

Razprava se ukvarja s kastracijo političnega v sodobnem slovenskem gledališču na primeru dramskega teksta *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika - rokgreja. Skozi analizo teksta in krstne uprizoritve v ljubljanski Drami (2017) išče odgovore na naslednja vprašanja: Je kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča in ali bi lahko z drugačnim branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo? Razprava pripelje do ugotovitve, da je Vilčnikova drama izredno odprt tekst, ki le prevprašuje ustaljene vzorce sodobnega sveta in je nikakor ne smemo brati dobesedno kot komentar zgodovinskih totalitarističnih sistemov. Še več, zdi se, da bi bila lahko politični komad le, če bi jo na oder postavili kot apolitičen tekst, ki se ukvarja s temelji sodobne eksistence.

---

**Ključne besede:** Rok Vilčnik, *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*, politično gledališče, drama absurda, Luka Martin Škof, Milan Jesih

---

**Gašper Troha** je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Predava na Filozofski fakulteti. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah, leta 2015 pa je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča v socializmu.

# Kastracija političnega na primeru drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika

Gašper Troha

Leta 2016 je na natečaju za nagrado Slavka Gruma, ki ga razpisuje in vsako leto v okviru Tedna slovenske drame podeljuje Prešernovo gledališče Kranj, zmagal dramski tekst *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika - rokgreja. Že v obrazložitvi nagrade je bil označen kot drama absurda in primerjan z *Grenkimi sadeži pravice* Milana Jesiha:

Ljudski demokratični cirkus Sakešvili nadaljuje žlahtno tradicijo slovenske drame absurda v njeni ludistični varianti, ki jo poznamo že pri Milanu Jesihu, Emilu Filipčiču in Dušanu Jovanoviču. Gre za izredno iskriv in duhovit tekst, ki se nenehno poigrava z bralčevo/gledalčevo recepcijo in preobrača situacijo, ki jo ustvarjajo štiri dramske osebe, katerih identiteta se nenehno spreminja. Vendar pa pri celoti ne gre za burko, ki bi gradila zgolj na situacijski komiki, ampak za luciden prikaz družbe in njenih oblastnih razmerij. (»Nominiranci«)

Podobno je svet drame razlagal njen avtor: »Lik Sakešvilija je kostum brez karakterja. V tem vidim velik izziv. Zanimivo je, kako lahko poimenovanje bistveno spremeni stvari. Kakšno usodno moč imajo (enako) ime, beseda, poimenovanje ... Ves svet je sestavljen iz logotipov. Ti niso vezani samo na vid, kajti tudi slep človek jih prepozna« (Jaklič). Gre torej za politično dramo, katere osnovna tema ni samo totalitarizem, ki se nam ponuja na prvi pogled, ampak vprašanje totalitarnosti sodobne družbe, ki z različnimi logotipi in zahtevami uravnava naša življenja. Seveda pa avtor ni hotel le naslikati določene podobe sveta, ampak je vanjo vpeljal dobršno mero ironije in s tem tudi kritike. »Bolj kot absurdnost življenja me navdušuje njegova neizmerna nepredvidljivost. Ta rojeva samoironijo. Ki pa je itak že humor. [...] Sakešviliji pokažejo, da nihče ne more vladati svetu. Razen narave. Ta je edini pravi dosmrtni predsednik. Vse drugo so samo logotipi, ki služijo namenu. Kot črte na zebri« (ibid.).

27. januarja 2017 je bil tekst krstno uprizorjen na odru Male drame v režiji Luke Martina Škofa. V najavah in v gledališkem listu je bil predstavljen kot eminentno političen komad, ki pa je na tej ravni povsem spodletel. Na odru se je odvijal nekakšen cirkus, s katerim gledalci niso vedeli, kaj početi. Matej Bogataj v svoji recenziji ugotavlja: »Morda je največja vrednost predstave, da nam ponudi model dramatike, ki je imela svoje zlato obdobje v sedemdesetih, ko se norčuje iz enega znamenitih totalitarnih sistemov iz tridesetih (aluzija

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

na Josipa Visarjonoviča Džugašvilija Stalina, op. a.)« Svoje razmišljanje pa zaključi bolj ali manj kot problematizacijo teksta in ne uprizoritve. »Ustvarjalna ekipa z režiserjem Luko Martinom Škofom je zastavila resno, [...] [u]spejo pa bolj napol, predvsem je presenetljivo, kako hitro izčrpa besedilo svoj potencial in kako nedvomno heroičnim gledališkim in komedijskim poskusom, čeprav prignanim do roba, ne uspe nasmejati, če je že satirična konica malo abstraktno nenabrušena in postarana« (Bogataj 495–96).

