

Marko ČEH
Brina IVANETIČ
Kaja KISILAK
Anja KOZLAN
Alja MIŠIGOJ
Katja PAHOR
Marko TURKUŠ
Leon VIDMAR
Marko VIVODA

Glej, PODGANE
po motivu E. Tollerja: Hinke-
mann



KOLOFON:

Scenografija/avtorji: Alja Mišigoj,
Anja Kozlan, Kaja Kisilak, Katja Pahor, Brina Iyanetič, Leon
Vidmar, Marko Vivoda, Marko Turkuš, Marko Čeh

2

Igralci:

Anarhist: Niko Goršič

Socialist: Andrej Zupanec

Katolik: Stane Tomazin

Nacionalsocialist: Anže Zevnik

Cirkuški direktor: Primož Pirnat

Hinkemann: Klemen Janežič

Meta: Kristina Aleksova

Šopir: Blaž Šef

Gostilničarka Katrca: Nina Valič

Vodja zbora: Taubi

Zbor: Martina Gostinčar, Nada

Dujmovič, Metka Drča, Patricija Stariha, Helena Grbec,

Roman Koštomaj, Špela Mankoč, Pero, Miha Čurman

Nemški ovčar, pes: Zela

Dramaturgija: Karlo Hmeljak

Kostumografija: Ana Žerjal

Glasba: Mauricio Valdés San

Emeterio

Lektura: Mateja Dermelj

Oblikovanje svetlobe: Grega

Mohorčič

Programiranje robota sesalca:

Stefan Doepner

Tehnična podpora: Grega Mohorčič,

Martin Lovšin (sensei), Hotimir Knific, Almedin Kajtažović

Podpora: Eva Simetinger

Fotograf: Ivian Kan Mujezinović

Oblikovanje gledališkega lista in

plakatov: Mina Fina, Ivian Kan Mujezinović / Grupa Ee

Izvršna produkcija: Anja Pirnat

Produkcija: Gledališče Glej

Zahvala: Bojan Kisilak, Borut
Cajnko, Martin Lovšin (WoodMood), SNG Drama Ljubljana

UVODNIK

ALJA LOBNIK IN TERY ŽEŽELJ

Tokratni gledališki list je posvečen prostorski inštalaciji Tollerjevega Hinkemanna, ki ga je Marko Čeh postavil že leta 2014 na oder Male drame. Čeh je takratno idejo ohranil in jo v Gleju skupaj s sodelavci razvijal naprej s ciljem, da bi Tollerjeve uvide v nadzgodovinsko stanje stvari prenesel v atmosfere, ki jih ustvarjajo različni prostori v gledališču in njegovi okolici. Glavne oporne točke tokratne prostorske inštalacije, zdaj poimenovane Podgane, so po besedah Marka Čeha predvsem Tollerjevo življenje in fabula Hinkemanna, kjer je od dramskega teksta ostalo bolj malo. Osrednji motiv celotnega dogodka pa ostaja človek, ki se pohabljen zaradi vojne vrača domov – v svet, ki ga je pretresla velika vojna in se še ni zmozel redefinirati in izumiti sistema za novo umeščanje človeka, ki je zatorej le smešen »*kakor ta čas, tako žalostno smešen, kakor ta čas, v katerem živimo. Ta čas nima duše. Jaz nimam spola. Je tu kaka razlika?*« kot zapiše Toller.

Zbrani teksti v gledališkem listu skušajo delo umestiti v širši kontekst prav s sopostavljanjem takratnega in zdajšnjega »smešnega« časa ter iskanjem idej in možnosti, h katerim se je vredno »vračati« tudi danes. Blaž Kavšek v *Kdo še umira za besede* primerja predrzno zgodovinopisno delo *Jesen srednjega veka* Johana Huizinge in Tollerjevo delo *Hinkemann* in tako popiše predvsem duh časa nastanka tega dramskega teksta in zarisuje razloge ter temelje za vzpostavitev ekspresionizma ter ekspresionističnih junakov. Kavšek piše, da je »ekspresionistični patos« občinstvu po drugi svetovni vojni »*ostal nedosegljiv ravno zato, ker niso čutili ironične napetosti (v poznosrednjeveškem smislu) med razčustvovanim revolucionarnim patosom 19. stoletja, ki se je še zadnjič pokazal v povojnih revolucijah, in radikalnostjo Tollerjeve ekspresionistične geste*«.

Vzporednice in povode za zdaj že floskulo, ki primerja vzpon nacizma in fašizma pred drugo

svetovno vojno z današnjim časom, popisuje Muanis Sinanović v *Oh ta dvajseta*. Razmišlja o sodobnem kontekstu, v katerem fašisti niso niti najmanj podobni fašistom prejšnjega stoletja, saj se sodobna nestrpnost poraja v družbi, kjer je delovanje znotraj nje utemeljeno in nadzorovano s strahom. Sodobni človek svoje življenje in cilje utemeljuje na prizadevanju za ugodje in na strahu pred neugodjem. Smisel življenja, ki ga danes torej opredeljuje maksima ugodja, nikakor ne omogoča duhovnosti in verjetij, ki bi vodila v prehajanje onkraj individualnih nagnjenj in v borbo za širše ideje.

Podobno vzporejanje Tollerjevega časa in zdajšnjosti vpeljuje v svojem članku *Ponavljanje z razliko: Od fašizmov do strasti do realnega 2.0* Nina Cvar predvsem skozi temeljno vprašanje, kaj je strast 21. stoletja oziroma kaj so njegovi fašizmi in kaj njegovo realno. Želja se, piše, premešča iz polja emancipacije na polje restavracije kapitalizma in vitalizacije fašističnih intenc, zato je edino, kar nam ostane, znova premisliti politiko emancipacije.

Situacije, v katerih se znajde Hinkemann, analizira Nikolai Jeffs v članku *Kaj se lahko ravno na današnji dan naučimo iz Hinkemanna Ernsta Tollerja*, in razpozna predvsem ideje in takratno razumevanje družbe in političnih ustrojev. Osvetli anarhistične ideje takratnega časa, ki so zarezale tudi v ekspresionistični dramski tekst, in preko preišljevanja o času, ki ga drama popisuje, razbira vzporednice z današnjostjo ter rešitve, ki jih branje Hinkemanna, napisanega prav tako v času porasta nestrpnosti in vzpona desnice, ponuja.

Jeffs svoj prispevek pronicljivo zaključi z idejo, kako danes pravzaprav sploh še misliti utopijo in načrtovati njeno udejanjenje. Kot pravi Foucault, je gledališče prostor udejanjene utopije, je heterotopija, ki ima to možnost, da preizkuša odnosnice, realizira še neobstoječa razmerja in možnosti ter trasira drugačne poteke stvari. Zato najin uvodnik začnejava pri nemara najbolj ključnem delu, pri gledališču in procedurah, ki jih Čeh s kolektivom uvaja, da bi uprostoril nekaj te imaginacije. Popis procedur je osnovan na

podlagi intervjuja, ki ga uporabljava sporadično, predvsem pa služi kot izhodišče za preiščanje projekta v širšem gledališkem kontekstu.

Bistveno za naravo tokratne realizacije je prevajanje dramatikovega popisovanja dvajsetih let dvajsetega stoletja v prostorsko inštalacijo, ki jemlje motiviko in riše paralele med zdajšnjostjo in tistim časom. Skozi intervju se nama je izrisalo nekaj bistvenih poudarkov. Gledališče Glej se je zdelo ravno pravšnji prostor za preizkušanje arhitekture gledališča, s svojo notranjščino in zunanostjo, s prehodom, s foajejem, hodnikom, avditorijem, odrom in ulico. Tako tudi oder postaja eden od prostorov, ki izrisujejo določene tendence oziroma atmosferičnost. Celotna arhitektura postaja protagonist situacije, zato niti ne čudi, da je pretežno večji del kolektiva sestavljen iz arhitektov in vizualnih umetnikov. Scenografija dobi v tem smislu svojo kvaliteto in avtonomijo in ni le pomagalo za odrsko situacijo. V relacijo s prostorom je neobhodno vpleten gledalec, ki je v takšni postavitvi repozicioniran, kot da bi šlo za nekakšno koreografijo, ki jo naznačuje arhitekturna postavitvev inštalacije. Prostor je tisti, ki koreografira gledalca, ta pa nekako vzajemno postaja protagonist dogajanja, ko prosto izbira premike: *»Običajno je gledalec v gledališču zreduciran le na gledajoči objekt. Tako fizično ni nikoli del gledališke predstave, a ga ta vseeno poskuša čutno in mentalno zadovoljiti, medtem ko sedi na svojem sedežu. To počne s pomočjo raznih gledaliških jezikov, na primer z identifikacijo, atmosfero ... Predstava Podgane to dela drugače, tako da ga fizično popelje po uprizoritvi, ne posega pa v gledalčevo varnost,«* pove Čeh.

5 Gledališka arhitektura prej kakor dogodkovnosti sledi razstavljalni logiki, prostor razstavijo tako, da njegovo notranjščino obrnejo navzven, kažejo njegovo drobno, vse te obstranske prostore, ki v gledališki konvenciji običajno ostajajo zakriti: *»Podobno kot pri kiparski razstavi, kjer napolnijo prostor s kipi, mi želimo enako narediti z osmimi scenografijami, s skupinsko razstavo scenografij, ki*

morajo biti že same po sebi dovolj, da bi jih lahko pogledali kot v galeriji. Hkrati pa skušamo to preseči s tem, da bo v njih igralec, ki bo scenografijo na nek način šele omogočil, takrat bo postala konvencionalna, kot da je na odru. In v tem trenutku bodo vse te scenografije oživele skupaj.»

