

Razprava z uporabo primerov nekaterih najbolj provokativnih predstav Oliverja Frlijića, predstavljениh v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*), tematizira posebne taktike tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. Ta posebna strategija igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano. Frlijić s svojimi predstavami pri gledalcih ustvarja močne občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča. Obenem pa kažejo tudi na meje politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo raziskave semiotike teh posebnih Frlijićevih gledaliških strojev in odzivov nanje bomo skušali odgovoriti na vprašanja: Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike? Lahko relevantno spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma ter odpirajo vprašanja o begunski krizi, novih političnih mejah znotraj Evrope, novih oblikah orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov? Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture kot orodje za kritiko žargona pravšnjosti posttranzicijske »Evrope več hitrosti«?

Ključne besede: sodelovalno gledališče, radikalno gledališče, kastracija političnega, Oliver Frlijić, estetika odpora, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, *Naše nasilje in vaše nasilje*

Tomaz Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij o gledališču in uprizoritvenih praksah: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*, slovensko gledališče druge polovice XX. stoletja (2004), *Ranljivo telo teksta in odra* (2007), *Levitve drame in gledališča* (2008), sourednik monografij *Drama, tekst, pisava* (2008) in *Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe* (2010). Za svoje delo je prejel več nagrad.

tomaz.toporisc@guest.arnes.si

Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču?

Primer Oliverja Frljića

Tomaž Toporišič

I. Uvod

Z uporabo primerov nekaterih najbolj provokativnih predstav Oliverja Frljića, predstavljenih v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*), bomo spregovorili o posebnih taktikah tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. S pomočjo te posebne strategije igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano.

Frljićeve predstave v gledalcih zadnja leta ustvarjajo vedno močnejše občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotnosti radikalnega in političnega gledališča, hkrati pa tudi o mejah politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo semiotike teh posebnih Frljićevih gledaliških strojev in reakcij na njegove predstave si bomo zastavili naslednja vprašanja:

1. Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike in na ta način spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma?
2. Ali na ta način lahko relevantno odpirajo npr. vprašanja begunske krize, novih političnih meja znotraj Evrope, novih oblik orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov?
3. Lahko tovrstna kritika spodkoplje neoliberalno ideološko ozadje evropske družbe?
4. Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture? Zanimata nas torej razkritje in razdelava posebnih taktik politike odra, ki jih v svojih radikalnih predstavah uporablja Oliver Frljić, tudi slovenski publiki zelo dobro znani bosanski in mednarodno uveljavljeni režiser, s katerim sem imel privilegij ustvarjalno sodelovati kot dramaturg.

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetništne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Kakorkoli že, predmet naših raziskav oziroma razdelav bodo nekatere njegove najodmevnejše predstave, ki so soustvarile gledališke sezone na sončni strani Alp in naprej po Savi do Donave. Ustavil se bom ob posebnostih njegovih taktik, uporabi provokacije s pomočjo ponavljanj kot strategije, ki sprovcira igralce ali performerje njegovih predstav, da generirajo poseben material, izhajajoč iz svojega zasebnega in javnega.

Začel bom z njegovo najbrž še danes najodmevnejšo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* iz zdaj že skoraj daljnega leta 2010 in nadaljeval s predstavo, ki je odprla Festival Borštnikovo srečanje leta 2017, *Naše nasilje in vaše nasilje*. Vsaj malo se bom obregnil tudi ob nekatere druge njegove predstave, tudi ob obe poljski, za katolike že skorajda blasfemični: *Ne-božansko komedijo* (2014) in *Klatvo* oziroma *Kletev* (2017). Ti sta povzročili vrsto političnih pritiskov, poskusov odstavitev, vloženih tožb in podobno, kar je danes, v času, ko se zdi, da je politična moč gledališča omejena, če ne celo kastrirana, prava redkost.