Bogataj zelo dobro opiše nelagodje publike ob uprizoritvi, od katere se je pričakovalo veliko, a je bil končni izplen zelo boren. Lahko bi celo rekli, da je bila političnost teksta, ki se jo je poudarjalo od njegove postavitve na parnas z nagrado Slavka Gruma do napovedi premiere – v SNG Drami so npr. naredili stran na Wikipediji, Facebooku ipd., da bi še poudarili oz. zgradili zunanje reference, s tem pa bržkone povečali subverzivni moment – povsem kastrirana v končnem izdelku. Bogataj vidi vzrok v plitkosti teksta, saj je »vse to smešenje tudi malo brcanje v mrtvega konja« (496), a postavlja se vprašanje, ali je res tako. Bi bilo mogoče brati *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*, ne da bi videli v njem kritiko realnih totalitarnih družbenih sistemov? Ne nazadnje je res nenavadno, da bi se Rok Vilčnik v 21. stoletju ukvarjal s sistemom, ki ga pri nas ni že več kot četrto stoletja, dandanašnji pa ga večinoma povezujemo s tako oddaljenimi kraji, kot je Severna Koreja. Je ta kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča? Preigrava namreč vzorce drame absurda iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja, ki so slovenskemu gledališču tega časa prinesli veliko popularnost in družbeno veljavo. In ne nazadnje se moramo vprašati, ali bi lahko z drugačnim branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo?

Na vsa ta vprašanja bomo skušali odgovoriti v nadaljevanju s podrobnejšo razčlenitvijo samega pojma političnega gledališča in z analizo teksta, uprizoritve ter odmevov nanjo.

## Politična dramatika in politično gledališče

Politično gledališče in dramatika sta izrazito problematična pojma, saj sta gledališče in dramatika že po svoji naravi politična, če ta izraz razumemo v njegovem etimološkem pomenu. Kot pravi Patrice Pavis »bomo soglašali, da je vsako gledališče nujno tudi politično, saj vpisuje protagoniste v mesto (polis) ali v določeno skupino«. Gledališki terminološki slovar definira politično gledališče kot tisto, ki »podreja estetska načela političnim namenom, širi politične ideje, kritizira družbene razmere, odnose in jih želi dejavno spreminjati [...], ki prikazuje zgodovinske ali aktualne politične dogodke, konflikte (vojna, revolucija, globalizacija, rasizem) [...] [ali pa] s posebno estetiko usmerja občinstvo k razmišljanju o lastnem političnem prepričanju, mnenju in njegovem osmišljanju« (»Politično«).

Podobne definicije lahko srečamo v drugih pregledih in leksikonih. Gero von Wilpert ga definira kot »odrske uprizoritve, ki postavljajo ideološke teze in politično agitacijo za ali proti trenutnim razmeram pred umetniško vrednost [...] [N]epolitični teksti, ki se skozi adaptacijo in inscenacijo politizirajo, v gledališče prinašajo težnjo po izboljšanju razmer ali pa spodbujajo diskusijo in agitirajo za svojo temo« (622–23).

Za Siegfrieda Melchingerja je politično gledališče večji del gledališkega ustvarjanja, saj predstavlja pravzaprav vse kritično gledališče, pa naj gre za kritiko obstoječega sistema ali njegovih nasprotnikov, pri čemer je tematsko odvisno od razmerja med vladajočimi in vladanimi. »V kritičnih antitezah, ki jih lahko izpeljemo iz tega razmerja – vladarji in podložniki, zgornji in spodnji, mogočni in nemočni, izkoriščevalci in izkoriščanci – se izraža napetost, ki to temeljno razmerje vsakokrat aktualno dramatizira in ga tako naredi za témo gledališča« (13).

Dandanes se zdi, da moramo politično gledališče razumeti veliko širše, saj pogosto ne temelji na dramtizaciji omenjenega razmerja, ampak na provokaciji, nad-identifikaciji, povsem naključnih posledicah ipd. Zanimiv je primer, ki ga opisuje Janelle Reinelt v poglavju »Gledališče in politika: srečanje z Badioujem« knjige *Javno uprizarjanje*. Tu gre za povsem naključno izjavo kantri pevke skupine *Dixie Chicks*, ki je ob pripravljanju posredovanja v Iraku na turneji po Veliki Britaniji izjavila, da jo je sram, ker je predsednik ZDA<sup>1</sup> iz Teksasa, njihovo skupino pa enačijo s Teksasom. Njena izjava je sprožila burne reakcije v obeh taborih, tako da so jo eni povzdigovali v nebo, drugi pa so proti njim sprožili pravi pogrom. Političnost dogodka torej ni bila načrtovana, vzpostavila se je po naključju (izjavo je objavil angleški časopis *The Guardian*) in šele za nazaj. (prim. Reinelt 130–33).

Gašper Troha se v svoji razpravi o političnosti slovenskega gledališča ob koncu prejšnjega desetletja opredeli za široko razumevanje tega pojma, ki temelji na vzpostavljanju skupnosti in prevpraševanju družbenih razmerij (58, 59). Na koncu pa pride do spoznanja, da politično gledališče potrebuje občutek omejene svobode v realnosti občinstva, da bi ga slednje sploh prepoznalo kot prostor politične debate (72).

