografi_nje, performerke_ji, scenografi_nje, vizualne_ni umetnice_ki, skratka kdorkoli je lahko izbral začetno točko predstave. To je tudi spodbudilo razvoj uprizoritvenega jezika, ki je vključeval nejezikovne oblike. Najpogosteje pa je bil osrednji poriv za tovrstno gledališče v sedemdesetih letih močna želja po delovanju na umetniško demokratičen način in po porušenju hierarhičnih razdelitev v tradicionalnih gledališčih. A že kmalu, predvsem pa v devetdesetih letih, so se tudi v snovalnem gledališču vloge začele oblikovati bolj hierarhično, kot odgovor na spreminjajoče se ekonomsko in umetniško podnebje. V kulturni klimi devetdesetih let je imelo snovalno gledališče manj radikalne politične implikacije in več poudarka na delitvi dela po sposobnostih, specializacijah vlog ter več odgovornosti za režiserke_je ali vodje skupin in njihove producente_ke (Oddey 5–9). V Sloveniji je nastalo kar nekaj markantnih tovrstnih uprizoritev že v osemdesetih letih (npr. *Missa in a-minor* režiserja Ljubiše Ristića, *Jaz nisem jaz I* režiserja Vita Tauferja v Mladinskem gledališču ter *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* režiserja Dragana Živadinova v Cankarjevem domu), razcvetele pa so se v devetdesetih letih prejšnjega stoletja – predvsem na t. i. neodvisni sceni. A najbolj opažene so bile institucionalne snovalne uprizoritve: *Silence Silence Silence* režiserja Vita Tauferja je leta 1996 dobila veliko nagrado Borštnikovega srečanja, *Ion* režiserja Sebastijana Horvata pa leta 1999 veliko nagrado po presoji žirije na Tednu slovenske drame (za natančnejšo analizo omenjenih uprizoritev glej npr. Šorli, *Slovenska postdramska pomlad*, ter Toporišič, *Med zapeljevanjem*). Uprizoritev *Kralj Ubu*, ki je premiero doživela 30. januarja 2016 na velikem odru SNG Drama Ljubljana, je tako dedinja avtorske prakse gledališča iz devetdesetih let, a tudi sodobnejših praks, npr. *Vie Negative* pod vodstvom režiserja Bojana Jablanovca in del režiserja Oliverja Frlića.

Snovalno gledališče ponuja sodobni_emu performerki_ju priložnost, da razišče in izrazi osebne nazore ter stališča do umetniškega dela. Dodaja osebni doprinos in zavezo k projektu od začetka, kar pomeni, da so potrebe ustvarjalke_ca dela priznane in so v tem različne od igralke_ca v dramskem gledališču. V tradicionalnem repertoarnem gledališču igralka_ec dobi vlogo glede na dosedanje delo, videz in starost, medtem ko v snovalnem gledališču dobi priložnost in izziv, da razvija delo od začetnih osnutkov, ne da bi bil_a obremenjen_a s tradicionalnimi pričakovanji in stereotipi (Oddey 11). To so seveda idealne možnosti, ki pa sčasoma lahko postanejo obremenjene z drugimi neidealnimi okoliščinami dela ter z dediščino lastne ustvarjalske produkcije. Pomembno pa je, da ekipa, ki sodeluje pri snovalnem projektu, razvije skupinsko identiteto kolektiva. Spoštovanje in medsebojno zaupanje omogočata kritiko in določeno mero nestrinjanja pa tudi to, da se posameznice_ki odpovejo osebnim

interesom v korist odločitev, ki skupini omogočajo raziskovanje novih smeri. Za vzpostavitev takšnega delovnega vzdušja in razvoj skupine so nujne praktične vaje v komunikaciji, koncentraciji, zaupanju, občutljivosti, gibanju, glasu, improvizaciji itd. Z drugimi besedami: snovalno gledališče potrebuje odprtega ustvarjalka, ki pušča prosto pot intuiciji in se uči ob delu v izbrani skupini, saj tovrstnih gledaliških uprizoritev drugače sploh ni mogoče ustvarjati (24–6).

Snovalno gledališče vedno zahteva odločitve, kje in kako začeti. Po tem se razlikuje od dramskega gledališča, v katerem drama določa in zamejuje okvirje uprizoritve, ne glede na to, koliko je sama dramska vsebina lahko abstraktna. Poleg tega se je nujno odločiti tudi glede časa in finančnih sredstev za vsak projekt. V repertoarnih gledališčih je jasno določeno, koliko časa je namenjenega vajam za posamezne uprizoritve, pa tudi finančni delež igralcev in drugih zaposlenih je vnaprej določen in zagotovljen – to pa običajno niso razmere, v katerih (v Sloveniji in drugod) deluje snovalno gledališče. Snovalno gledališče v Sloveniji nastaja pretežno v zunajinstitucionalni produkciji (leta 2015 je nagrado Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije /DGKTS/ dobila snovalna predstava *Luftballett 2.2* po scenariju in v režiji Vlada G. Repnika) pa tudi v Slovenskem mladinskem gledališču in Anton Podbevšek Teatru, redko pa na drugih mestnih in narodnih odrih slovenskih repertoarnih gledališč. Pomenljiva izjema je predstava *25.671* v režiji Oliverja Frlića in produkciji Prešernovega gledališča Kranj, ki je leta 2013 prejela nagrado DGKTS.

V čem je torej *Kralja Ubuja*, z oznako »Po motivih *Kralja Ubuja* Alfreda Jarryja; zbrana dela kolektiva Ubu«, mogoče razumeti kot snovalno gledališče, četudi gre za delo, uprizorjeno na nacionalnem odru tradicionalnega dramskega gledališča? To bova raziskali v naslednjih poglavjih.

Metodologija: zavrnitev – improvizacija – tveganje

Uprizoritev *Kralj Ubu* v naslovu ter motivno izhaja iz dramskega besedila, in sicer iz zavrnitve uprizarjanja izvirnega teksta ter njegovega predruženja v sodobne koncepte. Jarryjev tekst se le počasi razkroja in vse do konca uprizoritve ne izgubi svojega glavnega lika, ki je Ata Ubu. Ohranjen je tudi začetni Jarryjev dogodek, to je, da Ata Ubu prevzame oblast z umorom bivšega kralja. V uvodnem prizoru uprizoritve v slovenskem nacionalnem gledališču tako najprej spremljamo Ata Ubuja, ki »ždreka«, potem pa še Ata in Mamo Ubuja (ki sta zgolj ata in mama naroda, o njunih bioloških potomcih ni govora, razen ojdipovskega odnosa med mamo in atom ter sinom v eni osebi), ki pripovedujeta svojo različico prevzema oblasti – v prvih petinštiridesetih minutah uprizoritve, ki jih glavna lika besedila delita še z invencijo novega lika Črnca, smo tako seznanjeni z osnovnimi premisami Jarryjevega besedila oziroma vsaj prvega

dejanja. Že uvodni prizori so rezultat principov snovalnega gledališča, v katerem je bila izhodiščna ideja poiskati ubujevstvo v razpršenosti vsakdana oziroma uprizoriti ždrek, hkratno žretje in sranje v vseh svojih metaforičnih pomenih, s katerimi so prežeta Jarryjeva besedila o Ubuju oziroma – kot so prepričani ustvarjalke_c predstavne – tudi sodobna družba (prim. Markič, Lorenci in Golja, Šugman in Dobovšek).