Čeh, tako se zdi, lovi vmesni prostor med razstavljalno in gledališko logiko, med *ne več* in *še ne*, torej prostor, ki ni niti gledališče niti razstava. Inštalacija preseže galerijsko postavitev, ko se vanjo postavi igralčevo akcijo, a igralec po svoje postaja tudi razstavni »objekt« skozi repetitivnost gibov, osnovanih na tehniki biomehanike, ki pa so v temelju zvezani z izvorno ritualno gesto gledališča – ponavljanjem: *»S soustvarjalci smo prišli do točke, da mora nekdo za trenutek doživeti scenografijo, da jo sploh lahko začne razumeti kot prostor. Moment, v katerem naj se ta oživitev zgodi, bomo prikazovali znova in znova, tako da bo prostor oživel in ostal živ.«*

Predstavo bo torej nariral gledalec s svojo pozornostjo in premikanjem, ki pa po svoje niti ni tako zelo emancipiran, saj je narava arhitekture, skupaj z akti, ki jih ponavljajoče izvajajo igralci, precej smerokazna. Za vse arhitekturne ideje, z Bauhausom na čelu, ki mimogrede obeležuje okroglo obletnico, je značilno, da v svoje snovanje vselej vpenjajo premislek o tem, kako bo določena arhitektura oblikovala kolektivno telo in kako se bo to v njej premikalo. Hkrati prostorska inštalacija spominja na *site-specific*, za katerega je značilno, da v ospredje postavlja prostor kot glavnega protagonista in ustvarjalca akcije, ki emancipacijo gledalca po svoje spodmikajo. *Site-specific* oziroma angažiranje celotne gledališke arhitekture je seveda stvar dolge zgodovine in je gesto treba brati v kontekstu gledališke krajine lokalnega značaja, kjer se je to počelo na nešteto načinov: Matjaž Berger je mnoge predstave postavljajl izven gledališke škatle (kamnolom, jama itn.), Dragan Živadinov, Ema Kugler in drugi deležniki, ki so delovali v 90-ih. Pred tem ne smemo pozabiti niti na sedemdeseta in osemdeseta, ko so se kalili Pupilčki, Ohojevci in še kdo, tukaj je svoje konstitutivno mesto zagotovo zapisano tudi Gledališču Glej.

Celotna dramaturgija inštalacije gradi na osnovni diskrepanci med gledališkostjo in vsakdanjo realnostjo, kar v predstavo vpisuje določeno metapozicijo, ki že v prostorski postavitvi preizprašuje notranjost in zunanost. Na eni strani je ideja notranjosti oz. gledališča kot tvornice lepih idej, na drugi pa realno, s svojo krutostjo in obstoječimi nekropolitičnimi razmerji sil. Prostorska inštalacija naj bi zarezala prav v dotično razmerje s tem, ko gledalca v izteku postavi iz odrske situacije na ulico, med vse tiste ljudi, ki so običajno zakriti, saj je z leti gentrifikacije mesto počistilo ulice. Spolzek teren takšne intervencije je zagotovo v tem, da je v svoji zastavitvi malodane romantičen in stavi na vdor realnega v gledališki stroj, ki bi zmožel ne le preokreniti razmerja znotraj te buržajske mašine, temveč soočiti gledalce z lastno privilegiranostjo in mikrofašizmom v vseh nas. Naslovil naj bi srčiko problema levoliberalne publike, ki vehementno prakticira političnost »na daleč« in bi jo v bližini z margino po orwellovsko soočil z lastnim nelagodjem.¹ Temeljno vprašanje je zagotovo širše od partikularnega projekta: je gledališče sploh mesto realnega političnega boja?

**KDO ŠE UMIRA ZA BESEDE?
BLAŽ KAVŠEK**

Johan Huizinga je v času prve svetovne vojne pisal predrzno zgodovinopisje. Prvi in verjetno najboljši produkt te predrznosti je bila *Jesen srednjega veka* (1919), poskus alternative ideji, da je pozni srednji vek znanilec renesanse. Nizozemski zgodovinar si je kaotično energijo tega obdobja zamislil kot zadnje burne izumetničene izdihljaje starega sveta in ne kot znanilko novega. To »razbohotenje starega« naj bi bilo poslednji obupan sunek srednjeveškega simbolnega reda, manična in kdaj že ironična igra lojalnosti, vljudnosti in vere. V poetičnih opisih se je vztrajno zatekal k dvojicam pridevnikov. Po njegovo je bil iztekajoči se srednji vek razpet med »mračnjaškim sovraštvom in dobročudnostjo veselega nasmeha«,² »strasten in zagnan«,³ »raznolik in intenziven«,⁴ »boleč in ganljiv«,⁵ »vzhičen in napet«,⁶ »buren in silovit«.⁷

Približno leto po izdaji

Jeseni srednjega veka je Ernst Toller v Nemčiji v zaporu *Niederschönenfeld* začel prestajati petletno kazen zaradi svoje vloge pri vzpostavitvi bavarske sovjetske republike. V avtobiografiji je nadležnosti zapora predstavil takole:

Delavsko gibanje v Nemčiji je razpadlo, stranke se vedno znova razcepljajo, nastajajo skupine in sekte. Enako se ponavlja v zaporu, vendar s to razliko, da človeška dejanja na prostosti omejuje in usmerja materialna dejanskost, tu v razredčenem zraku zapora pa umanjka vsaka možnost resničnostne korekture. Nastajajo partijske skupine, ki se med seboj bojujejo, preganjajo in obrekujejo. Več kot imajo skupnega, bolj se sovražijo. Ena izmed komunističnih skupin je svojim članom prepovedala pogovor s člani neke druge komunistične skupine. So kot srednjeveški menihi, ki so bili pripravljeni umreti za črke.⁸

2 Johan Huizinga: *Jesen srednjega veka*, 2011. Str. 40.

3 Ibid, 9.

4 Ibid, 17.

5 Ibid, 18.

6 Ibid, 28.

7 Ibid, 39.

8 Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland*, 1962. Str. 146. (Prevedel B. K.).

V takšni klimi je Toller pisal *Hinkemanna* (prva uprizoritev 1923), dramo s protagonistom, ki ni bil pripravljen umreti za črke, kvečjemu zaradi njih. Tollerjeva zgodnja dela (*Die Wandlung*, *Masse Mensch* in *Die Machinestürmer*; poudaril bi tudi *Der Tag des Proletariats* (*Chorwerk*)) so proletariat razumela kot monolitno tvorbo, klasično ekspresionistični *Hinkemann* pa je zgodba povojnega nemškega delavstva, zgoščena v izoliran individuum. Čas in prostor, ki sta Tollerja napeljala k spremembi estetskih nazorov, močno spominjata na opotekajoče poslavljanje neke kulturne forme, ki ga je Huizinga videl v 14. in 15. stoletju. Če se je pri Huizingi krčevito poslavljal trodelna hierarhična trdnost srednjega veka, se je pri Tollerju v smrti še zadnjič nerodno potrjevala forma revolucionarne strasti 19. stoletja.

Toller je odrasel v eni bizarnejših identitetnih konstelacij konca 19. stoletja. Njegovo rojstno mesto Samotschin (Szamocin, danes mesto na SZ Poljske) je bilo intenzivno nemško, na kar so bili ponosni predvsem nemški judje in protestanti. V tem vrstnem redu. Skupaj so sovražili Poljake, ki pa so bili z nejudovskimi Nemci združeni v preziru do Judov. Tollerju je okolje torej namigovalo, da mora sovražiti Poljake in svojo judovskost. Ljubil naj bi svojo nemškost. Edini zunanji imperativ, ki mu ni delal težav, ki mu ni zoperstavljal nedolžnih otroških vprašanj in ki ga je na kakršenkoli način povezoval s širšo skupnostjo, je bila ljubezen do Nemčije. Samotschin je bil na prehodu iz 19. v 20. stoletje brezsravno nacionalističen in bi se v tem oziru, če bi mu priredili intenzivnost antisemitizma, pa niti ne preveč, brez težav kosal z Nürnbergom leta 1934. Toller je iz čokoladic tipa *Životinjsko carstvo* kradel podobice cesarja (in pradavnih stiliziranih germanskih bojevnikov) in jih zvečer v postelji ganjeno občudoval. Ko je bil star dovolj, da bi lahko držal puško, je močno upal, da bo prišlo do vojne. Na njen predvečer se je kot študent v Franciji tesno držal nemških klubov, kjer je s prijatelji sovražil Francoze, prepeval *Deutschland über alles*, pil pivo in se pogovarjal o Nietzscheju in Kantu. Ob pričetku bojevanja se je poskusil na vsak način vključiti v pokol. Svoje

stanje je kasneje opisal kot »emocionalni delirij«. Upor proti vojni, ki ga je pripeljal do prvih razmišljanj o komunizmu, je bil imanentno patriotski. Njegov komunizem je bil še vedno neločljivo povezan z nacionalizmom. Oba je razumel kot revolucionarnost praporov, zastav, klubov, patetičnih vzklikov, skrivnih rokovanj in piva. Šele ko se jim je obotavljivo priključila teorija, materialne ovire revolucije, vednost o tehnikah vladanja, arbitrarnost strankarskih delitev, norost sektaštva in veliko razočaranje 1919, je lahko nastal *Hinkemann*. Nemške revolucije, ki so sledile 1. svetovni vojni, so bile v veliki meri revolucije Nemcev 19. stoletja, Nemcev Bismarcka in cesarjevih podobnic v čokoladicah. Ko se je ta revolucionarni sunek izčrpal, je pri Tollerju in drugih, ki niso kupili Hitlerjevega narativa (ta je obdobje tovrstnih simbolnih norosti uspel bizarno podaljšati), na plan prišel ekspresionistični *totales Ich*, ideja o akterju, osvobojenem družbenih spon, ki si zdaj onkraj njih išče svobodo in lepoto. Ali pa vsaj mir. Ki pa ga v dotični tragediji ne najde.

Kakšna je bila torej ta zapoznena, nerodna in ironična potrditev forme revolucionarne strasti 19. stoletja, ki se je pri Tollerju uvelo izčrpala v ekspresionizmu? Odgovor morda spet lahko iščemo pri Huizingi. Najbolj vznemirljiv element *Jeseni srednjega veka* je verjetno spraševanje o »resnosti« oziroma »lažnosti« poznosrednjeveškega patosa. Viteška kultura naj bi po njegovo v 15. stoletju temeljila »na krhkem ravnovesju med sentimentalno resnobo in lahkotno ironijo«. ⁹ Privlak lojalnosti, vljudnosti in vere je bil na trhlih nogah in se je še zadnjič ranjeno pošopiril po družbi. Pozni srednji vek naj bi se že zavedal absurda deške gorečnosti, s katero je bil zgrajen njegov simbolni svet.

