Ujetniki svobode in subverzivna moč gledališča

GAŠPER TROHA

Slovenski gledališki inštitut, Mestni trg 17, SI 1000 Ljubljana, gasper.troha@slogi.si;
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,
Trubarjeva 3, SI 1000 Ljubljana, gasper.troha@guest.arnes.si

DOI: https://doi.org/10.18690/scn.19.2.148-160.2026

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Članek analizira uprizoritev dramskega besedila *Ujetniki svobode* v Slovenskem mladinskem gledališču (1982) kot primer estetske avantgarde osemdesetih. Pokaže, kako se subverzivna moč rojeva iz prepleta Filipčičeve absurdne dramatike, Pipanove aktualizacije in Vipotnikovih plakatov. Cenzura prvega plakata razkrije politično občutljivost uporabljene ikonografije ter potrdi, da političnost nastaja v kroženju podob in odzivov občinstva ter družbenih razmer.

The paper examines the 1982 staging of *Prisoners of Freedom* at the Slovene Youth Theatre as a case of 1980s aesthetic avant-garde. It shows how subversive power emerges from the interplay of Filipčič's drama of absurd, Pipan's historical actualization, and Vipotnik's posters. The censorship of the first poster exposes the political sensitivity of the iconography employed, and confirms that theatre can become political through the circulation of images, the reception of the audience, and the existing social conditions.

Ključne besede: politično gledališče, estetska avantgarda, cenzura, Emil Filipčič, Matjaž Vipotnik, Janez Pipan

Keywords: political theatre, aesthetic avant-garde, censorship, Emil Filipčič, Matjaž Vipotnik, Janez Pipan

Uvod

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja so bila desetletje političnega gledališča, katerega najbolj izstopajoč primer je bil repertoar Slovenskega mladinskega gledališča.[1] Slednje je intenzivno gojilo stike s sodobnimi dramatiki in je krstno uprizorilo številna osrednja dela tega obdobja. Eno od teh so *Ujetniki svobode* Emila Filipčiča, katerih premiera je bila v Slovenskem

[1] Raziskava za članek je nastala v okviru programa Gledališke in medumetnostne raziskave (št. P6–0376,) ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

mladinskem gledališču 23. 9. 1982 v režiji Janeza Pipana. Pipan se spominja prvega srečanja s tekstom: »Po kavi je Dušan [Jovanović] rekel: prebral sem tekst in nič ne razumem. Potem se je obrnil na Marka [Slodnjaka] in ga vprašal, kaj si misli. Marko je odgovoril, jaz tudi ne, treba bo narediti nek red. Sam pa sem v odgovor nekaj zamomljal.« (Toporišič 2007: 158)

Po začetni zmedenosti sta Pipan in dramaturg Marko Slodnjak v drami odkrila aluzije na čas študentskih nemirov (1968–71) in usodo te generacije v tedanji družbi. Nastala je provokativna predstava, pri kateri se je občinstvo ves čas smejalo, obenem pa je prepoznavalo svojo lastno usodo. Uprizoritev je bila ena najuspešnejših v tem času, saj je imela kar 56 ponovitev.

Poleg njene literarne osnove in gledališke recepcije pa je ob *Ujetnikih svobode* pomembna še ena okoliščina. Matjaž Vipotnik, najuspešnejši slovenski grafični oblikovalec tega časa (prim. Stepančič 2009: 33–55; Bernik 2007), je oblikoval plakat, ki so ga tiskali v Zagrebu. Na pobudo slovenskega javnega tožilstva ga je hrvaško republiško sodišče prepovedalo, celotno naklado pa so uničili (prim. Horvat 1999: 115–134).

Kakšen je bil torej subverzivni učinek *Ujetnikov svobode*? Kako sta bila plakat in uprizoritev povezana? Kako sta povezana kasneje objavljena plakata in prvi, cenzurirani, ki je ohranjen le v enem od osnutkov? Ta vprašanja bomo raziskovali z analizo besedila, uprizoritve, njene recepcije in Vipotnikovega pristopa k oblikovanju gledaliških plakatov.

Umetnost in politika

Še preden se posvetimo pregledu zgodovinskih dejstev okrog krstne uprizoritve *Ujetnikov svobode*, moramo razmisliti o načinih, na katere se povezujejo umetnost, estetika in družba oz. politika. Kako torej umetnost, v našem primeru gledališče, stopa v družbeno življenje in kakšne odmeve sproža v njem? Je mogoče te odmeve nadzorovati ali predvideti?