Jernej Šugman, ki igra Ata Ubuja, način dela opisuje kot tvegan, kot nekaj, česar še ni počel, a hkrati pove tudi, da se s to predstavo tektonski premik v njem ni zgodil (Šugman in Ravnjak, Šugman in Dobovšek). Nekakšne metodološke zametke tovrstnega snovalnega gledališča beleži tudi Eva Kraševc v uprizoritvah *Ponorela lokomotiva* (2012) in *Svatba* (2013), kjer opisuje proces vaj kot »na videz arbitraren, dejansko pa temeljito premišljen postopek razvoja uprizoritvenih nastavkov tako dramskega besedila kot tudi performativa« (48). Izpostavi pa tudi poudarjanje skupinskega dela »torej kolektiva kot temeljne postavke Lorencijevega gledališča«, ki »sega v razumevanje kolektivnega kot metodologije ustvarjalnega dela, v katerem ima vsak ustvarjalec avtonomno funkcijo znotraj zlitja v kolektivno ustvarjalno izkušnjo« (prav tam). V omenjenih delih je že viden učinek kolektivnega in avtorskega dela, a opustitev interpretacije dramskega besedila se pri Lorenciju začne šele v sezoni 2015/2016 v projektu SLG Celje in Mestnega gledališča Ptuj *Učene ženske po motivih Molièrovih Učenih žensk*, nadaljuje s *Kraljem Ubujem* ter konča z *Ljubeznijo do bližnjega* v SNG Nova Gorica. Premiera *Učenih žensk po motivih Molièrovih Učenih žensk* v Slovenskem ljudskem gledališču Celje (18. 9. 2015) se je zgodila nekaj mesecev pred premiero *Kralja Ubuja* v SNG Drama Ljubljana (30. 1. 2016), vendar ni sprožila javne polemike, čeprav je šlo tako rekoč za prvi poskus Lorencijevega principa tovrstnega snovalnega gledališča. Peter Rak je v kritiki zapisal, da »*Učene ženske* v režiji Jerneja Lorencija na prvi pogled razen imen protagonistov nima veliko opraviti z Molièrovo komedijo, besedilo je v slogu avtorskega projekta ne samo aktualizirano, temveč povsem improvizirano« ter še:

čeprav se v predstavi ponuja nešteto analogij, številne med njimi pa tudi niso enoznačne, so te zložene po ključu nekakšnega kaotičnega reda. Na koncu se kljub lahkotnemu uvodu in nekaterim komičnim vložkom uprizoritev izteče kot zelo subtilna odrska študija, razpeta med travestijo in grotesko [...]. In kakor se predstava preizprašuje o smiselnosti gledališča in umetnosti nasploh, se prav z mojstrsko izpeljavo tovrstnega dvoma dokazuje upravičenost njenega obstoja. (16)

Isto refleksijo je mogoče pripisati tudi *Kralju Ubuju*. Uprizoritev *Učene ženske* – ki je sicer v postavitvi uporabljala milejše provokacije od tistih v *Kralju Ubuju* – v javnem diskurzu razen nekaj kritičnih ocen ni sprožila nobenega dodatnega komentarja. To je že prvi indic, da pri *Kralju Ubuju* še zdaleč ne gre le za vprašanje, kako je uprizoritev zrežirana, temveč *kje*. Političnost, ki se kaže v Lorencijevi gesti uprizarjanja *Kralja*

Ubuja, se najprej in v največji meri nahaja v sami lokaciji izvajanja projekta in šele nato v režijski metodologiji. Seveda se oba pola vselej prekrivata, drug drugega dopolnjujeta in pogojujeta, a siceršnja (statusna) klasifikacija gledališča pogosto ostaja temeljna komponenta, ki določenemu projektu šele vnese (doprinese, pridoda) volumen političnosti, angažiranja, kontroverznosti. Že leta 2014 se je na odru Male drame igrala uprizoritev *Generalka za generacijo* v režiji Bojana Jablanovca in v koprodukciji z nevladnim zavodom Via Negativa. Štejemo ga lahko kot enega nedavnih, razmeroma svežih primerov, ko se je v narodnem gledališču zgodila kolaboracija med institucijo in predstavniki neodvisne scene. Toda projekt se ni izkazal kot dovolj pretresljiv, saj ni vzbudil ne večje medijske ne strokovne obravnave.¹ Pri tej »papirnatosti« je pomembno vlogo odigrala tudi programska politika, uprizoritev namreč ni bila umeščena v noben abonma, nikomur ni bila obvezna in ni bila »podtaknjena« tistim, ki bi si jo res morali ogledati. *Kralj Ubu* pa se polasti ravno teh ključnih ranljivih točk repertoarne politike; najprej je tu njegova postavitvev na (eminentni) veliki oder, nato zasedba najbolj znanih (ne pa tudi nujno najboljših) članic_ov igralskega ansambla, ki pogosto delajo na televiziji, ter navsezadnje umestitev uprizoritve v abonma – s čimer doseže največji generacijski spekter občinstva. Prav tem omenjenim gestam in vnosu metodologije snovalnega gledališča v SNG Drama Ljubljana lahko pripišemo zaslugo za učinkovit (progresivni) programski premik, ne glede na to, ali uprizoritev *Kralj Ubu* vrednotimo s pozitivnimi ali negativnimi ocenami.

Političnost, na katero se sklicujeva, se navezuje na teorijo Geesche Wartemann, ki predstavlja tezo, da se politična forma nahaja v razumevanju umetnosti, katere naloga ni, da umetniško organizira naše želje, ampak da jih potegne iz potlačitve in jih predstavi v surovi obliki revolucije. Ta revolucija se kaže na raznolike načine, eden od njih je tudi v zasnovi oblike, ki ne želi biti popolna, zaokrožena, zaključena (nav. po Roselt 372–3). Kar lahko v tem primeru – pri projektu v samem nacionalnem gledališču, ki načeloma računa in deluje po principu že izdelanih (in predvidljivih) pričakovanj publike – razumemo kot temeljno noto upora, revolucije, izmik siceršnji recepciji.

Jens Roselt nadaljuje, da tovrstna perfekcija tako ni in noče biti več končni cilj umetniške prakse in estetike, saj naj bi bila plitvo ugajanje množicam, ki želijo v umetniškem aktu videti le razmeroma zaključene sporočilne ali estetske poante (373). Ta nepopolnost pa se lahko izraža kot manko ali pretirano izobilje umetniških prvin: kot iracionalno sosledje (npr. fragmentarnost, navidezna nelogičnost povezav, prosto asociativni principi, zevajoči zaključki).

