

Amfiteatrov simpozij na temo

KASTRACIJA POLITIČNEGA IN SODOBNO SLOVENSKO GLEDALIŠČE

ki ga organizirajo

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,

Slovenski gledališki inštitut in

revija za teorijo scenskih umetnosti **Amfiteater**

v prostorih Slovenskega gledališkega inštituta v Ljubljani, v torek, 7. novembra 2017.



Amfiteatrov simpozij
KASTRACIJA POLITIČNEGA IN SODOBNO SLOVENSKO GLEDALIŠČE
organizirajo

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,
Slovenski gledališki inštitut in
revija **Amfiteater**

Slovenski gledališki inštitut (SLOGI), torek, 7. novembra 2017

Vodja simpozija: Tomaž Toporišič

Pripravljalni odbor: Mojca Jan Zoran, Aldo Milohnič, Maja Šorli, Tomaž Toporišič

Za pomoč pri izvedbi se zahvaljujemo Mihaelu Čepeljniku in sodelavcem SLOGI.

Uredil: Tomaž Toporišič

Oblikovala: Nina Šturm

Izdal: SLOGI, zanj Mojca Jan Zoran

Ljubljana, november 2017

Zahvala: Raziskave za ta simpozij je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, »Gledališke in medumetnostne raziskave«).

Videti je, da sta se v zadnjem desetletju ponovno okrepili angažiranost in političnost slovenskega gledališča, ki lastne umetnostne prakse konceptualno povezuje s političnim aktivizmom. Kot da bi se gledališče spet začelo akutno zavedati, da je »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou), iz česar po eni strani izhaja etična odgovornost, po drugi pa zavest o politični moči, ki je vpisana v uprizoritvene postopke. Čeprav se sodobno slovensko gledališče zaveda svoje družbene funkcije, je vprašljiv njegov realni politični doseg, saj je zadovoljitev potrebe po kritičnosti lahko tudi generator zgolj navidezne političnosti, ki nima dejanskega, materialnega vpliva na družbene spremembe.

Nove manifestacije političnega v gledališču so vedno manj dramske in vedno bolj postdramske. Prehajajo v postdramski performans, ki uveljavlja novo obliko političnosti, postavljajočo v središče »diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in 'material' odrske stvaritve, ne kot njenega vladarja« (Lehmann). A političnost postdramskega gledališča je apolitična (kastrirana), če njegove strategije uprizarjanja – kljub neposrednemu nagonarjanju občinstva – ostajajo onkraj prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih. Vprašanja, ki se zastavljajo o sodobnem gledališču in njegovi političnosti, so torej naslednja:

1. Kako se v obdobju »tekoče moderne« (Zygmunt Bauman) obnaša gledališče kot nekoč »privilegirana oblika spektakelske funkcije« (Zoja Skušek)?

2. Mar živimo v svetu, v katerem je kastracija političnega popolna, moč posamezniku, gledališču in kulturi (ne glede na spol) pa odvzeta, tako kot tudi izvor moči?

3. Mar živimo v svetu, v katerem kapital kot abstraktna (toda še kako dejavna) avtoriteta daje potrditve izključno tistim, ki ga reproducirajo in povečujejo?

4. Na kakšen način je sodobno slovensko gledališče izpostavljeno simbolni kastraciji, zaradi katere ne more pričljivo odgovoriti na vprašanje, ki mu ga nalaga simbolni mandat: kako biti in kako delovati politično v globaliziranem svetu tekoče moderne?

5. Koliko in zakaj se večja prepada med nazivom politično gledališče oziroma politika gledališča in tem, kar tovrstna umetnost lahko naredi? Zakaj politična umetnost ne more zapolniti te vrzeli?

6. Aktivna participacija gledalca, ki je pogosta uprizoritvena metoda sodobnega političnega gledališča, naj bi prispevala k njegovi večji kritičnosti. A hkrati se zastavlja vprašanje, ali ni ta (za)igrana subverzivnost zgolj potuha gledalca, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti politični pasivnosti v vsakdanjem življenju?

