

Ko si gledališče upa

Lev Kreft, lev.kreft@guest.arnes.si

**Aldo Milohnič. *Gledališče upora.*
Maska, 2021.**

Aldo Milohnič, pozorni in obzirni raziskovalec gledališča, je zapisal gledališko zgodbo posebne vrste. Zgodba, pravim, ker gre za pripoved, ki je hkrati raziskovanje, in posebne vrste, ker gre za zgodovino uporov v slovenskem gledališču. Zgodba namreč jemlje v bližnje srečanje tiste momente v slovenski gledališki praksi, ki so pomenili upor – s tujko, popularno v času neoavantgarde, revolt. Revolt ni revolucija. Revolt je prevratniški, ker se upira danemu stanju stvari v svetu okrog teatra, ki očitno stoji narobe, na glavi, in terja, da se zadeve obrnejo. Revolt je prevrat za 180 stopinj, revolucija pa je po izvoru pomena krožno gibanje, torej obrat za 360 stopinj. Zato se od revolucije zvrsti v glavi, pa ste lahko tako kot v Disneylandu na koncu prav tam, kjer ste bili na začetku. Upor zahteva priznanje delovanja gravitacije: ne leti v nebo, ampak stoji trdno na tleh. Kaj je v dvajsetem in na začetku enaindvajsetega stoletja revoltiralo slovensko gledališče? Tu gre za dva vidika upora: kaj se je gledališču upiralo in čemu se je gledališče uprlo. Za prvo je bilo vedno dovolj razlogov in jih tudi zdaj ne manjka, za drugo pa je bilo treba vsakič premagati tudi gledališki odpor prevratnim posegom, politizaciji in umetniškimi novotarijam. Oba vidika upora sta izpostavljena in proučena pri naslednjih zgodovinskih gledaliških dogodkih: Delavski oder, ples Marte Paulin – partizanke Brine, partizansko gledališče in njegova uprizoritev Molièra, neoavantgardno gledališče (OHO, Pupilčki, Glej, Pekarna, Nomenklatura), mehkoteroristični Marko Breclj in brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču (*Kralj Ubu*, *Žižkova Antigona*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*). Mar je zgodba o gledališču upora tudi zgodovina v modernističnem pomenu, pri kateri velja, da si korakoma novi in novi vzniki upora podajajo štafetno palico, se učijo drug od drugega in tvorijo nekakšen vzpon ali celo napredek bodisi z vedno večjim uspehom pri gledališkem občinstvu ali pa s prav tako vedno večjim uspehom pri udeležencih in udeleženkah socialnih bojov in političnih konfliktov? Ničesar takega ni zaznati. Kar se razkriva, je zagatnost okoliščin, ki izzovejo upor, in spretnost, s katero gledališče vsakokrat ta upor izvede, in to v novih okoliščinah vsakič izrazito drugače, saj drugače ne gre, ko pa se okoliščine vrstijo od prepovedi revolucionarnih strank (že to kaže, da se zgodovina prej ponavlja, kot napreduje) prek boja z okupatorji in za drugačen družbeni red do osvobajanja telesa izpod peze protestantske in katoliške etike pa do spodletele tranzicije, ki se ji je izid prehoda iz socializma v kapitalizem