Hinkemann, brez dvoma Tollerjeva najuspešnejša drama, je med 1923 in 1933 ohranjal konstantno podporo kritikov. Nacisti so jo seveda takoj, ko so si priskrbeli dovolj moči, prepovedali. Prvič je bila pred nemškim občinstvom spet uprizorjena šele 1959. Odziv gledalcev in kritikov je bil porazen. Edini kritik, ki je predstavi celo namenil

nekaj pohvalnih stavkov, jim je na koncu dodal ostro obsodbo »ekspresionističnega patosa«.¹⁰ Če v primerjalni norosti sopostavimo pozni srednji vek in obdobje med obema vojnama, bi lahko rekli, da je »ekspresionistični patos« za občinstva poznih petdesetih ostal nedosegljiv ravno zato, ker niso čutila ironične napetosti (v poznosrednjeveškem stilu) med hudo razčustvovanim revolucionarnim patosom 19. stoletja, ki se je še zadnjič pokazal v povojnih revolucijah, in radikalnostjo Tollerjeve ekspresionistične geste (da je Hinkemannu vzel »prapor, zastavo, klube, patetične vzklike, skrivna rokovanja in pivo«, da ga je morbidno osamil do točke, ko je moral umreti).

V *Hinkemannu* se kot lajtmotiv pojavlja ironični smeh. Na primer: ko Hinkemann iz usmiljenja ubije liščka, se začne histerično krohotati. Ta smeh spominja na pripovedi Paula Fussela, ki je v *Veliki vojni in modernem spominu* zapisal, da je vsaka vojna ironična, ker je hujša od pričakovanj. Phillip Gibbs, eden izmed poročevalcev, ki jih je na fronto poslala britanska vlada, se je čudil nad norim krohotom vojakov, ki se je stopnjeval premo sorazmerno s stopnjo grozot, ki so jim bili izpostavljeni. Lahko bi rekli, da je idejni svet 19. stoletja, ki je vojake pritegnil v vojno, ob trčenju z njenimi grozljivimi dejanskostmi pomagal ustvariti obdobje, v katerem je »ekspresionistični patos« umetniško zaživel na način, ki ga obdobja brez potrebe po ironičnem smehu niso več razumela. Revolucionarni optimizem 19. stoletja je trčil v občutek nemoči, značilen za jarke prve svetovne vojne, in se še zadnjič vročično manifestiral v povojnih revolucijah in deliričnem sektaštvu. *Hinkemann* je Tollerjeva izvedba *Jeseni srednjega veka* z drugimi sredstvi, uvid v revolucionarni projekt 19. stoletja, ki ni več vedel, kako naprej.

**KAJ SE LAHKO RAVNO
NA DANAŠNJI DAN NAUČIMO IZ HINKEMANNA
ERNESTA TOLLERJA?**

NIKOLAI JEFFS

Ernst Toller (1893–1939) je bil nemški Jud, ki ga je med prvo svetovno vojno tako močno zajela patriotska mrzlica, da se je prostovoljno pridružil vojski, kjer je na fronti doživel zlom in spreobrnjenje. Postal je namreč pacifist in se tudi drugače radikaliziral. V času nemške revolucije (1918–1919) je kot član Stranke neodvisnih socialdemokratov aktivno sodeloval v prvi Bavarski sovjetski republiki v Münchnu, ki je bila proglašena 7. aprila 1919 in katere politični ustroj je izhajal iz raznih radikalnih in revolucionarnih levičarskih načel. Toller je bil tudi šest dni predsednik te republike, v kateri Komunistična partija Nemčije (KPD) sicer ni sodelovala. No, potem je KPD republiko vendarle v puču prevzela. Toller je ta prevzem ostro kritiziral, a je potem kljub temu sodeloval pri obrambi te druge Bavarske sovjetske republike, ki jo je dokončno vojaško porazila nemška država 1. maja 1919. Prvič se je Toller znašel v zaporu, ker je leta 1918 sodeloval pri stavki v tovarni municije, drugič pa leta 1919, ko se je posvetil predvsem pisanju. Njegove drame iz tistega časa, med njimi tudi *Hinkemann*, so medtem doživljale velik uspeh, pa tudi kritiko, obsojali sta ga namreč tako nacionalistična (kasneje nacistična) desnica kakor tudi komunistična levica. Za skrajno desnico je bil Jud in ikonoklast vsega svetega v nemštvu, za komunistično levico pa izdajalec. Ko je leta 1924 prišel na prostost, je že bil vodilni dramatik svojega časa v Nemčiji. Za dvajseta leta dvajsetega stoletja je mogoče trditi, da »je Tollerjevo ime vključeno med najpomembnejše dramatike na svetu«; njegov mednarodni sloves pa je bil ključen pri siceršnji internacionalizaciji nemškega literarnega ekspresionizma.¹¹

Branje *Hinkemanna* nas ne napeljuje samo na premišljevanje o času, v katerem je to delo nastalo, temveč nas prej ko slej pripelje tudi do dandanes pogoste opazke o srhljivih vzporednicah med našo sodobnostjo in časom med obema svetovnjima vojnoma. Iz tega pa se potem rodi še vprašanje, kako se bo razrešil tokratni splet

11 John M. Spalek, Ernst Toller: *The Need for a New Estimate*. The German Quarterly 39.4, 1966. Str. 592.

ekonomskega razlaščenja, naraščanja nestrpnosti, širjenja propagande in porasta skrajne desnice in novega rasizma in fašizma.

Zgodovinski pogled nazaj nam torej lahko nudi uvide v različne možnosti prihodnosti. To pa je že izraz kljubovanja, kajti situacionistični teoretik in revolucionar Guy Debord piše, da je prva prioriteta spektakelske dominacije, da pride do izginotja zgodovinske vednosti in zavesti, kajti »*spektakel spretno obvladuje nepoznavanje tega, kar se bo zgodilo, in takoj zatem pozabo tistega, kar bi bilo o preteklosti kljub temu znanega*«. ¹² To in pa plitvine naših kognitivnih in kritičnih sposobnosti v času interneta, kot jih z metaforo poimenuje Nicholas Carr, ¹³ mnogim onemogočajo, da bi iz preteklosti vzeli tisto, kar bi bilo še danes uporabno za spremembo prihodnosti.

Nasprotno pa kultivacija zgodovinske zavesti omogoča najmanj dvoje. Prvič, če je po Rolandu Barthesu princip mita to, da zgodovino spremeni v Naravo, ¹⁴ je potemtakem zgodovinska zavest sredstvo, ki tisto, kar se sicer vzpostavlja in prikazuje kot naravno, razkrije kot zgodovinsko in zatorej tudi družbeno pogojeno. Drugič, ravno ta proces demitologizacije omogoča ugotovitev, da je lahko v bodočnosti tisto, kar je bilo sprva videti kot povsem dano in nespremenljivo, vendarle prenarejeno, spremenjeno in preseženo.

Zavest o spremenljivosti obstoječega stanja je toliko bolj pomembna, če se spomnimo, kako teoretik in medijski aktivist Franco Berardi Bifo poudarja značilnost našega časa, da prihodnosti ni več ne v ideji o razvoju tehnologije in znanosti, ki lahko reši vse človeške probleme, ne v smislu meščanske mitologije o stalnem nadaljnjem razvoju demokracije in države blaginje, kaj šele v obliki udejanitve komunistične družbe v bodočnosti. Človeštvo ni več dejavnik svojega razvoja in »*kolektivna domišljija ni*

- 12 Guy Debord: *Komentarji k družbi spektakla*. V: Guy Debord, *Družba spektakla; Komentarji k Družbi spektakla; Panegirik: prvi del*, Študentska založba: Ljubljana, 1999. Str. 155, št. 6.
- 13 Nicholas Carr: *The Shallows: How the Internet is Changing the Way We Think, Read, and Remember*. Atlantic Books: London, 2011.
- 14 Roland Barthes: *Barthes: Selected Writings*. Fontana Press: London, 1993. Str. 116.

več zmožna videti alternativ za trende, ki vodijo v opustošenje, povečanje revščine in nasilja«. ¹⁵ Nekoč zelo razširjeno utopično estimacijo prihodnosti je zamenjala dandanes prevladujoča distopična misel.

Hinkemann se zelo dobro umešča v tovrstni pesimistični splet. Dogajanje je postavljeno v Nemčijo okoli leta 1921. Na eni strani imamo torej nedvoumen zgodovinski kontekst povojne Nemčije, oris ekonomske bede, moralnega razkroja in očrt različnih morebitnih nadaljnjih poti: ena vodi iz nacionalizma v takrat vzhajajoči nacizem, druga v boljše vizem, tretja pa v družbo, kjer bi Hinkemann lahko našel srečo. Toda pri tem ni mogoče prezreti nekaterih podobnosti med *Hinkemannom* in dramo *Vojček* Georga Büchnerja (pisano 1836–1837, prvič objavljeno 1879, prvič uprizorjeno 1913). ¹⁶ Sama karakterizacija *Hinkemanna* pa je bolj neposredno ter nedvoumno alegorična in priča o tem, da je Toller želel poudariti določeno družbeno tipskost svojih oseb. Ante Novak, ki je *Hinkemanna* prevedel v slovenščino leta 1932, leta 1934 pa v samozaložbi tudi izdal, ¹⁷ je namreč priimek Hinkemann prevedel kot Jalovec in ime njegove žene Grete kot Meta. Paul Grosshahn, Maks Knatsch, Peter Immergleich, Sebaldus Singegott in Micheal Unbeschwert pa so postali Pavel Šopir, Maks Klafač, Peter Gliha, Bogoslav Nebeščan in Miha Preprost. ¹⁸

Hinkemannova izolacija je skorajda popolna. Nekdanji vojak, ki ga je vojna rana kastrirala, je izjemno občutljiv. To, da je mati njegove žene Mete oslepila liščka, da bi bolje pel, ga strašno prizadene. A je tudi dvoličnež: liščka iz domnevnega usmiljenja ubije, svojo taščo pa preprosto

15 Franco Berardi Bifo: *After the Future*. AK Press: Oakland, 2011. Str. 18–19, 48, 59.

16 Micheal Ossar: *Anarchism in the Dramas of Ernst Toller: The Realm of Necessity and the Realm of Freedom*. State University of New York Press: Albany, 1980. Str. 123.

