

Evropo danes analiziramo z najrazličnejših vidikov: političnega, ekonomskega, duhovnega itd., zato ni čudno, da se ji posvečata tudi dramatika in gledališče. Slednje si kot ena najbolj živih in tudi aktivnih umetnosti še posebej v zadnjem času, ko je Evropa z izgovorom krize nepredstavljivo znižala medčloveške standarde, prizadeva postati nosilec družbenokritične, napredne zavesti. Tako poskuša tudi več dramskih besedil, izmed katerih se pričujoči članek posveča zgolj trem, skupaj z njihovimi uprizoritvami, avtorjev M. Zupančiča, V. Möderndorferja in S. Semenič. Članek dokazuje nezmožnost političnega, aktivističnega gledališča, da bi sprejelo ponujeno roko politične dramatike in postalo gibalno morebitnih družbenih sprememb. Namesto tega ostaja v lastnem risu in kljub denunciaciji umetniškega perpetuiranja prav to: ostaja zgolj umetniško. Še posebej je to vidno pri uprizoritvi besedila S. Semenič v režiji S. Horvata.

---

**Ključne besede:** Evropa, politično gledališče, Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Simona Semenič, Sebastijan Horvat, nemoč gledališča, politično postdramsko

---

**Krištof Jacek Kozak** je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa leta 2003 na Department of Comparative Literature, Religion, Film/Media Studies na University of Alberta v Edmontonu, Kanada. Na začetku leta 2005 se je zaposlil na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah.

# Realpolitična brezmoč slovenskega gledališča

---

Krištof Jacek Kozak

---

Zgodba feničanske kraljične, ki je kasneje posodila ime celemu kontinentu, je že od mitološkega začetka povezana s politiko, če lahko nasilje iz strasti prištejem vanjo. Ko se je baje, popoln primer ženske lepote, igrala s prijateljicami na obali, naj bi jo ugledal Zevs, se vanjo nesmrtno zaljubil in se ji prikupil – kot sicer mnogim drugim – v obliki živali, tokrat kot bel bik. Takoj ko je deklica sedla nanj, je planil v valove in ni se ustavil, dokler ni prišel na obalo Krete. Evropa se k očetu in bratom ni vrnila nikoli.

Seveda bi bilo naivno iskati razloge za zgodovino evropske celine v mitologiji, saj je medsebojno nasilje predvsem značajska črta človeške vrste, pa vendar je simbolna vrednost ugrabitve v tem primeru precej povedna. Politična zgodovina Evrope je polna skrajnosti: najgrozljivejše vojne, uničevanja in spopadi (to smo Evropejci žal nadvse uspešno tudi izvažali) in najvišji dosežki človeške uma, na primer prav ideje o svobodi, bratstvu in enakosti med ljudmi, so si praviloma podajali roke. Naj je bila ideja še tako lepa, dobra in humana, se je njena dejanska uresničitev običajno končala kot njeno nasprotje. Eden jasnejših primerov takšnega srh vzbujajočega sosledja je ravno kantovski razsvetljski ideal človeškosti posameznika, njegovih absolutnih pravic, omejenih edinole z absolutnimi pravicami drugega posameznika. V resničnosti pa se je zlorabljeni ideal iztekel v krvavo zaključeno buržoazno revolucijo, poskus njegove ponovne oživitve pa v socialistično revolucijo. Velja pa tudi obratno: obdobjem velikih katastrof so pogosto sledila obdobja velikih upov človeštva v prekinitev večno vrteče se zaklete *rota Fortunae*.

Ideja prave skupnosti se je kot dejansko možna izkazala po letu 1989, ko se je brez velikega pompa sama vase združila zadnja, komunistična različica idealističnega razsvetljskega eksperimenta: Sovjetska zveza. Dejanska pričakovanja, vzneseno upanje in brezmejni optimizem, da, celó srečo večine Evropejcev v zadnjem desetletju drugega tisočletja bi težko opisali. Končno je bilo videti, da se bodo stoletja krvavih antagonizmov, neusmiljenih mednacionalnih konfliktov in zločinskih političnih manipulacij z ljudmi vendarle srečno iztekla in se zgostila v obliki politične skupnosti, ki jo bomo razumeli in vzeli za svojo vsi Evropejci. Nam je bila za vzor (neoziraje se na njen evropski izvor) velika, danes demokratična država onstran Atlantika s svojim motom iz leta 1782 »*e pluribus unum*«, ko smo leta 2000 za moto Evropske unije