Najprej si osvežimo spomin: Oliver Frlijić se je rodil v bosanskem Travniku (rojstnem kraju Iva Andrića), bil begunec med vojno v Bosni in potem končal študij filozofije ter gledališke režije v Zagrebu, kjer je sodeloval pri reviji *Frakcija* in režiral neodvisne projekte. V zadnjem desetletju in pol je postal eno najbolj vročih imen pojugoslovanskega in vzhodnoevropskega novega političnega gledališča ter stalni gost mednarodnih gledaliških festivalov, ki po politično in z grožnjami izsiljenem odstopu z mesta intendanta Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca na Reki leta 2016 več kot v svoji širši (bivši) domovini režira v Nemčiji ter povzroča največje škandale v dveh katoliško »navdahnjenih« državah, na Hrvaškem in Poljskem.

II. Politično sodelovalno gledališče za novo dobo

Nadaljujmo z njegovimi političnimi strategijami. V zadnjih desetih letih je Frlijić razburil desni in malo manj desni politični pol, najprej z Evripidovimi *Bakhantkami*, ki so bile prepovedane in potem po intervenciji takratnega prvega ministra hrvaška vlade Iva Sanaderja ne več prepovedane na festivalu Splitsko poletje, saj so vzpostavile za HDZ pa tudi za večji del hrvaške publike neprijetne paralele med zločini, povzročenimi v času domovinske vojne v obdobju 1991–95, in zločini v času NDH med drugo svetovno vojno. Potem leta 2009 *Turbo-Folk*, postdramski zažigalni koktajl seksa, nasilja in srbskega turbofolka in turbopopa v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki. Nato pa leta 2010 še sodelovalno ali snovalno gledališko predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* v Slovenskem mladinskem gledališču, ki je dodobra razburila tudi del slovenske kritike, da je Slavko Pezdir v osrednjem dnevniku Delo pod naslovom »Streljanje s slepimi naboji« zapisal:

Čeravno so pobudnik, soavtorji in protagonisti ter producent uprizorjenega odrskega cvetobera sovražnega govora in vsakršnega fizičnega in duševnega nasilja izbrana odrska izrazila pred premiero opravičevali s svojo vero v osveščevalno poslanstvo svoje dandanašnje različice političnega gledališča, s katero da bodo pripravili menda uspavano občinstvo v aktualnih razmerah globalnega zblojenega kapitalističnega potrošništva in neobvladljive medijske zasičenosti k razmišljanju ter nemara celo k etičnemu in političnemu opredeljevanju, se seveda ne med predstavo in ne po njej ni moglo opaziti nič takega. [...] Kot je videti, Frlijevo politično gledališče ni spremenilo, kaj šele etično prebudilo in oplemenitilo ne protagonistov in ne občinstva. Pravzaprav je le (naivno ali preračunljivo?) prisledlo na vlak pogrošnega in kurantnega medijskega zabavnštva, ki prostodušno prispeva k nadaljnemu vsesplošnemu družbenemu etičnemu onesnaženju ter eroziji estetskega čuta in okusa. (Pezdir 17)

Poglejmo si slednjo predstavo nekoliko поблиže. Frlić uporablja gledališče kot javni forum odprte debate, s pomočjo katere se proizvajajo resnice v Badioujevem smislu, da misel umetnosti producira umetnost sama.¹ Zdi se, da Frlić stoji prav na teh badioujevskih okopih in s svojim gledališčem kaže, kako umetnost ni zgolj nemišljenjska resnica, ki bi potrebovala misleca oziroma filozofa, ki jo bo mislil, temveč je sama hkrati tudi misel sebe same. Umetnost ni le svoja lastna resnica, temveč je v svojih delih že tudi premislek svoje resnice. Tako je vsaka Frlijeva predstava hkrati tudi premislek umetniške konfiguracije z imenom gledališka predstava.