17 Tatjana Stanič: Ivan Hinkemann in vsi drugi Ivani. V: Eva Kraševc (ur.): *Ernst Toller Hinkemann*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, Ljubljana, 2014. Str. 12.

18 Ernst Toller: *Hinkemann*. Prevedel Ante Novak. V: Eva Kraševc (ur.): *Ernst Toller Hinkemann*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, Ljubljana, 2014. Str. 23. No, za še dodatno razumevanje Tollerjeve alegorično naravnane karakterizacije ponudimo še nekaj alternativ. Hinkemann bi lahko bil Šepamož, Paul Grosshahn pa Pavel Petelin. Ime in priimek Maxa Knatscha je mogoče prevesti kot Maks Sitnak, Sebaldusa Singegotta kot Sebald Bogupev in Micheala Unbeschwerta pa kot Mihael Brezskrbni. Za pomoč pri prevajanju Tollerjeve nemške karakterizacije njegovih likov v ustrezne slovenske vzporednice bi se rad zahvalil Lizi Linde.

pretepe. V nadaljnjo hipokrizijo ga prisilijo razmere, kajti zaradi golega preživetja prevzame vlogo sejemskega oziroma cirkuškega nastopača, ki v živo odgrizne glave živim mišim in podganam. Meta ga prevara in tudi zanosi z njegovim najboljšim prijateljem Šopirjem, ta pa tudi javno obelodani Hinkemannovo zabavljaško točko ter evnuštvo. Šopir se iz Hinkemanna norčuje, ostali krog njegovih znancev in prijateljev (Preprost, Klafač, Nebeščan in Gliha) se Hinkemannu smeji. Hinkemann se počuti nemočnega. Ko je izbruhnila vojna, ni nič naredil, da bi zaustavil množične morilce, politike in generale. In tudi zdaj se počuti nemočnega. Vsi se mu posmehujejo, nima neposredne skupnosti, v kateri bi se počutil doma, ne najde sreče. Premišljuje o samomoru, toda na koncu je Meta tista, ki se ubije. Hinkemann torej ostaja povsem sam. Kaj storiti? Je sploh mogoče kaj storiti?

Ključ je v epitafu k drami, ki pravi: *»Kdor nima moči, da bi sanjal, nima moči, da bi živel.«* To pa so tudi besede, ki jih Hinkemann v zaključku drame še sam ponovi. Za preseganje obstoječih pogojev vsakdanjega življenja je torej treba sanjati o boljšem življenju. Drama je pesimistična, toda utopiji upanja se vendarle ne odreče. Nasprotno, drama ponuja tudi dovolj nastavkov za razmislek o tem, kako to utopijo tudi udejanjiti.

A za kakšno utopijo naj bi šlo?

Toller je bil (in sicer do leta 1924) član Stranke neodvisnih socialdemokratov in revolucionarni socialist, toda nanj je imel velik vpliv tudi anarhist in soborec v prvi Bavarski sovjetski republiki Gustav Landauer, nasploh naj bi se Tollerjeve drame napajale iz anarhizma.¹⁹ Landauer slovi po svoji jedrnaty rekonceptualizaciji bistva anarhistične osvoboditve: *»Država je stanje, določen odnos med človeškimi bitji, modus človeškega vedenja med njimi; uničimo ga tako, da ustvarjamo druge odnose, da se drug do drugega drugače vedemo ... Mi smo država, in nadaljevali bomo s tem, da bomo država, dokler ne bomo ustvarili institucij, ki oblikujejo resnično skupnost in družbo ljudi.«*²⁰

17

19 Za več o tem glej: Ossar, navedeno delo.

20 Peter Marshall: *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*. Fontana Press: London, 1993. Str. 411.

Sosledje ustvarjanja drugačnih medsebojnih odnosov je jasno. Spremembo je treba najprej locirati v vsakem posamezniku in posameznici posebej. Ti so tisti, ki se morajo najprej radikalizirati. Tu je Tollerjev namen nedvoumen: »*Tollerjevi eseji in govori, njegova avtobiografija*²¹ in njegova pisma iz zapora služijo samo enemu namenu: da govorijo o grožnji Hitlerja in fašizma in da poudarijo razloge, ki so odgovorni za njun vzpon v Nemčiji. Toller zagovarja mnenje, da je politična indiferenca posameznega državljana, tj. njegovo nasprotovanje temu, da bi mislil sam zase in prevzel politično odgovornost, primarni razlog za pojav diktatorjev. Diktatorji, kakor poudarja Toller, posameznika odrešijo odgovornosti, tako da mu odvzamejo njegovo svobodo in mu celo priskrbijo žrtveno jagnje, tako kot je Hitler to storil z Judi.«²²

Hinkemann išče skupnost, v kateri bi lahko bil srečen in v kateri se mu ne bi smejali. Da je ne najde, ne pomeni, da ta skupnost sploh ni mogoča. Je pa res, da je lahko v trenutku preizkušnje takisto lažna, kot je lažna sama neposredna skupnost, sredi katere je Hinkemann. Tudi dandanes se je namreč zelo enostavno sklicevati na svojo lastno radikalno naprednost, izraziti solidarnost s tistimi razlaščenimi, podrejenimi in marginaliziranimi, s katerimi nimamo direktnega življenjskega stika, hkrati ostro denuncirati fašizem Drugega, ob vsem tem pa povsem potlačiti svoja lastna izkoriščevalska in oblastniška obnašanja, kakor so izražena do tistih, s katerimi smo si tako ali drugače neposredno blizu. Mnoge pojavne oblike levice dandanes – gre za razne posameznike in posameznice, različne skupke pa tudi za nekatere dejanske formacije – lahko počnejo točno to: zatirajo preostale, tiste, ki jih neposredno poznajo; jim onemogočajo delovanje in jim ne priznavajo enakopravnosti, kaj šele neke osnovne dignitete; hierarhizirajo ljudi glede na spolno in družbeno delitev dela; privatizirajo tisto, kar naj bi bilo skupno; ideal konsenza ustvarjajo na podlagi laži, ustrahovanja, diskreditacije in

21 Glej: Ernst Toller: *I was a German: An autobiography of Ernst Toller*. Read Books, 2011. Prva izdaja v nemščini: Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland*. Amsterdam, 1933.

22 Spalek, navedeno delo. Str. 597.

izključevanja drugače mislečih; namesto notranje demokracije uveljavljajo arbitrarnost in samodržstvo.

Ko so leta 1968 različni misleci, izhajajoči iz poraza revolucionarnega vrenja v Parizu in drugod po Franciji, kot so Michel Foucault, Gilles Deleuze in Félix Guattari, identificirali in obsodili mikrofašizem in fašizem, niso imeli v mislih zgolj zgodovinskega fašizma. Nak, ost njihove kritike je bila usmerjena tudi na določeno ljubezen do oblasti, ki je lahko značilnost vsakogar, v morebitno delovanje militantnega aktivista in se je nanašala tudi na delovanje nekaterih levih radikalnih skupin, strank in blokov.²³

Še ena lekcija *Hinkemanna*, ki je povezana z zgornjo, opozarja na nevarnost hierarhij, ki obstojijo znotraj potlačenih in marginaliziranih. V drami delavci različnih panog tekmujejo v tem, da bi dokazali svojo večvrednost v primerjavi z drugimi delavci. Recimo temu fetišizmu ali pa kar fašizmu drobnih razlik. Družbeni sistem lahko ohranja degradacijo vseh, če daje videz, da so eni vendarle manj degradirani od drugih, saj tudi na ta način lahko tovrstno domnevno privilegirani legitimizirajo stanje vsesplošne degradacije vseh. Razlike v plačah, sistemih nagrajevanja, hierarhije delovnih nazivov in funkcij – vse to naturalizira izkoriščanje in hierarhijo družbene delitve dela, ju prikazuje kot naravno in nespremenljivo danost. Vse to pa lahko ustvarja tudi lažni občutek, da je ena frakcija proletariata več vredna od druge. In tudi dandanes je temu lahko tako: posamezne frakcije proletariata se neredko znajdejo v medsebojnem razrednem boju; proletariat in prekariat zlahka spregledajo skupne interese; določeni segmenti kognitariata pa medtem menijo, da vednost, vsebina in vodilo procesov družbene osvoboditve pripadajo samo njim.²⁴

23 Glej: Michel Foucault: Preface. V: Gilles Deleuze in Félix Guattari: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. The Athlone Press: London, 1984. Pravkar navedeno delo Deleuza in Guattarija in njuno nadaljno skupno delo *A Thousand Plateaus* (Continuum, London, 2004). Bolj pregleden in bolj razumljiv uvod v politično misel Deleuza in Guattarija pa nudi Deleuzeov spis *Many Politics*, v: Gilles Deleuze, *Dialogues II*, (Continuum: London, 2006, str. 93–111).

24 Za uvodno diskusijo in problematizacijo odnosov med proletariatom, prekariatom in kognitariatom, glej: Nikolai Jeffs: *Revolucionarni dolg, odlog in Berardijeva stava*. V: Franco Berardi - Bifo, *Kognitarci in Semiokapital*. Maska, Ljubljana, 2016. Str. 97–155.

Glede na vse to niti ni tako nepričakovano, da Toller tudi obsodi Partijo in načelo, da naj bi bila sredstva družbene spremembe podrejena cilju te spremembe. Projekt Partije, kakor jo predstavi Miha Preprost, naj bi bil zgodovinsko in znanstveno neizbežen. Avantgardnost Partije ni samo politična, je tudi epistemološka. Njena absolutna in torej nezmotljiva vednost, utemeljena v znanstvenem materializmu (v marksizmu torej), ji daje pravico, da brezprizivno odreja, kdo bo revolucija, kdaj bo revolucija in kako bo revolucija. Partija, kakršno obsodi anarhist Maks Klafač, zahteva namreč poslušnost in čakanje. V nasprotju s tem pa Klafač zagovarja spontanost in voluntarizem, avtonomno delovanje ljudstva brez čakanja na zeleno luč Partije in vsekakor brez nujnosti vodenja te premene s strani Partije.

