

VSEBINA

- 7 Martin Hergouth **TEATER REVOLUCIJE**
- 17 Ana Schnabl **SOVE NISO, KAR SE ZDIJO ALI RAZSVETLJENSKA REVOLUCIJA Z DE SADOM**
- 23 Blaž Gselman **BÜCHNERJEV DANTON: FRAGMENT NEKEGA POLITIČNEGA BOJA**
- 31 Jaka Bombač **KAJ JE SODOBNA GILJOTINA?**
- 39 Nika Švab **»KO JE NA PRAZNIK USTAVE STAL TAMLE POD SLAVOLOKOM,
SEM SI MISLILA, TALE BI SE PODAL TUDI GILJOTINI.«**
- 46 Nagradi

Georg Büchner

DANTONOVA SMRT

Dantons Tod, 1835

Drama

Premiera 8. marca 2018

Prevajalec **BRUNO HARTMAN**

Režiser **ALEKSANDAR POPOVSKI**

Dramaturginja **EVA MAHKOVIC**

Scenografka **NASTJA MIHELJAK**

Kostumografka **JELENA PROKOVIĆ**

Avtor glasbe **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Lektorica **BARBARA ROGELJ**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Asistent režiserja (študijsko) **JAKA BOMBAČ**

Asistentka kostumografke **NINA PRELOVŠEK**

Zahvaljujemo se glasbenikoma: Nikola Semic (violina) in Luka Ipavec (trobenta).

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonska tehnika **Sašo Dragaš**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerki **Jelka Leben** in **Mirela Brkić**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Erika Ivanušič**

Rekviziter **Sašo Ržek**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Georges Danton **MATEJ PUC**

Maximilien Robespierre **JURE HENIGMAN**

Julie Danton **TJAŠA ŽELEZNIK**

Marion **TINA POTOČNIK VRHOVNIK/NINA RAKOVEC**

Camille Desmoulins **FILIP SAMOBOR**

Louis Antoine de St Just **GREGOR GRUDEN**

Mirjam Gobec **MIRJAM KORBAR**

Milan Množina **MILAN ŠTEFE**



Mirjam Korbar, Milan Štefe, Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Tjaša Železnik, Matej Puc, Jure Henigman, Gregor Gruden

Martin Hergouth

TEATER REVOLUCIJE

Postavimo naivno vprašanje: kaj je (danes) sporočilo drame *Dantonova smrt*? Ta izjemna retrospektivna zgostitvena moč francoske revolucije, za katero se lahko zdi, da so se v njej v nekaj letih ali celo nekaj mesecih razvile vse elementarne politične drže in tudi fenomeni, ki jih bomo potem spremljali še naslednji dve stoletji, ima lahko zavajajoč učinek. V konflikt Dantona z Robespierrom lahko po izkušnji 20. stoletja konotacije vpišemo prepovršno. Denimo, v neizprosni sili, ki pokoplje Dantona, bi lahko videli svarečo napoved moči enakost-vsiljujoče državne represije in nemoč posameznika v boju z njo. Toda za to bi morali pozabiti natančnejšo razporeditev političnih stališč v kompleksnem kaosu te najbolj divje faze francoske revolucije. Denimo, če kdo, je bil dejansko sam Danton tisti, ki je najbolj zastopal centralizirano državno nasilje – nasproti divjim, množičnim, paničnim, maščevalnim pohodom, kakršnim je bil priča septembra 1792 (*»Bodimo grozoviti, da ljudstvu ne bo treba biti«*). Niti ni bil Robespierre najradikalnejši in najbolj jezen »egalitarec« revolucije: ta naslov prej pripade Jacquesu Hébertu in hebertistom, s katerimi sta Danton in Robespierre še v zavezništvu obračunala tik pred začetkom dogajalnega časa drame.

Konflikt dame, konflikt terorja nasploh je treba interpretirati kot konflikt značajskih drž, pa ne v smislu, da ga personaliziramo, temveč da razumemo, kako značajske drže v izjemnih trenutkih zgodovine nosijo daljnosežen politični pomen.

Teror

Izvor na videz nesmiselne brutalnosti terorja si lahko, menim, bolje razlagamo takole: kritika nekega sistema ne more nikoli biti bistveno pametnejša od tega, kar kritizira. Udejanjena kritika, torej revolucija, se takoj, ko ji uspe, znajde v nedomačem okolju. Francoska revolucija je znala napadati *ancien régime*, njegove privilegije in neenake pravno-socialne statute. Morala je šele izkusiti, da lahko neenakosti med ljudmi ter prilaščanje oblasti in moči vztrajajo tudi brez takšne neenake pravne podlage. Plemstvo in monarhični sistem sta bila spodrezana ali odstranjena, toda reči so bile v marsičem še vedno *videti* podobno.

Od tod naenkrat eksplozija strah pred *krinkami in preoblačenjem* (*»Vstran z družbo, ki je mrtvi aristokraciji slekla oblačila in podedovala njeno gobavost.«*). Za revolucijo so sovražne sile pač vedno *sile kontinuitete*. Revolucija je odpravljala družbo, utemeljeno na posebnem statusu posameznikov, zato vztrajajoče neenakosti in napetosti ni znala razlagati drugače, kot da so še vedno preblizu oblasti zakrinkani napačni ljudje.

Robespierrovo vse bolj fanatično sklicevanje na krepost in iskanje izmuzljivih pravih *patriotes* je torej izraz nemoči, nemoči zapopadenja sveta v nastajanju in nemoči zapopadenja specifičnih načinov grešnosti, ki jih nujno proizvaja; vedno bolj prazna in vedno težje dokazljiva »krepost« je nudila zasilno orientacijo, kaj je dobro v politiki; zasilno oporišče v subjektivnem, v drži, ko je objektivno dogajanje revolucije – z ekonomskimi krizami, upori, vojaškimi porazi – ušlo izpod nadzora.

Robespierre ni izumil terorja in ga ni zares obvladoval; kvečjemu najbolj nereflektirano in z najmanj distance se je poistovetil z njim, najdlje, vse do konca, se je uspel izogibati uvidu, da je v tem revolucionarnem kaosu, kjer je vsako politično dejanje potencialen zločin, tudi sam le en parcialen akter, in zaradi te samozaslepitve je uspel v njem preživeti najdlje. Toda sčasoma je politično ravnotežje izgubil tudi sam in padel pod istimi načeli in obtožbami kot tisti pred njim: tiran, uzurpator, zarotnik proti ljudstvu, zločinec proti njegovi svobodi. Njegov padec je bil točka preokrenitve smeri revolucije, ne pa tudi točka reza ali preloma: krog nasilja se je nadaljeval, najprej seveda s tem, da so tisti, ki so uspeli dokazati (ali prikazati) dovoljšno distanco do Robespierra in njegovih politik, obračunali s tistimi, ki je niso.

Populizem

Leta 2018 pa gledati *Dantonovo smrt* ali nasploh ukvarjati se z epizodo terorja ne bo s težavo zbudilo asociacije na aktualni fenomen populizma: v obeh primerih naletimo na neko čudno skenitev množične politike, na destruktivno nezaupanje do obstoječih političnih struktur, na *fake news*, na nepredvidljiva nihanja ljudskih afektov ipd.

Tako denimo v ameriški (liberalni) politični publicistiki v obdobju relativnega šoka zadnjega leta in pol najdemo kar nekaj člankov, ki izvore trenutnega neljubega predsedniškega fenomena zasledujejo vse do Robespierra ali do njegovega filozofskega mentorja Jeana-Jacquesa Rousseauja.



Jure Henigman

Rousseau in njegovo opojmljenje demokracije sta seveda že dolgo predmet (vsaj) zaskrbljenosti s strani liberalne tradicije politične misli. Rousseau je v *Družbeni pogodbi*, grobo rečeno, reševal težavo, kako naj politična ureditev naredi iz ljudstva *suverena* oz. kako naj se vzpostavi in izrazi njegova *obča volja*, torej, kako čim bolj neposredno poenotiti ljudstvo in ga spraviti v odnos s samim sabo kot nedeljeno celoto. Medtem ko je Rousseaujev prispevek vsekakor določena kulminacija moderne politične misli in njenega projekta racionalne utemeljitve oblasti, pa je bila totalnost in brezkompromisnost rousseaujevske demokracije vedno že predmet sumničenj liberalnih mislecev, ki jih je manj skrbelo, kdo točno in po kakšnih mehanizmih zaseda oblast, bistveno bolj pa to, da kdor koli že vlada, ne vlada preveč.

Povezava Rousseauja s populizmom, tudi današnjim, ni popolnoma brez osnove. V rousseaujevski misli je ljudstvo oz. obča volja pred in nad vsem, torej vsakim zakonom in vsako institucijo. Po drugi strani pa se to ljudstvo in njegova volja nikoli ne moreta prikazati neposredno, kar pomeni, da je v principu vedno mogoče, da si nekdo vzame pravico – z večjim ali manjšim uspehom – v imenu ljudstva razglasiti trenutne strukture izražanja obče volje za nelegitimne. Populizem pomeni zgolj izkoriščanje notranje napetosti demokracije, v kateri vedno obstaja vsaj minimalen potencial nezaupanja do posredovanja in reprezentacije: do strankarskega sistema, zapletenosti birokratskih aparatov, do »močvirja« skritih sil, ki »ugrabljajo državo«.

Vzporednicam med različnimi zgodovinskimi primeri populizmov od Robespierrea do Trumpa tako ne bi smeli pripisovati večjega pomena, kot je potrebno: populizem ni nekakšna enotna tradicija, ki bi izhajala iz usodno zgrešenega pojmovanja demokracije. Je političen prijem, ki se ga disruptivni politični projekti pogosto poslužijo prav zato, ker je v rousseaujevskem razumevanju demokracije nekaj resničnega in ga do neke mere delimo vsi: v kompleksni družbi s primerno kompleksnim političnim sistemom je moč skorajda vedno bolj ali manj upravičeno posumiti, ali se ni volja ljudstva v tem kompleksu institucij nekam izgubila.

