



UDK 792.01:792(497.4)

*Marko Juvan*

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

## OD POLITIČNEGA GLEDALIŠČA V JUGOSLOVANSKEM SOCIALIZMU DO POLITIČNEGA PERFORMANSA V GLOBALNEM KAPITALIZMU: PRIMER SLOVENSKEGA MLADINSKEGA GLEDALIŠČA

Politično gledališče je smer, ki je v avantgardističnih 20. letih 20. stoletja nastala na presečišču teženj po osvobajanju umetniških form. Že v obdobju med obema vojnama je vplivalo na slovenske gledališčinike (Delavski oder). Med svetovnimi tokovi politiziranih uprizoritvenih umetnosti zadnje tretjine 20. stoletja se je v Sloveniji in drugih republikah bivše Jugoslavije v 80. letih uveljavil trend »političnega gledališča«. Zaradi krize identitete jugoslovanske države in ideologije je politično gledališče postavantgardno tematiziralo velike zgodbe Revolucije in Zgodovine. V tranziciji je politično gledališče sprva zamrlo, a je znova oživilo v 21. stoletju. Kot postdramska praksa, povezana s performansom, zdaj analizira svojo lastno politiko. Kritično obravnava male, lokalne zgodbe, v katerih pa se zgoščajo protislovja periferne nacionalne države v dobi transnacionalnega poznega kapitalizma.

**Ključne besede:** politično gledališče, performans, postdramsko gledališče, avantgarde, postmodernizem, socializem, neoliberalni kapitalizem

Political theater is a trend that, during the avant-garde 1920s, emerged at the intersection of efforts to liberate the oppressed and the artistic form. It influenced the Slovenian theater artists (Workers' stage) already in the interwar period. Among global currents of politicized performing arts since the 1960s, a trend of "political theater" launched in Slovenia and the other republics of former Yugoslavia in the 1980s was a success. Due to the identity crisis of the Yugoslav state and the ideology the political theater addressed great stories of History and the Revolution in a post-avant-garde manner. During the transition, political theater initially lost its edge but revived in the 21st century. As a post-dramatic practice associated with performance, it analyzes its policy. It represents a forum for a critique of the small, local stories in which, however, surface the contradictions of a peripheral nation-state in the era of transnational late capitalism.

**Key words:** political theater, performance, post-dramatic theater, avant-garde, postmodernism, socialism, neoliberal capitalism

Politično gledališče? Je to pleonazem? Gledališče je namreč samo po sebi politično: je »objekt politike« (MELCHINGER 2000: 8), a tudi njen dejavni subjekt, in sicer zaradi svojih zgodovinskih vlog in družbenega položaja. Spektakelsko-scenske prireditve namreč lahko v javnosti po eni strani utrjujejo moč oblasti, sooblikujejo, propagirajo in reproducirajo vladajočo ideologijo ali kot nekakšen »opij za ljudstvo« posredno podpirajo obstoječi red, po drugi strani – in ta tvori glavnino gledališko-dramskega kanona – pa mimetično predstavljajo simbole dogodkov, ki jih različne skupnosti skozi zgodovino doživljajo kot simptome svoje notranje konfliktnosti ali pa

jih pomnijo kot temelj svojega obstoja. Mimetične uprizoritve te vrste s svojo »estetiko«, tj. z učinkovanjem na doživljanje gledalcev, omogočajo, da se v skupnostih vzpostavijo zunanje (eksotopične) etične perspektive na trenutne družbenopolitične razmere in na preteklost, ki te razmere dodatno določa. Dramski imaginarij s svojimi mogočimi svetovi ponuja modele za vrednotenje dejanskega vedenja ljudi v okrožjih družine, rodu, polisa ali kozmosa, s tem pa tudi možnost presoje ravnanj in ideologije trenutne oblasti. Obenem z vrednotenjem gledališče pogosto (tudi nevede) motivira občinstvo za določeno politično stališče ali podporo eni od strani v oblastnih konfliktih. Gledališče je kot medij prostor, ki je po strukturi avtonomiji sicer podoben igram (to kaže besedna družina izraza »igra«), vendar pa se v njem mimetični diskurz udejanja prek konkretne fizične navzočnosti akterjev in občinstva, tako da dopušča posege v medosebno interakcijo zunaj okvirov igre. Z mnogimi oblikami igranja in spektakla se ne nazadnje srečujemo v politiki (na primer rituali razkazovanja moči absolutističnih vladarjev) in slehernikovem vsakdanjiku (denimo hlinjenje veselja ob neprijetnem srečanju s kom). Gledališče je s svojo stalno ali začasno umestitvijo na prosto ali v posebno stavbo postalo ena izmed nosilnih kulturnih ustanov, ki služi različnim razredom in političnim namenom, denimo prikazu simbolnega kapitala narodnih gibanj in nacionalnih držav (»narodno gledališče«) ali reprodukciji meščanske ideologije o estetski avtonomiji umetnosti.

Če že razpravljamo o izrazu »politično gledališče«, se je treba zavedati razlike med njegovim širšim in ožjim pomenom. Gašper Troha v sicer odličnem članku o političnem gledališču pojem tako razširi, da izgubi analitično vrednost. Politično gledališče se v njegovem razumevanju namreč »vzpostavlja v hibridnem prostoru med umetniškimi in družbenimi poljem, ne glede na to, ali je ta vzpostavitev načrtovana ali ne. Še več, lahko gre deklarativno za apolitičen ali celo neumetniški dogodek, ki pa ima širši družbeni odmev« (TROHA 2012: 58–59). Če nekdo na tiskovni konferenci v politika vrže čevlji, bi bilo to za Troho že politično gledališče. Sam o tem dvomim.

Tudi Siegfried Melchinger, nesporna avtoriteta zgodovine političnega gledališča, zajema na široko, a vendarle zoženo na umetniško polje. Trdi, da se politično gledališče začne že v antičnih avditorijih na prostem, kakršen je bil orjaški Epidaver ali Dionizovo gledališče pri atenski Akropoli, kjer so pred množičnim občinstvom uprizarjali drame grških klasikov (Ajshila, Sofokla, Evripida in Aristofana), in da v novem veku oživi pri Shakespearu, Corneillu in Molièru, svoj vrh pa doživi pri Büchnerju v devetnajstem stoletju in Brechtu v dvajsetem (MELCHINGER 2000: 8–19, 21–322). Glavna poteza političnega gledališča, razumljenega v Melchingerjevem ahistoričnem pomenu, je, da je njegov predmet pač politika: politično gledališče s stališč neizoblikovane in neizrečene etike – v novem veku jo označujemo kot humanistično – in z izpostavljanjem tem države, vladanja in socialnih protislovij kritizira zlorabe oblasti, razkriva ozadja vladavine, osvetljuje družbene napetosti, krivice in neenakost, s tem pa tudi vzpostavlja in sooblikuje javnost, ki ji je takšna presoja v interesu (MELCHINGER 2000: 12–19, 461–64).