Razliko med socializmom Partije, kakor jo obsodi Toller, in Tollerjevo anarhistično motivirano vizijo stvarine osvobojene družbe, spet dobro ponazarja prav Landauer. Ko je namreč KPD na silo prevzela oblast v drugi Bavarski sovjetski republiki, je Landauer v pismu njenemu Izvršnemu svetu med drugim zapisal tudi sledeče: *»Oboji govorimo o ustvarjanju pogojev, ki bodo ljudem omogočili, da participirajo v dobrinah sveta in kulture, toda s tem mislimo na različne stvari ... Socializem, ko postane realnost, instantno osvobodi vse ustvarjalne sile. Toda vi tega ne razumete, ne na ekonomski ne na duhovni ravni.«*²⁵

Hinkemann samega sebe doživlja kot v duši bolnega; ostal je brez jajc, ne more imeti otrok, sreča je zanj nedosegljiva. Kako jo doseči? Preprost zanj nima odgovora. Knatsch pa v Hinkemannovi dilemi vidi zgolj trivialnost, v nujnosti žrtvovanja pa pravico proletariata. Če naj bi Klafač predstavljal Landauerja in Tollerja,²⁶ potem *Hinkemann* vsebuje določen element anarhistične samokritike, ki pa je poudarjena s tem, da je Klafač tudi eden izmed tistih, ki se vendarle tudi smeji Hinkemannu in njegovemu

25 Gustav Landauer: *To the Executive Council of the Second Council Republic, Munich, April 16, 1919.* V: Gabriel Kuhn (ur.): *All Power to the Councils! A Documentary History of the German Revolution 1918-1919.* PM Press, Oakland, 2012. Str. 195.

26 Ossar, navedeno delo. Str. 132.

evnuštvu. Kasneje se Klafač želi opravičiti, a je že prepozno. V trenutku preizkušnje se lahko tudi anarhizem spremeni v svoje nasprotje; neposredna situacija, njena praksa – to je tisto, kar materializira in določi etično vrednost anarhizma, če naj ta ne ostane zgolj teoretska, načelna in/ali abstraktna politična opredelitev.

Kakorkoli, ne samo v Preprostovi temveč tudi v Klafačevi viziji Hinkemann ostaja podrejen in instrumentaliziran za doseg ciljev, ki so izven njegovih neposrednih hrepenenj. Hinkemann obsodi vse tiste, ki že zdaj niso taki, da bi v resnici lahko zgradili novo družbo: ne vedo nič o dejanskem trpljenju drugih, pripadajo raznim sektam, ki druga drugo sovražijo; zaklinjajo se na različne, toda medsebojno izključujoče strankarske programe; ne zaupajo ne sebi ne drugim; polni so zgolj fraz o sreči. Hinkemann pa ne želi odloga, ne more čakati na boljšo družbo prihodnosti. Želi jo sedaj. In kakšna naj v resnici bo, če že zdaj ponujeni scenariji nikakor niso zadovoljivi? Osnovno vodilo drame, ki ga je poudaril sam Toller, naj bi izhajalo iz bolečega spoznanja, da socializem, ko bi enkrat bil dosežen, ne bi odpravil vsega človeškega trpljenja.²⁷ Kako torej in vendarle naprej?

Na tem mestu bi lahko Tollerjevo politično misel povzeli v sledeča načela. Če ne more biti osvoboditve posameznika in posameznice brez osvoboditve celotne družbe, potem tudi osvoboditev družbe ne more potekati brez osvoboditve vseh posameznikov in posameznic v njej. Sam proces osvoboditve že mora vsebovati doživljenjske elemente te osvoboditve same, kajti to je tisto, kar ji daje vsebino, pomen in smer. Cilji nikakor ne opravičujejo sredstev. To pomeni, da je Toller proti uporabi sredstev, ki so v nasprotju z vsebino osvoboditve, je proti segmentaciji, parcializaciji in/ali odlogu osvoboditve, ker ta bodisi ni namenjena vsem in je treba kdaj narediti tudi izjeme bodisi je treba počakati, predno bo mogoče uresničiti pravo vsebino osvoboditve. Ta vsebina pa izhaja iz situacije osvoboditve same in je ni mogoče uvoziti iz nekega

svetega teksta v obliki predhodnega političnega programa ali udejanjiti po naročilu samooklicanega predstavnika in/ali vsevedne ter avantgardne politične formacije. Objekt spremembe je hkrati tudi njen subjekt. Sredstva spremembe naj bi že bila oblika njenih ciljev. Vrata v raj osvobojene družbe morajo biti odprta prav za vse.

Guy Debord je bil mnenja, da se je v družbi spektakla »vse, kar je bilo prej neposredno doživeto, oddaljilo v predstavo«. ²⁸ Bistvo vstaje proti sodobnemu spektaklu je torej v ponovni vzpostavi posamezne žive izkušnje kot sredstva samoreprezentacije, ki vodi v pogoje nove skupnosti. Glede na to pa se v *Hinkemannu* poraja vprašanje, do kolikšne mere je za to vstajo mogoče uporabiti sredstva spektakla samega.

Drama je namreč oblika spektakla, ki na več mestih kritizira spektakel. Namen krute zabavljaške točke, v kateri nastopa Hinkemann, je potešiti množice, enkrat s krvjo, drugič s kulturo, vseeno je, pomembno je iz tega kovati profit. Film, v katerem bogataš reši revno dekle, tekst navrže kot primer sredstva za vzpostavitev fantazijskega obstoja, kot primer trenutnega odloga, ki zakrije dejstvo mezdnega suženjstva in ki zatorej tudi onemogoča uvid v dejanske pogoje resničnega življenja. Prodajalci časopisov javnost bombardirajo z senzacijami o nagih plesalkah, antisemitskih pogromih, novih filmskih uspešnicah, proletarski vstaji in kontrarevoluciji, smrtonosnem orožju, loteriji za revne. V tem vrtincu pa nikakor ni jasno, kaj je sploh resnično in kaj ni, meje med dejanskimi novicami in psevdonovicami industrije zabave ni več, razlikovanje med zgodovino in resnico na eni strani ter med podobo in fikcijo na drugi strani pa je tudi že izginilo.

Način, kako nam *Hinkemann* ponuja linijo pobega iz navedenega spleta, je izjemno pretanjen. Na znotrajliterani ravni je žrtev Meta, ki stori samomor zato, ker je Hinkemann ne želi sprejeti več. V ključnem trenutku torej in ko bi lahko prišlo do obnove neposredne skupnosti, je bil on tisti, ki je to možnost zavrnil. Kljub temu je ob koncu drame

še vedno živ. Njegova prihodnost vendarle ostaja odprta. Kdo ve, kaj vse bi lahko prinesla. Kakor se sprašuje Hinkemann, ni jasno, kam smo namenjeni, kajti vsak nov dan lahko prinese bodisi raj bodisi izničenje. Torej nikakor ni tiste vrste tragični junak, čigar smrt naznani dokončni konec drame, v kateri je bil protagonist. Nasprotno, kajti anarhistična dramatika, v opus katere spada tudi Toller, lahko »v nasprotju z ‘dobro narejeno’ igro meščanske konvencije predoči ‘odprti zaključek’ bodisi v smislu radikalne nevzdržnosti scene, ki občinstvo izzove, da ustvari alternativo resničnosti, ki jo odseva, bodisi v smislu nerazrešenih protislovij, ki jih postavlja na oder in ki izzovejo občinstvo, da jih nagovori v realnosti«.²⁹

Vse to pa pomeni, da linija pobega, dejstvo odprte prihodnosti, kakor jo nakazuje *Hinkemann*, obstoji tudi v razliki med znotrajliterarno vsebino in zunajliterarnimi učinki drame in zavljo katere tragični determinizem drame tudi sicer nikakor ni dokončen ne vseobsegajoč. Če bi imeli opraviti z optimističnim delom s srečnim koncem, bi bili kakopak zadovoljni. Možnost individualne osvoboditve je bila torej uresničena in, čeprav je to bilo storjeno samo znotraj teksta, naš lastni vložek v nadaljnjo družbeno transformacijo nikakor ni potreben. To delo je za nas priročno in udobno že opravil kar tekst sam. A kot tak bi služil ravno tistim regresivnim družbenim in političnim namenom, ki so sicer značilni za spektakel. Šlo bi za ustvarjanje fantazijskega življenja, ki ponuja začasen odlog od dejanskih negativnih pogojev naših življenj in s tem omogoča, da se ta negativnost tudi nadalje reproducira.

V nasprotju s tem pa ima ravno znotrajliterarni pesimizem *Hinkemanna* potencial zbuditi zunajliterarne ter produktivne občutke gneva, jeze in zavračanja ne samo v odnosu do razpleta same drame, temveč tudi do širše družbe, v kateri je ta drama ali vedno znova brana in/ali postavljena na oder. Meta je naredila samomor, Hinkemann pa je ostal izoliran. Ali to pomeni, da smo na tovrstne poraze

obsojeni tudi mi? Mar nismo mi, tukaj in zdaj, vredni več kot samo tisto, kar smo vredni sedaj? Si ne zaslužimo več od naših življenj? Če obstoječa politika ne nudi rešitev, ali to ne pomeni, da je treba iskati novo politiko, ki jih bo? Je sreča zares vedno in povsod nedosegljiva? Ravno iz vseh teh premislekov, ki pesimistično vsebino drame spremenijo v optimistično opredelitev dejanskih, toda povsem drugačnih možnosti posameznika in družbe, pa se potem morda rodi konkretna akcija, samoreprezentacija, osvoboditev.³⁰

Nekatere elemente osvoboditve smo že omenili, hkrati pa velja poudariti, da se je v procesih emancipacije ponovnemu izumljanju tople vode, okostenelosti, dogmatizmu in ponavljanju napak iz preteklosti mogoče izogniti s kritično zgodovinsko zavestjo, pa tudi z zavestjo o tem, da se strategije preživetja in osvoboditve nujno spreminjajo glede na specifični kontekst, v katerega so postavljene.

