

Vse, česar se do sedaj nismo upali vprašati o političnosti in kastraciji (post)dramskega

Tomaž Toporišič

Uvod v tematski blok

Tematski blok *Kastracija političnega in sodobno slovensko gledališče* je nastal na podlagi vprašanj, ki smo si jih skupaj zastavili na enodnevnem znanstvenem simpoziju v organizaciji UL AGRFT, SLOGI in revije Amfiteater novembra 2017 z namenom spregovoriti o dejstvu, da so nove manifestacije političnega v gledališču 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 (kastirirana), če njegove strategije uprizarjanja – kljub neposrednemu nagovarjanju občinstva – ostajajo onkraj prostora skupnega premišljevanja o ključnih družbenih vprašanjih.

Raziskovalke in raziskovalci Lev Kreft, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Barbara Orel, Gašper Troha, Krištof Jacek Kozak, Tomaž Toporišič in Nenad Jelesijević, ki so sodelovali na dinamičnem in iskričem javnem preizpraševanju političnega in kastracije (to je v prostore SLOGI privabilo številno teoretično in praktično, reflektivno in ustvarjalno publiko), so svoja diskusijska izhodišča na povabilo revije Amfiteater prelevili v znanstvene razprave, ki na različne načine, a kar se da kompleksno in konkretno ter zavezujoče odgovarjajo na temeljni vprašanji, ki sta se izpostavili na simpoziju: Ali živimo v svetu, v katerem je kastracija političnega popolna, moč posamezniku (ne glede na spol), gledališču in kulturi pa odvzeta, tako kot tudi izvor moči? Kakšno je torej stanje političnega v sodobnem gledališču v Sloveniji?

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 prepričljivo 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 poimenovanjem »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 gledalcu, 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?

Odgovori in nova vprašanja, ki jih odpira tematski blok revije, so različni. Lev Kreft v uvodni razpravi z duhovitim naslovom »Kastracija političnega, nakar še policija« ugotavlja, da kastracija političnega kot odvzem moči in užitka ne pomeni, da tisti brez moči ne morejo uživati v kastraciji policije, čeprav, razen ob redkih historičnih priložnostih, v fikciji, zlasti gledališki. Heglov *Doppelsatz* »Kar je dejansko, je umno, in kar je umno, dejansko je« v gledališču pokaže, kako je mogoče brez sklicevanja na realnost uprizoriti um kot aktualen. Gledališče je po Kreftovi interpretaciji, izhajajoči iz Hegla, torej posledično aktualno le tedaj, kadar je umno, in ne tedaj, kadar je realno. Tudi v današnjem trenutku estetski modernizem še vedno proizvaja samozadostna umetniška dela, ki kršijo temeljno zavezo med uprizoritveno umetnostjo in občinstvom o aktualnosti fikcije, ki je proizvod medsebojnega razmerja med njima. Težava sodobnega uprizarjanja političnega, zaključí Kreft, leži prav v nezmožnosti produktivne reprezentacije ljudstva, ta pa je podobna nezmožnosti sodobnega gledališča, da bi z reprezentacijskimi sredstvi uprizorilo aktualnost uma.

Blaž Lukan v razpravi »Nemoč političnega. Moč igre« obravnava politično in kastracijo oziroma možnosti izogiba le-tej s pomočjo uprizoritve *Nemoč* Primoža Ekarta, izhajajoči iz domneve, da predstava sodi v polje političnega gledališča zgolj pogojno, saj je njen poudarek na prezentaciji individualne človeške usode. Raziskuje, kako s sredstvi fikcije penetrirati v polje realnega oz. političnega, ter se pri tem nasloni na nekaj novejših pristopov k polju performativnega in vlogi političnega v njem (Read, Pavis, Lavender). Kot zgled novega razumevanja političnega v gledališču si podrobno ogleda in analizira kratek odlomek iz uprizoritve, v katerem nastopajoči uprizori performativni kaos, pri čemer se s skorajda neobvladljivo hitrostjo pred gledalci odvijeta tako razvoj individualne osebnosti kot tudi evolucija skupnosti. Predstava

po Lukanovem mnenju tako postane akt političnega, ki ne potrebuje nobene dodatne politizacije. Performativna uprizoritev nemoči paradoksalno izkazuje novo moč igre, ki se lahko uveljavi kot moč nove politične akcije, ta pa je hkrati lahko zgolj sposobnost preživeti stanje radikalne negotovosti, v katerem se nahajamo v današnjem zgodovinskem trenutku.