O teh vprašanjih je pogosto pisal Aleš Erjavec in pri tem prišel do naslednjih ugotovitev, ki so za nas relevantne. Umetnost sama po sebi ni politična, a nastaja kot reakcija na sočasen svet in družbo. Prav zaradi tega je lahko odkrito politična v svoji temi, na način, da promovira ali agitira za določeno politično idejo, še pogosteje pa s svojo formalno podobo postavlja ustaljena prepričanja pod vprašaj. Na ta način postane v določenih obdobjih prostor alternativnega mišljenja in idej. Kot zapiše Erjavec o jugoslovanski umetnosti v osemdesetih letih:

> umetnost in politika, pa tudi politika in filozofija, so bile v stalno napetem odnosu, ki je pogosto izbruhnil v konflikt. To se je dogajalo, ker so bile umetnost, teorija in zlasti

> filozofija ena redkih mest, kjer je bilo mogoče izreči kritična stališča in vprašanja ali jih implicirati, vse to pa se je razkrivalo kot simptom kaotičnih in neurejenih odnosov v socialističnih družbah, kar je omogočalo opisovanje ali vsaj nakazovanje različnih konfliktov ali razhajanj. (Erjavec 2024: 217)

Umetniki in intelektualci so pridobili izredno vidnost in veljavo v splošni družbi, ki je sicer drugje niso mogli doseči. Subverzivna moč umetnosti je torej v veliki meri tudi stvar naključja oz. serije naključij. Kot opisuje Erjavec:

> Leta 1978 je slovenski študentski časopis *Tribuna*, katerega član uredniškega odbora sem bil, objavil pesmi in intervju z vzhodnonemškim disidentom Wolfom Biermannom (vzhodnonemški »Bob Dylan«). Takoj po natisu je bila Biermannova številka *Tribune* zasežena in uničena. Ko smo spraševali, zakaj, smo dobili naslednji odgovor. V istem tednu, v katerem smo objavili Biermanna, je v Beogradu potekala Konferenca o varnosti in sodelovanju v Evropi. Slovenski in jugoslovanski politiki so se bali, da bi vzhodnonemški udeleženci beograjske konference dobili vtis, da je Jugoslavija objavila Biermanna, da bi – iz kakršnegakoli razloga – provocirala njihovo državo in njene predstavnike na beograjskem srečanju. Na ta način so bili domnevni naslovniki Biermannove številke revije *Tribuna* predstavniki Vzhodne Nemčije, ne pa bralci študentskega časopisa v Sloveniji. (Erjavec 2024: 215)

V to vrsto političnega gledališča, ki se je sicer začelo že v 60-ih letih s Smoletovo *Antigono* (prim. Toporišič 2025), spada tudi delovanje Slovenskega mladinskega gledališča med letoma 1978 in 1985, ko je bil njegov umetniški vodja Dušan Jovanović. V prvi vrsti so bila to umetniška stremljenja, ki so se zavedala svoje provokativnosti in niso skrivala želje po popravljanju družbenega sistema. Erjavec ta del avantgard imenuje estetske avantgarde. »Estetske avantgarde konstituirajo le majhen del vseh avantgard, so pa tiste, ki zahtevajo od umetnosti, da ‘se giblje od reprezentiranj sveta k njegovemu preoblikovanju’.« (Groys 1992: 14)

Takšno držo je omogočala tudi različnost pogledov znotraj Zveze komunistov. Aleš Gabrič zapiše, da »so bili izobraženci ob prelomu šestdesetih v sedemdeseta leta pod najmanjšim, skorajda neopaznim pritiskom političnih oblasti. Vstopanje raznovrstnih umetniških in znanstvenih usmeritev v slovenski kulturni prostor ob koncu šestdesetih let je bilo tudi posledica te (relativne) odprtosti.« (Gabrič 2021: 227)

Subverzivnost te vrste avantgard je imela v osemdesetih letih prejšnjega stoletja prav posebno naravo. Erjavec jo opisuje, ko razpravlja o političnem gledališču Ljubiše Ristića.

> Ristić je svoje politične igre uprizarjal predvsem v osemdesetih letih, ko je razpadal tudi jugoslovanski sistem. Tako kot v primeru Sovjetske zveze, ki ni imela več prihodnosti pred seboj, se je tudi v Jugoslaviji ta prihodnost, socialistična »prihodnost«, počasi začela umikati, etnični konflikti so se ponovno začeli krepiti, samoupravni socializem pa so nadomestile postkomunistične družbe in države. (Erjavec 2024: 190)

Podobno meni Tomaž Toporišič o *Ujetnikih svobode*, ko zapiše: »Igrivost in politična provokativnost predstave sta slovensko kulturno javnost popolnoma prevzeli.« (Toporišič 2021: 42)

Avantgarda, o kateri razpravljamo, torej ni toliko skušala zamenjati družbeni sistem, kot je od njega zahtevala, da se spremeni. Lev Kreft ugotavlja:

> Alternativa se torej ni izneverila socializmu in se mu uprla, kar je bil sicer v prejšnjih obdobjih z letom 1968 vred politični in kazenskopravni očitek oblasti sleherni opoziciji, temveč je ustvarjala take pogoje javnega delovanja, v katerih se je razkrilo, da se je svojim lastnim obljubam in načelom izneverila politična oblast. (Kreft 2021: 346)

Aleš Gabrič opozarja na dejstvo, da so znotraj Zveze komunistov obstajali različni pogledi na kritične intelektualce (prim. Gabrič 2021: 226, 227). Mlajše generacije so torej zahtevale, da se dovoli večjo mero umetniške in osebne svobode, s tem pa izpolni pričakovanja in zahteve generacije 1968. Razvoj je šel seveda v svojo smer in je pripeljal do propada socializma in krvavih vojn na Balkanu, ki so bile posledica nacionalizmov. Nič čudnega torej, da je bila ponovna uprizoritev *Misse v a-molu*, kultne uprizoritve Slovenskega mladinskega gledališča in Ljubiše Ristića iz leta 1980, leta 1991[2] le še »končno slovo gledališki antropologiji, sanjam o novem človeku, ki so ga poosebljali Boris Davidović in resnične žrtve revolucije ter njihove zgodbe« (Dragan Klaić, nav. po Erjavec 2009: 109).

