

Gašper Troha*

Truplo bele kokoši

V zgodovini slovenskega gledališča je najbolj slavno prav gotovo truplo bele kokoši, simbol t. i. drugega avantgardnega vala, ki se je uveljavil ob koncu šestdesetih let z Gledališčem Pupilije Ferkeverk in se nadaljeval z EG Glejem, Pekarno ter ostalimi eksperimentalnimi gledališči v sedemdesetih in osemdesetih letih. Šlo je za zakol kokoši na koncu premiere edinega povsem gledališkega projekta Skupine 443 oz. Gledališča Pupilije Ferkeverk z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (29. 10. 1969). Prav ta realna smrt na odru, ki je seveda primer trupla *par excellence*, je obveljala za simbol performativnega obrata, oz. z besedami Vena Tauferja »smrt industrijsko bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (Taufer: 2009).

Čeprav je to opažanje vsekakor pravilno in *Pupilija* res stoji na začetku drugačnega pristopa h gledališki produkciji, se pomen trupla bele kokoši po našem mnenju tu ne izčrpa. Zaradi tega bomo skušali globlje razviti prav to problematiko ob dveh paradoksih, ki sta zaznamovala obravnavani pojav. Uprizoritev je bila po opisih ustvarjalcev in raziskovalcev ludistična in je imela karnevalski, bahtinovski značaj, ki je seveda subverziven (prim. Svetina: 1992, Jovanović: 2009, Jovičević: 2009), a je glede na marginalnost skupine – šlo je za študente različnih smeri, ki so se z gledališčem ukvarjali prvič in povsem diletantsko – imela nesorazmerno močan odmev. Sprožila je veliko razburjenje v medijih in pripeljala celo do sodne obravnave, na kateri pa sodnik ni našel dokazov za obsodbo v poglavitnih točkah.

Kaj je torej tisto, v kar so dregnili Pupilčki z zakolom kokoši, ki je hotel biti ritualen, a to seveda ni bilo več mogoče?

Drugi paradoks je v tem, da je skupina po tej uprizoritvi, ki je postala vsejugoslovska atrakcija in je imela tudi realne možnosti, da postane mednarodni fenomen (nerealizirano gostovanje v Nancyju v Franciji in snemanje odlomkov za neko zahodnonemško televizijo), na hitro razpadla. Gledališče torej

* AGRFT in FF, Univerza v Ljubljani

tako očitnega vdora realnosti ni preživelo, kar od nas terja premislek o mejah med umetnostjo in življenjem, o katerih teorija razmišlja že od Aristotela dalje. Pomenljivo se zdi dejstvo, da glavni akterji tega gledališkega kolektiva (npr. Dušan Jovanović, Milan Jesih, Ivo Svetina) uspešno delujejo tudi po propadu Gledališča Pupilije Ferkeverk znotraj institucionalnih in eksperimentalnih gledališč vse do danes.

Pupilija je povsem očitno dregnila v nekaj več, v nekaj, česar se njene obravnave od šestdesetih let dalje ogibajo, in to je prav pomen zakola, ki ga ne moremo odpraviti zgolj kot sredstvo šok terapije za publiko in simbol performativnega obra- ta. Tu se bomo naslonili na paradoks suverenosti, ki ga simbolizira *homo sacer* in ga je v svoji knjigi z enakim naslovom opisal Giorgio Agamben. Šele izolacija tega trupla nam bo omogočila razumeti, kaj se je pravzaprav odprlo 29. oktobra 1969 in povzročila določeno mero nelagodja še dandanes (prim. Troha: 2008).

Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki

Pupilijo je uprizorilo Gledališče Pupilije Ferkeverk oz. Skupina 443, ki ima svoje zametke v nastopu treh gimnazijcev, Ferdinanda Miklavca, Denisa Poniža in Iva Svetine, v ljubljanskem Mladinskem gledališču 16. 11. 1966. Poimenovali so se Skupina 441 po podstrešni sobici na Veselovi 8, kjer je stanoval Edvard Kocbek. Kasneje so se jim pridružili novi člani, doživeli pa so tudi prve družbene pritiske ob objavi izjave osrednjih slovenskih kulturnih delavcev z naslovom *Demokracija da – razkroj ne!* v *Delu* (prim. Dolgan: 1990). V njej sta neposredno napadena člana skupine Ivo Svetina zaradi svoje pesmi *Slovenska apokalipsa* in Ferdinand Miklavc kot urednik literarnih strani *Tribune*. Skupina se je preimenovala v Skupino 442, člani pa so še bolj trdno verjeli, da se je treba boriti proti enoumju in za avtonomijo umetnosti.

128

Pomladi 1969 so prvič uporabili besedno zvezo *Pupilija Ferkeverk* ob predstavi gledališke poezije *Žlahтна plesen Pupilije Ferkeverk*. S skupino je prvič sodeloval Dušan Jovanović. Čeprav je bil slednji prepričan, da se je s tem izčrpala želja članov po gledališkem delu, je sledila jeseni prva uprizoritev, ki je bila v celoti gledališka in je imela naslov *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Na odru Viteške dvorane ljubljanskih križank se je dogajalo sledeče: »gledanje televizije, otroško igrišče, Sneguljčica (lezbična erotika), človeška mašina (konstruktivistična tvorba iz mehanično delujočih igralških teles), Anka (belokranjsko kolo), horoskop

(iz tednika Antena), foto-roman (sosledje 'zamrznjenih' slik), globus (Matjaž Kocbek je 'fukal' razne države sveta), sfinga in uganke, modna revija magazina Elle, dojenje, koncert (kakofonična orgija glasovnih variacij), zaupni pomenki (težave mladostnikov iz intimnih rubrik raznih tednikov), mutci (pantomimičen pogovor gluhonemih), domoljubna pesem Koseskega, reklama za alpsko mleko v tetrapaku, revolucionarna pesem Majakovskega (v ruščini jo je recitiral Milan Jesih), latovščina, hrošči (fragment plesa z otoka Bali), masturbacija (v živo), kopanje (ritualna združitev nagega moškega in nagega ženskega telesa v banji, ki je bila napolnjena z odišavljeno vročo vodo in šamponsko peno), berešit bara (začetek svetega pisma v hebrejščini) in klanje (obreden zakol bele kure)« (Jovanović: 2009, 90-91).

Po mnenju Vena Tuferja je bila predstava »šok za publiko in 'za slovensko kulturo in gledališče posebej'« (Svetina: 1992, 271). O njej so izšle številne kritike, ki so poudarjale zakol bele kokoške in prizor kopanja na odru. Najbolj odklonilno kritiko je napisal Jože Snoj, kritik *Dela*, ki je bil mnenja, da mora zakol kokoši slej ko prej pripeljati do umora otroka.

»K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverznejše, degenerirance, sadiste [...] protestiram v imenu bele, serijsko spitate kokoši, ki ste jo v sredo zvečer brezobzirno zaklali pred polnim avditorijem in še v imenu zavestne človeške narave, ki je v uničevanju nezavedne, nebojlene narave brez utilitarnega namena po medicinski empiriji izpričana kot zločinsko bolna. [...] Hkrati ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in ob kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča« (Snoj: 2009).

V nadaljevanju je vendarle rahlo podvomil v svoj bes, saj je celoten protest izvedel v imenu zaklane kokoške, medtem ko v svetu vsak dan pobijejo na stotine ljudi. Zaradi tega na koncu članom Pupilije prizna, da na nek sprevržen način posredujejo humanistično sporočilo, saj so »dosegli svoje [...] zvesti odsev kritično bolnega neskladja materialnih in duhovnih sil v svetu in njegovi zavesti, za katerega obstoj niste sami krivi in ki zanj za sedaj še ne odgovarjate« (*Ibid.*). Pogrom na Pupilčke je imel dvojne posledice. Na eni strani negativne odzive v medijih in oteženo delovanje, na drugi pa močno podporo npr. Dušana Pirjevca in študentske populacije. Naslednja predstava je bila namreč v študentski men-