privzeli sintagmo »združena v raznolikosti«? Združitev v eno razmeroma poenoteno delujočo politično strukturo, ukinitvev notranjih meja, vzpostavitev skupne (vsaj za večino) valute, centralne regulativne oblasti, obrambne in monetarne politike so bili signali, da je preteklost dejansko po heglovsko odtekla svoj krog in da bo prihodnost lepša, boljša, enakopravnejša, torej tudi bolj človeška. A ko je dan najbolj svetel, je v njem že slutiti zametke noči ... Sem bi lahko prišteli predvsem svetovno ekonomsko krizo, ki jo je zakrivil s propadom socializma sproženi grabežljivi neorokavičeni pohod svetovne neoliberalne ekonomije, ki ji tudi, če ne predvsem, socialna Evropa ni bila kos. Z vzpostavitvijo zlatega teleta kot simbola dobrobiti za novo vrhovno božanstvo je Evropa kot žrtev neoliberalnega kapitala – ne da bi trenila z očesom – izdala svoje razsvetljenske ideale in odločno vstopila v obdobje postdemokracije. Reakcije so bile takojšnje in ustrezno neusmiljene, še bolj zato, ker so se številni Evropejci začeli zavedati, da se dobra mati Evropa spreminja v zlobno mačeho, ki jim spod nog spodmika preprogo eksistencialne varnosti, ter da je njihove vagonne tretjega razreda evropski prvi razred bogatih pravzaprav že odklopil. Evropa, prej za mnoge »razkošna kraljica v zlatu«, je za lepo in kultivirano masko začela vse bolj kazati posmehljivo spačeni, do običajnega človeka neusmiljeni obraz.

Temeljno vprašanje vsakega umetniškega teksta sta običajno njegova družbenost in udeležnost v razkrivanju njenih idiosinkrazij ali pa odstopanj od njih. Gre seveda za vprašanje, kakšen politični naboj imajo ti teksti oziroma kako ga je mogoče definirati. Pri tem naj opozorim, da tega odnosa ne razumem kot politiko estetike, ki se vprašanjem posveča predvsem v teoriji, temveč kot politiko umetnosti, pri kateri pa gre za taista vprašanja v praksi. In tudi političnost umetnosti ima vsaj dve različni izhodišči. Pri prvem ima – kot je na primer prepričljivo zabeležila T. Birkenhauer – podlago prvenstveno v svoji etimološki razlagi, v ontološki navezavi na starogrški *polis*, torej na mesto, domovino, meščane/državljanke (prim. Dokler 630). Tako razumljena »političnost« od umetnosti zahteva, da na svoj način – s svojim jezikom in sredstvi torej – demonstrira anomalije, odklone, hibe in prestopke družbe kot sistema. Konceptualizaciji političnega v gledališču se je – sicer s poudarkom na postdramskem – posvečal tudi Hans-Thies Lehmann. Birkenhauerjevi pritrudi z besedami, da so »ta vprašanja [...] dolgo konceptualizirali v območju zakona in njegovih meja: revolucija, anarhija, stanje nujnosti (*Ausnahmezustand*)« (7; zdi se, da bi bil prevod »izredno stanje« ustrežnejši, op. pis.). Tu ostajam še vedno na področju (klasične, tudi še modernistične) umetnosti, vendar v tesni navezavi na družbenost, torej v risu dnevno političnega. Takšen odnos je, strinjali se bomo, prevladoval v dramskem gledališču, ki se je za prikaz tovrstnega političnega posluževalo prvenstveno vsebine.

Drugi način, na katerega je politično lahko prisotno v gledališču – gre za sodobne postdramske oblike tako uprizoritvenih praks kot tudi (spet) gledaliških besedil – se ne izraža toliko skozi vsebino, temveč denuncira predvsem formo. Prav takšno je

tudi Lehmannovo razumevanje: »[Č]e 'kaj' ne more opredeliti specifično gledališke politične prakse, tedaj jo mora 'kako'« (7). Kritika družbe skozi vsebino, torej zgodbo, se zdi za postdramski čas premehka. Tudi radikalna kritika, absolutno zanikanje ne uspe narediti drugega, kot da na sprevržen način potrdi kritizirano: *negatio est affirmatio*. Zato »političnega v umetnosti ne moremo predstaviti drugače kot z motnjo zakona in časovnega reda političnega« (Lehmann 8), z motnjo forme torej. V tem primeru gre za globinski pogled na političnost, ki bi ga zato imenovali kar strukturnega. V tem smislu umetnost preneha biti nosilka tudi »pravih« političnih idej ter z umikom obsodi princip družbene moči kot take. Protislovnosti te pozicije se je ovedel Lehmann že takoj po izidu *Postdramskega gledališča*: »[G]ledališče je lahko politično samo, če radikalno *pretrga* s političnim kot takim« (7), saj je, kot vemo, že vzpostavitev zakona sama po sebi dejanje nasilja, dejanje, s katerim je odpravljen predhodni zakon, z drugimi besedami, revolucionarno dejanje torej. Kritika s strani umetnosti pa ne more biti učinkovita, če je njeno mesto izrekanja od znotraj, na veji, ki si jo pregovorno reže, ampak zgolj od zunaj. Če hoče torej umetnost kot »klic po pravici« (Lehmann 8) javno obsoditi politično, je »naloga umetnosti [...], da zmanjša naše spoštovanje pravil, celo nujnih« (prav tam), da pokaže, da je cesar nag. S to svojo »tretjo potjo« umetnost izkaže, da ne obstaja le ena alternativa pravi poti, se pravi bodisi zakonu poslušna bodisi zakon kršeča, temveč da mimo zakonov vendarle obstaja še vsaj ena pot, ki pa se izmakne oblastniškemu pogledu na zakon. Rečeno drugače, da pokaže, da je tudi onstran življenja pod zakonom življenje še vedno mogoče. V tej neodvisnosti je svoboda umetnosti najradikalnejša.

