UDK 792.02(497.4)

Prispevek obravnava uprizoritev *Nemoč* v produkciji Mini teatra, za katero domneva, da sodi v polje političnega gledališča, čeprav samo pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji individualne človeške usode. Izhodiščno vprašanje prispevka se glasi: Kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega, nanj pa najprej odgovarja s pregledom nekaj novejših pristopov k polju performativnega in vlogi političnega v njem (Read, Pavis, Lavender). Kot zgled novega razumevanja političnega v gledališču oz. performansu nato izloči iz uprizoritve samo kratek odlomek, v katerem nastopajoči uprizori performativni kaos oz. popolno disociacijo sveta, ki si ga ni mogoče prilastiti. V njem se z domala neobvladljivo hitrostjo odvije »historični« potek tako razvoja individualne osebnosti kot evolucije skupnosti. Na ta način sama predstava postane akt političnega, ki ne potrebuje nobene dodatne politizacije. Uprizoritev »nemoči« pravzaprav manifestira novo moč igre, ki se lahko realizira ali kot moč nove politike oz. politične akcije ali zgolj kot sposobnost preživeti »stanje radikalne negotovosti«.

Ključne besede: Böll, Varufakis, Škrlec, Read, Lavender, Pavis, *Nemoč*, šibka politika, disociacija

Blaž Lukan (1955) je doktor dramaturgije, dela kot praktični dramaturg v gledališču in pri filmu, piše gledališke kritike, spremne besede za knjižne objave dram in strokovnih besedil slovenskih in tujih avtorjev ter znanstvene razprave s področja dramatike in teorije scenskih umetnosti. Je docent za dramaturgijo na UL AGRFT. Napisal je več knjig, med njimi sta *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001) in *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013).

blaz.lukan@guest.arnes.si

Nemoč političnega. Moč igre

Blaž Lukan

1. V svojem prispevku bom najprej skiciral splošno teoretsko situacijo znotraj študijev sodobnih scenskih umetnosti glede razmerja med politiko in gledališčem oz. sodobnimi performativnimi praksami, nato pa bom skozi imanentno analizo[1] konkretnega primera, gledališke uprizoritve *Nemoč*,[2] skušal ponuditi nekaj sklepov.

2. Uprizoritev *Nemoč* sodi v polje političnega gledališča samo pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji neke individualne usode, izgubljene eksistence, izvirajoče iz romaneskne proze. Pri tem uprizoritev njene »izgube« ne vidi toliko v domeni Böllovega romana *Klovnovi pogledi*, od katerega se v procesu nujne redukcije precej odmakne, temveč v novem kontekstu, v okvirih specifične adaptacije oz. kombinacije Böllove proze z Varufakisovo poljudnoekonomsko esejistiko *Globalni minotaver*, ki jo prav tako poenostavi za scenske potrebe, na ta način pa proizvede dovolj nastavkov za konstrukcijo paradigmatske osi, ki omogoča razpravo tudi na ravni političnega diskurza.

3. Mimo povedanega bi lahko o političnem v scenski praksi govorili tudi že samo na podlagi dispozitiva, ki določeno prakso kontekstualizira znotraj političnega. Ta namreč, prvič, omogoča avtorju ustrezno stopnjo subjektivacije v analizi reprezentacijskih politik, kar je akt »politizacije« subjekta; drugič, se enakopravno vključuje v diskusijo o političnem, ki poteka znotraj pričujočega tematskega bloka, in potemtakem tudi svoj objekt na površini dovolj nedvoumno politizira; tretjič, v javni prostor implementira konkretno analizo performativnih strategij, ki omogočajo politične identifikacije; in četrtič, (ne)hote politizira tudi bralca tega zapisa, ki predstave ali sploh ni videl ali o njej še nima izdelanega mnenja.

4. Za pomoč pri definiciji političnega v *Nemoči* oz. *Nemoči* kot protopolitičnega gledališča in v skladu z znano Pavisovo mislijo, da je sodobna analiza predstave/performansa nujno kontekstualna, moramo zgornjemu pripisati še nekaj opomb, ki se dotikajo »zunanjih« okoliščin uprizoritve. *Nemoč* je nevladna produkcija, premierno izvedena v ljubljanskem Mini teatru, na novem prizorišču tega neinstitucionalnega

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

1 Metodo »imanentne analize« si izposojam iz literarne vede (»imanentna interpretacija«).

2 *Nemoč*. Po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa. Režiser in avtor dramatizacije Primož Ekart. Igra Nik Škrlec. Produkcija Imaginarni in Mini teater. Premiera 3., 4. 12. 2016.