zi v Ljubljani in je bila ena najbolj množično obiskanih gledaliških in na sploh javnih prireditev tistega časa. Svetina poroča, da se je brez posebne reklame v študentski menzi zbralo 1200 gledalcev. Sledila je predstava v mariborskem Domu JLA, ki je bila ponovno polna do zadnjega kotička, a je tokrat zakol kokoške izzval tudi negativne reakcije študentov, ki so zahtevali obračun s prestopniki. Mariborsko predstavo je snemala tudi zagrebška televizija, tako da je *Pupiliya* postala jugoslovanski fenomen. Pupilčki so nastopili v Zagrebu, na Reki in ponovno v Zagrebu na MFSK-ju (Festivalu študentskih gledališč), kjer so dobili »nagrado časopisa 'Vidici' za najbolj avantgardno predstavo festivala« (Svetina: 1992, 279). Sledilo je gostovanje na BRAMS-u (Beograjski reviji amaterskih odrov), kjer je predstava dobila posebno plaketo za pogumno in eksperimentalno gledališko dejavnost. Dele predstave je posnela ekipa zahodnonemške televizije, celotno predstavo pa kasneje ljubljanska televizija.

Problem zakola kot prestopka in žrtvovanja

Bolj kot splošno znana zgodovinska dejstva o usodi *Pupilije* nas tokrat zanima vprašanje zakola kokoši in njenih možnih pravnih oz. ritualnih posledic. Kot pravi Aldo Milohnič v svoji analizi možnih pravnih posledic klanja živali na umetniških dogodkih, v nekdanji Jugoslaviji l. 1969 ni obstajal zakon, ki bi to prepovedoval, zaradi tega ta zakol ni bil pravni prekršek, Pupilčki pa zanj niso mogli biti kaznovani. Našteje tudi nekatere druge slovenske in hrvaške primere, ki so skorajda vsi ostali brez pravnih posledic, še več, večinoma tudi niso povzročili širših odmevov in razprav (Milohnič: 2009). Ravno zaradi tega se zdi družbena reakcija ob premieri *Pupilije* izrazito pretirana – zgrožene kritike v časopisih, odpoved sodelovanja v Križankah, navdušenje med študentsko populacijo...

130

Poleg tega je iz spominov Dušana Jovanovića in Iva Svetine jasno, da so ustvarjalci razumeli zakol kot »obreden zakol bele kure«, torej kot nekakšno ponovno uvajanje rituala v svet nihilizma, kar se povsem sklada s tendencami ameriške gledališke avantgarde in Jerzyja Grotowskega, pri katerih se je navdihoval Jovanović. Vendar po mnenju Iva Svetine »ne gre za religiozne, svete rituale, saj je bila druga polovica 20. stoletja vendarle čas popolnega brezboštva, nihilizma, prevrednotenja vseh vrednot« (cit. po Jovičević: 2009, 189).

Kokoš je torej telo, ki se ga lahko nekaznovano ubije, obenem pa očitno ne more biti žrtvovano, kar ga postavlja v bližino golega oz. svetega življenja ali koncep-

ta dvojne izključitve, ki jo simbolizira *homo sacer*. Na prvi pogled se ta teza zdi pretirana, saj gre vendarle za žival, ki takrat zakonsko še ni bila vključena v družbo in politiko, zato je umanjka ena od izključitev, a pomenljivo je dejstvo, da obe prvi kritiki, objavljeni le dva dni po premieri, začutita zakol kot dejanje, ki gre čez mejo. Jože Snoj celo eksplicitno zapiše: »Hkrati ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in v kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča« (Snoj: 2009). Ta pa bi bil seveda že *homo sacer*, kot ga razume Giorgio Agamben. Prenos z živali na človeka se bržkone zgodi zaradi dejstva, da celotna predstava oz. performans postavlja na oder akterje, ki predstavljajo le sami sebe, svoja fenomenalna telesa, torej golo biološko eksistenco. Kokoška se torej v tem kontekstu na odru pojavi kot golo telo, *homo sacer*, s tem pa razpre osnovni paradoks suverenosti, da je suveren hkrati zunaj in znotraj pravnega reda (Agamben: 2004, 25). Posledica tega dejstva je dvojna izključitev, sveto telo, ki ga vsakdo lahko nekaznovano ubije in ne more biti žrtvovano. Seveda pa zakol kokoši v *Pupiliji* tako močno odmeva le zato, ker »smo v našem času, svojevrstno, a povsem realno, vsi državljani virtualni *homines sacri*...« (Ibid., 122). In, kot pokaže Giorgio Agamben, je prav proizvodnja golega življenja temeljno delovanje suverene oblasti tako v totalitarnih kot v demokratičnih sistemih, pri čemer skuša politika to temeljno biopolitično razpoko vedno znova zapreti z eliminacijo in novimi izključitvami (Ibid., 191-95).

Smrt na odru in njene posledice za gledališče

Kot smo že omenili, zakol kokoši l. 1969 ni bil prekršek, saj, kar ni prepovedano, je dovoljeno, a zanimivo je opažanje Aleksandre Jovičević, da prav realna smrt na odru lahko pripelje do razpada gledališke skupine – to se je zgodilo Gledališču Pupilije Ferkeverk, enako pa v osemdesetih tudi gledališki skupini Magazini kriminali, ki je na odru izvršila »ritualni umor konja«. Čeprav se gledališče ves čas spogleduje z življenjem in skuša na različne načine ustvariti občutek, da gre »zares«, se zdi, da obstaja točka, »ki je umetnost ni mogla preseči, ne da bi uničila sama sebe« (Jovičević: 2009, 192).

O tej razliki med umetnostjo in življenjem, med poezijo in zgodovino pisjem, je razpravljal že Aristotel v *Poetiki*, kjer pravi, da zgodovinar opisuje stvari, kot so se zgodile, pesnik pa tako, kot bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti lahko bile zgodile. Ta distanca se ob primeru *Pupilije* kaže tudi kot bistveni pogoj ob-

stoja gledališke skupine in smeri. Kot pravi Aleksandra Jovičević se je podoben neuspeh »pripetil osrednji dogmi evro-ameriške avantgarde 60. in 70. let prav zaradi 'odpravljanja fikcije'. Na to problematično situacijo je nekoliko kasneje, v 80-tih, odgovorila 'revidirana estetika' postmoderne, ki se začena z uvidom, da je življenje in umetnost nemogoče izenačiti« (*Ibid.*, 192).

Od kod torej kulturni status Gledališča Pupilije Ferkeverk tako pri akterjih kot pri gledaliških teoretikih, čeprav se njegova vloga omejuje na eno samo uprizoritev? Morda lahko tu najdemo paralele z likom *devotusa* iz rimske zgodovine. Gre za človeka, ki je z ritualom posvetil svoje življenje podzemnim bogovom, da bi rešil mesto pred resno nevarnostjo. Agamben navaja Livijev opis te posvetitve in vtisa, ki ga je imel *devotus* na druge ljudi. Pravi, »da je precej bolj vzvišen od človeka, podoben žrtvi, ki jo je za pokoro poslalo nebo, da pomiri božji bes« (Agamben: 2004, 107).

Seveda pa ima posvetitev za *devotusa* uničujoče posledice. Če je namreč preživel bitko, so mu morali izdelati *signum* v realni velikosti in ga v ponovnem ritualu pokopati. Na ta način je bila posvetitev dopolnjena in preživeli je lahko živel naprej.