Zdi se, da je tu na delu vprašanje pozicioniranja dramatike in gledališča. Kako se gledališče dojema samo oz. kako gradi svojo avtonomijo, s čimer se ukvarjajo Joshua Edelman, Louise Ejgod Hansen in Quirijn Lennert van den Hoogen v knjigi *The Problem of Theatrical Autonomy, Analysing Theatre as a Social Practice*. Čeprav gre v prvi vrsti za načelno vprašanje, kako raziskovati gledališče kot družbeni sistem, se zdi za naše potrebe ključno njihovo spoznanje, da je samodefinitivna gledališča, ustvarjanje njegove lastne avtonomne pozicije v družbi, njegovo eminentno politično dejanje. Da torej političnost gledališča ni toliko v propagandi ali kritiki idej, ampak v relacijah

<sup>1</sup> George Bush ml.

med gledališkim sistemom in ostalimi družbenimi sistemi.

Za naše potrebe naj na tem mestu opozorimo na spoznanje, da je torej za družbeno pozicijo gledališča bistvenega pomena njegovo lastno razumevanje, v našem konkretnem pomenu bi to pomenilo razumevanje lastne družbene vloge, ki seveda izhaja iz tradicije, nadalje razumevanje samega dramskega teksta, ki je do neke mere pogojeno prav s to gledališko avtonomijo, ne nazadnje pa tudi z vlogo, ki jo gledališču in tekstu pripiše občinstvo. Dandanašnji gledališče ni več prostor provokacije in preverjanja meja svobode govora, kot je bilo v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Težko je torej pričakovati, da bi publika brala predstavljeni totalitarni sistem kot kritiko sodobnih družbenih razmerij. Vpliv znamčenja je morda res vseobsegajoč, a ga bržkone ne doživljamo na enako totalitaren način kot socialistični družbeni sistem. Zdi se, da se v obravnavanem primeru branja ustvarjalcev in občinstva niso vsaj delno ujela, zato je prišlo do nepričakovanih in morda tudi neželenih učinkov.

## **Ljudski demokratični cirkus *Sakešvili* Roka Vilčnika**

Poglejmo si najprej Vilčnikov dramski tekst. Avtor prav nič ne skriva vplivov slovenske dramske tradicije. Že takoj na začetku nam predstavi osebe, ki so »Sakešvili, Sakešvili, Sakešvili, Sakešvili in še nekdo« (34). Lahko bi rekli, da gre za radikalizacijo Jesihovih *Grenkih sadežev pravice*, kjer avtor osebe predstavi na naslednji način: »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (6). Pri obeh gre za igro v enem samem prizoru, katerega formalno tehniko je pri Jesihu opisal Lado Kralj in jo lahko brez težav preslikamo na Vilčnikov tekst. Kralj ugotavlja, da Jesih »z menjavanjem govornih položajev razdeli dramo na veliko število enot, ki so precej krajše od običajnega prizora, med seboj pa so povezane po logiki absurdne nedoslednosti, kar na bralca oz. gledalca učinkuje tako šokantno kot tudi komično. S to tehniko je Jesih ukinil dramsko osebo, posledično tudi dramsko zgodbo« (110).

Poleg tega že na samem začetku opozarja tudi na povezavo z Emilom Filipčičem in Markom Dergancem oz. z njuno radijsko igro/filmom/uprizoritvijo *Butnskala*. Igra se namreč začne z naslednjo didaskalijo: »Na odru je skala. / Takšna za sedeti ali pa stati na njej. / Nihče ne ve, zakaj. / Niti enkrat se ne sme uporabiti. / Na oder prikoraka možakar v dolgočasni obleki in z veliko mero osebne prizadetosti oznani ...« (35). Rok Andres v svoji analizi najde še vplive glavnih predstavnikov drame absurda v zahodnem kanonu (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet) in pri nas (Dušan Jovanović, Peter Božič in Pavel Lužan).

Ni torej nobenega dvoma, da spada *Sakešvili* v tradicijo drame absurda. Zanj pa

je značilno, da deluje na dveh ravneh. Da torej vzpostavlja svojo grotesknost preko vzajemnega delovanja situacij, ki so povsem neverjetne in se odvijajo pred nami na odru, ki pa so na neki bolj abstraktni ravni verjetne in običajno izrazito tragične. Zato ob drami absurda govorimo o tragikomičnosti (prim. *Ujetniki* 73–83).

Pri Vilčniku se pred nami ves čas odigrava oz. skuša odigrati cirkuška predstava, ki je ne more biti. Cirkus sicer predstavlja skrajno dresirane akrobate, žonglerje in različne živali, po drugi strani pa s klovnovskimi točkami gradi subverzijo, svobodo v rabelaisevskem smislu. Naš cirkus je do konca zdresiran v sledenju totalitarnemu sistemu z dosmrtnim predsednikom Sakešvilijem na čelu. Še več, že na začetku izvemo, da je prav ta oče naroda »danes dopoldne nenapovedano preminil v sakešvilski bolnišnici« (35). Vendar ta smrt nima velikega vpliva na potek dogajanja. Odločilnejša je norost rekviziterja (Sakešvilija seveda), ki je ukradel rekvizite in jih prodal na črnem trgu ter izpustil vse živali. Zdi se, da je rekviziter borec za svobodo in se bo oblikovala nekakšna zgodba, a ta seveda takoj razpade. Vse osebe postajajo Stermecki, se preobražajo nazaj, umirajo (Sakešvili, ki rojeva otroke, rekviziter po piku škorpijona) in vstajajo od mrtvih. Na koncu se izkaže, da so bili vsi že nekoč rekviziterji.