gledališča, v še neadaptiranih in »surovih« prostorih sosednje zgradbe na Križevniški ulici v Ljubljani. Produkcija in prizorišče na videz ustrezata temeljni dihotomiji, ki jo vzpostavi sama predstava, a z nekaj razlikami. Nevladna produkcija še ne pomeni tudi »produkcija brez vladnih sredstev«, čeprav je podvržena njihovi izrazito nesorazmerni porazdelitvi glede na produkcijo javnih zavodov, torej se nujno umešča tudi v ekonomske delitvene procedure oz. v razmerje med zasebnim in javnim. Novo prizorišče Mini teatra je zasebna lastnina, a je, vsaj za zdaj, namenjeno javnim scenskim produkcijam in delno adaptirano v javni – morda bi lahko rekli več kot javni, nacionalni, morda celo nadnacionalni – Judovski kulturni center, s čimer je njegov status institucionalno polivalenten. Producenta svoje pozicije v tem pogledu v uprizoritvi ne tematizirata in se njeni kontekstualizaciji v polju kulturnih politik odpovedujeta.[3] Prizorišče, ki bi ga na prvi pogled lahko definirali kot *site-specific*, nastopa v funkciji »odra«, saj *Nemoč* po vsem sodeč noče biti *site-specific* uprizoritev, ki bi popolnoma ustrezala kvalifikacijam ambientalnega žanra, temveč uprizoritev, ki zgolj »nadomesti« artificialno scenografijo z »naravno«.[4] Morda bi lahko rekli, da se uprizoritev zgolj intuitivno umesti v neadaptirani, surovi prostor in nato, ne da bi to hotela, prevzame zgolj videz *site-specific* projekta: s prostorom namreč ne vzpostavi nobene posebne napetosti. Uprizoritev tudi ne problematizira pozicije gledalca in je v tem pogledu kljub hkratni postavitvi gledalca in izvajalca v »intimni« prostor tradicionalistična; kljub temu pa bi lahko rekli, da, po Rancièrju, najde gledalcu mesto, ki ustreza njegovemu mestu v skupnosti (*Emancipirani* 15), oz. ga na določeno mesto brez posebne utemeljitve preprosto delegira. Omeniti je treba še, da predstavo odigra mlad igralec (gre za igralski solo ali »monodramo«), ki šele vstopa v vsa estetska oz. ekonomska razmerja, o katerih govori uprizoritev in v katerih zalotimo tudi samo produkcijo, kar bi lahko bil – recimo nekoliko naivno – razlog več za to, da mu (ali uprizoritvi) verjamemo.

5. Zadnji omembi, torej naivnost in vera, sta kljub neobveznosti, s katero sta izrečeni, vendarle dovolj blizu temu, kar ima Rancière v mislih, ko govori o »gledališču brez gledalcev« (8). V *Nemoč* tudi sami vstopamo kot ne-gledalci, čeprav nam predstava te pozicije z ničimer ne sugerira ali celo vsiljuje. Na neki način sta za analizo *Nemoči* potrebna ravno naivnost in vera, ki ju pri analizi, kot jo običajno prakticiramo, eliminiramo oz. minimiziramo. Pričujoča analiza pa izhaja iz nekega drugega izhodišča: da bi (se) razumeli, moramo verjeti, torej ignorirati razumski pogled; in vednost je nujna posledica naivnosti, torej nevednosti. Zakaj ta pozicija ravno ob tej predstavi? Zato, ker nas zanima njena potencialna političnost, ki, v deleuzovskem

3 Za delno kontekstualizacijo *post festum* je eden od producentov, direktor Mini teatra Robert Waltl, poskrbel v zahvalnem govoru ob podelitvi nagrade na Festivalu Borštnikovo srečanje. Glej npr.: www.rtvslo.si/kultura/oder/hvala-obcinstvo-za-moc-dajte-jo-se-mladim-da-se-oborozijo-za-boj-v-tem-krivicnem-casu/436505. 17. 12. 2017.

