

Kastracija političnega je odvzem moči in užitka, vendar ne pomeni, da tisti brez moči ne morejo uživati v kastraciji policije, čeprav, razen ob redkih historičnih priložnostih, v fikciji, zlasti gledališki. Heglov *Doppelsatz* »Kar je dejansko, je umno, in kar je umno, dejansko je« je za aktivistično in angažirano gledališče zelo pomemben, saj trdi, da je mogoče brez sklicevanja na realnost uprizoriti um kot aktualen. Gledališče je posledično aktualno le tedaj, kadar je umno, in ne tedaj, kadar je realno; da bi bil um aktualen, pa mora biti uprizorjen.

Petdeset let je, kar je Michael Fried gledališče razglasil za ne-umetnost. Estetski modernizem naj bi proizvajal samozadostna umetniška dela, ki ne računajo z občinstvom, česar gledališče principialno ne zmore. Teatralnost je zaveza med uprizoritveno umetnostjo in občinstvom o aktualnosti fikcije, ki je proizvod medsebojnega razmerja med njima.

Diagnoze sodobnosti menijo, da gre za tvegano in negotovo tranzicijo v postkapitalizem. V tveganih in negotovih razmerah uspeva »subjektivni dejavnik«. Gledališče je med močnejšimi subjektivnimi dejavniki, aktualnost pa dosega, kadar sprejme svojo vlogo kot taktično v de Certeaujevem pomenu in se s tem postavi na mesta plebejskega pogleda. Civilno-družbena gibanja osemdesetih let, kamor je tedaj sodilo tudi gledališče z uprizoritvenimi umetnostmi, sta označila David Held z modeli demokracije in John Keane s teorijo civilne družbe. Težava sodobnega uprizarjanja političnega je nezmožnost produktivne reprezentacije ljudstva, ki je podobna nezmožnosti sodobnega gledališča, da bi z reprezentacijskimi sredstvi uprizorilo aktualnost uma.

Ključne besede: Heglov *Doppelsatz*, gledališče kot ne-umetnost, tranzicija k postkapitalizmu, nemogoča reprezentacija, dejanskost uma

Lev Kreft je po izobrazbi filozof, po usmeritvi estetik in filozof športa, po zaposlitvenem kolobarjenju kulturni delavec, politik in univerzitetni profesor. Raziskovalno se je ukvarjal z estetikavo avantgard, s postmodernizmom in kulturnim obratom, z zgodovino estetike, s konfliktnimi točkami kulturne zgodovine in teorijami sodobne umetnosti pa tudi z marksistično estetikavo, marksizmom in Marxom. Novejši knjigi: *Levi horog* (2011) s področja filozofije športa in *Estetikov atelje* (2015). Upokojen živi in predava v Ljubljani.

lev.kreft@guest.arnes.si

Lev Kreft

1. Petelin in žena

Kastracija moškemu prepreči, da bi z užitkom nadaljeval svoj rod, ženskam pa preprečuje samo užitek. Sicer pa je, vsaj kar zadeva psihoanalizo, pri ženskah pojem kastracije oznaka za nemoč – moške je treba kastrirati, da jim moč vzamemo, ženske pa se že rodijo kastrirane. Tudi če imajo moč užitka, to še ne pomeni, da imajo moč političnega. Kastracijo političnega potemtakem najlažje prepoznamo po tem, da zagotavlja politično nemoč. Obstaja pa tudi plebejski užitek političnega, ki ne meri na prisvojitve moči, ampak užitek najde v kastriranju tistih, ki moč uporabljajo. To je užitek v kastraciji policije, če uporabim Rancièrovo (»Introducing«) razlikovanje med političnim in policijo. Ima gledališče kaj s tem?