Po Melchingerjevih izvajanjih ni dvoma, da so bile zadeve *polis* konstitutivne za zahodno gledališče in dramatiko od Ajshilovih *Peržanov* do Shakespearovih kraljevskih historij in *Koriolana* ter Corneillovega *Cida*. Tudi moderna politična drama v ožjem pomenu besede je vzniknila že na sledeh francoske revolucije 1789, in to s poldokumentarno zgodovinsko igro Georga Büchnerja *Dantonova smrt* (1835). V

njej je avtor »historično revolucijo konfrontiral s 'fatalizmom zgodovine', ki ga je [kot radikalni umetnik in preganjani bорец za človekove pravice, op. M. J.] v majhnem merilu doživel na lastni koži« (MELCHINGER 2000: 312–13). Büchnerjeva izjemna postromantična drama je preplet zgodovinskih virov in domišljije, veristične govorice revolucionarjev, klasicistične retorike, sentenc in antičnih aluzij, čustveno-metaforične intenzitete, romantične (samo)ironije, intelektualističnih paradoksov in eruditskega filozofiranja. *Dantonova smrt* je vzorčni dramski tekst, ki govori o spodletelosti revolucionarnih idealov, utopljenih v krvi frakcijskih bojov, čistk in strahovlade zmagovite revolucionarne stranke: »Revolucija je podobna Saturnu, žre svoje lastne otroke.« (BÜCHNER 1997: 25). Büchnerjevo poetološko prelomnost in aktualnost njegove pionirske obravnave revolucije je prepoznalo in se z njo navdihovalo šele dvajseto stoletje, na primer Peter Weiss s svojim absurdističnim *Marat/Sadom* iz leta 1964. Pokazal bom, da mu je v svoji fiksaciji na veliko pripoved Revolucije sledilo tudi slovensko politično gledališče v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja.

Toda politično gledališče v strogo zgodovinskem pomenu je mlajše celo od Büchnerja. Kot poroča Melchinger, meščansko občinstvo v dolgem devetnajstem stoletju političnih vsebin na odru ni dobro prenašalo, deloma zato, ker je menilo, da »umazani posel« politike ne sodi v »svetišča umetnosti«, še bolj pa zato, ker je v gledališču iskalo predvsem razvedrilo in ga imelo za svoj statusni simbol, medtem ko so se gledališča kot oblika šovbiznisa vse bolj podrejela prodajni uspešnosti (MELCHINGER 2000: 288–91, 351–52). Z jasno izraženimi stališči, izrecnim terminom in s pojmovnim zavedanjem svojega performativnega učinka na družbeno zavest se je politično gledališče vpostavilo šele po tem, ko se je evropska uprizoritvena umetnost, kakršno so ustvarjali avantgardisti in modernisti okoli leta 1910, odvrnila od iluzionizma meščanskega odra in njegove nevidne četrte stene; prek stilizacij rituala, grškega »svetega gledališča«, azijskih tradicij, srednjeveških spektaklov in *commedie dell'arte* je moderno gledališče skušalo eksperimentalno oblikovati gledališki jezik, ki občinstvo vrže iz udobja estetskega uživanja (MELCHINGER 2000: 383).

Politično gledališče je do svojega pojma prišlo v poznih dvajsetih letih dvajsetega stoletja, z modernističnimi uprizoritvami Erwina Piscatorja (v berlinskih *Volksbühne* in *Piscator-Bühne*) in njegovo programsko knjigo *Das politische Theater*, natisnjeno leta 1929 (Piscator 1963; MELCHINGER 2000: 415–16). Piscator v njej ne ponudi sklenjene teorije političnega gledališča, pač pa prek refleksij o lastnih gledaliških iskanjih in dosežkih, ki jih montažno sopostavlja ob citate iz programskih listov, kritik in časopisnih člankov o njegovem delu, vendarle dovolj določno pokaže, kako razume novi gledališki tok oziroma nasploh »nov pojem umetnosti: aktiven, bojevit, političen« (PISCATOR 1963: 33). Ključno za tok političnega gledališča, katerega začetke prepoznava že v naturalizmu s konca devetnajstega stoletja, je za Piscatorja akcijsko zavezništvo med umetniško in politično avantgardo, to je med moderniziranim gledališčem in proletariatom (prav tam: 41). V takšno zavezništvo je po koncu prve svetovne vojne s svojim Proletarskim gledališčem stopil tudi sam. Z drugimi besedami, gre mu za iskanje skupne poti umetnosti in politike, tj. za sinergijo med »eksperimentom« z gledališkimi formami in njihovo politično uporabo. Skupni cilj je izbojevati potrebni »družbeni preobrat« (prav tam: 33, 129, 227, 238). Eksperimentalno, s sodobno odrsko tehniko, filmom in gledališko arhitekturo podprto ustvarjanje novega spektakelskega jezika, ki

prebija meščansko samozadostnost in omejenost umetnosti na zasebno sfero, Piscator poveže s političnim prizadevanjem, da bi gledališče z nagovarjanjem množic postalo vzgojno-izobraževalno sredstvo, medij za kritično osveščanje občinstva o problemih sodobne stvarnosti («Znanje – spoznanje – opredeljevanje»; *Kenntnis – Erkenntnis – Bekenntnis*; prav tam: 7). Gledališče mora po njegovem postati tudi ustanova, ki opolnomoči proletariata za producenta in ne le konzumenta kulture.<sup>1</sup> Značilen primer njegovega političnega gledališča, ki je izoblikoval tudi enega od prototipov za postdramske forme slovenskega političnega gledališča (tako v dobi socializma kot v času neoliberalnega kapitalizma), je *Revue Roter Rummel*, uprizorjena v predvolilno podporo Komunistični partiji Nemčije leta 1924. Po Piscatorjevih besedah agitacijska »forma revije« sovpada »z razpadom meščanskih dramskih oblik« in »brez zadržkov uporablja vse možnosti: glasbo, šanson, akrobatiko, hitro risanje, šport, projekcije, film, statistiko, igralske prizore, nagovore« (prav tam: 65).