Askeza in užitek

Bolj kakor podobnosti z aktualnostjo je nemara tako zanimivo tisto, kar se je vmes spremenilo: kako sta po političnem spektru razporejena *užitek* in *askeza*.

Robespierreovi slavni »krepost« in »nepokvarljivost« sta bili, kolikor je znano – vsaj v najbolj direktnem smislu asketske odpovedi privatnim užitkom in udobju – iskreni. In tu ni šlo samo za hranjenje stremljenja po superiornosti, temveč je bil za tem pozitiven političen ideal, ponovno povzet po Rousseauju. In ta ideal precej socialno konservativen, utemeljen na mirnem družinskem življenju, z le malo strpnosti do fenomenov moralne razrahljanosti, ki se lepijo na urbano življenje. Prav tako – ta distinkcija se v standardnih predstavah revolucije pogosto zabriše – v nasprotju z večinskim tokom revolucije Robespierre ni bil sovražen do religije. Seveda je imel katoliško institucionalno strukturo za protirevolucionarno silo, toda ateizem, vključno s čaščenjem Razuma, je bil

po njegovem dekadenten in aristokratski, pobožno zaupanje v višjo silo – poskušal je vzpostaviti čaščenje *Être supreme*, vrhovnega bitja – je imel za pogoj državljanske vrline.

Ta kombinacija sicer ni bila povsem nova: dotedanja večja novoveška prevratniška gibanja, v katerih lahko vidimo zamete moderne politične levice (angleški *diggers* in *levellers*, upor Thomasa Müntzerja), so se praviloma napajala iz reformacije in vsebovala močno religiozno, asketsko komponento. Šele francoska revolucija je to konfiguracijo spremenila: čez celotno 19. stoletje in dobršen del 20. stoletja je prevratniška in revolucionarna gibanja zaznamovalo nestabilno zavezništvo med dvema izrazito različnima etičnima državama, dvema različnima načinoma sovraštva buržoazne družbe (tako rekoč med novimi robespierrji in dantoni): sovraštvo prikrajšanih, ki so jim bila udobja te družbe nedosegljiva na eni strani, na drugi pa vzvišen, skorajda naveličan aristokratski prezir umetnikov in boemov, ki so ji zamerili dolgočasno nizkotnost, plehkost in omejujočo moralčnost (in obe vrsti nezadovoljstva se je izpričano dalo zasukati tudi v desno).

Postopoma – toda nemara čisto dokončno šele neke v sedemdesetih letih 20. stoletja, s postopno zamejitvijo levice na področje socialne (v nasprotju z ekonomsko) problematike (tj. v politike identitet in seksualnosti) – se je fiksirala drugačna razporeditev, tista, ki nam je bolj poznana, kjer sta moralnost in politična konservativnost strogo domeni politične desnice.

Toda prav v fenomenu sodobnega populizma lahko vidimo, da nemara spet prihaja do preobrata: sodobni populisti tipično niso moralisti, še manj asketi. Tudi če populistična desnica ostaja socialno konservativna, se je ta konservativizem ločil od aksetskosti oz. nehal ga je motiti *užitek*. Vzemimo problematiko LGBT: gibanje LGBT je od devetdesetih dalje premaknilo okope in tisto, kar sedaj moti desnico, ni več nebrzdano razširjanje užitka onkraj vsake naravne norme, temveč prizadevanja za poroke: težava je postala prav pravica do sublimacije užitka v instituciji. Podobno se nekatere artikulacije protiislamskega sentimenta obregajo ob to, da je islam preveč konservativen in tradicionalen in se zato ne more gladko mešati z zahodno sproščeno ekonomijo užitka (še bolj zaostreno se to pokaže pri diskurzu o beguncih: ti grozijo kot seksualni izstradanci, ki očitno ne bodo mogli enakovredno participirati v lokalnem režimu užitka, zato je bolje, da se mu sploh ne približajo).

Nasprotno pa je levica tista, ki si ponovno nadeva bolj asketski značaj: v bliskovitem preobratu zadnjih let je postalo že samoumevno, da so pravila, (samo)omejevanje in prepovedi stvar levice. Zares, s kritikami na račun politične korektnosti, na račun »trigger warning« in »safe spaces« kulture ameriških kampusov, in, najbolj nedavno, s polemikami okoli gibanja #MeToo, se tu počasi vzpostavlja nova osrednja politična ločnica med levico in desnico. Posebej gibanje #MeToo je naposled primer političnega gibanja, ki je v družbo zarezalo z bolečo ostrino, ki ni brez podobnosti s tisto, ki jo je pustil za sabo teror: če smo se političnih gibanj navadili v podobi idealističnih pobud in vznesenih izjav, uspešnih v nabiranju všečkov po družbenih omrežjih, pa je pri gibanju #MeToo že jasno, da ne bo šlo brez žrtv, brez etične napetosti, kjer se včerajšnji splošno občudovani

idoli čez noč spreminjajo v zavržene zločince. (In še to: nedavno je zakrožila novica, da je nekdo spolnega nadlegovanja obdolžil eno od vidnejših predstavnic gibanja).

Kot pri terorju je v tem gibanju nekaj sublimnega; žrtve same dokazujejo, da je na delu neka pravičnost, onkraj možnosti enostavne kritike. Po drugi strani pa je pri sodobni levici – morda ne toliko pri gibanju #MeToo, v sorodnih primerih pa – opazna tudi bolj dvoumna težnja zatekanja h kreposti, celo izumljanja novih načinov, kako biti kreposten (*»virtue signaling«* je priljubljen očitek (alt-)desnice politično korektni levici), kar je, kot smo videli pri Robespieru, tudi gesta samovšečnosti, s katero se človek reši naloge, soočiti se s svetom.

Teater

Ob vsem tem sem nekam malo povedal o Dantonu. Kaj je z Dantom? No, Danton je kriv. To je pač vir tragičnosti drame. Kakor koli strašno je že Robespierrovo sklepanje, *»kdor se ta hip trese, je kriv«*, je za Dantona veljalo. Ve, da bo po ohlapnih merilih pravičnosti, ki so trenutno v veljavi, lahko obsojen, toda ta merila je sam pomagal zagnati in tudi sam že izkoriščal, torej jih priznaval. Nima nobene izrazite *načelne* pozicije, na katero bi se lahko oprl ali s katero bi padel, zgolj nenačelno stališče, da je bilo terorja na neki točki dovolj, in stavo, da si morda *»ne bodo upali«*. Zato bomo – četudi v zvezi s francosko revolucijo še danes izhajajo analize, močno opredeljene za to ali ono frakcijo – le težko našli kakšnega *dantonista*, četudi vlada splošno strinjanje, da gre za simpatičen – ogromen, grd, bobneč in priljudno pokvarjen – lik. Vse njegove dosežke v revoluciji je zasenčilo dejstvo, da je bil največja Robespierrova žrtev. Tvegala bom tezo, da si je pozornost, ki mu jo namenjuje Büchnerjeva drama, zaslužil predvsem s tem, da je bil *boljši dramski lik*.

Torej, Robespierre gotovo ni bil brez smisla za teatralnost v širšem pomenu, ni bil brez smisla za spektakel. Ne gre samo za govore: ko je poleti 1794 na vrhuncu terorja zagnal dovolj svoj deističen kult *Être supreme*, je na veličastnem praznovanju (režiral ga je Jacques-Louis David) denimo zažgal kip Ateizma, iz katerega se je prikazala personifikacija Modrosti. Toda teatralnost ni teater. Omenili smo, kakšne skrbi mu je povzročal strah pred preoblekami rojalistov, ki se preoblačijo v patriote, domnevnimi patrioti, ki se naenkrat preoblačijo v aristokrate. Zdi se, da je bila sama ideja, a se nekdo/nekaj kaže kot nekaj drugega v globokem konfliktu z njegovo republikansko vizijo (mimogrede, tole verjetno ni naključje, že Rousseau je v znameniti polemiki nasprotoval ustanovitvi gledališča v Ženevi). Predvsem pa do svoje politične vloge ni mogel zavzeti nikakršne distance. Robespierre ni bil igralec, nemara prej prvi moderni *performance artist*.

Vse moralne in politične razlike med Robespierrom in Dantom se lahko navsezadnje zvedejo na to, da je Danton *imel* smisel za teater – za ne-jemanje stvari pretirano resno, za neko distanco med zasebnim in javnim življenjem, ki še ni laž ali pretvarjanje, toda tudi ne čista identičnost: smisel za nastopanje. Ta minimalna distanca je pogoj za tragičnost, ker je omogočala, da je to tragičnost sam zapopadel. Zanj je bila giljotina zastor: lahko je končal s poklonom.

Tudi iz Robespierra bi se sicer dalo narediti tragičen lik, toda manjkal bi ta konec. Zadnji glas, ki ga je dal od sebe, je bil pošasten krik, ko mu je rabelj strgal obvezo z glave (ob aretaciji mu je strel – verjetno poskus samomora – zdobil čeljust). Kot da v svoji spojenosti s svojo vlogo, vse do konca ni zares dojel, kaj se mu je zgodilo.

Razlog, zakaj je Büchnerjeva drama o francoski revoluciji drama o Dantonovi smrti, je nemara tako rekoč formalen: to je bil trenutek, v katerem se je najbolj zgostila splošna tragičnost revolucije. Danton je zrl v svoj konec, Robespierre je samo zasijal in pregorel. Zgodovina ni bila prijazna do Dantona, v skorajda katerem koli drugem političnem kontekstu bi njegove značajске poteze predstavljale prednost pred Robespierrovo nedostopno strogostjo. Uspelo pa mu je vsaj *ukrasti šov*.