V času, ko se govori o teatralizaciji in medializaciji vsakdana, se z ne-perfektnim v

¹ V pričujoči številki Amfiteatra Nenad Jelesijevič v razpravi »Zev, ki zamaje institucijo« analizira prav *Generalko za generacijo*.

gledališču slavi estetska praksa, katere cilj ni proizvodnja perfektnih iluzij, temveč spoprijem z obstoječim – z intervencijo in izborom. Ne gre torej samo za kreacijo, pač pa za konfrontacijo (390). Roselt poudarja, da sta pri ne-perfektnejši posebej pomembna dva vidika: biografija in telo. Biografija nastopajočih kot tema projekta odpira vprašanja, kako se sploh ujameš z lastnim življenjem, pri čemer ni izključena prepletenost uprizorjenih določitev in kontekstov faktičnega življenja. V tem smislu je lastno življenje lahko paradigma ne-perfektnejše, saj je nezaokroženo, nedokončano, dovzetno za spremembe (377).

Je uprizoritev v osrednjem slovenskem gledališču zaradi nepričakovanih potez – najave kanoničnega besedila, ki se mu odrečejo, prevlade performativnega izvajanja nad dramskim, improvizacij, politične nekorektnosti, treh koncev itd. – potemtakem že eksperimentalna? Zagotovo je v odnosu do tradicije in institucije uporaba te metodologije v večini repertoarnih gledališč tvegana. Igralec_ka, zaposlen_a v teh javnih zavodih, je na ljubljanski AGRFT praviloma šolan_a v različnih psihološkega pristopa Stanislavskega in to metodo povečini uporablja tudi v profesionalnih produkcijah, ki temeljijo na dramskih besedilih. Igralski ansambel je torej izurjen v interpretiranju likov, a tudi dramskih situacij in okoliščin, ki jih poda s pomočjo lastne interpretacije besedila, ki ga je napisal nekdo drug. Leta nastopanja v repertoarnih ansamblih so posvečena gojenju večšine, ki temelji predvsem na uspešni psihološki poustvaritvi vizije, ki jo načrtujejo dramsko besedilo, režiser_ka in drugi.² Svovalno gledališče, ki izhaja iz ohlapno načrtane ideje, vzame repertoarni_emu igralci_cu metodo, ki jo nedvomno pozna najbolje in ki jo večino svojega časa bolj ali manj uspešno udejanja.³

Mala umetnost, kratkočasno (entertainment) gledališče, *cool fun*

Uprizoritev *Kralj Ubu* je nemogoče misliti mimo dejstva, kje je bila uprizorjena in kdo je njeno potencialno občinstvo. Če uprizoritvi odvzamemo ti razsežnosti (torej razsežnost konteksta osrednjega nacionalnega gledališča), pred nami ostane le podoba nekega gledališkega projekta, ki mu lahko kot gledalka_ec ali strokovnjak_inja pripišemo takšne in drugačne kvalitete ali pomanjkljivosti in s tem končamo dialog. Toda prav v tokratnem razdiranju utečenih navad, ki pritičejo nacionalnemu gledališču (ter njegovim izvajalkam_cem in odjemalkam_cem) je mogoče prepoznati eno od uspešnih provokacij Lorencija in zasedbe. Na koncu jim je uspelo pravzaprav natančno to (samo da v sodobno prirejani različici), kar je samemu Jarryju ob krstni uprizoritvi: razklana mnenja, ogorčenje, zaničevanje, osuplost, navdušenje, in kar je najbolj

² Tako se v pogovoru o *Kralju Ubuju* Jernej Šugman opredeli za »produkt devetdesetih let, ko se je v Drami izrazilo delalo 'tekstualno gledališče'« (Šugman in Dobovšek).

³ Za analizo igralskega dela in jasnega zavzemanja stališča do ustvarjanja v režijah Jerneja Lorencija glej prispevek Zale Dobovšek »Pot do Iliade vodi prek igralcev«.

bistveno – večtedenske javne polemike in razprave po časopisnih ter spletnih medijih. Jarry je malomeščanski bonton in prosvetljenost presekal z dramsko vsebino, pisavo in strukturo, ustvarjalke_c_i s svojim izničenjem in prestrukturiranjem. Gre za razdor gledaliških konvencij, ki zaradi nepričakovanih (in očitno tudi silovitih, četudi negativnih) učinkov posežejo globlje v družbeno sfero, »zbudijo« udobno nameščeno abonentsko populacijo in tudi stroko postavijo pred nalogo vzpostavljanja lastnega mnenja in načel. Pravzaprav ni preprosto detektirati, kaj je del javnosti zmotilo bolj: odvrnitev od izvirnega besedila ali sam princip ustvarjanja uprizoritve. V vsakem primeru je na površje priplavala *aktualna podoba* družbeno-kulturniške mentalitete (dela občinstva in določenih akterk_jev kulturnega polja), ki nad narodnim gledališčem uprizarjajo večjo cenzuro kot država sama. Pri tem moramo biti previdni, saj ne gre nujno za mnenje večine, pač pa za (bolj ali manj odklonska) stališča, ki so javno objavljena in izpostavljena ter zato lahko tudi toliko učinkovitejša.

Uprizoritev *Kralj Ubu* je sprožila nekaj presenetljivih odzivov. Najprej kar lepo številu gledaliških ocen – kar bi si želeli, da doleti prav vsako uprizoritev na slovenskih odrih. Osrednji slovenski časopis Delo pa je o predstavi izvedel še anketo, v kateri se je izhodiščno vprašanje glasilo, ali ta predstava spada na oder osrednjega slovenskega gledališča. To vprašanje izvira iz občutja, da je sama uprizoritev eksperimentalna, a tudi iz nekaterih drugih očitkov, ki si jih oglejmo podlžje.

A najprej ponovimo, da je *Kralja Ubuja* komajda mogoče videti kot eksperiment. Metode snovalnega gledališča so v slovenskem prostoru prisotne že več desetletij, uprizoritev je vsebinsko ves čas črpala iz dramske predloge, igralke_c_i ljubljanske Drame so poleg svoje osnovne dejavnosti večši svojih nedramskih veččin v drugih medijih, režiser Jernej Lorenci je zgolj nekaj mescev pred tem ustvaril podoben tip predstave v celjskem gledališču, *Kralj Ubu* je imel trdno produkcijsko zaledje (zagotovljena sredstva, čas in prostor za vadbo ter izvedbo predstave) in pozornost v medijih še pred premiero. Vse te okoliščine so eksperimentiranju tuje.

Vprašanja o hierarhiji med gledališči, med prevladujočimi in alternativnimi tokovi ter o poslanstvih nacionalnih kulturnih institucij so morda aktualnejša, a so v resnici mnogo kompleksnejša kot argumenti tistih, ki sodijo, da je *Kralj Ubu* prestopil začrtane meje.⁴ Poleg tega je šlo le za eno enoto znotraj repertoarja sezone, torej le en segment, ki je ravno s svojo izstopajočo estetiko pravzaprav podčrtal siceršnjo vodilno (in dokaj rigidno) programsko linijo SNG Drama Ljubljana, ki se razen te izjeme še vedno trdno

4 Pomembni predhodnik *Kralja Ubuja* je tudi uprizoritev *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v Slovenskem mladinskem gledališču (SMG) v režiji Oliverja Frlića. V snovalni predstavi, ki si je za izhodišče vzela razpad Jugoslavije, sta dva od osnovnih motivov prav proizvodnja fikcije in odnos do publike (podobno kot kasneje v *Kralju Ubuju*). Čeravno je predstava SMG neposredno bolj groba do publike ter vsebuje več psovovanja ter golote, ni sprožila toliko negativnih stališč ali ankete v Delu. To je skladno z opažanjem, da je bilo v osemdesetih letih 20. stoletja mogoče znotraj gledališča ravnati subverzivno zato, ker se je SMG kulturno-političnemu in ideološkemu aparatu države zdelo nepomembno (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 124). Petintrideset let kasneje prav omenjeni uprizoritvi kažeta na še obstoječe hierarhije v slovenskem gledališkem prostoru.

oklepa uprizoritev oziroma režijskih postopkov, temelječih na dramski (oziroma vnaprej napisani) osnovi za ustvarjanje in končni produkt.