Kot polisna in zato politična umetniška zvrst se gledališče po eni plati zastavlja kot opora političnega reda, po drugi pa se s političnimi izgredi bojuje za svoj neodvisni obstoj. Kadar gre iz okvira reprezentacijske potrditve reda, ga skušajo politično kastrirati, kar paradoksalno še poveča teaterski užitek, če mu kljub temu uspe postaviti na sceno izgred. Za gledališče je ravno kastracija političnega konec umetnosti v Heglovem pomenu: še naprej obstaja kot razvedrilo, nima pa nikakršnega pomena za samorazvoj duha gledališke skupnosti. Razvedrilno gledališče ima podobno ideološko funkcijo, kot jo je definiral Denis Diderot za dramsko gledališče: moralno dvigovanje občinstva, s katerim nastaja iz množice, nevarne za moč in užitek oblasti, obvladljivo in urejeno ljudstvo. Znani izrek zdravnika Galena iz Pergamona po navadi slišimo kot »*Post coitum omne animal triste*«. Kot tak je prikrajšan za dodatek, saj se v celoti glasi: »*Post coitum omne animal triste est sive gallus et mulier*.« Ta slepič izreka je morebiti odpadel, ker je nekako asimetričen: petelin je žival in tu nastopa kot navedba enega primerka v vlogi oznake za vse živali; žena, ki je lahko tudi človeška žival, pa ni označena po spolni razliki (*femina* – ženska sicer postavlja v ospredje žensko spolno vlogo dojenja in ne položaja v ploditvi), ampak po socialni vlogi kot žena. Ko bi za interpretacijo tega izreka uporabili sicer že staro in tudi že davno skritizirano razlikovanje med spolom in spolno vlogo (*sex, gender*), bi lahko rekli, da Galenov izrek predpostavlja, da socialno spolno vlogo moškega zagotavlja že goli spol kot tak, ženska pa je po spolu še vedno prej žival kot človek in postane človek šele tedaj, ko postane žena. Sicer pa *mulier* pomeni toliko kot nežnejši spol, saj prihaja iz družine besed, povezanih z mehčanjem, in ta mehkoča ni zgolj oznaka lastnosti spolnega

organa, ampak njene podrejene in za falično penetracijo kot naročene socialne vloge. Če omenjeno, četudi malce poljubno asimetrijo razvežemo v interpretacijo, so pri ljudeh po kavsu žene žalostne, moški pa za razliko od živalskih petelinov ne, saj moškim pripada po koitalnem še postkoitalni užitek, ki vključuje takó uživanje v izraženi premoči trdega nad mehkim kot uživanje v postkoitalni žalosti žene, saj njena žalost potrjuje njegovo vlogo, in to ne tisto v ploditvi, ampak vlogo gospodarja (*pater familias*). Ženska kastracija ni le v zavisti: dokončno jo kastrira postkoitalna žalost. Uprizoritvene umetnosti same v sebi nimajo politične moči, imajo pa potenco užitka, ki lahko potrjuje hegemonijo reda ali pa moč izpodbija z vzpostavljanjem »kot da« okolja, v katerem lahko v političnem uživajo tisti brez politične moči, in z zapleti, v katerih močni ne najdejo užitka. Gledališče zmore delovati tako, da »kot da« fiktivno postkoitalno situacijo obrne in razveljavi kastracijo, ali drugače povedano: po gledališču še žene niso žalostne, da o ženskah niti ne govorimo.

K aktualni političnosti gledališča kot orodja kastracije policijske moči in prijema, ki omogoča uživanje političnega tistim brez moči, se bom usmeril z nekaj povezanimi koraki. Za pojasnilo o političnosti gledališča se bomo najprej pomudili pri Heglu in potem še pri Michaelu Friedu. Nato bom predstavil tri diagnoze sodobnosti, ki iz povsem nezdružljivih posamičnih izhodišč sodobnost predstavijo kot tvegano in negotovo tranzicijo iz kapitalizma v nekaj radikalno, epohalno drugega. Končno bom segel še po dveh političnih znanstvenikih, ki sta bila povezana s tranzicijo v reprezentativno parlamentarno demokracijo pri nas, in pogledal, kaj pravita danes.

2. Teatralnost kot meja fikcije

Gledališče velja za deske, ki pomenijo svet tudi takrat, kadar ga ne posnemajo niti reprezentirajo, vendar tudi svet velja za prizorišče, na katerem nastopamo in uprizarjamo in se sprenevedamo. Teatralna sta tako gledališče kot svet. Teatralnost običajno označuje nek presežek gledališkosti, na primer igranje »na rampo«, ko se nosilec vloge neposredno obrne k občinstvu ali celo naslovi nanj. A teatralnost označuje tudi gledališče nasploh, ker ga brez vsaj nekaj tega navideznega prekrška ne more biti. Gledališče z »rampo« in brez četrte stene, ki velja za tradicionalno dramsko gledališče, deli prostor na način distribucije čutnosti, saj občinstvu pripade pozicija, s katere vidi sceno, njega pa se s scene »kot da« ne vidi. Vendar teatralnost označuje tudi načine uprizarjanja, ki stremijo k ukinitvi razmejitve med odrom in prostorom občinstva, ter skuša prisesti občinstvo v dogodek: če ali ko pride ta ukinitiv do konca, se uprizoritvena umetnost neha in začne *the presentation of self in everyday life* (prezentacija sebstva v vsakdanjem življenju, Goffman, *Predstavljanje*). Tak prijem pa je sam po sebi vedno znova le potrditev uprizarjanja, ker se prezentacija zaobrne