Sakešvili: Vsak, ki se mu zmeša, je rekviziter.

Sakešvili: Aja?

Sakešvili: Ja.

Sakešvili: Jaz sem pa mislila ...?

Sakešvili: Kaj?

Sakešvili: Da je to služba.

Sakešvili: Smešno, zakaj pa? (56)

Še več, avtor uvede višjo stopnjo norosti oz. kar dve. Najprej režiserja: »Samo režiser se lahko podela na odru,« (34) saj je sranje v foajeju simptom rekviziterjeve norosti. Še huje je z odrskim tehnikom:

Sakešvili: Še nikoli nisi bila rekviziterka?

Sakešvili: Ne. Samo odrski tehnik.

*Sakešviliji se takoj odmaknejo od nje.*

Sakešvili: Oh!

Sakešvili *je presenečena, da so tako reagirali, nekoliko v strahu*: Kaj? Kaj? A je to tako narobe?

Sakešvili: Odrski tehnik ...

Sakešvili: ... si bila?

Sakešvili *strah jo vse bolj prežema*: A je to tako narobe?

Sakešvili: Najhujša ...

Sakešvili: ... oblika. (57)

Primer navajamo zaradi ilustracije dejstva, kako se Vilčnik ves čas trudi, da se ne bi mogla vzpostaviti neka konsistentna zgodba. Dogajanje ves čas relativizira in ga s tem dela za povsem neverjetnega. S tem pa postaja povsem neverjetna tudi podoba družbenega sistema Sakešvilije, totalitarizma, za katerega se zdi, da mu celoten svet drame pripada. Problematično je že poimenovanje, katerega razlagi se avtor nenehno izmika. Na vprašanje, kdo je Sakešvili, odgovarja: »Ime sem sestavil iz črk, ki sem jih našel v priimku nekega gruzinskega politika, ki je imel vse zametke 'dobrega' kralja, a so ga pravočasno odkronali« (7). Anej Korsika razišče namig in ugotovi, da je Sakešvili »gruzinskega izvora in praktično sovпада s priimkom sodobnega gruzijskega politika, Mihalila Saakašvilija. Tretji predsednik neodvisne Gruzije je bil na položaju dva zaporedna mandata, od leta 2004 do leta 2013.« Nenavadno pa je, da »[t]a izrazilo prozahodni politik, močno naklonjen tako Evropski uniji kot zvezi Nato, pa v resnici ni prava referenca. To je njegov rojak [...] Josif Visarionovič Džugašvili – Stalin« (22).

In prav v tem naporu, dostavku, ki ga moramo vedno znova narediti, da bi lahko besedilo brali skozi optiko totalitarizma, se bržkone skriva zagata krstne uprizoritve. Vendar pa naš namen ni kritika dosedanjih interpretacij, ampak poskus iskanja alternativnega branja. Če namreč sledimo sami strukturi drame absurda, ki pri obravnavanem besedilu nikakor ni sporna, se moramo vprašati tudi o tem, kaj je tista abstraktnejša, verjetna plat, ki nam jo tekst ponuja. Če torej ne gre za prikaz totalitarizma, oz. kot smo že citirali Mateja Bogataja, da predstava z modelom iz sedemdesetih kritizira totalitarizem iz tridesetih let prejšnjega stoletja, za kaj pravzaprav gre. Odgovor se nam ponuja prek namigov, ki jih daje avtor sam. Na iztočnico dramaturginje Darje Dominkuš, da v tekstu obravnava totalitarizem, ki je časovno in prostorsko oddaljen (npr. Severna Koreja ali pa stalinizem), odgovarja: »Diktatura ni vezana samo na način vladanja v določenih političnih enotah, zamejenih na določenih geografskih področjih« (Vilčnik 7).

Sledijo konkretni primeri diktata v sodobnem svetu: »Samodržstvo najdemo v idejah, razvadah, naših strasteh in medsebojnih odnosih – vse skupaj pa vodi pohlep. [...] Diktatura je trdo delo, polno strahu pred porazom. [...] Diktatura svete knjige, diktatura boga, diktatura narave. [...] Čeprav vse življenje preživimo v pomanjkanju, postane naš dom, v katerem se lahko počutimo prav fino in ostajamo tam, čeprav vemo za drugačne kraje, polne sonca, obilja in radodarnega dežja« (ibid.).

Dodajmo sedaj temu še izjavi iz že citiranega intervjuja z Andrejem Jakličem, ki ju je Vilčnik podčrtal tudi v video intervjuju ob podelitvi nagrade Slavka Gruma. »Ves svet je sestavljen iz logotipov. [...] Razen narave. Ta je edini pravi dosmrtni predsednik. Vse drugo so samo logotipi, ki služijo namenu« (Jaklič).