7. Kakšno je torej stanje političnega v sodobnem gledališču v Sloveniji?

Vodja simpozija in člani pripravljalnega odbora: Tomaž Toporišič, Mojca Jan Zoran, Aldo Milohnič in Maja Šorli

PROGRAM SIMPOZIJA

9.15 Prijava

9.30 Odprtje in uvodno predavanje

Lev Kreft: Kastracija političnega, nakar še policija

10.30 Politično in (ne)moč

Blaž Lukan: Nemoč političnega. Moč igre

Aldo Milohnič: Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču

Barbara Orel: K politikam (gledalčeve) odgovornosti

11.45–12.00 Kratek odmor

12.00 Strategije političnosti danes

Gašper Troha: Kastracija političnega: Ljudski demokratični cirkus Sakešvili

Andreja Kopač: Kastracija političnega kot atrakcija dionizičnega

Krištof Jacek Kozak: Gospodična Evropa in bridka smrt

13.30–15.00 Odmor za kosilo

15.00 Kastracija političnega od gledališča do performansa

Tomaž Toporišič: Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču? Primer Oliver Frljić.

Nika Leskovšek: Spremenjene strategije političnosti v sodobnih scenskih umetnostih

Nenad Jelesijević: Čakajoč politično: k protagonizmu v performansu

16.45 Diskusija in zaključne besede

Delovni jezik simpozija je slovenščina.

Nika Leskovšek

Spremenjene strategije političnosti v sodobnih scenskih umetnostih

Po letu 1991 se v slovenskem prostoru zgodi premik, ko se Slovenija osamosvoji od Socialistične federativne republike Jugoslavije in s tem aktom prekine z enopartijskim političnim sistemom ter ga nadomesti z večstrankarskim sistemom predstavniške demokracije in z neoliberalnim tržnim kapitalizmom. Prostor kolektivnih, množičnih in v gradnjo skupnosti usmerjenih akcij zamenja logika individualizma in kompetitivnih odnosov za preživetje na trgu. V devetdesetih se lyotardovske velike zgodbe v slovenski kulturni in družbenopolitični krajini zamenjajo z majhnimi, hkrati pa se teme obravnave v gledališču vedno bolj selijo od centra na obrobje, od junakov k obravnavi generičnih, celo marginaliziranih posameznikov, predvsem pa se teme iz prostora javnega premikajo v prostor zasebnega.

Prispevek bo raziskoval premik v strategijah nagovarjanja gledalca, ki ga povzročajo spremembe v družbenopolitičnem kontekstu. Poskušali bomo preveriti možnosti alternativnih načinov političnosti, ki odgovarja novim okoliščinam. Teza je naslednja: morda alternativne političnosti sodobnih uprizoritvenih praks ne gre iskati v renomiranih ali v samooklicanih družbeno angažiranih predstavah, ki so povezane z neposredno, včasih plakatno družbeno kritičnostjo ali vezane na dnevnapolitična dogajanja in svetovne družbene premike, ali v predstavah, ki z udarnimi strategijami skušajo dregniti gledalca, ga integrirati v vizijo gledališke uprizoritve ter spodbuditi njegovo angažiranost. Zato bo prispevek skušal ugotoviti aktualnost ter politično učinkovitost tistih uprizoritvenih pristopov, ki v ospredje postavljajo delovanje posameznika, njegov celostni psiho-fizični, emocionalni in ekonomski ustroj; formalno in estetsko pa so vezani na bolj komorne, intimistične, zasebne scenske postavitve ter stavijo na premike v družbenem mikrokozmosu ali posameznikovi osebni biopolitiki.