4 Tu namigujem na repliko dramaturginje in prevajalke Urške Brodar na simpoziju *Kastracija političnega*, da govorjenje o *site-specific* naravi *Nemoči* pomeni temeljno nepoznavanje specifik žanra. Njena kritika se je sicer dotikala tudi (ne) razumevanja pojma potopitve, ki pa ga v tem eseju omenjam zgolj hipotetično in ne razvijam v smeri konsistentne teorije t. i. *immersive theatra*. Za provokacijo, ki me je napotila k dodatnemu razmisleku, se ji na tem mestu kljub vsemu zahvaljujem.

smislu, pomeni izpolnitev njene virtualnosti. Njena poanta je v bistvu neizpolnljiva, obsojena na virtualnost, pogojnost, neobstojnost. A kljub temu – ali ravno zaradi tega – je potencialna, v smislu: »polna moči«, ki je na tem, da se udejanji, pa čeprav v neki aporetični neskončnosti. Potencialnost v določeni meri ukinja kritičnost, ki bi jo prav tako lahko pritegnili v razmislek o *Nemoči*. Vendar bi si na ta način spodmaknili tla pod nogami, pa čeprav bi v predstavi lahko definirali vsaj njeno nezavedno politično, tisto, na kar smo se ozrli v 4. točki. A ta pristop v resnici udejanja neke vrste abruptno političnost, avtodestruktivno anatomijo zatona vseh možnosti, ki pa jih v tem primeru zanikamo. Vera ne pomeni verjetja v »sporočilo« predstave, temveč določeno mero emancipacije, odmika od pričakovanega in transgresijo v imaginarno. In naivnost ne pomeni spregleda vseh možnih napak, temveč prej nevednost, še huje, ignoranco (ki v slovenščini ne pomeni nevednosti), zavesten izogib samoumevnemu, vsemu, kar se zdi »na dlani«. In šele ta strategija lahko odpre gledališko predstavo kot *locus communis*, ki omogoča njen prehod v skupno, v kolektiv kot temelj *polisa* oz. političnega.

6. Izhodiščno vprašanje, povezano z razmislekom o političnem v gledališču oz. političnem gledališču, se lahko glasi: Kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega. Gledališče v ta namen vzpostavlja specifična razmerja med realnim in fikcijo. Tako se po eni strani lahko povsem odpove – kolikor je to v njegovem estetskem režimu sploh možno – fikciji, kot npr. v dokumentarnih ali verbatim gledaliških in performativnih praksah, ali pa se popolnoma odpove realnemu oz. političnemu – ponovno: kolikor je to sploh možno; vzemimo za primer Wilsonovo gledališče in njegovo misel, da niti politika niti religija nimata mesta na odru; če ga zanima kaj zunaj estetskega, je to zgolj »spiritualno« (Atteln). Kako torej preskakovati iz enega režima v drugega, s kakšnimi sredstvi in kakšnim učinkom – za to pri tem razmisleku gre.

7. Zadrege se sodobna teorija performativnega zaveda. Alan Read v knjigi *Theatre in the Expanded Field* pravi, da je čas za drugačno definicijo zgornjega razmerja, saj iz že utečenih povezav gledališča s politiko izhaja neizogibno razočaranje. Antitezo politiki vidi v krotkosti (*meekness*), ki pomeni historično izbiro umetnosti v odnosu do nasilne družbe. Možnost vidi – kljub kritiki – v vzpostavitvi izvorne demokracije, ki je kot politična formacija namenjena tistim, ki nimajo nič: niti dediščine niti slave niti porekla.[5] Vera v politično moč performansa se mu zdi precenjena, potreben bi bil počasnejši in pozornejši premislek o družbenih razmerjih v gledališču. Read pri tem sledi Rancièrju, ki v *Emancipiranem gledalcu* zapiše: »Naši performansi/uprizoritve […] ne preverjajo naše udeležbe v moči, ki se uteleša v skupnosti. Preverjajo sposobnost brezimnih, sposobnost, ki vsakega in vsako dela enakega, enako vsem drugim. Ta sposobnost se izvaja prek nezvedljivih razdalj, z nepredvidljivo igro povezovanj in razvezovanj« (15).

5 Mimogrede: naslov nove knjige, ki jo Read pripravlja, je *The Theatre & Its Poor: Performance, Politics & the Powerless*. Glej: www.kcl.ac.uk/aboutkings/features/ProfessorAlanRead.aspx. 17. 12. 2017.

8. Politično gledališče se je v sodobnosti spremenilo tudi za Patricea Pavisa, o čemer piše v knjigi *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, in to prvič po letu 1960 in drugič po globalni krizi leta 2008. Razmerje med fikcijo in političnim diskurzom je po eni strani zaznamovano z negibnostjo *statusa quo* in po drugi strani z možnostjo radikalizacije oz. s ponujanjem alternative. Prvi del trditve po njegovem mnenju zastopata agitprop in dokumentarno gledališče, drugega pa performativne prakse, ki ponujajo nove, alternativne oblike politike oz. političnega, tako v družbi oz. realnosti sami kot v gledališču: oblike, ki iščejo (estetsko) invencijo za (politično) intervencijo (196). Gledališče se na ta način prilagaja novim potrebam občinstva, ki v gledališče vstopa iz sveta, obremenjenega s socialnimi nasprotji, z neprestanim bojem za preživetje, s slutnjo katastrofe, z izrazito skepso oz. ambivalenco, hkrati pa z novo zahtevnostjo ter zavedanjem kontradiktornosti tako gledališča kot realnosti in vseh paradoksov, ki ju spremljajo.