Dramatika je nekoč obveljala za najpopolnejšo med umetnostmi zaradi svoje družbenopolitične narave, torej se je zmoгла kar najbolj tehtno odzivati na družbene spremembe. Tudi Evropa je tako postala naslovna junakinja mnogih dramskih besedil – v zadnjem času v resničnosti ustreznem negativnem kontekstu.

Med avtorji, ki so neposredno po katarzičnem zrušenju komunizma opozorili na novo politično resničnost Evrope, lahko navedem škotskega dramatika D. Greiga z dramo *Europe* (premiera 1994), ki je na slovenskih odrih nismo videli, je pa slovensko gledališko pozornost Evropa okupirala z *Evropejci* (1999) H. Barkerja, *Evropo, deklico, ki je preveč hitela* (2001) B. Jablanovca, *Evropa je ena roža* (2004) M. Lapornik, *Evrofilijo* v režiji B. Kobala (2007), delom *Guerrnica – Propad Evrope* D. Potočnjak (2008), *Evropo danes* (2011 v Operi in baletu SNG Maribor) M. Krleže ter s *Padcem Evrope* (2012) M. Zupančiča, *Evropo* (2014) I. Sajko, *Evropo* (2014) V. Möderndorferja in *mi, evropskimi mrličji* (2016) S. Semenič (istega leta je HNK Ivana pl. Zajca na Reki uprizorilo *Nad grobom glupe Evrope*), SSG Trst pa letos še *Sosesko Evropa ali kako postati Evropejci z zaščitenim poreklom!* S. Morena, M. Lissiacha in D. D. Malalana).

Med vsemi naštetimi se najbrž zgolj Barkerjevo besedilo izrazito osredotoča na preteklost, saj se z zgodbo vrača v čas po otomanskem obleganju Dunaja, torej po letu 1683, medtem ko je Krležev esej iz leta 1935 uporabljen kot historično povečevalno steklo in s tem kot jačitelj sodobnega občutka obupa in nemoči zaradi ene bolj tragičnih značilnosti zgodovine: njenega nesmiselnega ponavljanja. Danes Evropa skozi besedila sodobnih tujih in slovenskih dramatikov in esejistov ponovno kaže zgolj turobno stran svojega Janusovega obraza, s čimer denuncira sedanost kot čas krivic, zatiranj in sovraštva.

Prav tako je Evropo ugledal Greig, pretresen od številnih beguncev iz jugovzhoda Evrope, bežečih pred režečimi pošastmi bede, ponižanja in predvsem vojne v mesta Zahoda, ki so se še pred nedavnim kopala v dobrobiti, zdaj pa so jih centrifugalne sile zgodovine (politične, z njimi pa tudi ekonomske spremembe) izrinile na točko stagnacije in propada. Evropa v Greigovi drami ne ponudi učinkovitega političnega odgovora, kaj šele sredstva za pomiritev eksistencialne stiske in strahu pred vojno na eni ter idealiziranih nacionalističnih vrednot na drugi strani. Njegovo Evropo zajamejo plameni poblaznele nacionalne nestrpnosti, skrotovičenega skupinskega sovraštva in surovega, nebrzdanega nasilja. Tudi slovenska dramatika zadnje polovice desetletja se je prav na ta boleči uvid odzvala na formalno sicer različne, glede na sporočilo pa enovite načine. V mislih imam drame *Padec Evrope* (2011) M. Zupančiča, *Evropa* (2014) V. Möderndorferja in *mi, evropski mrliči* (2016) S. Semenič.

Dve izmed treh besedil, napisanih v zadnjih petih letih, že z naslovom sporočata svojo temeljno politično usmeritev, medtem ko lahko naslednje vsebinsko brez dvoma trdim za vse tri: Evrope avtorji ne obravnavajo več kot utopične Arkadije z idealizirano podobo sveta, temveč, nasprotno, razbirajo razkroj njenih idealov, s tem pa propad Evrope same oziroma njenih prebivalcev. Ne zanima jih več Evropa, temveč le še Entropa, kot je to leta 2009 posrečeno ugotovila Bolgarka D. Gavrilova.

Toliko je jasno. Res je namreč, da gre za formalno zelo različna besedila, ki nihajo od bolj klasično (M. Zupančič), preko srednje (V. Möderndorfer) strukturiranih, do popolnoma raz-dramatiziranih (S. Semenič), zaradi česar sta prvi dve vsebinsko razločnejši, zadnje pa idejo razvije na sebi lasten način. Tudi omenjena tri besedila se ne morejo ogniti ključnemu vprašanju o svojem smislu, sporočilu in namenu, se pravi semantični uganki, kako jih je treba razbirati oziroma do katere mere jih je – kot umetniške tekste – razumeti kot preslikave družbenosti.

Na najbolj nedvoumen, neposreden, celo premi način se je svojega kritičnega komentarja »padca« sodobne Evrope lotil M. Zupančič. Že od naslova naprej je vsak dvom odveč: gre za moralni razkroj evropskega sveta kot metafore občje humanističnih in politično-upravnih idealov. Zupančič z Evropo sicer poimenuje hotel, ki na

otvoritveni večer gosti pisano družčino cankarjanskih družbenih izbrancev, ki pa z razvojem dogajanja pokažejo svoje »prave barve«. Če so bili intelektualci pri Cankarju (Jerman, učitelj) še (nevredni) nosilci humanističnih vrednot, jih Zupančič (Kris, novinar) s tem ne obremenjuje več. Vsemu svojemu realističnemu *spleenu* navkljub pa se Zupančič vendarle ne vda popolnoma. Njegovo sporočilo je upa polno, optimistično in tudi umetniško prepričljivo, pa čeprav novo pot le nakaže, zaradi česar ta, kot zgolj slutena, svoje politične teže ne izgubi.

Če je Zupančičeva drama spodkopavanje Evrope zarisala z razmeroma realističnimi potezami in se le proti koncu zatekla v idealiziranje prihodnosti, je – tudi po nastanku – naslednja drama, Möderndorferjeva leta 2014 z nagrado Slavka Gruma odlikovana *Evropa*, že precej bolj izmuzljiva, celo ekspresionistična. Besedilo s podnaslovom »drama s sporočilom, hudo blasfemična farsa, poetična burleska, težka evropska môra in še marsikaj« kaže najprej na žanrsko neulovljivost, nato – resno rečeno – na globoko, morastim sanjam podobno krizo sveta in nazadnje še na avtorjev poetično blasfemični pristop k opisu te krize. Dogajanje se pleče med dvema ravnema: življenjem in težko môro, ločnico med obema pa si lahko določa vsak po svoje.

Vendar je treba opozoriti, da je Evropa pri Möderndorferju prisotna le nominalno, saj se dogajanje – vsebinsko precej težko opredeljivo – ukvarja s precej bolj omejenim prostorom: neopredeljenim urbanim centrom in domačijskim, ruralnim (morda tudi tukaj dolino?) krajem »Sv. Janeza«, prostorom torej, ki je del Evrope pravzaprav ponevedoma in ne zaradi kakšne večje (zgodovinske) zasluge. Vendar se Möderndorfer ne odloči za radikalno kritiko oziroma jo oblikuje na tako pretiran način, da njegova obsodba zakona ne zmore prenesti teže sporočila.

Najnovejša slovenska »drama« o Evropi je že na videz najradikalnejša: naslov, sposojen pri verzu iz Kosovelove *Ekstaze smrti*, daje slutiti razumevanje Evrope kot zakona, ki se ne ozira na svoje podanike, temveč jih žrtvuje za svoje izmišljije ali potrebe. Evropejci smo (le še/že) mrlič, kar je prvenstveno politična teza, vprašanje pa je, ali sporočilu ustreza drama sama. Besedilo S. Semenič namreč ni tradicionalno gledališko besedilo, temveč se izmika kakršni koli kategorizaciji in bolj kot oddaljeni odjek E. Jelinek melje skupaj vse vnaprej pričakovane oblike. Dobesedna uprizoritev takšnega besedila meji na nemogoče. Tudi v tem primeru je tako, saj uprizoritev radikalno odstopa od literarne predloge, zaradi česar se ji bomo v pričujočem članku podrobneje posvetili. Če sploh, bi lahko besedilo opisali – če nekoliko poenostavimo Ecovo sintagmo – kot »odsotno strukturo«, kot »bralno didaskalijo«, saj so neposredno izrečene replike zakamuflirane bodisi kot avtoričini, pretežno impresionistično obarvani komentarji bodisi kot neusmerjene izjave posameznih dramskih (ne) oseb, na podlagi katerih si lahko bralci/gledalci skušajo oblikovati svojo predstavo o dogajanju. Mnogi izmed teh komentarjev so ciklični in krožijo, zaradi česar pomagajo

pri ustvarjanju rizoma konkretnega odrskega dogajanja. Eden takih komentarjev, ki pomenljivo nastopi večkrat – poleg hedonistično pragmatičnih različic zakona sodobne Evrope, kot je »jej, pij, kavsaj, za večnost se ne ravšaj« (Semenič 418) – je na primer, da mi »ne vemo, kakšno stališče naj zavzamemo do te situacije« (prav tam). Pri vzpostavljanju razmerij med gledališkim in političnim nam je lahko v oporo že navedeno Lehmannovo besedilo. V njem se vendarle zaveda, da vprašanje, »ali lahko gledališče govori o političnem brez pripovedi?« (7) ostaja še vedno odprto, zato bi v drami Semeničeve zmogli najti ne samo zavestno rušenje forme, temveč tudi načrtni razkroj vsebine, torej vsesplošno denunciacijo opustošenja smisla v svetu. Skozi to radikalno opcijo pa se odpre novi prostor za politiko, in sicer v ožjem pomenu kot obsodba »razmerij moči«. Če je eden strukturnih temeljev družbe (in njenih zakonov) jezik, potem je lahko ena najbolj političnih gest prav razpad jezika, kar »tok zavesti« v tem tekstu več kot zadostno izkaže. Kljub vsemu pa ostane vprašanje, s katerim se je morala spopasti že dekonstrukcija, in sicer, do kod je kritika še kritika, od kod pa začne spodjedati lastno substanco. Vprašanje zato ni: kritičnost da ali ne, temveč koliko, da bo še konstruktivna, smiselna in ... kritična.

Skladno s tem razumevanjem postdramsko političnega so ravno vnašanje entropije v dnevopolitično, paraliza običajnega smisla in opustošenje logične strukture tisto, kar dejansko kritiko omogoči. A je treba ob vsem tem v gledališču upoštevati še eno razsežnost: uprizoritev. Tradicionalno je besedilo veljalo za neizogiben temelj svojega odrskega utelešenja, danes pa je to sakrosanktnost popolnoma izgubilo. Ob porastu in okrepitvi postdramskih uprizoritvenih oblik se je v zadnjem času – vsaj na Slovenskem – pojavila še ena oblika vseigralskega gledališča: participatorno (sodelovalno), ki pa je tudi v oblikovanje uprizoritve vneslo novo dinamiko, popolno dehierarhizacijo uprizoritvenih vlog, zaradi česar so postale uprizoritve, vsaj teoretično, izvorno in analitično rezultat dela celotne ustvarjalske skupine. Dramsko besedilo v tem primeru ne igra nič pomembnejše vloge od morebitnih občnih smernic za pripoved na odru in ni treba, da bi bilo z uprizoritvijo kakor koli povezano. Dolg uprizoritve do literarne predloge je, se zdi, le še v skrbi za približno utelešenje izvornih predpostavk in zvestobi avtorjevemu/avtoričinemu naporu za politični naboj sporočila. In če sta bili njuni uprizoritvi besediloma Zupančiča in Möderndorferja razmeroma zvesti, se je inscenizacija besedila Semeničeve srečala z več težavami.

Radikalni čas zahteva radikalne rešitve. In radikalnih poskusov uprizoritev s kot britev ostro kritičnostjo je bilo v zgodovini gledališča kar nekaj. Med najvplivnejše zagotovo spadajo Brechtovi poskusi analitičnega pristopa skozi besedilo, se pravi t. i. učni komadi, s katerimi je skušal kot konzervo odpreti staro »italijansko škatlo« in na isti deontološki ravni povezati igralce z gledalci. V sodobnosti lahko med drugimi omenim enega bolj angažiranih avtorjev, nemškega konceptualnega in aktivističnega umetnika in zastopnika »direktne demokracije« in »direktne akcije« J. Beuysa, teoretika

»kritične umetnosti« J. Rancièra, navsezadnje pa tudi dramatika S. Žižka in njegovo etično-politično vajo *Trojno življenje Antigone*. Želje po aktivistično kritični umetnosti so, kot je videti, številne. Največja želja kritičnega gledališča je ne uprizarjati življenja, temveč živeti uprizoritev: ne samo njeno enkratnost, neponovljivost, temveč tudi krvavo resnost in realpolitični vpliv. Cilj tega gledališča je preseči meje umetnosti in stopiti v, postati življenje. A ravno tu so rezultati bolj mizerni oziroma, če si sposedim zelo ustrezen opis, kastrirani.

Problem umetnostnega aktivizma je pravzaprav preprost, a tudi, po moji presoji, nerazrešljiv: gre za željo po delovanju, vendar brez dejanske, realpolitične akcije, iz česar izvira resnična, globoka frustracija tovrstne umetnosti – politične cilje, ki vanje globoko verjame, bi rada dosegla v resničnem svetu (ne samo v gledališki dvorani), pri čemer ima na voljo samo umetniški jezik, umetniška sredstva, pa naj bodo še tako brutalna (na primer *La Fura dels Baus*, *Damir Zlatar Frey* ali nekatere *Frljičeve* predstave). Čeprav si zgolj vsebino slednjih sposoja iz realpolitičnega arzenala (sanja na primer o tem, da bi sprovcirala množice k uporju zoper sistem, da bi imela njena še tako politično nabita – a vseeno umetniška – akcija razburljive politične posledice), vseeno (še) ne prestopi te zadnje meje, ker se ne more odpovedati svojemu ontološkemu bistvu kot umetnosti. Te meje umetnost ne more prestopiti, ker bi potem prenehala biti umetnost. V tem pa je tudi srž – problem umetnosti kot ne-več-umetnosti je, da se bi s tem umetnost izenačila z življenjem in se mu zoperstavljala kot njemu enaka. In takšen napad – naj bo še tako kritičen – napadano šele zares vzpostavi, ga nesporno prizna, kar potrdi tudi Lehmann z besedami, da je šele »odprtje možnega [...] možna politična gesta gledališča – in ne, kot verjamejo mnogi, predstavitev boljšega zakona –, kaj šele povezanost gledališča s specifično politično prakso« (8).

Če je bila klasična umetnost stvar individualne kontemplacije, se pravi notranjega doživetja oziroma katarze, je »kritična« umetnost individualnemu premisleku in analizi obrnila hrbet ter postala stvar dejanja, »direktne akcije«, s čimer pa je »preseglala« umetniško(st) in se pomaknila v aktivistično polje. Omenjeni aktivizem umetnosti, direktna kritika, sta, kot tudi sicer v realpolitičnem življenju, porojena iz udobnega prepričanja o tem, da se nahajata na pravi strani zgodovine (Kocbek bi temu rekel »eksaltirana vizija«). Iz tega izhodišča je cilj jasen, le rezultat se sfiži: ne zgodi se brezmejna politizacija gledališča, ampak teatralizacija političnega oziroma, z besedami J. Beuysa, vzpostavljanje »družbenega organizma kot umetnine« (903). To pa jasno izkazuje končni cilj, torej družbeno katarzo. Družbena katarza je tista ideja, v imenu katere so opravičljiva vsa umetniška sredstva, saj naj bi bila uresničitev politične ideje namenjena dobrobiti vsega človeštva. Dobro poznamo protiindividualistični ugotovitvi, da kjer se cepijo drva, letijo trske in da je treba pri delanju omlete razbiti tudi jajca. Hladnokrvno cinični, ali pa tudi ne, ugotovitvi prav



tako izhajata iz imanentne predpostavke o nujnosti (umetniških) žrtev pri doseganju velikih (političnih) ciljev, torej iz ideje o družbeni katarzi. Tako sklene ravnati na primer Žižek v svojem poskusu postmodernističnega zajetja Antigoninega problema v »stalinističnem zasuku njene podobe« (13), saj tretji izmed predlaganih zaključkov tragedije predstavlja »le uboj, izvršen v temi, kot mafajska likvidacija« (prav tam 22), a – ne pozabimo – v imenu velike ideje. Tudi Zupančič v svojem besedilu napove revolucionarno akcijo, bolj jo približa dejanski izvedbi kot Möderndorfer svojo, vendar pa vseeno ostane v imaginativnem horizontu umetnosti. Ubiti da – sicer v dvomljivem silobranu – Neznanca, neimenovanega, ki pa ostane na nivoju simbola, združevalca pomenov.

Za ostro kolektivno (stalinistično?) akcijo, torej za kolektivno katarzo, se v režiji besedila S. Semenič odloči tudi S. Horvat. V imenu velike ideje se odloči za ubijalski pohod, v katerem se loti tistih posameznikov, ki so po njegovem mnenju s svojimi kriminalnimi dejanji zagrešili najhujše zločine zoper človeštvo. Prepis izvedbe uprizoritve se glasi takole:

Alja (Kapun, op. pis.):

Spisek za ubijanje:

1. Škof Rožman: zaradi kolaboracije z nacističnim okupatorjem in ker si povzročil Hudo jamo, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
2. Benjamin Netanyahu: zaradi vzpostavljanja apartheida v Palestini in vojnih zločinov nad Palestinci te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
3. Abu Bakr al Bagdadi – vodja Islamske države: zaradi terorja v Aziji, Afriki in Evropi in za ustvarjanje sveta, v katerem je kapitalizem videti kot edina alternativa Islamski državi, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
4. Milton Friedman: ker si naučil Slovence neoliberalizma na tak način, da je postal del njihovega kulturnega izročila, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
5. Peter Brabeck, bivši predsednik uprave Nestléja: zaradi privatizacije vodnih virov, s čimer si ogrozil življenje milijonov ljudi, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
6. Hillary Clinton: ker služiš korporativnemu kapitalu Wall Streeta in ameriški vojaški mašineriji in zato ker zatrjuješ, da si feministka, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

[...]

Alja:

1. Hugh Grant, predsednik uprave Monsanto: ker si uničil našo genetsko prihodnost, te v imenu ljudstva obsojam na smrt.
2. Komisija za uprizoritvene umetnosti (Jernej Novak, Krištof Jacek Kozak, Matic Kocijančič, Petra Tanko, Daliborka Podboj): ker niste podprli nobenega projekta Leje Jurišič, vas v imenu ljudstva obsojam na smrt z obešanjem.
3. Žiga Turk: zaradi uničevanja prihodnosti novih generacij študentov in zaradi privatizacije izobraževalnega sistema te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

4. Viktor Orbán: zaradi oživljanja madžarskega fašizma in nečloveškega odnosa do emigrantov te v imenu ljudstva obsojam na smrt.

Janez Janša ...

\*\*\*

UGRABITEV JANEZA JANŠE

Luka: Prosm?

Miha: Vprašou si, kdo je. Janez faking Janša.

*Luka se približa zvezanemu moškemu in mu dvigne vrečko z glave. Res je Janez Janša.  
Hitro mu da vrečko nazaj na glavo.*

Ne glede na še posebej na Slovenskem z vso zgodovinsko težo obremenjene izvensodne likvidacije je vsa žalost Horvatove participatorne inscenizacije besedila S. Semenič v tem, da kljub vsej brezobzirni krvoločnosti in revolucionarni odločnosti še vedno ni dovolj radikalna. Ne glede na to, da se je Horvat v imenu ideje odločil opustiti še zadnje civilizacijske norme in likvidacije opraviti izvensodno (celo Žižek, ki prostodušno pokaže na stalinistični izvor svoje rešitve, dogajanje v *Antigoni* uokviri s civilizacijsko normo: »Kreon je odstavljen, oba z Antigono sta aretirana, *sojena* [podčrtal pis.], naglo obsojena na smrt in likvidirana« (30)), uprizorjeno ni učinkovito, brčne v temo. Vzrok je jasen in dobro ga je ujel Lehmann: »Dokler gledališče ne počne drugega, kot da ponavlja gledališke spektakle, te podobe ne morejo biti politične, pa naj bodo še tako kritične, celo revolucionarne. Namesto tega samo potrjuje glavno politično resničnost in pravilo družbenega okolja iger« (Lehmann 9). Nenamerno je to priznal tudi Horvat z Ivanovimi besedami o »cirkus[u] maščevanje!« (prepis).

Paradoks Horvatove uprizoritve je ravno v pretirani želji po družbenem delovanju gledališča, a tudi tu ga je Lehmann že prehitel: »[T]e psevdodramatične podobe [so] samo simulakri političnih procesov. Odtod potreba po gledališču, ki ima distanco do zavajajoče konceptualne strukture političnega, v kateri živimo in mislimo, ali še bolj: nas živijo in mislijo« (Lehmann 7). Tej distanci se je Horvat odrekel, s čimer je zagrešil temeljno napako: besedilo S. Semenič razkrajja vsakršen smisel vse do njegovega temelja, jezika, s čimer – kot je opozoril Lehmann v že navedenem citatu – je postalo zelo sodobno in politično, Horvat pa je tej entropiji logosa želel ponovno vrniti družbeni smisel, vzpostaviti političnost, s čimer pa mu jo je ravno odvzel. Lehmann je glede tega neizprosno: »[G]ledališče [...] kot politična propaganda [...] preprosto ne deluje dobro in učinkovito (ne prinaša pravega 'učinka')« (7). Še več, ne samo, da je vsa uprizoritev izpadla kot igra(nje), tovrstni pristop je kastriral edini cilj, revolucionarno akcijo, na kar je opozoril tudi že A. Badiou: »[I]dentifikacija s pogubnimi vstajami [...] ne pospešuje kolektivne zmožnosti za akcijo« (119).

*Nota bene* se je S. Horvat še najbolj približal kolektivni katarzi v svoji uprizoritvi agitke M. Bora *Raztrganci* leta 2007. Publika je (ob)redno s solznimi očmi vstajala s stolov in gromko ploskala. To je bila tudi najbližja točka političnemu trenutku aktivističnega gledališča, kar sem jih doživel.