Politično gledališče, katerega del so bili *Ujetniki svobode*, je bilo del estetske avantgarde, ki je preko umetniških dejanj skušala vzpostaviti komentar lastne življenjske in družbene izkušnje, ob tem pa seveda občinstvu ponuditi gledališko izkušnjo, ki je ne bi moglo dobiti v nobenem drugem tedanjem gledališču. Vključevalo je ljudi različnih profilov in provenienc, ki jih je vodila skupna želja po tem, da pustijo širši družbeni pečat.

Besedilo in njegova uprizoritev

Ujetniki svobode so drugo Filipčičevo dramsko besedilo. Napisano je bilo za Slovensko mladinsko gledališče, ki ga je tudi uprizorilo leta 1982. Dramski tekst meša modernizem in postmodernizem na način, da je celota zgrajena

[2] Ljubiša Ristić je leta 1991 ponovno postavil *Misso in a-minor* v svojem gledališču KPGT v beograjski Šečerani, kjer je deloval vse do leta 2026. Ta postavitev je bila del festivala Kiš fest, kasneje pa so jo igrali še v začetku 21. stoletja. Uprizoritev, ki je leta 1981 v Slovenskem mladinskem gledališču pomenila upor oblasti in odpiranje tabu tem revolucionarnega nasilja, se je v devetdesetih letih kazala povsem drugače. Ljubiša Ristić je bil namreč v tem času odkrit podpornik Slobodana Miloševića, član stranke JUL in kasneje tudi nekaj časa njen predsednik.

kot radikalna drama absurda, ki ukinja vzročno-posledično povezanost in na absurden način meša različne ravni jezika, drobce dramskih oseb, dejanj itd., da bi prikazala popolno breztemeljnost sveta. Postmodernistično je delo zaradi svoje intertekstualnosti, saj groteskno preoblikuje kulturne arhetipe (bogovi, politiki, cirkusanti). Mitološke figure, kulturni stereotipi in literarni žanri posledično ustvarjajo večplastni dialog z obstoječimi referencami.

Gea in Kronos dobita devetletne trojčke, Roberta, Morica in Maxa, ki naj bi rešili svet. Robert kot predsednik ZDA in predstavnik kapitalističnega sveta, Moric kot predsednik ZSSR in predstavnik socializma ter Max kot odrešenik in čudodelec, nekakšen hipi, ki pridiga univerzalno ljubezen. Trojčke podtaknejo nemškemu milijarderju in industrialcu Hoffmanu in njegovi ženi, ki živita v Hamburgu. Tu so še predstavniki tajnih služb, nadangel Gabriel in Marija, atomski fizik Korsakov, predsednik prezidija ZSSR in predsednik senata ZDA. Vsi skupaj so zapleteni v serijo pripetljajev, ki so le ohlapno med seboj povezani, predvsem pa so povsem absurdni, saj ljudje spreminjajo spol, prepričanja, identiteto … V drugem delu se to dramsko dogajanje zgosti v jedrsko katastrofo svetovnih razsežnosti, v kateri liki stopajo v umivalnike s pasjimi bombicami v roki in eksplodirajo oz. se prežarčijo v drugo dimenzijo. Edini, ki ostane, je slepi Hoffman, ki kot Ojdip blodi po vesolju in prenaša informacije o človeški civilizaciji. Še zadnjo ploščo iz platine, ki »jedrnato predstavlja človeško dejanje in nehanje« daje v zameno za odgovor na vprašanje: »Mar ka-li veste, kje bi trudni Ojdip, uboga para, pot svojo našel na Kolon?« (Filipčič 2014: 170) Odgovora ni in tako se zdi, da bo Hoffman večno blodil po vesolju.

Janez Pipan je izhajal iz občutka, da je Filipčič izredno duhovit in da v njegovem tekstu obstajajo sledi »ostankov zgodovine, časa, socialnega konteksta, da gre za pogoste vdore realnosti v fikcijo« (Toporišič 2007: 158). Prav te namige na realnost je Pipan v svoji režiji posebej izpostavil. Besedilo je razumel kot komentar dogajanja med letoma 1968 in 1971, torej obdobja študentskih nemirov in ljubljanske zasedbe Filozofske fakultete. Začel je prebirati stare časopise in dopisovati Filipčičevo dramo. Na oder je postavil delce dogajanja, ki so bili v sedemdesetih letih zamolčani. In prav to je prepričalo občinstvo, da gre za njihovo igro, za igro o njihovi lastni usodi, usodi študentske generacije, kateri sta pripadala tudi Dušan Jovanović in Ljubiša Ristić, glavna akterja vzpona Slovenskega mladinskega gledališča v tistem času.