Podoba sveta, ki se nam izrisuje na tem, abstraktnejšem nivoju, je vse bliže. Odpirajo se teme potrošništva, znamk, vprašanje sreče in smisla današnjega človeka, terorizma, diktata religij in ne nazadnje ekološka vprašanja. Vendar tu še ni konec. Vilčnik namreč dodaja: »Sakešvilijem pa ni treba iskati. To jim zavidam. Pri njih je njihov veliki predsednik Sakešvili sonce, edina ljubezen, ki je dovoljena, je ljubezen do njega« (Jaklič). Na drugem mestu pa: »Rad bi bil del kolesja, rad bi bil ponosni Sakešvili brez dostojanstva, ki zaupa z vsem svojim srcem v svojega doživljenjskega predsednika, ampak nisem. [...] Dostojanstvo narave je v njeni precizni diktaturi« (Vilčnik 8).

Avtorjevi odgovori se zdijo enako kontradiktorni kot njegovo pisanje in od nasprotujočih si trditev se bralcu že kar vrtili. Pa vendar, ali je mogoče razbrati v teh citatih neko konsistentnost in navodilo za interpretacijo? Naš odgovor je seveda pozitiven. Poanta *Sakešvilija* po našem mnenju ni v prikazu totalitarnega družbenega sistema, ampak v prevpraševanju totalitarnosti ali diktatov, če se držimo avtorjevih besed, ki jih pred nas postavlja sodobna demokratična družba. Slednja seveda temelji na deklarativni svobodi posameznika, še več, prav svoboda se zdi njeno glavno vodilo – spomnimo se Geoga Busha ml. in njegovega izvažanja svobode/demokracije v Irak, Afganistan ipd. V tej svobodi pa nam hkrati ponujajo številne izdelke, ki naj nam prinesejo srečo. In ti izdelki se vežejo na znamko, na prazno ime, ki se nenehno ponavlja kot mantra. Čeprav je prazno in je fantazma, ima realne učinke. Prav ime Sakešvili dramskim osebam zagotavlja individualnost.

Sakešvili: No, kako vama je ime?

Sakešvili: Sakešvili.

Sakešvili: Sakešvili.

Sakešvili: Enako kot meni, tepca ena!

Sakešvili: Ooo, to pa že ne. Jaz sem Sakešvili, on pa Sakešvili. [...]

Sakešvili: Demokracija pa je to, da ima vsak Sakešvili pravico, da ima za predsednika našega doživljenjskega predsednika Sakešmilija. (45)

Absurdno? Vsekakor, a potem se lahko vprašamo, zakaj nam mediji vseh vrst svetujejo, katero znamko telefona, računalnika, oblek, hrane ... potrebujemo za srečno, polno in seveda enkratno življenje? Ni to prav takšen diktat, ki ga v karikirani podobi riše Vilčnik v dramskem tekstu? A s tem vseh obratov teksta še nismo izčrpali. Če bi namreč pristali na zgornjo tezo kot na končno interpretacijo, bi morali seveda priznati, da smo na strani norega rekviziterja kot osamljenega glasnika svobode. Kot razpoke v vseh totalitarnih sistemih, ki je neodpravljiva in je na koncu sesula tudi večino teh poskusov v Evropi po drugi svetovni vojni. Vendar bi bili tudi v tem primeru prekratki. Rekviziter namreč nikakor ni konsistentna figura. Kot smo že pokazali, gre za funkcijo v sistemu, ki je prestavljiva. Ni poklic, ampak je ime, ki pripada tistemu, ki znoži, ki torej ni več z vsem srcem predan predsedniku in Sakešviliji. Še več, iz sistema niti

ni izločen. Čeprav govorijo o taboriščih s tuši in prevzgojo, se zdi, da osebe na odru prosto preigravajo te vloge od Sakešvilija preko Stermeckega in rekviziterja do odrskega tehnika. Poleg tega so tu še ponavljajoče se izjave avtorja, ki želi biti »del kolesja« in zavida Sakešvilijem njihovo vero v dosmrtnega predsednika, omenja pa celo dostojanstvo narave, ki ga poveže prav z diktaturo.