Negativna stališča do celotne predstave je mogoče v grobem razdeliti na dva dela. Milejši vsebinski očitke predstavi je, da »ne spodbuja razmisleka o ubujevstvu, ki ga živimo« (Nika Arhar, »Od najčistejše umetnosti«),⁵ ne ponuja »možnosti odrešilnega vzpona iz 'ždreka' vsakdanjih banalnosti in bizarnosti« (Slavko Pezdir), ne dviga »nad gladino vsesplošne družbene gnojnice (Leiler, »Mi, gledališki mrličiči?«, prim. tudi izjavo Mitje Rotovnika). Močnejše je vrednotenje, da predstava to »splošno sprevrženost sproizvaja« (Jaroslav Skrušny) oziroma soustvarja te anomalije (Leiler, »Ali je Dramin«). A glavni očitki tistih, ki jih je uprizoritev najbolj razburila, so osredinjeni v ocene, da je uprizoritev kič oziroma »ostala na ravni neokusne stand up komedije« (Rotovnik), da je režiser avantgardistično predstavo gledališča absurda »degradiral v tretjerazredne kabaretne točke provincialnega zabavišča« in »v slogu vulgarnih televizijskih resničnostnih šovov sploščil v ceneno zabavljaštvo« ter da se je vse skupaj sprevrglo v »kričavo parado režiserjeve narcisistične samovolje in prostaškega glumaškega postavljaštva« (Jaroslav Skrušny, prim. tudi izjavo Pezdirja).

Kralj Ubu je torej tiste, ki so ga zavrnil, preveč spominjal na *kleinkunst* oziroma malo umetnost – gledališki tip, kamor spadajo kabaretni šovi, stand-up komedija, improvizacijsko gledališče in temu podobni žanri. Ti se pretežno izvajajo na manjših in netradicionalno gledaliških prizoriščih (Toome in Saro 55–6). *Kleinkunst* se tako prepoznavno razlikuje od dramskega oziroma govornega gledališča, a ima z njim tudi nekaj pomenljivih sorodnosti. V večletni raziskavi občinstva v štirih evropskih državah Študija mest v okviru projekta STEP (glej tematsko številko revije *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2) so namreč ugotovili, da občinstvo govorno gledališče in *kleinkunst* doživlja kot najbolj družbeno relevanten tip gledališča, *kleinkunst* pa celo kot najbolj osebno relevanten (Wilders idr. 114–5). So torej formalni očitki spregledali mesto, kjer *Kralj Ubu* učinkuje angažirano?

Podobno se pri očitku o podobnosti resničnostnemu šovu poraja naslednji pomislek. Kaj je sploh resničnega v televizijskih šovih, kjer so zmanipulirani domala vsi vidiki bivanja – od prostora, opreme, temperature, hrane, soljudi, nalog, ki jih udeleženci opravljajo, do slabo definiranih ciljev, ki jih (n)imajo ljudje zato, da jih nekdo gleda (z izjemo kuharskih in temu podobnih šovov, kjer ljudje počnejo nekaj koristnega) – in kjer se uprizarjajo emocije ter se o njih kvazipsihološko razpravlja? Prevzeti formo resničnostnega šova je torej stvar umetnosti, vzporednih realnosti, je stvar dramaturgije, in v predstavi *Kralj Ubu* je to ves čas v funkciji pripovedi – s tem se vzpostavita osrednja lika, Mama Ubu in Ata Ubu, pa tudi kasnejše zgodbe.

⁵ V nadaljevanju so vsi navedeni odgovarjali na anketo v Delu (»Od najčistejše umetnosti«), razen, kadar je zraven naveden drug vir, npr. članka Ženje Leiler. Nekateri od teh očitkov so bili predhodno uperjeni tudi proti že omenjenemu *Izdajalcu domovine* (glej npr. kritiko Slavka Pezdirja »Streljanje«).

Morda bolj kot za karkoli drugega gre pri delu kolektiva Ubu za namerno in zavestno (zlo)rabo principov kratkočasnega oziroma razvedrilnega (*entertainment*) gledališča, ki z umestitvijo na veliki oder SNG Drama Ljubljana povzroči percepcijski preobrat. Z njim se vzpostavi konotacija manjvrednosti, pritlehnosti in neprimernosti tovrstnega žanra v nacionalnem gledališču, s tem prestopom in vdorom množične/populistične kulture v t. i. elitno se zgodi pretok »zabavljajstva«, ki naj ne bi imel v nacionalnem gledališču česa početi. S tem uprizoritev sproži avtokritiko na več ravneh: od izvajalk_cev do SNG Drama Ljubljana kot institucije in do kulturno-umetniškega duhovnega stanja nasploh. S tem, ko se združijo principi izvajanja iz dveh medijev – gledališča in televizije (lahko ju beremo tudi kot tekmeča in nasprotnika) – vzporedno in samodejno vznikne morda ne toliko komentar, ampak predvsem uvid v realno stanje izvajalskih kapacitet posameznih igralk_cev. Kje so njihovi temeljni in resnični vzvodi za pritegovanje pozornosti gledališkega občinstva? Pri marsikom ne v večšini/obrti/raziskavi uprizoritvene prakse, pač pa v (televizijsko) sploščeni, sicer zato nič manj profesionalno izdelani komunikaciji, ki se zadovolji z izključno dvosmernim tokom in sprotnim učinkom. Besedi in dejanju sledi takojšnji in hipni odziv – največkrat smeh gledalke_ca, medtem ko izvajalka_ec že lahko hiti z novo izvedbeno akcijo.⁶

Kralj Ubu obenem povzema principe t. i. žanra *cool fun*, kot ga definira Hans-Thies Lehmann. Ta veja gledališča sega v 80. in 90. leta prejšnjega stoletja, ko je gledališki podmladek skoraj na silo iskal »realno«, ki naj bi z zavrnitvijo forme provociralo in bilo adekvaten izraz razočaranega, tudi obupanega življenjskega občutja. Gledalka_ec sledi poteku dogodkov, sestavljenih iz aluzij, citatov in proticitatov, insajderskih šal iz motivov televizije, kina in pop glasbe, smešnih epizod, ki so ironično distancirane, sarkastične, cinične, brez iluzij in »cool« po tonu (144). Pri tej zvrsti redko najdemo kronološko dosledno dramsko dogajanje, temveč bolj igrivo imitacijo prizorov in konstelacij iz drugih umetniških žanrov (literatura, film, TV, danes tudi spletne vsebine). Ko se dogaja »akcija«, se dogaja zato, da bi pokazala svojo ravnodušnost. Gledališče zrcali razpad izkušnje v drobne časovne koščke in dražljaje ter tudi prevlado medijsko posredovane izkušnje (143). V Sloveniji sta v tem žanru prednjačila Gledališče Glej v devetdesetih letih 20. stoletja z uprizoritvami skupine Grapefruit in režijami Tomaža Štrucla ter tudi skupina Betontanc.