Nika Leskovšek je mlada raziskovalka-asistentka na AGRFT Univerze v Ljubljani, kjer trenutno pripravlja doktorsko disertacijo. Diplomirala je iz dramaturgije na AGRFT ter iz filozofije in primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Deluje kot praktični dramaturg in gledališki teoretik. Svoje analize objavlja v različnih strokovnih publikacijah: *Sodobnosti*, *Dialogih*, *Maski*, *Literaturi* in *Dnevniku*. Je prejemnica štipendije Ustanove Tarasa Kermaunerja za raziskovanje sodobne slovenske dramatike. Kot članica strokovnih žirij je sodelovala na različnih festivalih (Teden slovenske drame, Dnevi komedije, Bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije).

Nenad Jelesijević

Čakajoč politično: k protagonizmu v performansu

Če strategija uprizarjanja ni dovzetna za skupno, je njen domet le reprezentativen in ne moremo govoriti o resničnem političnem, ki lahko vznikne v performativnem. Temu pritrjuje trend prizadevanja za udeležbo gledalcev, saj participativnost sama po sebi še ne pomeni političnosti. V dominantni sistem umetnostne produkcije je vpisano načelo nevtralizacije kritike, ki ji je politično sicer imanentno, zato ni pričakovati, da bi ga generirala gledališka Institucija. To jalovo pričakovanje spominja na ključni problem: ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije.

Ko govorim o političnem v performativnem in obratno, mislim na relacije med vsemi akterji v prostoru-času performansa, saj je le v njih potencial, ki se lahko politizira ali pa ponikne v apolitični reprezentaciji. Kako torej vzpostaviti določene silnice, ki rahljajo vnaprej zamejene funkcije (igralke, gledalca, režiserke, dramatika, dramaturginje, scenografa, kritičarke); kako se med izvajanjem opreti na moč protagonizma vseh (kogar koli – v rancièrovskem pomenu) in kako doseči, da ta moč deluje politično emancipatorno? Tovrstno opolnomočenje se lahko udejanji, če so, z določenimi postopki, ki so stvar invencije v konceptu, zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije*. V njej je tako rekoč v samem umetniškem delu mogoč prostor politične govorice, pri čemer je nujen premik z ravni odpiranja družbenih vprašanj h kritiki v domeni čutnega oziroma od uprizarjanja k meta-performativnemu. Ta zavestno utopična gesta mimogrede razkrinka zaigrano angažiranost narodnega gledališča. Odgovor ni v območju udobja, temveč užitka.

Nenad Jelesijević je kritik in teoretik performansa, sodobnih scenskih umetnosti in filma. Raziskuje kritično umetnost, estetizacijo upora in potencialne dezidentifikacije. Doktoriral je iz filozofije in teorije vizualne kulture s tezo o kritični umetnini in simbolnem kapitalu (Univerza na Primorskem), magistriral pa iz videa in novih medijev (Univerza v Ljubljani). Kot predavatelj gostuje na kulturološkem oddelku Fakultete za družbene vede v Ljubljani in drugje. Soustanovil je zavod za umetniško produkcijo in raziskovanje Kitch v Ljubljani, kjer soustvarja umetniško-raziskovalne projekte s fokusom na teorijah in praksah performansa. Dejavnen je v performerskem tandemu Kitch.

Krištof Jacek Kozak

Gospodična Evropa in bridka smrt

Evropa kot zbirni pojem izvornega kulturnega kapitala, kot ekonomska entiteta, predvsem pa kot politična struktura je v slovenski dramatiki zadnjega časa nadpovprečno prisotna. Evropa je na primer prav kot koncept, ki je izdal svoj izvor, našla pot v naslove besedil treh med najbolj produktivnimi dramatikami: M. Zupančič, V. Möderndorfer, S. Semenič. Vsa tri besedila ubesedujejo »propad« Evrope predvsem zaradi njenega v zadnjih desetletjih vse bolj izrazitega podrejanja ekonomskemu diktatu neoliberalizma z onstran Atlantika, pri čemer gre še najdlje oziroma najbolj radikalno zastavi problem zadnje omenjeno besedilo, pravkar objavljeno tudi v knjižni obliki.