> Tako se je sestavila predstava z vso mogočo mašinerijo postmodernizma in vdorom medijev. […] Osebno se mi je zdelo o velikih političnih temah, ki so takrat prihajale na površje, pomembno spregovoriti z distanco, s humorjem. In to je najbolj vznemirilo duhove, saj se to »zafrkavanje« ni ustavilo pred ničimer, zanj ni bilo nobenega tabuja. Prav neprekinjeni smeh občinstva med predstavo je zmotil takratno državno varnost,

> ki je organizirala niz t. i. informativnih pogovorov z nekaterimi preglasno smejočimi se gledalci. (Toporišič 2007: 158)

Humor, ki ga omenja Pipan, in številne citatne ter intertekstualne navezave na tedanjo družbeno stvarnost so povzročile sumničavost oblasti in nekatere reakcije, o katerih bomo še razpravljali. Sedaj omenimo grožnje režiserju po telefonu, informativne pogovore in dejstvo, da so ga po gostovanju predstave na Sterijevem pozorju na služenju vojaškega roka za en mesec kazensko poslali v Krivolak v Makedoniji (prim. Toporišič 2007: 158). Poleg tega je bila uprizoritev uvrščena v tekmovalni program Borštnikovega srečanja leta 1983, ko je selektor Dimitrij Rupel ob *Ujetnikih* komentiral, da bodo poskrbeli za malo zabave. Mladinsko se je temu uprlo in na festival ni odšlo, bojkotiralo pa ga je še naslednjih osem let (prim. Toporišič 2007: 160).

Vipotnikovi plakati in sodna prepoved

Posebna zgodba je usoda treh plakatov, ki jih je za *Ujetnike* oblikoval Matjaž Vipotnik. Vipotnik je s Slovenskim mladinskim gledališčem sodeloval od prihoda Dušana Jovanovića. V tem obdobju je nastala tudi celostna grafična podoba gledališča, ki je v uporabi še danes. Vipotnik je torej v tem obdobju zasnoval vse gledališke plakate za Slovensko mladinsko gledališče, v našem primeru pa je bil tudi scenograf predstave. Po pripovedovanju Janeza Pipana je delo potekalo največkrat tako, da je režiser Vipotniku predstavil osnovno idejo predstave in učinek, ki ga želi doseči. Vipotnik je kasneje v gledališče prinesel prve osnutke, ki so jih predebatirali v ožjem krogu ustvarjalcev, in potem naredil končno podobo. V našem primeru je bil Vipotnik tesneje vključen v ustvarjanje predstave, zato je bržkone izhajal iz osebnega občutka in idej, ki jih je skušala udejanjiti ustvarjalna ekipa.

Prvi plakat, ki ga je zasnoval za predstavo, so tiskali v Študentskem centru v Zagrebu. Ohranila se je le ena od skic, ki prikazuje šest rok s plamenicami, a te roke so vklenjene v verige. Ker je šlo za aluzijo na jugoslovanski grb, kjer šest plamenic simbolizira šest jugoslovanskih narodov, je plakat naletel na sodno prepoved (prim. Horvat 1999: 132; Toporišič 2007: 191). Marjan Horvat v svojem prispevku navaja informacijo javnega tožilca SR Slovenije Pavla Carja z dne 21. 9. 1982, v kateri ožjemu krogu takratnih politikov poroča o prepovedi plakata. Dogovorili so se namreč, da bo pristojno Okrožno sodišče v Zagrebu izdalo začasno prepoved širjenja plakata. Na srečo so lahko »brigo« prenesli na drugega, pa tako nihče ni vedel, s čim so se ukvarjali. V tej informaciji je še zapisano:

> Na plakatu, ki ga je oblikoval M. Vipotnik, je šest rok, ki drže plamenice, podobno kot v grbu SFRJ, roke pa so med seboj uklenjene z verigo. Tako oblikovan plakat daje vtis, kot da gre za prikaz uklenjenih narodov v Jugoslaviji. Plakat pomeni samostojno tiskano stvar in ga ni moč povezovati z dramskim tekstom. Nedvomno so podani prepovedni razlogi po zveznem in republiškem zakonu, saj vsebina plakata lahko objektivno predstavlja kaznivo dejanje sovražne propagande ter raznašanje alarmantnih vesti, ki bi lahko vznemirile javnost. (Horvat 1999: 132)

Marko Slodnjak in Matjaž Vipotnik sta bila klicana na zagovor v Zagreb, kjer je Marko Slodnjak pojasnjeval, da gre za splošne moralne dileme tedanjega sveta in za vprašanje radikalnosti vseh oblastnih sistemov, kar vodi v kataklizmo (prim. Slodnjak 1990: 456–458). Prav tako je sodišče zavrnilo argument, da je bakla splošni simbol svobode (prim. Stepančič 2009: 39), in odločilo, da se celotna naklada skupaj z matricami uniči (prim. Toporišič 2007: 191).

Kakšen je bil pravzaprav Vipotnikov pristop k oblikovanju gledališkega plakata? Lilijana Stepančič analizira njegov opus in ugotavlja, da so vidna sporočila »postala platforma za izražanje angažiranih in kritiških komentarjev o oblasti. Oblikovanje Matjaža Vipotnika je udejanjalo utopijo zgodovinskih avantgard; oblikovanje ni bilo le lepotna ovojnica za trg, temveč pomembni soustvarjalec demokracije v družbenih odnosih« (Stepančič 2009: 36).

Njegov način oblikovanja sporočil opiše ob znanem plakatu *Ali je prihodnost že prišla*, ki je bil uporabljen ob več priložnostih, najbolj znana pa je bržkone gostovanje Slovenskega mladinskega gledališča v Franciji leta 1984.

> Plakat ima vse tipične značilnosti Vipotnikovega oblikovanja: je kolaž, sestavljen iz minimalnih elementov, katerih medsebojne povezave prinašajo preobrate v utečeno. Osnova je črno-bela fotografija sodobnega človeka, ki stoji ob modernem športnem kolesu znamke Rog. Okoli vratu kolesarja je montiran šal, ki učinkuje kot rdeča ploskev, ena od najbolj prepoznavnih značilnosti Vipotnikovega oblikovanja. Obraz je prelepljen s fotokopijo portretne fotografije Karla Marxa. Kolesar je spremenjen v Karla Marxa in postavljen v popolno belino brez tal. Če na spodnjem robu ne bi bilo granitne kocke, ki meče senco, bi bilo videti, kakor da Marx lebdi v brezčasnem in nedoločljivem prostoru. (Stepančič 2009: 36, 37)

Daljši opis Vipotnikovega plakata navajamo zato, ker dobro opisuje postopek, ki ga je uporabil že pri *Ujetnikih svobode*, seveda pa tudi ob številnih drugih uprizoritvah, npr. *Missa in a-minor* (1981), *Karamazovi* (1982), *Resničnost* (1985). Kot je mogoče razbrati iz ohranjenega osnutka za prvi plakat *Ujetnikov svobode*, je šlo za fotografijo šestih rok, ki držijo bakle. Nad baklami je narisana ploskev, ki predstavlja plamene, na vrhu plakata pa je naslov predstave in njeni osnovni podatki. Spet torej srečamo kolaž, spajanje fotografije in barvne ploskve ter aluzije na družbene simbole.

Tokrat na jugoslovanski grb in s tem na celotno družbo, morda celo svet ali splošno naravo oblasti.

Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da so bili o prepovedi obveščeni Predsedstvo SRS, Skupščina SRS, Izvršni svet skupščine, CKZKS, RK SZDL in Republiški svet za varstvo ustavne ureditve (prim. Horvat 1999), torej ključne institucije oblasti, pri čemer jim je šlo na roko dejstvo, da so plakat tiskali v Zagrebu. Tako je lahko republiško javno tožilstvo prepustilo umazano delo zagrebškemu tožilstvu in sodišču. Da so hoteli poseg pomesti pod preprogo, pričata dve dejstvi. Prvič, da je že v informaciji Pavla Carja jasno zapisano, da plakata ni mogoče povezati z dramskim tekstom, in drugič, da prepoved ni imela nikakršnega odmeva v medijih. Niso je omenjali niti ob zapisih o premieri uprizoritve.

Vipotnik je za *Ujetnike svobode* oblikoval še dva plakata. Prvi je predelava osnovne zamisli. Na črnem ozadju predstavlja dva goloba s človeško dlanjo namesto peruti, ki spominjata na golobe v logotipu mladinskega gledališča. Vendar sta ti dve peruti oz. dlani vklenjeni z rdečo verigo. Celota je uokvirjena z rdečo in sivo črto, z močno rdečo barvo pa je izpisan tudi naslov predstave. Dovolj namigov na uklenjeno gledališče (prim. Vipotnik 1982).

Drugi plakat je večjega formata (100 × 140 cm) in je bil sestavljen iz dveh delov. V celoti gradi na fotografiji Igorja Antiča, ki prikazuje igralce v kostumih in v izrazito dinamični pozi. Zdi se, kot bi šlo za nekakšen nastop na odru punkerskega koncerta. Levo in desno od igralcev fotografijo uokvirjata šahovski figuri, ki sta bili tudi sicer del scene in morda nakazujeta, da so tudi dramski liki nekakšne figure v igri sveta ali vesolja. Celota je uokvirjena s črno črto, naslov pa je izpisan z močno rdečo barvo na dnu plakata.

Recepcija krstne uprizoritve

Čeprav ni ohranjenih poročil v medijih o uničenju plakatov in nervozi oblasti, se zdi, da je dogajanje pred premiero pripomoglo k višanju napetosti in pričakovanja. *Ujetniki svobode* so bili težko pričakovana uprizoritev, ki je pritegnila tako kritike kot obiskovalce. Predvsem mladi, večinoma študentje, so sestavljali publiko, ki se je v uprizoritvi prepoznala. V njej je videla lasten svet in dileme. Janez Pipan se spominja, da je Filipčič postal za nekaj časa »v Sloveniji prvi pisec za gledališče. Pisec, ki ga je razumel vsak, tudi preprost gledalec, šolar, študent. Izgubil je znak nerazumljivega avtorja« (Toporišič 2007: 158). Vse to potrjuje tudi število ponovitev, ki jih je bilo v naslednjih petih letih kar 56. Poleg tega je bila uprizoritev uvrščena v program največjega slovenskega festivala Borštnikovo srečanje

in največjega jugoslovanskega festivala Sterijino pozorje. Čeprav je na obeh po Pipanovih besedah povzročila veliko razburjenja, ni dobila nobene nagrade (prim. Pipan v Toporišič 2007: 153–164).

Časnik *Delo* je po premieri ob kritiki objavil navdušene reakcije občinstva. Tako lahko beremo, da »na naših odrih manjka iger s tako sodobno tematiko«, da je bila igra »vseskozi prepričljiva in duhovita«, hvalili so Matjaža Vipotnika in Kostjo Gatnika in celoten igralski ansambel (Inkret 1982: 4). Tudi kritik Andrej Inkret ni skoparil s pohvalami. Posebej je poudaril navezavo igre na sodobnost. Kritiko je podnaslovil »Divja predstava, ki povezuje igro z ideologijo in slogom sodobne, tako imenovane alternativne kulture« (Inkret 1982: 4), v nadaljevanju pa je zapisal: »Mislim, da so Ujetniki svobode izjemno precizna in provokativna, čeprav grozljiva uprizoritev določenega stanja našega današnjega prevladujočega duha.« (Inkret 1982: 4) Predstava se mu je zdela najboljša tam, »kjer se je mogla 'neodgovorno' poigravati s fragmenti in citati, plesnimi aranžmaji in rockovskimi nastopi, besednimi inverzijami, karikaturami in parodiranjem« (Inkret 1982: 4). Posebej pohvali scenografijo Matjaža Vipotnika, kostumografijo Kostje Gatnika in parodične songe Janija Kovačiča. Enako velja za celoten ansambel, pri čemer izpostavi Marinko Štern (Štorklja), Nika Goršiča (Trimčkar), Miloša Battelina, Vladimirja Jurca, Sandija Pavlina in Pavla Ravnohriba.

Podobno mnenje je zapisal Lojze Smasek v *Večeru*. Ugotavlja, da je Filipčič s svojo igro nagovoril »potrebo današnjih mladih po uresničevanju svobode in pravice do drugačnosti, kar je pokazala tudi izredna odzivnost uprizoritve pri predvsem mladem občinstvu, ki je v nabito polni kletni dvorani SMG navdušeno sprejelo krstno izvedbo izzivalnega besedila« (Smasek 1982: 8). Aleš Berger jih postavlja ob bok *Missi in a-minor*, ki je takrat že uživala kultni status. Ponovno opozarja na tematsko povezanost z mladimi, saj je uprizoritev izpostavila »usode treh otrok, ki so tako postali nekakšni prototipi izključujočih se možnosti in odločitev iste generacije« (Berger 1982: 583). Med igralci pohvali Aleša Valiča in Željka Hrsa, Marinko Štern ter Miloša Battelina. Zaključi pa s spoznanjem, da so *Ujetniki svobode* s svojim tekstom in uprizoritvijo »veljaven in pomemben dogodek v sedanjem slovenskem gledališču« (Smasek 1982: 8).

Presenetljiv je zapis Marka Juvana v *Mladini*, ki je bil takrat predstavnik te mlade generacije. Juvan vidi *Ujetnike,* v primerjavi z *Butnskalo* istega avtorja, kot korak nazaj k tradiciji. »Presenečenje postane v Ujetnikih avtomatizem, namenjen samemu sebi.« (Juvan 1982: 12) Za uprizoritev pa zapiše, da se skoznjo kažejo »klišeji ustaljene poetike SMG: čeprav znajo biti tudi presenetljivo spektakularni, se skoznje vendarle reprezentira institucija« (Juvan 1982: 12).

Recepcija Filipčičevega teksta in uprizoritve v Slovenskem mladinskem gledališču ter režiji Janeza Pipana je bila torej skorajda soglasno

pozitivna. *Ujetniki svobode* so obveljali za relevantno gledališko dejanje, ki nagovarja sodobno družbo, širi meje njene svobode in odpira zamolčane teme s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let. Večkrat je pohvaljena tudi vizualna podoba, ki sta jo ustvarila Matjaž Vipotnik in Kostja Gatnik, a zgodba o prepovedanem plakatu ni omenjena niti med vrsticami. Bržkone se je zdelo, da bi bilo kaj takega premočna provokacija. Kljub temu da je bil Matjaž Vipotnik že leta 1980 mnenja, da je celotna grafika, ki se pojavi ob predstavi, del predstave (prim. Lesničar Pučko 2012), se teh povezav v medijskih odmevih ni posebej izpostavljalo. Res pa je, da je bilo Mladinsko v tem času s svojim agresivnim marketingom in izstopajočo javno podobo gledališče, ki je na Slovenskem in v celotni Jugoslaviji izstopalo.

Sklep

Krstna uprizoritev Filipčičevih *Ujetnikov svobode* in njena vizualna ter recepcijska zgodovina dokazujejo, kako se subverzivna moč gledališča rodi iz prepleta besedila, uprizoritve in vizualno-komunikacijskega sloja: Filipčičeva radikalna verzija drame absurda, Pipanova odrska aktualizacija in Vipotnikovi plakati so skupaj ustvarili dogodek, ki je obenem sprožal smeh, politično nelagodje in oblastni nadzor, kar kaže, da je afektivni ritem predstave učinkoval globlje kot katerakoli eksplicitna teza.

V tem okviru se potrdi teoretski uvid, da umetnost ni že po naravi politična, vendar se v konkretnih zgodovinskih razmerah hitro politizira bodisi po temah bodisi po formi, pri čemer v našem primeru večjo težo nosi prav formalna nekonvencionalnost. *Ujetniki svobode* so aktualno realnost vpisali skozi parodijo, citatnost, telesno energijo ansambla in glasbeno-ritmične preboje, s katerimi je predstava vzpostavila prostor alternativnega mišljenja, obenem pa razgalila nervozo sistema ob smehu, ki ne priznava tabujev.

Subverzija se ni izčrpala na odru, temveč se je prenesla na raven vizualne podobe v javnem prostoru, kjer je Vipotnikov prvi plakat postal lakmusov papir ideoloških refleksov. Zaradi aluzije na federativni grb ga je hrvaško sodišče na pobudo slovenskega tožilstva prepovedalo in odredilo uničenje naklade, argument o splošnosti simbola svobode pa je bil zavrnjen, kar razkriva, kako je oblast konflikt raje preusmerila od diskurza k ikonografiji in ga administrativno utišala.

Kasnejša plakata, ki sta variirala znamenja uklenjene svobode in ansambel postavila v dinamično, skoraj koncertno gesto, sta enak komentar prevedla v alegorijo ter zamenjala sporno aluzijo na državni grb. Politični učinek uprizoritve je torej krožil tudi preko podob, ne le preko besedila

in igralskih dejanj. S tem se potrdi, da je ob tej produkciji grafika del predstave in eden ključnih medijev njenega pomena v javni sferi.

Recepcija ob premieri je potrdila dvojnost užitka in nemira: kritika je poudarjala sodobnost, duhovitost, ansambelsko igro ter vizualno-kostumsko plast, mlado občinstvo je v predstavi prepoznavalo lastno izkušnjo pozne socialistične družbe, festivalska pot pa je razkrila meje institucionalnih toleranc. Politična ostrina je sprožila pritiske oblasti, kar priča, da je smeh deloval kot mehanizem razkritja, ne kot trivializacija. Predstava je paradigmatski primer estetske avantgarde, ki ne zamenjuje sistema, temveč od njega zahteva transformacijo polja svobode. Ravno v času, ko se je socializem umikal in so naraščali nacionalizmi, je Slovensko mladinsko gledališče delovalo kot laboratorij združevanja umetniške inovacije in družbenega komentarja ter s tem pridobilo izjemno vidnost v širši družbi.

Iz analize izhaja, da političnost uprizoritve lahko mislimo le ekosistemsko: tekst, režija, vizualna podoba in recepcija so enakovredne spremenljivke, prek katerih delo prehaja med odrom, ulicami, mediji in institucijami. Prav zato prepoved plakata ni obrobna epizoda, temveč notranji del recepcije, ki s cenzuro plakata paradoksalno utrdi kolektivni spomin na spor in ga vpisuje v kulturno zgodovino kot primer upravljanja vidnega.

Analizirana uprizoritev vzpostavi razširjeno prisotnost od odra do plakata in naprej do pravnih postopkov, iz estetskega presežka napravi javni primer in s tem premakne meje sprejemljivega, pri čemer humor in groteska delujeta kot precizni orodji, s katerima se relativizirajo oblastni diskurzi in razkrivajo mehanizmi ideologije. V tej luči *Ujetniki svobode* ostajajo aktualni kot model političnega gledališča, ki spreminja pravila igre: smeh zareže v navado, vizualna podoba sproži pravni aparat, institucije razkrijejo svoje omejitve, publika pa je iz pasivnega opazovalca prestavljena v soudeleženca razprave o mejah reprezentacije.

Izjava o dostopnosti raziskovalnih podatkov

Članek temelji na raziskovalnih podatkih iz že obstoječih in javno dostopnih virov (besedilni viri, podatkovne baze), ki so navedeni v seznamu virov ali literature.

VIRI IN LITERATURA

Aleš BERGER, 1982: Slovensko mladinsko gledališče – Emil Filipčič: Ujetniki svobode. *Naši razgledi* (22. okt. 1982), 582–583.

Stane BERNIK, 2007: *Vipotnikov plakat in celostna (grafična) podoba Slovenskega mladinskega gledališča v središču slovenskega oblikovanja vidnih sporočil*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče.

Aleš ERJAVEC, 2009: Power, Freedom and Subversion: Political Theatre and its Limits. *Monitor* 10/5–6, 103–114.

Aleš ERJAVEC, 2024: *Art, Philosophy, and Ideology*. Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004697515 (3. 3. 2026).

Aleš ERJAVEC, 2017: *Heteronomija umetnosti in avantgard*. Ljubljana: Maska, Transformacije 40.

Emil FILIPČIČ, 2014: *Drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Aleš GABRIČ, 2021: Politične ocene angažiranja slovenskih modernistov v šestdesetih letih. *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC. 215–228.

Boris GROYS, 1992: *The total art of stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.

Marjan HORVAT, 1999: Cenzura, zaplembe, prepovedi tiskane besede. *Kamniški sociološki zbornik*, 1. Ur. Bojan Čas. Kamnik: Šolski center Rudolf Maister. 115–134.

Andrej INKRET, 1982: Za začetek – »Ujetniki svobode«. *Delo* (27. sep. 1982), 4.

Marko JUVAN, 1982: Ujetniki svobode in Kruti dnevi. *Mladina* (18. nov. 1982), 12.

Lev KREFT, 2021: Od robnega k zglednemu. *Med majem '68 in novembrom '89: Transformacije sveta, literature in teorije*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC. 339–355.

Tanja LESNIČAR PUČKO, 2012: Matjaž Vipotnik: vrsta oblikovalskih mejnikov. *Dnevnik* (9. feb. 2012). https://www.dnevnik.si/kultura/matjaz-vipotnik-vrsta-oblikovalskih-mejnikov-2495880/ (13. 8. 2025).

Marko SLODNJAK, 1990: *Bolečina in moč*. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 109). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Lojze SMASEK, 1982: Svoboda ujetnikov. *Večer* (25. sep. 1982), 8.

Lilijana STEPANČIČ, 2009: Popis: estetski konteksti osnutka plakata NK za dan mladosti 1987. *Plakatna afera 1987*. Ljubljana: Muzej novejše zgodovine Slovenije. 33–55.

Tomaž TOPORIŠIČ idr., 2007: *Slovenko mladinsko gledališče: Ali je prihodnost že prišla*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2021: Collectives, Communities and Non-Hierarchical Modes of Creation from the 1970s till the 1990s. *Amfiteater* 9/1, 18–51. https://doi.org /10.51937/Amfiteater-2021-1/18-51 (3. 3. 2026).

Tomaž TOPORIŠIČ, 2025: Teatralizirani pekel zmagovalcev Smoletove Antigone, Hiengovega Osvajalca in Zupančičevega Elektrinega maščevanja. *Slavia Centralis* 18/2, 96–111. https://doi.org/10.18690/scn.18.2.%p.2025 (3. 3. 2026)

Matjaž VIPOTNIK, 1982: *Emil Filipčič. Ujetniki svobode*. Slovensko mladinsko gledališče. http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:img-O3C7VYBR (3. 3. 2026)

PRISONERS OF FREEDOM AND THE SUBVERSIVE POWER OF THEATRE

This article examines the 1982 staging of *Prisoners of Freedom* at the Slovene Youth Theatre as a paradigmatic example of the aesthetic avant-garde and political theatre of the late socialist period in Yugoslavia. It argues that the production's subversive power emerged from the dynamic interplay between Emil Filipčič's absurdist drama text, Janez Pipan's historically grounded directorial interpretation, and Matjaž Vipotnik's provocative visual design. The analysis places the performance within broader theoretical debates on the relationship between art and politics, emphasizing that theatrical meaning and political impact arise not solely from explicit ideological content but from formal experimentation, intertextuality, and audience reception.

Filipčič's drama combines elements of modernist absurdity and postmodern intertextuality, forming a fragmented and grotesque world that reflects the instability of late socialist society. Pipan's staging amplified these qualities by embedding references to the student movements of 1968–71, thus transforming the play into a generational commentary that resonated strongly with contemporary audiences. The production's humor and irreverence toward political and cultural taboos provoked both enthusiastic reception and institutional unease, illustrating the ambivalent position of theatre as a site of both artistic freedom and political scrutiny.

A central focus of the article is the censorship of Vipotnik's original poster, which depicted chained arms holding torches and was interpreted as an allusion to the Yugoslav state emblem. Its prohibition and destruction reveal how political sensitivity can be triggered through visual symbolism independent of textual meaning. The subsequent alternative posters further demonstrate how subversion can circulate through images as well as performance.

The article ends with the conclusion that the political dimension of *Prisoners of Freedom* must be understood ecologically, as a network of interactions between text, staging, visual media, and reception. The case exemplifies how avant-garde theatre can challenge dominant ideologies not by direct opposition, but by reshaping the circulation of meanings, affects, and public discourse.