Po povedanem lahko sklenemo, da se je gledališče kot umetniška praksa pojmovno v polnosti zavedlo svojega političnega profila šele tedaj, ko je po stoletju prilaganja porazsvetljenjski funkcijski diferenciaciji družbe na dozdevno avtonomna polja prekoračilo ideološko mejo med umetnostjo in politiko, s tem pa zavrglo estetsko getoizacijo gledališke ustanove, zasnovano v meščanskem devetnajstem stoletju. To se je prvič zgodilo po krvavem razsulu meščanske *belle époque* v prvi svetovni vojni, prek povezav mednarodnega delavskega gibanja, oktobrske revolucije in zgodovinskih avantgard ter njihovega spodkopavanja institucije umetnosti. Vse to se je dogajalo v imenu revolucionarne utopije estetskega in političnega sprevačanja obstoječega (ERJAVEC 2009: 55–60). Politično gledališče kot zgodovinsko določen pojav je torej uresničitev gesla o »politizaciji umetnosti«, ki ga je Walter Benjamin – tudi na podlagi poznavanja Piscatorja in Brechta – zoperstavil vzponu fašizma in »estetizaciji politike« (BENJAMIN 1998: 176; MILOHNIČ 2009: 15–16).

Piscatorjevo delo – tudi tisto v njegovi poznejši ameriški emigraciji – je skupaj z rusko gledališko avantgardo (Vsevolod Mejerhold) in proletkultom (Platon Keržencev) ter epskim gledališčem in učnimi komadi Bertolta Brechta izgradilo trajno in razvejeno izročilo političnega gledališča, ki je že zgodaj seglo tudi na Slovensko. V letih 1926–1938 so Bratko Kreft, Ferdo Delak, Ciril Debevec in drugi pod okriljem delavske kulturne zveze Svoboda in z imenom Delavski oder ustanavljali in vodili amaterske gledališke skupine ter po Piscatorjevem zgledu – Delak je pri njem celo študiral politično gledališče – modernizirali uprizoritvene prakse (mdr. s kolektivno igro, diapozitivi, svetlobnimi efekti in glasbo), uvajali svobodne priredbe dramskih in pripovednih del ter »postdramske« forme (npr. rdečo revijo); gledališče so razumeli kot forum družbene kritike, delavskega boja z represivno oblastjo, oblikovanja razredne zavesti in agitacije (Petrè 1964).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kljub tesnim vezem z delavskim gibanjem in članstvu v komunistični partiji je Piscator pragmatično upošteval potrebo, da njegovo gledališče ekonomsko preživi na kulturnem trgu (prav tam: 123), zato svojih dobro obiskanih predstav nazadnje ni namenjal le delavcem, temveč vsem, ki so bili pripravljeni plačati vstopnino.

<sup>2</sup> Na tradicije političnega gledališča med obema vojnama so se navezovali mnogi gledališki reformatorji od šestdesetih leta dvajsetega stoletja naprej, tako neoavantgardne skupine kot posamezniki, kakršni so Living Theater, »gledališče zatiranih« Augusta Boala (prim. Boal 2008; Leskovšek 2013), dramatika Heinerja Müllerja, Caryl Churchill in Elfriede Jelinek ali režije Martina Kušaja.

Z več pogojne prostosti kakor drugod po komunistični Vzhodni Evropi, je sicer tudi v slovenskem gledališču že od druge polovice petdesetih let naprej delovalo nekaj neinstitucionalnih malih in eksperimentalnih odrov, povezanih s krogi kritične inteligence, v njih pa so uprizarjali politizirano dramatiko mlajših avtorjev. Gre za Oder 57, Pekarno, Glej, Gledališče Pupilije Ferkeverk, za drame Primoža Kozaka, Petra Božiča in Dušana Jovanovića, poetične igre Dominika Smoleta, Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Vena Tauferja ter za dokumentaristično *Toplo gredo* Marjana Rožanca, ki je med zmanipuliranim občinstvom izzvala ravno nasproten revolt, kot ga je nameravala doseči s svojim drzno interaktivnim napadom na kmetijsko politiko (TOPORIŠIČ 2009: 253–54). Odkrito ali prikrito politična dramatika je s kritiko enostrankarskega družbenega reda in njegovih zgodovinskih izvorov še globoko v sedemdeseta leta vznemirjala politično-policijske varuhe umetniškega polja in kulturniške skrbnike pravovernosti, a v glavnem ostajala omejena na ožje kroge občinstva, zato ni pomenila resne grožnje sistemu. Njen izraz je bil pretežno »ezopovski«, mitizirano alegoričen, poetično abstrakten ali zgodovinsko kostumiran, a je znal biti dokaj stvaren, v šestdesetih in sedemdesih letih pa tudi avantgardistično teatralen in ludističen. Poznavalec slovenskega političnega gledališča Gašper Troha opozarja, da je gledališče nastopalo kot pomembna izpostava kulturniške opozicije vse do konca osemdesetih let, a pri tem pristajalo na nujen kompromis z oblastjo (TROHA 2010: 508–10). Oblast je namreč dramatik in gledališču omogočila družbeno kritiko, a le do meje, do katere ju je lahko ideološko obvladovala, z njima pred tujino demonstrirala prednost »pluralizma« jugoslovanskega socialističnega samoupravljanja pred sovjetskim »realsocializmom« in ju z mehanizmi državnega subvencioniranja posredno regulirala. A za omenjene odre in avtorje se oznaka »politično gledališče« še ni uporabljala.

Ne glede na izročila, obravnavana doslej, se je izraz »politično gledališče« kot promocijska oznaka nove spektakelske prakse, ki je z uprizarjanjem političnih tem posegala v ideologijo obstoječega političnega reda, razširil po Sloveniji in Jugoslaviji v osemdesetih letih dvajsetega stoletja (Erjavec 2009). Z odprto dramsko formo, skupinsko igro, večjezično montažo dokumentov, pričevanj in literarne fikcije ter z navezavo na avantgardno celostno umetnino si je politično gledališče osemdesetih let prizadevalo s pretrgati z gledališkimi konvencijami »socialistične buržoazije« in prestopiti meje estetskega formalizma, značilnega za »socialistični modernizem« (ŠUVAKOVIČ 2001: 22–26). Kljub temu pa drži Erjavčeva ugotovitev, da ti poskusi sodijo v tip postavantgardne umetnosti, značilen tudi za socialistični »drugi svet«: absorbirali so »vse značilnosti klasičnih avantgard in neoavantgard razen usmerjenosti v prihodnost«, in to jim daje pečat postmodernizma (ERJAVEC 2009: 60). Kratkotrajni razmah omenjenega trenda, opažen tudi zunaj meja Jugoslavije, je bil spodbujen s časovnim sovpadom kriz na umetnostnem in političnem polju. V umetnosti je kazalo, da so se neoavantgardna iskanja izčrpala skupaj s svojim osvoboditveno-utopičnim izvidništvom po prihodnosti, zato so se pod dežnikom »postmodernizma« tudi uprizoritvene panoge pri retrogradnih ideološko-citatnih tavanjih po zgodovini pridružile književnosti, glasbi in likovni umetnosti. Na področju politike pa je po smrti voditelja Josipa Broza Tita – s svojo karizmatično, avtoritarno vladavino je vsa povojna desetletja simbolno in dejansko vzdrževal kohezijo sistema – nastopilo obdobje, v katerem je enostrankarska federacija s svojim samoupravnim socializmom vred zašla