nazaj v uprizarjanje, če ne gre drugače, pa z odločitvijo občinstva. Ko sodobna vojaška strategija uporablja izraz *theatre of war*, nima s tem v mislih le kraja, kjer se neposredno soočenje med sovražniki dogaja, ampak tudi tisti kraj, kjer po Baudrillardu (*La Guerre*) vojna nima mesta, ker jo vseprisotno oko občinstva ogleduje kot uprizoritev. Teatralnost pomeni tudi instinktivni odziv občinstva, ki se umakne v pozicijo, kot jo omogočajo novi mediji: jaz te gledam, ti pa me ne vidiš. Novi mediji posledično ne ponujajo zgolj fikcije, ki jo predvajajo oziroma posredujejo, ampak tudi iluzijo: ko smo priključeni nanje, smo dejansko bolj vidni kot v katerem koli drugem javnem prostoru, četudi se nam zdi, da smo v prostoru čiste zasebnosti sami z aparatom. Prav zaradi te prekritosti fikcije z iluzijo v novih medijih ostaja gledališče, celo tisto tradicionalno dramsko gledališče, še vedno pomemben element uprizarjanja uma. V gledališču smo v trenutku, ko se ugasnejo luči in dvigne zastor, na varnem, medtem ko v novih medijih na varnem nismo nikoli. Na varnem pa nismo samo zato, ker »ugasne luč«, ampak predvsem zato, ker smo z začetkom gledališke fikcije postali član in člen gledalske in gledališke skupnosti: nismo sami. Različni prijemi teatralnosti premikajo zarezno med mestom uprizarjanja in občinstvom, ne da bi ta meja mogla povsem izginiti. Teatralnost je ta meja sama.

3. Dvojnega, prosim!

Pustimo v nemar Heglova predavanja o estetiki in stopimo k jedru njegove meje – zarezno v *theatrum mundi*, s katero Hegel vzpostavi teatralnost človeškega bivanja v času in prostoru. Hegel je to teatralnost izrazil v dvojnem stavku – *Doppelsatz*: »*Was Vernunftig ist, das ist Wirklich; und was Wirklich ist, das ist Vernunftig*« (*Grundlinien* 14).

Tega ni mogoče prevesti v angleščino, ker ta med *real* in *actual* ne postavlja trdne razmejitev. Dvojni stavek je iz *Temeljev pravne filozofije* iz leta 1820. Rudolf Haym, ki je po Heglovi smrti zasedel mesto uradnega akademskega interpretata, ga je pojasnil tako, da ga je poangležil: Kar je umno, je realno, in kar je realno, je umno (*Hegel*).

V tej prepesnitvi Heglovega izreka je pomen »realnega« empiričen in ne-umen. Realno je stvarnost, torej tisto, kar je že ostvarjeno. Anglosaški kritiki Hegla so iz Haymove interpretacije prišli do sklepa, da je Hegel metafizik, ki prisega na že obstoječo stvarnost kot edino umno izbiro, zato je totalitaren predhodnik nacizma. Da je umno enako realnemu in je v empirični danosti um že realiziran, je, da se bolje razumemo, stičišče sleherne institucionalizirane politične moči: kar že je, je tudi umno, in kdor tega ne pripozna, je ne-umen. V različnih okoliščinah politike lahko dobi različne formulacije. V stalinski formulaciji trdi, da je utopija v socialistični demokraciji že realizirana, v Churchillovi formulaciji trdi, da je demokracija slaba, a še vedno najboljša, medtem ko v Fukuyamovi formulaciji ugotavlja, da obstaja ena sama politična možnost – torej

ni nobene izbire več. In to, da ni izbire, trdijo vse tri formulacije: demokracija je red, v katerem imajo ljudje svobodo izbire, vendar ne izbirajo reda samega, ker tu ni česa izbirati – reda ne izbirajo ljudje, ampak red izbira njih. Vse te formulacije so politično kastrirane.

Toda ta interpretacija Hegla je potvorba. Heglova formulacija je teatralna toliko, kolikor vzpostavlja *theatrum mundi*, na njem pa tudi polje, na katerem se utegne dogajati političnost gledališča, kot je razvidno tudi iz njegove obravnave dramske umetnosti kot najvišje forme umetnosti. Pri predavanjih iz filozofije prava iz leta 1831 (novembra tega leta je umrl) je znova izjavil: Kar je dejansko, je umno. Toda vse, kar obstaja, ni dejansko. Obstaja »*ein Unterschied zwischen Erscheinungswelt und Wirklichkeit*« (Vorlesungen 923).