Filip Samobor, Matej Puc, Gregor Gruden, Jure Henigman



Filip Samobor

Ana Schnabl

SOVE NISO, KAR SE ZDIJO ALI RAZSVETLJENSKA REVOLUCIJA Z DE SADOM

Konec lanskega leta je francoska vlada za narodni zaklad razglasila rokopis velikega, menda »pornografskega« romana Markiza de Sada *120 dni Sodome*. Da, natanko tisto delo, ki ga nihče ni bral, a ga vsi sumljivo dobro poznajo – če ne drugače, preko filmske adaptacije Piera Paola Pasolinija. Francozi so s tem hoteli preprečiti prodajo rokopisa na dražbi in zagotoviti, da delo končno ostane v Franciji. Izjemna francoska gesta, seveda, in če bi o njej hoteli razpravljati cinično, bi jo razumeli zgolj kot izraz specifične francoske kulturne konservativnosti, ki se je pripravljena kititi tudi z najhujšimi, najbolj antihumanističnimi ekscesi – dokler jih je pač podpisal Francoz. Ker pa nočem biti cinična, gesto razumem tudi kot kanonizacijo de Sadovih del, ki v zadnjih desetletjih, potem ko je večina držav preklicala prepovedi tiska in distribucije, vzbujaajo čedalje več zanimanja. Še več, z gesto so Francozi de Sada postavili ob bok ključnim avtorjem francoske revolucije in razsvetljenstva.

Pardon, de Sadova dela, dela pornografa, nasilneža in norca, kot ključna razsvetljenska dela?

Točno tako.

Na predvečer začetka revolucije, v prvih dneh julija 1789, naj bi dotlej že več kot desetletje v Bastiljo (v ironično imenovani »stolp svobode«) zaprti Markiz de Sade skozi okno vpil, da zapornikom režejo vratove. Informacija je vznemirila ljudske množice, ki so se zbirale pod trdnjavo, za prestopok pa je bil de Sade kaznovan s premestitvijo v norišnico na obrobju Pariza. Premestitev je bila tako hitra, da je bil za seboj prisiljen pustiti svoje največje dragocenosti, med njimi rokopisni zvitek »Šole libertinstva«. Po njegovih lastnih besedah »najbolj nečista zgodba, ki je bila kdaj napisana«, se nikdar več ni vrnila k njemu, sam pa je revolucijo preživel po norišnicah in zaporih, kjer

je nato – tudi kot član Nacionalnega konventa, ki je leta 1792 razglasil francosko republiko – ustvaril še svoja druga znamenita dela, *Justine* (1791), *Filozofija v spalnici* (1795) in *Juliette* (1799). Pomenljivo: zaradi *Justine* in *Juliette* mu je zapor brez sojenja odredil kar sam Napoleon.

Razlogov za to, da je monarhični stari režim de Sada zaprl, verjetno ni treba posebej obširno pojasnjevati. Redkih, škodljivih in skrajnih seksualnih praks, t. i. zločinov zoper javno moralo, z moralno podobo obsedena in z lažno zavestjo obtežena monarhija seveda ni mogla prenesti. Individualizem in libertinstvo, *javna raba uma*, amoralnost in emocionalna, družbena, intelektualna emancipacija načenjajo hierarhični red, ki ji je temelj vsakršne monarhije. Prav tako se zdi dolgočasno jasno, zakaj kot-da demokratična, nova liberalna ureditev de Sada zaradi njegovih del, torej njegovih zamisli, nikdar ni zares izpustila, pač pa ga zgolj prestavljala iz ustanove v ustanovo: čeprav je razsvetljencem, ki so hoteli s političnimi sredstvi uresničiti svoj projekt, ugajal de Sadov obešenjaški, zasmehljivi slog, ki je razkrinkaval natanko tisto lažno zavest, proti kateri so sami nastopali, niso mogli podpreti njegovega antihumanizma in vizije nasilnega človeštva. Navsezadnje jim je šlo za Razum in ne za pogojeni, srhljivo motivirani potop v mračne užitke.

Toda tukaj se očitnosti zapletejo.

Francoska revolucija je bila vrhunec in hkratni zlom razsvetljskega projekta, sežet v še danes priljubljenem geslu »svoboda, enakost, bratstvo«; ta vrh je na deklarativni ravni določala očaranost nad človekovimi pravicami in pravičnostjo, močjo razuma in logike, na kulturni ravni pa je proizvedel delirij srca, norost poželenja, blazni dialog med ljubeznijo in smrtjo v brezkončnem in brezcilnem zadovoljevanju apetitov. Michel Foucault je v *Zgodovini norosti v času klasicizma* opozoril, da sadizem ni ime prakse, ki bi bila tako stara kot Eros, temveč je masivno kulturno dejstvo poznega 18. stoletja, ki je vzbudilo velike dileme zahodne domišljije. Po njegovi oceni je sadizem torej najprej eros in s tem bistveno nerazumen, a bi se z njim težko strinjala najmanj Adorno in Lacan. Če pristanemo na to, da se je razsvetljenstvo izteklo – se torej pretočilo v množice in dokončno izparelo – v francoski revoluciji, potem bi moral biti sadizem natanko najvišja, skrajna točka razsvetljenstva, njegov goreči vrh. Tisti crescendo, ki ga filozofija, večna zamudnica, ni zmogla dovolj kmalu artikulirati ali predvideti, politika pa ne zares nositi in je njenega glasnika zato raje zaprla v omaro. Ali, če parafraziram Lacana, ki je utemeljil šokantno »etično« dvojico Kant – de Sade: de Sade je bil klozetirani kantovec. Revež Markiz za to breme najbrž ni vedel niti sam.

Immanuela Kanta sem na voziček kajpada pripela, ker razsvetljskega projekta nihče ni pripeljal višje (in bil pri tem napornejši) od njega. Razsvetljenstvo je, če mi dovolite adornovsko parafrazo Kantove izpeljave, odstranitev odvisnosti od drugih – kar se tiče rabe uma in sploh vsega. Gre za samouravnavačo napredujočo rabo uma, sistematizacijo znanja, za pridobivanje koherence in izničenje kontradikcij; torej za proces iskanja ali proizvodnje načel, ki vodijo v enotnost misli. Po Adornu se razsvetljenstvo nanaša na sistem, ki je oblika vednosti, ki se najučinkoviteje spopada z dejstvi in podpira posameznikovo oblast nad naravo. Osrednji zakon razsvetljenstva je

razum, ključno načelo pa samoohranitev; nezrelost, nedoletnost torej pomenita zlasti nezmožnost preživetja. In kar je v Kantovem razumevanju oziroma viziji razsvetljenstva ključno: zakon razuma ne sledi nobenemu bistvenemu cilju, je brezinteresen, čisti formalizem. Oblast razuma je očiščena vsakršnih afektov.

Za tem ovinkom se Adorno presenetljivo obrne k Markizu de Sadu, ki docela živi in uteleša tisto rabo uma, ki je ne vodi nobena druga oseba, rabo uma, ki se upira temu, da bi bila od kogar koli odvisna. De Sade je uresničil inherentni potencial kantovske filozofske revolucije s tem, da je iskreno povnanjal glas vesti. De Sade je kultni meščan, osvobojen pokroviteljstva – spomnimo se zgolj na njegovo znamenito geslo iz enega od pisem ženi (da, tudi ženo je imel): »Preklet naj bom, če se kadar koli spremenim.« A to seveda ni dovolj. Dokler je vest motivirana, njeno udejanjanje ne more izpolnjevati Kantove vizije brezinteresnega formalizma. Toda – in ta lacanovski *toda* je srčika de Sadovega razsvetljenstva – de Sade svoje vesti in želja ter vesti in želja svojih literarnih likov ni utemeljeval v patologijah oziroma patoloških interesih in motivacijah, njegova želja ni bila proizvod, temveč začetek. To pomeni, da se je, po Žižku, »sledi svojim željam« lahko scela uravnovesilo z zastrašujočim navodilom »izpolni dolžnost«.

Kantov hierarhični sistem je potemtakem podoben Markizovim orgijam, ki so, prosto po Adornu, organizacija življenja kot celote, ki je oropana vsakršnega substancialnega cilja. Ne gre za to, da bi si de Sadovi liki prizadevali najti užitek (užitek kot cilj) ali ga obrusiti, temveč za to, da ga *po dolžnosti* iščejo do nikdar srečnega konca. Na podeželju se zberejo, da bi eksternalizirali svojo za nas nedoumljivo, zase pa povsem brezinteresno vest. V *120 dni Sodome* libertinci uprizorijo vse fantazije, ki jih resničnost še lahko prenese, pa jim nič od tega ne prinese ne izpolnitve in ne užitka, ravno nasprotno, na repu realizacije jih čaka depresija brezkončnega ponavljanja zaradi ponavljanja samega. Z drugimi besedami, njihove orgije so forma brez vsebine, ravnaajo tako, da lahko načela njihove volje (ki jih ni) vsaj v literaturi postanejo splošni zakon.

Razsvetljeni revolucionarji s konca 18. stoletja z de Sadom torej niso zaprli svojega nasprotnika, antijunaka časa, temveč avtorja, ki je pisal sadizem razsvetljskega zakona in človeka, ki je živel zakon sadizma. Saj veste, sove niso, kar se zdi. Ker je bil Markiz de Sade najprej avtor in ne filozof, ni bil sova, ki bi odletela šele ob mraku, temveč sova, ki je že pred družbenimi prevrati dobro vedela, *kaj je to – razsvetljenstvo*. Če hočemo razumeti duha dobe, ki je pripeljala do revolucije in do njenega upravičenega nasilja, se ne smemo ustrašiti de Sadovega obešenjaštva, še manj pa mračnjaštva. Kajti razum, to ni nujno luč. Lahko je tudi mrak.