Da bi mislil sodobno družbo v vseh njenih protislovnostih, hkrati pa tudi gledališče, uporablja tehniko provokacije, ki je v funkciji generativne strategije: režiser provocira igralce, ki provocirajo publiko. Včasih se ta enačba izide, včasih ne. Leta 2013 v slovitem krakovskem Starem teatru, v katerem je Frlić postavljal svojo interpretacijo igre *Nie-boska komedia* (*Ne-božanska komedija*) romantičnega pesnika Zygmunta Krasińskiego, pa premiere sploh ni bilo, in sicer zaradi provokacij in groženj skrajnih desničarjev, odstopov igralcev iz ekipe in odločitve direktorja gledališča Jana Klate, da predstavo pred premiero umakne s sporeda.

Ko Frlić govori o svojem režijskem postopku in sodelovalnem principu dela z igralci, poudarja:

Igralce povabim, naj v procesu študija predstave razgradijo mojo režisersko moč. Najprej se tega vprašanja ne lotim neposredno, ampak poskušam ustvariti situacije, v katerih lahko začnejo razmišljati o tem, da distribucija moči v gledališču ni nekaj normalnega, čeprav se nam tako zdi na prvi pogled. [...] Včasih začnem na delu z besedilom, da bi pokazal, kako deluje derridajevsko razumljen teološki oder. Ko to postane jasno, nadaljujemo z vprašanji. Kako lahko svoje delo naredimo tako, da bo delovalo tudi zunaj gledališkega območja

1 V *Malem priročniku o inestetiki* Badiou trdi, da je resnica umetnosti imanentna: »Umetnost je neko mišljenje in dela so realno tega mišljenja (ne pa njegov učinek)« (19). In nekoliko naprej: »S tega gledišča moramo trditi, da je umetnost, konfiguracija del 'v resnici', v vsaki točki mišljenje tiste misli, ki je ona sama« (26).

simbolne menjave? Kako lahko začnemo proizvajati prave učinke znotraj širšega družbenega konteksta? Temeljno vprašanje je vprašanje performativnosti. Z besedami Jona McKenzieja: Perform or else. (Soszynski nepaginirano)

Frljić se nanaša na dve temeljni misli o statusu sodobnih odrskih umetnosti: 1. Na Derridajev sloviti esej o Artaudu »Le théâtre de la cruauté et la *clôture* de la représentation« (‘Gledališče krutosti in zapora predstave’) s konceptom teološkega odra, ki ga omogoča avtor-Bog oziroma Stvarnik, ki odsoten in od daleč usmerja čas in pomen predstave oziroma predstavljanja. V svojih predstavah Frljić skuša dekonstruirati ta teološki oder, na katerem so izvajalci zgolj »interpretativni sužnji« na zemlji, ki izpolnjujejo vsemogočno voljo avtorja-stvarnika (ki – povedano z Badioujem – v 20. stoletju kot stoletju režije postane seveda režiser). 2. Na knjigo *Perform or Else* Jona McKenzieja, ki prikazuje, kako odnos med kulturno, organizacijsko in tehnološko predstavo demonstrira dejstvo, da vse te tri paradigme delujejo skupaj, da bi ustvarile močan in kontradiktoren pritisk »to perform or else«. Frljić tako skozi McKenzieja in Derridaja bere Artauda in ustvarja svoje lastne variante gledališča-kuge, ki zasebne, vojne in politične travme uporablja za preizpraševanje meja umetniške in družbene svobode, individualne in kolektivne odgovornosti, tolerance in stereotipov.

Gledališki okvir tega uprizoritvenega in performativnega laboratorija predstavljajo zgodbe z različnih delov sveta, toda primarni interes Frljićevega zanimanja ostaja periferna sfera evropske gledališke, kulturne in politične semiosfere: razpad Jugoslavije v devetdesetih letih, ki so mu sledili vojna na Hrvaškem in v Bosni ter genocid v Srebrenici. V zadnjih letih ta okvir zamenja kriza postbegunske neokatoliške in neoliberalne Evrope tukaj in zdaj z vsemi novokomponiranimi orientalizmi.