Razkorak med realnostjo in dejanskostjo, med svetom, kot se pojavlja, in svetom, kot ima biti, je konfliktno razmerje. Dejanskost je akt-ualna, ne stvarna – je stvar dejanja, ki umno posega v pojavnost, ta pa se umu upira (v obeh pomenih besede – postavlja se po robu njegovim posegom pa tudi navdaja ga z odporom in jo le z gnusom zmore prebaviti).

To pomeni, da je dogajanje uma v realnosti dramatični konflikt z ne-umnim. Gledališče je aktualno, kadar je umno, pa tudi um je aktualen šele, kadar je uprizorjen, uprizoriti pa ga je mogoče samo v konfliktu z ne-umnim.

4. Gledališče kot taktični učinek

Kako je gledališče aktualno, ko pa je samó umetnost, za katero vemo, da ničesar ne more spremeniti – tako kot Heglova slavna Minervina sova ne? Odgovoru se bomo skušali približati s petdeset let staro zgodbo o umetnosti in predmetnosti, ki jo je leta 1967 spisal Michael Fried (Fried, »Art«). V članku Michael Fried sledi predhodniku in mentorju Clementu Greenbergu, s tem da zavrača tiste poglede na zgodovino umetnosti, ki vidijo v modernizmu neprestane prelome in obrate. Fried vidi kontinuiteto vsaj od 17. stoletja. Ta kontinuiteta je sovražno soočenje med predmetnostjo in umetnostjo, kot neumetniški vdor v umetnost pa je obsojeno gledališče: gledališču gre zgolj za efekt, igra na učinek pa je nekaj neumetniškega. Z drugimi besedami: gledališče je po svojem bistvu usmerjeno k občinstvu, na katero izvajajo svoje učinke. Ko bi to hotel ilustrirati, mi pride na misel prvi stavek, ki ga je Ljuša Ristić podčrtal, ko je prvič prišel v Ljubljano v Pekarno, in ga neprestano ponavljal: »Gledališče se dela na blagajni!« Odvisno je od pogodbe, celo od zaveze s svojim občinstvom, torej prav tisto, kar pri dramski oziroma uprizoritveni umetnosti postavlja kot razliko od vseh drugih umetnosti Hegel. Fried za edina gledališka zgleda, ki uideta teatralnosti, navaja Artauda in Brechta, ki sta res usmerjena proti gledališki iluziji in vživljanju, vendar sta za Friedovo rabo neprimerna, saj sta prav v igri z mejo vsak na svoj način

tudi teatralna. Ampak namesto kritike Friedovih pogledov (te so bile že napisane)¹ predlagam, da njegovo stališče vzamemo resno. Gledališče je posebne vrste dejavnost, ki ne more postati Umetnost v modernističnem smislu, bodisi kantovskem (smotrnost brez smotra, nezainteresiranost, prikazovanje lepote, avtonomija umetnosti, čistost umetnosti in tako naprej) bodisi greenbergovskem (»kompetentnost« gledališča je njegova nekompetentnost, saj ni čista enozvrstna dejavnost, ampak vedno hibridna interartistična zmes, ki je tu osredotočena na besedilo, tam na uprizarjanje, tokrat na muziko, in potem še na gib in telesnost ...). Gledališča brez občinstva ni. Gledališče je efekt – učinek, ki nastaja v igrivosti razmerja med uprizarjanjem in pričujočnostjo, ki se igra tako v premičnem razmejevanju prostora uprizarjanja in prostora pričujočnosti kot tudi v času, ki je neprestana menjava pričujočnosti za uprizarjanje in uprizarjanja za pričujočnost. Uprizarjanje mora ostati vsaj s koncem palca v polju »kot da«, da bi bilo mogoče uprizarjati ne le posnemanja stvarnosti, ampak tudi vznikanje dejanskosti. Omejenost moči uprizarjanja na polje uprizoritvenih iger pomeni, da (prosto po Michelu de Certeauju, *Iznajdba*) je gledališče zmožno slediti in soustvarjati taktike preživetja vseh tistih, ki v ploditvi napredka veljajo za mehke in sprejemljive kot kaka *mulier* – ne zmore pa delovati kot strateška moč, ki ureja svet na novo, razen do neke mere morda tedaj, ko pripada že razburkani negledališki revolucionarni socialni situaciji. A prav te samo ne more povzročiti, le pripada ji lahko, in to z užitkom, ki ga je iskal Bertolt Brecht, ko je zahteval tako gledališče, v katerem bi najprej uživali gledališčniki sami. Če pa pustimo revolucionarne izjemne razmere ob strani, gledališka taktika nemoči ve več, kot vedo strategije moči, ker se lahko igra z vznikanjem dejanskosti, medtem ko morajo strategije moči dejanskost zatreti in predstaviti kot že realizirano, s tem pa neaktualno.