Mirjam Korbar, Milan Štefe, Tjaša Železnik, Matej Puc, Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor



Blaž Gselman

BÜCHNERJEV DANTON: FRAGMENT NEKEGA POLITIČNEGA BOJA

Morda najrazburljivejše leto v kratkem življenju Georga Büchnerja je bilo 1834., čeprav je v njegovem začetku trpel za depresijo, potem ko se je moral pol leta prej vrniti s študija v takrat svetovljanskem Strasbourgu. Domači Darmstadt in Gießen, kjer je nadaljeval študij medicine, mu nista dajala utehe, kakršno je našel v številnih razgretih političnih razpravah v francoskem mestu. Prav zaspano politično okolje, ki je knezom in zemljiški gospodi dajalo absolutno premoč nad ljudstvom, ga je spodbudilo k ustanovitvi skrivne Družbe za človekove pravice, najprej v Darmstadt, nato pa še v Gießnu. Kmalu zatem se je v okolici Gießna udeležil ustanovitvene skupščine regionalne sekcije demokratskega in prav tako skrivnega združenja »Preßverein«. V njem pride do različnih pogledov na revolucijo in politične ureditve po njej. Ko danes beremo notice iz Büchnerjeve biografije, se zdi simptomatično, da je bil njegov pogled osamljen. Manj kot pol stoletja po simbolnem padcu absolutizma v francoski revoluciji je zagovarjal stališče, da buržoazija ne more biti zaveznik nižjih razredov, temveč jo je treba, obratno, šteti za njihovega sovražnika.¹

Tik zatem je bil natisnjen njegov politični pamflet *Hessenski glasnik* (*Der Hessische Landbote*), v katerem napove: »Mir kočam! Vojna palačam!«² Z artikulacijo, ki jo lahko imamo za pravi marksistični *avant la lettre*, skuša med hessenske kmete in rokodelce zanesti zavedanje o izkoriščanju s strani vladajočih razredov, ki je v temelju ekonomske narave, izrazi pa se kot podrejanje večine, ki nima nič, manjšini, ki ima vse. Z biblično metaforiko je Büchner napadel

¹ O biografskih podatkih Georga Büchnerja glej Mojca Kranjc, Büchnerjevo življenje in delo, v: Georg Büchner, *Drame in proza*, ur. Mojca Kranjc, prev. Bruno Hartman, Mojca Kranjc, Jože Udovič, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1997, str. 268–78.

² Besedilo pamfleta je dostopno na <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-hessische-landbote-416/1>. Dostop: 10. februar 2018.

kneze, gospodo in njim pripadajočo visoko državno administracijo. Z natančno statistiko je podkrepil svojo politično ost in pokazal, da velika večina brezpravnega prebivalstva – neposrednih proizvajalcev, tj. kmetov in rokodelcev – velikega vojvodstva Hessen vzdržuje razkošno življenje vladajočega razreda ter skupaj z njim državni aparat, ki je vsak čas pripravljen, da uporabi silo, s katero lahko zavaruje privilegije vladajočih. Ali obratno, rečeno z dikcijo tistih, ki imajo kaj izgubiti: vzdržuje se mir v državi.

Po objavi pamfleta se je vsulo. Država ni mirovala. Prišlo je do aretacij Büchnerjevih somišljenikov, sam se je zadrževal v domači hiši. V začetku leta 1835 v vsega petih tednih spiše svojo prvo dramo, *Dantonova smrt* (*Dantons Tod*), potem ko je leto prej v Gießnu intenzivno študiral zgodovino francoske revolucije. Ko po oddaji rokopisa založniku prejme še vabilo preiskovalnega sodnika na zaslišanje, zbeži v Strasbourg. Danes tudi vemo, da je bil Büchner takrat, pri enaindvajsetih letih, kratkoviden ter visok šest čevljev in devet palcev nove hessenske mere.³ Tako je namreč pisalo v tiralici, ki je bila izdana za njim in jo je objavil časopis *Frankfurter Journal*.

Büchnerjevo okolje, v katerem se je gibal sredi tridesetih let 19. stoletja, za trenutek zamenjajmo za Pariz v zadnjem desetletju 18. stoletja. Ta zgodovinski trenutek mladi dramatik tematizira v svojem dramskem prvencu. Revolucija je v letih 1792 in 1793 dosegla svoj vrhunec. Septembrskim masakrom leta 1792, v katerih je narodna garda pobila od 1200 do 1400 pariških zapornikov v bojazni, da bi bili ti izpuščeni in bi simpatizirali s kraljevo vojsko, če bi se ta uspela prebiti do Pariza, je sledila še zmagovita bitka pri Valmyju, kjer so bile domača in tuje kraljevske vojske ustavljene. V Parizu je bil vzpostavljen Nacionalni konvent in francoska prva republika. Na čelu revolucionarnega vrenja, ki je terjalo obilo prelite krvi pripadnikov vladajočih razredov in njihovih zagovornikov, je bil skupaj z Maximilienom Robespierrom tudi Georges Danton. V sredini leta 1793 se je rodila jakobinska republika, z njo pa kmalu tudi obdobje, ki ga meščansko zgodovinopisje rado imenuje »vladavina terorja«. Predvsem Robespierre je kot član odbora za javno varnost zagovarjal brezpogojno uporabo nasilja, da bi obranili pridobitve revolucije. Vse politične nasprotnike, od rojalistov do pripadnikov zmernejših frakcij znotraj lastnih vrst jakobincev – na koncu tudi Dantona –, je spravil pod giljotino. Kot alternativa nasilju sta se kazala protirevolucija in razpad nacionalne države. Robespierre je s silo branil pridobitve, ki jih danes povezujemo z vzponom buržoazije, nacionalno državo in njen narod.⁴ V tem času je Dantona začel najedati dvom v uporabo nasilja, zaradi česar se oddalji od nekdanjega političnega zaveznika Robespierra. In prav spor, ki je sicer precej bolj notranji, Dantonov, kot pa zunanji, med enim in drugim revolucionarnim politikom, običajno postavlja v ospredje literarna zgodovina, ko govori o Büchnerjevi *Dantonovi smrti*.

Da bi pojasnili vsebino dramskega besedila, bomo skočili v leto 1830, v čas julijske revolucije. Spomnili se bomo na sliko *Svoboda vodi ljudstvo*, ki je nastala v tistem letu kot alegorični prikaz revolucionarnega trenutka. Oljna slika Eugène Delacroixa od leta 1874 visi v Louvru in brezpogojno predstavlja enega izmed vrhuncev kulturnega

³ Gl. Kranjc, str. 274.

⁴ Glej: Eric Hobsbawm, *Čas revolucije: Evropa 1798–1848*, prev. Mirko Avsenak, Sophia, 2010, str. 80.

ideološkega aparata francoske meščanske države. Nas zanima, kaj vidimo na znameniti sliki. Ljudstvo pod vodstvom Svobode je raznotera družbena skupina. Sestavljajo ga izobraženci, študenti, pripadniki obrobja novonastajajoče buržoazije ter radikalni pripadniki vmesnih družbenih slojev. Vsi nimajo skupnih interesov, *ljudstvo* nikakor ni homogena entiteta, ki bi uspela preseči svojo amorfnost in se konsolidirati v politični subjekt. Medtem ko radikalne frakcije buržoazije (predvsem njene periferije) in izobraženci lahko artikulirajo svoje zahteve, ostajajo nižji razredi brez političnega zastopstva, ki bi branil njihove interese. Javno delovanje je bilo povezano z izobrazbo, ta pa s premoženjem posameznikov. Kmeška populacija in rokodelci, ki jih nagovarja Büchner v svojem pamfletu, v primeru Francije pa tudi že urbano delavstvo, je moralo še počakati na svoj politični glas.⁵

Končno želimo spregovoriti o *Dantonovi smrti*, dramskem prvencu mladeniča, ki se do nastanka drame nikoli ni ukvarjal z gledališčem. Zato pa je toliko bolje poznal zgodovino francoske revolucije in aktualni družbeni položaj svojega časa. Povrhu vsega ni bil nič manj kot revolucionar, ki v svojem političnem boju ni bil pripravljen sprejemati kompromisnih poti – za razliko od naslovnega (anti)junaka njegove drame. To vodi njegovo dramsko pisavo; poznavanje historične teme je dalo material za vsebino, Büchnerjeva politična občutljivost pa je narekovala formo, v kateri je gradivo posredovano. Drama tematizira zadnje dneve (ali tedne?) Dantonovega življenja v letu 1794, ko se s političnimi somišljeniki iz vrst jakobincev vse bolj zoperstavlja Robespieru. Prevladujoče branje drame izpostavlja Dantonov notranji boj, ki ga vse bolj razjeda in celo napeljuje k samomoru. Njegovo prepričanje v ideal revolucije, ki krvavo zatira nasprotnike, je močno omajan. Za ta svoj dvom je na koncu tudi usmrčen.

Dramski tekst se oddaljuje od aristotelovskega ideala, ki ga je neoklasicizem povzel kot tri enotnosti: dejanja, kraja in časa. Büchner se načela treh enotnosti ne drži. Ne zato, ker bi želel nasprotovati avtoriteti, zasidrani v tradiciji, temveč ker mu zgodovinski položaj, okolje, v katerem se loteva pisanja, tako narekuje. Njegovo zavedanje o heterogeni množici, ki se (še) ni bila sposobna vzpostaviti kot politični subjekt in zastopati lastnih interesov proti vladajočim razredom, je hrbtna stran večglasja dramske forme. O tem »priča« njena fragmentirana, razpršena struktura: nekateri prizori se odvijajo v notranjih prostorih, drugi na prostem. Ob tem ni vseeno, kateri protagonisti nastopajo v določenem prizoru. V privatnem okolju (danes bi rekli daleč stran od oči javnosti) se sprejemajo pomembne politične odločitve, ki imajo vpliv na tiste zunaj, ki pa sami nimajo moči, da bi sodelovali pri sprejemanju odločitev. Politični voditelji, njihovi predstavniki, so odtujeni od ljudstva. Prav tako je za rojevajočo se meščansko patriarhalno družbeno ureditev simptomatična vloga ženskih likov. Ti so v drami žene, ljubice ali prostitutke, vse pa povsem izključene iz političnega življenja in umaknjene v privatno sfero.⁶

⁵ Delacroix je sliko *Svoboda vodi ljudstvo* naslikal leta 1830, Büchner pa je *Hessenski glasnik*, sicer natančno politično artikulacijo interesov delovnih ljudi v njegovi okolici, napisal štiri leta pozneje. Karl Marx in Friedrich Engels sta objavila *Komunistični manifest* v revolucionarnem letu 1848.