Vseeno pa se uprizoritev in besedilo v nekaterih bistvenih detajlih bistveno razlikujeta. Pričujoči prispevek se namerava osredotočiti na ugotavljanje in osmišljanje razlik med izvedeno različico besedila mi, evropski mrlič S. Semenič, kakor je bila predstavljena v Slovenskem mladinskem gledališču v režiji S. Horvata junija 2016, ter sedanjo knjižno varianto drame. Ne glede na svojo radikalnost je bilo besedilo – po besedah ustvarjalcev – le »izhodišče za predstavo« (<http://www.mladinsko.com/predstave/ponovitve-201617/mi-evropski-mrljci/opis/>, 13. 7. 2017), ki so si jo zamislili kot formo “sodelovalnega” gledališča, torej z vplivom vseh sodelujočih na uprizoritev, ter z zaostritvenimi dodatnimi posegi v tkivo teksta. Uprizoritev tako samovprašujoče postavlja pod vprašaj današnji pomen in smisel angažiranega gledališča, pri čemer se – kot rezultat – oblikujejo predvsem vprašanja o njegovi moči, dosegu in namenu, o katerih pa – s precejšnjim (samo)uvidom – podvomijo tudi že ustvarjalci sami.

Krištof Jacek Kozak je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa 2003 na Department of Comparative Literature, Religion, Film/Media Studies na University of Alberta v Edmontonu, Kanada. Na začetku leta 2005 se je zaposlil na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije na Univerzi na Primorskem. K. J. Kozak je objavil dve monografiji (druga je izšla v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in tudi dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah.

Tomaž Toporišič

Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču? Primer Oliver Frlijić

Z uporabo primerov nekaterih najbolj provokativnih predstav Oliverja Frlijića, predstavljenih v slovenskem, evropskem in izvenevropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Balkan Macht Frei*, *Naše nasilje vaše nasilje*, *Klatva*), bomo v prispevku spregovorili o posebnih taktikah tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. S pomočjo te posebne strategije igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na to, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano. Frlijićeve predstave v gledalcih zadnja leta ustvarjajo vedno močnejše občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča, hkrati pa tudi o mejah politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo semiotike teh posebnih Frlijićevih gledaliških strojev in reakcij na njegove predstave bomo skušali odgovoriti na vprašanje, ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike in na ta način spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma? Ali na ta način lahko npr. relevantno odpirajo vprašanja begunske krize, novih političnih meja znotraj Evrope, novih oblik orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov? Lahko tovrstna kritika spodkoplje neoliberalno ideološko ozadje evropske družbe? Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbolj banalne mehanizme vizualne kulture kot orodje za kritiko žargona pravšnjosti posttranzicijske »Evrope več hitrosti« ?

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature (predvsem interakcije med obema področjema) ter semiotika kulture in kulturne študije. Za svoje delo je prejel več nagrad.