Gledališče naj bi pri tem reflektirano oponašalo povsod prisotne medije z njihovo sugestijo neposrednosti, vendar pa hkrati iskalo drugačno obliko sub-javnosti in za površinsko razposajenostjo zaznavalo melanholijo, osamljenost in obup. Ta pozornost vzbujajoča različica postdramskega gledališča, nadaljuje Lehmann, pogosto najde navdih pri vzorih televizijske in filmske (in danes spletne npr. YouTube, Facebook ipd.)

⁶ Hans-Thies Lehmann izpelje teorijo, da ko je poznavanje drugih tekstov (slik, zvokov) priklicano in parodistična prilastitev v smehu potrjena, je publika teatralizirana – kabaret in komedija živita od te interakcijske oblike prav tako kot *cool fun* (144).

zabave. Te gledališke oblike, ki so pogosto komaj še gledališče, bi utegnile odgovarjati temeljnemu občutju neskončnega pomanjkanja prihodnosti, ki ga ne more prikriti še tako prisiljeno uveljavljanje »zabave« v sedanjosti (143). Uprizoritev *Kralj Ubu* v svojem jedru in na prvem mestu obravnava prav to: funkcijo, vrednotenje in učinke kratkočasnja/zabavnosti (znotraj prostora in konteksta, kjer ju ne pričakujemo v taki meri in obliki), detektira jih natančno in z njimi tudi manipulira, kar obenem pomeni, da do tega vseskozi drži distanco, se od dogajanja na odru simbolno odmika – ne le na ravni sporočilnosti, ampak tudi izvedbe kot take, saj je v igralsko zasedbo vpisan koncept distanciranosti. Odmik, tako Roselt, pomeni, da so ljudje v položaju, ko do samih sebe lahko vzpostavijo distanco; na primer, kadar se poskušamo videti z očmi drugega. Če si ustvarimo predstavo o tem, kakšni se zdimo drugemu, na neki način postanemo tisti drugi, ki nas gleda. Ker pa na tej distanci vedno ostanemo v odnosu do sebe, antropolog Helmuth Plessner govori o odmiku »do« sebe in ne »od« sebe (nav. po Roselt 384). Poleg tega igralke_ci, tako Roselt, distance do lika ne premagujejo z mislijo, razumevanjem ali čustvom, ampak se v samem izhodišču čim bolj odmaknejo od dogajanja na odru, kar jim pomaga pri oblikovanju osebne stališča, in prav zato predstava postane pregledna. Profesionalne_ni igralke_ci, ki delujejo na ta način, nenehno problematizirajo svoj status profesionalnosti.

Metagovorica v *Kralju Ubuju* ne izhaja iz izvajalk_cev, pač pa iz metodološkega pristopa režiserja, ki akterke_je razporeja v sistem, v katerem izvajalke_ci morda ostajajo »oni sami« (TV-showmani), a jih šele struktura dogodka povzdigne v uprizoritveni modul, ki sicer še vedno uporablja elemente *entertainment*, a z namenom, da bi nanj pogledal z druge perspektive, ga ovrednotil ali pa morda celo še bolj očrnil.

Performativni postopki: tekstovna kompilacija, humor, prezenca in reprezentacija

Za trenutek stopimo iz konteksta in si predstavljajmo uprizoritev *Kralj Ubu* neodvisno od njene_ga producentke_ta in lokacije izvajanja, torej kot predstavo samo na sebi. S tem ji odvzamemo veliko (pravzaprav temelj, iz katerega se napaja), a obenem nam bo to omogočilo bolj osredinjen in nemoten pogled na režijsko-izvedbeno metodologijo in reprezentacijo performativnih postopkov.

Trije ključni parametri uprizoritvene govornice so: (1) sprotno zaznavanje odzivanja publike, (2) odstiranje zasebnosti in (3) vsebina besedila, ki je nastala kot kolektivno delo in je zato v vsakem primeru osebna/intimna. Hkrati pa se moramo zavedati, da nobeden od teh parametrov v svoji obliki ni radikalen. Reagiranje na odzive publike je precej vnaprej zrežirano, le nekaj drobnih momentov je zares spontan in tveganih. Reprezentacija zasebnosti izvajalk_cev je prav tako bolj ali manj salonska in tako rekoč

ne gre dlje od profesionalnih (igralskih) tegob ali frustracij. O resnični zasebnosti bi tu težko govorili, lahko pa si predstavljamo silo učinka, ki bi jo tak princip lahko povzročil. Za razliko od Lorencijevega naslednjega avtorskega projekta *Ljubezen do bližnjega* v SNG Nova Gorica, kjer uprizoritev temelji prav na predpostavki osebnih izpričevanj ljubezenskih/spolnih izkušenj na zasebni ravni, a kljub temu ne osupne, morda prav zato, ker v tem primeru nimamo opravka z medijsko izpostavljenimi in etabliranimi igralkami_ci ter »osrednjo nacionalno gledališko hišo«. Tudi golota (revija trebuha in zadnjice, dojka Mame Ubu) je v *Kralju Ubuju* reducirana na parodijo in ni le ranljivi moment, ki bi izvajalko_ca razgalil celotno oziroma preizprašal njen_njegov domet drznosti v izvajanju, prepuščanju, iskrenosti, odnosa do golote kot take.

Celotno besedilo je produkt številnih improvizacij, ki jih je ekipa izvajala v času študija. Tekstovna kompilacija v največji meri sestoji iz humornih nastavkov (ali pa je v takem načinu naknadno izvajana), s čimer se alibi »saj ne mislimo čisto zares« vzpostavi že vnaprej. To ne pomeni, da humor ne more doprinesiti družbene kritike, vsekakor pa gre za nekakšno varovalko celotne uprizoritve, ki se sicer vseskozi poigrava z referencami iz politične in siceršnje realnosti, a realnosti same pravzaprav ne vnese v dogodek, prej njene približke, simbole, imitacijo. V govoru je veliko preklinjanja »v splošnem jeziku balkanskega psovanja« (Slapšak, »Politično«).