⁶ Za več o prizorih, dogajalnih krajih in časih ter protagonistih v njih glej Julian Hilton, *Georg Büchner*, Macmillan Press, London in Basingstoke, 1982, str. 62–64.

Tisto, kar »razsredišči« dramsko pripoved, je vzpenjajoči se meščanski družbeni red. Česar morda ne prepoznamo ob prvem branju, ker je v tekstu (vsaj *explicite*) zamolčano, je konkretna »literarna« reprezentacija buržoazne politične strukture. Nemoč podrejenih razredov se je Büchnerju kazala tudi kot »fatalizem zgodovine«, ⁷ kakor je nekoč pisal svoji zaročenki. Ker je umrl tako mlad, že leta 1837, ni dočakal nadaljnjega razvoja zgodovine – torej razvoja kapitalizma. Z vznikom urbanega delavstva, ki je sledil pljusu industrijske revolucije z Otoka na celinsko Evropo, so se tudi politična razmerja moči spremenila. »Takrat« pa zlahka vidimo Georga Büchnerja kot prvoborca v delavskem boju.

⁷ Gl. Kranjc, str. 223.



Matej Puc, Tjaša Železnik



Jaka Bombač

KAJ JE SODOBNA GILJOTINA?

»Vse moje bitje je v enem samem trenutku,« reče skozi Leonca (v veseloigri *Leonce in Lena*) Georg Büchner, primerjalni anatom in eden prvih literarnih glasnikov izgubljenega časa. Navkljub izjemni tematski in žanrski raznolikosti lahko vsa Büchnerjeva literarna dela beremo na podoben način: kot misel. Misel se skozi Büchnerjeve fiktivne svetove, neredko prepredene z realnimi dogodki in spreminjajočo se družbeno realnostjo tedanjega časa, razprostira podobno, kot se kri pretaka skozi različne organe človeškega telesa. Misel poskuša raztegniti čas, oživiti mrtev prostor, navdihniti čemerne in zdolgočasene like, lutke; poskuša sešiti nitke, na katerih bi lahko mrtveci ponovno oživeli, veselje pa znova zapelo in se skupaj s celotnim stvarstvom zmagoslavno zarežalo samemu sebi v brk.

a) Piškotki

Büchner je bil po poklicu primerjalni anatom, in to ravno v obdobju po prvi industrializaciji, ki je z družbo storila podobno, kot počenja primerjalni anatom s človeškim telesom. Da bi jih lahko primerjal s sorodnimi organi druge vrste, primerjalni anatom celoto telesa razčleni na posamezne organe. Industrija razčleni čas na delo in dopust, prostor na delovni in sprostivni, družbo pa na skupino posameznikov različnih izobrazb in »življenjskih slogov«. Industrija v duhu francoske revolucije giljotinira družbeno telo, tako da od njega ostanejo samo še posamezne abstraktne kategorije, ki potem popolnoma brezglavo tekajo vsaka v svojo smer. Spletni piškotki ti na podlagi tvoje preteklosti predlagajo izdelke, ki jih boš verjetno želel izbrati v prihodnosti. Prepričani so, da s pomočjo nekaj

abstraktnih določil (priljubljeni izdelki, pogosto obiskane spletne strani, poslušana glasba) lahko izvedo ne le to, kdo si, ampak tudi, kdo boš v prihodnosti. Ko zavijemo na sosednjo spletno stran, pa beremo o tem, kako nikoli v življenju ni prepozno za spremembo. Za spremembo s kokakole na *diet coke*?

b) Besede

Podobno kot giljotina je tudi industrijski mehanizem svojo pot začel z dobrimi namerami. Ludvika XVI. so revolucionarji, čeprav so sprva strumno in ubrano nastopili proti smrtni kazni, bili primorani giljotinirati, sicer javnost ne bi razumela njihovega revolucionarnega sporočila. Kakšna ironija, da je smrtna kazen pod taktirko tistih, ki so jo sprva najbolj obsojali, v času njihove vlade postala pravilo, ki je naposled pogoltnilo še njih same. Kakšna ironija, da industrijski razvoj pridigamo s takšno gorečnostjo, da nam ga bo naposled uspelo spremeniti v njegovo lastno nasprotje, ki besedo »razvoj« uporablja zgolj in edinole še kot krinko. Ljudje se pač hitro navdušimo nad koncepti in idejami, besede se hitro sprevržejo v ideale, abstrakcija pa nas privlači, ker je tako skrivnostna in odmaknjena in nebeška; ker nam nudi neki oddaljeni cilj, ki ga nikoli ne bomo dosegli, zato ga lahko v neskončnost zasledujemo. Ponosno vzklíkamo »Živel razvoj, živel razvoj, živel razvoj!«, medtem ko se nekje v obskurnih predelih misli (nemške »Hintergedanken«, misli iz ozadja) zavedamo, da si en odstotek ljudi lasti večino svetovnega kapitala, da begunci množično umirajo na poti čez Sredozemsko morje in da se tajajo ledeniki, medtem ko si predsedniki grozijo s pritiskom na fiktivni gumb. Vse v imenu besede *razvoj*. Danton to besedo uporabi bolj poredko, saj je glede besed skrajno skeptičen. Jezik suče tako, da ga prav nihče ne razume. Svoji ženi pravi, da so njene besede mrtvaško poznavanje, Robespiera pa navihano opomni, da mu je spodrezal pete na čevljih. Je nekakšen zgodnji oznanjevalec lingvističnega obrata in modernizma.

c) Čas

Tudi čas in prostor sta abstraktna koncepta. Besede in simboli, ki jih v naši družbi uporabljamo, se navezujejo na čas in prostor, kot ga kolektivno razumemo ali želimo razumeti. Bral sem o nekem plemenu, ki uporablja isto besedo za »prej« in »potem«, saj oboje razume kot odklon od »sedaj«. Nasploh je za agrarne družbe, torej družbe, ki imajo neposredni stik s svojo zemljo in pridelki, značilno, da čas dojemajo ciklično, torej kot nekaj, kar se (v variacijah na temo) vedno znova ponavlja. Nietzsche, ki je pisal nekaj desetletij po Büchnerjevi smrti, sodobnega človeka postavi pred izziv: vpraša ga, kako bi se odzval, če bi izvedel, da se bo od neke točke dalje vse njegovo dotedanje življenje, brez novosti in odklonov, ponavljalo v neskončnost. Za človeka industrijske družbe pomeni taka misel močan udarec v glavo, saj je čas navajen pojmovati kot premico, na kateri se kopičijo vedno novi dogodki, življenje pa kot edinstveno potovanje od rojstva do smrti. Družba ga ves čas priganja v smer napredka, zato kupuje vedno hitrejša »kabine za potovanje skozi čas« (motor, avto, letalo, ladja), da bi lahko v svojo daljico



Mirjam Korbar

natrpal čim več dejavnosti. Pasivna aktivnost, obdobja sedenja in počitka, ki so pomemben sestavni del vsakdana nekaterih ljudstev, se v industrijskih družbah praviloma odvijajo od enkrat do dvakrat na leto, in sicer v posebnih, za to prilagojenih obmorskih krajih, ponavadi v paketu z drugimi, ločenimi aktivnostmi (spoznavanje kulturnih znamenitosti, kopanje v bazenu, odmor za kavo).

č) Zgodovina

Büchner se je, podobno kot Danton, znašel v nenavadnem zgodovinskem obdobju, v katerem so se spremembe dogajale s tako hitrostjo, da jim je verjetno lahko sledil zgolj nagonsko, skozi svoje pisanje. To se kaže v razdrobljeni dramski strukturi, ki deluje kot nekakšen kalejdoskop, kot kolaž recikliranih materialov in časov (približno ena četrtnina besedila *Dantonove smrti* je vzeta iz dejanskih govorov, tudi v *Vojčku* in *Lenzu* se prvine fikcije mešajo z dokumentarnostjo, preteklost s prihodnostjo, trenutki z dolgimi intervali); v temi žalovanja za spomini, ki jih golta zgodovinski čas; v pojmovanju življenja kot nečesa že vnaprej določenega, dela pa kot nečesa, kar je človek iznašel samo zato, da bi iz sveta pregnal neznosen dolgčas. Družbo, ki čas pojmuje ciklično, združujejo miti o božanstvih in nastanku sveta, monarhijo zgodbe o kraljevi družini, industrijsko družbo pa sanje o razvoju in zgodovinopisje. Ampak zgodovino vedno pišejo zmagovalci, česar se očitno zaveda nemški jezik, ki za zgodovino uporablja isto besedo kot za zgodbo, »Geschichte«. Vsako obdobje svet pripoveduje na drugačen način in nam s tem megli nepristranski pogled na živa telesa, ki so nekoč obstajala na Zemlji. Bodisi jim daje neki specifični simbolni pomen, jih povzdigne na piedestal ali pa potisne v prepad mrtvih svetnikov, skratka pretvori jih v hladne produkte zgodovinskega stroja. In te smrti, smrti svojih zasebnih čustvovanj, intimnih srečanj in notranjih bojev se, morda celo bolj kot giljotine, boji Danton. Boji se, da bo, podobno kot kipi Jezusa v Anderssonovih *Pesmih iz drugega nadstropja*, pretvorjen v ikono in odvržen na smetišče.

d) Spektakel

Naomi Klein v svoji knjigi *Doktrina šoka* piše o dveh sodobnih mučilnih tehnikah, ki jih je uporabljala ameriška vojska v vojni z Irakom. Ena izmed njih je pomanjkanje čutnih dražljajev, druga pa preobremenitev s čutnimi dražljaji. Prva deluje tako, da mučencu onemogoči vsa čutila (maska čez oči, čepki v ušesih, prekrite blazince na prstih), druga pa tako, da mučencu čutila preobremeni z raznimi dražljaji (glasna metal glasba, svetla projekcija, disko luči). V obeh primerih mučenec izgubi občutek za lastno identiteto, saj se človeška identiteta ohranja ali spreminja na podlagi informacij, ki jih dobi iz zunanjega sveta.