9. Podobnega mnenja je Andy Lavender, ki svojo knjigo o performansu (ali gledališču) v 21. stoletju z naslovom *Performance in the Twenty-First Century* podnaslovi »theatres of engagement«. Sodobni performans se mora po njegovem mnenju v svetu, v katerem je vse performans in je performans v resnici postal mainstream, reteatralizirati kot »prezentacija premičnih realnosti, posredovanih skozi in s pomočjo naše nujne navzočnosti in participacije« (30). Možnost srečanja performativnega in realnega najde v prostoru sodobnih kulturnih izmenjav, pri čemer navaja novo paradigmatično zaporedje temeljnih pojmov performativnih praks oz. njihovih študij: aktualnost, avtentičnost, srečanje, angažma, izkušnja. Lavender vidi 21. stoletje kot novo performativno formacijo, ki zahteva tako od izvajalcev kot od občinstva »reekspresijo politične senzibilnosti«, invencijo »nove topografije možnega« (140) ali, povedano z Rancièrjem, ki mu Lavender prav tako veliko dolguje, »nove delitve čutnega«. Zahteva, skratka, nove angažmaje, pri čemer mu pojem »engagement« ne pomeni samo slovarskega »zavzemanja«, temveč tudi soočenje, spopad, dejanje, delitev, vključitev, sodelovanje. Tu sta si blizu s Pavisom, ki prav tako vidi potrebo po odgovornem gledališču, ki mu gre tako za ponujanje odgovorov kot zavedanje lastne odgovornosti.

10. V pravkar skicirani prostor umestimo uprizoritev *Nemoči*. Ta na prvi pogled na moč preprosto, hkrati pa tudi dovolj nazorno vzpostavlja serijo dihotomij, torej podvojitev ali ločitev: med osebnim in javnim, med intimo in politiko, med estetiko in ekonomijo ipd. Vse dvojnosti v navidezno enotnost povezuje lik klovna Hansa Schniera v izvedbi igralca Nika Škrleca. Pravzaprav gre tudi tu za podvojitev, če ne celo za pomnožitev: na eni strani je pred nami lik, »romaneskni« pripovedovalec in fikcijski protagonist hkrati, na drugi strani neke vrste esejistični predavatelj, motivator ali zgolj angažirani bralec, na tretji strani pa naslovnik ali »žrtev« globalnega minotavra, kot pravi Varufakis, ter kot tak reprezentant gledalcev. Iz treh omenjenih vzraste še neka četrta pozicija, ki jo je težko opisati oz. imenovati, lahko pa bi ji rekli pozicija nevedne distance ali zgolj-

postajanja, utelešanja neke nove logike vednosti, ki bo pravzaprav utelešena šele v perspektivi, za zdaj je samo še glas, še bolj točno, predah med oglašanjem: zgolj neka nova hitrost, intonacija pripovedi.

11. Lik pred nami torej ni karakter v klasičnem smislu, ni psihološka oseba (*persona*), temveč ustroj (konstrukt), jungovsko rečeno, kompromis med individualno voljo in družbeno realnostjo, torej med dvema temeljnima korpusoma uprizoritve, romanesknim in esejističnim, osebno-intimnim in ekonomsko-političnim. Pomembno pri tem je, da izvajalec v svoji izvedbi ne skriva metode pristopa k posameznim funkcijam niti načinov prehajanja iz prve v drugo. Kakor smo gledalci prisotni v klovnovem »intimnem« prostoru, v njegovem stanovanju, pogled imamo celo v njegovo kopalnico, smo prisotni tudi pri nastajanju njegovega lika, njegovega nastopa. Oboje sicer z zadržkom: frontalna razpostavitev nastopajočega in gledalcev v klovnovih intimnih prostorih je v resnici zgolj simbolična, saj, kot že rečeno, uprizoritev nemara spretneje izkorišča »naravno« surovost neadaptirane zgradbe, kakor da bi gledalca resnično preselila v ambient z avtonomno konotativno funkcijo. Performerjev lik pa je v resnici pripravljen vnaprej in v tem smislu ne odstopa od klasične »dramske igre«, vendar kljub temu učinkovito izkorišča neko, recimo ji performacijsko možnost, bližino in sočasnost prizorišča z gledalcem, kar mu omogoča denotativne ekskurze v improvizacijo, še zlasti v odlomku, ki ga obravnavamo v nadaljevanju, kjer jih opazno nadgradi.