V *Kralju Ubuju* se medsebojno plastijo številne ravni naracije, ki jih lahko beremo kot nekakšne nove izvedbene govornice. Te se kažejo kot rezultat spajanja igralkinega_čevega prepoznavnega (že obstoječega) profila in naknadnega nanosa performativnega: Gregor Zorc (1) je gledališki in filmski igralec, treniran v Vii Negativi in drugih (tudi dramskih) uprizoritvah v zadnjih petnajstih letih sodobnega slovenskega gledališča, ki prenese svojo performativno profiliranost na institucionalni oder; Šugman (2) svojo siceršnjo izpiljeno izreko (največkrat dramsko-psihološko pogojeno in zaokroženo) prebada, prekinja in nadgrajuje s performativnimi plastmi; Slakonja, Emeršič in Zrnec (3), ki v predstavi bolj ali manj reciklirajo oziroma prirejajo svojo dikcijo televizijskih nastopov; (4) Nina Valič, ki prehaja med zadnjima omenjenima principoma; Perko (5), gost, študent UL AGRFT, ki na odru edini zazveni kot nepopisan list, kot subjekt »brez zgodovine«, in je zato po eni strani morda dovtetnejši za nemoteno identifikacijo pri gledalki_cu, po drugi strani pa mu pomanjkanje podteksta (igralskega in zasebnega) odvzema prav tisti parameter, na katerem se večina ostale zasedbe gradi in kontekstualno napaja; Mihalj (6) kot načrtno odrinjeni, do tik pred samim zaključkom docela nemi lik, ki svojo semiotiko (ne)navzočnosti čez celotno predstavo zaokroži in osmisli šele pri sklepnem monologu.

Izstopajoča linija izvajanja v *Kralju Ubuju* je tudi v očitnem razlikovanju prezenca in reprezentacije, ki sta v estetskih teorijah sicer dolgo veljali za nasprotujoča si pojma. Erika Fischer-Lichte ju razdvoji po načelu, da prezenca nastopa in vznikne

kot neposrednost in avtentičnost, reprezentacija pa kot trdno določeno stanje, tego, vedno le kot posredovan dostop do sveta. Odrski lik, nadaljuje Fischer-Lichte, ki je vnaprej dan z »instanco moči in nadzora« literarnega besedila (čemur se ustvarjalna ekipa *Kralja Ubuja* trdno upre), odrski lik, ki ga je igralka_{ec} s svojim telesom kot reprezentacijo tega, kar je »predpisovalo« besedilo, upodabljal_a ali posnema_a, je veljal za dokaz represije. Igralsko telo se osvobodi vezi reprezentacije in pripomore k preboju spontanosti ter avtentičnosti njegovega telesnega obstoja (240–1).

Igralka_{ec} ob prikazovanju nekega lika ne posnema nečesa, kar je nekje – v tekstu igre – dano vnaprej, temveč ustvarja nekaj povsem novega, edinstvenega, kar lahko obstaja samo z njeno_{njegovo} individualno telesnostjo (prav tam). Z individualnim in unikatnim se presega nadomestljivost akterk_{jev}, kar je mogoče preveriti s preprostim vprašanjem: »Kakšna bi bila uprizoritev *Kralj Ubu* z drugačno zasedbo? Kaj vse določene_{ni} posameznice_{ki} k tej uprizoritvi doprinašajo in zakaj bi se njena podoba in učinki sesuli, če bi jih zamenjali s komerkoli drugim?« Večina izvajalk_{cev}, ne pa vse_{vsi}, v svojo odrsko navzočnost vnašajo tudi druge svoje identitete, ne le zasebne ali intimne, ampak tudi profesionalne oziroma javne. S to razcepitvijo in fragmentarnim podajanjem interpretacije (ki nenehno preskakuje iz fiktivne v realno in nazaj) se vzpostavlja njihova odrska identiteta, ki je prenosljiva na ravni fiktivnega deleža. To pomeni, da lahko like *Kralja Ubuja*, *Mame Ubu*, *Kapetana Bordura* itd. zasedejo katerikoli_{katerikoli} dramske_{ki} igralk_{ci}, medtem ko investicija individualnosti (zasebne ali sočasne javne identitete) ostaja nenadomestljiva (neprenosljiva), kot je v celoti pri Klemnu Slakonju. Spet gre za značilnost snovalnega gledališča, ki odseva ljudi, prostore in kraje, ki v procesu sodelujejo. Neposredni kontekst ustvarjanja je pogosto prisoten kot del predstave (Turner in Behrndt 272).

Prav tu se tudi nahaja krhkost uprizoritve *Kralj Ubu*, saj njeni temelji ležijo na načelu »nestabilnosti«, ki je na eni strani pogojena z dano atmosfero v občinstvu, na drugi pa s samim igralskim principom, ki prehaja iz prezence v reprezentacijo (in obratno). V takem primeru, tako Fischer-Lichte, je zaznavni red moten, novi pa še ni vzpostavljen, zato nastane stanje nestabilnosti, ki nas postavi med oba reda, v stanje »betwix and between«. Nahajamo se na pragu, ki tvori prehod iz enega reda v drugega, in v tem smislu v stanju, ki je liminalno (243).

Zaključek: kaj pa reparativne taktike za *Mamo Ubu*?

V razpravi sva do sedaj pokazali, kako je *Kralj Ubu* zgolj kot projekt snovalnega gledališča na velikem odru osrednje slovenske gledališke hiše povzročil močnejši pretres oziroma preverjanje dejanskega stanja in načinov uprizarjanja v SNG Drama Ljubljana, čeravno v slovenski gledališki krajini nasploh ne gre za nove postopke. S posnemanjem formatov male umetnosti in žanra *cool fun* uprizoritev kritizira

kulturno stanje nasploh (surova sodobnost, /malo/meščanstvo, nacionalizem, rasizem, prekariat itd.), a tudi izraža lastno razočaranje, melanholijo in osamljenost takšnega početja. V vsem tem uprizoritev ni radikalna, saj je kot varovalo ves čas prisoten humor. Igralke_c_i prehajajo med prezenco in reprezentacijo ter ustvarjajo povsem nove, neponovljive stvaritve, ki so navzven celo brutalne, a v svoji gledališki govorici prej krhke kot napadalne. Predstava zavzame stališče *proti*, stališče upora nepravilni sedanosti, a to počne tako, da ga nekateri (po najinem prepričanju zmotno) celo berejo kot zagovor *za*, kot soustvarjanje okoliščin, iz katerih se norčuje.