1 Ob tistih kritikah, ki branijo gledališče pred obtožbo, da ni (modernistična) umetnost, pa velja omeniti temeljito analizo, ki jo je Friedu in spopadu s predmetnostjo oz. gledališčem posvetil Georges Didi-Huberman s knjigo *Kar gledamo, kar nas opazuje* (1992). Raziskovanje tistega, kar vidimo in kar nas opazuje, najavljeno z naslovom dela, nas popelje do napetosti med minimalistimi in predmetnimi umetniki šestdesetih let prejšnjega stoletja (Donald Judd in Robert Morris) in jo razglasi za narcizem majhne razlike, ki obseda tudi Michaela Frieda. Didi-Huberman kot paradigmatično navaja misel Donalda Judda: »Poglavitna kakovost geometričnih form je, da niso organične, kakršne so sicer vse umetniške forme. Bilo bi veliko odkritje, ko bi našli kako formo, ki ne bi bila ne geometrična ne organična« (177). Friedovo nasprotovanje »goli« predmetnosti je nekak antropomorfizem, toda ne trivialen, saj sodi na metapsihološko raven inteligibilnosti, kjer naletimo na formacijo simptoma/nezavednega, in ta formacija je v primeru Friedovega zgodnjega članka proti predmetnosti – *das Unheimliche*, kar francosko označuje Didi-Huberman kot »vznemirjujočo tujost« (*l'inquiétante étrangeté*) in jo enači z Benjaminovimi oznakami za avro – enkratnost in nedostopnost. Pri vidu se neprestano srečujemo s tem, da nas nekaj tudi gleda, in to praznina, iz katere »nekaj« boljši v nas. Že pri Freudu je izkustvo nedomačnega nelagodja povezano s tveganjem, da ne bi več videli – s slepoto. Tesnoba, ki se loteva spora med minimalizmom in predmetnostjo, kot ga zastavi Michael Fried, je »kot nek nadomestek za tesnobo kastracije« (Didi-Huberman 181). Temu lahko dodam en sam stavek: za razliko od modernizma, ki ne potrebuje občinstva, pa vendar pri njem deluje past gledanja, ki nas postavlja v vidno polje nečesa, kar srepi v nas iz praznine, smo v gledališču, vsaj tradicionalnem meščanskem, mi tisti, ki gledamo iz praznine. Načini, ki nas nagovarjajo, naj se takemu gledanju odpovemo, so šokantni in sublimni in bodo vedno taki, ker nas soočajo z vznemirjujočo tujostjo, v katero se umikamo, da bi bili med uprizarjanjem na varnem – pred tesnobo kastracije.

5. Petdesetletni post

Zdaj lahko preidemo k stvarnosti oziroma k diagnozam, kakšna je naša sodobnost. V ta namen lahko obiščemo tri diagnostike, ki sodijo vsak na svojo stran političnega spektra: konservativnega misleca Petra Druckerja, liberalno sredinskega Jeremyja Rifkina in postmarksističnega levičarja Immanuela Wallersteina.

Peter Drucker je v zgodnjih delih pojasnjeval, da je s korporacijami in njihovimi poslovnimi nastali nov vir politične moči pa tudi nov tip ekonomske moči, pri kateri je bolj kot učinkovitost produkcije in realizacije pomembna politika strukture in moči. Korporacije so hkrati branik zoper totalitarizme in vznik novega velikega problema, kako nadzirati korporacijsko moč. Praktično istočasno kot Fukuyama prognozo konca zgodovine je objavil svojo, nasprotno: »Iste sile, ki so uničile marksizem kot ideologijo in komunizem kot družbeni sistem, bodo naredile kapitalizem odvečen« (Drucker 7).