zataknil v grlu. Za to zgodovino brez napredka, ki je vsakič znova izzvala gledališki upor, bi lahko rekli s Cankarjem in Multatulijem, ki ga Cankar jemlje za iztočnico, da je tista ost, ki spodbudi uprizarjanje upora na način, ki si še vedno zasluži posebno pozornost, vedno nekaj presežnega in nedogovorjenega, tisto nekaj, česar ni bilo v programu časa in okoliščin, nekaj, kar je predstavljalo več kot razlog za nasprotovanje ali kritiko: nekaj tako nesprejemljivega, česar ni bilo v programu in je pomenilo žalitev. Gledališče upora razpre tisto nekaj, česar se brez uprizarjanja ne bi dalo pokazati, videti in realizirati. Da se je, denimo, od prvega dne tranzicije osamosvojila korupcija in je ni več mogoče nadzorovati in preprečevati, to je bilo v programu, tako kot je bilo v programu tudi, da se prav korumpiranci najbolj pridušajo nad korupcijo in jo hitijo preganjati. Ni pa bilo v programu, da moramo tem korupcionašem prepustiti potem, ko so že pograbili, kar je bilo predvideno, zdaj še zemljo, jutri še vodo in pojutrišnjem menda tudi zrak, obenem pa jim peti hvalo in slavo za te neljudske podvige. Za to uprizarjanja vredno situacijo je Ivan Cankar v besedilu, nastalem med prvo svetovno vojno, a neopazno objavljenem precej kasneje, ponudil tudi brechtovsko potujitveno podobo za to, česar v programu ni bilo, pa se je kljub temu pojavilo in vzbudilo upor: »Človeka naravnost jezi; nerodno mu je, kakor da bi sredi velike srednjeveške tragedije črno oblečeni režiser izgrešil pot za kulisami ter se nenadoma, dolg in suh, prikazal na odru med imenitno kričečimi vitezi« (Cankar 116-117). Ko se v novejši slovenski zgodovini pojavi kaj takega črnega, česar ni bilo v programu, se pojavi gledališče upora v umetniški odziv in z dejavnim posegom v okoliščine ter tudi samo ponudi nekaj presežnega, da bi naredilo vidno, kje je bilo v programu skrito očem tisto, česar ni bilo v programu. In zaradi tega, česar ni bilo v programu, ima gledališče na programu upor.

Če proučevani gledališki upori niso niz, v katerem si predhodniki podajajo izročilo z nasledniki, je vprašanje, kaj imajo ti upori razen tega, da so uporni, skupnega in po kakšnem kriteriju jih je avtor izbral, da so našli svoje mesto v razpravi. Prva osvetlitev kriterija bi bila, da je pisec tudi sam uporen in je hotel napisati nekaj, kar se upira – ne bomo rekli akademizaciji zgodovine, saj je kolega vendarle ravno akademski učitelj – tistemu tipu zgodovinjena, ki najraje upošteva le pojave in dogodke, ki se jih da povezati v vzročno-posledično sosledico na način vplivologije ali na način povzdigovanja nacionalne umetnosti, ki jo kot palčki na ramenih velikanov vsaka naslednja generacije dvigne še za kak palec ali celo klaftro višje in doseže, kar naj bi bil veličastni cilj – da nas velikani, torej vodilne gledališke nacije, opazijo in začno ceniti. Značilno za te uporne gledališke prakse je, da po pravilu ne nastajajo v osrednjih gledaliških ustanovah, kjer se sicer dosega najvišja obrtna kakovost uprizarjanja tako v igralskem kot v drugih pogledih – v razmerju do njih so gledališki upori povečini revno gledališče in (morda še boljše oznaka) iznajdljivo gledališče. Momenti upora, ki jih izbira Milohnič v svoj prikaz, so po eni plati res potopljeni v svoje posebne, lahko bi rekli celo neponovljive okoliščine, po drugi plati pa jih gladka historizacija, ki izdeluje podobo neprestanega napredka, zlahka spregleda ali uvrsti med posebneže, ki sodijo

na rob. Avtor se takemu ravnanju upira in iz vsakega od obravnavanih gledaliških fenomenov izlušči tisto nekaj, zaradi česar je to gledališče nepozabno in izjemno.