Po eni strani imamo torej kritiko vsakršnih diktatov v sodobni družbi, po drugi pa nostalgijo po totalitarizmu?! Morda celo totalitarizmu narave? Prav to mesto se zdi ključno za razumevanje drame in vprašanje političnega teatra nasploh. Politični teater je, kot smo videli iz pregleda njegovih opredelitev, bodisi gledališče, ki utrjuje določeno ideologijo, bodisi jo prevprašuje, ji postavlja ogledalo in s tem išče njene alternative. A da bi tako gledališče lahko imelo učinek, potrebuje referenta. Ta je bil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so svoje drame absurda pisali Dušan Jovanović, Milan Jesih, Pavel Lužan idr., jasen. Šlo je za socialistični sistem, ki je bil tudi personaliziran v predstavnikih oblasti (od Josipa Broza do Staneta Dolanca in aparatčikov na mikroravni). Publika je npr. v Jesihovih namigih v *Grenkih sadežih* nedvomno našla vzporednice z lastnim življenjem in je tudi znala poiskati satirično ost. Nič čudnega, da je krstna postavitev v EG Glej (13. 1. 1974, režija Zvone Šedlbauer) postala kulturna predstava mlade generacije in so jo nekateri videli tudi po dvajsetkrat. Dandanašnji je objekt kritike povsem nedoločljiv. Sodobni kapitalizem ne vsiljuje, nima določene točke moči oz. so takšne točke povsem abstraktne. Vilčnik npr. govori o »ekonomski moči«. »Smo le številke bančnih računov, s katerih je treba izmamiti sredstva« (Vilčnik 8). Ekonomsko moč zlahka zamenjamo z aktualnimi praznimi pojmi, kot so banke, bančni sistem, tajkuni ... Problem slednjih je v tem, da so prazni označevalci, ki jih sistem ponuja kot točke, v katere lahko usmerimo lastno nezadovoljstvo. Sistem je v tej enačbi enako prazno mesto in tako ad infinitum. Nič čudnega torej, da se Vilčniku toži po diktaturi narave ali vsaj veri v sistem, ki bi bila totalna.

Pridemo pravzaprav do že znanega vzorca iz prejšnjega stoletja, ki ga je dobro opisal eksistencializem oz. Albert Camus s svojo zastavitvijo absurda. Ta izhaja iz nepomirljivega nasprotja med človekovo potrebo po smislu in nemim vesoljem. Camus ga ilustrira v svoji drami *Nesporazum* s Starcem, ki na obupane klice Marije ob smrti njenega moža: »Pomagajte mi, zakaj potrebna sem pomoči. Usmilite se me in pomagajte mi!« odgovori z neprizadetim: »Ne« (Camus 145)! Še radikalnejša ilustracija je seveda Godot v slavni Beckettovi drami, ki je povsem odsoten. Vilčnik v svoj tekst uvede osebo »še nekdo«, ki jo zapiše že v seznam oseb, čeprav ima eno samo repliko ob koncu drame, nekaterih drugih pa sploh ne omenja (npr. Stermeckih). Ko se zdi, da dvomi Sakešvilijev ponovno izginejo, da torej ponovno vzpostavijo svojo monolitno identiteto in skačejo kot zajci ter ponavljajo: »Sakešvili, sakešvili, sakešvili ... [...] Zraven začnejo še ploskati ter vzklikati Sakešvili in pozivati občinstvo, naj stori

*enako, naj se dvigne s sedežev in z njimi glasno skandira to čudovito ime: Sakešvili!» (60), se pojavi na odru nova oseba. Sledi dialog:*

Sakešvili: Kdo si pa ti?

Še nekdo *blekne*: Jaz sem še nekdo.

Sakešvili: Ali obstaja še kaj poleg Sakešvilijev?

*Prišlek ne odgovori. Gledajo se. Napetost raste. To traja kar nekaj časa, dokler se še nekdo nenadoma ne zavrti na petah in zbeži z odra. (prav tam)*

Metafizike ni, a se njena narava očitno spreminja. Če je pri Camusu razumljena kot hladno in neobčutljivo veselje, ob katerem si razbijamo glave, in pri Beckettu kot popolna odsotnost, ki nikoli ne pride, je pri Vilčniku banalna pojava drugega, napaka v sistemu, ki zamaje temelje našega sveta, a ni kaj več kot nadležna muha, ki jo lahko odženemo z zamahom roke. »Sakešvili: Dame in gospodje, režiserju se je zmešalo!« Po tej repliki se sakešvilski svet ponovno zapre: »Sakešvili *skloni glavo*: Hvala mu. (4-krat, op. a.) Sakešvili: Grem po kahlo ... *Sakešvili se odpravi z odra, ostali pa za njim* ...« (60).

## **Ljudski demokratični cirkus Sakešvili** Luka Martina Škofa

*Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* je bil krstno uprizorjen januarja 2017 v Mali drami pod režijskim vodstvom Luka Martina Škofa, dramaturginja je bila Darja Dominkuš. V vlogah Sakešvilijev so nastopili Maša Derganc, Gregor Baković, Boris Mihalj in Klemen Slakonja. Že bežni pregled gledališkega lista pokaže, da je glavna tema uprizoritve vprašanje totalitarizma kot družbenega sistema. Kot smo že pokazali, se ime Sakešvili veže na Džugašvilija Stalina in s tem na stalinizem prve polovice 20. stoletja. Ustvarjalna ekipa se je posebej potrudila, da bi ustvarila cirkus kot blagovno znamko in realno zunanjo referenco. O tem priča zapis na Wikipediji, ki Ljudski demokratični cirkus predstavi na naslednji način: »Ljudski demokratični cirkus Sakešvili je bil prvič ustanovljen takoj po ukinitvi volitev v Ljudski demokratični republiki Sakešvili in je edini novodobni cirkus, v katerem ne mučijo samo živali. [...] Cirkus ima eno samo vrednoto. Ustanovitelj je želel cirkus brez živali, pač pa z elementi skal, popularnih trilerjev in tujih parodij« (»Ljudski«).