Jeremy Rifkin, svetovalec Evropske unije in Kitajske (vmes tudi Janeza Janše, tistega enega samega), je oznanil tretjo industrijsko revolucijo. Kapital zbija mejne stroške z rastjo produktivnosti in prihaja do končne meje, saj bodo mejni stroški padali proti ničli. Nastaja polje, ki več ne podleže tržnim silam, ampak se oblikujejo sodelovalne, nekonkurenčne skupnosti (*collaborative commons*). Socialni kapital postaja enako pomemben kot finančni kapital, dostop je že pomembnejši od lastništva, trajnost premaguje potrošništvo, sodelovanje odpravlja tekmovalnost, na mesto menjalne vrednosti pa prihaja souporabna vrednost. Kapitalizem bo obstal le delno, prevladoval pa bo svet onstran trga in trženja, v katerem se bo treba naučiti, kako živeti skupno v sodelovalnih skupnostih (Rifkin, *Družba*).

Immanuel Wallerstein, politični teoretik svetovnih sistemov, je videl pot iz sodobnosti v bodočnost takole:

Živimo v času prehoda iz obstoječega svetovnega sistema kapitalističnega svetovnega gospodarstva v drug svetovni sistem ali sisteme. Ne vemo, ali bo to sprememba na boljše ali na slabše. Tega ne bomo vedeli, dokler ne pridemo tja, kar se najbrž ne bo zgodilo še kakšnih petdeset let. Vemo pa, da bo to obdobje zelo težko za vse, ki v njem živijo. Težko bo za vplivne in za navadne ljudi. To bo čas spopadov in vse hujših neredov ter tistega, v čemer bodo številni videli zlom moralnih sistemov. Nikakršen paradoks ni, da bo to tudi obdobje, v katerem bo dejavnik »svobodne volje« na vrhuncu, kar pomeni, da ima lahko individualno in kolektivno delovanje večji učinek na prihodnje strukturiranje sveta, kot bi ga imelo v »normalnejših« časih, se pravi med življenjsko dobo nekega določenega zgodovinskega sistema. (Wallerstein, *Utopistike* 32)

Če potegnemo črto, je sodobnost čas tranzicije med dvema epohama, kapitalistično in postkapitalistično, ki prinaša izredno stanje povečane konfliktnosti in možnost

povečanega vpliva t. i. subjektivnega dejavnika. Dve smeri uprizoritvenega aktivizma sta posledično aktualni. Ena, ki goji razvedrilo pod pogoji pozabe in razbremenitve (vključno s terapevtskimi manipulacijami in moralističnim pridiganjem za vrednote in v podporo kaznovanju grešnikov in obsodbi sleherne grešnosti), in druga, ki s pozicije dejanskosti prevprašuje tranzicijske spremembe. Obe že obstajata in s svojim razvojem, ki gre v smeri radikalizacije razvedrila v zabavo in zabavljanje in v smeri radikalizacije prevpraševanja dejanskosti v dejanje samo. Sodobna angažirana uprizoritvena umetnost ni na poti političnega tedaj, ko naslavlja občinstvo z domnevno pravilno tezo, ki naj bi jo sprejelo kot lastno stališče in izhodišče za dejanje, ampak takrat, ko mu uspe z občinstvom skleniti taktični sporazum o uprizoritveni skupnosti. Subjektivna moč gledališke teatralnosti ni v kazanju s prstom, v kakšni vlogi mora občinstvo biti zasedeno v *theatrum mundi*, ampak v politični igri z vrsto pogodbe z občinstvom, ki se začne s fizično-prostorsko odločitvijo, ali standardne določbe gledališče uprizoritve (*theatrical performance*) veljajo ali ne: skupen fizični prostor z zarezo med mestom nastopanja in mestom občinstva ali ne, interakcija s sprenevedanjem in iluzijo ali ne – in seveda zlasti fluidnost teh pogodbenih pogojev med samim uprizarjanjem, ko občinstvo z upravljanjem lastne prisotnosti soodloča o značaju uprizoritvenega sporazuma. Pri tem tudi ne gre več za izstopanje iz koordinat tradicionalnega »kukališča«: to »kukališče« ostaja ena od možnosti uprizarjanja. Uprizoritvena pogodba, iz katere sodobno gledališče izstopa, ni tradicionalna ali predhodna dramska gledališka pogodba. Sodobno gledališče tudi ne izstopa iz pogodbe s tekstualno predlogo, ki je sicer ne potrebuje niti nujno niti vedno. Sodobno angažirano oziroma politično gledališče izstopa iz pogodbe, kakršna velja med ponudniki in uporabniki novih medijev. Ta je v sodobnosti tista, ki ustvarja enodimenzionalno stvarnost brez dejanskosti, in to je tisto »kukališče«, ki ga gledališka skupnost lahko transcendirata s pojavljanjem dejanskosti, in tista pogodba, ki jo mora razveljaviti, če noče (p)ostati zgolj prizorišče razvedrilnosti. Da ne bo pomote: gledališče kot razvedrilo je zlata vredno, vendar mu ni mogoče pripisati, da je – umno gledališče. Za uprizarjanje uma razvedrilno gledališče ne zadošča. In da ne bo druge pomote: gledališče, ki je aktualno, torej dejansko, ni »resno« gledališče, medtem ko bi razvedrilnemu gledališču pripadal smeh, morda celo krohot: že Heglu je bilo jasno, da je komedija najvišje dejanje uma v umetnosti.