POVZETKI PRISPEVKOV IN PREDSTAVITVE REFERENTOV

Lev Kreft

Kastracija političnega, nakar še policija

1. Kastracija političnega je hkratni odvzem moči in užitka, vendar to ne pomeni, da tisti brez moči ne morejo uživati v kastraciji policije, čeprav razen ob redkih historičnih priložnostih predvsem v fikciji, zlasti gledališki.
2. Heglov *Doppelsatz* »Kar je dejansko, je umno, in kar je umno, dejansko je« je sprožil vse vrste razlag tja do tiste, zaradi katere je bil uvrščen med protonaciste: »Kar je realno, je umno, in kar je umno, je realno.« Čeprav nam ne gre za pravilnost interpretacije, pa je za aktivistično in angažirano gledališče zelo pomembno, da se da um povezati z aktualnostjo brez sklicevanja na realnost in naslonitve na njeno že doseženo razumno ureditev. Še več. Gledališče je posledično aktualno le tedaj, kadar je umno, in ne tedaj, kadar je realno. Od tod tudi Brechtova zamisel aktualnega gledališča, ki zaustavlja iluzijo v njeni ideološki funkciji potrjevanja realnega in ohranja fikcijo v njeni umni in aktualni funkciji.
3. Petdeset let je minilo, odkar je Michael Fried razglasil gledališče za ne-umetniško zvrst. Estetski modernizem naj bi proizvajal samozadostna umetniška dela, ki ne računajo z občinstvom, česar gledališče principiелno ne zmore. Teatralnost je zaveza med uprizoritveno umetnostjo in občinstvom o aktualnosti fikcije, ki je medsebojno razmerje med obema. Niti performans se fikcije ne more znebiti, razen kadar neha biti uprizoritev in postane – rimski spektakel. Georges Didi-Huberman razkrije v Friedovem proti-gledališkem besnenju ozadje: tesnoba kastracije v tem, kar vidimo in tistem, kar hkrati gleda nas.
4. Diagnoze o tistem, kar je v sodobnosti, menijo, da gre za tranzicijo v postkapitalizem, ki je tvegana in negotova. V tveganih in negotovih razmerah uspeva »subjektivni dejavniki«. Gledališče je med močnejšimi subjektivnimi dejavniki, aktualnost pa dosega, kadar vzame svojo vlogo kot taktično v de Certeaujevem pomenu in se s tem postavi na mesto plebejskega pogleda.
5. Dva tuja politična misleca političnega sta označila civilno-družbena gibanja osemdesetih let, kamor je tedaj sodilo tudi gledališče z uprizoritvenimi umetnostmi – David Held z modeli demokracije in John Keane s teorijo civilne družbe. Kaj pravita v sodobnosti o sodobnosti?

Lev Kreft je po izobrazbi filozof, po usmeritvi estetik in filozof športa, po zaposlitvenem kolobarjenju kulturni delavec, politik in univerzitetni profesor. Raziskovalno se je ukvarjal z estetiko avantgard, s postmodernizmom in kulturnim obratom, z zgodovino estetike, s konfliktnimi točkami kulturne zgodovine in teorijami sodobne umetnosti pa tudi z marksistično estetikom, marksizmom in Marxom. O vsem tem je objavljajl po revijah doma in v tujini, njegovi novejši knjigi pa sta Levi horog (2011) s področja filozofije športa in Estetikov atelje (2015). Upokojen živi in predava v Ljubljani.

Blaž Lukan

Nemoč političnega. Moč igre

Morda se v definiciji političnega gledališča skriva napaka ali vsaj nehotena naivnost: namreč da zmore gledališče penetrirati v družbeno polje, ki ga določajo režimi realnega, in ne fikcije, torej da je enakovredni igravec v igri brez senc. Gledališče v resnici ali proizvaja svojo lastno realnost (senco) ali se s svojimi postopki sferi realnega približa (dokumentarno, verbatim gledališče) v taki meri, da proizvede iluzijo o realnih učinkih fikcije, ki ji nato nasede – samo ali z njo zapelje svoj avditorij. Dinamika razmerij med realnim (političnim) in gledališčem (fikcijo) je izjemno kompleksna, ob tem pa historično in kulturno pogojena. Enega od možnih odgovorov na vprašanje vzpostavitve novega razmerja med obema členoma ponuja teza o »šibki politiki« (Vattimo), ki sledi imperativu »biti sam svoj« ; oziroma teza o »krotkem performansu« (Read), ki predstavlja odziv fiktivnega (gledališča) na nasilno družbo oz. politiko in ki se odpoveduje principu akcije, ne pa tudi refleksije oz. odziva na družbeno in politično kot tako. Demokracijo razume – v izvornem smislu – kot politično formacijo, namenjeno tistim, ki nič nimajo, torej nemočnim. Nemoč je tudi naslov igralskega sola (»monodrame«) v izvedbi Nika Škrleca in režiji Primoža Ekarta (po motivih Heinricha Bölla in Janisa Varufakisa). Bolj kakor analiza učinkov kombinacije obeh tekstovnih (roman in publicistika) praks me bo zanimal fenomen (Škrlečeve) igre oz. odgovor na vprašanje o politični moči igre. Kakšna je torej igra, ki dandanes lahko prebudi gledalca v političnem smislu, pri čemer ga ne usmerja neposredno v družbeno ali politično akcijo. Moč igre tako igralca kot gledalca opolnomoči za vstop v nov politični parter in mu v oporo ponuja temeljno kvaliteto: nepredvidljivost in hitrost vstopanja in izstopanja, nepredvidljivost v preskakovanju registrov, hitrost hipne refleksije in priprave odgovorov, nepredvidljivost možnih dejanj ... morda po vzoru petih faz sodobnega političnega delovanja v času trumpizma, kakor jih priporoča N. Klein (*No Is Not Enough*). Tak koncept igre se nemara izmakne omenjeni »naivnosti«, »napako« pa produktivno vkalkulira v lasten sistem »hitrosti osvoboditve« (Virilio).

