

V prispevku je pojem »brutalizem«, ki je sicer oznaka arhitekturnega sloga, uporabljen kot izhodišče za premislek o paradigmi brutalistične uporabe »surovih materialov« v sodobnem slovenskem gledališču. Pri tem ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazoren prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja med nastopajočimi, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Avtor z analizo nekaterih značilnih predstav (*Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*) pokaže, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, in prispevek sklene z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe. Vprašanje, ki ga poraja ta paradigma, je, ali dokumentarni pristop in prikaz raznih oblik nasilja na odru poleg estetskega povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Ključne besede: sodobno slovensko gledališče, politično gledališče, brutalizem, potujitev, Bertolt Brecht, Jernej Lorenci, Matjaž Berger, Janez Janša, Oliver Frlić, Sebastijan Horvat

Aldo Milohnič je izredni profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Je urednik številnih zbornikov in tematskih števil kulturilnih časopisov, soavtor več knjig, avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter avtor znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Področja njegovega raziskovalnega dela so zgodovina in teorija gledališča, sodobne performativne prakse ter sociologija kulture in umetnosti.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču

Aldo Milohnić

V drugi polovici 20. stoletja so arhitekti razvili način gradnje, ki je namenoma puščal vidne armiranobetonske konstrukcije. Ta slog, ki so ga poimenovali »brutalizem«, je sledil ideji Le Corbusierja, da arhitektura pomeni »vzpostaviti razburljiva razmerja z uporabo surovih materialov (*matières brutes*)« (nav. po Jencks 301). Za brutalistični pristop v arhitekturi je značilna uporaba surovega, neobdelanega betona (*béton brut*) na, kot pravi Charles Jencks, »neusmiljeno neposreden način«, torej z uporabo gradbenih materialov in objektov »takih, kakršni so« (301). Brutalizem je »dramatizacija dobesednega prikazovanja«, saj izhaja iz prepričanja, da je predstavljanje objektov »takih, kakršni so, bolj pošteno in spodbudno, kakor če bi jim določali pomene po lastni volji ali želji«; z drugimi besedami, brutalizem je »metaforični prikaz dobesednosti« (292).

Izposodil si bom to oznako arhitekturnega sloga, ker bi rad zastavil hipotezo, da v sodobnem slovenskem gledališču lahko zaznamo paradigmo brutalistične uporabe »surovih materialov« na odru. Pri tem moramo imeti v mislih, da tudi za brutalizem v gledališču velja, kar je Reyner Banham povedal o brutalizmu v arhitekturi, ki po njegovem ni enoten slog, temveč oznaka »skupnega programa ali pristopa k arhitekturi« (10), pri katerem sta pojma estetike in etike tesno povezana. Tako pri brutalizmu v gledališču ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazoren prikaz anatomije družbenih odnosov v sodobni Evropi in zlasti v Sloveniji: psihičnega in fizičnega nasilja, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Na izbranih, paradigmatičnih primerih predstav si bomo ogledali, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, prispevek pa bom sklenil z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe.

Malomeščanska etika in duh tranzicijskega kapitalizma (*Kralj Ubu*)

Začnimo s predstavo *Kralj Ubu* v SNG Drama Ljubljana (premiera 30. januarja 2016, režija Jernej Lorenci). Kompleks Ubu je sicer zaposloval gledališke ustvarjalce vse 20. stoletje, zlasti na nekdanjem Zahodu, a tudi v našem okolju, zlasti v sedemdesetih letih (1974 v SLG Celje in 1976 v SNG Drama Ljubljana; takrat, leta 1973, nastane tudi znamenita uprizoritev *Kralja Ubuja* v beograjskem Ateljeju 212 z briljantnim Zoranom Radmilovićem v naslovni vlogi) in ob izteku stoletja oziroma na prehodu v novo tisočletje (1996 v MGL, 1999 v KUD France Prešeren, 2002 v SMG). Vsaka uprizoritev je *Kralja Ubuja* skušala umestiti v svoj čas in prostor, ga prebrati skozi kukalo takratne aktualnosti, uprizoritev v MGL, ki je nastala v letu, ko je Slovenija vložila prošnjo za članstvo v EU, pa ga je celo obarvala v modro in posula z rumenimi zvezdicami.¹ Tudi najnovejši spoprijem s tem legendarnim Jarryjevim besedilom se seveda ni mogel (in navsezadnje tudi ni hotel) izogniti njegovi inherentni političnosti. Kot je to že v navadi pri režiserju Jerneju Lorenciju in njegovi ustvarjalni ekipi, dramsko besedilo ni bilo namenjeno inscenaciji (»postavljanju na oder«), temveč je bilo idejno izhodišče za premislek o današnjem »ubujevstvu« in načinih, kako ta dognanja *udogoditi* v črni škatli ljubljanskega narodnega gledališča.

Del stroke je v uprizoritvi protimeščanske drame v meščanskem gledališču prepoznal kulturnopolitično gesto, ki je še dodatno poudarjena z njeno radikalno predelano različico (»po motivih ...«) v slogu avtorskega projekta (»zbrana dela kolektiva Ubu«).² Diagnoza sicer ni napačna, a »kulturnopolitična« težava je v tem, da se take geste množijo povsod, ne glede na tip institucije, v kateri se zgodijo, zato so nemara že izgubile del svojega prvotnega naboja. Vprašanje, ki ga poraja ta modus delovanja, je, kako in kam naprej, ne da bi prvotna radikalnost izpuhtela v maniro, v prazno gesto? Mar ni tako, da se akterji te in podobnih demontaž reprezentativnega dramskega gledališča vedno znova vračajo nazaj v »klasične« dramske predstave in televizijske šove? Te težave žal ne more odpraviti niti participacija občinstva: ali je zato, ker stopi na oder in se pomeša z igralci, občinstvo kaj bolj aktivno, delujoče, kritično posegajoče v družbene procese? Past neposrednega vključevanja je lakonično, a hkrati zelo precizno ubesedil že Alfred Jarry v eseju, ki je bil objavljen le nekaj mesecev pred krstno uprizoritvijo *Kralja Ubuja*: »Občutek soustvarjanja odpravi napor aktivnega miselnega sodelovanja« (35).

1 Zlati zaklad, ki ga Ubu razdeli ljudstvu po prevzemu oblasti, so bombončki, ki jih igralci grabijo iz vrečk, okrašenih z rumenimi zvezdicami, in jih mečejo v občinstvo. Tudi sicer je bila vizualna podoba predstave preprejena z evropskimi simboli; tako se npr. v enem prizoru pojavi kolesar (asociacija na Jarryja, ki je zelo rad kolesaril) na modrem ozadju in v krogu iz rumenih zvezdic. V tej predstavi so sicer uporabljali razne napise, med njimi tudi dva, ki sta aktualna še danes: »Varčevati je treba, pa naj stane, kar stane« in »Ne bo sprave brez trave«.

2 Med temeljitejšimi analizami predstave je vsekakor prispevek Maje Šorli in Zale Dobovšek v Amfiteatru (Šorli in Dobovšek, »Kralj Ubu«).

Po drugi strani, če vendarle za hip odmislimo to problematično razsežnost predstave, ne smemo spregledati njenih vsebinskih presežkov, npr. nazornega prikaza hierarhičnih razmerij znotraj umetniškega (delovnega) kolektiva, neizprosni gerontokracije, utrjenosti statusov in iz njih izhajajočih privilegijev. Poleg tega je, po mojem mnenju, lep donesek te predstave tudi načrtna omniprezentnost nasilja in prostaštva na odru, torej prav tistih elementov, ki so bili za en del občinstva najbolj moteči. V tej vseprisotnosti brutalnega prostaštva, ki mu je skoraj nemogoče ubežati v pogrošni prozi kapitalističnega vsakdana, je uprizoritev veliko več kot simbolistična (kar je bil značilni slog Lugné-Poejevega Théâtre de l'Œuvre, v katerem je bila leta 1896 krstna uprizoritev *Kralja Ubuja*), je realistična ali celo hiperrealistična. Tako zelo, da pride do paradoksalnega zlitja hiperrealizma in nadrealizma. Ta nenavadna zlitina bi lahko bila primer sodobne oblike absurdnega gledališča, ki z grotesknimi prijemi portretira malomeščansko kloako.³ Če v zgodovinski perspektivi, tako kot to razlaga Eric Hobsbawm (210), meščan vznikne iz prepleta med lastnino in omiko, torej iz *Besitzbürgertum* in *Bildungsbürgertum*, bi lahko malomeščana opredelili kot materialnega buržuja in ideološkega reveža. Brutalnost sodobnega kapitalizma zato ima za posledico destrukcijo omikanega meščanstva in triumf nekultiviranega, povzpetniškega malomeščanstva. Političnost Lorencijeve verzije *Kralja Ubuja* bi torej lahko izhajala iz čutno nazorne upodobitve neke dokaj depresivne družbene konstelacije, ki je produkt – če se lahko izrazim v slogu Maxa Webera – malomeščanske etike in duha tranzicijskega kapitalizma. Ali je to, po mojem mnenju ključno politično razsežnost predstave, prepoznalo tudi občinstvo, pa je vprašanje, ki ga puščam odprtega, ker nanj nimam odgovora.

Antigona: tri v enem

»Etično-politična vaja« *Trojno življenje Antigone*, ki so jo krstno uprizorili v novomeškem Anton Podbevšek Teatru (premiera 11. aprila 2017, režija Matjaž Berger), je Žiškova različica Sofoklejeve *Antigone*, najnovejša izmed mnogih predelav te mojstrovine antičnega dramatika. V 20. stoletju so bile dramske obdelave mita o Antigoni pogosto povezane z vojno: Walter Hasenclever je v času prve svetovne vojne napisal svojo pacifistično verzijo; v času druge svetovne vojne Jean Anouilh ustvari dramo, v kateri Kreon poskuša rešiti Antigono, a se ona raje odloči za smrt, ker je teže živeti kot umreti; pri Bertoltu Brechtu je Polinejk dezertar, ki se noče bojevati

³ Do takega učinka gotovo ne bi moglo priti, če se akterji ne bi zavedali, da se morajo tudi z najbolj banalnimi vsebinami spoprijeti skrajno resno. Nujnost takega pristopa je lucidno orisal Jernej Šugman v pogovoru z Zalo Dobovšek o *Kralju Ubuju*: »Če ne verjameš v to, kar na odru počneš, predstava lahko izpade popolnoma banalna, če pa popolnoma verjameš vanjo, potem banalnost izgine. Banalnost ni v stvari, ki jo počneš, ampak v odnosu do stvari. Odnos je ključen ne pa tema. Dobro besedilo še nikoli ni zagotavljalo dobre uprizoritve« (Šugman). Ker sem v trenutku, ko pišem to besedilo, še vedno pod vtisom njegove veliko prezgodnje smrti, naj mi bo dovoljena nekoliko bolj osebna opazka, da bomo Jerneja zelo pogrešali ne le zaradi njegovega velikega igralskega mojstrstva, temveč tudi zaradi takih neposrednih, vsem razumljivih, a hkrati izostrenih in prodornih misli.

v nepravični vojni. Najbolj znana slovenska obdelava, v kateri se Antigona sploh ne pojavi na odru, je različica Dominika Smoleta z začetka šestdesetih let. Med zanimivejše poskuse bi vsekakor uvrstil tudi *Kreonovo Antigono*, zgodnjo dramo Mira Gavrana z začetka osemdesetih, v kateri ta (takrat še rosno mladi) hrvaški dramatik izoblikuje lik Kreona kot spretnega manipulatorja, ki s pomočjo igre v igri ujame Antigono v svojo »mišnico«. Posebnost Žižkove verzije je uporaba Brechtove metode iz učnih komadov (*Dajevac*, *Nejevec*, *Ukrep*), ki jo lahko orišemo kot temeljni dvom o temeljnih vprašanjih. V tem je, če sledimo Brechtu, tudi ključna ontološka razlika med gledališčem (dvom) in cerkvijo (dogma). Brechtova zahteva po artikulaciji problema, premisleku o možnih rešitvah in sprejetju odločitve je kategorična. To je emancipatorno, a hkrati tudi težavno dejanje – sprejeti odločitev (in se tako subjektivizirati) pomeni hkrati sprejeti tudi odgovornost za posledice sprejete odločitve.

Žižek zajema z veliko žlico iz Sofoklejevega besedila, kar dopiše sam, pa je ponekod pretirano filozofično (z vidika dramskega dialoga celo težaško), a te slogovne hibe, ki sodijo k (ne)poznavanju »obrtnih« spretnosti, niti niso tako pomembne, saj je – bolj kot subtilnost dramskega dialoga – v ospredju domiselna struktura teksta s kar tremi možnimi epilogi.⁴ Prva možnost je tista, ki jo poznamo iz Sofoklejeve tragedije. V drugi Antigona uresniči svoj cilj (pokop Polinejka), a se mora soočiti s posledicami svojega dejanja (izguba bližnjih). Tretja možnost je izzvala nekaj vznemirjenja (najbolj je vznejevoljila Žižkovega poklicnega kolega, filozofa Tineta Hribarja) in špekulacij o tem, da naj bi avtor zagovarjal prav njo kot najboljšo (ali vsaj najmanj slabo) opcijo. V njej zbor prevzame oblast, naglo sodišče obsodi Kreona in Antigono na smrt, sledi njuna likvidacija. Če je Lacan označil zbor v *Antigoni* za »pohlevnega«, za »skupino nenevarnih kimavcev« (266), ga zdaj Žižek v *Trojnem življenju Antigone* vrača na začetek, v čas Ajshila, ko je še imel zelo pomembno vlogo v antičnem gledališču. In prav pri Ajshilu najdemo še eno, četrto možnost, ki je ostala izven Žižkovega horizonta: na koncu *Sedmerice proti Tebam* svet (parlament) sprejme demokratično odločitev, da se ne pokoplje Polinejka; Antigona se temu upre in demonstrativno razglasi, da bo opravila pogrebni obred; zbor se nato razdeli v dve skupini: ena gre za Eteoklovim pogrebom, druga za Polinejkovim. Na videz je torej odločitev demokratična, vsak državljan (v antičnem gledališču je zbor predstavnik ljudstva) se lahko odloči, kateremu izmed padlih bratov bo izrazil pieteto, ne da bi bil zaradi tega kaznovan, a vprašati se moramo, ali ni morda prav ta »spravna« rešitev, ki zabriše razliko med izdajalcem in branilcem polis, vir novih delitev in prihodnjih, morda še brutalnejših spopadov?

⁴ Avtorju se vendarle posreči sestaviti nekaj duhovitih replik, npr. tale dialog med Ismeno in Kreonom, z aluzijo na incestno razmerje med Ojdipom in Jokasto: »Ismena: Boš sinu svojemu ubil nevesto? / Kreon: Dovolj je drugih njiv, po njih naj orje! / Ismena (zase): Najin nesrečni oče oral je njivo lastne matere.«

Brutalna banalnost v Republiki Sloveniji

In to ni le retorično ali hipotetično vprašanje – pomislimo samo na krvavi razpad SFRJ. Desetdnevni oboroženi spopadi v Sloveniji so bili sicer zgolj uvertura v veliko brutalnejše vojne na Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, a za nekatera zavržena dejanja, kot je bila npr. sestrelitev helikopterja JLA, ko sta bila zgolj zavoljo propagandnega učinka hladnokrvno ubita slovenski pilot Toni Mrlak in makedonski kopilot Bojanče Sibinovski, do zdaj še nihče ni odgovarjal. Ko se je vojna premaknila proti jugovzhodu nekdanje skupne države, se je v Sloveniji začelo obdobje zakulisnih iger politične elite. Nekateri so v embargu na uvoz orožja v razpadajočo federacijo zavohali enkratno poslovno priložnost. Ko je ilegalna odprodaja orožja, ki je po odhodu JLA ostalo v Sloveniji, priplavala na površje, je izbruhnila orožarska afera, »mati vseh afer«.

V ta turbulentni čas nas je vrnila predstava *Republika Slovenija*, ki je nastala v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Zavoda Maska (premiera 20. aprila 2016), avtorji pa so deklarativno razglasili anonimnost, saj »posameznik v tem kontekstu preprosto ni pomemben«, pravijo, »pomembna je drža(va)«. Predstava je značilen primer dokumentarnega gledališča, v katerem je igra reducirana na minimum, dokumenti pa porinjeni v ospredje. V prvem dejanju je to pričevanje nekdanjega vojaškega obveščevalca, ki ga je doletela bizarna naloga, da prešteva in zлага bankovce raznih valut, ki potem, v milijonskih zneskih, izginejo neznano kam. Drugo dejanje je svojevrstna bralna uprizoritev magnetograma s sestanka takratnega državnega vrha, na katerem so se dogovorili, da se bo nehala ilegalna trgovina z orožjem (kar se potem vendarle ni zgodilo) in kako naj bi preprečili uhajanje informacij o tem podtalnem početju v javnost (pri čemer sicer niso bili kaj prida uspešni). Tretje dejanje je rekonstrukcija »afere Smolnikar« iz kar treh perspektiv oz. tako, kot so jo videli akterji tega dogodka: Smolnikar, pripadniki specialne enote Slovenske vojske in policisti, ki so prišli na kraj dogodka v Depali vasi. Prav to, zadnje dejanje, je nekakšen *crescendo* celotnega dogajanja, spektakularna rekonstrukcija militaristične akcije, v kateri vojaški specialci brutalno aretirajo Smolnikarja, ki naj bi se po njihovem sarkastičnem pričevanju zaletaval v znamenito depalovaško hruško. Epilog trgovine z orožjem je torej eskalacija nasilja (tudi v Sloveniji, ne le v drugih delih nekdanje Jugoslavije), a *facti bruti*, na katerih sta zgrajeni prvo in drugo dejanje (poročilo o štetju denarja in magnetogram sestanka pri predsedniku države), niso zato nič manj brutalni z vidika nazornega, faktografskega in neolepšanega prikaza takratnega dogajanja v državnem vrhu.

Republika Slovenija je drama o državi *in statu nascendi*, je rekonstrukcija kriminalnih dogodkov, ki so tako zgovorni, da za pristen učinek teatralnosti zadošča že navadna ponovitev teh dejanj na odru. »Dokumentarno gledališče,« pravi Peter Weiss,

začetnik te oblike uprizarjanja, »se izogiba sleherni iznajdbi, jemlje pristna gradiva, ki jih potem – v nekoliko predelani obliki, toda vsebinsko nespremenjena – ponovno pokaže na odru« (293–294). *Republika Slovenija* je pristna slovenska grozljivka, ki je toliko bolj srhljiva, ker izvira iz od nekdanj znanega, že zdavnaj domačega, nekaj tako brutalno banalnega, da deluje potujitveno že samo dejstvo, da se mora danes, četrto stoletja pozneje, s temi nečednostmi ukvarjati gledališče, ker se je obsodbi akterjev tega dogajanja slovensko pravosodje ves čas škandalozno uspešno izogibalo.

Neznosna lahkost nasilja v *Našem nasilju* in *vašem nasilju*

Slovensko mladinsko gledališče je bilo koproducent še ene predstave, ki gledalce brutalno sooča s političnimi travmami, tokrat ne le domačijskimi, kleno slovenskimi, temveč evropskimi. Idejno izhodišče predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* (premiera 13. oktobra 2016) naj bi bilo po besedah režiserja Oliverja Frljića soočenje Evrope z njeno kolonialno preteklostjo, z izkoriščanjem neevropskih ljudstev, ki pravzaprav nikoli ni prenehalo, saj se je odvisnost koloniziranih nadaljevala tudi po odhodu kolonizatorjev z ozemelj nekdanjih kolonij. To nedvomno drži in v tem smislu je Frljiću in njegovim sodelavcem uspelo pritisniti na nevralgično točko evropske zunanje politike, ki jo še vedno v veliki meri krojijo prav nekdanji kolonizatorji. A k tej ideološki hipokriziji prispevajo tudi politične elite vzhodnoevropskih držav, ki ne kažejo prav nobenega usmiljenja do prebežnikov iz tistih delov sveta, v katerih divjajo vojne in ljudje nimajo osnovnih pogojev za človeka dostojno življenje. V nekaterih med njimi – to velja zlasti za Poljsko, Madžarsko in Hrvaško – so se razbohotile radikalno desničarske sile, ki vsiljujejo konservativizem in klerikalizem ter s sistematično fašizacijo družbe spodbujajo gonjo proti svobodomiselnim posameznikom in gibanjem za napredne oblike družbene solidarnosti (z manjšinami, socialno ogroženimi, prebežniki itn.). Kadar si umetniki drznejo o tem spregovoriti v gledališčih, galerijah ali knjigah, navadno postanejo tudi oni tarče političnega linča. Prav to se je zgodilo predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki je doživela tako rekoč vse mogoče načine obstrukcije, ko je gostovala na gledaliških festivalih na Poljskem, Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, kjer so ji razne politične in cerkvene eminence grozile s tožbami in ekonomsko cenzuro (npr. tako, da se festivalu odvzamejo subvencije iz javnega proračuna), razne radikalizirane veteranske, religiozno-fanatične in politične organizacije so poskusile (tudi fizično) preprečiti izvedbo predstave, v Sarajevu so ogled predstave dovolili le članom festivalske žirije, poleg tega so desničarski mediji in internetni forumi tekmovali v blatenju Frljića in njegovih sodelavcev, pika na i pa je bila odločitev vodstva Züricher Theater Spektakla, da odpove koprodukcijsko pogodbo, pri čemer je to strahopetno dejanje poskusilo opravičiti z domnevno estetskimi razlogi.

Čemu vsa ta histerija? Kaj v predstavi je bilo tako neznosno pohujšljivega, da so množično in usklajeno planili pokonci politiki, župani, škofi, veterani in še razni drugi samooklicani varuhi javne morale? Ključna sta dva prizora: v enem igralka, ki glede na uporabljene gledališke znake predstavlja muslimanko, potegne iz svoje vagine državno zastavo (vsakič države, v kateri se predstava izvaja), v drugem pa igralec, ki glede na uporabljeno ikonografijo reprezentira Jezusa Kristusa, upodobi koitus z muslimanko, kar je videti kot posilstvo. Glede na odzive naj bi golota, spolni akt ter domnevno neprimerna uporaba verskih in državnih simbolov skazili javno moralo ter prizadeli verska in nacionalna čustva. Morda so bili nekateri prizori v predstavi res brutalni, a vsakdo, ki si je ogledal katero od prejšnjih Frlićevih predstav, zelo dobro ve, da so tovrstni prizori integralni del njegove režijske poetike. Spomnimo se samo, kako neusmiljeno je obračunal z nacionalnimi sentimentimi v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (SMG), *Kukavičluk* (Narodno pozorište Subotica), v »trilogiji o hrvaškem fašizmu« (*Bakhtanke* v HNK Split ter *Aleksandra Zec* in *Hrvatsko glumište* v HNK Rijeka), 25.671 (PG Kranj), *Zoran Đinđić* (Atelje 212 Beograd), kako je v *Pomladnem prebujenju* (ZKM Zagreb) postavil na zatožno klop katoliško cerkev zaradi pedofilije (na koncu predstave pa postavil kljukasti križ zraven razpela) in v *Kletvi* (Teatr Powszechny Varšava) radikalno problematiziral moč katoliške cerkve na Poljskem, kako je izzival z uriniranjem v *Kompleksu Ristić* (SMG), dobil prepoved veterinarske inšpekcije zaradi klanja kokoši na odru v *Dantonovi smrti* (Dubrovačke ljetne igre) itn.

Naše nasilje in vaše nasilje ni politična predstava zgolj zato, ker v njej najdemo zelo neposredne reference na eminentna politična vprašanja sodobne Evrope, politična je tudi zato, ker te reference učinkujejo kot uspešne provokacije. Frlićevi režijski prijemi so morda res včasih iritabilni, a to je tudi njihov namen. Če je kaj rdeča nit predstav, ki jih je režiral v približno zadnjih desetih letih, je to, da nihče ne more ostati ravnodušen ali nekje vmes: njegovi igralci bodisi gredo do konca pri spoprijemanju z različnimi individualnimi ali kolektivnimi nevrvalgičnimi točkami bodisi predčasno zapustijo projekt; gledalci njegovih predstav se navadno razdelijo na popolne navdušence in zagrizene sovražnike; gledališki kritiki ga bodisi slavijo kot najprodornejšega režiserja sodobnega političnega gledališča v prostoru bivše Jugoslavije (zadnjih nekaj let tudi širše) bodisi ga dajejo v nič zavoljo domnevne plakatnosti, plehkosti, pretirane politizacije ipd. Nedvomno pa *Naše nasilje in vaše nasilje* in mnoge druge Frlićeve predstave govorijo (včasih sicer z večletno zamudo) o relevantnih političnih vprašanjih, ki so – glede na žgoče odzive ne le raznih prenapetežev, temveč tudi širšega občinstva – v nekaterih okoljih še vedno tabu. V tem smislu je Frlić velemojster gledaliških škandalov, čeprav se on s to oznako verjetno ne bi strinjal.

Strukturno nasilje neoliberalnega sistema (*Manifest K*)

Socialni mir, ki ga v času ekonomske konjunktore kapital kupuje z zaposlovanjem brezposelnih, kapitalistična država pa z okrepljenimi socialnimi transferji, lahko začasno prikrije strukturno nasilje sistema, ki delo podreja kapitalu. Možno razlago te mimikrije lahko najdemo v materialistični tezi, da smoter buržoazne države ni eksploatacija *per se*, ampak prej zagotavljanje pravnih in političnih pogojev za reprodukcijo in prilaščanje presežne vrednosti v proizvodnem procesu. Država torej ne podreja delavskega razreda zaradi eksploatacije, temveč »zgolj« zagotovi politično podreditev razreda, ki je v proizvodnem procesu že podrejen kapitalu. Tleča nasprotja med delom in kapitalom se po prehodu iz konjunktore v ekonomsko krizo navadno stopnjujejo do odkritega, včasih tudi brutalnega konflikta, ki ga kapital skuša zaječiti z odpuščanjem in zapiranjem delovnih mest, država pa z uporabo bodisi mehkejših (pogajalskih) bodisi trdnejših (represivnih) sredstev. Z naraščanjem frustracij in nezadovoljstva s položajem na trgu delovne sile postajajo nakopičene kontradikcije vse očitnejše, kar pomeni, da navadno (ali vsaj potencialno) te teme ponovno pridejo na javno agendo. Tako je leta 2010 (premiera 22. maja), sredi zadnje velike ekonomske krize, nastala predstava *Manifest K*, ki problematizira destruktivnost kapitalističnih družbenih razmerij in hkrati svari pred iluzijo, da umetnost ni ujeta v ta primež. V napovedi predstave je režiser Sebastijan Horvat postavil tole diagnozo:

Kapitalistični odnosi so se z vso težo zarili v vse odnose človekovega družbenega sožitja. Tudi vsaka gledališka predstava nastaja v temeljnem risu buržoaznega ekonomskega razmerja. Vprašanje je torej, ali je sploh mogoče in kako se izviti iz temeljne ekonomije gledališke predstave, ki postavlja gledalca v pozicijo hladnokrvnega presojevalca, ločenega od predstave, kjer dolgčas prežira naš lastni dolgčas in nas vsaj za nekaj trenutkov potolaži z užitkom zunanjosti in občutkom smisla. (Horvat)

Manifest K se začne že v predavertju Stare elektrarne, kjer so nameščene mizice, za katerimi sedijo ustvarjalci predstave in gledalcem ponujajo v podpis dokument z naslovom »Pogodba o prekarnem delu«. Gledalec nima izbire – če si želi ogledati predstavo, mora pred vstopom v dvorano podpisati pogodbo, ki določa, da gledalec/delavec za sodelovanje v predstavi prejme plačilo v višini sedem evrov, a mu hkrati nalaga, da mora ta zaslužek vrniti delodajalcu (producentu), če ne sledi njegovim navodilom ali preneha z delom pred koncem predstave. Ker gledalci/delavci niso upravičeni do plačane prehrane med delom, jim delodajalec v vsakem primeru pobere vsaj del zaslužka, saj morajo iz lastnega žepa plačati sendviče, ki so jih sicer – kako ironično – sami pripravili med predstavo. Gledalca, ki ga je producent (kot njegov delodajalec) potisnil v vlogo svojevrstnega performativnega delavca, lahko doleti pogodbeni kazen tudi v primeru, da je preveč pasiven; če zgolj opazuje dogajanje in v njem aktivno ne sodeluje, ga bo predstavnik producenta opomnil na njegove pogodbene obveznosti.

Izhajajoč iz prej citirane trditve režiserja predstave, lahko sklepamo, da je odnos producenta do gledalca/delavca neprikrito izkoriščevalski z določenim (propedevtičnim) namenom: gledalec naj bi se za nekaj časa postavil v vlogo prekarnega delavca in na lastni koži začutil mizernost tega položaja. Po drugi strani pa bi ustvarjalcem *Manifesta K* lahko očitali, da so preveč naivni, če mislijo, da se lahko z gledališkimi sredstvi prepričljivo prikaže vsa brutalnost prekarnega delovnega razmerja v materialni produkciji neoliberalnega kapitalizma. Če bi bil to skrajni domet predstave, bi ta očitek držal, a *Manifest K* vendarle, vsaj manifestno, opozori na še neko pomembno razsežnost kapitalističnega sistema, namreč na specifičnost delovnega razmerja kot pravnega razmerja. Če na to razmerje pogledamo iz zgodovinske perspektive, bomo ugotovili, da izkoriščanje v sferi produkcije ni značilno samo za kapitalizem, toda samo v kapitalizmu se to izkoriščanje zagotavlja s posredovanjem sfere menjave, v katero mezdni delavci najprej vstopijo »prostovoljno«, kot svobodni subjekti, da bi lahko postali objekti izkoriščanja v sferi produkcije. V tej *cameri obscuri* kapitalističnega produkcijskega načina, v kateri so razmerja, ki se vzpostavijo v sferi menjave, obrnjena na glavo v sferi produkcije, je buržoazno pravo objektiv, ki ta razmerja prelamlja. Ali kot pravi Evgenij Pašukanis: da bi se lahko izvajalo »despotstvo tovarne«, mora obstajati »republika trga« (XI). Neposredna udeležba gledalcev je sicer v sodobnem gledališču dokaj modno početje, a uporaba participativne metode v *Manifestu K* organsko izhaja iz koncepta predstave, ki začasnemu performativnemu delavcu omogoči, da prebije ne le »četrto steno« meščanskega gledališča, temveč tudi enako trdno politično konstrukcijo – mejo med sfero produkcije in javnim prostorom.

Pasti in paradoksi političnega gledališča

Od petih predstav, ki sem jih izpostavil v tem prispevku, je samo *Manifest K* minil brez opaznejših odzivov v javnosti. Če so bili odzivi na *Kralja Ubuja*, *Trojno življenje Antigone* in *Republiko Slovenijo* polemični, so v primeru predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* v nekaterih drugih okoljih izbruhnili pravi škandali, ki so bili izrazito politično obarvani. Zanimivo je, da – vsaj v teoriji – v avtoritarnih režimih politični škandali niso tako pogosti kot v demokratičnih. Seveda ne zato, ker v teh režimih ne bi obstajali družbeni konflikti, temveč zato, ker ne poznajo instance javnosti, ki je predpogoj, da se škandal sploh zgodi. Sledeč tej tezi, bi morda lahko sklepali, da je za družbo dobro, če je prepredena s političnimi škandali, saj bi bila pogostost škandalov eno izmed meril njene demokratičnosti. A to bi bila vendarle teoretsko vulgarna in analitično naivna interpretacija, kajti politični škandali imajo tudi družbeno škodljive posledice. Težava s škandali (tudi gledališkimi) je namreč v tem, da navadno ne prispevajo k politični aktivaciji državljanov, temveč imajo v končni konsekvenci prav nasproten učinek – utrujejo njihovo politično apatičnost (prim. Käsler 316; Milohnič, »Anatomija« 55).

Naslednje vprašanje, ki ga poraja brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je, ali dokumentarni pristop (*facti bruti*) in prikaz raznih oblik nasilja na odru poleg estetskega povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej vprašati, kaj lahko naredimo s konceptom političnega v gledališču in ali politično gledališče sploh še ima kakšen učinek na javne politike v sodobnih družbah neoliberalnega kapitalizma?

Politično gledališče je koncept, ki je po eni strani odprl neko novo epistemološko polje v teoriji scenskih umetnosti, po drugi strani pa je to polje prepredeno s številnimi pastmi, ki izhajajo iz njegove inherentne protislovnosti. Na to so opozorili že mnogi, ki so se ukvarjali s tako imenovano politično, angažirano ali subverzivno umetnostjo, med prodornejšimi novejšimi prispevki na to temo, ki so izšli v Sloveniji, je npr. članek Lidije Radojević, ki pravi, da je »to, kar se danes izdaja za politično umetnost, prej kot nekakšen emancipacijski prostor, mesto sprave, kjer je dovoljeno povedati kar koli, izraziti nestrinjanje z družbeno ureditvijo, torej mesto, ki nadomešča resen družbeni upor, delegacija, ki naredi nekaj namesto nas, ki zadovolji tako tiste, ki vladajo (umetniška svoboda je neodtujljiva), kot tiste, ki imajo radi revolucijo s kavča« (366). Gledališke kulise nikoli niso bile, in tudi ne morejo biti, revolucionarne barikade, a to seveda še ne pomeni, da so gledališčniki nujno in po definiciji salonski revolucionarji. Spomnimo se samo zgovornih zgodovinskih primerov: uprizoritev Auberjeve opere *La Muette de Portici* v bruseljskem gledališču Théâtre Royal de la Monnaie leta 1830, ki je spodbudila izvajalce in občinstvo, da so se pridružili uporu belgijskega ljudstva proti nizozemski dominaciji, ki se je prav takrat začel; ali raznih frontnih gledališč in drugih gledališč upora, ki so delovala v času državljanske vojne v Španiji in v času druge svetovne vojne na slovenskem in jugoslovanskem ozemlju ipd.⁵

Umetnost sicer ne more biti nadomestek za oboroženi boj v času vojne ali za politični boj v času miru, a vsaj v turbulentnih časih navadno pride do spontanega spoprijema poprej ločenih sfer umetnosti in politike, saj je upor proti zatiralcem stvar osebne dignitete in državljskega poguma slehernega posameznika in posameznice. Današnji umetniki, ki delujejo v demokratičnih državah, se lahko pri svojem ustvarjanju sklicujejo na ustavno zagotovljene pravice in svoboščine, kar je nedvomno velik civilizacijski dosežek, a tudi to žal ima svoje slabe strani. Sodobni umetnik je namreč ujet v primež pravne ureditve, ki mu z vsakim novim predpisom zabije količek

5 Na prvi pogled se zdi nenavadno, da so, poleg raznih agitk, na osvobojenem ozemlju v Beli krajini uprizorili tudi Molièrovega *Namišljenega bolnika*, a pomen te geste moramo presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. »V vsaki dobi je treba«, pravi Benjamin v znamenitem eseju »O pojmu zgodovine«, »na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti« (217). Uprizoritve klasičnih (meščanskih) besedil na partizanskih odrih (in pred tem tudi na odru republikanskega gledališča Guerrillas del Teatro, ki je v času španske državljanske vojne prav tako uprizorilo *Namišljenega bolnika* – o tem več v Milohnič, »O dveh sunkih« in »Partizanski Molière«) tako potrjujejo tezo, da političnost gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije.

v ograjo umetnostnega vrtička in se mu hkrati dobrika s priznavanjem posebnih, samo njemu lastnih pravic, ki jim sam pravim funkcionalna umetniška imuniteta.⁶ A dokler bo obstajala širša nesvoboda, so tudi vse partikularne svobode, vključno s tisto umetniškega ustvarjanja, samo pesek v oči in pogosto, žal, samo priročen izgovor za zatiranje družbe kot celote. To je torej *limes*, ki ga politično gledališče redkokdaj prestopi, ne le zato, ker samo tega ne bi bilo sposobno narediti, temveč tudi zato, ker bi ta preskok moralo narediti skupaj s svojim občinstvom. Oliver Frlić je prav v tem zaznal politično kastriranost, s katero se mora soočiti tudi njegovo – sicer nesporno zelo angažirano – gledališče: »Moje občinstvo zagotovo ni tisti dejavnik, ki bo spreminjal družbo. Nosilec sprememb je lahko le delavski razred, če sploh še obstaja, z močno razredno zavestjo« (59).

V današnjem času je, paradoksalno, še največja grožnja svobodi umetniškega ustvarjanja prav tista oblika države, ki naj bi to svobodo varovala. Če smo imeli nekoč diktaturo državno-partijske birokracije, ki se je pri tem sklicevala na delavce, imamo zdaj diktaturo velikega kapitala in politične oligarhije, ki se sklicuje na pravno državo. Ključni problem kakršnekoli umetniške ali, širše, družbene kritike obstoječih razmer je prožnost neoliberalnega sistema, ki je sposoben brez večjih težav posrkati vse vdore kritičnega mišljenja in s tem pacificirati tudi najradikalnejše med njimi. Po drugi strani pa mora demokratična država, če želi biti vredna svojega imena, sistematično podpirati prav tiste, ki so do nje najbolj kritični. To namreč spada k sami ideji samoomejevanja oblasti v demokratičnih sistemih, seveda kolikor so ti sistemi res demokratični. A tu smo že v krempeljih novega paradoksa: zapeljivost mehanizma, s katerim se vzpostavlja ideološka hegemonija v horizontu zdajšnje poznokapitalistične družbe, je v tem, da danes za ustvarjanje krotkih podložnikov niso potrebni prav nobeni represivni ukrepi, saj se ljudje tudi brez tega radi podredijo in tega celo niti opazijo ne, ker verjamejo, da so se tako »svobodno« odločili. Podstat tega novodobnega hlapčevstva je ideološki konstrukt svobodnega subjekta, ki lastno podreditev spontano dojema kot višek svobode. In to je nemara eden tistih avtomatizmov vsakdanje, spontane in neopazne države, ki v današnjem času kliče po brechtovski potujitvi.

Brutalistična arhitektura namenoma pusti vidne armiranobetonske elemente zato, da razkrijejo način bazične konstrukcije objekta. Tudi potujitvena metoda brechtovskega gledališča izhaja iz raz-gradnje iluzionizma umetnostnega medija in si hkrati prizadeva, da spontano ideologijo, ki se skriva v vsakdanjih avtomatizmih, naredi vidno: »Samoumevnost pokažemo v neki meri kot nerazumljivo, to pa se zgodi

⁶ Imuniteta je oblika posebnega, posebej varovanega, torej privilegiranega statusa. Poleg poslancev in sodnikov, ki jim imuniteta zagotavlja posebno pravno zaščito pri opravljanju njihove funkcije, imajo ustavno priznane posebne pravice tudi nekatere druge poklicne skupine, npr. novinarji, znanstveniki, umetniki ... Imuniteta je sicer pravni pojem, katerega pomen je določen znotraj pravnega sistema, v nekoliko razširjenem ali prenesenem pomenu pa ga lahko uporabimo tudi v polju umetnosti. Več o tem v Milohnić, *Umetnost* (poglavje »Umetniška imuniteta«).

samo zato, da jo potem napravimo toliko bolj razumljivo« (Brecht 339). Brutalistični prijemi v petih obravnavanih predstavah razgalijo družbena razmerja »taka, kakršna so« in hkrati odpirajo perspektivo, iz katere jih je mogoče uzreti kot nenavadna in destruktivna. V *Kralju Ubuju* tako zasledujemo posledice tranzicijske restavracije kapitalizma, v kateri je od nekdanje meščanske omike ostalo samo še groteskno prostaštvo povzpetniškega malomeščanstva; *Trojno življenje Antigone* nas sooči s temeljnim dvomom o temeljnih vprašanjih z uporabo Brechtove potujitvene metode iz učnih komadov; v *Republiki Sloveniji* deluje potujitveno že bizarno dejstvo, da se mora z brutalno banalnostjo ilegalne trgovine z orožjem ukvarjati gledališče, ker je pri tem slovensko pravosodje povsem odpovedalo; *Naše nasilje in vaše nasilje* podira tabuje evropske politike do Bližnjega vzhoda, ki je prepojena z orientalizmom in neokolonializmom (zlasti ko gre za interese velikih zahodnih naftnih družb);⁷ *Manifest K* pa razgali iluzijo, da se umetnost lahko izmuzne izkoriščevalski destruktivnosti kapitalističnih družbenih razmerij. Vse omenjene predstave bi lahko uvrstili v kategorijo »angažirane« umetnosti, ki nagovarja občinstvo kot skupnost kritično mislečih posameznikov in posameznic. Ta strategija je lahko tudi tvegana, saj lahko hitro postane potuha občinstvu, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti pasivnosti v vsakdanjem življenju. A to še ne pomeni, da bi se sodobni umetniki zaradi tega morali prepustiti konformizmu in defetizmu; kaj drugega kot angažirana drža in spodbujanje občinstva h kritični recepciji jim niti ne preostane, če nočejo, da se njihovo ustvarjanje reducira na golo dekoracijo. Kot nazorno pokaže brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je brechtovska metoda potujitve še vedno ena izmed možnih strategij, če se prilagodi aktualnim družbenim razmeram.

⁷ Na ozadju iz zloženih ročk za bencin igralca izpišeta znano Brechtovo misel, da »petrolej zavrača pet dejanj« (*Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte*), kar posrečeno poveže vsebino in formo predstave. Brechtovo iskanje ustrezne forme za novo vsebino, ki ga zgoščeno povzame ta aforistična misel, je sicer podobno Marxovemu razumevanju njegovega dialektičnega razmerja: forma je dobra le toliko, kolikor je forma svoje vsebine.

- Banham, Reyner. *The New Brutalism*. Architectural Press, 1966.
- Benjamin, Walter. »O pojmu zgodovine.« *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, 1998, str. 213–225.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Cankarjeva založba, 1987.
- Frljić, Oliver. »Poljska javnost ni bila užaljena zaradi posiljenega dekleta s hidžabom, ampak zaradi tega, ker je bil posiljevalec Jezus.« Intervjuval Marjan Horvat. *Mladina*, 7. okt. 2016, str. 56–59.
- Hobsbawm, Eric. *Čas imperija: 1875–1914*. Sophia, 2012.
- Horvat, Sebastijan. *Manifest K*. Napoved predstave. E.P.I. center/Bunker, 22. maj 2010, www.bunker.si/slo/archives/1083. Dostop 10. dec. 2017.
- Jarry, Alfred. »O nekoristnosti teatra v teatru.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 95, št. 9, 2015/16, str. 35–38.
- Jencks, Charles. *Moderni pokreti u arhitekturi*. IRO Građevinska knjiga, 1990.
- Käsler, Dirk. »Der Skandal als ‚Politisches Theater‘. Zur shaupolitischen Funktionalität politischer Skandale.« *Anatomie des politischen Skandals*, ur. Rolf Ebbighausen in Sighard Neckel, Suhrkamp, 1989, str. 307–333.
- Lacan, Jacques. *Etika psihoanalize*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1988.
- Milohnić, Aldo. »Anatomija političnega škandala.« *Formart*, letn. 2, št. 6, 1993, str. 54–55.
- . »O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o ‚veliki uganki partizanske scene‘.« *Dialogi*, letn. 51, št. 1/2, 2015, str. 57–76.
- . »Partizanski Molière kot simbolna gesta upora.« *Dialogi*, letn. 52, št. 1/2, 2016, str. 34–56.
- . *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Maska, 2016.
- Pašukanis, Evgenij. *Splošna teorija prava in marksizem*. Sophia, 2014.
- Radojević, Lidija. »Možnost subverzije v umetnosti danes.« *Borec*, letn. 61, št. 657/661, 2009, str. 365–379.
- Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35 (digitalna različica revija je prosto dostopna na spletni strani www.slogi.si).
- Šugman, Jernej. »Česa takega še nisem počel.« Intervjuvala Zala Dobovšek. *Pogledi*, 31. jan. 2016, pogledi.delo.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel. Dostop 10. dec. 2017.
- Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« *Theater im 20. Jahrhundert*, ur. Manfred Brauneck, Rowohlt, 1989, str. 293–300.