v hude pretese in nazadnje še v vojne, zato je postala družbeno relevantna tudi umetniška refleksija zgodovinskih temeljev, obstoja in možnosti sistema, ki se je znašel v krizi.<sup>3</sup> Izraz »politično gledališče«, ki so ga v desetletju pred vojnami na ozemljih razpadle federacije uporabljali gledališki oglaševalci, kritiki, prireditelji festivalov in teatrologi, se je nanašal predvsem na odmevne in dobro obiskane projekte režiserjev Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića, Ljubiše Georgievskega, Janeza Pipana in drugih, ki so se z zgodovinsko retrospektivo ter aluzijami na sedanost in prihodnost lotevali vprašljive narativne identitete jugoslovanskega socializma. Troha navaja Jovanovićeve spomin, da je bila tedaj »politična drama najbolj komercialna vrsta odrske umetnosti« (TROHA 2010: 510). Pred pragom jugoslovanske krize so gledališčniki, ki so v imenu avtentičnega revolucionarnega etosa nasprotovali komunistični nomenklaturi, socialistično dokso skušali prilagoditi potrebam in idealom porajajoče se civilne družbe, v kateri so se že kaotično mešale emancipacijske in retrogradne težnje. Sodelovanje umetnikov iz različnih institucionalnih gledališč, mednarodni projekti, kakršen je bil KPGT (Kazalište Pozorište Gledališče Teatar), ali festivali, kakršen je bil subotiški *Shakespeare-fest*, naj bi pod konceptualnim okriljem političnega gledališča v Jugoslavijo, čedalje bolj razklano zaradi šovinističnih in unitarističnih teženj, vnesli protistrup znotrajdržavne umetniške internacionale, ki naj bi restavrirala pretrgane družbene vezi, obenem pa dosežke tovrstnega gledališča promovirala po svetu.

Za prototip takšnega političnega gledališča je obveljala ena izmed uprizoritev ljubljanskega Mladinskega gledališča – *Missa in a-minor*, ki jo je leta 1980 zasnoval in režiral srbski gost Ljubiša Ristić (ERJAVEC 2009: 61–67; MILOHNIĆ 2009: 127; TOPORIŠIĆ 2007: 89–94). Predstava je nastala po motivih postmodernistične psevdodokumentarne kratke zgodbe *Grobnica za Borisa Davidovića*, ki jo je o stalinističnem sodnem procesu proti izmišljenemu ruskemu revolucionarju Novskemu leta 1976 napisal Danilo Kiš, srbski avtor, ki je po selitvi v Pariz kmalu zaslovel tudi v svetovni literarni republiki (CASANOVA 1999: 183 passim).<sup>4</sup> Kiševa zgodba po Borgesovem zgledu pripovedno stilizira biografsko metodo. Posnema kritični pretres protislovnih zgodovinskih virov in njihovo citiranje, kronološka neskladja in življenjepisne vrzeli. V ekspresivnih, pomensko zbitih konkretnih slikah niza dramatične fragmente iz življenja naslovnega junaka: judovsko otroštvo, intelektualno formiranje, revolucionarno-teroristično dejavnost, policijske pregone in zapore, dvojno življenje svetovljanskega dendija in ilegalnega aktivista mednarodnega komunizma, sodelovanje z delavskim gibanjem na Zahodu, poroko z revolucionarno tovarišico, menjave imen

<sup>3</sup> Potem ko je bila s Titovo smrtjo simbolno omajana avtoritarna prisila, ki je z ideološkim monizmom omejevala in krotila družbeno heteroglosijo večnarodne države, so se lahko razvnele različnosti v vsej svoji nepomirljivi kontradiktornosti. Stopnjevali so se konflikti med naraščajočim unitaristično dogmatičnim komunizmom in skrajnimi nacionalizmi na eni strani ter emancipacijskimi prizadevanji za pluralno civilno družbo in zahtevami kulturniške opozicije po večstrankarskem sistemu na drugi strani. Vojne ob razpadu Jugoslavije seveda niso bile »naravna« posledica specifično »balkanskih« mentalitet in tradicij. Te so bile prek sovražnega govora medijev, razpihovanja stereotipov in obujanja travmatičnih kolektivnih spominov sicer ideološko instrumentalizirane, vendar pa so k spopadam južnoslovanskih narodov odločilno prispevali zunanji dejavniki ter globalni zgodovinski kontekst tektonskih geostrateških in političnoekonomskih preustrojev v razmerjih moči po razsulu komunizma in Vzhodnega bloka.

<sup>4</sup> Celo ekskluzivistični Harold Bloom je Kiša z Ivom Andrićem in Vaskom Popo vred uvrstil v svoj *Zahodni kanon* (BLOOM 2003: 423).

in identitet, na zadnje pa telesno-umski spopad s zaslisevalcem, ki mu v času staliniističnih montiranih procesov skuša vsiliti priznanje o zarotniškem sodelovanju z buržoaznimi nasprotniki sovjetske države. Naslov novele aludira na antične kenotafe, tj. prazne grobnice za pokojnike, katerih truplo je izginilo, obenem pa simbolizira temo posmrtnega kolektivnega spomina, ki ostaja za preminulim in za nazaj vrednostno osmišlja njegovo življenje: na zaslišanih mučeni Novski z največjimi napori doseže, da njegovo priznanje neobstoječe krivde ni izničilo vzornosti njegove nekdanje revolucionarne slave (Kiš 1978: 83–121).

*Missä in a-minor*, uprizorjena v kleti Mladinskega gledališča (prizorišča so kot stranski oltarji obkrožala občinstvo, sedeče na pručkah), prizore iz Kiševe zgodbe montira z zborovskimi tabloji, večjezičnim petjem in govorom, s plesom in posne-manjem obredov. Kot ozadje za medbesedilno interpretacijo Kiševe zgodbe Ristić vpleta literarne citate in dokumentarne izseke, tako da metonimično prikljiče veliko zgodbo mednarodnega delavskega gibanja, oktobrske revolucije, državljanske vojne in staliniističnih procesov. Estetsko strukturo predstave, ki z ansambelsko igro usodo revolucionarjev sakralizira in jo spreminja v martirij, emblematično ponazarja prizor, v katerem forma maše neposredno sovpade s tekstom revolucije. Zbor, zbran okrog enega od igralcev, ki v teku predstave personalizirajo Novskega, izmenično recitira stavke iz *Revolucionarnega katekizma* Sergeja Nečajeva iz leta 1869 in poje prvi stavek iz *Mise Criolle* Ariela Ramireza (1964), ki je predstavi tudi dala naslov. Novski, zaznamovan s stigo rdeče zvezde, v tem prizoru kot svečenik namesto hostije povzdiguje revolver. *Missä* je potemtakem nekakšen (post)avantgardni katarzični ritual, ki s predstavljanjem posameznika kot absurdne žrtve kolektivnih sil alegorizira Zgodovino, Revolucijo in Politiko v kategorijah tragičnega *fatuma*.