Blaž Lukan (1955) je doktor dramaturgije, dela kot praktični dramaturg v gledališču in pri filmu, piše gledališke kritike, spremne besede v knjižnih objavah dram in strokovnih besedil slovenskih in tujih avtorjev ter znanstvene razprave s področja dramatike in teorije scenskih umetnosti. Je docent za dramaturgijo na UL AGRFT. Napisal je več knjig, med njimi *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001) in *Performativne pisave: razprave o performansu in gledališču* (2013).

Aldo Milohnič

Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču

V drugi polovici 20. stoletja so arhitekti razvili način gradnje, ki je namenoma puščal vidne armiranobetonske konstrukcije. Ta slog, ki so ga poimenovali »brutalizem«, je sledil ideji Le Corbusierja, da arhitektura pomeni »vzpostaviti razburljiva razmerja z uporabo surovih materialov (*matières brutes*)«. V simpozijemskem prispevku si bom izposodil to oznako arhitekturnega sloga in zastavil hipotezo, da v sodobnem slovenskem gledališču lahko zaznamo paradigmo brutalistične uporabe »surovih materialov« na odru. Pri tem ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, ki bi bilo ekvivalentno Duchampovemu razstavljanju navadnega industrijskega izdelka (*readymade*), temveč za nazorni prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja med nastopajočimi, ki so v asimetričnih razmerjih moči (*Kralj Ubu*, *Republika Slovenija*, *Trojno življenje Antigone*, *Naše nasilje in vaše nasilje* itn.), strukturnega nasilja neoliberalnega sistema (*Manifest K*, *Antikrist* itn.), malomeščansko-fašistoidnih družinskih odnosov (*V republiki sreče*, *Teorema*, *Pred upokojitvijo* itn.) in splošne sprevrženosti sodobne družbe hiperatomiziranih, narcističnih individuumov, ki bolehajo s simptomi Marcusejeve »represivne desublimacije«. Vprašanje, ki ga poraja ta »nadgradnja« gledališča krutosti z gledališčem nasilja, je, ali dokumentarnost (*facti bruti*), neposrednost, razgaljenost in prvoosebna sodobnega slovenskega gledališča, poleg estetskega, povzročajo še kakšne druge učinke? Ali z drugimi besedami: kako se danes proizvaja potujitveni učinek v gledališču, komu je sploh namenjen in v čem je njegova političnost?

Aldo Milohnič je doktor sociologije kulture in docent na Univerzi v Ljubljani – Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer predava zgodovino gledališča. Je urednik številnih zbornikov in tematskih številk kulturnih časopisov, soavtor več knjig ter avtor znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009) in *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016). Sodeloval je pri številnih domačih in mednarodnih raziskovalnih projektih o zgodovini in teoriji scenskih umetnosti, sociologiji kulture in kulturni politiki.