V tej luči se nam usoda Gledališča Pupilije Ferkeverk kaže kot izredno intenzivna, saj je v le nekaj korakih trčilo ob mejo uprizoritvenih praks. Zaradi tega je bila njegova pot fascinantna. Dušan Jovanović zase pravi: »Postal sem ljubitelj plemena. Še dolgo zatem sem zelo pogrešal pleme, skupnost, v kateri bi se počutil doma.« (Jovanović 2009: 92) A ravno ta brezrezervna zavezanost teatru in konfrontaciji z njim je pomenila, da je morala skupina po *Pupiliji* razpasti. Morala je biti žrtvovana, da bi lahko njeni glavni akterji delovali naprej v drugih gledališčih. Za Jovanovića so bila to praktično vsa institucionalna in številna eksperimentalna gledališča, ki določajo slovenski gledališki razvoj do današnjih dni, v manjši meri pa sta z gledališčem ostala povezana tudi Ivo Svetina in Milan Jesih.

132

Sklep

Trupla se na odru pojavljajo od začetka evropskega gledališča v stari Grčiji. Aristotel v *Poetiki* definira *patos*, tretji element *mitosa* kot »neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bo-

lečino, ranjence in podobno«. (Aristoteles: 2005, 101) Konec 60-ih in v 70-ih letih prejšnjega stoletja se je s pojavom novega avantgardnega vala pri nas in v celotni zahodni gledališki tradiciji pojavila težnja po ukinjanju razlike med gledališčem in realnostjo, ki je bila najizrazitejša v performansu. V tem toku na Slovenskem za prelomno uprizoritev velja prav *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je šokirala s svojim načinom uprizarjanja, nekaterimi spornimi prizori, predvsem pa z zakolom bele kokoši. Zanimivo je, da sam zakol v dosedanjih obravnavah ni dobil samostojne osvetlitve in je večinoma obveljal za simbol smrti literarnega in estetskega gledališča.

Vendar je mogoče misliti zakol tudi kot uprizoritev razpoke biopolitike, ki poraja golo življenje, na odru. S tega stališča je mogoče razložiti nelagodje, ki ga je *Pupiliya* povzročila in njen prelomni pomen, saj je prav to dejstvo temeljni politični odnos, ki postaja vedno bolj očiten v moderni dobi.

Obenem je smrt na odru tisti tabu, katerega kršitev pomeni mejo uprizoritvenih praks. Čeprav bi ta teza zahtevala podrobnejšo primerjalno analizo podobnih primerov, jo lahko vsaj kot hipotezo postavimo na primeru *Pupiliye*, Aleksandra Jovičević pa v njeno potrditev navaja tudi primer skupine Magazzini criminali. Akterji v tem primeru sicer res dosežejo posebno močno vez med odrom in avditorijem ter se povežejo kot skupina, a zdi se, da morajo biti, podobno kot *devoti*, zaradi tega vsaj simbolno žrtvovani.

Smrt bele kokoške je torej tisto truplo, ki je v zgodovini slovenskega gledališča 20. stoletja pokazalo na njegove meje in hkrati na naravo biopolitike. Nič čudnega torej, da je bila slabih 40 let po premieri, l. 2006, ponovno najbolj nevrvalgična točka njene rekonstrukcije v režiji Janeza Janše.

Bibliografija

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, Študentska založba, Ljubljana 2004.
- Aristoteles, *Poetika*, Študentska založba, Ljubljana 2005.
- Dolgan, Marjan, *Slovenski literarni programi in manifesti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990.
- Jovanović, Dušan, »Pleme, konfrontacija in kolaž«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 89-100.
- Jovičević, Aleksandra, »Na krilih zaklane kokoši: življenje in smrt Pupilije Ferkeverk (1969-1972)«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 173-194.
- Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009.
- Milohnič, Aldo, »Tisti, ki (ni)so klali kokoši«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 247-56.
- Snoj, Jože, »Zavestni ali nezavedni rablji«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. XXV.
- Svetina, Ivo, »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«, v: F. Pibernik, *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki*, MGL, Ljubljana 1992, str. 243-83.
- Taufer, Veno, »Eksperimentalno gledališče v Križankah: *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. XXVIII.
- Troha, Gašper, »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*, Communist and democratic censorship in Slovenia: the case of *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*«, *Primerjalna književnost*, 31 (posebna številka 2008), str. 95-101, 251-58.