In če politika v sodobnosti pomeni institucionalne strukture liberalne demokracije, ki korakoma, a vztrajno prehajajo v avtoritarno populistično-neoliberalno manipuliranje, političnost pa vedno bolj predstavljajo globalno delujoče organizacije civilne družbe in javne koristi, je na dnevnem redu vprašanje, kaj bo v tranziciji z demokracijo, kakršne smo vajeni. Moderna reprezentativna demokracija je uprizoritvena politična praksa, ki je takoj po tem, ko je bila razglašena za edino možnost politike nasploh, postala gledališče, v katero zahaja občinstvo samo zato, da žvižga in meče paradižnike na oder v prepričanju, da mesta reprezentantov in reprezentantk ljudstva z vso

močjo demokratično izražene volje zasedajo avtokrati in prevaranti, in da z golim izražanjem nezadovoljstva odpira prostor dejanskosti. Vendar dejanskost ne vznikne iz uprizarjanja nezadovoljstva, ampak šele z uprizarjanjem uma.

6. Kdo je demokraciji ugrabil demos?

Da je večstrankarska reprezentativna demokracija dejansko uprizoritvena demokracija, je vidno že iz organizacije parlamentarnega prostora (arhitektura, razpored oseb v prostoru, protokoli nastopanja itd.) tako v kontinentalnem polkrožnem načinu, ki ga povzema tudi slovenski parlament, kot v angleškem razporedu, kjer je med igro in protiigro tolikšen jarek, da akterji ne morejo od konfliktnih besed preskočiti h konfliktnim dejanjem. Ritualna vsebina politične reprezentacije je priklicevanje demosa – ljudstva. Le-to legitimira uprizoritev kot avtor, ki povsem v skladu z Bahtinom (*Estetika*) biva le v uprizarjanju. V obeh formah parlamentarnega prostora, kontinentalni in angleški, je namen konstitutivnega dejanja vsakokratnega parlamenta skleniti pogodbo o legitimnem reprezentacijskem uprizarjanju ljudstva. Slovenija je prešla iz socializma v kapitalizem, ker je hotela priti do prostega tržnega kapitalizma, do večstrankarske reprezentativne demokracije in do močne civilne družbe z državljsko participacijo v socialni državi – in je to lahko v danih pogojih uresničila le v novi neodvisni nacionalni državi. Ta osamosvojitvena kompozicija kapitalizma, reprezentativne demokracije, civilne družbe in nacionalizma se je izkazala za nekompatibilno, vendar je imela v osemdesetih letih oporo v zamislih, ki niso računale le na tranzicijo iz socializma v kapitalizem, ampak tudi temeljite spremembe v kapitalizmu in reprezentativni demokraciji. Sodobna kriza reprezentativne demokracije je v neuspelem uprizarjanju ljudstva: ne more več ne zašpiliti ne »zašpilati«¹ pogodbe, ki bi morala priklicati demos, kar prikliče, je le zombijevsko nezadovoljstvo. Dva avtorja z Zahoda, ki sta se v osemdesetih letih na svež način ukvarjala z večstrankarsko parlamentarno demokracijo, sta bila pri nas zlasti v civilni družbi in kritični akademski sferi še posebej popularna: David Held in John Keane. Kaj pravita zdaj, skoraj trideset let kasneje?

Najvplivnejše delo Davida Helda *Modeli demokracije* je izšlo leta 1987, zdaj pa je že v tretji izdaji iz leta 2006. Knjiga je doživela precej sprememb. Held zdaj meni (»Law«), da so na dnevnem redu še trije modeli: klasična suverenost, ustrojena po meri nacionalnih držav; liberalna internacionalna suverenost, ki omejuje politično moč na internacionalni ravni; in kozmopolitska suverenost, ki spreminja internacionalno pravo v pravo ljudstev in daje prednost individualnim osebam kot političnim dejavnikom. Politična moč – avtoriteta se v tem modelu deteritorializira: suverenost ni ozemljena. Glavna pogonska sila tega modela je transnacionalna civilna družba.