Barbara Orel

K politikam (gledalčeve) odgovornosti: obrat v razumevanju političnosti sodobnih scenskih umetnosti

Prispevek razpre problematiko razmerja med uprizoritvenimi umetnostmi in družbo v 21. stoletju. Uvodoma ugotavlja nemoč političnega gledališča in umetniškega aktivizma v neoliberalnem kapitalizmu. Ob najbolj provokativnih primerih gledaliških dogodkov v zadnjih dveh desetletjih predstavi kontroverzna razmerja v konfiguraciji družbenega polja, v katerem je vsakršna (umetniška) gesta upora razveljavljena (pa naj bodo to strategije kritične distance, subverzivne afirmacije in taktike majhnega odpora). Učinkov, ki jih sprožijo raznovrstne politike predstavljanja, sicer ni mogoče prezreti. Problem je v tem, da ne razpolagajo več z močjo, ki bi prispevala k oblikovanju kritične zavesti in vplivala na širšo družbo. V zadnjih dveh desetletjih je mogoče opaziti obrat pri razumevanju političnosti v uprizoritvenih umetnostih. Izražanje političnosti se je od politik predstavljanja premaknilo k politikam zaznavanja in oblikovanja skupnosti med udeleženci gledališkega dogodka. Prispevek obravnava ta obrat v razumevanju političnosti sodobnega gledališča in izpostavlja, da je ena temeljnih nalog sodobnih scenskih umetnosti ta, da poziva gledalce k politikam od-govornosti: medtem ko vzpostavlja nagovor gledalcev, jim nalaga vlogo pri izgradnji (uprizorjenega) sveta in obenem poziva k odgovornosti pri sooblikovanju družbene realnosti. Politike gledalčevega odgovora in odgovornosti so prikazane na primerih najbolj inovativnih oblik gledaliških skupnosti v današnjem času.

Barbara Orel je izredna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine UL AGRFT. Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino Theatrical Event (pri International Federation for Theatre Research). Premislek o razmerjih med umetnostjo, politiko in kulturo igre je objavila v monografijah *Scenske umetnosti in politike predstavljanja* (2008, urednica), *Hibridni prostori umetnosti* (2012, sourednica) in v razpravah v *Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe 1950–2000* (2010), *Theatre After the Change* (2011) in *Playing Culture, Conventions and Extensions of Performance* (2014). Bila je tudi selektorica festivalov Teden slovenske drame in Borštnikovo srečanje.

Gašper Troha

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

Leta 2016 je na natečaju za nagrado Slavka Gruma, ki ga razpisuje Prešernovo gledališče Kranj, podeljuje pa jo vsako leto v okviru Tedna slovenske drame, zmagal dramski tekst *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* Roka Vilčnika rokgreja. Slednji je bil že v obrazložitvi nagrade označen kot drama absurda in primerjan z *Grenkimi sadeži pravice* Milana Jesiha. Skratka, gre za dramski tekst, ki je že na prvi pogled politična drama. Prikazuje nekakšno skrajno totalitarno družbo, v kateri so vsi enaki, vsi so Sakešvili in vsi imajo neomajno vero v velikega voditelja Sakešvilija, ki je ali pa morda tudi ni ravnokar umrl. 27. januarja 2017 je bil tekst krstno uprizorjen na odru Male drame v režiji Luke Martina Škofa. Tudi v najavah in v gledališkem listu je bil predstavljen kot eminentno političen komad, ki pa je na tej ravni povsem spodletel. Na odru se je odvijal nekakšen cirkus, s katerim gledalci niso vedeli, kaj početi. Na tem mestu se nam postavlja širše vprašanje o političnem gledališču v današnjem času. Kako uprizarjati in pisati politično gledališče? Je slednje res obsojeno na kastracijo? Kaj je tisto, kar umanjka pri *Sakešviliju* in ali bi morda to lahko razumeli kot odgovor na vprašanje o kastraciji političnega v gledališču na splošno? Na ta vprašanja bo prispevek skušal odgovoriti z analizo teksta, uprizoritve in njenih odmevov, ob tem pa seveda ne bomo mogli mimo primerjave vsaj z Jesihovimi *Grenkimi sadeži pravice*, ki se ponuja že prek samega teksta, nadalje pa tudi prek krstne uprizoritve (Gledališče Glej, 1974, režija Zvone Šedlbauer) in ponovne uprizoritve (SNG Nova Gorica, 2011, Andrej Jus).