Nekje med letoma 1934 in 1935 je Toller temeljito spremenil svoje mnenje o pacifizmu, ki ga je sicer sam aktivno zagovarjal po izkušnji fronte v prvi svetovni vojni. Glavni očitek je bil ta, da pacifizem ni ponudil učinkovitega odpora proti vzponu diktatorja, kakršen je bil Hitler. Za Tollerja to zmore samo orožje, demokracija pa ima pravico in dolžnost, da se brani.³¹ In to se je dejansko potem tudi zgodilo, najprej sicer s porazom španske republike v državljanski vojni oziroma revoluciji (1936–1939), in to republike, za katero je Toller aktivno zbiral pomoč. Toda v naslednjem krogu in med drugo svetovno vojno (1939–1945) so načela in sile antifazišma vendarle zmagale. A te zmage Toller ni doživel. Leta 1939 je v izgnanstvu v ZDA naredil samomor.

Kaj pa zdaj? Maksimalnega marksističnega teoretika in komunističnega aktivista Antonija Gramscija opozarja, da je treba ob pesimizmu intelekta gojiti tudi

30 Tovrstni pozitivni učinek Hinkemanna nas napeljuje, da tudi drugače naredimo vzporednico z današnjim časom. Po inavguraciji Donalda Trumpa kot predsednika ZDA leta 2017 se je prodaja romanov, kot sta *1984* Georga Orwella in *Deklina zgodba* Margaret Atwood, skokovito povečala, slednja je postala tudi zelo uspešna TV-serija. Tu pa je mogoče trditi, da zanimanje za ti dve antiutopični deli ni bilo motivirano z željo, da bi ljudje spoznali in pristali na svojo podreditev in morebitni vzpon novega totalitarizma, temveč je izhajalo predvsem iz želje, da bi lahko elemente in njihove mehanizme bolje prepoznali, se jim uprli in s tem korenito spremenili smer razvoja celotne družbe.

31 Spalek, navedeno delo. Str. 597–598.

























optimizem volje. Ker je črnogledost ena najbolj razširjenih opredelitev sedanjih družbenih možnosti in da ne bi propadli še pred svojim časom, je torej nujno treba vedno in neomajno gojiti tudi upanje o možnosti sprememb.

OH, TA DVAJSETA
MUANIS SINANOVIĆ

Pozna modernost ima značaj ponavljanja. Izvori tega ponavljanja so različni, včasih tudi performirani; naša modernost je stalno vračanje enakega, je samouresničujoča se prerokba in gordijski vozec obnem.

Eden od izvorov je izčrpanje; če je 18. stoletje vzpostavilo kratko zgodovino ideje progressa, je ta v drugi polovici dvajsetega stoletja že izumrla; progress se je izkazal za nekakšen uroboros, kačo, ki grize samo sebe v rep. Demonija fašizma, njegova cenena, mračna kvaziduhovnost, njegova zagrenjenost in predvsem povezanost z »instinktom drhali« ima jasne izvore v razsvetljskem projektu, ki ga po svoje zlorabi. Ideja stalnega napredka postane ideja nebrzdanega osvajanja in podjarmljanja, ki je lastna tudi kapitalizmu; ta doživi nesluteno ekspanzijo s pomočjo strojev, avtomatizacije, skratka, aplikacije razuma na gospodarjenje s človeškimi telesi in zemljo. Ista organizacija, isto tehnično obvladovanje se iz navadnih tovarn kasneje preseli v »tovarne smrti«, koncentracijska taborišča. Fašistični sentiment v osnovi je in ni čisto antiprogresivističen, ne nasprotuje napredku. Je resentment, ker napredka ne dosega, čeprav si ga želi; želi se maščevati za neenakomerno razdelitev možnosti za napredek. Pogledjmo današnjo Evropsko unijo; Nemčiji in Italiji nismo mogli dovoliti še enega izbruha resentimenta, zato je bilo bolje oblikovati gospodarsko unijo. Vendar se na robovih Evropske unije znova pojavlja resentment zaradi neenakega dostopa do napredka: na Madžarskem, Poljskem, Hrvaškem ... Imamo svetlo in temno razsvetljenje. Svetlo razsvetljenje je razsvetljenje uspešnih in bogatih, ki si lahko privoščijo razsvetljevanje drugih; recimo razširjanje parlamentarne demokracije, osvobajanje žensk in širjenje zahodnjaške zabave na Bližnji vzhod. Luč razsvetljenstva mora pokončati sij svete zemlje. Obnem pa je sovražiti ljudi iz svete zemlje znak naprednosti, enakovrednosti, udeležbe na svetli strani razsvetljskega projekta, tako si to razlagajo novi fašisti.

Izčrpanost lahko povežemo tudi s prenehanjem delovanja metafizičnih sil, ki se artikulirajo skozi politično rabo materialistične teorije. Revolucije dvajsetega

stoletja so bile vsaj toliko kot na Marxu utemeljene na neki libidinalni energiji ali, z drugimi besedami in z drugačnimi konotacijami, na duhovnih silah. Velikih naporov izčrpanih množic, kultov osebnosti, neznanskih zgodovinskih prelomov si ne moremo predstavljati brez prepričanja o usodnosti bojev, brez prepričanja, da se odpira možnost samotranscendiranja, da obstaja usoda. Kot je pisal inteligenčen, pri nas skoraj pozabljen desni filozof Milan Komar, je družba blagostanja po drugi svetovni vojni uresničila temeljni cilj revolucije: poskus odrešitve človeka skozi materialno preskrbljenost. Ta poskus je padel, z njim pa je padla tudi ideja Usode in skrivnost samožrtvovanja. To nas v primerjavi s kriznimi časi pred vzponom zgodovinskega fašizma postavlja v drugačen položaj. Po eni strani pomeni, da je zagon po nasilju, po velikih obratih manjši, čeprav je volja prisotna. Množice si ne upajo soočiti z nevarnostjo, ki jih predstavljajo veliki podvigi. Po drugi strani pa pomeni dodatno kopičenje energij, temnih sil, ki se trenutno še sproščajo na volitvah, predvsem pa na internetu. Vendar je vprašanje, če bo ta način sproščanja vzdržal, enako vprašanje pa je, če bo zmožen najti izhod.

Nezmožnost sprostitve energij sproža strah, ki se samo kopiči. Povzroča nevrozo in tudi telesni nemir, ki se kaže v nekoherentnih simbolnih tvorbah, kakršne spremljamo na družbenih omrežjih. Strah, da se bo svet apokaliptično končal v trenutku, ko nekomu ne bomo replicirali na internetu, prispeva k ustvarjanju novih in novih vrednot brez kakršnekoli distance in celovitega osmišljanja. Poleg tega je ta strah samooplajajoč, zato izgublja stik z resničnostjo. Sam strah proizvaja strah, ne pa dejanja. Tudi zato je smiselno do primerjav med časom pred drugo svetovno vojno in sodobnostjo gojiti skepso, ker so utemeljene prav na tem strahu, ki je samoreferencialen. Obenem pa je smotrno primerjavo ohraniti na drugem nivoju, v skladu s povedanim o splošnem značaju ponavljanja v modernosti ter v splošnih primerjavah med protislovji obeh časov. Razpira se protislovje med dejanskimi zgodovinskimi okoliščinami in samouresničujočo se prerokbo, ki jo ustvarjajo nakopičene, neizživete energije.

Z njo pa tudi ključno vprašanje, ki se v naši pozni modernosti, po postmoderni, razpira: vprašanje idealizma in materializma. Koliko sama zavest določa družbene okoliščine in obratno? Zdi se, da na to ne moremo dati enostavnega odgovora, da ne moremo izbrati preprosto ene ali druge opcije. Morda je spor presežen. Temu bi pritrnil sodobni razvoj kognitivne znanosti v smeri enaktivizma, koncepta, ki razlaga medsebojno vplivanje organizma in okolja, vse od evolucijskih stopenj do oblike naše kompleksne zavesti. Francisco Varela denimo poda primer barv; na percepcijo neke barve vplivajo tako fizikalne značilnosti loma svetlobe kot same značilnosti našega percepcijskega aparata. Če je vprašanje zavesti nekoč bilo domena spekulativne filozofije, jo je danes, vsaj deloma, mogoče raziskovati tudi z znanstvenimi metodami; in zdi se, da ta filozofski boj, ki je določal modernost, presegajo z novimi koncepcijami. S tem bi lahko povezali opažanje o samouresničujoči se prerokbi.

Sodobni človek je svoj svetovni nazor utilitaristično uskladil z ekonomizacijo družbe; smisel lastnega obstoja se mu kaže v doseganju čim večjega ugodja, ko tega ni mogoče doseči oziroma ko prevladuje neugodje, takrat se mu življenje zazdi nesmiselno. Od tod strah. Živimo v paničnem izogibanju neugodju. Ugodje nam s tehničnimi dobrinami omogoča sodobna civilizacija, ki nam po drugi strani ugodje odreka s samim dejstvom, da ga postavlja kot smisel našega obstoja. Še ateistična revolucionarna gibanja 20. stoletja so, kot smo rekli, poznala svojo duhovnost, kar pravzaprav pomeni, da so poznala samotranscendiranje. Celo zgodovinski fašizem je samotranscendiranje postavljaj kot smoter svojega fanatizma. Le to lahko razloži množično drvenje v smrt, pa tudi junaštva partizanov v drugi svetovni vojni, žrtvovanje množic za idealno prihodnost. To pa se precej razlikuje od današnjega stanja. Zdi se, da sodobni fašisti, alt-righterji stremijo k ugodju, sovražnika pa napadajo predvsem preko volitev, družbenih omrežij, forumov in videoiger. Voditelji alt-righta niso vojaki, niso herojske figure v starem smislu. Množice alt-righterjev si prej predstavljamo

med vrečkami čipsa v kleti staršev kot na bojišču. Tudi sodobni leninisti živijo predvsem še na spletu, njihova glavna dejavnost pa je izdelovanje memov. Evropa je združena v Evropsko unijo, ki ji vlada tehnokracija, dokaj učinkovita pri vzdrževanju svoje oblasti. In čeprav se na periferiji zarisujejo konflikti znotraj same Evrope – ki so omogočili drugo svetovno vojno in najbolj zlovesče ekscese fašizma – se zdijo ti konflikti danes v veliki meri šarada: Poljska, Madžarska, Hrvaška so odvisne od gospodarstva Unije, ki jih spravlja v podrejeni položaj, svoje ponižanje pa kompenzirajo z blagimi oblikami fašizma. A težko si predstavljamo, da bi si njihove vlade resnično želele odcepitve ali celo vojne proti premočnim silam centra.