Jasno je, da Horvatovi mizansceni umetniško težo odreka že teorija, zato bom realpolitične probleme režije tu le nakazal. Kot prvo naj omenim dejstvo, da so se v Horvatovem pravičniškem likvidacijskem pohodu (zgolj naključno?) znašli zelo različni ljudje: na seznamu svetovnih in domačih politikov ter teroristov precej zbode v oči poimenska navedba članov komisije za uprizoritvene dejavnosti MK RS leta 2016/17. Opis njihovega »zločina« ne daje vtisa, da bi šlo za hudodelstvo zoper človeštvo: zločin komisije je, da »ni [...] podprl[a] nobenega projekta Leje Jurišić« (prepis). Ne samo, da se to »kriminalno dejanje« ne more enačiti s početjem kakega al Bagdadija, razlog za usmrtitev komisije izkazuje neposredno zlorabo ideala za svoj lastni privatni, klientelistični, koristolovski interes. Domnevam lahko, da bi celo odobritev vseh projektov L. Jurišić – kar bi sicer komisija ob dovoljšnji višini sredstev MK za nevladne uprizoritvene projekte z največjim veseljem naredila – človeštvu ne prinesla blaginje. Privatna ekonomska korist ene klike je tu absolutno v ospredju, v oči pa bode še toliko bolj, ker je v absolutnem nasprotju z vsemi ostentativno deklariranimi ideali in vrednotami. Zanimivo in ne brez realpolitičnih konotacij je tudi dejstvo, da se igralci na odru po ugrabitvi pripravljajo še na likvidacijo slovenskega politika Janeza Janše, ki je pa – ne glede na dolgo »obdelavo« – nekako ne izpeljejo do konca. Vsi njihovi revolucionarni nameni izpuhtijo v zrak. Do likvidacije ne pride. Gre zgolj za (umetniško) naključje ali morda za egoistično bojazen pred realpolitičnimi posledicami?

»Politično je lahko navzoče v gledališču samo prikrito in posredno. Pravzaprav je eno od meril političnega gledališča mogoče opredeliti takole: politično se lahko pojavi v gledališču samo v primeru, da ga *nikakor ni mogoče vnovič prevesti v logiko, koncepte in pojme političnega diskurza tistega, kar imenujemo resničnost*« (Lehmann 7). Ta namen je S. Semenič, ki si s svojim radikalnim besedilom prizadeva gledalca ozavestiti v državljana, tistega, ki bo v razsuti formi besedila ugotovil vzporednice z razkrojeno formo resničnosti in odšel spreminjat jutrišnji svet na bolje, tudi dosegla. Horvatu uspe ravno nasprotno: državljanje nasilno postavi pred dejstvo, da so zgolj in izključno gledalci oziroma, z Lehmannovimi besedami: »Globlja politična resničnost je v teh razmerah kontinuirana definicija *državljanov kot gledalcev*, definicija, ki je v kulturi medijev vse bolj verjetna in dozdevno prepričljiva« (9).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pravzaprav je mogoče še dobro, da gre pri zadnji uprizoritvi za brco v temo. Če bi sodobno slovensko gledališče sploh imelo realpolitično težo, bi se – vsaj člani omenjene komisije – po izrečeni fatvi na njihove glave ne mogli več mirno sprehajati po Ljubljani, temveč bi se morali skrivati po varovanih stanovanjih. Zato je pravzaprav še zelo dobro tako, kot je.

Žal se vse preredit slovenski gledališki ustvarjalci zavedajo, da »politično, kadar se pojavi na odru v obliki predstavljene resničnosti, izgubi politično naravo« (Lehmann 8) in da je ključna politična moč umetnosti – skoraj neverjetno! – v njeni umetniškosti in ne realističnosti. Če umetnosti odvzamemo umetniškost, jo kastriramo, z njo pa še celotno sporočilo, naj bo politično ali kakršno koli. Če torej kje, do ključne kastracije političnega v gledališču najpogosteje pride ravno na prehodu (ne)teksta na oder, v tretjo dimenzijo, kjer mu v želji po odrski družbeni, realpolitični učinkovitosti odrečejo smiselnost natančne izcizeliranosti misli in napora v detajliranju sporočila. Umetnost je namreč najmočnejša ravno kot ... umetnost, gledališče pa kot gledališče.

- Badiou, Alain. »The Political Destiny of Theatre Yesterday and Today.« *Rhapsody for the Theatre*, Verso, 2013, str. 111–122.
- Beuys, Joseph. »I Am Searching for Field Character.« *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison in Paul Wood, Blackwell, 1995, str. 902–904.
- Birkenhauer, Theresia. »Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes.« *Theater der Zeit*, letn.59, št. 11, 2004, str. 27–8.
- Dokler, Anton. *Grško-slovenski slovar*. Knezoškofijski zavod Sv. Stanislava, 1915.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem.« *Maska*, letn. 17, št. 3/4, 2002, str. 6–9.
- Möderndorfer, Vinko. *Evropa*. SNG Drama 95/3, 2015.
- Semenič, Simona. »mi, evropski mrličji.« *Tri drame*, Beletrina, 2017, str. 355–429.
- Zupančič, Matjaž. *Padec Evrope*. SNG Drama 91/11, 2012.