Pomembnejše politične predstave, ki so *Missä* sledile, so bile prav tako usmerjene pretežno v zgodovino, posebej v probleme revolucije (TOPORIŠIČ 2009: 255–57). Pripoved, ki stoji v ozadju teh predstav, bi lahko povzeli v prej citirano Büchnerjevo sentenco o revoluciji, ki žre svoje otroke. Nanaša se na pooktobrski socialistični svet, mednarodno revolucionarno gibanje, frakcijske boje in staliniistične čistke. Ristić je v času, ko je jugoslovanska federacija začela razpadati, zagovarjal jugoslovanstvo in samoupravni socializem, zato v svojih predstavah – podobno kot Jovanović, Georgievski ali Pipan – ni kritiziral revolucije same na sebi, pač pa njene staliniistične odklone. Ni ga motila »ideja, pač pa njena materializacija v ideologiji in politični praksi [...], pri čemer je to anonimna krivda, [...] brezimna ('objektivna') posledica slepega toka zgodovinskih dogodkov« (ERJAVEC 2009: 61). Navedena Erjavčeva formulacija nakazuje, da se je politično gledališče tega obdobja navkljub progresivnim nameram odreklo analitičnemu premisleku o revolucijskih protislovjih in se zateklo v postmoderno estetsko mitiziranje in ritualno arhaiziranje zgodovinskega.<sup>5</sup> Po besedah Gašperja Trohe, navezanih na Slavoja Žižka in Foucaultovo teorijo oblasti, je politično gledališče pri tem ustvarilo »sliko skrajno totalitarne oblasti, 'nekega drugega, skritega Gospodarja', velikega Drugega, ki je bil tako abstrakten, da se je dejanska oblast od njega mogla distancirati« (TROHA 2010: 5109).

<sup>5</sup> Takšna estetska tragizacija in ritualizacija komunistične revolucije je bila eden od razlogov, da je tedanja komunistična oblast kritiko socializma tolerirala in celo finančno podpirala gledališča, ki so se z njo ukvarjala.

Po razpadu Jugoslavije, na prehodu v liberalno demokracijo in kapitalizem je politično gledališče v Sloveniji izgubilo precej nekdanje ostrine. Zdelo se je, da so v obdobju tranzicije vlogo gledališča kot družbenega foruma in opozicijske kritike oblasti prevzela pluralna politika in »demokratizirana« množična občila, politična drama in gledališče pa sta postala odveč (TROHA 2010: 511). Z medbesedilnimi variacijami na klasično tragedijo, modernistično grotesko ali Brechtovo epsko gledališče nista zmogla kaj več kot moralizirati o nedavnih vojnih grozotah na Balkanu in njihovih uničujočih posledicah.

Mlajša režiserska generacija (Vito Taufer, Tomaž Pandur, Bojan Jablanovec idr.), ki se je sicer neposredno navdihovala tudi pri Ristiću in Jovanoviću, se je v devetdesetih letih sploh odvrnila od političnih tem in se usmerila h gledališču fasciniranih podob, postmodernističnemu citiranju zgodovine avantgardnega in modernističnega gledališča, baročni fantaziji ali grobo veristični fizični telesnosti (ERJAVEC 2009: 67–68; TOPORIŠIČ 2007: 97–101). Dragan Živadinov je bil edini, ki je političnost gledališča postavil na novo konceptualno raven že v osemdesetih letih. V okvirih retrogardistične medumetniške skupine NSK, ki je izgradila in vojaško disciplinarno reproducirala simulaker (totalitarne) države, je Živadinov z igranjem ambivalentne vloge »državnega umetnika« iz politike naredil fiksijsko ozadje in kod vizualno-teatralnih simbolov za predstave, ki so s svojo totalnostjo in eklektično estetsko imaginacijo čutno opajale ali šokirale gledalce, oblastnike pa s svojo nedoločljivo ironijo in brezpomenskostjo puščale v negotovosti (TOPORIŠIČ 2009: 257–58). Pravo nasprotje Piscatorjevih in Brechtovih prizadevanj po gledališču kot sredstvu kritičnega osveščanja (proletarskih) gledalcev!

Na prelomu tisočletja in z nedavnim izbruhom svetovne gospodarske krize pa smo priča ponovnemu rojstvu političnega gledališča, ki ga na Slovenskem ta čas zastopajo režiserji Bojan Jablanovec in projekt Via negativa, Emil Hrvat in *alias* Janez Janša, Matjaž Berger, Sebastijan Horvat, hrvaški gost Oliver Frljić in drugi (MILOHNIČ 2009: 103–26). Prerod političnega gledališča je delno vezan na splošen zasuk k politizaciji v zahodni umetnosti in humanistiki (po znanem receptu bi ga lahko imenovali »politični obrat«), tj. na preusmeritev od konservativnega postmodernističnega »formalizma« k naprednim praksam, ki estetsko konceptualnost povezujejo z družbeno-etično odgovornostjo, političnim aktivizmom in identitetnimi politikami (Enjalran 2013). Odgovor uprizoritvenih umetnosti, ustrezen »duhu časa« in sodobnim umetnostnim iskanjem, so poleg tega terjali tudi pretresi v jugovzhodni Evropi (stopnjevanje nacionalizma in ksenofobije, etnično čiščenje, begunci, zatirane manjšine itn.) ter vključitev Slovenije in nekdanjega »drugega sveta« v svetovni sistem pozno kapitalističnega gospodarstva. Naivna tranzicijska vera v potrošniški paradiz in enakopravnost evropskih narodov je Slovence že kmalu po pridružitvi Evropski zvezi in Natu vodila v iztreznjeno spoznanje o šibkosti in odvisnosti svoje mlade države.<sup>6</sup>

Ker je politično gledališče vseskozi kritično nasprotovalo vsem oblikam moči, ki so omejevale težnje po enakopravnosti in svobodi, ne preseneča, da postaja aktualno tudi po domnevnem »koncu zgodovine«, se pravi v dobi globalne prevlade