Najprej je tu Delavski oder s konca dvajsetih in začetka tridesetih let. Nastal je v okrilju Delavske telovadne in kulturne zveze Svoboda, vendar je gledališka dejavnost živetarila še po ukinitvi – prepovedi delovanja delavskih Svobod po celjskem shodu leta 1935. Okoliščine so bile zahtevne: po eni strani represija v državi, ki je trajala že od Obznane in Zakona o zaščiti države in imela vsako tako dejavnost za komunistično, po drugi strani za slovenski kulturni prostor značilen poskus, da bi se kljub razkolu vsaj v kulturnem aktivizmu ne delili na komuniste in socialdemokrate, po tretji pa tudi ves čas prisotna konfliktnost, kakšen naj bi proletarski teater sploh bil, še zlasti od ustoličenja socialističnega realizma. Milohnič prepričljivo pokaže, da je bilo to delavsko gledališče bolj vezano na avantgardno in brechtovsko koncepcijo teatra kot na ozko razumljeno »partijnost«, hkrati pa uspešno potrди, da je šlo za moment, ki je postavil na oder tisto, česar profesionalno (no, danes bi rekli prekarno, na »gaži« sloneče, ker nacionalno gledališče še dolgo v dvajseto stoletje ni imelo varnega zaposlovanja igralk in igralcev, ampak šibka pogodbeno razmerja, za katera so se angažirani lahko tresli iz meseca v mesec, kaj bo) delovanje ni moglo ponuditi: igre množice. Ta ljudsko-delavska množica, v kateri so sodelovali tudi številni mladi ilegalci komunistične partije in sindikalni aktivisti, ni od muh, saj je ta teaterski moment prav tisto, kar hkrati navdihuje z zgodovinsko vlogo, ki jo utegnejo množice, spuščene z verige, odigrati, in obuja grozo, kaj množice utegnejo storiti, ko jih bo gledališče navdihnilo v gibanje. To vlogo budilca razredne zavesti množic in vzbujevalca rešpeкта nosilcev reda pred zatiranimi množicami je Delavski oder dobro opravil, in to je bil prav tisti upor proti razmeram diktature, ki ga je bilo treba uprizoriti.

Drugi upor je ples Marte Paulin – partizanke Brine, ki je z uspehom predstavila ples osvobojenega telesa izpod trde vladavine baletnega drila in gibalnih pravil že pred drugo svetovno vojno, potem pa je v partizanih nastopala, kjer se je le dala, dokler ni prišla do konca, ker so ji to preprečile omrzline. Kar je prinesla v upor kot partizanka in plesalka, kot plesalka boja za svobodo, ni bila le nova plesna umetnost, ampak predvsem njena osebna in posebna gracioznost. Gracija, kot vemo, pomeni milino, ki je presežek nad navadno lepoto, in predstavlja milost, ki jo lahko podeljujejo le bogovi. Obe, milino in milost, je Marta Paulin namenila partizanskemu uporu, ki ga je s svojim nastopanjem hrabrila in mu dajala samozavest, ne da bi reprezentirala kaka aktualna politična sporočila, saj je bilo graciozno telo v gibanju najmočnejše sporočilo, in s tem napisala eno od najneverjetnejših poglavij plesa pri nas in tudi širše. S tem je bila v eni osebi tudi upornica proti ozkosrčno opredeljeni »partizanski brezi«, ki naj bi imela pravico nastopa v partizanski kulturi le, ko bi bila popisana z antifašističnimi parolami, kot so menili nekateri udeleženci debate o partizanski brezi – a je tudi v slovenskem glavnem štabu na koncu zmagala breza in ne parola.