Podobno je z mediji in družbo. Kadar koli mediji želijo, da se družba ne ukvarja z vprašanjem pomembnih reform, preusmerijo pozornost na neko drugo temo, ki jo potem nekaj časa obdelujejo z vseh koncev in krajev. Tako so nekaj časa aktualni begunci, potem pravice istospolnih, potem pravice delavcev, nič pa ni »aktualno« toliko

časa, da bi do tega ljudje lahko razvili lasten odnos. Nihče se zares ne briga za te tematike, saj svoja strinjanja in nestrinjanja lahko preprosto poberejo iz Javnega sklada za možne odzive. Struktura spleta in televizijskega programa temelji na sopostavljanju popolnoma banalnih tematik z resnimi, tako da človek izgubi občutek za to, kaj se sploh dogaja in ničesar več ne more jemati brez pridiha ironije.

Tu govorimo o spektaklu, kot ga je v svoji knjigi *Družba spektakla* opisal francoski filozof Guy Debord. Debord je pripadal situacionizmu, ki je v industrializiranem in togem vsakdanu iskal načine za oživitve mrtvega družbenega življenja. Debord piše: »V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Podobe, ki so se odtrgale od vseh vidikov življenja, se stekajo v skupni tok, v katerem ne moremo več vzpostaviti enotnosti prejšnjega stanja. V vseh svojih specifičnih oblikah, naj bo informacija, propaganda, reklama, neposredna potrošnja razvedrilnih produktov, je spektakel model prevladujočega družbenega življenja. V invaziji produktov spektakla postaja stvarnost vedno bolj kontemplacija in vedno manj živa.«

In kaj je v družbi spektakla najbolj kruto, tisto, kar prav zares spominja na giljotino? To, da spektakel vsako živo stvar, vsak revolucionarni nagib, vsako čustvo in gibko besedo banalizira in pretvori v »zanimivost«, v potrošni produkt. Hipiji so se uprli potrošništvu samo zato, da so si strokovnjaki za marketing lahko čez noč izmislili nov marketinški sistem, ki se je podoba, imidž in glamur naučil prodati še njim. Namesto izdelka P(ovprečnež) je pač začel prodajati še izdelke A(vanturist), S(vetovljan), U(pornik) in D(uhovnež). Ni naključje, da sta podoben zaton doživela Debord in situacionizem. Tako kot pereče tematike, spektakel tudi znane osebnosti za nekaj časa povzdigne, jih pretvori v to, kar gledalci želijo videti, potem pa jih na hitro odslovi in odvrže na smetišče ikon. Spomnimo se na Amy Winehouse, Shelley Duvall in Monico Lewinsky, v Sloveniji pa na afero Baričevič. Pomislimo na vse muhe enodnevnice v glasbeni industriji. Spektakel nas pretvori v preproste potrošnike podob in dogodkov. Našo premico tako na gosto naseli z dogodki, da popolnoma poruši mejo med javnim in zasebnim. Vsako politično stališče lahko pretvori v nepomembni zasebni premislek, vsak zasebni premislek pa v »nevarno« politično stališče.

Je bila res giljotina tista, ki je Dantonu vzela glavo? In kaj nam glavo jemlje dandanes?



Gregor Gruden, Filip Samobor, Tjaša Železnik, Jure Henigman, Mirjam Korbar, Milan Štefe



Nika Švab

»KO JE NA PRAZNIK USTAVE STAL TAMLE POD SLAVOLOKOM, SEM SI MISLILA, TALE BI SE PODAL TUDI GILJOTINI.«*

Georges Jacques Danton, rojen 26. 10. 1759 v Arcis-sur-Aubeju, je bil sin odvetnika Jacquesa Dantona in njegove druge žene Marie-Madeleine Camus. Leta 1784 je diplomiral iz prava v Reimsu in odšel službovat v Pariz, kjer si je leta 1787 kupil pisarno. Ob izbruhu revolucije je bil na strani narodne garde, spomladi leta 1790 pa je z nekaterimi somišljeniki ustanovil kordeljerski klub. V tem času je Danton politično deloval zgolj na lokalni ravni. Pridružil se je tudi jakobinskemu klubu in kasneje postal ena izmed osrednjih osebnosti (francoske) revolucije.

Georges Danton ni bil človek dejanj, saj ni sodeloval v nobenih demonstracijah; njegova vloga v kasnejšem strmoglavljenju monarhije ostaja neznana, čeprav mu je bilo za to pripisanih mnogo zaslug. Ne glede na to, kako majhno vlogo je odigral pri strmoglavljenju kralja, so ga vseeno izvolili za pravosodnega ministra, toda na tem položaju ni ostal prav dolgo. Bil je tudi predsednik in gonilna sila odbora za občo blaginjo, v katerem je bilo še osem drugih članov konventa, kot predsednik pa je Danton imel glavno besedo. Po usmrnitvi Marije Antoanete je Danton radikalce premaknil bolj na sredino, saj so se mu usmrčitve začele upirati in jim je vedno bolj nasprotoval. Zaradi tega je Robespieru postajal sumljiv, zato ga je kmalu odstranil iz odbora za blaginjo; odbor se je postopoma spremenil v začasno vlado. Po atentatu na voditelja montanjarjev Jeana-Paula Marata, ki je bil zaboden 13. 7. 1793 v kadi, je sodni teror dosegel prvi vrhunec. Dantonova politična opredelitev je

* G. Büchner, *Dantonova smrt*, 4. dejanje, 8. prizor.

bila iz meseca v mesec vse bolj kompleksna. Ob različnih priložnostih je javno izražal podporo politiki odbora za občo blaginjo in strinjanje z njo, obenem pa v njej ni hotel več sodelovati. Predstavljal je glas ljudstva in kmalu se je začel zanimati za stabilizacijo revolucionarnega gibanja. Danton je bil voditelj. Bolj kakor kateri koli drugi revolucionar je bil v stiku z drugače mislečimi, se z njimi povezoval in iskal vzporednice z njihovimi prepričanji. Ljudi je navduševal s svojo radodarnostjo, preudarnostjo in spravljivostjo. Toda prav te lastnosti, ki so mu prinesle podporo ljudstva, so ga tudi politično paralizirale in nazadnje stale glave. Danes bi temu lahko rekli populizem ter tako mogoče razvrednotili Dantonova dejanja in njihov pomen za spremembo politične klime v Evropi. Mogoče pa Danton ni bil populist, ampak le strahopetec. Imel je ideje, ki jih je želel uresničiti, ni pa si upal mazati rok s krvjo ali izvrševati radikalnih dejanj. V tem zelo spominja na arhetip dvomljivca v literarni zgodovini, Hamleta. Takšnega ga je videl tudi nemški dramatik Georg Büchner, ki je v svojem po obsegu skromnem, po vsebini pa zelo bogatem opusu eno izmed najbolj znanih dramskih del, *Dantonovo smrt*, posvetil prav Dantonu in njegovemu večnemu boju s svetom in samim seboj.

Büchner je Dantona upodobil na način, ki ni v skladu s časom, v katerem je drama nastala. Tako kot Danton je tudi Büchner revolucionar na svojem področju. Čeprav je drama nastala v obdobju romantike, ima veliko realističnih prvin. Svet prikazuje takšnega, kakršen je, ne pa takšnega, kakršen naj bi bil. Pri zasnovi lika je posnemal Shakespearja: Danton je namreč v svojem nihilizmu in ničvrednosti jaza zelo podoben Hamletu, saj dvomi o upravičenosti obstoja sveta in je pesimistično pasiven. Danton, ki ima z Büchnerjem nekaj avtobiografskih lastnosti, v odnosu do Robespierrea kritizira tudi moralo. Ob vseh teh kompleksnih lastnostih drame in likov se Büchner ne trudi razložiti, zakaj je zgolj Danton zaradi nasilja izgubil vero v vrednote in zakaj je propadel njegov jaz, niti vrednot in načel Camilla, Lacroixa, Legendra in ostalih.

Kot literarni lik je Danton ustvarjen po Büchnerjevih merilih, idealih in avtobiografskih lastnostih. Je obupan revolucionar, ki ne zna pomagati državi, kar bi bilo sicer dobro za ljudstvo in moralno neoporečno. Že po prvem dejanju je razlika med aktivnostjo Robespierrovega in Dantonovega tabora velika – jakobinci so izjemno aktivni, prisluškujejo, imajo vohune, hujskajo proti dantonistom in vztrajajo pri svojem prav. Za razliko od Robespierrea je Danton pasiven lik, ki se mu zdi nastop v konventu nesmiseln, sprijaznjen je z revolucijo, in čeprav se z dejanji jakobincev nikakor ne strinja, se ne bo pretirano potrudil, da bi njihova dejanja zaustavil ali spremenil, saj se mu državljanji ne zdijo nezadovoljni. Danton se zaveda nesmiselnosti in neuspeha revolucije, saj gre pri njej le za prehod iz absolutizma v diktaturo – spremenil se je zgolj vladar, ne pa sistem. Je melanholičen in deloma vdan v usodo; po eni strani se mu ne zdi vredno ali smiselno nastopiti pred konventom, saj to ne bo prineslo sprememb, po drugi strani pa se še noč pred aretacijo prepričuje, da si ga odbor ne bo upal aretirati ter da je skupaj s svojimi somišljeniki na varnem. Lahko bi rekli, da je Danton največji zagovornik demokracije, saj se mu zdi glas ljudstva ključnega pomena za vpeljevanje sprememb, obenem pa se z ljudstvom marsikdaj ne strinja in bo svoja osebna

prepričanja raje pozabil, kakor da bi jih aktivno zagovarjal in skušal koga prepričati v svoj prav. Danton ne ločuje med pasivnimi in aktivnimi državljani, kar pogosto počnemo danes. Vsi se mu zdijo enakovredni in upoštevanja vredni, čeprav velik del ljudstva zagovarja javne usmrčitve. Vprašanje je, ali so tovrstna Dantonova prepričanja korektna v odnosu do institucije vlade in voditeljev ter ali gre pri tem za izmikanje odgovornosti oziroma za nepripravljenost prevzeti le-to nase.