Barbara Orel v članku »K politikam zaznavanja: obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti« politično in kastracijo opazuje skozi prizmo recepcije in zaznavanja. Opozori na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti, ki se je odvil v zadnjih desetletjih in za katerega je značilno proizvajanje političnosti, ki se je s paradigme predstavljanja prestavilo na oblike zaznavanja. Ni več toliko bistveno, kako ustvarjalci predstavijo politično gesto na odru, ampak je pomembna gledalčeva vloga pri sooblikovanju uprizorjenega sveta. Iz te barthesovske pozicije rojstva bralca in poudarka na tretji paradigmi izpelje posebno paradigmo »politike zaznavanja«, ki jo opredeli na osnovi poudarka Erike Fischer-Lichte, da je gledanje ustvarjalno dejanje. Hkrati uporabi Hans-Thiesa Lehmann in njegovo izpostavljanje pomena vidne povezave med zaznavanjem in proizvodnjo gledalčeve lastne izkušnje. Obrat k politikam zaznavanja osvetli z vidika nagovora gledalcev v gledališču zadnjih desetletij v kontekstu slovenskega gledališča. Izpostavi instalacijo za enega gledalca *Camillo memo 4.0: Kabinet spominov* v režiji Emila Hrvatina (1998), v kateri je lokus gledališča premeščen v gledalčevo telo. Ugotavlja, da gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, hkrati pa od njega zahteva posebno vrsto emancipacije in odgovornosti, in to ne le v okviru uprizorjenega sveta, ampak tudi v prostorih vsakdanjega življenja. Za ponazoritev in potrditev te teze kot reprezentativen primer analizira uprizoritev *25.671* v režiji Oliverja Frlića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013).

Tudi Tomaž Toporišič se osredotoča na posebne vrste političnosti in kastracije v opusu Oliverja Frlića, točneje nekaterih njegovih najbolj provokativnih predstav, predstavljenih v slovenskem in evropskem kontekstu (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!, Naše nasilje in vaše nasilje*). Podrobneje analizira posebne taktike tega predstavnika radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji. Ta posebna strategija igralce-performerje pripelje do tega, da iz lastnih življenjskih izkušenj in vivisekcije lastnega protislovnega odnosa do sveta generirajo intimen odgovor na vprašanje, kaj je danes politično in na kakšen način je politično v sodobni družbi kastrirano. Frlić s svojimi predstavami pri gledalcih ustvarja močne občutke nelagodja, ki sprožajo spraševanje o mejah in smotrnosti radikalnega in političnega gledališča. Obenem pa kažejo tudi na meje politične sprejemljivosti uporabe sovražnega govora v umetnosti. S pomočjo raziskave semiotike teh posebnih Frlićevih gledaliških strojev in odzivov nanje skuša razprava odgovoriti na vprašanja:

Ali današnje uprizoritvene prakse lahko proizvedejo posebno obliko družbene kritike? Lahko relevantno spregovorijo o etičnih dilemah neoliberalizma in neokolonializma ter odpirajo vprašanja o begunski krizi, novih političnih mejah znotraj Evrope, novih oblikah orientalizma, neokatolicizma in neokolonializmov? Do katere mere uspešno ali neuspešno tovrstna politična nekorektnost uporablja nekatere najbanalneje mehanizme vizualne kulture kot orodje za kritiko žargona pravšnjosti posttranzicijske »Evrope več hitrosti«?