<sup>6</sup> Slovensko perifernost in prepuščenost imperializmu velikega kapitala za paravanom medijsko insceniranega kulturnega boja in histeričnega oziranja na želje finančnih trgov zvesto podpira domača ekonomsko-politična elita, »kompradorska buržoazija«.



predstavniške demokracije in kapitalističnega gospodarstva. Ko se konkretno pokaže, da demokracija ni zamrznjeno stanje, temveč vedno znova ogroženi proces bojov za enake možnosti, ko v družbi začnejo gospodovati odtujeni centri ekonomsko-politične moči, poraste totalitarno izključujoča miselnost množic ali pa se okrepijo avtoritarne skušnjave političnega razreda, politično gledališče preneha biti (domnevno preživeta) zvrst gledališke estetike in spet stopi v areno življenja. Tako Gašper Troha ponovni izbruh politiziranega gledališča v Sloveniji okoli leta 2006 razloži kot odziv akterjev institucionalnega in civilnodružbenega umetniškega polja na poskuse desne vlade Janeza Janše, da bi z zvestim izvajanjem transnacionalne neoliberalne ideologije na široko privatizirala podjetja v državni lasti in oklestila javni sektor, si prek podpihovanja kulturnega boja podredila medije, gospodarstvo, znanost in umetnost ter revidirala »polpreteklo zgodovino«; samo v takšnih razmerah je mogoče razumeti, kako je Sebastjanu Horvatu s stopnjevanjem tendenčnosti Borovih *Raztrgancev*, skoraj pozabljene partizanske agitke, uspelo v gledališki dvorani med »postmoderno« atomiziranimi gledalci znova ustvariti občutje solidarnosti in jih vsaj začasno preoblikovati v enakomislečo množico, nasprotujočo ideologiji trenutne oblasti (TROHA 2010: 512–15; 2012: 54–55, 61–64). Takšna občutja torej niso le stvar preteklosti onkraj nekdanje železne zaves, ko je na primer občinstvo v poljskih gledališčih kot enotna opozicijska množica reagirala na sleherni kritični namig zoper obstoječo komunistično oblast.

Nove oblike političnega gledališča so namesto navezovanja na dramske zvrsti težile v postdramski performans, ki prek improvizacije, uporabe elektronskih medijev in življenjskih dokumentov kritično spodnaša vsakršno mimetično iluzijo. Hans-Thies Lehmann ugotavlja, da postdramsko gledališče postavlja v središče »diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in 'material' odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja« (LEHMANN 2003: 21). To vodi v »performativni rez«, tj. obrat uprizarjanja od mimetičnosti k performativnosti: telo in glas nastopajočega se desantimizirata, nista več podrejena igranju vloge, predstavljanju neke dramske osebe, temveč poudarjata svojo fizično navzočnost (MILOHNIČ 2009: 134–36). V dobi, ko »gledališče nima več funkcije središča polisa kot prostora skupnega premišljanja o ključnih družbenih vprašanjih«, Lehmann prepoznava »politično v postdramskem« samo v prikriti in posredni obliki – prek performativne situacije, ki ne predstavlja politike in ni prevedljiva nazaj v obstoječe politične diskurze, pač pa »radikalno *pretrga* s političnim kot takim«, dekonstruira njegovo logiko, publiki pa spodnese ponotranjnjeni Zakon in ji »izostri čute za zaznavo izjeme«, za tisto, kar izpada iz razumnega političnega reda (LEHMANN 2002: 6–7). Zdi se mi, da Lehmannov radikalni esteticistični poststrukturalizem, ki kot svojega naslovnika predpostavlja liberalno in avantgardno intelektualno-umetniško srenjo, vendarle preveč snobovsko viha nos nad uprizarjanjem neposredno političnih tem in predstavljanjem dejanskega družbenega večjezičja, češ da gledališče tako le »potrjuje glavno politično resničnost in pravilo družbenega okolja iger« (prav tam: 9). Politične razsežnosti niti v postdramskem gledališču ni mogoče reducirati na »poskus ustvarjanja motnje v spektaklu«, ustvarjanje situacije, ki s svojo estetiko etično vplete gledalca in predrami njegovo politično odgovornost (prav tam: 9). To med drugim dokazujejo ravno primeri sodobnega političnega gledališča na Slovenskem, ki jih obravnavam v nadaljevanju. Postdramsko gledališče

prehaja v performans in neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin.

Tako je Emil Hrvatini, ki je pozneje z radikalizacijo postopka *ready made* uradno privzel ime politika Janeza Janše, leta 2007 v Ljubljani uprizoril dokumentarno predstavo *Slovensko narodno gledališče* (MILOHNIČ 2009: 104–08; TROHA 2012: 66–71). Nastopajoči performerji niso niti gestualno predstavljali niti govorno interpretirali besedil, temveč so le nevtralno reproducirali zvočne zapise govora med neredi, ki so izbruhnili med podeželskim prebivalstvom zaradi delinkventne romske družine in privedli do tega, da jo je oblast s pomočjo policije nepravno izselila. Hrvatini v tej predstavi z razkrivanjem politično nezavednega, ki se reciklira prek šovinističnih stereotipov in predsodkov, ironično osvetljuje podtalje narodne ideologije (režiserjev šepet »Cigani, cigani ...«), na kateri se drugače ponosno utemeljujeta ustanova Slovenskega narodnega gledališča in samostojna slovenska država. Z gostovanji predstave v tujini se je pokazalo, da prikazana problematika ni partikularno slovenska, ampak da gre za simptom širšega vzorca evropskih politik do azilantov, beguncev in drugih obrobnihi manjšin (TROHA 2012: 69).

Politično gledališče v 21. stoletju ne obnavlja več velike pripovedi o revoluciji, temveč se raje posveča malim pripovedim in lokalnim dogajanjem, v katerih stopajo v ospredje razredni, spolni, etnični in drugi identitetni spori pod svetovno vladavino transnacionalnega finančnega kapitalizma. Ali, kot zapiše Aldo MILOHNIČ (2009: 17), »tako kot je Politika z velikim 'P' razpadla na nepregledno množico identitetnih politik, tudi sodobno gledališče izumlja lastno političnost skozi vedno nove identitetne 'niše'«; političnost se, kot po Lehmannu povzema Milohnič, »vzpostavlja v povezavi z načini predstavljanja in politiko percepcije« (prav tam: 18). Prav zaradi politiziranja načinov predstavljanja in percepcije »postbrechtovsko« politično gledališče vključuje tudi metagledališko refleksijo o dometu svojega političnega učinkovanja in družbeno-gospodarskih razmerah, ki določajo proces njegove produkcije, v resničnost pa posega tudi tako, da se samo daje prepoznavati kot fikcija in se ponuja »na ogled v procesu proizvodnje fikcij« (LEHMANN 2003: 127 v MILOHNIČ 2009: 136).