A pomembno je poudariti, da upora ni treba misliti le v okvirih opozicije, nečesa, čemur nasprotujemo, pač pa tudi v okvirih afirmacije tega, za kar se zavzemamo. Elaine Aston v razpravi »Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'« zapiše, da so za poziv k spremembi potrebne ne le opozicijske strategije, pač pa tudi reparativne taktike, ki pomagajo ustvariti vizijo alternativne, družbeno progresivne hegemonije (8). Uveljavljanje metodologije snovalnega gledališča (predvsem izvirnih in različnih ravni naracij, prehajanja med prezentacijo in reprezentacijo, uprizarjanja igralskih stališč, potrojitve koncev predstave) na nacionalnem odru je zagotovo del tovrstnih reparativnih taktik, medtem ko prizore, polne črnega humorja, lahko štejemo predvsem kot protest, upor *proti* anomalijam sodobne družbe. Žal pa obstaja plat uprizoritve, ki ostane nedotaknjena, kamor ni uperjena nobena ost, ne uporna ne reparativna. Šibka točka predstave je tako vloga ženske v sodobnem svetu, v slovenskem gledališču. Če pojasnitev začneva nekoliko v šali, predstava gladko pade na Bechdelovem testu, po katerem mora fikcijsko delo vsebovati vsaj dva ženska lika, ki govorita druga z drugo, in vsebina pogovora ne sme biti o moškem. Ministrica, ki jo igra Sabina Kogovšek, je del ekipe, ki je *proti* Kralju Ubuju (a seveda tudi *za*) in z Mamo Ubu, ki jo igra Nina Valič, niti ne spregovori. Mama Ubu, nadvse pomemben lik, je na začetku predstave predvsem v funkciji lika Ata Ubujca – da se lahko pokaže njegova impotentnost, infantilnost, a tudi brezobzirnost in vulgarnost. Kasneje, ko nastopi kot kraljica, pa služi predstavi, da pokritizira (slovenske) moške kot mamine sinčke, nikdar pa Mama Ubu ne razvije nikakršne ambicije ali občutij neodvisno od moških, ki jo obdajajo. Zakaj je pomembno to izpostaviti? Prvič zato, ker je v tem okviru predstava stereotipno sorodna konservativnim pogledom na vloge spolov in tako zelo drugačna od preostalih že opisanih uprizoritvenih vidikov. Drugič pa bi želeli na ta način izpostaviti nevhvaležno igralsko delo, ki ga mora v tej vlogi opraviti Nina Valič. Mamo Ubu bi načeloma lahko igral kdorkoli, Mama Ubu je reprezentacija ženske, ki ne obstaja brez svojega moškega in v takšni izvedbi ter režiji je prisiljena lik napolniti z mnogimi neprijetnimi vsebinami, ki se jim ljudje poskušamo izogibati. Da lahko zdrži in drži uvodni polurni dialog z Atom Ubujem, mora upravičiti, zakaj v 21. stoletju neki človek – največkrat ženskega spola – vztraja v odnosu, polnem prezira, nasilja, poniževanja, nerazumevanja, predvsem pa zlorabe moči. Nina Valič se mora tako lotiti skritih, protislovnih in neprijetnih osebnostnih vsebin, da lahko nastopa

kot prepričljiv lik, in v tem početu je – kljub številnim vsebinam, ki jih je proizvedel kolektiv Ubu – predvsem sama in to počne brez besedne refleksije svoje vloge.⁷ V tej odsotnosti premisleka (za katero pa lahko odgovornost iščemo hierarhično od režiserja navzdol oziroma jo pripišemo molku o posebnostih ženskega igralskega ustvarjanja v Sloveniji nasploh) se skriva tudi razlog, zakaj Nina Valič ves čas igra, reprezentira Mamo Ubu (in podobno velja za Sabino Kogovšek v vlogi Ministrice) ter zares ne izstopi iz tega lika, pri čemer ji ne moremo očitati, da ne zavzame nikakršnega stališča. Nasprotno, v vlogi Mame Ubu, članice kolektiva Ubu, igralka ljubljanske Drame, TV-voditeljice, je njen osrednji prizor lahko le farsa, v kateri podoji svojega infantilnega moškega in sproži val masturbacije ter nagovori publiko z »odo kurcu«, v kateri predvsem citira skrajno seksistično ideologijo.

Zaključek: drugi poskus

Predstava *Kralj Ubu* je v gledališki sezoni 2015/2016 med vsemi slovenskimi uprizoritvami sprožila največ medijskih odzivov. Izbrana je tudi za 51. Festival Borštnikovo srečanje (ta razprava nastaja pred tem festivalom), Jernej Šugman in Boris Mihalj pa sta za svoje delo v uprizoritvi dobila tudi nagradi na zagrebškem festivalu 40. Dnevi satire Fadila Hadžića. Naj skleneva s pripisom, da bi bilo o predstavi ter kontekstu mogoče še naprej razpravljati z drugih zornih kotov, a jih zaradi kronotopskih omejitev tukaj ni mogoče načenjati. *Kralj Ubu* je zrcalo slovenski gledališki produkciji, a hkrati presežek zaradi opisanih invencij, namigov na sodobnost (večinske uprizoritvene produkcije), učinkov na emocionalni ravni ter provociranja nekaterih starih meja, ki so se (lahko upamo) zdaj podrle.

⁷ V presenetljivo bogatem intervju v t. i. rumenem tisku Nina Valič pove, kako sta z Jernejem Šugmanom vse na odru ustvarila, ne da bi se o tem pogovarjala, ter označi tudi motivacijsko ozadje lika (Valič in Golubov).

- Aston, Elaine. »Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance'.« *Theatre Research International*, let. 41, št. 1, 2016, str. 5–20.
- Dobovšek, Zala. »Pot do Iliade vodi prek igralcev.« *Pogledi*, 14. jan. 2015, www.pogledi.si/kritike/pot-do-iliade-vodi-prek-igralcev. Dostop 19. okt 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Študentska založba, 2008.
- Fran, slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU*. 2014–, različica 4.0., www.fran.si. Dostop 19. okt. 2016.
- Govan, Emma, Helen Nicholson in Katie Normington. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Routledge, 2007.
- Heddon, Deirdre, in Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Jarry, Alfred. *Ubu*. Prev. Primož Vitez. Mladinska knjiga, 2016.
- Jelesijević, Nenad. »Zev, ki zamaje institucijo. Nemi lik v utopiji performansa.« *Amfiteater*, let. 4, št. 2, 2016, str. 36–52.
- Kraševc, Eva. »Približevanje realnemu = Approaching the real.« *Maska*, let. 30, št. 175/176, zima-pomlad 2015/16, str. 46–58.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Maska, 2003.
- Leiler, Ženja. »Ali je Dramin Kralj Ubu lahko problem.« *Delo*, 18. feb. 2016, str. 16.
- . »Mi, gledališki mrličiči?« *Delo, Sobotna priloga*, 2. jul. 2016, str. 26–27.
- Lorenci, Jernej, in Marko Golja. »Jernej Lorenci o Ubuju.« *Oder*. ARS 3. program, 31. jan. 2016, [RTV 4D, 4d.rtvslvo.si/arhiv/oder/174391610](http://RTV4D,4d.rtvslvo.si/arhiv/oder/174391610). Dostop 19. okt 2016.
- Lukan, Blaž. »V iskanju izgubljene celosti. Fenomenološka digresija o gledališču Jerneja Lorencija = In search of lost wholeness: phenomenological digression on Jernej Lorenci's Theatre.« *Maska*, let. 30, št. 175/176, zima-pomlad 2015/16, str. 28–45.
- Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. 1994. Routledge, 2007.
- »Od najčistejše umetnosti do 'ždreka' banalnosti. Anketa o Kralju Ubuju.« *Delo*, 20. feb. 2016, str. 19.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/ Maska, 2010, str. 271–327.
- Pezdir, Slavko. »Streljanje s praznimi naboji.« *Delo*, 5. mar. 2010, www.delo.si/kultura/streljanje-s-slepimi-naboji.html. Dostop 19. okt 2016.
- Rak, Peter. »Učene ženske po Molièrovih motivih«. Ocena. *Delo*, 28. okt. 2015, str. 16, www.slg-ce.si/uploads/kritike/delo-ucene%20zenske%20po%20molierovih%20motivih%2029-10-2015.pdf. Dostop 19. okt 2016.
- Roselt, Jens. *Fenomenologija gledališča*. Prev. Mojca Kranjc. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.