V zasebnem življenju je Danton približno enako nezrel kot v svojem političnem delovanju, vsekakor pa je manj pasiven. Je izjemno hedonističen, uživa ob kartanju, popivanju, obiskovanju bordelov in zapravljanju denarja (tudi njegovo vprašanje je bilo večkrat stvar debate). Oblači se v lepa, draga oblačila, pije imenitno vino iz srebrnih bokalov. Zavrača krepost, ne razume Robespierrea, ki hoče kaznovati vse razvratneže zavoljo socialne revolucije.

»*Pa kako si tako kreposten, Robespierre* – Nič denarja nisi vzel, nobenih dolgov napravil, pri nobeni ženski nisi spal, zmeraj si nosil spodobno suknjo in nikoli se nisi napil. *Robespierre, nesramno si pravičen. Mene bi bilo sram, ko bi se trideset let s takšno moralno fiziognomijo podil med nebom in zemljo. Zgolj zaradi bedastega zadovoljstva, češ drugi so slabši od mene.*«

Med lastnostmi Dantona kot zgodovinske osebnosti, ki jih v dramo vključi Büchner, pa pri Dantonu kot dramski osebi ni omenjen neznani izvor njegovega bogastva; le-to je pri Dantonu kot zgodovinski osebnosti najbolj polemično vprašanje. Je pa Büchner v dramo vključil nekaj Dantonovih razlogov, zakaj je bil v letih pred smrtjo politično pasiven. V zgodovinopisju so navedeni razlogi za njegov odstop s položaja predsednika odbora za občo blaginjo, ni pa omenjeno, zakaj odbor ni deloval. Büchner sicer Dantonu pripiše še uživaštvo, sicer lastnost historičnega Dantona, beg v bordele in alkohol ter uteha, ki je je ob tem deležen, pa Dantonu kot literarnemu liku dodaja še nekaj tragičnosti.

Danton zavrača krepost in pregreho, zagovarja obstoj epikurejstva; epikurejce razdeli na grobe in rahločutne. Ne zdi se mu prav, da je krepost merilo za aretacijo, saj če s tem ne škoduje drugim, je to zgolj njegova stvar, drugi pa naj se ne bi menili za to; sicer pa zagovarja uživanje v življenju, češ da mu drugega na tej točni ne preostane, kar je posledica njegove nemoči. Danes bi Dantona umestili med pripadnike levosredinskih strank, v Sloveniji bi bil verjetno član Socialnih demokratov ali pa Stranke modernega centra. Kritiki teh strank bi mu rekli »salonski levičar« ali »salonski revolucionar«. Sam pravi: »Revolucija žre lastne otroke.« Danton je žrtev revolucije. Je hkrati njen oče in sin, tudi vsi idejni vodje v svetovnih revolucijah so slej ko prej žrtve lastnega režima. Že v samem začetku je obsojen na propad; če revolucija uspe, bo Danton krvav tiran, tako kot Robespierre. Če revolucija ne uspe, pa je bil v svojih dejanjih pač neuspešen. Ta odnos spominja na odnos očeta in sina pri Kralju Ojdipu, ko sin samemu sebi postane oče. Pri Dantonu gre torej za motiv Ojdipa na ravni sistema, ureditve države. Pa tudi francoska revolucija je mati vseh revolucij, njihova začetnica, utemeljiteljica in idejna vodja, iz njenih napak pa se nobena kasnejša ni nič naučila; dobro stoletje kasneje je skorajda identična usoda doletela oktobrsko revolucijo.



Tina Potočnik Vrhovnik

Lik Georges-a Dantona bi prav tako lahko opredelili z izrazi »fatalistični lik«, »nihilist« in »odvečni človek«, nadpomenka vseh teh motivov pa je tudi tukaj avtobiografski motiv. Tako Büchner kot Danton sta vdana v usodo, ne najdeta smisla v trudu za obče dobro, za boljši jutri. In prav zaradi teh lastnosti se počutita odtujeno od ostalih, odveč in nista zmožna najti stika s stvarnostjo. Ne priznavata družbenih konvencij ali avtoritet (boga, sodstva ...), sta razdvojena in ne verjameta več niti v dolžnosti. Prav zaradi svojih idealov, ki nimajo nič skupnega z ideali drugih, sta zdolgočasena, zato ne vesta, kakšna je njuna družbena vloga in kaj njun življenjski cilj. Tudi fatalizem so propagirali že grški klasični tragiki – vdanost v tragično usodo in smrt, ki pa ni nujno odrešitev, kot recimo pri Sizifu. Podzvrst fatalizma je med drugim »fatalizem zgodovine«, v katero verjame tudi Danton. Do sprememb nas ne bo pripeljalo poznavanje zgodovine, prav tako ideje ali ljudje ne bodo spreminjali zgodovine. Kar bo, pač bo. Zgodovina se ponavlja, zato lahko le predvidimo nekatere ključne prihajajoče dogodke. Vprašanje pa je, ali imamo v današnjem sistemu vpliv na spremembe. Ali lahko en človek spremeni mnenje drugih? Kasneje se je tudi Brecht spraševal, ali je smiselno spreminjati svoje lastno vedenje in pričakovati spremembo sistema ter ali je za spremembe najprej nujna sprememba sistema in šele nato posameznikova prilagoditev.

Po Aristotelu mora vsak dramski lik na tak ali drugačen način zaiti v usodno nesrečo, *hamartio*, in se v danem trenutku napačno odločiti, torej mora biti zmotljiv. Vsak dramatik naj bi pri ustvarjanju lika pred seboj imel štiri lastnosti: lik mora biti dober, umesten, dosleden in v skladu z izročilom. Etična odličnost lika se odraža v neki odločitvi; gre za odločanje, kaj je prav in kaj ne, in pri tem odločanju posledice jemlje nase. Kaj pa je Dantonova hamartija? Mogoče prav premalo sprejetih odločitev? Kot tragični lik naj bi predstavljal ljudi, ki so v vsakdanjem življenju boljši od posameznika. Pa je res tako? Zdi se ravno prav človeški in zmotljiv, da se povprečni bralec z njim lahko identificira. Je mogoče to Büchnerjeva usodna napaka in Danton ni pravi tragični lik? Za Dantona in Büchnerja je edina odrešitev smrt – očita si sodelovanje pri septembrskih umorih, ko je še sodeloval z Robespierrom, in ne more upravičiti svojih dejanj. Toda ta dejanja niso pravi razlog za njegovo smrt; njegovim krvnikom se to ne zdi napačno, krivično dejanje in v tem se tudi kaže paradoks Dantonove krivde: usmrčen bo zaradi nečesa, s čimer ni škodoval nikomur, zaradi svoje domnevne sprijenosti, zločini, ki si jih sam ne more oprostiti, pa so za nasprotnike dobra, revolucionarna dela, malodane Dantonove zasluge in doprinos k revoluciji. Še najbolj iskren odnos ima Danton s svojo mlado ženo Julie, ki ga brezpogojno ljubi in mu je popolnoma vdana. Ve, da ji Danton ne zaupa povsem in je v svojih čustvih bolj zadržan od nje, njegov cinizem pa mu ne dovoli, da bi sam zaupal njej in se ji odprl. Počuti se nerazumljenega in osamljenega, toda ko pomisli, da ga bodo mogoče kmalu usmrtili in bo ločen od svoje Julie ter dejansko sam, ga zajame panika in v agoniji zajoče. S tem pokaže tudi svojo nezrelo plat, saj je njegov odnos z Julie precej podoben odnosu med ljubečo materjo in najstniškim otrokom; načeloma so starši nadležni in nas ne razumejo, toda v trenutkih slabosti bomo prav pri njih poiskali uteho.

Lik Dantona se v drami ne razvije, priča smo le njegovi stagnaciji in fizičnemu propadu. Kljub odsotnosti konflikta pa je Danton ena izmed najmočnejših in najbolj markantnih figur svetovne dramatike. Poraja se vprašanje, kaj označuje naslov *Dantonova smrt*. Katera smrt je mišljena? Prikazana smrt, torej opis poslednjih dni v življenju francoskega revolucionarja Georgesa Dantona in njegova usmrnitev? Ali je imel Büchner pri tem v mislih smrt revolucionarja Gerogesa Dantona in njegove politične aktivnosti ter se je tako njegova smrt že zgodila, ko se je odcepil od Robespierra in prelivanja krvi z giljotino? Je smrt mogoče metafora za njegovo pasivnost? Szondi trdi, da »Dantona ne označuje zgolj to, da mora umreti, temveč tudi, da ne more umreti, ker je že umrl. Iz življenja, ki ga doživljamo kot »biti mrtev«, ne vodi nobena pot: njegov zaključek je giljotina, ki naleti na negibno telo junaka, kot da bi slednji že doživel smrt. Pod giljotino pride Büchnerjev junak do stopnjevanega izraza o sebi: Dantonova smrt je Dantonovo življenje.« Danton je prvi pasivni dramski junak in poraja se vprašanje, kaj bi se z njim kot likom zgodilo, če bi revolucija uspela. Bi sploh obstajal, bil vreden preizpraševanja? Bi Hamlet bil del literarnega kanona, če bi vedel, da bo mir dosegel s Klavdijevim umorom in ga izvršil že prvo noč? Najverjetneje ne.

Literatura

Kranjc, Mojca, 1997: Vse moje bitje je v enem samem trenutku. *Büchner, Georg: Drame in proza*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga. 253–267.

Lefebvre, Georges, 2007: *Francoska revolucija*. Ljubljana: Študentska založba.

Szondi, Peter, 1978: *Schriften 1*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.