V zaključnem delu tega spisa bom povzel splošne razlike med omenjenima obdobjema slovenskega političnega gledališča in jih pokazal ob primerjavi dveh prototipskih zgledov, ki pa nista sopostavljena naključno, temveč sta institucionalno, tematsko in formalno povezana. Poročal sem že o zgledu slovenskega političnega gledališča iz prvega obdobja, Kiševi in Rističevi *Missi in a-minor*, uprizorjeni leta 1980 v Mladinskem gledališču. Isti ansambel (zdaj imenovan Slovensko mladinsko gledališče), mednarodno uveljavljen zaradi svoje eksperimentalne tradicije, je leta 2010 v režiji hrvaškega gledališčenika mlajše generacije Olivera Frljića na svoj kletni oder postavilo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, naslovljeno po zadnjih verzih hrvaško-srbske različice *Hej Slovani*, himne razpadle Jugoslavije (»Proklet bio izdajica / svoje domovine!«). Z inscenacijsko aluzijo na očeta slovenskega političnega gledališča Dušana Jovanovića in njegovo prelomno predstavo *Žrtve mode bum-bum* (uprizorili so jo v Mladinskem gledališču leta 1975) Frljić v osrednjem delu svoje provokativne predstave posnema strukturo modne revije. Razkazovanje oblačil

– zastav republik nekdanje socialistične federacije in njenih današnjih osamosvojenih naslednic – se v reviji preplete z balkansko »narodnjaško« glasbo in noži. Gre za značilne rekvizite, ki po gledaliških konvencijah indeksalno napovedujejo odrsko nasilje, v tem primeru bratomorno vojno klanje. Množično pobijanje »sovražnikov domovine« je v predstavi koreografsko stilizirano, a glasni streli orožja na občinstvo delujejo šokantno. Udobje estetske distance ruši še nastop igralca, ki – podobno, a bistveno krajše in literarno skromnejše kot Handkejev postdramski komad *Zmerjanje občinstva* iz leta 1966 – skoči iz vloge in naključne gledalce ozmerja, češ da proti vojnemu nasilju v drugih jugoslovanskih republikah niso storili nič. Prizori vojnih pobojev se v predstavi serijsko ponavljajo, odrsko iluzijo njihove resničnosti pa razbijajo vstajanja igralcev od mrtvih. Po režiserjevih besedah iz spletne strani (Slovensko 2014) skuša predstava »skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti. [...] Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci 'oživijo', razkrije zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni.«

Prolog predstave, v katerem se oglašá pobiti pihalni orkester, igralci pa obujajo osebne spomine na Titovo smrt (zborovska igra je zaznamovana z gledališkim jokom), montažno preskoči v temperamentno modno revijo nacionalizmov in v koreografrane poboje. Sledi evokacija sodobnosti: ponavljajoče se preigravanje šovinističnih stereotipov in sovražnega govora, ki preplavlja nove nacionalne države, tudi slovensko. Verbalno nasilje prehaja v stvarne prizore igralske samoanalize, v katerih se občinstvu razkrivajo trenja med igralci v času nastajanja predstave. Ena skupina v realističnih dialogih izvaja psihično nasilje nad kolegom, ker ga v luči stereotipov osumijo za Neslovenca in izdajalca domovine, potem pa se razvname polemika med igralko, ki iz etičnega premisleka ni hotela sprejeti vloge zaradi neke nacionalistične pesmi, in kolegi, ki ji – med drugim v imenu gledališkega profesionalizma – ostro nasprotujejo. Igralci torej na brechtovski način izstopajo iz svojih vlog, v katerih utelešajo družbene habituse, kolektivne klišeje ali pa predstavljajo svoje osebne, delno fikcionalizirane in ironizirane spomine, izkušnje, premisleke in mnenja. V zakulisnem pogovoru o bolečih etičnih dilemah, s katerimi so se nastopajoči spoprijemali med ustvarjanjem predstave, pa pride do izraza tudi generacijska vrzel, ki sovпада ravno z razliko med obema obdobjema političnega gledališča, v katerih je bil protagonist isti ansambel.

Starejši kolegi so nostalgčno privrženi političnemu gledališču Ristića in Jovanovića iz osemdesetih let, ki da je v svojem uporú proti enostrankarskemu režimu zahtevalo osebno tveganje, kakršno leta 2010 v demokraciji ni več potrebno, tako da po njihovem tudi politično gledališče danes nima več smisla. Predstavnik mlajših igralcev pa nasprotno meni, da je takšno gledališče izziv tudi v razmerah sodobnega globalnega kapitalizma, ker da je »politična diktatura, proti kateri so se [starejši kolegi] tako srčno borili, pičkin dim, mačji kurac proti neoliberalnemu kapitalizmu, ki ga živimo danes« (Frljić 2010).

Primerjava med predstavama Slovenskega mladinskega gledališča je pokazala nekaj ključnih razlik. Čeprav so uprizoritve iz osemdesetih let gojile protirealistične, avantgardne, postmodernistične in postdramske poetike, so politiko še vedno

obravnavale v kodih mimetičnega predstavljanja. Družbene probleme so postavljale na oder prek razmerij med dramskimi osebami, bodisi zgodovinskimi bodisi izmišljenimi. Psihologija protagonistov revolucije in zgodovine je bila zaradi tipizacije, alegorizacije, serialnosti in ansambelske igre pogosto postavljena v oklepaj. Politično gledališče socialistične dobe se je še vedno opiralo na literarna besedila, da bi z njimi vzpostavila pomensko koherenco med drugimi elementi celostne umetnine. V najradikalnejših oblikah današnjega slovenskega političnega gledališča, ki prehaja v performans, pa igralci/performerji ne predstavljajo več drugih oseb (herojev zgodovine), pač pa predstavljajo same sebe kot dejanske posameznike z lastnimi izkustvi ali pa nastopajo kot utelesitev banalnosti zla, politično nezavednega, spontanij ideologij vsakdanjega življenja in družbenih habitusov (v pomenu Brechtovega pojma *gestus*; MILOHNIČ 2009: 15, 98). Dramsko predlogo predstave pri tem spodrinejo dokumenti, življenjepisje ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji.