12. V klovnovem nastopu je torej točka, dobesedno *punctum*, dolg minuto in tri četrt, ki se ji je vredno posebej posvetiti. Preden si jo pogledamo od blizu, moramo vzpostaviti dve temeljni ideološki dihotomiji oz. dva paralelizma uprizoritve. Kot rečeno, je na eni strani (prostorsko gre sicer vseskozi za »isto« stran, za isti prostor) močno okrajšana in prilagojena pripoved o propadu melanholičnega klovna, »čistega človeka« Hansa Schniera, kakor jo je v svojem romanu zapisal Heinrich Böll, na drugi strani pa prav tako močno zgoščena in nemara zgolj z enim primerom ponazorjena razgrnitev nekaterih najočitnejših anomalij sodobne globalne ekonomije in razlogov za nastanek svetovne ekonomske oz. finančne krize leta 2008, kakor jih je opisal Janis Varufakis. Obe pripovedi druži neusmiljena ekonomska logika. Schnier je gmotno obubožan človek, neuspešen klovn oz. umetnik in degradiranec še na erotičnem področju. Njegovo finančno stanje je domala simbolično: ostala mu je ena sama marka, le nekaj manj kot nič, marka, ki pa se ji proti koncu tudi povsem odreče, vrže jo skozi okno in dobesedno ostane brez denarja, v ekonomskem smislu razlaščen, brez kapitalske vrednosti, abstraktna in konkretna ničla, ekonomski in eksistencialni nič ter kot tak na popolnem dnu.

13. Na drugi strani imamo, paradoksno, prav tako nič, ničlo, pravzaprav serijo ničel. Pripoved o nepremičninskih balonih, sumljivih finančnih instrumentih in nepredstavljivih dolgovih, ki preraste v pravo »metafiziko financializacije« (posojati

denar iz prihodnosti nekomu v sedanjosti, a denar, za povrh je to »zasebni denar«, kot ga imenuje Varufakis, ki ga nikjer ni), je namreč zgodba o milijardah, deset tisočih milijard, ki so prav tako sestavljene iz serije ničel, le da te sledijo poljubnim naravnim številom na začetku, torej nikakor niso »prazne«, pravzaprav so na videz polne vrednosti, ki pa se v ne tako oddaljeni perspektivi ravno tako izkaže za nič: torej so prazne prav tako kot Hansova. Ali, povedano s pomočjo prizora iz uprizoritve: klovn ob pripovedi o vrtoglavih transakcijah – vrtoglavica pa je ritem oz. hitrost sodobnosti, o kateri govori tudi Varufakis (67) – dolgovih in primanjkljajih s kredo zapisuje na steno ničle,[6] dokler je te kot nekakšne tapete ne zapolnijo in se na ta način sestavijo v na prvi pogled neskončno – in iracionalno – število (neskončno in iracionalno kot denimo število π), torej v neskončno in nedoumljivo vrednost, ki se v neki točki prav tako izniči, postane v isti sapi abstraktni in konkretni nič, ki pa – za razliko od Hansovega – tako v abstraktnem kot konkretnem smislu ogroža obstoj sveta, kot ga poznamo.