Najmočnejša vzporednica se kaže v tem, da danes spet živi sla po preganjanju drugega. Povezujemo jo z zgodovinskim fašizmom. A je veliko globlja od fašizma. Redukcija zgodovine na historičnost zabrisuje horizonte nadzgodovinskega. Rene Girard je v svojem *Grešnem kozlu* ugotavljal, da je krivično, slepo, množično žrtvovanje Drugega stalnica človeških družb. Ko pride do krize znotraj obstoječega reda, ko stvari postanejo nejasne, tedaj se pojavi potreba po žrtvovanju. Žrtvovati je mogoče nekoga, ki je šibkejši in skozi katerega je iracionalno željo mogoče racionalizirati. Vendarle pa je spet vprašanje, če tako veliko nasilje zadnji ljudje zmorejo. Tehnokratsko vladanje zaenkrat zmore preprečevati spontane izbruhe nasilja, pogrome, zmore pa jih tudi regulirati in usmerjati. Od spontanosti ljudskega nasilja ne preostane več veliko. Obenem pa je Drugi znotraj globalnega sveta dovolj demistificiran, da se konsenz o žrtvi znotraj družbe težko čisto vzpostavi. Vsesplošna komunikacijska povezanost množic dokaj hitro razkrinka laži, kar onemogoča, da bi se Laž tako hitro strdila kot v preteklosti. Nasilje nad drugim je izvoženo v *proxy* vojnah. Sveta zemlja je razrita, bivališča razrušena, nad njimi ves čas preži nevarnost bomb iz daljinsko vodenih bombnikov. Tiste, ki bežijo v naš del sveta, se ustavlja na mejah, ki se vedno bolj pozunanjajo.

Zdi se torej, da ne gre za čisto repetitijo. Strah pred 20. leti poleg realističnih vzporednic vsebuje

tudi pomemben simptom. To, da si sedanjosti ne znamo interpretirati drugače kot skozi preteklost, priča o tem, da si ne znamo predstavljati prihodnosti. In strah pred prihodnostjo je morda eden tistih temeljnih strahov, ki pogojuje ostale. Robotizacija, nevarnost klimatske kataklizme, izčrpanost možnosti zahtevajo nekakšen *leap of faith*, zahtevajo invencijo, ki je možna le ob samopreseganju. Vendar nimamo več nobenega metafizičnega oporišča, v katerega bi zrl, medtem ko bi zbirali pogum za preskok, za skok iz kože, rečeno s starim rudarskim geslom.

Mogoče je reči, da Hinkemann povzema omenjena protislovja. Čas Hinkemann in njegovih sodobnikov je drugačen: to je čas industrijskega podjarmljenja proletariata in iz njega izhajajočih duševnih okvar, ran ter brezpotij. Čas, ki se razlikuje od današnjega, ki posebne duševne dinamike, povezane z delom, v večji meri proizvaja v storitvenih in informacijskih sektorjih ter ravno skozi nevarnosti, ki jih za spremenjeni sloj industrijskih delavcev predstavlja avtomatizacija delovne sile. Marsikdaj za konkretne delavce nastopa nevarnost izginjanja dela v industriji, ki si je v Evropi (ne pa tudi v številnih drugih delih sveta, v katere se delo izvaža) od dvajsetih izborilo nekatere pomembne koncesije in olajšave, čeprav je vsako delo, ki izvira iz nuje po preživetju, iz črpanja presežne vrednosti in je obremenjeno z repeticijo ter striktno rutino, degradirajoče. Glede na naše izvajanje je eden ključnih elementov drame (pri kateri bi ob njeni intenzivnosti sicer težko rekli, da kateri od delov ni ključen) debata v gostilni med zastopniki komunizma, anarhizma in glavnim protagonistom. Komunist je prepričan, da je za izpolnitev človeka bistveno, da so mu omogočeni pravšnji materialni pogoji. Čas po drugi svetovni vojni, ki je, kot smo zapisali, zaradi nevarnosti komunizma z vzhoda množice oskrbel z znatnim izboljšanjem delavskih pravic, kupne moči in dostopa do raznolikih dobrin, vendarle ni prinesel splošne izpolnjenosti. Že frankfurtska šola, pozneje pa t. i. poststrukturalisti so se lotevali problemov simbolnih dominacij, oblastnih razmerij; prvi so še vztrajali pri avtenticističnem dojetanju, drugi

pa so se temu odpovedali. Kljub temu njihova teoretska in filozofska dejavnost pričata o tem, da je prepričanje o zadovoljitvi človeških potreb z izboljšanjem materialnih pogojev nekoliko dvomljivo. Pri tem je zanimivo upoštevati izvajanje anarhističnega protagonista, ki je prepričan, da revolucije ne moremo izenačiti s spreminjanjem produkcije in drugih materialnih pogojev, temveč jo moramo povezati tudi s samo idejo revolucije ter določenim duhovnim ozračjem, z določeno voljo – zgoraj smo to povezali z idejo libidalnosti ali duhovnih sil. Umanjkanje teh – ene ali druge – je razlog, da si danes komunistične revolucije, ki bi zahtevala velike napore in žrtvovanja, ne moremo zamisliti, čeprav marksistična teorija kot taka lahko ohranja legitimnost in se razvija. Badiou ocenjuje, da manjka Ideja komunizma – ta pa je večja od samega marksizma kot teorije. Vendar gre glavni protagonist v svoji skepsi še dlje. Kot udeleženec prve svetovne vojne, ki je bil po strelu v spolne organe skopljen, se zaveda, da je človeška frustracija lahko globlja od vseh obstoječih emancipatornih gibanj. Največji problem ni nujno sama izguba spola in seksualnosti, temveč izguba dostojanstva, ki se pojavi po izdaji najbližjih, tistih, ki jim zaupamo. V teh odnosih zaupanja in dostojanstva osebe, ki je ne more reducirati na nobeno svojo lastnost ali okoliščino, se zanj pojavi skrivnost, povezana s psihotičnimi blodnjami. In ta skrivnost je, ob neznanski bolečini, ki jo doživlja, zanj na nek način odrešilna – ponuja mu spoznanje. Zdi se, da vrhunec spoznanja dočaka v zaključnem prizoru, potem, ko samomor naredi njegova žena, za katero meni, da mu je na neki globoki ravni odvzela dostojanstvo. Prav v tem se morda nahaja najbolj sublimni moment drame, največja žrtev, tisto, za kar smo rekli, da danes umanjka kot pogoj emancipacije. In prav tu lahko vidimo glavni zgodovinski vzporednici med Hinkemannovim in našim obdobjem – ne v stanju proletariata, morda celo ne v (vsekakor zloveščih) fašističnih sentimentih, temveč v zakritosti in skrivnosti samega dostojanstva osebe. Za tragičnega protagonista je to spoznanje tudi nadzgodovinsko, univerzalno, vključuje element katarze in preenostavno bi ga bilo odpraviti kot reakcionarni element drame, sentimentalno utvaro sicer

prodornega umetnika. Branje in uprizarjanje Hinkemanna v luči zgodovinskih primerjav je morda najbolj smiselno prav v tej razpoki, kjer se nahaja za radikalno politizirano družbo neintuitivno protislovje med ujemanjem in neujemanjem našega in njegovega časa.

**PONAVLJANJE Z RAZLIKO:
OD FAŠIZMOV DO STRASTI DO REALNEGA 2.0
NINA CVAR**

Ustvarjanje Ernsta Tollerja je praktično nemogoče razumeti brez konteksta časa, v katerem je Toller živel; prva svetovna vojna, oktobrska revolucija, eksperiment Sovjetske republike Bavarske, Weimarska republika, španska državljanska vojna in ne nazadnje vzpon nacifašizma so Tollerjevo življenjsko pot ne le krojili, temveč do zadnjega tudi ukrojili. Tollerjev opus, ki temelji na ideji o duhovno-moralni preobrazbi, prek katere naj bi se vzpostavil nov družbeni sistem, bi lahko označili za paradigmatični primer t. i. realnega 20. stoletja. Alain Badiou njegov opus razume kot ključ za razumevanje tega stoletja, ki se kaže v v samo-prepričanju stoletja, da je treba imeti natančne in uresničljive projekte, ki zadevajo transformacijo sveta na način poklicanosti k realnemu začetku tukaj in zdaj (2005).¹

W. A. Willebrand v besedilu *Ideološki skepticizem Ernsta Tollerja* iz leta 1946 piše, da Tollerjeva pozicija zaradi zavračanja idej o žrtvovanju posameznika na račun kolektiva, poveličevanju proletariata, navsezadnje pa tudi vsled njegovega kritičnega odnosa do samega ustroja sekularne družbe v smislu njenih strukturnih tragičnih omejitev, uhaja strasti do realnega, ki je po Badiouju nekakšno vezno tkivo 20. stoletja, a se Toller vendarle ne zmore iztrgati njegovemu primežu, tj. želji stoletja do absolutnega začetka.

Za to željo Badiou pravi, da vključuje še cel niz pojmov, kot so npr. nastop novega človeka, revolucionarni pretres obstoječih družb, predvsem pa ideja kreacije novega sveta, Tollerja pa kot povratna zanka stisne in tudi zategne – radikalni disjunktivni sintezi stoletja prehajanja med konceptoma končnosti na eni strani in »počelom realnega« na drugi strani se vendarle ni zmožgel izmakniti nihče.

Če je na Tollerjev čas treba gledati skozi prizmo strasti do realnega kot nečesa, kar bi lahko, sledeč znameniti Benjaminovi analizi lahko razlagali tudi v navezavi na t. i. senzorno alienacijo, pri čemer fašizem oz. komunizem razvijeta vsak svoje strategije za soočenje s tovrstno strukturno pojavnostjo modernosti, kako potem misliti današnji čas; oz. ali lahko govorimo o kontinuiteti? Ali rečeno drugače: kaj je strast

21. stoletja oz. kaj so njegovi fašizmi in kaj njegovo realno?