Medtem ko se je politično gledališče osemdesetih posvečalo zgodovini in totalitarne odklone od revolucionarnih idej kritiziralo s stališč pogumnega, pravičniškega disidenta ali heglovske »lepe duše«, je njegov dvojnik v enaindvajsetem stoletju povsem potopljen v sedanost. Zato se ne more opirati na idealno stališče zunaj opazovanih pojavov, pač pa zahteva bolečo samokritiko kritičnega subjekta kot soodgovornega za stanje, ki ga sam prepoznava kot negativno. Od tod izhajata izraziti metagledališki diskurz, ki sproti komentira družbeno umeščenost predstave, pogoje njene produkcije in možne politične učinke, in ponovno oživljena intencionalnost specifično političnega gledališča, nastalega po prvi svetovni vojni. Spet, še vedno gre za presek težnj po osvobojanju – tako gledališke forme kot zatiranih.

#### VIRI IN LITERATURA

- Walter BENJAMIN, 1998: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. Prev. J. Vrečko. *Izbrani spisi*. Prev. F. Jerman idr. Ljubljana: Studia humanitatis. 145–76.
- Harold BLOOM, 2003: *Zahodni kanon*. Prev. N. Grošelj, J. Lozar. Ljubljana: LUD Literatura.
- Augusto BOAL, 2008: *Theatre of the oppressed*. Prev. Charles A., M.-O. Leal McBride, E. Fryer. London: Pluto.
- Georg BÜCHNER, 1997: *Drame in proza*. Prev. B. Hartman, M. Kranjc, J. Udovič. Ur. in spr. beseda M. Kranjc. Ljubljana: MK.
- Pascale CASANOVA, 1999: *La République mondiale des Lettres*. Pariz: Seuil.
- Muriel ENJALRAN, 2013: Between the politicization of art and the aesthetics of politics. *Independent curators international research*. Na spletu.
- Aleš ERJAVEC, 2009: Oblast in odpor: Politično gledališče in njegove meje. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba. 54–71.
- Oliver FRLJIČ, 2010: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*. DVD. Videosnemalci: T.Stojko, S. Stojko Falk, H. Kancler. Posneto 8. 3. 2010. Ljubljana: SMG. 76 minut.

- Danilo KIŠ, 1978: *Grobnica za Borisa Davidoviča: Sedem poglavij skupne pripovedi*. Prev. F. Miklavc. Ljubljana: MK.
- Hans-Thies LEHMANN, 2002: Politično v post-dramskem. *Maska* 17/74–75. 6–9.
- , 2003: *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska.
- Nika LESKOVŠEK, 2013: Kompleks recepcije gledališča (&) zatiranih. *Maska* 28/155–56. 16–26.
- Siegfried MELCHINGER, 2000: *Zgodovina političnega gledališča*. Prev. M. Kranjc. Ljubljana: MGL.
- Aldo MILOHNIČ, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- Fran PETRÈ, 1964: Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama. *Delavski oder na Slovenskem: Študije in gradivo*. Ur. F. Delak. Ljubljana: MGL. 7–53.
- Erwin PISCATOR, 1963: *Das politische Theater*. Ur. F. Gasbarra. Hamburg: Rowohlt.
- Slovensko mladinsko gledališče: Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, 2014. Na spletu.
- Miško ŠUVAKOVIČ, 2001: *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: ZPS.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2007: Po sledih zapeljevanja gledališča: Slovensko mladinsko gledališče 1980–2006. *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ur. T. Toporišič. Ljubljana: SMG. 89–116.
- , 2009: Taktike političkog i politizovanog pozorišta druge polovine dvadesetog stoleća. Prev. A. Kolarić. *Scena: Časopis za pozorišnu umetnost* 45/1–2. 251–65.
- Gašper TROHA, 2010: Kriza dramske književnosti devedesetih i nove matrice angažovane drame in pozorišta u Sloveniji. Prev. A. Ristović. *Sarajevske sveske* 29–30. 508–16.
- , 2012: Politično gledališče na meji med umetniškim in družbenim poljem. *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. B. Orel, M. Šorli, G. Troha. Ljubljana: AGRFT, Maska. 53–74.

## SUMMARY

The term “political theater” usually denominates the kind of performing art in which politics figures as the dominant topic of criticism and its ultimate goal. While matters of the *polis* were constitutive of Western theatre and drama since Aeschylus’s *The Persians*, and modern political drama emerged in the aftermath of the French Revolution (Büchner’s semi-documentary *Danton’s Death*), political theater in the narrower sense of the term arose in the interwar context of modernism, avant-gardes, and working-class movements. Erwin Piscator, who programmatically launched the concept, and Bertolt Brecht, with his epic theater and *Lehrstücke*, conceived of politi-

cal theater as a liberating practice that emancipates theatrical form and the socio-economically oppressed. Piscator also influenced Slovenian interwar working-class theaters (Ferdo Delak, Ciril Debevec, Bratko Kreft). Notwithstanding these traditions and the post-war political drama of the “critical generation,” the term “political theater” as a denomination of a new trend gained currency in Slovenia and Yugoslavia only in the 1980s. During the crisis of the Yugoslav socialist political system, political theater (e.g., Ristić’s *Missä in A-Minor* performed in 1980 by Mladinsko Theater in Ljubljana) took the form of a (post-)avant-garde cathartic ritual staging of Revolution and History as Fate and the individual as their tragic victim. At that time, political theater in Slovenia and Yugoslavia focused on the historical past, attempting to unveil the traumatic events that, although officially taboo, were the foundation of political power. The underlying narrative of *Missä* and similar performances is Büchner’s adage, “the Revolution devours its children.” In this case, the phrase referred to the international communist movement, fractional conflicts, Stalinist purges, and so on. Through the open dramatic form, multilingual collective acting, the montage of documentary material, testimonies and fiction, and drawing on the avant-garde *Gesamtkunstwerk*, the political theater of the 1980s aimed to break with the conventions of the bourgeois stage and transgress the aesthetic formalism of “socialist modernism.” During the disintegration of Yugoslavia, the wars in the Balkans, and the transition period, political theater in Slovenia lost much of its edge. However, in the wake of the twenty-first-century global economic crisis, that it has regained prominence. Rejecting the tragic mode, it has morphed into a radically critical, post-dramatic performance. Through the use of various media and documentary material, it undermines theatrical illusion. Political theater in the new millennium addresses social contradictions of the actual present, which mainstream media tend to downplay; for example, the position of the Roma people in the Slovenian “nation state” (Emil Hrvatin’s *Slovenian National Theater* of 2007). Instead of rehearsing the “master narrative” of Revolution, the new political performance focuses on small narratives and local happenings in which class, gender, racial, and other conflicts come to the fore. Such contradictions are global, but are even more critical in a nation state whose position in transnational late capitalism is peripheral. As a result, Slovenian political theater of the twenty-first century tends to reflect its own socio-economic conditions and political impact (e. g., Oliver Fljić’s 2010 *Damned Be the Traitor of His Homeland*).