14. Če torej Hansova ničla ogroža samo njega samega kot parcialnega posameznika (njegovo življenje je en sam poraz: zapusti ga dekle, odpove se mu družina, prijatelji mu niso pripravljeni pomagati), globalna ničla ogroža globalno skupnost. Kot vemo, je v drugo ničlo, ki ni več zgolj potencialna, temveč je realno ogrozila obstoj svetovnega finančnega sistema, intervenirala država, v prvo ničlo tovrstna investicija ni možna. Znotraj Hansove zgodbe se namreč odigra še druga dihotomija. Hans prosi za finančno pomoč prijatelje, znance in končno očeta, ki pa – tako kot drugi – zanjo noče slišati oz. s svojo minimizirano ponudbo Hansove potrebe močno podceni. Hansov oče tu nastopa kot vlagatelj, bankir ali politik, ki noče investirati v sina, saj v njem vidi zgolj nevarnost zgrešene investicije in nikakršno možnost za povrnitev vložka. Hans je v njegovem vrednostnem oz. finančnem sistemu enako neizbežna izguba. – Če pogledamo na obe ničli hkrati, je prva, Hansova, rezultat odštevanja oz. ničenja do nekega golega bistva, druga, globalna, pa množenja oz. kopičenja do neke neskončne vrednosti oz. popolne odsotnosti bistva; prva, Hansova, je fizična ničla in druga, globalna, metafizična, obe pa lahko razumemo na ozadju binoma preživetje/propad: fizična ničla pomeni grožnjo Hansovega fizičnega propada, propada posameznika, metafizična ničla pa grožnjo finančnega propada oz. zloma globalnega trga, bank, borz oz. svetovnega ekonomskega in finančnega reda, propada sveta. Paradoks je, da je fizična ničla (beri: revščina, obubožanje posameznika), ki je vendarle oprijemljiva, saj je povezana s konkretnim človeškim življenjem, obsojena na propad (dokazov za to je v sodobnem svetu nič koliko), metafizična ničla (beri: hranjenje, po Varufakisu, globalnega minotavra ali nepredstavljivega finančnega primanjkljaja) pa vredna vsakršne pomoči. In to, kar je najpomembneje, brez problematizacije strukturnih fenomenov krize, vzpostavitve, kot bi rekel Varufakis, »globalnih mehanizmov za recikliranje presežkov« (124). Zmaga metafizike nad fiziko, torej javnega nad intimnim, vere nad resnico, politike nad življenjem.

6 Simptomatično: najprej zapiše ničle, šele potem konkretno številko na začetku števila.

15. Takšna je matematično-ideološka podstat *Nemoči*. Kakšna pa je metoda, igralski pristop k njej? Performativna ekonomija nas uči, da je adekvatna performativna forma pogoj za delovanje ideologije, z drugimi besedami, performans ideologijo šele vzpostavlja, in ne obratno, kot velja v polju reprezentacije. Škrlec izpelje vrsto svojih igralskih nalog v okvirih verbalne pripovedi, kot spoj identifikacijskih in distancirajočih mehanizmov igre, kot izmenjavo afekta in izjave, v prostorsko statičnem ali fizično dinamičnem dispozitivu. Prehodi med različnimi tipi igre so včasih neopazni prelivi, ki jih ne poganja logika adaptacije teksta, temveč apropriacije prostora, včasih vsiljivo ostri rezi, brechtovske prekinitve, z neko asociacijo zunaj konteksta se Škrlec zdi kot performativni *didžej*, ki svojo igro modelira, vzorči (*sempla*) s hitrostjo, ki je na trenutke izvedbeno oz. recepcijsko na meji obvladljivosti.

16. V njegovi igri pa nas zanima samo določen trenutek. Kar ne pomeni, da je ves ostali nastop zanemarljiv, temveč samo, da se v tem trenutku dogodi neka zgostitev, prostorsko-časovno prešitje, ki ponuja algoritmični vir za interpretacijo *Nemoči* v polju političnega. Po koncu predavanja o finančnem zlomu, točneje, po 73 minutah predstave, Škrlec začne s serijo fragmentarnih, nepovezanih, samozadostnih, hkrati pa v neko novo celoto povezanih neverbalnih izvedbenih delcev. Kot bi se do tega trenutka fizikalno sklenjena vzročno-posledična pripoved pred gledalčevimi očmi nenadoma razcefrala, razsula – ali drugače rečeno: kot bi se do tega trenutka povezana klovnova osebnost raztreščila – in jo prekinila z minuto in petintrideset sekund dolgim pulziranjem ostankov neke igre (igre kot igre vloge, igre s publiko, igre/vloge v sistemu, igre z usodo), tikov, medmetov, spastičnih krčev, izbruhov, afazij in navideznih izgub spomina. V teh sto petih sekundah se zvrsti skoraj 30 različnih »prizorov«, zdaj prehajajočih drug v drugega pa prekrivajočih se, zdaj ločenih s kratkim vdihom ali premorom (in celih zadnjih 20 sekund tega odlomka je v resnici izzvenevanje, oddihovanje). Pred nami je hitra, sinkopirana implozija nepredvidljivih stanj, čutnih zaznav, performativnih imitacij, prekinjenih rutin, hipnih gest, zgoščenih flešev, afektivnih ekscesov in reakcij, falzetnih vzklikov ipd.[7] Ta Škrlečev odlomek je v resnici skupek nezdružljivega, performativni kaos, popolna disociacija sveta, v neki razdalji nerazumljiv, afazični, jecljajoči vzkrik nekega neprepoznavnega jezika, nejezika, iz tišine in ponovni pogrez vanjo. Je hkrati rezultat popolne identifikacije s stanjem tako klovna kot globalnega sveta v usodni krizi na eni strani in na drugi strani simulacije kaosa, neke sodobne hibridne, kolažirane – in večji del posredovane – realnosti. Njegova ključna lastnost je hitrost, tista hitrost, o kateri govori Virilio in v njej vidi novo razsežnost (»hitrost osvoboditve«), oz. hitrost kot krajšanje reaktivnega časa, ki zaznamuje sodobno recepcijo, kot to registrira Pavis (*Dictionnaire* 192). Izveden je brez sledi moraliziranja, obsojanja, (samo)usmiljenja, a tudi brez iluzije,