Slapšak, Svetlana. »Politično gledališče.« *Večer, V soboto*, 6. mar. 2010, str. 18, www.mladinsko.com/data/upload/slapsak_politico.pdf. Dostop 19. okt 2016.

Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.

Šugman, Jernej, in Marjana Ravnjak. *Profil*. RTV SLO 1, 8. mar. 2016. *RTV 4D*, 4d.rtvsllo.si/arhiv/ jernej-sugman/174392568/. Dostop 19. okt 2016.

Šugman, Jernej, in Zala Dobovšek. »Česa takega še nisem počel.« *Pogledi*, 27. jan. 2016, www.pogledi.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel. Dostop 19. okt 2016.

Toome, Hedi-Liis, in Anneli Saro. »Gledališka produkcija in distribucija v različnih evropskih mestih = Theatre production and distribution in different European cities.« *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2, 2015, str. 50–72, 256–279.

Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Maska, 2004.

Turner, Cathy, in Synne K. Behrndt. *Dramaturgija in predstava*. Prev. Eva Mahkovic. Mestno gledališče ljubljansko, 2011.

Valič, Nina, in Suzana Golubov. »Na realnih tleh, kar se tiče idealov.« *Govori.se*, 26. februar 2016, govori.se/traci/domaci-traci/nina-valic-na-realnih-tleh-kar-se-tice-idealov/. Dostop 19. okt 2016.

Wilders, Marline Lisette idr. »'Dodobra me je očaralo': izkušnje občinstva različnih tipov in žanrov gledališča v štirih evropskih mestih = 'I was utterly mesmerised': audience experiences of different theatre types and genres in four European cities.« *Amfiteater*, let. 3, št. 1–2, 2015, str. 98–138, 304–343.

PRILOGA – poskus obnove uprizoritve *Kralj Ubu*

Ena večjih težav snovalnega gledališča je njegovo zgodovinjene, zato razpravi dodajava še poskus fabule uprizoritve, ki je nastal po dveh ogledih in s pomočjo video posnetka, ki ga je posredovala SNG Drama Ljubljana.

Uprizoritev *Kralj Ubu* je sestavljena iz približno dvajsetih prizorov oziroma iz dveh delov. Traja približno dve uri in 45 minut, pri čemer je drugi del krajši in vsebinsko bolj zgoščen – traja eno uro. Vmes je premor, ki pa je obenem tudi daljši glasbeni nastop, ki ga v prvi vrsti izvajata Klemen Slakonja in Jurij Zrnec, asistirajo pa tudi drugi_ge člani_ce ekipe.

V prvem delu spoznamo Ata Ubuja, ki obeduje, medtem ko publika prihaja v dvorano. Obedovanje počasi prehaja v žretje, ki sproža vrsto telesnih reakcij, od riganja do prdenja in še do Ubujeve telovadbe, s katero naj bi ukrotil neprijetno počutje. Ata Ubu torej najprej performativno ždreka, ko pa spregovori še z besedami, njegova nesramnost priključuje Mamo Ubu. Predstavita se nam kot par, ki potrebuje še tretjega akterja, Črnca. Črnc je tretji lik, ki se prikaže na odru, a hkrati prvi, ki jasno igra več kot eno vlogo – ni zgolj Črnc, pogruntavščina kraljevskega para, nadomestek za Atovo impotentnost, Črnc je tudi mlad igralec, gost v Drami. Njihov govor je prostaški, vsakdanji, daleč od papirnatega, dramskega govora. Sledi pripoved o tem, čemu smo se danes zbrali, ki je pripoved o umoru kralja Venceslasa – Ata Ubu tukaj žari v izmišljotinah in jezikovnih nivojih, kletvicah in telesnem izrazu. Po prvih petinštiridesetih minutah na oder, na slavljenje obtedensnice Ubujevega vladanja, pride še t. i. ekipa, ki od Ubuja izterja svojo resnico o tem, kdo je ubil prejšnjega kralja. Nasilje tokrat doleti Ubuja, ki obleži na tleh – skoraj mrtev. Oživi ga pripoved Gregorja Zorca, ki igra Sodnika ali Velikega – velika pripoved na temo »če ne bi bilo kralja Ubuja«, pripoved, ki se po principu asociacij od igralca Jerneja Šugmana razraste na celotno slovenstvo, na Evropo, na svet, na dvajseto in enaindvajseto stoletje – ubujevstvo je pač povsod in neznosno je le, da tega ob Ubuju in ekipi ne poslušata Mama Ubu. Ubu jo kliče, kje je, kje je njegova mamica, in sledi prizor vsesplošnega masturbiranja ob izvajanju otroške pesmice »Mamica je kakor sonce«. Brezsramnost nadaljuje Mama Ubu, ki govori »odo Ubujevemu kurcu«, in dojenje Ata Ubuja. Temu sledi prizor, ki ga orkestrira Klemen Slakonja, in v njem se Atu Ubuju postavi spomenik in bere njegove zasluge, ki so sicer gledališki, filmski in televizijski dosežki Jerneja Šugmana. Ta se zahvali z lastno zgodbo o dobroti in ponižanju, ki ga njegova persona zahteva, sledi prizor razkazovanja trebuha in Črnčeve riti, pa končno pavza, odmor – v katerem je publika vabljen na oder, da prigrizne skupaj z ekipo in se zabava ob »terassenbendu« oziroma šlagerjih dueta Slakonja in Zrnec.

V drugem delu Slakonjev performativni moment uvede temo utopije, ki še narašča v prizoru Gregorja Zorca, a potem strmo pade, ko se Črnčeva utopija spremeni v distopijo, ki se stopnjuje v igrano posilstvo kralja Ubuja (v vlogi Ubuja je tokrat Črnc). Ampak pravi Kralj Ubu, ki ga spet zasede Jernej Šugman, počasi in elegantno pobije vso svojo ekipo, tudi mamu Ubu, in za nameček poejakulira vse in si privošči večerjo pod lestencem in njegov edini glas sporoča, da je kralj – Kralj Ubu. To je prvi konec predstave, a Klemen Slakonja pove, da so pripravili še en prizor, ki ga niso mogli umestiti v predstavo – po krajši tišini spregovori Boris Mihalj, za katerega lahko v gledališkem listu preberemo, da igra Financarja, a do zdaj v uprizoritvi praktično ni govoril. Njegov monolog je počasen, govori o času, ljubezni ter umetnosti in je tujek, nasprotje vsega, kar smo videli do sedaj. Po tem popolnoma drugačnem prizoru pa sledi še en konec – konec, ki nadaljuje Ubujevo zaključno večerjo. Zdaj ekipa oživi in sprašuje, kdo je kralj. Odgovori si kar sama in sicer z odkritjem velikega panoja in besedami »režiser je kralj«, na panoju pa je upodobljen sedeči Jernej Lorenci, ki gol s prstom meri v občinstvo.