Gašper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Predava na Filozofski fakulteti, bil je programski vodja Mednarodnega literarnega festivala Vilenica (2010–2013) in generalni direktor Direktorata za ustvarjalnost na Ministrstvu za kulturo RS (2013–2014). Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah, leta 2015 pa je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča pod socializmom.

Andreja Kopač

Kastracija političnega kot atrakcija dionizičnega, Slovenija na sto načinov, Dioniz in Snowden

Blaznost je matrica modrosti (Colli). Blaznost je v tem primeru, kot navaja Vid Snój, nekakšna bogoblaznost, entuziazem, navdihnjenost, vbožanje, ko »božja sfera« vstopi v neposreden stik s človeško sfero. Vendar to, iz česar modrost izvira, še ni modrost sama. Ravno v tej drobnosti misli se skriva srž problematike tako imenovane kastracije političnega, ki poteka po dveh, med sabo prepletajočih se tirnicah; prvič, *gledalcu* s prisostvovanjem pri takšnem tipu dogodka daje dejansko »odvezo« in potuho za delovanje v resničnem polju političnega; po drugi strani pa *avtorja oziroma avtorsko ekipo* neizpodbitno napeljuje k dionizičnemu elementu dogodka (na račun apoliničnega). Kaj v praksi to pomeni? Vedenje, ki je nagnjeno k verovanju, v določeni meri kastrira večperspektivnost človeških odločitev. Kajti v gledališču ves čas obstaja realna nevarnost, da izrablja natanko iste postopke kot politični sistem in njegov PR-ovski kastracijski stroj. Ključna razlika med obema sferama je, da je tovrstna »resnica« v gledališču v zadnjem času vzpostavljena izrazito dionizično – preko pritiskanja na čute in senzualne elemente (gledalca oziroma gledalke). Ob čemer se je treba vedno vprašati, kakšna je razlika v primerjavi z drugimi senzualnimi praksami, kdo inicira te čute in kakšen je v resnici užitek? Biblijski? Goreč? Če je vse *vseeno*, ali to pomeni, da je vse *eno*? Morda je odgovor na vprašanje, kaj dejansko prinaša *politični presežek*, v nekem tistem sozvočju oziroma fragilnem razmerju med *dionizičnim in apoliničnim* – ki lahko šele post festum proizvede (*intimni presežek*, ki vzbuja upanje, da se vendarle lahko premakne(m)). Namesto kastracije se je morda vredno vprašati o skritih adutih kategorije *političnega gled(a)lišča*, ki poteka vzajemno in je tako globoko družbeno kot boleče intimno in kar gledališče (za zdaj) še vedno postavlja še vedno onkraj kastracijskega stroja. Šele od tu lahko naredimo korak naprej in se vprašamo: *»Ime česa je Edward Snowden?«*

Andreja Kopač deluje na področju sodobnega plesa in gledališča kot publicistka, dramaturginja, mentorica pedagoginja, včasih tudi performerka. Leta 2016 je doktorirala na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani pod mentorstvom dr. Rastka Močnika. Kot publicistka deluje pri revijah *Maska*, *Mentor* in *Rast*. Med letoma 2009 in 2017 je sodelovala pri več kot sedemdesetih predstavah na področju uprizoritvenih umetnosti. Za mentorsko delo na področju plesa je prejela področno priznanje JSKD - plaketo Mete Vidmar ter nagrado Ksenije Hribar.