Enako predstavitev, seveda obogateno s številnimi fotografijami, video posnetki ipd., lahko najdemo tudi na Facebook strani Ljudskega demokratičnega cirkusa Sakešvili.

Zdi se, da so skušali ustvarjalci s tem usmeriti recepcijo, vzeti cirkus povsem zares in ne kot metaforo za zmešnjavo oz. absurd, ki je prisoten v tekstu. To pa obenem pomeni, da so iskali pomen na ravni dobesednega dramskega dogajanja, kar je v Vilčnikovem

primeru povzročalo kar nekaj težav. Komičnost se namreč v drami absurda gradi na součinkovanju dveh silogizmov, ki pripeljeta do nasprotujočih si zaključkov. Prvi do zaključka, da je dogajanje povsem neverjetno, drugi, da je verjetno. Da bi gledalcu obe plati postali očitni in bi ju gledal skupaj, mora priti do peripetije, nepričakovanega obrata oz. odstopa od običajnega poteka dogajanja. Slednji so številni obrati, ki jih je Vilčnik zapisal v tekst. Od enakih imen, ki se v nadaljevanju spremenijo pa spet vrnejo v Sakešvili, vztrajanje pri individualnosti kljub uniformiranosti ... Vendar nas vse te peripetije vodijo do zaključka, da je totalitarnost Sakešvilije vprašljiva ali že kar povsem neverjetna. Resnica se torej skriva med vrsticami, v diktatu sodobnega kapitalizma in potrošniške družbe.

Če beremo dramski tekst na ravni opisanega dogajanja, moramo seveda komiko dosehati na drug način. Presenečati moramo znotraj cirkusa oz. samega dogajanja na odru. Zdi se, da je to razlog za situacijsko komiko in karikiranje. Tu imamo v mislih kostume Urške Recer, ki do skrajnosti poudarijo mišice Borisa Mihalja in obline Maše Derganc, klovnovske noske, mestoma melodramsko razčustvovanost ipd. Z besedami Zale Dobovšek: »Zdi se, da besedo cirkus vzame dobesečno; sliko sesutega sveta ugleda kot podobo burlesknih, klovnovskih figur, ki jih v toku vsakdana premetava vse od telesnih užitkov in pritlehnih naslad, do razpravljanja o ekonomiji, človeški reprodukciji in božanstvih (ki so bog ali zgolj predsednik)« (Dobovšek).

Gledalec, katerega recepcija je usmerjena z usodo dramskega teksta in s prostorom uprizoritve – drama je bila nagrajena z nagrado Slavka Gruma in je torej najboljša dramsko besedilo leta 2016, uprizorjena pa je v osrednjem institucionalnem gledališču – seveda išče sporočilo onkraj cenenih komičnih učinkov, vendar naleti na Vilčnikovo karikaturu totalitarizma. Nič čudnega torej, da se Bogataju predstava zdi kot brcanje v mrtvega konja in se celo sprašuje:

Ob tem, pa morda drugič, bi morali še enkrat premisliti pridobitve ludizma in vseh tistih, ki vidijo v njem neproblematično in neideološko poigravanje z obstoječim materialom: se vprašamo, ali je bilo v času nastanka domačega dramskega ludizma mogoče kakršno koli neideološko početje in ali ni smešenje visokoletečih fraz in izraba obstoječih govoric že tudi stališče do relevantnosti in sporočilnosti teh govorov. (496)

Slednji opazki lahko samo pritrdimo, kar pomeni, da tekst sam ne potrebuje dodatnega karikiranja. Da je res tako, se je pokazalo na mestih, kjer se režiser in ekipa odločita slediti didaskalijam in izklopita elektriko. Čeprav je stvar bržkone mišljena kot stopnjevanje napetosti, saj se nori rekviziter medtem plazi med publiko in čakamo, da bo ubil enega od gledalcev, nam odločitev da zaslutiti še nekaj drugega. Tekst, osvobojen dogajanja na odru, vzbuja salve smeha in začenja delovati kot prava drama absurda.

Kritiki so poudarili predvsem igralske kreacije, v katerih je »soočenje s takšno inflacijo absurda ter neopredeljenostjo časa in prostora zavidljivo enkratno« (Dobovšek). Matej Bogataj pa priznava, da je »ekipa z režiserjem Lukom Martinom Škofom zastavila resno, torej kar najbolj burkaško in cirkusantsko«. Nika Arhar detektira tudi vsebinski problem režijske odločitve za eksplicitno razumevanje cirkusa. »Kajti Vilčnikovo besedilo [...] vzdržuje norost in cirkusantstvo na metaforični ravni in kot takšna ju lahko prepoznamo v marsičem in marsikom, uprizoritveni okvir pa ju postavi v ospredje in vpelje kot eksplicitno realno dejstvo, kjer je v prvi vrsti zabava« (Arhar).