7 Opozarjam na precejšnjo razliko med v živo spremljanim odlomkom na eni od ponovitev *Nemoči* (25. 2. 2017) in njegovim posnetkom (14. 12. 2016). V živo je bila namreč Škrlečeva igra neprimerno hitrejša, še bolj zgoščena in »nerazločna«, z nedvoumnim destabilizacijskim učinkom na gledalca; na posnetku je ta učinek občutno šibkejši.

da (se) izreka (kot) resnica/-o; s skrajno distanco in obvladovanjem izvedbe (v tem prizoru pride Hansova klovnovska natura, bolje rečeno, njegov resnični antiklovnovski talent – in s tem krivičnost okolja, ki tega ne zazna – v popolnosti do izraza) in hkrati z bolečino subidentifikacije. Škrlec ves nastop izvede – in tu je prej omenjena »četrta pozicija« – z neko neubranljivo eksaltacijo, domala infantilno radostjo, celo užitkom – pa pri tem pustimo ob strani, da je stanje, ko »se je svet postavil na glavo«, kot je rečeno v predstavi, idealno za klovnovsko persiflažo – ki se zdi kot popolno nerazumevanje groze tako eksistencialne kot globalne, svetovne krize. Vendar je vtis napačen, saj lahko v tem Škrlečevem odnosu zaznamo ravno popolno razumevanje obojega in hkrati odmaknitev od snovi, in to razumevanje nevednega pripovedovalca, še več, neposrednega udeleženca, priče, ki pa je sposobna nemogočega, tako je videti, torej izmakniti se tisti paradigmi, ki jo Varufakis filozofsko ubesedi kot: »Moč usmerja um šibkejših« (*Globalni* 122). Nikakor ne gre za neronovski užitek v propadu sveta, saj klovn nima nobene zunanje moči, še notranja mu skoraj popolnoma poide, temveč za na novo pridobljeno in še neizkoriščeno moč uvida, resnično moč šibkejših, teh sodobnih *homines sacri*.

17. To je odnos protagonista, ki nima več česa izgubiti, žrtve, ki se izmakne vplivu moči in se ne prepozna kot žrtev, saj je njegova največja moč ravno njegovo, po Agambenu, golo, a na novo prepoznano življenje, vendar življenje na robu, življenje na robu življenja, življenje kot neživljenje. V opisanem odlomku se z domala neobvladljivo hitrostjo odvije nek »historični« potek tako razvoja individualne osebnosti kot evolucije skupnosti. Kljub Škrlečevi popolni obvladanosti situacije, njenih žanrskih ekspresij, fizičnih obratov in glasovnih registrov, ga namreč zaznamuje tudi neka odsotnost, umik, pogrez v snov, bolje, v neki medprostor, od koder se skuša krčevito izvleči. Kot bi se potopil v dogodek, v lik, v situacijo, še več, v snov, v tok, v ritem sveta, v dogodek-po-sebi ali v tisto, kar Read imenuje predstava-kot-politika: »Znotraj distribucije čutnega […] predstava ne išče političnega, ker je že sama politika« (*Theatre* 158), torej akt, ki distribuira in zapleta zasebno s skupnostnim, osebno z javnim, nezavedno z občim. Predstava ni zgolj nagovor, refleks, približek političnega, temveč sam akt politike, a nove, »šibke« politike, kot jo imenuje Vattimo (cit. v Read, *Theatre* 33) in o kateri govorijo avtorji na začetku tega zapisa. Opisani prizor je nekaj, česar si zaradi njegove neobvladljivosti ni mogoče prilastiti, ga apropriirati, je sam sebi dovolj, samozadosten, osvobojen politike – političen po-sebi. Opisani odlomek iz *Nemoči* ne potrebuje nobene druge politizacije in se z njim v zvezi tudi dodatna razprava o konkretnih, praktičnih učinkih gledališča zdi odvečna.[8]