Tretji upor je slovensko partizansko gledališče. Samo po sebi ni bilo izjemen pojav, saj je obstajala tako tradicija gledališča iz španske državljanske vojne kot tudi sočasna gledališka dejavnost pri glavnem štabu in v drugih delih Jugoslavije. Partizansko gledališče je bilo posledica zavestne in načrtovane odločitve, da oboroženi upor potrebuje tudi gledališko dejavnost, ki ne bo ostajala zgolj v sferi deklamacij na mitingih in izvedbe priložnostnih agitk, ki zgolj nadomeščajo politična poročila in sporočila. Tisto, kar daje Slovenskemu narodnemu gledališču, prvemu tega imena, pridih nečesa posebnega, je uprizarjanje, ki se ni omejilo na priročne in na hitro spisane nove agitke ali na stare teatarske predloge, ki so se dale neposredno navezati in prilagoditi mitingaškemu nastopanju in taktičnim ciljem. Tudi vse to je bilo seveda potrebno in v funkciji, a Slovensko narodno gledališče je svojo funkcijo oznanilo tudi drugače – tako, da se je sredi svetovne vojne lotilo uprizarjanja vesele klasike, Molièrovega *Namišljenega bolnika*. Temu bi lahko rekli teatarska in politična strategija, odločitev za seganje onkraj potreb in nuje v okoliščinah, ki so na prvi pogled onemogočale sleherno perspektivo, ki bi se dvignila nad potrebami in nujnostjo. Milohnić poudari, da ob funkcionalni borbeni vlogi gledališča in neprekinjeni dejavnosti ljubljanske Drame v okupirani prestolnici ni bilo mogoče, da bi partizansko gledališče tekmovalo z ljubljanskim po standardnih merilih teatarske kakovosti, pač pa je ubralo pot upora lastnim, slovenskim, evropskim in svetovnim okoliščinam z izrazom pripadnosti najboljši humanistični dediščini, ki je bila v tako vnebovpijočem nasprotju s temi okoliščinami, da ni mogla biti sprejeta drugače kot gesta, pravzaprav brechtovska, ki te okoliščine z enim samim nonšalantnim zamahom zavrne: ne boste nas, ne bomo se odpovedali gledališču in temu, kar človeštvu pomeni. Ko se sredi osvobojenega ozemlja in frontnih premikov pojavi taka uprizoritev, ima značaj gestusa s krepkim potujitvenim učinkom. Po izkušnjah izrednega stanja zadnjih dveh let je ta gesta tudi nam jasnejša in bližnja: vsak znak normalnosti sredi sveta, ki je iztiril, je dojet kot trenutek osvoboditve in obet, da prava osvoboditev zanesljivo pride, in za ta učinek ne potrebuje nobenih dodatnih pojasnil ali gesel.

Tretji upor je iz šestdesetih let in obsega več pobud, od začetkov OHO-ja do Pupilčkov, od novih teorij o telesu do nastanka značilnih gledališč (Glej, Pekarna, Nomenklatura ...) Kljub gledališkim uporom iz preteklosti in kljub zavrnitvi sovjetskega modela in socialističnega realizma je bila socialistična kultura z gledališčem vred takrat konservativna, ali bolje označeno, liberalna in meščanska, in táko je bilo tudi socialno in kulturno okolje nasploh. Po tej plati se je dobro ujemale z Vzhodom, od katerega se je osamosvojilo, pa tudi z Zahodom, ki se mu je le na pol približalo. Tista slavna protestantska etika, o kateri je govoril Max Weber (*Protestantska*), ki je telesu dodelila le pravico do življenja v znoju in bolečinah, zatirala pa telo, željo in čutni užitek, je s to gledališko prakso tudi pri nas rehabilitirala vse troje. Upor je bil občuten in je povzročil vrsto konfliktov, v katerih se je kulturniški vrh skušal znebiti tovrstnih prevratov in uporov in prikazoval vse to kot politično subverzivno