Če je bila želja 20. stoletja po absolutnem začetku oziroma doseganju končnosti in dokončni potrditvi zastavljenih programov, se zdi, da ta želja, ki je tako vehementno zaznamovala minulo stoletje, v 21. stoletju še vedno tli, toda prej kot v polju emancipacije, v restavraciji kapitalizma in vitalizaciji fašističnih intenc. Če parafraziramo Badiouja, bi lahko rekli, da je 21. stoletje izbralo, a izbralo je restavracijo in interpasivnost kot posledico pojavnosti t. i. komunikativnega kapitalizma, medtem ko je problem zlitja definicije filozofije in proces politike rezultiral v (vsaj, kar se tiče liberalne konjunktore sprege med kapitalizmom ter »parlamentarno kontrarevolucijo«) v cinizmu oz. sprijaznenosti s predpostavko o nerešljivosti mešanja filozofskih imenovanj in političnih kategorij.

Toda teza o zrcaljenju današnjih strukturnih pogojev s pogoji, v katerih je ustvarjal Toller, zahteva dodatno epistemično obrazložitev, saj v nasprotnem primeru tvega vsaj konceptualno vulgarizacijo, če že ne padca. Hudo napačno bi bilo namreč trditi, da današnji družbeno-politični modus zgolj zrcali tistega iz Tollerjevih časov, čeravno bi zavoľjo spektakularizacije političnega na način reinvencije fašističnih diskurzov, ki na krizo t. i. države blaginje odgovarjajo z diskurzivnimi referenčnimi mesti t. i. migranta kot primera izvajanja orientalističnega imaginarija drugega, nasproti postavljajoč ideje bele (katoliške) Evrope, retradicionalizacijo družbene vloge žensk skupaj s heteronormativno matrico in privatizacijo (preostalega) javnega, lahko hitro potegnili sklep o ponovitvi istega.

Da bi se izognili tovrstnim konceptualnim poenostavitvam, je treba misliti singularnost izbranega časovnega okvira. V ta namen predlagam Hallov koncept konjunktore, ki v nasprotju s standardno marksistično definicijo označuje natančno določeno razmerje sil, oz. sledeč Tonyu Benettu, konjunktura predstavlja priložnost za kritično analizo aktualnega vsled dejstva, da gre pri njej po eni strani za trenutek nevarnosti, po drugi strani pa za trenutek priložnosti.² A ta priložnost zahteva, poleg odklonitve nemožnosti misliti konfiguracijo filozofija/

politika, da očrtamo temeljne strukturne pogoje te konjunkturo.

Aktualno konjunkturo opredeljujem kot neoliberalni nekrokapitalizem, za katerega je značilno, sledeč analizam Achillea Mbembea in Marine Gržinić, da presežno vrednost ekstrahira skozi smrt, skozi t. i. nekropolitični modus akumulacije, ki se povezuje s starimi imperialističnimi vzorci in kolonializmom, rezultirajoč v t. i. kolonialni matrici moči, ki jo obenem optimizira neoliberalna vladnost človeškega kapitala, ki pa evakuira kapitalistično eksploatacijo prek omenjenega komunikativnega kapitalizma. A ta evakuacija v resnici ni drugega kot delovanje ideologije, ki pa v pogojih komunikativnega kapitalizma deluje na specifičen način, tj., kot ugotavlja Jodi Dean v besedilu *Komunikativni kapitalizem: cirkulacija in zaprtje politike*³, na način interpasivnosti kot falzificiranega delovanja, vsled fantazije participacije, ki izhaja iz dispozitiva novih medijev, a tudi iz same spremembe statusa sporočenega, glede na to, da so sporočila le prispevek k cirkulaciji vsebine, ne pa dejanja, ki bi izzvala odziv, saj sporočila v resnici ni treba razumeti; dovolj je, da se ga zgolj ponovi, reproducira, »prepošlje« Jodi Dean v besedilu *Komunikativni kapitalizem: cirkulacija in zaprtje politike*⁴ komunikativni kapitalizem opredeli kot politično-ekonomsko formacijo, v kateri množičnost ekranov in spektaklov ter proliferacija komunikacijskih mrež sovpadata z ekstremno globalno korporativizacijo, financiacijo in privatizacijo, obenem pa diskurzi dostopnosti, participacije in demokratičnosti funkcionirajo kot nosilci ideologije globalnega kapitalizma in kot taki prispevajo k legitimaciji tehnološke in ekonomske infrastrukture neoliberalizma.

37 Nesrečnost aktualne (liberalne) konjunkturo, kar se tiče zasledovanj ideje emancipacije, tako ni le v posodobitvi starih odnosov izkoriščanja, temveč v dispozitivu novih tehnologij, tj. v interpasivnosti kot njihovi temeljni karakteristiki, ki pravzaprav deluje »v prazno«, oz. deluje kot stari dobri fetiški objekt. To pomeni, da mesto aktivnega zaseda iluzija, fantazija aktivnega ali, drugače, fetiš, ki reproducira

3 Dean, Jodi, *Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics*. Cultural Politics, letnik 1, št.1, 2005. Str. 51-74.

4 Ibid., str. 58

pasivnost, zanika politično nemoč, saj je po Freudu, funkcija fetiša, da zakriva travmo ali jo celo pomaga premostiti pri čemer je v primeru aktualnega dispozitiva sodobnega komunikativnega kapitalizma to anestetičnost komunikativnega kapitalizma kot vseprežemajočega.

Če so tako realno 21. stoletja nekropolitični modus akumulacije, cinična odklonitev, da se premisli konfiguracija filozofija/politika in tehnološki fetiš, ki s kondenzacijo (redukcija kompleksnosti), premestitvijo (premeščanje političnega delovanja) in zaprtjem (ontologizacija političnega z določitvijo političnega in izključitvijo antagonizmov) krepí komunikativni kapitalizem, postane intenca po preiskovanju strasti do realnega nujnost. Toda že bežno opazovanje aktualnega časa nam hitro pokaže, da se na ta dogajanja intenzivneje odzivajo fašistične intence. Razlogi za slednje so kompleksni, prav gotovo pa ne nepomembno vlogo igra afirmativen odnos restavracije in fašističnih intenc do rabe novih tehnologij, na kar je že v tridesetih letih 20. stoletja sicer opozoril Benjamin. Po drugi strani pa zastarellost progresivnih kritičskih oblik in manko kritičnega premisleka razmerja med filozofijo in politiko le še prispevajo k utrjevanju hegemonije neoliberalnega nekrokapitalizma.

Če je v luči strasti do realnega, tega podpisa 20. stoletja, v duhovno-moralni preobrazbi Toller iskal pot za nov, pravičnejši družbeni sistem, se zdi, da morajo progresivne sile 21. stoletja, vsaj kar se tiče akademske levice, znova premisliti politiko emancipacije. Vsled strukturne pertinentnosti kolonialnosti je to lahko le negativna univerzalnost nečesa, čemur bi, sledeč Achilleu Mbembeu, rekla postajanje »Črnca sveta«⁵ kot dekolonialna (de)artikulacija potencialnosti. Za začetek pa bi bila zadostna že osvojitve Badioujevega predloga o enakosti: »Enakost namreč ne označuje niti ne predpostavlja neke totalitete, ki je nastopila. In »enakost« je, po Cantorju, mogoče misliti v elementu neskončnega,«⁶

5 Mbembe, Achille. *Kritika črnskega uma*, ZRC SAZU, 2019.

6 Badiou, Alain, *Dvajseto stoletje*, Analecta, Ljubljana, 2005.

Gledališče Glej

Društvo Gledališče Glej
Gregorčičeva 3
1000 Ljubljana
www.glej.si
info@glej.si

Glej, list
Letnik 11, št. 2

Urednici: Alja Lobnik, Tery Žeželj
Slovenski jezikovni pregled: Svetlana Jandrič
Oblikovanje in prelom: Grupa Ee /
Mina Fina, Ivian Kan Mujezinović
Fotografija: Ivian Kan Mujezinović

Izdalo Gledališče Glej
Tisk: Štane Peklaj
Naklada: 300

ISSN 1855-6248

Podpirajo nas:
Ministrstvo za kulturo RS, Mestna občina
Ljubljana, Ministrstvo za javno upravo, JSKD, ŠOU
v Ljubljani, Gooja, Društvo za promocijo glasbe,
Radio študent, Evropska komisija (program
Erasmus+ in Ustvarjalna Evropa, podprogram
Kultura)

Glej, ekipa

Inga Remeta
predsednica društva
vodja programa
producentka
inga@glej.si

Umetniški svet
Jure Novak, Anja Pirnat,
Barbara Poček, Inga Remeta,
Tjaša Pureber

Barbara Poček
vodja izobraževalnih in rezidenčnih programov
mednarodni projekti
producentka
barbara@glej.si

Anja Pirnat
vodja projektov
producentka
anja@glej.si

Tjaša Pureber
odnosi z javnostmi
tjasa@glej.si

Grega Mohorčič
vodja tehnike
grega@glej.si

Klemen Švikart
tehnična podpora
klemen@glej.si

Tajništvo
info@glej.si
rezervacije@glej.si

Gostoljubje
Gašper Pirnat, Nina Šafer, Paulina Pia Rogač



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Sofinancira program
Evropske unije
Ustvarjalna Evropa



Mestna občina
Ljubljana



Erasmus+



Js kd
JAVNI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE
ZA KULTURNE DEJAVNOSTI



šou
v Ljubljani



stiks
društveno stičišče ŠOU v Ljubljani



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA JAVNO UPRAVO

UVODNIK, Alja
Lobnik in Tery Žeželj — 3

KDO ŠE UMIRA
ZA BESEDE?, Blaž Kavšek — 8

KAJ SE LAHKO
RAVNO NA DANAŠNJI DAN
NAUČIMO IZ HINKEMANNA
ERNESTA TOLLERJA?, Nikolai
Jeffs — 13

OH TA DVAJSETA,
Muani Sinanović — 26

PONAVLJANJE Z
RAZLIKO: OD FAŠIZMOV DO
STRASTI DO REALNEGA 2.0,
Nina Cvar — 34