Aldo Milohnič v članku »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču« poveže politično v sodobnem gledališču s pojmom »brutalizem«, ki ga poznamo kot oznako arhitekturnega sloga. S pomočjo tega uvoženega pojma razmišlja o paradigmi brutalistične uporabe surovih materialov v sodobnem slovenskem gledališču, ki po njegovem mnenju omogoča nazoren prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Brutalizem uporabi za analizo predstav *Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje* ter *Manifest K*, da bi pokazal, kako se v sodobnem slovenskem gledališču manifestirajo družbeni odnosi. Za konec brutalizem poveže s širšim umetnostnim in političnim kontekstom sodobne slovenske družbe ter postavi provokativno brechtovsko vprašanje: Kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Krištof Jacek Kozak se loti kastracije v sodobnem slovenskem političnem gledališču skozi prikaz in analizo tematizacij Evrope v sodobni dramatik s političnega, ekonomskega, duhovnega in drugih vidikov. Kot primere tovrstnih politizacij navede besedilne korpuse in uprizoritve besedil treh vodilnih sodobnih slovenskih dramatikov: Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja in Simone Semenič. Avtor postavi tezo o nezmožnosti političnega, aktivističnega gledališča, da bi sprejelo ponujeno roko politične dramatike in postalo gibalo morebitnih družbenih sprememb. Kot primer najpodrobneje analizira besedilo nagrajenke Prešernovega sklada Simone Semenič *mi, evropski mrliči* ter predvsem uprizoritev tega dela, kot jo je v Slovenskem mladinskem gledališču pripravil Sebastijan Horvat. Ugotavlja, da gledališče v tem primeru ostaja v lastnem risu in kljub denunciaciji umetniškega perpetuira prav to: ostaja zgolj umetniško.

Gašper Troha se v razpravi »Kastracija političnega na primeru drame *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*« Roka Vilčnika ukvarja s specifičnim primerom z nagrado Slavka Gruma ovenčane igre in njene uprizoritve v ljubljanski Drami. S pomočjo usmerjene analize besedila in krstne uprizoritve skuša poiskati odgovore na serijo vprašanj: Je kastracija političnega, ki se je zgodila krstni uprizoritvi, pravzaprav kastracija politične moči sodobnega slovenskega gledališča in ali bi lahko z drugačnim

branjem in uprizoritvijo ta tekst vendarle predstavljal uspešno, provokativno in udarno politično dramo? Vilčnikova drama je za Troho primer izredno odprtega teksta, ki ga razume kot posebno preizpraševanje vzorcev sodobnega sveta. Tega nikakor ne smemo brati dobesedno kot komentar zgodovinskih totalitarističnih sistemov, saj je besedilo politični komad zgolj, če ga na oder postavimo kot apolitičen tekst, ki se ukvarja s samim fundusom sodobne eksistence.

Tematski blok zaključuje razprava Nenada Jelesijevića »Čakajoč politično. K protagonizmu v performansu«, ki se ukvarja predvsem z deleuzovskimi in rancierovskimi teoretizacijami kastracije in političnega v sodobnem gledališču in performansu. Postavi tezo, da v primeru nedovzetnosti strategije performiranja za skupno ne moremo govoriti o resničnem političnem. To se kaže tudi v vedno novih poskusih aktivirati gledalca, ga spremeniti v soudeleženca dogodka. Toda tovrstna participativnost sama po sebi še ne pomeni političnosti. V sam produkcijski sistem je namreč vpisano načelo nevtralizacije kritike. Ključni problem sodobnega gledališča in performansa je ločitev izvajalcev od gledalcev, ki pa je le manifestacija klasifikacije kot temeljnega postopka spektakelske ekonomije kulturne industrije. Ko govorimo o političnem v performativnem in obratno, mislimo odnose med vsemi akterji v prostoru-času performansa. Opolnomočenje se v sodobnih uprizoritvenih praksah lahko udejanji le, če so zagotovljeni učinkoviti nastavki za sooblikovanje *situacije* namesto prezentacije. Šele v njej in skozi njo se v samem umetniškem delu, v območju užitka, lahko zares razvije prostor politične govornice.

Ne tematski blok kot celota ne posamezne razprave kot njeni deli seveda ne ponujajo končnih odgovorov, saj tega avtorji praviloma niti ne bi hoteli in si ne želijo. Toda kljub temu razprave razpirajo številna vprašanja, izhajajoča iz dejstva, 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. Iz vseh razmišljanj je očitno, da se sodobno slovensko gledališče zaveda svoje družbene funkcije, a je hkrati 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. In prav na tej točki se začenja polje kastracije političnega v sodobnem slovenskem gledališču na zaključku drugega desetletja tretjega tisočletja.