dejavnost, kar je tudi bila, a na drugačni ravni od tiste, ki se ji je dalo s pozicij socialistične morale in nacionalne kulturne tradicije priti do živega. Represivni posegi so seveda bili (na primer pri zaustavitvi Pekarnine najbolj ambiciozne produkcije – Ristićeve režije *Grobnice za Borisa Davidovića*, ki je bila ustavljena in je postala tudi konec Pekarne; kasneje je označila gledališka osemdeseta leta v Mladinskem, kjer je bila izvedena pod naslovom *Missa in a-minor*). O zadnji nesojeni premieri Pekarne Milohnič ne razpreda, saj je bilo o tem že veliko povedanega, Ivo Svetina pa je o tem objavil gledališki komad *Grobница za Pekarno*. Milohnič ugotovi, da so (za razliko od telesa v slikarstvu in kiparstvu, kjer golota in pohota nista bili zavrjeni s strani vladajoče morale) telesne prakse novega gledališča tako problematične, ker je v gledališču na sceni živo, gibljivo, ranljivo, boleče in užitka polno telo, ki je že samo po sebi škandalozno – še danes. Temu lahko dodamo zanimiv dodatek, da sta golota, seks in druge telesne zadeve dobile prej in lažje pravico do stalnega bivališča na filmu kot pa v gledališču. Nekaj časa je veljalo, da brez tega ne more biti uspešen in kompletan noben slovenski in jugoslovanski film. Gledališče upornega telesa ni historična minulost niti danes, saj mu sodobno re-moraliziranje človeškega bivanja daje nove možnosti in naboj, kot se vidi tudi v vlogi telesa, njegovih poželenj, krvi in drugih izločkov, v brutalizmu, ki pa, kot že ime nakazuje, v odnosu do telesa na odru ni usmerjen v sprostitev in osvoboditev telesa v užitek, ampak bolj kot na stran erosa v teatru sodi na stran teatarskega tanatosa in v razpravljanje o tem, kaj je perverzno. Med najbližjimi pojasnili, vsaj glede na gledališko perverzno, ki je v sodobnem gledališču pogosto odigrana zares, bi se veljalo vrniti k izvirnemu pomenu perverznosti kot apostaze – hude krize v bolezni, ko se bolno tkivo še zagnoji. A preden gre avtor k brutalizmu, si ne more kaj, da ne bi posebej predstavil one-man-band (zlasti po smrti Ivana Volariča - Fea) mehkega terorizma, letos umrlega Marka Breclja. Tisto, kar ga dela izjemnega, je njegova neverjetno bistra zmožnost strateško in taktično domiselnega načrtovanja pojavljanja, uprizarjanja in nastopanja. Nastopal je na gledaliških scenah vsepovsod naokrog, največ pa v Kopru pri sebi doma, pa tudi na medmrežju ga je bilo polno in redno z duhovitimi uporniškimi sporočili in analizo slovenskih okoliščin, ki je bila vredna kakega posebej sposobnega strateškega inštituta – *think-tank*. Tu gledališka zgodovina postane osebna, saj je avtor Brecljevo nastopanje na odru ne le videl v živo, ampak ga je v živo tudi zadelo, kot sam pravi, ko je šlo »za koncertni performans, ki se je zgodil (po vsej verjetnosti) davnega leta 1979 v Opatiji, v alternativnem Klubu 48,« in mu je »ostal v živem spominu, ker me je povsem navdušil in prevzel« (106). Ta prelom zgodovinske pripovedi med zgodbo – ki govori o nečem, kar so videli drugi, sledi tega pa morebiti obstajajo v kaki fotografiji, v kakem filmskem posnetku, v kakem videu, na kakem YouTubu in tako naprej – in tistim, kar sem videl sam z živim in prostim očesom (in s tem videl vse, česar nobena kamera ne zmora zajeti in doživeti). To je ločnica, ki kroji usodo gledališke uprizoritve. Marko Breclj ni samo

kar tako umrl, kot umirajo vsi drugi, ki nikdar ne nastopajo, z njim je umrla tudi možnost videti ga v živo, ko nastopa. Knjiga ima posebno dodano vrednost prav v tem, da se v njej lahko srečamo z Brecljem, kot živi v Milohničevi zaznavi in izkušnji.