## Zaključek

Kako je sedaj s kastracijo političnega? Kdo je tisti, ki je kastriral politični potencial obravnavane drame? Odgovor na ti vprašanji, ki se seveda vežeta na naša izhodiščna vprašanja, nikakor ni enostaven. Morda smo v skušnjavi, da bi za vzrok kastracije razglasili spodletelo uprizoritev, ki ni uspela ohraniti odprte pomenske strukture teksta in ga vezati na tukaj in zdaj. To seveda drži, a vprašanje je, kaj bi se zgodilo, če bi se gledališče odločilo za drugačen uprizoritveni okvir. Moralo si je namreč odgovoriti na vprašanje, kdo ali kaj je tisto, kar zatira Sakešvilce, kar jih utesnjuje in jim onemogoča individualnost. Vsakršen odgovor je seveda do neke mere redukcija potenciala, ki ga vsebuje Vilčnikov tekst, je pa ta nujna, če naj tekst postavimo na oder. Je ta paradoks obenem tudi zadrega sodobnega slovenskega gledališča, ki v določenih uprizoritvah skuša provocirati in prepriševati naše ustaljene norme in prepričanja (ponujajo se režiserska imena, kot sta Sebastijan Horvat in Oliver Frljić), a se zdi, da dlje od odpiranja vprašanj ne pridemo. Kritika je uperjena proti družbenemu sistemu, kapitalizmu, v katerem se obrazi kar prehitro menjavajo, da bi lahko postali tarča gledalčevega nezadovoljstva. Postajajo prazne funkcije, ki se zdijo večne in nespremenljive. Ne nazadnje pa je bila to tudi glavna razlika med Vzhodom in Zahodom v času hladne vojne. In že takrat je Martin Esslin opazil nenavaden paradoks, da je drama absurda, ki je na Zahodu veljala za apolitičen žanr, postala forma eminentne družbene kritike. Morda se je treba sprijazniti z dejstvom, da gledališče ni več politični forum, da ga je torej kastrirala njegova lastna avtonomija oz. relacije z drugimi družbenimi sistemi. *Ljudskega demokratičnega cirkusa Sakešvili* torej ne kastriramo prav v primeru, da ga beremo kot apolitično dramo, kot tekst, ki odpira splošne eksistencialne probleme. Ki torej, podobno kot njegov avtor, dvomi o vsem. »Neodgovorjena vprašanja se mi kopičijo, jaz pa to nevednost vse težje ignoriram« (Vilčnik 8). In ravno odpiranje vprašanj in prepriševanje gledalčevih prepričanj je tisto, na čemer lahko gradimo dramatično in gledališče kot politično gesto.

- »Ljudski demokratični cirkus Sakešvili.« *Wikipedija: Prosta enciklopedija*, 10. jan. 2017, 9:16, sl.wikipedia.org/wiki/Ljudski\_demokratični\_cirkus\_Sakešvili. Dostop 23. okt. 2017.
- »Nominiranci za nagrado Slavka Gruma 46. TSD.« *46. Teden slovenske drame*, www.tsd.si/nominiranci-za-nagrado-slavka-gruma. Dostop 21. okt. 2017.
- »Politično gledališče.« *Gledališki terminološki slovar*, <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski>. Dostop 21. okt. 2017.
- Andres, Rok. »Sakešviliji – dediči slovenske dramatike.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17, str. 13–16.
- Arhar, Nika. »Rok Vilčnik - rokgre: Ljudski demokratični cirkus Sakešvili.« *Delo*, 2. feb. 2017, str. 16.
- Bogataj, Matej. »Včeraj in jutri.« *Sodobnost*, letn. 81, št. 4, 2017, 495–496.
- Camus, Albert. *Kaligula, Nesporazum*. Mladinska knjiga, 1984.
- Dobovšek, Zala. »Fantastično orkestriran absurd.« *Dnevnik*, 30. jan. 2017, str. 25.
- Edelman, Joshua, Ejgod Hansen, Louise in van den Hoogen, Quirijn Lennert. *The Problem of Theatrical Autonomy, Analysing Theatre as a Social Practice*. Amsterdam University Press, 2017.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, 1991.
- Jaklič, Andrej. »Rok Vilčnik - rokgre: O kostumih brez karakterja.« *Delo*, [www.delo.si/kultura/oder/rok-vilcnik-rokgre-o-kostumih-brez-karakterja.html](http://www.delo.si/kultura/oder/rok-vilcnik-rokgre-o-kostumih-brez-karakterja.html), 11. apr. 2016. Dostop 21. okt. 2017.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Obzorja, 1978.
- Korsika, Anej. »Sakešvili je mrtev, naj živi Sakešvili!« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17, str. 22–25.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 101–117.
- Melchinger, Siegfried. *Zgodovina političnega gledališča*. Prev. M. Kranjc, Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret, Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje*. Prev. K. Jerin in K. J. Kozak, Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Troha, Gašper. »Politično gledališče na meji med umetniškim in družbenim poljem.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha, AGRFT in Maska, 2012, str. 52–74.

Troha, Gašper. *Ujetniki svobode*. Dialogi, 2016.

Vilčnik - rokgre, Rok. *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 96, št. 7, 2016/17.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner, 2001.