III. Gledališče kot lakmusov papir nacionalizmov

Naslov predstave *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* je prevod zadnjega verza jugoslovanske himne v hrvaščini, srbsčini in makedonščini, ki se v slovenščini (podobno kot v poljščini, slovaščini in češčini) glasi: »črna zemlja naj pogrezne tega, ki odpada«. Predstava se začne s prizorom, ki ga kritika velikokrat primerja s filmom *Podzemlje* (angl. *Underground*) Emirja Kusturice: oder je poln trupel, ki imajo v rokah pihala in trobila. Trupla počasi oživijo in vstanejo od mrtvih. V nadaljevanju predstave bodo v posebnem ritualu repetacij vedno znova umirala in oživljala. Frljić ta proces razlaga takole:

Na koncu vedno preštavamo trupla. In ta trupla postanejo zastavki novih političnih projektov. Določenih trupel se smemo spominjati in jih pokopati z vsemi častmi. Zaradi drugih pa postanemo Antigone. Govoriti moramo o vrednosti vsakega človeškega življenja, saj v nasprotnem primeru naših tisoč

ne bi bilo nič v primerjavi z njihovimi deset tisoči. Toda to je izračun, ki nam ne ustreza. Vendarle smo malo manj umirali in malo več klali. Za koga si: za Eteokla ali za Polinejka? (Frljić, Šeparović, Toporišič nepaginirano)

Z vztrajnim ponavljanjem poskusov ugledališčenja kolektivne smrti ta predstava izziva tako samo gledališko predstavljanje smrti kot tudi idejo reprezentacije nasploh. V natančnih intervalih ponavljajoča se umiranja, po katerih nastopajoči »vedno znova oživijo«, razkrivajo nemoč in kastracijo gledaliških mehanizmov reprezentacije.

V svojih predstavah Frljić govori o vojnah, ki so okrvavele prostore bivše Jugoslavije s strastjo, neposrednostjo in brezsrarnostjo npr. Jana Fabra. Njegove igralk in igralci oziroma soustvarjalci sodelovalnih predstav izvajajo artaudovski ritual ponavljanja: v sodobni verziji artaudovskega krutega gledališča vedno znova umirajo in vstajajo od mrtvih. V *Izdajalcu* svoje trupe in trupla soigralk in soigralcev ovijajo v zastave novih držav, ki so nastale na območju bivše Jugoslavije, in v zastavo Mladinskega, gledališča, ki je nekoč združevalo jugoslovanske kulture in bilo nekakšen *trade mark* »Liberté, égalité, fraternité«, tudi gesla bivše socialistične samoupravne federacije v absurdnem antinacionalističnem modnem sprevedu, ki se zelo hitro spremeni v medsebojno obračunavanje in pobijanje drugače mislečih. V *Kukavičluku* (*Strahopetnosti*, 2011) pa stojijo mirno in recitirajo imena pobitih v Srebrenici. S tem Frljić postbrechtovski testira in provocira publiko skozi pravo postdramsko gledališče, ki pa za razliko od Hans-Thiesa Lehmana in njegovega prepričanja, da gledališče danes ne more več delovati v širšem družbenem sistemu,² poskuša z neposredno politično konfrontacijo in s kazanjem na strahopetnost in nesposobnost današnje družbe, da bi se soočila s svojimi travmami, hkrati delovati na igralce in gledalce. Zato v gledališkem listu predstave Frljić vztrajno izpostavlja dejstvo, da gre za scenski esej o odnosu posameznikove in kolektivne krivde, o razpadu utopičnega gledališkega projekta KPGT Ljubiše Ristića ter o naši (ne)pripravljenosti na to, da odnos med družbeno resničnostjo in gledališčem vzamemo resno.

IV. Politična nekorektnost in estetika odpora

Frljićeve predstave pa so v svoji artaudovsko-brechtovski formi tudi ekstremno politično nekorektna. Kot zapiše kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre*, ko opiše reakcije publike na *Izdajalca* v Montrealu: »Ta politično nekorektna predstava, ki je zlobna, groteskna in parajoča, je demonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati je tudi razmislek in preizpraševanje gledališča samega, vloga umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (nepaginirano).

² Za ponazoritev te teze je najbolj povedno Lehmannovo ljubljansko predavanje »Politično v postdramskem«, objavljeno v reviji *Maska*.

Vzemimo kot drug, novejši primer, mednarodno koprodukcijo iz leta 2016 *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki jo je Frljić sopedpisal z dramaturgom Marinom Blaževićem in je doživela premiero na Dunajskih slavnostnih tednih ter požela plaz neusmiljenih kritik, ki so ji očitale politično nekorektnost, neprimernost, zastarelost in podobno. Predstava se ukvarja z zelo vročo temo migracij in evropske identitete. S tem kaže na dejstvo, da se v zadnjem času v Evropi – kot opozarja v izvrstnem eseju »Orientalizing citizenship: the legitimization of immigration regimes in the European Union« Iker Barbero –, krepi neoorientalistični diskurz, znotraj katerega se »(velikokrat muslimanske) migrante razume kot divje, necivilizirane teroristične 'druge'; z besedami Giovannija Sartorija, kot 'anti-državljanje'« (189). V času, ko je begunska problematika dobila razsežnosti »vesoljnega potopa« v biblijskem smislu, Frljić meša politično nekorektnost, drastično fizično gledališče, ki se poigrava s stereotipi reprezentacije in resničnostnih šovov. Predstava je nabito polna referenc, verskih simbolov, posilstev, mučenj, terorizma, fašizma in islamofobije, ki so podani na način uporniškega gledališča in gibanj šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja. Kot zelo svobodna interpretacija romana Petra Weissa *Ästhetik des Widerstands (Estetika odpora)*³ predstava naseli oder z bizarnimi zgodbami in s kvazidokumentarističnim gledališčem o beguncih in ujetnikih, ki v nekem trenutku artaudovskega rituala izvedejo halucinatorni *trance dance* v oranžnih guantanamojskih uniformah, že v naslednjem trenutku pa so popolnoma goli s kaligrafskimi arabskimi inskripcijami na koži, kot da bi bili iz kakšnega videa iranske videalistke Shirin Neshat, ki se ukvarja s kratkimi stiki med islamom in Zahodom. Ali pa s Kristusom, ki sestopi s križa in posili muslimanko v hidžabu ... In še bi lahko naštevali prizore, ki se izmenjujejo z igralskimi metagledališkimi intervencijami, npr. s pozivom k minuti molka za žrtve terorističnega napada v Parizu in Bruslju, ki mu sledi prošnja za minuto molka za vse žrtve evropske in ameriške politike v Siriji in na Bližnjem vzhodu. In končno handkejevsko zmerjanje publike: »I am most ashamed for you, the theatre audience. For you death is an aesthetic event.« Frljić namreč gledalce razume kot ljudi, za katere je povsem nemogoče, da bi zavzeli pozicijo distanciranega, zainteresiranega ali celo vživljajočega se opazovalca. Uprizoritev se tako zgodi »dobesedno med akterji in gledalci, celo samimi gledalci« (Fischer-Lichte 49), ki torej s svojo udeležbo in svojimi reakcijami pri Frljiću proizvedejo predstavo«. Zato je (rečeno v duhu Rolanda Barthesa) predstava vedno »rezultat interakcije med izvajalci in gledalci« (prav tam).

Frljić sam to predstavo o krizi Evrope, fundamentalizmu in fašizmu, montaži namerno kontaminiranih znakov in slik, ki napadajo vzvišeni in po originalnosti in prefinjenosti hlepeči okus srednjeevropske gledališke in kulturne elite, razume takole:

³ Ta roman-esej-zgodovina (ki je izhajal med letoma 1975 in 1981) uokvirja obdobje od tridesetih let do druge svetovne vojne, antifašistični odpor in vznik delavskih strank. Pripovedovalec se v berlinskih muzejih in galerijah srečuje s prijatelji, razpravlja o odporu v umetnosti in družbi, estetskih in političnih vprašanjih, možnosti in nezmožnosti upora in političnega angažmaja. Zgodba, katere opisljivost je težavna tako kot opisljivost Joyceovega *Uliksesa*, velja za enega izmed vrhuncev povojne nemške literature in eno temeljnih del za razumevanje nemške zgodovine 20. stoletja.

Mislim, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem – največja kvaliteta predstave *Naše nasilje in vaše nasilje*. Toda spomnimo se: tudi Handkejevo *Zmerjanje občinstva* kljub temu, da je eno izmed ključnih dramskih tekstov, ki razgrajuje različne tipe gledališkega mimezisa in ideologije, na katerih ta počiva, v institucionalnem meščanskem repertoarju nikoli ni dobilo državljske pravice. Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter. Tudi sam sodelujem v proizvodnji strukturalnega nasilja, ki je nujno za »normalno« delovanje Evrope. Nekoč mi je nekdo poskušal razložiti, da on ni del tega strukturalnega nasilja, ker kupuje *fair trade* proizvode. Vprašal sem ga, ali kupuje tudi *fair trade* nafto. (nav. po Toporišič 4)

Johannes Birringer v reviji *Theatre Journal* opiše Frlijevo gledališče kot »heavy metal«, ki ga lahko razumemo kot plakativno, z občasno uporabo taktik iz arhivov uporniškega gledališča in performansa, ki so včasih močno delovale na občinstvo. Frliji uporablja tehniko prisvajanja in reinterpretacije umetniških taktik iz preteklosti. Podobno kot pred leti Janez Janša v predstavi *Življenje I. in II (v nastajanju)* uporabi ikonični *Interior Scroll* Carolee Schneemann, v katerem igralka *Nasilja* v hidžabu vsakič iz vagine izvleče zastavico države, v kateri nastopa.

Ta posebna oblika gledališča v fris, kot ga Birringer lucidno poveže z britansko novo dramatiko devetdesetih let, po mnenju ameriškega teoretika performansa »privilegira politično vsebino s pomočjo spektakelskih gest, ki povečajo gledališke učinke« (642). Vse to seveda izhaja iz zavedanja, da ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Toda Birringer pravi: »[P]rav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za dosego ciljev uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, bolj subtilne tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače« (prav tam).

Ko piše o predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, tudi Eva Behrendt v reviji *Theater Heute* izpostavi misel, ki se zdi za nemško gledališko kritiko zelo simptomatična in povedna v svojih poskusih dekonstrukcije postkolonialističnega diskurza prvega sveta oziroma Zahodne Evrope prve hitrosti:

Brez dvoma je Frlijevo plakativno dodeljevanje krivde Zahodu popreproščeno. Povsem zgrešeno pa tudi ni. Frliji v svojem delu in v pogovoru po predstavi trdi, da samo nasilje in ponovno maščevanje lahko prineseta revolucijo, ki bi končala globalno krizo. Še bolj tehtno pa je povsem drugo vprašanje: Ali Frliji s svojo v veliki meri resno montažo kontaminiranih znakov in slik ne napada tudi drugačnega, vzvišenega in po izviranosti in prefinjenosti hlepečega okusa srednjeevropske gledališke in kulturne elite? (Behrendt 7)

Frljić očitno ne želi uporabljati normiranega gledališkega jezika za kritiko taiste resničnosti, saj je gledališki jezik že materializacija te ideologije. *Naše nasilje in vaše nasilje* je po njegovem mnenju za avstrijsko *mainstream* kritiko pričakovano preveč enostavno, pamfletsko in plakatno, saj izostanejo gledališki kodi, ki jih je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi kritika, ki jih je proglasila za univerzalno estetsko vrednost.

V. Zabrisati mejo med resničnostjo in fikcijo

Frljićeve predstave so nedvomno pomemben prispevek k razpiranju problematik nacionalizmov, orientalizmov in neoliberalizmov današnjih postdemokratičnih družb. Hkrati pa jasno kažejo na dejstvo, da je gledališče še vedno ekskluzivni medij nekega družbenega razreda, ki je ekonomsko in socialno tako privilegiran, da ga razume in si ga lahko privošči. Zato mora radikalno gledališče spremeniti gledališki diskurz in pokazati, kako normalni gledališki jezik preslikava družbeno neenakost in represijo. Ena od možnosti za spremembo gledališkega jezika je tudi v odnosu s publiko. Frljićeve predstave se prav skozi odnos s publiko izkažejo za ena od možnosti, kako se izogniti kastraciji političnega v sodobnem gledališču s posebno inačico parabaze, ki z zmerjanjem publike, skupinskim žaljenjem ljudi drugih nacionalnosti in religij, ponavljanjem smrti in ponovnih vstajenj proizvaja posebno obliko potujevanja, potujitve in razlike. A hkrati tovrstni uprizoritveni postopki včasih proizvedejo nezavedno kastracijo, saj je gledanje istočasno radikalna emancipatorna praksa, prav tako pa tudi instrument družbene kontrole, represije in izkoriščanja. Frljić od publike pričakuje reakcije, saj je prepričan, da je predstava vedno rezultat medsebojnega delovanja igralcev in gledalcev, ki vsi postanejo na nek način proto gled-igralci in igral-gledalci. Hkrati pa se zaveda, da gledališka konvencija danes vedno predpostavlja, da ima oder neko osnovno prednost, moč nad avditorijem. Zato na različne načine poskuša doseči, da bi vsaj začasno tudi politično in etično aktiviral občinstvo, in sicer tako, da uporablja posebno kvaliteto, ki jo Derrida razkrije ob Artaudu:

Odkar je »v gledališču krutosti gledalec postavljen v središče dogajanja, ki ga bo ovijalo« [nav. po Artaud 118], distanca pogleda ni več čista, ne more se ločiti od celote čutnega okolja; nameščeni gledalec ne more več *konstituirati* svojega prizora in z njim priskrbeti predmeta. Ne obstaja več niti gledalec niti uprizoritev, nastopi praznovanje [nav. po Artaud 121]. Vse omejenosti, ki prečijo klasično teatralnost [...] so bile etično-metafizične prepovedi, gube, grimase, skremžljenosti, simptomi strahu pred nevarnostjo praznovanja. (Derrida 96)

Frljićevo gledališče se upira dejstvu, da pomen izhlapeva in da današnji čas vztrajno in manično išče naslednjo »ekstremno« podobo ali »interaktivno doživetje«. Izhaja

iz situacije, ki jo natančno opiše Gómez-Peña leta 2001, a tako rekoč nespremenjena ostaja tudi danes:

Do popolnosti se nahajamo znotraj tega, kar poimenujem kultura »mainstream bizzare« [...] *Zamenjaj kanal*. Od televizijskih reportaž o masovnih morilcih, morilcih otrok, verskih kultih [...] do obsesivnega ponavljanja »resničnih zločinov«, ki so jih posneli navadni državljani ali nadzorne kamere. Vsi smo postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena, *cultura in extremis*. [...] Cilj te kulture je jasen: privabiti več konzumentov ter jih hkrati preskrbeti z iluzijo o tem, da (zastopniško) doživijo vse ostre robove in močne emocije, ki umanjajo v njihovih življenjih. (13)

Frljič s citatnim prevzemanjem in prisvajanjem ter z ironično-terorističnimi predelavami manipulativnega aparata ideologije in množičnih medijev v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Kletev* idr. izpostavlja nevarnosti svoje na videz avtentično in neideološko ukvarjanje s političnim in njegovo manipulacijo. Opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturnega biznisa*, ki vsako interkulturno umetniško dejanje že prevaja v logiko možnosti eksploatacije transpolitičnega, globalističnega ekonomskega in političnega lobija. Toda s svojo politično nekorektnostjo skuša to situacijo obrniti sebi v prid. Tako kot ameriški kulturni aktivisti skuša gledališču povrniti funkcijo prostora srečevanja umetnosti in družbene angažiranosti. Z besedami Petra Sellarsa, ki sicer govori o svojih predstavah, lahko pa bi govoril tudi o Oliverju Frljiču: »Z gledališčem se ukvarjam, da bi ugotovil, ali demokracija še deluje« (37).

Igralci v Frljičevih predstavah neprestano opozarjajo na dejstvo, da so to, kar so, igralci, izvajalci oziroma performerji, in to ostanejo tudi v trenutku »prevzemanja« začasnih vlog. To opozarjanje je v osnovi handkejevsko, npr. iz njegovega *Zmerjanja občinstva*. Frljič hkrati izhaja iz Grotowskega in njegovega odzemanja elementov reprezentacije in dramskega gledališča, a skozi besede Handkeja (ki govori o svojem *Zmerjanju občinstva*) ves čas opozarja: »Ta oder ne predstavlja ničesar ... Ne vidite nobenih predmetov, ki bi se delali, da so drugi predmeti. [...] Čas na odru se ne razlikuje od časa izven odra.' S pozdravom Stanislavskemu in tradiciji dramskega iluzionizma govorniki ugotavljajo: 'Ne delamo, kot da.'« (Garner 153).

Gledališče tako uteleša Bahtinovo dialoškost in polifonijo kot tudi deleuzovsko razliko in ponavljanja. Hkrati pa ga lahko razlagamo tudi kot posebno razlitje (*over-Flow*) politične nekorektnosti in kot gledališče mešanih medijev, ki komentira hibridizacijo kultur in politik predstavljanja v sodobnem posttranzicijskem svetu.

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. MGL, 1994.
- Badiou, Alain. *Mali priročni o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut, Društvo apokalipsa, 2004.
- Barbero, Iker. »Orientalising citizenship: the legitimation of immigration regimes in the European Union.« *Citizenship Studies*, letn. 16, št. 5–6, 2012, str. 751–768.
- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljić und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts.« *Theater Heute*, August/September 2016, str. 4–9.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie ! : Théâtre extrême.« *Jeu*, 1. jun. 2012, www.revuejeu.org/critiques/raymond-bertin/fta-maudit-soit-le-traitre-a-sa-patrie-theatre-extreme. Dostop 23. okt. 2017.
- Birringer, Johannes. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances.« *Theatre Journal*, letn. 68, št. 4, 2016, str. 633–647.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave.« Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavlanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Maska, 1996, str. 82–103.
- Frljić, Oliver; Šeparović, Borut; Toporišič, Tomaž. »On theatre corpses.« *Mladinsko Theatre*, en.mladinsko.com/performances/reprises-20152016/damned-be-the-traitor-of-his-homeland/e-library. Dostop 13. okt. 2017.
- Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek, Študentska založba, 2008.
- Garner, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in contemporary Drama*. Cornell UP, 1994.
- Gómez-Peña, Guillermo. »The New Global Culture.« *The Drama Review*, letn. 45, št. 1, 2001, str. 31–58.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem.« Prev. Anina Marn. *Maska*, letn. 17, št. 3/4, 2002, str. 6–9.
- Pezdir, Slavko. »Streljanje s slepimi naboji.« *Delo*, 5. mar. 2010, str. 17, www.delo.si/kultura/streljanje-s-slepimi-naboji.html. Dostop 19. okt. 2017.
- Sellers, Peter and Marranca, Bonnie. »Performance and Ethics: Questions for the 21st Century.« *PAJ: A Journal of Performance and Art*, letn. 27, št. 1, 2005, str. 36–54.
- Soszynski, Pawel. »Divine Kraków, Un-Divine Comedy, Talk with Oliver Frljić.« *Theatre | Biweekly*, 24. dec. 2013, www.biweekly.pl/article/4901-divine-krakow-un-divine-comedy.html. Dostop 12. okt. 2017.
- Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017*, št. 1, 2016, str. 4–6.