Internacionalnost je v tranziciji k univerzalnosti, to je situacija, za katero pa še ni mogoče reči, kdo bo v njej prevzel oblast.

John Keane, ki je bil v osemdesetih zelo vpliven s teoretizacijo civilne družbe (ta je že tedaj predstavljala upor zoper neoliberalno mantra), je v delu *Življenje in smrt demokracije* (2009) ugotovil, da so se raznolike oblike demokracije pojavljale v različnih časih in na različnih koncih sveta ter vse po vrsti nekaj časa cvetele, nato pa izginile. Keane ugotavlja, da je od nekdanjega entuziazma in optimizma, usmerjenega v liberalno demokracijo, ostalo bore malo. Smo na tem, da pademo v dobo populističnega totalitarizma? V času, ko se vsakdo lahko na globalni ravni reprezentira kot oseba, najsi gre za posameznika ali za skupnost, in s tem proizvaja univerzalno mrežo človeštva v stiku, nacionalno-državna reprezentativna demokracija ne zmore več proizvesti »ljudstva« oziroma hegemonije, ki je za vzpostavitev ljudstva potrebna, in ni zadostna za odločanje in upravljanje vseh političnih procesov, ki se dogajajo, ali tistih, ki bi jih bilo treba pognati v tek. To je vidno že na ravni nacionalnih držav samih, kaj šele v internacionalni areni, kjer nacionalne države niso več edini reprezentanti.

Nekdanja zagovornika liberalne socialne demokracije, podprte z aktivno civilno družbo, oba govorita o kastraciji političnega, ki v zdajšnjem obdobju pomeni izgubo moči reprezentativne demokracije in užitka v njej, zlasti pa njeno nezmožnost, da bi spočela ljudstvo kot skupnost, ki sloni na pogodbi med reprezentanti in njihovim občinstvom. Meščansko gledališče je prišlo do konca tudi kot model demokracije in ne le kot model gledališča. To ne pomeni, da bo reprezentativna demokracija kar na hitro izginila, tako kot tudi meščansko gledališče ne bo, vendar od tega modela ni več mogoče pričakovati, da bo proizvedel hegemonijo, potrebno za tranzicijo iz kapitalizma v postkapitalizem, ali pa hegemonijo, potrebno za moč uprizarjanja, ali da bo odločilno vplival na iztek tvegane tranzicije v postkapitalizem, ki se danes kaže kot zmes groze in upanja.

Aktualno gledališče je postkapitalistično gledališče, angažirano gledališče je antireprezentativno gledališče. Angažiranje za reprezentativno demokracijo je kot boj za staro pravdo: plemenit in utemeljen, a ne-umen. Gledališče, še posebej angažirano, živi iz konflikta, z reprezentacijskim gledališčem pa konflikta več ni mogoče uprizoriti umno.

- Bahtin, Mihail M. *Estetika in humanistične vede*. Studia humanitatis, 1999.
- Baudrillard, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Indiana UP, 1995.
- Certeau, Michel de. *Iznajdba vsakdanjosti 1: Umetnost delovanja*. Studia humanitatis, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les Éditions de Minuit, 1992.
- Drucker, Peter. *Post-capitalist Society*. Harper Business, 1993.
- Fried, Michael. »Art and Objecthood (1967).« *UC Berkeley Art, Technology, and Culture Colloquium*, atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf. Dostop 1. 12. 2017.
- Goffman, Erving. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Studia humanitatis, 2014.
- Haym, Rudolf. *Hegel und Seine Zeit*. Georg Olms Verlagbuchhandlung, 1962.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Verlag von Felix Meiner, 1911.
- Held, David. »Law of States, Law of Peoples: Three Models of Sovereignty.« *Legal Theory*, let. 8, št. 1, 2002, str. 1–44.
- Keane, John. *The Life and Death of Democracy*. Simon and Schuster, 2009.
- Rancière, Jacques. »Introducing Disagreement.« *Angelakis Journal of the Theoretical Humanities*, let. 9, št. 3, 2004, str. 3–9.
- Rifkin, Jeremy. *Družba ničelnih mejnih stroškov: internet stvari in ekonomija souporabe*. Modrijan, 2015.
- Wallerstein, Immanuel. *Utopistike. Dediščina sociologije*. *cf, 1999.