Beleženje tistega, kar lahko sami vidimo, je za gledališče in za njegovo zgodovino odločilnega pomena in zato je tudi zadnje, najbolj tvegano poglavje v knjigi, ki govori o brutalizmu v sodobnem slovenskem gledališču, pomembno. Govori namreč o uprizoritvah *Kralja Ubuja* (kontroverze o tej postavitvi so šle do vprašanja, ali je to sploh še Jarry, kar je v zvezi z avantgardo res nekoliko perverzno vprašanje), Žižkove *Antigone, Republike Slovenije* v koprodukciji SMG in Maske, Frličjeve režije *Našega nasilja in vašega nasilja* ter *Manifesta K* Sebastijana Horvata. Te uvajajo v slovensko gledališče, tudi v čisto spodobne nacionalne ustanove in ne le v eksperimentalne teatre ali v avantgardne skupine, tisto, kar v arhitekturi velja za neskrto brutalnost: kazanje neokrašene in neprikrite železobetonske konstrukcije, kar je videti nekako tako kot hiše, ki so jih lastniki postavili do tiste točke, ko se je dalo naseliti vanje, potem pa so ostale brez ometa in olupšanja v predzadnji fazi, da se vidijo ves vgrajeni material in infrastrukturni tokovi. Kar je pri tem brutalnega v teh sicer raznolikih primerkih sodobnega slovenskega gledališča, je invektiva na sodobno stanje sveta in odnosov v njem, ki brez zadržkov gre do konca in nikogar in ničesar »ne špara«. Izvor brutalnega gledališča je bes, ki kaže svojo upravičenost, in ta bes ni odigran, hkrati pa bi zaradi njega lahko gledališču občinstvo zabrusilo »Et tu, Brute!«, saj ne pričakuje, da se bo brez posredovanja znašlo v vlogi Hamletovega strica v mišnici. Tu se razprava posebej pomudi pri vprašanju gledališča in političnosti. Gledališče sicer nima take iluzorične zastavitve kot olimpijski šport, ki trdi, da nima in noče nikakršne politike v svojih vrstah. Gledališče je bilo vedno politično (tudi šport je vedno političen, a to tako odločno skriva, da je njegova političnost vedno videti malo nenravna, medtem ko se gledališču političnost tako dobro prilega), zato je bilo sumljivo in je sprožalo nadzor ter navdihovalo nadzornike k cenzurnim dejanjem. Sodobno vprašanje pa je, ali političnost gledališča kaj zaleže in kje je prehod iz etične presoje v politično dejavnost. Milohnič ugotavlja in hkrati tudi pojasnjuje izvor brutalizma:

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 najbolj radikalne med njimi. (127)

Brutalizem potemtakem ni namenjen le šokiranju občinstva, ampak zlasti preprečevanju pacifikacije in vključitve v že obstoječe, da bi sploh lahko imel pridih alternative v okoliščinah, za katere večina verjame, da alternativ ne dopuščajo.

Knjiga je izraz natančnega arhivskega dela, ki so ga potrebovali starejši momenti upornega gledališča. In široke teoretične oboroženosti avtorja, da je lahko to gledališko upornost predstavil, razstavil in spet sestavil v zgodbo, ki se prav prepričljivo bere. Pri tem pa je iz obravnavane gledališke prakse, iz razsvetljenstva, ki nam je izoblikovalo meščansko gledališče, in dvajsetega stoletja, ki je dalo gledališki upor, potegnil dvojno kritiko kot orodje teatarske refleksije. Prva plat kritike je tista Kantova, ki kritizira naše zmožnosti zato, da bi tisto, kar je predmet kritike, izmojstrila in pripomogla k njegovi kompetentnosti. To je plodna kritika, ki začrta meje dosegljivega, da ne bi skakali čez plot po nepotrebem. Druga plat kritike pa je tista Marxova, ki kritiko razvija zato, da bi odkril, kje so šibke točke obravnavanega predmeta – kapitala, in ugotovil, ali obstajajo tudi historični akterji, ki bi mu utegnili priti do živega. Gledališče upora preiskuje meje upora, ki mu sicer pripada z vsem srcem, in preizkuša potencialne akterje upora, ali se odzivajo na gledališko nagovarjanje. Gledališče upora je dokaz kompetentnosti slovenskega teatra v najrazličnejših socialno-političnih okoliščinah, pa tudi do živega je prišlo vsakokrat, ko se je čutilo poklicano. In gledališče je že tak poklic, da ga k uporju nikdar ni bilo treba dolgo klicati.

- Cankar, Ivan. »Ni bilo v programu.« *Očiščenje in pomlajenje*, Državna založba Slovenije, 1976, str. 115–117.
- Svetina, Ivo. *Grobnica za Pekarno*. SiGledal, sigledal.org/geslo/Grobnica_za_pekarno. Dostop, 1. marec 2022.
- Weber, Max. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Prevedla Pavel Gantar in Štefan Vevar, spremna beseda Frane Adam, Studia humanitatis, 2002.