Jure Henigman, Gregor Gruden, Filip Samobor

MATEJ PUC

Nagrada Prešernovega sklada

za več vlog, ki jih je ustvaril v zadnjih letih v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Obrazložitev Zale Dobovšek, članice strokovne komisije za scensko umetnost:

Matej Puc, od leta 2005 stalni član igralskega ansambla Mestnega gledališča ljubljanskega, je v zadnjem desetletju tako matičnemu gledališču kot slovenskemu kulturno-umetniškemu prostoru pustil pečat igralca s prepoznavnim osebnostnim in igralskim profilom. V tem času je v več kot štiridesetih vlogah izkusil paleto igralskih izzivov, ki so se gibali v polju komedije, melodrame, muzikala, postdramskih form, kabareta in vzgojno-pedagoških projektov. Širok spekter režijskih estetik ga je izoblikoval v igralca, čigar princip delovanja se izogiba shematičnim pristopom v oblikovanju in razumevanju posamezne vloge, zato sta njegova navzočnost in nastop na odru vedno nepredvidljiva, občinstvu pa še neraziskana. Njegova pojavnost (ta se ob dobrih igralcih vedno neločljivo, a odmerjeno dotika tudi zasebne) je ne le sveža, večstranska in razgledana, temveč tudi senzibilno dojemljiva za večplastnost gledališke umetnosti, ki naj – če želi izživeti vse svoje potenciale – vedno ostaja kreativno naivna ter dovzetna za vse sloge uprizarjanja. Puc je prepričljiv v dramskem okolju in izvrsten v performativnih metodah odrskega izražanja.

Celotno obrazložitev je objavljena na www.mgl.si.

Iskreno čestitamo!

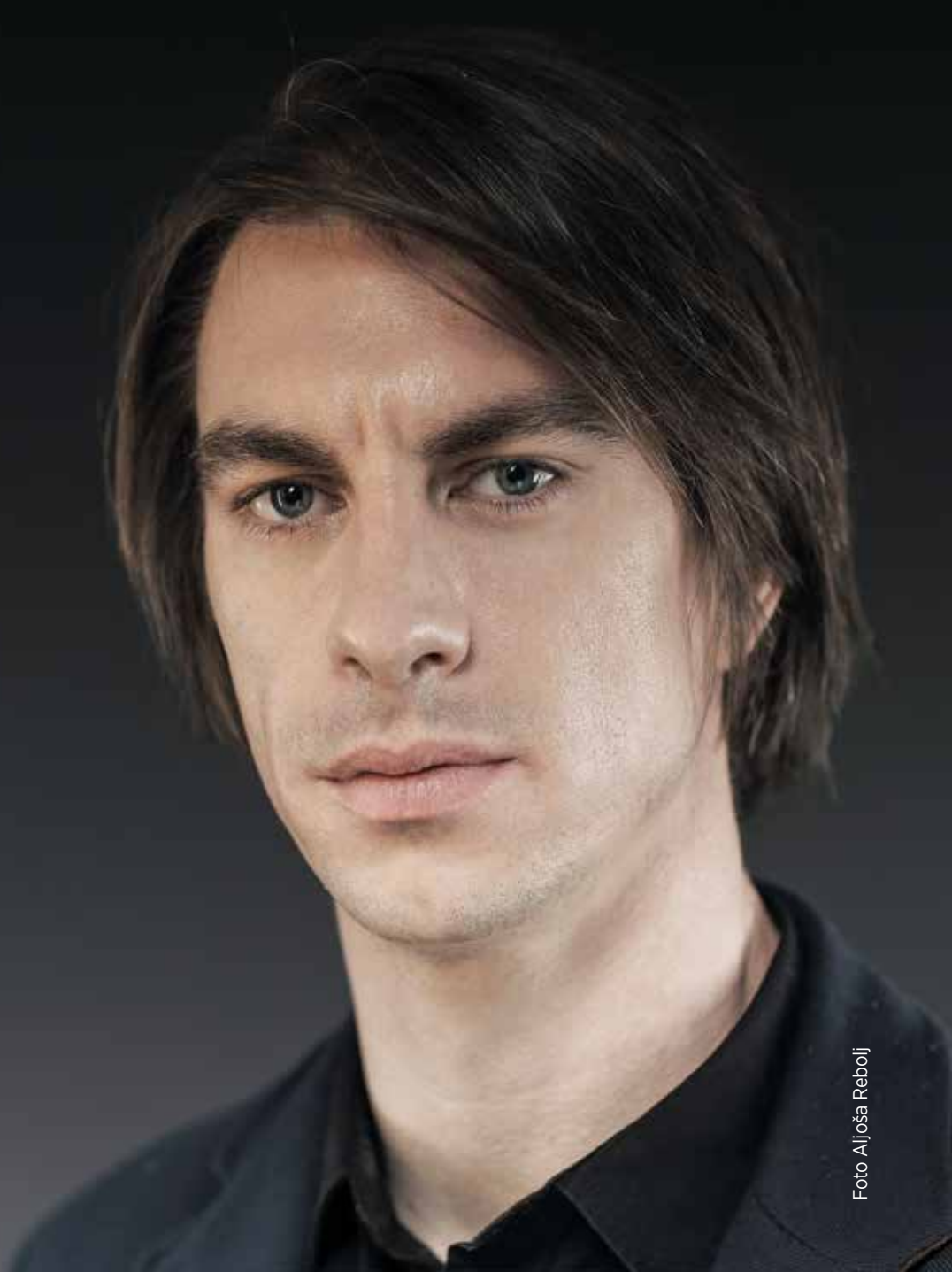


Foto Aljoša Rebolj

JURE HENIGMAN

Nagrada Sklada Staneta Severja za leto 2017

za vloge Leonca v Büchnerjevi igri *Leonce in Lena* (režiserka Mateja Kolečnik), Alberta v Schimmelpfennigovi božični igri *Zimski Sončev obrat* (režiser Juš A. Zidar), Anatola Vasiljeviča Kuragina v uprizoritvi dramatizacije Tolstojevskega romana *Vojna in mir* (režiser Silviu Purcărete) in Anžeta v kriminalki Nejca Gazvode *Vranja vrata* (režiser Aleksandar Popovski)

Iz obrazložitve

Kot princ Leonce iz Büchnerjeve igre *Leonce in Lena* Jure Henigman v svoji figuri utelesi, zgosti in obteži domišljen koncept celotne uprizoritve. Henigman je s princem njegov pomenski in kompozicijski center, absolutna instalacija praznine duha, žlahtne in vzvišene aristokratske brezdelnosti ter cinične dolgočasnosti. V tej nenavadni vizualni podobi ustvari zares poseben, samosvoj in natančno skoncentriran igralski izraz. V družinski božični igri *Zimski Sončev obrat* je njegov Albert povsem vpotegnjen vase in poln zavrtega hotenja, ki ga v vsiljeni situaciji božičnih obiskov izrazi v neposrečenih poskusih distanciranega umika, z neukrotljivo razdraženostjo in paničnimi napadi ob kupu telesnih bolečin, ki jih zatira s tabletami in alkoholom. V uprizoritvah *Vojna in mir* ter *Vranja vrata* pa dokaže, da se izvrstno znajde tudi kot igralec v večjem planu kompleksno prepletene zgodbe in uprizoritvene kompozicije.

Celotna obrazložitev je objavljena na www.mgl.si.

Iskreno čestitamo!

Georg Büchner
DANTON'S DEATH

Dantons Tod, 1835

Drama

Premiere 8 March 2018

Translator **BRUNO HARTMAN**

Director **ALEKSANDAR POPOVSKI**

Dramaturg **EVA MAHKOVIC**

Set designer **NASTJA MIHELJAK**

Costume designer **JELENA PROKOVIĆ**

Composer **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Language consultant **BARBARA ROGELJ**

Lighting designer **BOŠTJAN KOS**

Assistant to director **JAKA BOMBAČ**

Assistant to costume designer **NINA PRELOVŠEK**

We thank the musicians Nikola Semic (violin) and Luka Ipavec (trumpet).

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Technical coordinator **Branko Tica**

Sound master **Sašo Dragaš**

Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylists **Jelka Leben** in **Mirela Brkić**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Erika Ivanušič**

Props master **Sašo Ržek**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Five years after the onset of the French Revolution, the Jacobins, members of a revolutionary political movement, have taken power in France. Led by the radically extreme Robespierre, they terrorize the citizens by a tireless use of the guillotine to decimate the ranks of potential traitors of the Revolution. One of the leaders of the early Revolution, Georges Danton, is tired of bloodshed, instigated by the revolutionary zeal, and begins to withdraw from politics, seeking the company of friends, cards and women instead. His political ally and friend Camille Desmoulins implores him to use his influence and stand up against Robespierre and his reign of terror. Robespierre, seeing his enemies everywhere, remains adamant and continues to advocate extreme measures – in particular the callous executions that are regarded as the only safeguard of the newly formed ideals of the French Republic, as opposed to the rule of the privileged classes, the aristocracy, the royalists and their supporters. Robespierre arrests Danton and delivers him to the National Convention, which is ambivalent, following the executions of numerous political opponents, whether they should annihilate Danton, the man who saved France in 1792. Robespierre, speaking on behalf of the country and the Revolution, which, according to a historical rule, devours its own children, as this is its nature and precondition of freedom, convinces the deputies that Danton is guilty. Standing trial at the revolutionary court, Danton urges people to turn against Robespierre and his dictatorship that is bound to drown the Republic in blood. The people initially support him, but then the scales suddenly turns ...

Danton's Death (1835) was the first play written by a German playwright Georg Büchner, who is considered, alongside Heinrich Heine and Goethe, one of the most prominent representatives of the so-called German Vormärz (pre-March) period. In literature, the movement was committed to the emancipation of the individual and liberal political principles. The first edition of *Danton's Death* contained extracts from historic political speeches and is thought to be one of the earliest examples of documentary playwriting. It was heavily censored and did not receive its premiere until 1902 – almost seventy years after Büchner's death.

Cast

Georges Danton **MATEJ PUC**

Maximilien Robespierre **JURE HENIGMAN**

Julie Danton **TJAŠA ŽELEZNIK**

Marion **TINA POTOČNIK VRHOVNIK/
NINA RAKOVEC**

Camille Desmoulins **FILIP SAMOBOR**

Louis Antoine de St Just **GREGOR GRUDEN**

Mirjam Gobec **MIRJAM KORBAR**

Milan Množina **MILAN ŠTEFE**

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje