

VLADO ŠAV IN AKTIVNA KULTURA

Aleksandra SCHULLER

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
e-mail: aleksandra.schuller@fhs.upr.si

IZVLEČEK

Razprava v primerjalni perspektivi obravnava pojmovanje aktivne kulture pri Jerzy Grotowskem in njegovem slovenskem učencu Vlado Šavu (1945–2008), čigar uprizoritvene prakse bodo s tem prvič predstavljene širši javnosti. Uvodoma predstavim prakse aktivne kulture pri Jerzyju Grotowskem, v osrednjem delu študije pa obravnavam delo treh Šavovih skupin: Vetrnica (1973–1980), Ljudje z reke (1981–1995) in Performans Studio (1996–2008). V analizi Šavovih uprizoritvenih praks izpostavim tiste prvine, s katerimi je nadgradil temelje, ki jih je pridobil pri delu s svojim poljskim mentorjem in tako avtonomno razvil svojo obliko aktivne kulture kot specifične bivanjske ter ustvarjalne drže.

Ključne besede: Vlado Šav, aktivna kultura, dolina reke Dragonje, Vetrnica, Ljudje z reke, Performans Studio, dramska terapija, gledališče in ritual

VLADO ŠAV E LA CULTURA ATTIVA

SINTESI

Il saggio tratta in prospettiva comparativa la concezione di cultura attiva presso Jerzy Grotowski e presso il suo allievo sloveno Vlado Šav (1945–2008), le cui pratiche performative saranno, così, per la prima volta presentate ad un largo pubblico. Nella parte introduttiva presento le pratiche della cultura attiva in Jerzy Grotowski, nella parte centrale dello studio analizzo il lavoro di tre gruppi di Šav: Vetrnica (1973–1980), Ljudje z reke (1981–1995) e Performans Studio (1996–2008). Nell'analisi delle pratiche performative di Šav, metto in rilievo quegli elementi con i quali ha implementato i rudimenti ottenuti lavorando con il suo mentore polacco e che poi ha sviluppato autonomamente in una personale forma di cultura attiva come specifica attitudine creativa ed esistenziale.

Parole chiave: Vlado Šav, cultura attiva, la valle del fiume Dragogna, Vetrnica, Ljudje z reke, Performans Studio, dramaterapia, teatro e rituale

UVOD

Študija obravnava pojmovanje *aktivne kulture*, kot ga je skozi svoje uprizoritvene projekte, literarno ustvarjanje, dejavno ozaveščanje o pomenu varstva naravne in kulturne dediščine v slovenski Istri ter vsakdanjo življenjsko prakso razvijal koprski ustvarjalec Vlado Šav.¹ V razpravi se bom osredotočila na tisti del njegovega ustvarjanja, ki je izšlo iz dramskega gledališča in skozi svoj razvoj ohranilo stik z uprizarjanjem kot umetniško prakso: predstavila bom Šavove uprizoritvene projekte in izkustvene delavnice, v katerih je raziskoval različne tehnike (samo)uprizarjanja kot estetske (uprizoritvene umetnosti), kreativno-terapevtske (dramska oziroma integrativna umetnostna terapija) in potencialno duhovne prakse (uprizoritvena akcija kot obredno dejanje za posameznika in sodelujočo skupnost).

Navkljub štiridesetim letom neprekinjenega ustvarjanja Šavove uprizoritvene prakse za časa njegovega življenja niso bile deležne obravnav, ki bi nadgradile krajše kritične zapise ob posameznih uprizoritvah, intervjuje in najave dogodkov v dnevnem oziroma revijalnem tisku. Prve bolj poglobljene in sistematične poskuse pozicioniranja njegovih ustvarjalnih praks v kontekst evropske gledališke neoavantgarde oziroma (post)modernih uprizoritvenih umetnosti je v svojih strokovnih člankih podal sam (Šav, 1998; 1999a; 1999b; 1999c). Navedeni teksti so (poleg osebnih pogovorov z Vladom Šavom in njegovimi sodelavci, moje soudeležbe pri nekaterih izmed njegovih projektov ter različnega arhivskega gradiva) tudi izhodiščna referenca pričujoče študije.

K temu, da njegovo delo širši slovenski kulturni javnosti ni poznano, je zagotovo prispevalo to, da se je večji del Šavovih uprizoritvenih dejavnosti razvijal izven tradicionalnega konteksta uprizoritvenih umetnosti: to velja že za njegovo prvo skupino (*Vetrnica*, 1973–1981), sploh pa za njegovo drugo ustvarjalno obdobje v letih

1981–1995, ko je s skupino *Ljudje z reke* v praksi najbolj dosledno realiziral svoje razumevanje *aktivne kulture*. V njihove izkustvene delavnice, ki so večinoma potekale v obliki tedenskih umikov v naravo, so se lahko vključevali udeleženci brez posebnih veščinskih predznanj, saj niso bile usmerjene k ustvarjanju predstav, temveč k (samo) raziskovanju skozi voden ustvarjalni proces. Skupina *Ljudje z reke* je sicer večkrat gostovala na (para)teatralnih srečanjih v drugih evropskih državah, doma pa so bili njihovi projekti največkrat javno predstavljeni izven slovenskih gledališč; v njihovem studiu ob Dragonji ali na alternativnih prizoriščih. Udeleženci teh dogodkov so bili pogosto le znanci ter redki umetniški in strokovni kolegi, ki so sledili Šavovemu delu. V letih 1996–2007 je Vlado Šav samostojno in skupaj z različnimi sodelavci pod imenom *Performans Studio* ustvaril tudi nekaj projektov, s katerimi je ponovno iskal stik z dramskim gledališčem, toda njegova osrednja pozornost je ostala pri paragledališkem delu, ki se je začelo zblíževati z dramsko terapijo.

Šavov odnos do uprizarjanja kot umetniške prakse je bil rahlo protisloven: zaradi ustvarjalnega izhodišča v dramskem gledališču je svoje delo želel umestiti v okvire (post)modernih uprizoritvenih umetnosti, hkrati pa je izpostavljal, da ga bolj kot ustvarjanje gledaliških predstav zanimajo različni potenciali ustvarjalnega procesa, npr. preučevanje vpliva naravnega okolja in specifičnih telesnih/vokalnih tehnik na stanje zavesti posameznika ter izkustveni študij transformacijsko-terapevtskih razsežnosti ustvarjanja v različnih umetnostnih medijih. Njegova prioriteta ni bilo uprizarjanje kot estetska (umetniška) dejavnost, temveč »iskanje neke oblike globlje resničnosti ob aktivnem sodelovanju prisotnih« (Šav, 1999a, 234).

Zaradi teh ustvarjalnih usmeritev, geografske odmaknjenosti njegovega istrskega studia od večjih kulturnih centrov ter redkih javnih prikazov dela njegovih skupin, so Šavove raziskave ostajale v ozadju² sočasnih gleda-

1 Vlado Šav (1945, Sveti Križ pri Trstu–2008, Koper) je živel v zaselku Zankoliči ob reki Dragonji in v Koprju, kjer je deloval kot samostojni ustvarjalec na področju kulture ter civilno-družbeni aktivist. Na teh dveh prostorih so potekale njegove izkustvene delavnice; tu je ustvaril večino svojih uprizoritvenih projektov, literarnih in strokovnih besedil. Bil je diplomirani dramski igralec, čigar uprizoritvene prakse so presegale okvire (post)dramskega gledališča in se bližale dramski terapiji. Četudi se v tej študiji ne bom ukvarjala z njegovim literarnim ustvarjanjem, je pomembno opozoriti, da številni Šavovi eseji, publicistični zapisi in strokovni članki izražajo ista iskanja kot njegove uprizoritvene prakse: kako v vsakdanjem življenju čim bolj polno udeležiti idejo *aktivne kulture* in se zavezati razvijanju avtentičnega ustvarjalnega izraza, čigar predpogoj je odkrit, odgovorno dejaven odnos do samega sebe, svoje družbene skupnosti in naravnega okolja. Njegov literarni prvenec je roman *Žeja* (1973), sledila mu je zbirka misli *Samorodnice* (1988), nekaj let kasneje pa sta izšli pesniški knjigi, *Stopinje v molku* (1990) in *Popotovanje* (1991). Šav je bil avtor odmevnih kolumn v prilogi *Književni listi* slovenskega časnika *Delo*, svoje literarne in strokovne tekste je objavljaval v revijah *Dialogi*, *Didakta*, *Sodobnost*, *Primorska srečanja*, *Revija 2000*. Njegovi esejistični zapisi, v katerih s subtilno neposrednostjo izrisuje svoja bivanjska in z ustvarjanjem povezana vprašanja, so zbrani v treh knjigah: *Romanja domov* (Šav, 2002), *Vrelec* (Šav, 2009a) in *Jutranja premišljevanja* (Šav, 2009b).

2 Tudi naslova dveh njegovih performansov, *Forešt* (1998, istrski zaselek Hrpeljci) in *Zadaj* (1999, Gledališče Koper) je mogoče brati v perspektivi dejstva, da se je Vlado Šav navkljub dolgoletnemu sobivanju v odnosu do koprskih someščanov kakor tudi do Istranov pogosto opredeljeval kot tujec, *forešt*. Tudi med kolegi iz vrst umetnikov je ostajal na robu, *zadaj*: medtem, ko je sam pogosto odhajal v Ljubljano na ogled domačih in gostujočih predstav, na potovanjih in mednarodnih festivalih pa vzdrževal stik z aktualnimi dogajanjmi na področju uprizoritvenih umetnosti, za njegovo delo ni bilo tolikšnega zanimanja, kot si ga je želel. Težko je našel ustvarjalne somišljenike ter sodelavce, ki so bili dlje časa pripravljivi bivati in ustvarjati v rustikalnih pogojih njegove istrske doline. Čeprav te obrobnosti nikoli ni povsem voljno sprejemal, jo je hkrati razumel in živel kot možnost za dotik bistvenega: »Res, nisem naredil velikih kulturnih projektov kot kak Grotowski, a zato sem se ognil mašineriji institucij, tajnikom in računovodjem. Ni se potrebno in ni se dobro primerjati z drugimi. Na svetu so različna bitja, od slonov do ameb. Jaz sem nekaj malega vmes, a v glavnem živega. In pogosto srečnega. Si nisem že dolgo nazaj zapisal slutnjo: 'Majhen bom postal, / sedel bom na vejici, v sencu ciprese, / in migal s tipkalkami.' In tako zdaj tudi zares je. Biti zadaj in biti majhen – to je nemara edini način, da pošteno preživiš pa da se stikaš s tistim ogromnim, ki je vsekoli pred nami« (Šav, 2009b, 65).

liških dogajanj v Sloveniji. V razpravo o njegovem delu tako vstopam s poudarkom, da Šavovih uprizoritvenih praks ni mogoče preprosto stisniti v območje (post)moderne gledališča, saj se nam v svoji večplastnosti lahko razkrijejo le skozi paradoks njihove (ne)pripadnosti polju uprizoritvenih umetnosti.

O paragledaliških dejavnostih Vlada Šava obstaja mnogo več ustnih kot pisnim poročil, zato sem bila že na začetku raziskave soočena z dejstvom, da bo bolj celovito podoba o tem, kako mu je v praksi uspelo realizirati koncepte, o katerih je razpravljal v svojih strokovnih besedilih (gl. predvsem Šav, 1999a; 1999b), mogoče oblikovati le s pomočjo tistih, ki so imeli možnost neposrednega, večletnega stika s tovrstnim delom. Pričevanja Šavovih bližnjih sodelavcev so mi pomagala zapolniti mnoge podatkovne vrzeli, pojasniti nekatere nedoslednosti v njegovih tekstih ter kvalitativno nadgraditi moje osebne izkušnje in iz njih izhajajoče raziskovalne hipoteze. Študija je nastala z zavedanjem močno subjektivne raziskovalne perspektive oziroma metode opazovanja s soudeležbo (mojo lastno in drugih poročevalcev), zato Šavov uprizoritveni opus analiziram tudi v dialogu z ustvarjalnim delom njegovega podiplomskega mentorja Jerzyja Grotowskega,³ ki je razvil koncept *aktivne kulture*.

Vpliv Grotowskega na življenjsko in ustvarjalno pot Vlada Šava je bil presoden: slednji je leta 1970 diplomiral iz dramske igre na ljubljanski *Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo*, leta 1973 pa uspešno opravil selekcijo za polletno specializacijo na *Igralskem inštitutu Grotowskega Teatr Laboratorium* v Wroclavu. Že septembra 1973, le nekaj mesecev po vrnitvi s študijskega izpopolnjevanja na Poljskem, je Šav ustanovil skupino *Vetrnica*, s katero je postopoma začel razvijati različne (življenjske in uprizoritvene) prakse *aktivne kulture*.

GROTOWSKI IN AKTIVNA KULTURA

S pojmom *aktivna kultura* je Jerzy Grotowski poskušal opredeliti bistvo raziskovalnega dela prvih dveh, delno prekrivajočih se obdobjih svojega postgledališkega ustvarjanja: *Paragledališče* (1969–1978) in *Gledališče Izvirov* (1976–1982).

Že v letih 1957–1969, ko je v polnosti razvil poetiko *revnega gledališča*, je Grotowski v središče svojega zanimanja postavil *odnos igralca-režiser oziroma igralca-gledalca*, ki naj se realizira kot neke vrste duhovno-transformacijsko *srečanje*, kot *soočenje* s seboj in sočlovekom: »Bistvo gledališča je srečanje. Človek, ki ustvarja dejanje samo-prebujenja, če naj tako rečem, je tisti, ki ustvarja stik s samim seboj. To se pravi, skrajno soočenje, iskreno, disciplinirano, natančno in dokončno – ne samo soočenje s svojimi mislimi, ampak tako, da vključuje celotno bitje od instinktov in podzavesti do najbolj jasnega stanja« (Grotowski, 1973, 51). Igralčev osebni proces na vajah je razumel kot postopek doslednega in discipliniranega samoraziskovanja, ki se v predstavi *utelesi kot totalno dejanje*: »Ko se nekdo popolnoma razkrije, postane to darilo njega samega, ki meji na prekoračenje barier in na ljubezen. To imenujem vse obsegajoče dejanje. [...] Govorim o metodi, govorim o preseganju meja, o konfrontaciji, o procesu samospoznanja in v določenem smislu o terapiji« (Grotowski, 1973, 123). Odstiranjju najintimnejših plasti igralčevega bitja pričuje gledalec, ki je (ne)posredno pozvan, da postane akter sorodnega, duhovno-transformacijskega procesa v njem samem (Grotowski, 1973, 33–34).

Po letu 1969 se je Grotowski posvetil izključno parateatralnih raziskavam, v njegovih opredelitvah lastnega dela pa so se še bolj eksplicitno pojavljali pojmi, ki nazorno odražajo njegovo tendenco po vzpostavitvi (samo)uprizarjanja kot mistične, duhovno-transformacijske prakse: *samoraziskovanje*, *preseganje mej*, *pričevanje*, *srečanje*, *soočenje*, *razprtost za drugega*, *(samo)transformacija*. Četudi so njegove izjave o tem obdobju zelo redke in ne povsem jasno definirane, je njegov Igralski inštitut poskrbel, da so se v interni publikaciji *On The Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the years 1970–1977* (Kolankiewicz, 1978) ohranila izbrana pričevanja mednarodne skupine udeležencev, ki so sodelovali v projektih *aktivne kulture*.⁴

Grotowski sam v omenjenem zborniku (Kolankiewicz, 1978, 95–97) pravi, da je *aktivna kultura* drugo ime za

3 Režiser in raziskovalec poljskega rodu Jerzy Grotowski (1933, Rzeszów–1999, Pontedera) je v letih 1957–1969 s svojo skupino *Teatr Laboratorium* ustvaril niz antologijskih predstav, ki so ga v zgodovino zahodnega gledališča zapisale kot enega najvplivnejših ustvarjalcev druge polovice 20. stoletja: najbolj znane med njimi so *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *Doktor Faustus* (1963) *Stanovitni princ* (1965) in *Apocalypsis cum figuris* (1968–1969). V tem obdobju je izšla knjiga *Revno gledališče* (Grotowski, 1968; slovenski prevod 1973), izbor njegovih člankov in intervjujev, ki je pripomogla k temu, da je Grotowski že v času, ko je bilo njegovo ustvarjalno-raziskovalno delo še v domeni gledališča in preko številnih mednarodnih gostovanj dostopno tudi širši svetovni javnosti, dobil status »gledališkega gurujia«. Toda, Grotowski je v območju gledališča deloval le do leta 1969, zadnjih trideset let njegovega dela je bilo posvečenih izključno paragledališkim raziskavam: od javnih dogodkov, ki so vključevali veliko število aktivnih soudeležencev (obdobji: *Paragledališče* 1969–1978, *Gledališče Izvirov* 1976–1982) do poglobljenega študija fizičnih in vokalnih akcij, ki je potekal v majhnih skupinah sodelavcev (*Objektivna drama* 1983–1986 in sklepno obdobje *Umetnost kot sredstvo* 1986–1999), njihovo delo pa je bilo le občasno predstavljeno ozkemu krogu zainteresiranih posameznikov. Francoski teatrolog Georges Banu (1996, 245) je simbolno pozicijo Grotowskega v gledališču druge polovice 20. stoletja poimenoval Velika Odsotna Osebnost, saj je njegovo (post)gledališko delo ne(posredna) referenca, s katero svoje delo utemeljujejo številni praktiki na področju uprizoritvenih umetnosti (prim. Schechner, 2008, 7–13). Pregledno predstavitev njegovih raziskovalnih razdobjev podaja zbornik *The Grotowski Sourcebook*. (Schechner; Wolford, 2001).

4 Vlado Šav je sodeloval pri treh projektih: leta 1975 na paragledaliških srečanjih v okviru beneškega Bienala; poleti 1977 in 1979 pa se je udeležil delavnic *Gledališča Izvirov*, ki jih je ekipa Grotowskega vodila v svojih dveh gozdnih bazah, delovnih centrih Ostrowina in Brzezinka.

ustvarjalno delovanje, ki ni domena peščice posameznikov in ni usmerjeno k produkciji umetniških del, temveč služi temu, da se človek skozi avtentičen stik s seboj in drugim bivanjsko osmisli. Tovrstna izkustva so po Grotowskem dostopna vsakomur, ki se je brez varoval, *tak, kakršen je*, pripravljen *soočiti* z vsemi dostopnimi plastmi lastnega bitja ter čim bolj neposredno vstopati v odnos s sočlovekom. Zato je v svoje raziskave začel vključevati večje število udeležencev, ki so bili pripravljeni sprejeti osnovna pravila sodelovanja, *srečevanj* in *soočanj*, ki so se pod vodstvom sodelavcev Grotowskega izvajala v skupinah *aktivne kulture*, največkrat v naravnem okolju.

Srečevanja so pri Grotowskem potekala v obliki svojevrstnih *obredno-uprizoritvenih aktivnosti*: to so bila skupinska nočna bdenja; zahtevne senzorne in gibalne–vokalne vaje v naravi (npr. večdnevni intenzivni pohodi po samotnih pokrajinah in gozdovih, na katerih so se udeleženci povsem konkretno soočali s svojimi psihofizičnimi omejitvami, s senzorno hiperstimulacijo in deprivacijo ipd.). Takšna *romanja* so bila običajno sestavljena iz niza arhetipskih situacij oziroma preizkušenj: npr. težaven vzpon na goro, po njem pa »očiščenje« v jezeru; sodelovanje skupine pri vzdrževanju ognja in pripravi hrane, v obrednih plesih in pesmih. Iz pričevanj v Kolankiewiczovem zborniku je razvidno, da so se v takšnih okoliščinah številni udeleženci intenzivno *soočali* z osebnimi ter obče bivanjskimi vprašanji. Vlado Šav (2001, 49) poroča, da je Grotowskega zanimalo predvsem *raziskovanje izkustvene duhovnosti*: telesne tehnike, uporabljene v projektih *aktivne kulture*, so imele funkcijo doseganja spremenjenih stanj zavesti; zaznavanja in delovanja. Same dejavnosti pa so bile zasnovane kot posvetni in po Grotowskem (1995, 122) tudi *objektivni rituali*, kar pomeni, da so bile telesne tehnike in iz njih izhajajoče individualne ali skupinske akcije razumljene ter prakticirane kot *sredstvo za delo na sebi*⁵ kakor tudi kot podstat potencialnega mističnega izkustva. Šav namen in neposredne učinke teh vaj pojasni takole:

Zelo v grobem rečeno, bi lahko ponujene tehnike opisal kot zavestne in obenem organske strukture izkustev, ki so docela drugačne od vsakdanjega doživljanja sveta, sebe in sočloveka. In to brez slehernega ideologiziranja in filozofiranja. [...] Torej ne 'duhovna' pridiga, ampak zgolj 'spremenjeno gibanje, gledanje, poslušanje ...'. Njihova prva naloga je bila sprememba tvoje vsakodnevne *pragme*, tvoj 'deconditioning', in pri tem so terjali vztrajnost in natančnost. Rezultat doživetij v tvoji zavesti je bil potem tvoja zasebna zadeva. (Šav, 1999b, 152)

Posamezna dogajanja v projektih *aktivne kulture* so bila tako po vsebini kot po svoji zunanji formi sorodna iniciacijskim oziroma tranzicijskim obredom: udeleženci so bili preko pripravljalnih vaj uvedeni v drugačne načine delovanja in zaznavanja, kot jih običajno uporabljajo v vsakdanjem življenju; sledila je vmesna faza (izpostavitve »neznanemu«, začasna izguba poprejšnje identitete, raznovrstna *srečanja* in *soočanja*; poskusi presejanja fizičnih, miselnih ter čustvenih avtomatizmov ipd.); po vrnitvi z nekajdnevnih ali nekajtedenskih delavnic pa je vsak udeleženec pridobljena izkustva bolj ali manj uspešno prenašal v svoj vsakdanjik. Seveda ob tem ne gre prezreti širšega družbenega in kulturnega konteksta s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let,⁶ ki se kaže tako v dikciji Grotowskega kakor tudi v obrednemu vračanju *aktivne kulture* k vsemu, kar je razumljeno kot bolj *naravno, primarno, izvorno*.

Kot bom pokazala pri analizi Šavovega dela, ki je v tem aspektu še nadgradil svojega učitelja in njegovo – za gledališke (neo)avantgarde nasploh značilno – ideologijo *primitivizma* (Innes, 1993, 1–5), je bila *aktivna kultura* Grotowskega zgrajena na alternativni lestvici vrednot v odnosu do sočasne kulture in družbe: bistven je bil *povratak k naravi in sočloveku*, od intelekta *k telesnemu in instinktivnemu*; v ustvarjanju pa *h koreninam, k izvorom*; značilen je bil izraziti antimaterializem, usmerjenost v *duhovnost* (zanimanje za religije in druge duhovne prakse neevropskih kultur; eksperimentiranje s tehnikami za doseganje spremenjenih stanj zavesti, težnja po ustvarjanju obrednih skupnosti oziroma brisanje meje med izvajalci in gledalci) in vera v transformacijsko oziroma terapevtsko moč tovrstnega obrednega (samo)uprizorjanja.

Jerzy Grotowski v svojem osrednjem tekstu o paragledališču z naslovom *Holiday [Święto]: the day that is holy* skuša bistvo svojih raziskav posredovati preko metafor, a hkrati poudarja, da dejansko misli na povsem konkretne stvari, ko pravi, da *srečanje človeka s človekom* postane *Święto (Svetek, Praznik, nekaj svetega)* takrat, ko si dva posameznika povsem razprto stopita nasproti *takšna, kot sta; predano in razorožujoče*. *Svetek* je *praznovanje* pristne duhovne bližine, ki se vzpostavi med dvema ali v skupini ljudi. To, kar je po njegovem mnenju pomembnejše kot ustvarjanje gledališča, je »preseči meje med tabo in mano; narediti korak, da te srečam, da se ne izgubiva v množici – ali med besedami, med izjavami, med čudovito natančnimi mislimi« (Grotowski, 2001a, 223).

Poljski raziskovalec je s parateatralnimi eksperimenti začel okoli leta 1970 v skupini desetih sodelavcev, ki

5 Zadnje ustvarjalno obdobje Grotowskega se je v tem duhu tudi imenovalo *Art As Vehicle* (1986–1999).

6 Vlado Šav (1999b, 149) komentira: »V zraku visi obluba novega, korenitih sprememb v posameznikovi zavesti in njegovem odnosu do socialne organiziranosti in narave. Po vsem planetu se razlivajo reke mladih popotnikov, iščočih temeljnega 'izkustva' – pri učiteljih, drogah, sodobnih in tradicionalnih tehnikah osebnostnega razvoja. [...] Tako bi lahko rekli, da je Grotowski ulovil v svoja jadra 'veter časa', vendar ne po manipulativnem premisleku, ampak v smislu presenetljive harmonije med razvojem njegovega ustvarjalnega procesa in istočasnimi globokimi premiki v družbi.«

se je postopoma odpirala in v delo vključevala zmeraj več novih udeležencev. Število sodelujočih se je v največjem mednarodnem projektu aktivne kulture (*Raziskovalna Univerza*, ki se je odvijala poleti 1974 v Wrocławu in okolici) povzpelo na več kot štiri tisoč ljudi.⁷ Med njimi so bili tudi znani gledališki režiserji (Eugenio Barba, Peter Brook, Luca Ronconi, Joseph Chaikin, Jean-Louis Barrault idr.), ki so imeli predavanja in delavnice; sodelovali pa so tudi številni posamezniki, ki niso imeli nikakršne povezave z gledališčem, »srečanja so bila odprta vsem, ki so bili pripravljeni aktivno sodelovati« (Kolaniewicz, 1978, 46).

Grotowski (1995, 120) svoje paragledališke raziskave opredeli kot »gledališče soudeležbe, sodelovanja« med voditelji vaj in zunanjimi udeleženci; med tistimi z več in tistimi z manj izkušenj s tovrstnim delom. Pravi, da so se v prvih letih parateatralnega obdobja, ko je dolgo mesece delal le z majhno skupino dolgoletnih sodelavcev, »dogajale stvari, ki so bile na meji čudežnega.« Ko so kasneje vključevali več in več ljudi, ki so v delo vstopili brez poprejšnjega večmesečnega treninga, so »nekateri fragmenti funkcionirali dobro, toda celota je razvodenela in se do neke mere spremenila v nekakšno animacijo sodelujočih.« Iz želje po ponovni vzpostavitvi discipliniranega raziskovanja, ki se ne zaustavi pri naključnih »presežnih izkustvih«, ki občasno vzniknejo v spontani improvizaciji, se je iz paragledališkega *praznovanja* razvilo drugo obdobje aktivne kulture, *Gledališče Izvirov*, kjer so se ukvarjali »z izvori različnih tradicionalnih tehnik, s tem, »kar je bilo pred razlikami«.

To delo se je fokusiralo na dve temi: »kaj lahko naredi človek s svojo samoto, kako jo lahko preobrazi v vir moči« in na raziskovanje subtilnih plasti odnosa človek-narava. Raziskave je vodil Grotowski skupaj z mednarodno ekipo strokovnjakov iz Evrope, Indije, Balija, Haitija in Severne Amerike: udeleženci so bili najprej uvedeni v tradicionalne telesne in vokalne tehnike, ki so sestavni del obrednih praks različnih kultur; na tej osnovi pa so samostojno razvijali preproste in transkulturno učinkovite (v smislu telesne tehnike kot duhovne tehnike) gibalne/vokalne vaje oziroma tehnike povečane pozornosti, čuječnosti.

Grotowski (2001b, 261) je poudarjal, da skozi študij in prakso izvornih tehnik išče to, kar je pred razlikami, in da ne ustvarja transkulturne zbirke veščin. Vlado Šav kot dvakratni udeleženec *Gledališča Izvirov* takole poroča o funkciji zahtevnega psihofizičnega treninga in izkušnjah preseganja lastnih mej:

Dolgi pohodi, komarji, rustikalna ležišča, sušenje oblačil po nevihtah in nemogoči urniki dela pa so

predstavljali neizbežno plat stare iniciacijske situacije 'izstopa iz znanega', preizkušnje in trpljenja 's smislom in radostjo'. Tudi, ko si spoznaval, z neskončnim ponavljanjem niza prevalov in skokov, *meje osebne energije* (za njo je tista druga, resnična, nadosebna, 'sveta'), naj bi se namesto boleznega kremženja smehljal in naskokoval svoje meje s pogledom, odprt in v drevje in oblake. (Šav, 1999b, 151)

Obdobje *Gledališča Izvirov* se je zaključilo leta 1982. Po izjavah Grotowskega (1995, 121) iz dveh razlogov: proces dela je bil prekinjen zaradi vzpostavitve vojnega stanja na Poljskem leta 1981; leto dni kasneje Grotowski emigrira v ZDA, v Evropo se vrne leta 1986, ko v toskanskem mestecu Pontedera ustanovi svoj zadnji raziskovalni center, v katerem deluje vse do svoje smrti leta 1999. Drugi razlog za opustitev aktivne kulture pa je bilo spoznanje, da prakticirane ustvarjalne aktivnosti največkrat niso presegle tega, kar Grotowski imenuje *horizontalni plan* ali *fiksacija na vitalne sile, telesno in instinktivno raven*. S *horizontalo* tako zaznamuje veliko število sodelujočih, odprtost in tendenco k impovizaciji ter posledično razpršenost, površinskost izkustev. Zato se povrne k raziskovanju *vertikale*, v znamenju katere je bilo že njegovo laboratorijsko gledališko delo. *Vertikalna os* mu pomeni delo v intimnosti majhne skupine, brez potrebe po javnih predstavitvah ter s peščico sodelavcev, ki posedujejo odlična veščinska znanja in delovno oziroma duhovno disciplino, ki je predpogoj za poglobljeno raziskovanje *presežnega* skozi skrbno strukturirane gibalne in vokalne akcije. *Vertikalna os* je za Grotowskega torej pot, ki lahko vodi do utelešenega mišičnega izkustva.

Medtem ko je bil Grotowski povsem ekspliciten v svojem spoznanju, da se skozi njegovo raziskovanje aktivne kulture ni izoblikovala praksa, v kateri bi se na zanj zadovoljiv način združevale kvalitete uprizarjanja kot estetske in obredne dejavnosti, je Vlado Šav zagovarjal idejo, da je sinteza možna.

ŠAV IN ZAČETKI AKTIVNE KULTURE: VETRNIC (1973–1981)

Vlado Šav je podobno kot njegov poljski učitelj izhajal iz uprizoritvenih umetnosti: po maturi na koprski gimnaziji leta 1965 se je vpisal na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, kjer je leta 1970 diplomiral iz dramske igre. Med študijem je pod režijskim vodstvom Marka Marina igral v produkcijah *Mestnega odra Koper* (1964–1968). V okviru kopskega Kulturnega kluba *Mandala* pa je v letih 1970–

⁷ Pomembno pričevanje o aktivni kulturi pri Grotowskem je podal Andre Gregory (1934–), ameriški gledališki režiser in igralec, v filmu *My Dinner with Andre* (Malle, 1981a; 1981b). Gregory izpostavlja, da se je *Raziskovalne univerze* udeležil zato, ker je »kot človek in kot umetnik začel postajati hladen, mrtev, agresiven. In prestrašen. Prišel sem, da bi spet našel življenje. In pogum. In stik z ljudmi [...] Kar se je dogodilo v Wrocławu ima razsežnost Woodstocka – toda upam, da to ne bo zamrlo [...] Zdi se mi, da je to neke vrste revolucija – ne politična, ampak ustvarjalna. Neke vrste revolucija zato, ker pravi »ja« življenju in »ne« smrti ...« (Kolaniewicz, 1978, 45).



Sl. 1: Večer skupine Vetrnica, okoli leta 1980. (Zasebni arhiv Milana Kristana).

Fig. 1: Evening of the group Vetrnica, approximately 1980. (Personal archives of Milan Kristan).

1973 vodil eksperimentalno gledališko skupino *Beli krog*,⁸ katere poetika je brez neposrednega izkustvenega stika z delom Grotowskega že napovedovala usmerjenost k temu, kar bo šele nekaj let kasneje poimenovano *paragledališče* oziroma *aktivna kultura*.

Njihova predstava *Pot* iz leta 1970 je že vsebovala nekaj elementov, značilnih tako za *revno gledališče* kot za *aktivno kulturo*, ki ju je Šav izkustveno spoznal šele nekaj let kasneje: prizorišče dogodka je bil travnik, gledalci in izvajalci so bili razločeni le z risom belega kroga; poudarek je bil na fizičnih in vokalnih akcijah izvajalcev, ki so izražale različna notranja stanja, povezana s temo treh življenjskih obdobj; edini rekviziti

pa so bili koščki kruha in glasbila. Izvajalci niso igrali neke vloge, temveč so skušali izraziti »to, kar so« skozi arhetipsko zgodbo treh življenjskih ciklov.

Od 1. januarja do 25. junija 1973 se je Vlado Šav v okviru kulturnih izmenjav med Poljsko in Jugoslavijo udeležil podiplomskega študija na *Igralskem inštitutu Teatr Laboratorium* v Wroclavu na Poljskem. Njegov neposredni mentor je bil Zbigniew Teo Spychalski, bližnji sodelavec in asistent Grotowskega; slednji je bil bolj v funkciji občasnega supervizorja (Šav, 1999c, 41), saj se je v tem času že posvečal paragledališkimi raziskavam, s katerimi Vlado Šav v času šestmesečne specializacije ni imel neposrednega stika.

8 Člani skupine *Beli krog*, Slavica Čok, Nada Marčič, Franci Slak in Vlado Šav, so s predstavo *Pot* (*Otroštvo, Zorenje, Zrelost*) 31. julija in 2. avgusta 1970 gostovali v ljubljanskem študentskem naselju Rožna dolina. V kritičnem zapisu Janeza Povšeta (Mladina, 15. september 1970, 20–21) beremo, da so projekt uprizorili na prostem, z minimalno uporabo scenskih rekvizitov in s poudarkom na fizičnih akcijah izvajalcev. Avtor ugotavlja, da je skupina »našla svoj vzor tako pri Living Theatre kot tudi pri laboratorijskem, vase obrnjenem igralskem izrazu Grotowskega« in zaključuje, da je predstava »prinesla svoj odnos do sveta, ki je bil verjetno za marsikoga nekoliko preprost, premalo problemski in premalo kritičen«, a jo vseeno oceni kot »vzpodbuden start uspešno zastavljenega dela tako v gledališko-formalnem kot tudi v specifično-izpovednem smislu, v širšem smislu pa dokaz, kako je mogoče z zares minimalnimi materialnimi sredstvi organizirati gledališki dogodek«.

Po vrnitvi s Poljske je zasnoval skupino *Vetrnica*,⁹ katere prva javna predstavitev spomladi 1974 je bil t. i. večer *Srečanje*. Po Šavovi izjavi v enem izmed njegovih prvih intervjujev je *Srečanje* temeljilo na »spontanih improvizacijah posameznikov, ki so skušali s svojo ekspresivno močjo vključiti vse prisotne v enotno sodelovanje«¹⁰. V promocijski brošuri *Vetrnice* (Šav, 1976) je skupina podala razlago, zakaj svoje dogodke imenujejo *večeri*: »To torej ni predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so. To je torej nekaj drugega, nekaj kar še nima imena. Pomagamo si z izrazi: soočenje, večer, srečanje«. Ti uprizoritveni dogodki so bili sestavljeni iz niza dejanj, v katerih so sodelujoči vstopali v odnose z različnimi predmeti kakor tudi med seboj; to so bile povsem ali delno odprte improvizacije. *Večeri* so doživeli naklonjene reakcije tudi v prvih časopisnih kritikah in revijalnih zapisih, v katerih so kot posebno kvaliteto njihovega ustvarjanja izpostavljali:

[N]e gre za gledališče niti v tradicionalnem niti v modernem razumevanju, temveč za nekaj novega, svojevrstnega. To vidimo že v tem, da svoje »predstave« imenujejo s r e č a n j e, srečanje med obiskovalcem in skupino, srečanje določenih ljudi v prostoru, tesen stik med njimi, trenutek sprostitve, trenutek, ko se popolnoma tuji ljudje združijo v za človeka najlepšem, najintimnejšem. Gre za skupno psihično in fizično aktivnost vseh navzočih. Vsak iz skupine se spopade s to nalogo, poskuša ustvariti tak trenutek, razkriti tisto najgloblje v sebi in v to doživetje samega sebe potegniti vse prisotne ter na ta način izzvati v njih enako doživetje. Srečati se z njimi kot človek s človekom.¹¹

Nadaljnja stopnja v njihovem raziskovanju je bilo t. i. *Soočenje* (1974): pri tem projektu so člani *Vetrnice* delali s fragmenti različnih literarnih tekstov, iz katerih so ustvarili nekakšno skupinsko »zgodbo«. Pri *Soočenju* fokus ni bil več na tem, da bi se posameznik čim bolj avtentično izrazil v danem trenutku, temveč na raziskovanju, *kako se izraziti v odnosu do drugega, ki prav tako izraža svoje bistvo, in na kakšne načine je mogoče soobstajati v tej relaciji*. Tukaj pa je *Vetrnica* vstopila v skupinsko delo z vnaprej dogovorjeno okvirno strukturo akcij oziroma dramaturgijo dogajanja. Posamezniki, ki so se udeleževali teh dogodkov, v svojih pričevanjih pogo-

sto izražajo navdušenje, da gre za neko čisto posebno, novo obliko gledališča ali celo nečesa, kar »gledališko« tudi presega.

Tako o svojem prvem vtisu poroča Milan Kristan (2009), ki je sodelovanje s Šavom začel leta 1974 pri *Vetrnici* ter ga s krajšimi vmesnimi prekinitvami nadaljeval tudi v času skupin *Ljudje z reke* in *Performans Studio*: »Spomnim se improvizacij, predstavitev posameznih članov. Pretresla me je preprostost, zbranost izvajalcev pa tudi obiskovalcev, ki smo sedeli v krogu po tleh. V nekaterih trenutkih je iz tega posebnega stanja zasijala svetloba; zazdelo se mi je, da vidim Lepoto. Takrat mi je bilo jasno, da moram s to skupino sodelovati.«¹²

Leta 1975 sta Milan Kristan in Vlado Šav prvič izvedla večer *Kopanje*, ki je prejel dva navdušena kritiška odziva, iz katerih je mogoče razbrati, da je takratna strokovna javnost delo *Vetrnice* sprejela in razumela kot avantgardno (para)gledališko prakso:

Najprej smo v krogu sedli na tla, povabljeni na skodelico čaja, nato pa se umaknili do zidov in omogočili gostiteljema – igralcema, da sta postavila 'sceno', obečila pod obokani strop nekaj vej, jih prekrila s klasjem, ličjem ... Potem pa se je začelo – s svojima glasovoma in telesoma sta upodabljala pojme, pretočene v dogajanje kot so ljubezen, sovraštvo, boj, sprava, napetost, sprostitve, tu in tam zapela nekaj drobcev kakšne narodne ali pa povedala iver mita [...] Večer *Kopanje* v *Vetrnici* je torej s svojo zasnovno, nakazano, obetajočo obliko šele temelj za bodočo stavbo nekega novega gledališča. (Lojze Smasek, Večer, 16. 2. 1976, 4)¹³

»Odpiranje človeka človeku, enkratno in neponovljivo, izpostavljanje človeka, ko stoji sam pred sabo in pred drugimi gol, ne da bi se lahko skrival za tuje besede (literaturo), vlogo, odrsko situacijo, kostum – človek sam kot posoda, instrument, ki se oblikuje vsakokrat znova, da bi se vanj napolnilo in skozenj zazvenelo njegovo in človeško bistvo nasploh; neznanost in neopredeljivo, a vendar tu, pred nami, da ga sprejmemo vase. Gledališče se vrača k svojemu izvoru – telo v naponu in mirovanju, prvinsko; človek vzpostavljen v celoto.« (Tanja Premk, Dnevnik, 27. 12. 1975, 5)¹⁴

9 *Vetrnica* je bila ustanovljena v Ljubljani septembra 1973 pod okriljem Študentskega kulturnega društva Forum, ki je skupaj z Ljubljansko in Republiško kulturno skupnostjo tudi sofinanciralo njihove aktivnosti (Šav, 1976; Korda, 2008, 40–57). Skupina je decembra 1973 v okviru Foruma dobila tudi svoj prvi delovni prostor, in sicer v središču takratnih alternativnih umetniških praks, v kleti IV. bloka Študentskega naselja v Rožni dolini. O njihovih projektih in sodelujočih članih je le malo arhivskega gradiva: po pričevanju Milana Kristana (2009), dolgoletnega Šavovega sodelavca, je *Vetrnica* delovala v letih 1973–1981, sestava njenih članov pa se je spreminjala. V letih 1973–1976 so jedro skupine sestavljali: Vesna Dvornik, Milan Kristan, Jani Osojnik, Slavica Rukavina, Vlado Šav, Zdena Virant in Andrej Žumer. S svojimi projekti so gostovali po nekdanji Jugoslaviji, v Avstriji, Italiji, Kanadi in Izraelu (Šav, 1993, 2).

10 Dnevnik, 20. december 1974: Gledališče kot intenzivno življenje. Iz razgovora z vodjem *Vetrnice* Vladimirjem Šavom, 4.

11 Mladina, 5. december 1974: Študentsko gledališče *Vetrnica*, 20.

12 Pričevanje Milana Kristana (2009). Ta in vse nadaljnje izjave Šavovih sodelavcev Alenke Fifolt, Irene Vujanovič in Milana Kristana so avtorizirane.

13 Večer, 16. februar 1976: Revno gledališče. Ob tretji produkciji, *Kopanju*, gledališke skupine *Vetrnica*, 4.

14 Dnevnik, 27. december 1975: Razodetje novega gledališča. Večer s skupino *Vetrnica*, 5.



Sl. 2: Milan Kristan in Vlado Šav v večeru Kopanje (foto: Smiljan Šiška, 1976; zasebni arhiv Milana Kristana).

Fig. 2: Milan Kristan and Vlado Šav in the evening Kopanje (photo: Smiljan Šiška, 1976; personal archives of Milan Kristan).

Prvi neposreden stik s tehnikami *aktivne kulture* je *Vetrnica* vzpostavila jeseni leta 1975, ko sta se Vlado Šav in Milan Kristan udeležila paragledaliških delavnic, ki jih je Grotowski s sodelavci vodil na beneškem Bienalu. Šav poroča, da so se teh »praznovanj, srečanj« udeleževali tudi Grotowski in njegovi sodelavci ter nazorno opiše, kako težko mu je bilo, ko se je »v samotnem kotu nočnega parka« v improvizaciji soočil s svojim nekdanjim mentorjem Teom Spychalskim, ki ga je »poznal do dna, jaz pa sem njegovo bistvo, ki se zmeraj pokaže šele v tišini in primarnem, 'telesnem' jeziku gibanja in dejanj, odkrival prvič. Le v taki luči lahko razumemo besede o 'razorožitvi, obojestranski in popolni', in o tež(avnost)i takega dejanja. Aktivna kultura torej pomeni tudi srečanje vseh, brez izjem, na istem izpostavljenem platu razgaljene človečnosti« (Šav, 1999b, 150).

Milan Kristan pravi, da ju je prav izkušnja z ekipo Grotowskega v Benetkah spodbudila, da sta leta 1976 na samotni kmetiji v notranjskih gozdovih, v Petkovcu pri Logatcu, zasnovala ustvarjalno komuno: v hiši sta uredila preprost studio, pogosto pa sta delala tudi v naravi. Istega leta sta s *Kopanjem* gostovala v Kanadi in ZDA, leta 1977 se Kristan posveča drugim obveznostim, Šav pa se udeleži prve delavnice *aktivne kulture* na Poljskem. Po tej izkušnji se mu v Petkovcu pridruži majhna mednarodna ekipa, sestavljena iz ljudi, s katerimi se je Vlado srečal pri Grotowskem. Po pričevanju Milana

Kristana (2009) je bilo skozi njuna redka srečanja v tistem času slutiti, da je bil Petkovec ena »težavnejših, bolj mračnih in samotnih Šavovih življenjskih etap«, z veliko osebnih in ustvarjalnih prevpraševanj, ki so ostala po izkustvih, doživetih pri Grotowskem. Tudi Vlado Šav sam je izpostavil petkovško komuno kot »odgovor na *postgrotowski* travmo in dilemo«:

Naj so bila ta izkustva z vidika možnega in Grotowskemu znanega še tako 'horizontalna', iz obnašanja in besed udeležencev je bilo razbrati globoko pretresenost, svežino in srečo, vendar tudi tisto, kar najbolje označuje mnogopomenski izraz 'razrahljanost'. Na tej točki se človek začne spraševati, kako živi, kje, s kom, od česa – in kako bi lahko bilo to ali ono drugače. Seveda se to ni dogajalo pri vseh, mnogokrat pa sem v dolgih nočnih razgovorih pri takih zasebnih 'reprogramiranjih' tudi prisostvoval. Ne nazadnje se je iz njih razvila tudi naša mednarodna kulturniška komuna v Petkovcu pri Logatcu. (Šav, 1999b, 152–153)

Komuna v Petkovcu v letih 1976–1980 je bila za Šava neke vrste tranzicijsko obdobje, ob koncu katerega je sprejel odločitev za selitev nazaj na Obalo, kjer je našel možnost za najem ruševine starega mlina v dolini reke Dragonje in tam začel graditi novo življenjsko poglavje.

LJUDJE Z REKE (1981–1995)

V obdobju skupine *Ljudje z reke* je Vlado Šavu s sodelavcema Ireno Vujanovič in Milanom Kristanom uspelo realizirati kar največ vidikov *aktivne kulture*: tako v ustvarjalni kakor tudi vsakdanji življenjski praksi. V tej optiki se je učenec morda še najbolj odmaknil od učitelja: medtem ko se je Grotowski po obdobju *aktivne kulture* posvetil predvsem studijskemu delu, je Šavu v dolini reke Dragonje leta 1981 uspelo ustvariti bivanjsko-ustvarjalno skupnost, ki je sicer bila zasnovana kot komuna, a kot taka ni za dlje časa nikoli polno zaživela. So pa Zankoliči postali srečevališče številnih umetnikov, ekologov, umetnostnih terapevtov in naključnih popotnikov. Lepota vase zaprte istrske doline je bila eden izmed pomembnih atributov, da so se raznovrstne aktivnosti, predvsem delavnice za zunanje udeležence in različni uprizoritveni projekti skupine, tam neprekinjeno izvajale več kot četrto stoletja.

Vlado Šav pa se v Dragonji ni soočal le z romantično-naivnimi aspekti avantgardnega *primitivizma*, temveč tudi s povsem praktičnimi težavami življenja brez raznoterih civilizacijskih dobrin in z včasih zelo

napornim usklajevanjem ustvarjanja ter drugemu delu namenjenega časa. Njegova dolgoletna partnerka Irena Vujanovič, ki je v letih 1983–1995 tudi živela v Zankoličih, o njihovem takratnem vsakdanjiku¹⁴ »brez elektrike in z vodo v reki«, pravi:

V marsičem je bilo podobno življenju kmeta, ki si zvečer zaradi fizične utrujenosti želi predvsem spanca ali pa sprostitve: pogosto smo se zbudili ob dveh zjutraj, nato je sledilo delo v studiu; vaje za ogrevanje telesa in glasu ter improvizacije ... Obiskovalci iz Slovenije in tujine so prihajali na delavnice ali zaradi dela na projektih (tako smo uspeli zgraditi mlin, kositi ter pripraviti seno in drva za zimo), a v Dragonji niso živeli dlje časa ... Drobnica se je množila, pridelovali smo sir, strigli ovce in ročno barvali volno z naravnimi barvili. Glede hrane smo bili precej avtonomni, nekaj denarja smo pridobili preko razpisov za kulturne ter ekološke projekte kot tudi iz delavnic. Jaz sem tkala na statve in prodajala svoje izdelke, Vlado je urednikoval pri *Primorskih srečanjih* in pisal članke, nekaj let sva sezonsko obirala jabolka v Italiji. (Vujanovič, 2009)



Sl. 3: Irena Vujanovič in Vlado Šav v večeru Onkraj /Tenka črta (foto: Božidar Dolenc, 1992; zasebni arhiv Irene Vujanovič).

Fig. 3: Irena Vujanovič and Vlado Šav in the evening Onkraj /Tenka črta (photo: Božidar Dolenc, 1992; personal archives of Irena Vujanovič).

¹⁴ Regionalni studio RTV SLO Koper-Capodistria je njihovo življenje predstavil tudi v kratkem dokumentarnem prispevku *Commune della Valle della Dragogna*, avtorice Lorene Chirissi (1989). Kopijo posnetka v svojem arhivu hrani Irena Vujanovič.

Ljudje z reke so poleg alternativnih načinov samookrbe (to velja predvsem za Šava in Vujanovičeva, Milan Kristan ni stalno živel v Dragonji) razvili tri osnovne oblike svojih uprizoritvenih praks: vse do leta 1995¹⁵ so kontinuirano izvajali *izkustvene delavnice*, vzporedno pa pripravljali svoje uprizoritvene projekte (imenovane *dogodek, večer, srečanje*); od leta 1994 pa tudi t. i. *participatorne projekte*, največkrat enodnevna srečanja, ki so jih oblikovali z aktivnim sodelovanjem zunanjih udeležencev. Delavnice so sledile osnovnemu modelu, ki ga je skupina z leti dograjevala v smeri integracije elementov *aktivne kulture*, dramske terapije in izkustvene ekologije.

Po izkušnji z ene izmed tovrstnih delavnic v Zankoličih februarja 1993 lahko zapišem, da so bile predstavljene tehnike identične ali zelo sorodne vajam, ki sem jih kratko opisala v povezavi z dogajanjem na delavnicah *Gledališča Izvirov* na Poljskem. S to razliko, da je bil v Dragonji večji poudarek na celoviti izkušnji *aktivne kulture*, kar pomeni, da smo udeleženci sodelovali v vseh dejavnostih, ki so zadevale naše življenje v istrski dolini. Dnevi so se začeli zgodaj, ko se je skupina v tišini odpravila na jutranji pohod do točke, kjer smo pričakali sončni vzhod; sledile so senzorne vaje v naravi in delo v studiu. Slednje je bilo sestavljeno iz vodenih vaj in improvizacij; udeleženci so sodelovali tudi pri pripravi hrane, čiščenju skupnih prostorov in pri manjših delih v okolici. Dnevi so bili strukturirani tako, da smo imeli čas tudi za samostojne sprehode po dolini; branje, pisanje in druge ustvarjalne aktivnosti.

Na osnovi poročila Irene Vujanovič o procesu nastajanja *večera* z naslovom *Onkraj/Tenka črta*, ki ga je skupaj s Kristanom in Šavom izvajala v letih 1991–1993, je mogoče kratko predstaviti delovno metodologijo skupine: projekt je bil zasnovan na fragmentu njenih sanj, iz katerega je potem zgradila svojo uprizoritveno strukturo. Sodelavci so kontinuirano razvijali kratke akcije, t. i. *samopredstavitve*, ki so imele jasno izraženo samoraziskovalno oziroma dramaterapevtsko konotacijo; v nadaljevanju ustvarjalnega procesa so te individualne strukture skozi improvizacije postavljali v medsebojne interakcije, v različne kontekste in prostore; jih spreminjali, dodajali različna besedila ipd. V končni montaži *večera* je bila še zmeraj razvidna izhodiščna tema, a pogosto preoblikovana tako, da je vsebovala tudi delce mitskih zgodb in z njimi povezanih arhetipskih situacij, ljudskih pesmi in avtorskih tekstov.

Iz *izkustvenih delavnic* in dela na *večerih* so *Ljudje z reke* razvili tretjo obliko, t. i. *participatorne dogodke*, za katere je bil Šav prepričan, da predstavljajo tisto sintezo, ki je njegovemu učitelju Grotowskemu v razpršeni horizontalnosti *aktivne kulture* ni uspelo realizirati:

Združitev predstave in *objektivnega rituala* je torej možna. [...] Srečanje izvajalcev in ostalih udeležencev se tako odpre v novo kulturno obliko, ki predstavlja središče križanja horizontalnih in vertikalnih performativnih dimenzij. Ta kultura je možna le ob določenih vnaprejšnjih pogojih: v ustreznem in zaščitenem prostoru, ob vnaprejšnji dobri volji in ustrezni informiranosti udeležencev ter ob celovitih pripravah, izkušenosti, človeški toplini in trajni ter vsakršni pozornosti s strani izvajalcev. [...] Projekti v dolini Dragonje predstavljajo artikuliranje enega od odgovorov na vprašanje o možnosti sinteze omenjenih ključnih performativnih oblik, v katerem so tako elementi umetnosti kot obreda, družabnosti kot angažirane participacije, varnost znanega in tveganje neznanega, tako narava kot kultura. (Šav, 1999c, 43)

V *participatornih dogodkih*¹⁶ naj bi se enakovredno udeležali dve uprizoritveni praksi: gledališče (estetsko izkustvo, po Grotowskem (1995) opredeljeno s sintagmo *umetnost kot predstavljanje*) in obred (mistično, duhovno izkustvo; *umetnost kot sredstvo*). Šav v navedenem tekstu izpostavi tudi *pogoje* za to, da bi se tak skupinski dogodek lahko realiziral v obliki *objektivnega rituala*: udeleženci se morajo najprej uvesti v t. i. vaje povečane pozornosti; vzpostaviti stik z naravo in drug z drugim, sledijo *samopredstavitve* članov skupine ter povabilo k sodelovanju pri pripravi skupnih obrokov, nazadnje pa so sodelujoči pozvani tudi k samostojni izvedbi določenih vaj oziroma ustvarjalnih predlogov.

Takšna struktura dogajanja seveda odpira številne možnosti, da udeleženci skozi sodelovanje v enodnevnem srečevanju (ki večinoma poteka v tišini) s seboj, naravo in drugimi doživijo tudi izkustva, ki *presejajo* estetski užitek ob ogledu *samopredstavitve* članov skupine, ki v tem kontekstu delujejo kot nekakšne mini predstave ali performansi. Udeleženci so se kdaj srečali tudi s transpersonalnimi izkustvi kot je npr. posameznikovo občutje enosti, zlitja z naravnim okoljem. Toda: ne glede na relevantnost teh individualnih izkustev tudi Šavovi *participatorni projekti* niso zaobšli *problema površinskega*, ki ga kot nepremostljivo oviro, zaradi katere je prenehal s projekti *aktivne kulture*, navaja Grotowski. Razlika med njima je v tem, da Šav (1998, 19) kot *objektivni ritual* opredeli »sleherno dejanje, kjer posameznik ali skupina ljudi aktivno išče globljo resničnost sebe ali sveta«. Grotowski (1995, 2001c) pa se ne zadovolji z dobronamernim »iskanjem« in izpostavi problem realizacije »objektivne obrednosti«, ki se neizogibno pojavi navkljub delu z »izvornimi tehnikami«, saj avtentičnih *presežnih izkustev* v okviru tehnik *aktivne kulture* ni mogoče predvideti niti načrtno vzpodbujati, ker so pogoje-

15 Takrat se je Vujanovičeva odselila iz Dragonje in skupina *Ljudje z reke* je prenehala obstajati. Vlado Šav je naslednje leto ustanovil *Performans Studio*, kjer pa ni imel konstantnega jedra sodelavcev: Kristan in Vujanovičeva sta z njim občasno še sodelovala; vzporedno z večjim številom posameznikov, ki so se Šavu pridružili v posameznih projektih.

16 Za podrobnejše opise posameznih *participatornih dogodkov* gl. Šav 1999a; 1999b; 1999c; 2009b, 195.

na s subjektivnimi zaznavami in reakcijami. Podobno je s pojmom *animacije udeležencev*, ki ga je Šav s sodelavci pogosto uporabljal kot sinonim za vodenje delavnice ali celo kot oznako aktivnosti, ki naj bi vodile k postopni senzibilizaciji zaznavanja in re/agiranja udeležencev; Grotowski (1995, 120) pa o *animaciji* razmišlja kot o nekakšni novodobni *razčustvovanosti* in nadomestku za to, kar bi naj bilo globinsko izkustvo.

Šava je, podobno kot številne druge (ne)posredne učence Grotowskega, vodila želja po hkratni realizaciji umetniškega in obrednega v enem uprizoritvenem dogodku. Do dejanskih učinkov svojega dela pa ni uspel vzpostaviti tako brezkompromisne distance kot njegov mentor, zato je spregledoval očitno dejstvo, da intenca ustvarjalcev še ne zadostuje, da se bo med izvedbo katere izmed njihovih uprizoritvenih praks (delavnic, participatornih srečanj ali drugih dogodkov) med udeleženci dejansko uspela oblikovati obredna skupnost, povezana v skupnem izkustvu »globlje resničnosti«. Zato je bila prav tendenca po združitvi dveh raznovrstnih in težko soobstajajočih domen, obrednega in estetskega, najšibkejši vidik Šavovih javno uprizorjenih dogodkov ter participatornih srečanj; medtem ko se je v kontekstu izkustvenih delavnic vsaj delno lahko udeležala. Njegovo (pre)ohlapno pojmovanje *aktivne kulture* potrjuje tudi Irena Vujanovič, ko poroča:

Oba z Vladom sva aktivno kulturo precej široko pojmovala, saj se je po najino v takšni ali drugačni obliki pojavljala na različnih področjih (ne nujno samo na področju gledališča in kulture). Ključne osebe pri

aktivni kulturi so nama predstavljali akterji, bolje rečeno animatorji, ki so spodbujali aktivno/ustvarjalno/avtentično druženje in sodelovanje prisotnih udeležencev v skupnem dogodku ... Glede naše skupine bi lahko rekla, da je bila vsaka naša javna predstavitev primer aktivne kulture, saj je bilo povsod pomembno (aktivno/participatorno) druženje ljudi, avtentična medčloveška komunikacija, vzpostavljane ustvarjalnega dialoga/interakcije, spodbujanje ustvarjalnosti, širjenje ustvarjalnega potenciala posameznika in avtentično izkustvo, kar so vse pomembne značilnosti aktivne kulture. (Vujanovič, 2009)

Na tej točki razprave se srečamo z vprašanjem t. i. *grotovskijanstva*, kot je ameriški režiser in pionir uprizoritvenih študijev Richard Schechner (2008, 7–13) opredelil skorajda nepregledno množico praktikov na področju uprizoritvenih umetnosti, ki se od sedemdesetih let prejšnjega stoletja v svojem delu sklicujejo na ideje in (para)gledališko delo Jerzyja Grotowskega. Schechner (2008, 11) s tem poimenovanjem označi »globalni stereotip grotovskijanske predstave«, ki ga je bilo mogoče prepoznati tudi v estetiki Šavovih dogodkov: izvajalci so oblečeni v preprosta oblačila iz naravnih materialov, takšni so praviloma tudi scenski rekviziti; uprizoritve se dogajajo v zapuščenih gospodarskih poslopih, starih hišah, sakralnih prostorih ali v naravi; za osvetlitev se velikokrat uporabljajo sveče, ki potrjujejo »poglobljeno resno in duhovno atmosfero«; uprizoritveno dogajanje pa je zasnovano kot nekakšna transkulturna ritualna mešanica oziroma obredna (re)invencija, sestavljena iz



Sl. 4: Vlado Šav med vodenjem ustvarjalne delavnice v Zankoličih (foto: Božidar Dolenc, 1989; zasebni arhiv Irene Vujanovič).

Fig. 4: Vlado Šav while leading a creative workshop in Zankoliči (photo: Božidar Dolenc, 1989; personal archives of Irena Vujanovič).



Sl. 5: Senzorne vaje v naravi. Zgodnje jutro v dolini reke Dragonje (foto: Božidar Dolenc, 1989; zasebni arhiv Irena Vujanovič).

Fig. 5: Sensorial exercises in nature. Early morning in the Dragonja River Valley (photo: Božidar Dolenc, 1989; personal archives of Irena Vujanovič).

visoko simbolnih fizičnih akcij, odlomkov religiozних besedil ali/in drugih klasičnih literarnih del, zborovskega petja ipd.

Obiskovalci tovrstnih dogodkov, slednji imajo največkrat tudi »arhetipske« naslove,¹⁷ se najpogosteje znajdejo v enem izmed treh načinov prisotnosti: 1. *distancirani opazovalci – gledalci, ki dogodek vrednotijo v kontekstu uprizoritvenih umetnosti*; 2. *pričevalci*, ki se sami neposredno fizično ne vključujejo v uprizoritveno dogajanje, ki ga ne dojemajo niti skozi umetniški niti obredni kontekst, ampak ga preprosto doživljajo; 3. *aktivni (so)udeleženci*, ki v uprizoritvenem dogajanju dejansko zaznavajo obredno in/ali estetsko dimenzijo in se čutijo pozvane k aktivnemu sodelovanju (za grotowskijance je to idealni tip publike, *obredna skupnost*).

Schechner (2008, 12) odkrito pove, da kot udeleženec tovrstnih obrednih dogodkov ob njihovi apriorni »slovesni resnosti« pogosto začuti potrebo, da bi se smejal navkljub razumevanju in spoštovanju ustvarjalnih iskanj avtorjev. Podobno sem se tudi sama odzvala v nekaterih trenutkih zadnjega participatornega projekta, poimenovanega *Gozd*, ki so ga Šav, Kristan in Vujanovičeva 4. avgusta 2007 izvedli v Zankoličih ob Dragonji. Takoj ko se skuša v takšnih dogodkih vzpostavljati, usmerjati in skorajda pedagoško nadzorovati neka skupinska »obredna atmosfera«, se po moji izkušnji to, kar bi lahko dejansko bilo avtentično (če bi se porodilo samo od sebe in seveda dopuščam tudi možnost, da se to sinhrono zgodi v več udeležencih hkrati), lahko hitro spremeni v svoje nasprotje. V tej povezavi navajam

razmišljanje Alenke Fifolt, ki je s Šavom sodelovala v različnih projektih *Performans Studia*:

Pri delu z Vladom je bilo tako, da so bile nekatere reči svete in da se ni smelo iz njih hecat. In včasih se je odprlo vprašanje, koliko smo predani oz. zvesti iskanju 'globlje resničnosti' ... Medtem ko je bila večina delovnih principov smiselna, so bile nekatere reči zelo toge. Slovesna tišina in blazna resnost. Zdi se, da so bila določena gibanja, impulzi in stanja razumljeni kot bolj avtentični. Skozi lasten proces sem prišla do tega, da se z nekaterimi pogledi nisem mogla strinjati. Kar je sicer klasična pot procesa odnosa med učiteljem in učencem. (Fifolt, 2009)

Zanimiv komentar poda tudi Šavov znanec, pisatelj in literarni urednik Mare Cestnik (2009, 50–51), skozi katerega se posredno razkriva (so)odvisnost izvajalcev in udeležencev dejavnosti *aktivne kulture*. Prvi za svoje raziskave namreč potrebujejo »specifičnega uporabnika«; posameznika, ki se vsaj delno identificira z njihovimi idejami in je pripravljen slediti podanim ustvarjalno-raziskovalnim predlogom, saj se v nasprotnem primeru »izvirne tehnike« aktivne kulture lahko izkažejo za nekaj docela odvečnega:

Hudo in neopravičljivo bi se sprenevedal, če bi trdil, da me je njegova receptura ustvarjalne duhovnosti prepričala. [...] saj me že od malega ni strah noči, gozda, brezpotij, samote, čim bolj preproste pre-

17 Šavovi projekti med drugim nosijo naslednje naslove: *Onkraj/Tenka črta*, *Popotovanje*, *Pot k meni, pot k tebi*, *Ognjena noč*, *Dežela za vrati*, *Pozabljena pot*, *Romanje k mali vodi*, *Forešt*, *Dioniz*, *Romanje Grala*, *Ot(r)ok*, *Zadaj*, *Gozd* itd.

živetja, hoje, surovosti stvari – on pa je vse to izbiral, gojil, kultiviral, spreminjal v zavestno védenje ter hitro domišljene poskuse, z navdušenjem, že kar z zanosom posredoval, razmišljal o načrtnosti izzivanja ustvarjalne podzavesti, torej o šoli, domala malikoval, iskal dostope z nekakšnimi bukoličnimi ceremonijali [...] vendar sem prepričan in sem vedno bil, da Vlado kljub svojemu diplomiranemu igralskemu poklicu ni bolehal za sprenevedanjem; mogoče me je na rahli, a očitni razdalji držalo prav to, da je principe, s katerimi je živel, da bi se v njih uresničil, strogo resno tudi mislil.

Vlado Šav je z odprtimi vprašanji, pred katere ga je postavljala lastna ustvarjalna praksa, vztrajno iskal svojo *pot preko* in s to opredelitvijo dejansko mislim, da ni ostal ujet v omejitvah *aktivne kulture*, saj je ustrezno okolje za optimalno realizacijo svojih praks odkril na področju dramske oziroma integrativne umetnostne terapije, kjer je aplikacija tovrstnih tehnik zaželjena, mogoča in strokovno kontekstualizirana.

PERFORMANS STUDIO IN DRAMSKA TERAPIJA (1996–2008)

V svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju je Vlado Šav sam in z različnimi sodelavci ustvaril več uprizoritvenih projektov, ki jih je imenoval *performansi*. Šav v svoji, večinoma po Grotovskem povzeti terminologiji, s katero je v času *Vetrnice* in *Ljudi z reke* opisoval njihove uprizoritvene dogodke, ni bil dosleden: za istovrstne aktivnosti je do druge polovice devetdesetih let izmenično uporabljal izraze, kot so *večer*, *srečanje*, *soočenje*, pa vendar tudi *predstava* ali *participatorni projekt*. Po letu 1996, ko je svojo skupino preimenoval v *Performans Studio*, pa je za iste dogodke retrospektivno začel uporabljati izraz *performans* preprosto zato, ker se mu je ta oznaka zdela bolj »(post)moderna« in aktualna v kontekstu sodobne slovenske uprizoritvene umetnosti; nenazadnje pa tudi pomensko ustrezna (s čimer se je mogoče delno tudi strinjati) za opredelitev njegovih uprizoritvenih praks.

Ob tem je zanimivo, da so bili nekateri njegovi *performansi*, nastali v letih 1996–2007, javno predstavljeni v relativno klasičnih gledaliških kontekstih in da so se tudi sicer zblíževali z dramskim gledališčem: ulični performans *Dioniz* (1996) je bil v programskem okviru *Primorskega poletnega festivala* uprizorjen na ulicah koprškega mestnega jedra, nekateri drugi projekti pa so bili

premierno izvedeni v Gledališču Koper (*Potovanje Grala*, 1998; *Zadaj*, 1999) in v palači Armerija na Titovem trgu v Kopru (*Ognjena noč*, 2001; *Dežela za vrati*, 2002–2003). Predvsem v svojih samostojnih projektih tega obdobja, zadnji med njimi je bil *Ot(r)ok* iz leta 2006, se je Šav nekako povrnil k dramski igri oziroma gledališču: besedilo in fizične akcije so bile strukturirane v linearno zgodbo, gledalci smo bili razločeni od odrskega prostora in med predstavo nismo bili pozvani k aktivni soudeležbi; on sam kot izvajalec pa je bil bliže igralcu, ki v monodrami interpretira neko dramsko osebo kot performerju, ki dela z avtobiografskim materialom.

Šav je občasno še zmeraj izvajal delavnice in participatorne projekte v Zankoličih; v tem obdobju je izšla tudi večina njegovih strokovnih člankov o Grotovskem in lastnih uprizoritvenih praksah. V kontekstu uprizoritvenih umetnosti ni razvil novih pristopov oziroma načinov in oblik dela, je pa bil zelo aktiven na področju civilno-druženih dejavnosti. Leta 1996 je ustanovil *Društvo za kulturne raziskave in ekologijo*, ki je imelo tri sekcije: *Performans Studio Koper* (okvir za vse njegove uprizoritvene aktivnosti), *Družbena pobuda Obale* (predvsem iniciative, povezane z zaščito, obnovo in kulturnim oživiljanjem starega mestnega jedra Kopra), *Ekološka koordinacija Obale* (ozaveščanje o pomenu zaščite naravnega okolja, organizacija prostovoljnih akcij čiščenja obalnih klifov in zgornjega dela doline reke Dragonje).

V obdobju 1994–98 se je specializiral iz dramske oziroma integrativne umetnostne terapije ter izkustvene ekološke vzgoje,¹⁸ leta 1998 je postal tudi predavatelj in nosilec modula dramska terapija na podiplomskem študiju *Pomoč z umetnostjo – umetnostna terapija* na *Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani*. Neposredno srečanje z interdisciplinarno teorijo in različnimi izkustvenimi praksami dramske terapije je Šavu odprlo novo perspektivo na lastno delo.

V dramski in integrativni umetnostni terapiji¹⁹ sta primarni funkciji ustvarjalnega procesa samoraziskovanje ter razvoj specifičnih potencialov in socialnih kompetenc posameznika (npr. kadar gre za uporabo principov umetnostnih terapij v vzgoji, (ne)formalnem in vseživljenjskem izobraževanju, na področju socialnega dela ter različnih oblik svetovanja/pomoči z umetnostnimi izraznimi sredstvi), v kliničnih okoljih pa je proces ustvarjanja v izbranem umetnostnem mediju še bolj neposredno (psiho)terapevtsko strukturiran.

Vlado Šav je v Zankoličih deset let redno izvajal dramaterapevtske praktikume za svoje podiplomske študente in ob tem ugotavljal, da v specifičnem okolju malih

18 Od marca do maja 1994 se je iz *kreativne terapije in skupinske komunikacije* izpopolnjeval na Oddelku za kreativne terapije Univerze HAN (Hogeschool van Arnhem en Nijmegen, Nizozemska), od aprila do junija 1995 pa iz *kreativne terapije v ekološki vzgoji* na Oddelku za umetnost in umetnostne terapije Univerze Hertfordshire (Hatfield, St. Albans, Velika Britanija). Vlado Šav se je izobraževal tudi iz globinske ekologije oziroma ekozofije: novembra 1998 se je udeležil seminarja na slovitem Schumacher College (Dartington, Totnes, Velika Britanija), kjer je med njegovimi mentorji bil tudi utemeljitelj globinske ekologije, norveški filozof Arne Naess (1912–2009).

19 Šav (2003, 12) izpostavlja naslednje pozitivne učinke dramske oz. vseh umetnostnih terapij (glasbene, plesno-gibalne, likovne itd.): 1. razvijanje osebne ustvarjalnosti; 2. ozaveščanje in možnost strokovno podprte konfrontacije, transformacije, integracije vsebin/problemov, s katerimi se v ustvarjalno-terapevtskem procesu sooča posameznik; 3. dejavno in čim bolj celovito samouresničevanje človeka.



Sl. 6: Vlado Šav v performansu Zadaj, Gledališče Koper, 1999 (foto: Radovan Čok).

Fig. 6: Vlado Šav in the performance Zadaj, Koper Theatre, 1999 (photo: Radovan Čok).

izkustvenih skupin (kjer se udeleženci počutijo dovolj varni in zaupno povezani med seboj, da svojo skupino in njen ustvarjalno-terapevtski proces dojemajo kot dejanski in simbolni prostor, ki lahko zaobjame, sprejme, zdrži in podpre vse, v danem trenutku za posameznika pomembne vsebine) pogosto spontano vznikajo vse tri razsežnosti (samo)uprizorjanja, ki so bile predmet njegovega zanimanja že vrsto let: *ustvarjalno-terapevtska*, *estetska* in *objektivno-obredna ali duhovna*. Alenka Fifolt, njegova raziskovalna in ustvarjalna sodelavka v obdobju 1996–2003, je podala natančen prikaz aplikacije metod *aktivne kulture* na področje umetnostno-terapevtske prakse. Navedeni opis se nanaša na izkustveno-raziskovalni projekt *Pot k meni, pot k tebi* (Zankoliči, avgust–december 1996), ki je potekal v mali skupini pod Šavovim vodstvom:

Namen projekta je bil s pomočjo kreativnih oblik izražanja globinsko predstaviti sebe ter s pomočjo skupine razvijati bodisi svoje potenciale ali narediti korake naprej pri ozaveščanju in odpravljanju določenih težav. Vsak udeleženec naredi kratko samopredstavitve,

skupini se lahko predstavi z besedami, gibanjem, slikanjem, glasbo ali že bolj celovito oblikovano uprizoritveno akcijo. Nato se z drugimi člani skupine pogovori o problemih; potencialih, na katerih želi delati. Sodelavci mu lahko postavljajo vprašanja o čemerkoli, seveda pa vsakdo sam določi, kje so meje njegove zasebnosti. Med člani skupine velja načelo zaupnosti. V naslednji fazi procesa, ki smo jo poimenovali *delo na drugem*, se skupina v odsotnosti izbranega posameznika pogovori o vsem doživetem in pripravi zanj situacijo ter določene akcije, v katerih sodelujejo vsi. Sledi pogovor skupine o tem, kako so se počutili med delom; o morebitnih novih uvidih, izkustvih. Spoznano je podlaga za nadaljnje samopredstavitve in akcije, ki jih skupina pripravlja za posamezne člane. Vsak izmed udeležencev pripravlja samopredstavitve, se udeležuje akcij, ki so zanj pripravljene in hkrati spremlja samopredstavitve ostalih članov ter sodeluje pri pripravi akcij za druge. (Fifolt, 2009)

Iz poročila je razvidno, da je Šav v kreativno-terapevtski kontekst prenesel metode, po katerih je delal že v svojih skupinah za *aktivno kulturo*: izhodišče so posamezne osebne »zgodbe«, ki so predstavljene v obliki uprizoritvenih akcij, na katere se skozi pripravo novih uprizoritvenih struktur odzivajo drugi člani skupine. Ta pristop udejanja osnovne principe skupinskih oblik terapije navkljub temu, da je bil Šav kot vodja procesa v dveh vlogah, saj je bil hkrati aktivni član in facilitator skupine (temu se ni bilo mogoče izogniti, ker je posedoval največ izkušenj in znanj). Ne glede na to se je mogoče strinjati z Alenko Fifolt, ko pravi, da je šlo za obliko »samopomočne skupine, v kateri so vsi člani v vlogah klientov in terapevtov«, in povzame:

Skupina je lahko močan vir podpore in spodbude. Hkrati pa je omejitev tega pristopa v tem, da je način dela za drugega povsem prepuščen skupini, tj. njihovi zrelosti in sposobnosti pripraviti umestne predloge. Skupinska dinamika ima svoj proces in znotraj tega je zelo pomembno zavedanje medsebojnih relacij in zaznav drugega, ki so povezane z lastnimi projekcijami ter drugimi obrambnimi mehanizmi. Menim, da bi bil tak način dela lahko zelo primeren za intervizijsko, ob določenih spremembah pa tudi supervizijsko delo umetnostnih terapevtov. (Fifolt, 2009)

Vladu Šavu je v njegovem zadnjem ustvarjalnem obdobju, v katerem se je strokovno izpopolnjeval iz dramske terapije in hkrati tudi deloval v praksi, uspelo najbolj dosledno realizirati tisto razsežnost (samo)uprizorjanja, ki jo imenuje »iskanje neke oblike globlje resničnosti ob aktivnem sodelovanju prisotnih« (Šav, 1999a, 234). Na svoj način se je, podobno kot Grotowski, povrnil k *vertikalni osi*, saj umetnostno-terapevtsko delo poteka v intimnosti in zaupnosti dveh ali skupine, z osredotočenostjo na ustvarjalni proces ter terapevtski potencial izkustev,

ki jih udeleženci izražajo skozi izbrane kreativne medije oziroma svoj odnos s terapevtom in skupino. Estetska razsežnost teh aktivnosti je seveda prisotna in pri posameznikih lahko vodi tudi do ustvarjanja umetniških del, toda primarni fokus tovrstnega ustvarjalnega dela je nedvomno bližji temu, kar bi lahko imenovali osebnostno-razvojna ali celo duhovna (in ne umetniška) praksa.