8 Rekli bi lahko, da učinki *Nemoči* oz. Škrlečeve igre niso merljivi s klasičnim dramaturškim instrumentarijem, niti aristotelovskim niti brechtovskim, saj so rezultat drugačnih uprizoritvenih strategij, zavedajo pa se občutljivega razmerja med akcijo in psevdoakcijo v performansu, o katerem govori Read. Zaznavamo jih na več nivojih: realnem, simbolnem, estetskem in zasebnem, in so rezultat mnoštva mediacij. Pri tem je pomembno tudi, koga s svojo estetsko akcijo naslavljajo: publiko oz. publike, odločevalce oz. oblast, konkretni družbeni sloj ali abstraktno kategorijo družbe; pomembna pa je še sposobnost razločevanja med realnim in fantomskim občinstvom (*Theatre* 175).

18. Definicija nove »moči igre« pa se tudi izmika govoru o kastracijah političnega v sodobnem gledališču oz. njegov fokus prestavlja na neko udejanjeno možnost, na potencial možnega – ki pa sam po sebi še ne zagotavlja njegove uresničljivosti. Kastracija kot modus *im-potentie*, (spolne) nemoči, še več, popolne nezmožnosti (spolne) akcije, se v *Nemoči* udejanja na način paradoksa: čeprav eksplicitno naslovljena kot ne-moč, pravzaprav manifestira (novo) moč (igre), moč (nove) politike ali politične akcije v kastracijskem režimu, torej *potentio* (nove) potencialnosti, moč možnosti kot negativ možne moči, ki pa ji, kot rečeno, do transformacije iz diskurzivnega polja persekucije v polje eksekucije manjka še odločilni korak.

19. *Nemoč* je potemtakem uprizoritev na nekem robu, v kočljivem ravnovesju med teatralnim in performativnim, eksistencialnim in političnim, kritičnim in indiferentnim odnosom do realnega; odpoveduje se radikalizmu in prakticira zgostitveno tehniko, s katero doseže brechtovsko nazornost, odpoveduje pa se mobilizacijski ali aktivistični poanti. Kljub temu razkrije avtentičen igralski, izvedbeni potencial, ki uprizoritev oskrbi s potrebno disciplino, s katero zasede svoj bolj ali manj vmesni prostor.[9]

20. Morda je važno predvsem, da Škrlečeva igra v *Nemoči* omogoča fascinacijo, ki se že izmika preprosti dihotomiji med političnim in intimnim, estetskim in diskurzivnim, fiktivnim in realnim, pa tudi že bolj zapleteni dihotomiji med konsenzom in diskonsenzom (Rancière), in skozi prepoznanje (ali tudi gledalčevo »potopitev« vanjo, pa naj se ta zdi še tako »pasivna«) preprosto omogoča preživeti »stanje radikalne negotovosti«, kot naš čas označuje Varufakis (267). In to v nekem zavestno začasnem občutju prisotnosti (ali odsotnosti), vključenosti (ali izključenosti) oz. pripadnosti (ali odpadništva), pa čeprav nekomu ali nečemu, kar pred našimi očmi tako nedoumljivo izginja.

9 Nujno je omeniti, da je *Nemoč* dobitnica velike nagrade Festivala Borštnikovo srečanje 2017 (nagrado za mladega igralca na tem festivalu prejme tudi Nik Škrlec), kar nemara zamaje njeno vmesno pozicijo: z roba se pomakne v središče in to nedvomno vpliva na njeno recepcijo *post festum*.

Literatura

Atteln, Günter, režiser. *The Lost Paradise: Arvo Pärt, Robert Wilson.* Accentus Music idr., 2015.

Böll, Heinrich. *Klovnovi pogledi*. Prev. J. Gradišnik, Obzorja, 1966.

»Nemoč.« Po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa, režiser Primož Ekart, igra Nik Škrlec, Mini teater, 14. 12. 2017, Mini teater, Ljubljana. Videoposnetek Prodok Teater TV Ljubljana, arhiv producenta.

Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. Routledge, 2016.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain.* Armand Colin, 2014.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut, Maska, 2010. Knjižna zbirka Transformacije, 27.

Read, Alan. *Theatre in the Expanded Field. Seven Approaches to Perform*ance. Bloomsbury, 2013.

Varufakis, Janis. *Globalni minotaver: Amerika, Evropa in prihodnost svetovnega gospodarstva*. Prev. S. Knop, M. Karer, Cankarjeva založba, 2015.