Zadnja Šavova dela niso bili performansi ali gledališke predstave, temveč *participatorni projekt Gozd* (Zankoliči, 2007) in dve *izkustveni dramaterapevtski delavnici*, ki ju je prav tako izvedel v Zankoličih, leta 2007 in 2008. Ti dve obliki njegovih uprizoritvenih praks sta se hkrati najbolj odmaknili od *uprizorjanja v domeni umetnosti* in najbolj približali idealom *aktivne kulture*, ki jih je Vlado Šav skušal čim bolj celovito udejanjiti v svojem življenju in ustvarjanju.

SKLEP

V orisu uprizoritvenega dela ustvarjalne poti Vlada Šava so postale razvidne tri glavne oblike njegovih uprizoritvenih praks v letih 1970–2008: 1. *paragledališki dogodki (srečanja, večeri, soočanja, participatorni projekti)* so bili glavna os njegovega dela in so potekali v vseh ustvarjalnih obdobjih; 2. *izkustvene delavnice* so bile v obdobjih *Vetrnice* in *Ljudi z reke* imenovane *delavnice aktivne kulture*, v zadnjem desetletju pa (tudi strokovno nadgrajene) *dramaterapevtske*; 3. nekateri projekti,

večinoma imenovani *performans* ali *predstava*, ki jih je ustvaril predvsem v obdobju *Performans Studia*, po svojih značilnostih bližji uprizoritvenim umetnostim kot projektom *aktivne kulture*.

Z vsemi temi praksami je Šav raziskoval možnost sinteze obrednih in estetskih razsežnosti uprizoritvenega dejanja: za razliko od svojega mentorja Jerzyja Grotowskega se ni nikoli povsem odmaknil od uprizoritvenih umetnosti, čeprav se je v svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju soočil s tem, da si je po svojih osnovnih usmeritvah bližji z dramsko oz. integrativno umetnostno terapijo. Navkljub trem desetletjem (ne)odmevnih poskusov, da bi svoje uprizoritvene prakse premestil z margine v notranjost okvirja slovenskih uprizoritvenih umetnosti (čeprav je vedel, da so njegove dejavnosti v svoji esenci paragledališke), je s svojim mnogoplastnim udejanjanjem *aktivne kulture* (ne)posredno nagovoril številne: skozi vodenje izkustvenih delavnic, družbeni in naravovarstveni aktivizem, svoje literarno ustvarjanje in strokovne tekste.

Ta študija skuša predstaviti in tako vsaj delno ohraniti tisti del njegove ustvarjalnosti, ki je pripadal *neposrednemu izkustvu*, številnim uprizoritvenim akcijam in se je oblikoval skozi *srečanja, soočanja, sodelovanja* – preden se porazgubimo tudi pričevalci in se uprizoritvene prakse, ki morda predstavljajo bistveni del njegovega ustvarjalnega življenja, skupaj z Vladom Šavom spremenijo v istrski mit.²⁰

VLADO ŠAV AND ACTIVE CULTURE

Aleksandra SCHULLER

University of Primorska, Faculty of Humanities, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenia
e-mail: aleksandra.schuller@fhs.upr.si

SUMMARY

The study presents the author Vlado Šav, who has been developing a variety of practices of active culture in the Slovene space (mainly coastal Istrian) for more than three decades. Moreover, it analyzes his activities in a dialogue with the work of his teacher, Jerzy Grotowski. Three of Šav's creative periods or three groups that he headed in 1973-2008 are presented in detail: Vetrnica (Vane), Ljudje z reke (River People), and Performans Studio. Šav is uncovered as an original author whose creative development started in dramatic theatre, continued through active culture, and reached new opportunities for synthesis that opened as a result of his activities in the field of drama/integrative arts therapy.

Key words: Vlado Šav, active culture, the Dragonja river valley, *Vetrnica/The Vane*, *Ljudje z reke/The River People*, *Performance Studio*, dramatherapy, theatre and ritual

20 »Veste, za koga me imajo stari Istrani? Za krstnika, za belega, a vseeno čarovnika, ki dela ravnotežje črnemu, štrigonu, rojevalcu zla. No, tudi folklorno se da razumeti vprašanja medčloveških odnosov. Kar nekaj štigonov je na tem svetu in vedno malce premalo krstnikov, ki se s prvimi pulijo za dušice 'tistih vmes'. Mitskih oseb torej samih po sebi ni, so nekaj v duši rojenega. So močan notranji vrelec, ki ga očitno vsi potrebujemo, vprašanje je le, kdaj in kako ga pijemo. Vsekakor pa ni dobro, če se dela mit 'pri živem telesu' in če prebivalec tega telesa to mitologijo še razpihuje. Vse se plača. Označen bo za 'veliko zver', 'great big something', ki pa se ga bo ob vsej spoštljivosti najboljše ogibati. In tako bo nazadnje ostal sam, kar pa celo zverem ni vselej prijetno, ob vsej njihovi potrebi po svobodi in samoti« (Šav, 2009b, 42–43).

VIRI IN LITERATURA

- Dnevnik.** Ljubljana, Dnevnik, 1991–.
- Mladina.** Ljubljana, Mladina, 1943–.
- Večer.** Maribor, Večer, 1952–.
- Chirissi, L. (1989):** Commune della Valle della Dragogna. Dokumentarni prispevek. RTV SLO Koper-Capodistria, 17. avgust 1989.
- Banu, G. (1996):** Grotowski – the Absent Presence. V: Pavis, P.: The Intercultural Performance Reader. London - New York, Routledge, 242–246.
- Cestnik, M. (2009):** Človek z reke. Revija 2000: V spomin Vladu Šavu, 40, 207–208, 49–54.
- Grotowski, J. (1973):** Revno gledališče. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko.
- Grotowski, J. (1995):** From the theatre company to art as vehicle. V: Richards, T.: At work with Grotowski on physical actions. London - New York, Routledge, 115–135.
- Grotowski, J. (2001a):** Holiday [Swieto]: The day that is holy. V: Schechner, R., Wolford, L.: The Grotowski sourcebook. London - New York, Routledge, 215–225.
- Grotowski, J. (2001b):** Theatre of Sources. V: Schechner, R., Wolford, L.: The Grotowski sourcebook. London - New York, Routledge, 252–270.
- Grotowski, J. (2001c):** Performer. V: Schechner, R., Wolford, L.: The Grotowski sourcebook. London - New York, Routledge, 376–380.
- Innes, C. (1993):** Avantgarde theatre. 1892–1992. Revised and updated edition of Holy theatre 1981. London - New York, Routledge.
- Kolankiewicz, L. (1978):** On the Road to Active Culture. The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the years 1970–1977. Editorial arrangement and press documentation Leszek Kolankiewicz, translation Boleslaw Taborski. Wrocław, Instytut Aktora-Teatr Laboratorium.
- Korda, N. (2008):** Alter zore. V: Škrjanec, B., Grafenauer Krnc, P., Jeffs, N., Korda, N.: FV Alternativa osemdesetih: FV Alternative Scene of the Eighties. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.
- Malle, L. (1981a):** My Dinner with Andre, Part 2. [Http://www.youtube.com/watch?v=AHP7glpTSOs](http://www.youtube.com/watch?v=AHP7glpTSOs) (6. 2. 2010).
- Malle, L. (1981b):** My Dinner with Andre, Part 3. [Http://www.youtube.com/watch?v=-xugu7sj](http://www.youtube.com/watch?v=-xugu7sj) (6. 2. 2010).
- Schechner, R., Wolford, L. (2001):** The Grotowski sourcebook. London - New York, Routledge.
- Schechner, R. (2008):** Grotowski and the Grotowski-an. TDR-The Drama Review, 52, 2, 7–13.
- Šav, V. (1973):** Žeja. Koper, Lipa.
- Šav, V. (1976):** Eksperimentalna skupina Vetrnica. Ljubljana-Forum. Promocijsko gradivo. Osebni arhiv Milana Kristana.
- Šav, V. (1988):** Samorodnice: misli. Koper, samozaložba.
- Šav, V. (1990):** Stopinje v molku. Koper, samozaložba.
- Šav, V. (1991):** Popotovanje: pesmi. Koper, samozaložba.
- Šav, V. (1993):** Ljudje z reke/The River People. Prvin-skost bivanja. Koper, Ljudje z reke.
- Šav, V. (1998):** Ritualno gledališče. Od svetega v profano in nazaj. Dialogi, 34, 1–2, 11–20.
- Šav, V. (1999a):** Obred in gledališče. Annales, Series Historia et Sociologia, 9, 1 (16), 231–242.
- Šav, V. (1999b):** Grotowski in naš čas. V: Svetina, I.: Sodobno poljsko gledališče. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 35, 72–73, 133–163.
- Šav, V. (1999c):** Grotowski in mi. Dialogi, 35, 7–8, 27–43.
- Šav, V. (2001):** Gledališka transgresija Jerzya Grotowskega ali zahodna duhovna iniciacija med Elevzino in Vroclavom. Dialogi, 37, 3–4, 39–56.
- Šav, V. (2002):** Romanja domov. Ljubljana, Društvo 2000.
- Šav, V. (2003):** Oris osnov dramske terapije. Didakta, XII, 68–69, 11–13.
- Šav, V. (2009a):** Vrelec. Koper, Kulturni klub.
- Šav, V. (2009b):** Jutranja premišljevanja. Ljubljana, Društvo 2000.

Ustni viri

- Fifolt, A. (2009):** Alenka Fifolt, r. 1976, psihologinja in specialistka za pomoč z umetnostjo. Šavova sodelavka v letih 1996–2003. Ustno izporočilo. Pisni dokument z avtorizacijo izjav (Dragomer, 15. november 2009) hrani avtorica prispevka.
- Kristan, M. (2009):** Milan Kristan, r. 1953, literarni komparativist in umetnostni zgodovinar. Šavov sodelavec v letih 1974–2008. Ustno izporočilo. Pisni dokument z avtorizacijo izjav (Radovljica, 14. november 2009) hrani avtorica prispevka.
- Vujanovič, I. (2009):** Irena Vujanovič, r. 1961, sociologinja in specialistka za pomoč z umetnostjo. Šavova sodelavka v letih 1981–2008. Ustno izporočilo. Pisni dokument z avtorizacijo izjav (Koper, 10. november 2009) hrani avtorica prispevka.