

MLADINSKO



SOKRAT, SLAVOJ in SOFISTI

Režija: Jure Novak

Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2013/2014
Uprizoritev 5

Kazalo

<i>Zasedba</i>	6
<i>Pet vprašanj za Jureta Novaka</i>	10
<i>Megle</i>	14
<i>Svetlana Slapšak: Aristofan, Sokrat, Oblačice: vprašanja ob branju in prevajanju</i>	16
<i>Zima</i>	26
<i>Tomaž Toporišič: Od antike do danes in nazaj</i>	28
<i>Pameten</i>	35
<i>Aljaž Krivec: Postdemokracija v gledališču</i>	36





NA SLIKI BRUNO SUBIOTTO; UROŠ BUH; FOTO PETER UHAN

Sokrat, Slavoj in sofisti



Koncept in režija: **Jure Novak**

Igralci:

Damjana Černe

Ivan Godnič

Arna Hadžialjević k. g.

Željko Hrs

Uroš Maček

Matej Recer

Romana Šalehar

Stane Tomazin

Glasbenika:

Niko Novak/Uroš Buh

Bruno Subiotto

Besedilo predstave je kolektivno delo. Sestavljajo ga avtorski prispevki **igralcev, glasbenikov, drugih sodelavcev** in **režiserja**, odlomki iz **Aristofanovih** *Oblačic* v prevodu **Svetlane Slapšak**, predelave aktualnih vsebin iz medijev in z družabnih omrežij ... Besedila songov so napisali **Incurabili** in **Jure Novak**.

Dramaturgija: **Tomaž Toporišič**

Scenografija: **Petra Veber**

Kostumografija: **Slavica Janošević, Petra Veber**

Glasba: **Incurabili**

Koreografija: **Rosana Hribar**

Lektorica: **Mateja Dermelj**

Oblikovanje luči: **Matjaž Brišar**

Oblikovanje zvoka: **Marijan Sajovic**

Asistent dramaturgije: **Aljaž Krivec**

Asistentka lektorice in šepetalka: **Alja Cerar Mihajlović**

Vodji predstave: **Urša Červ, Gašper Tesner**

Zahvaljujemo se: **Alenki Avbar Novak, dijakom 3. in 4. letnikov dramske smeri SVŠGL**

Premiera: 15. marca 2014, spodnja dvorana

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Uporabili smo tudi pesem Ansambla bratov Avsenik *Slovenija, od kod lepote tvoje*, za katero sta glasbo napisala Vilko Ovsenik in Slavko Avsenik, besedilo pa Marjan Stare.

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač

Izdelava kostumov: Krojaštvo Rožman

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot

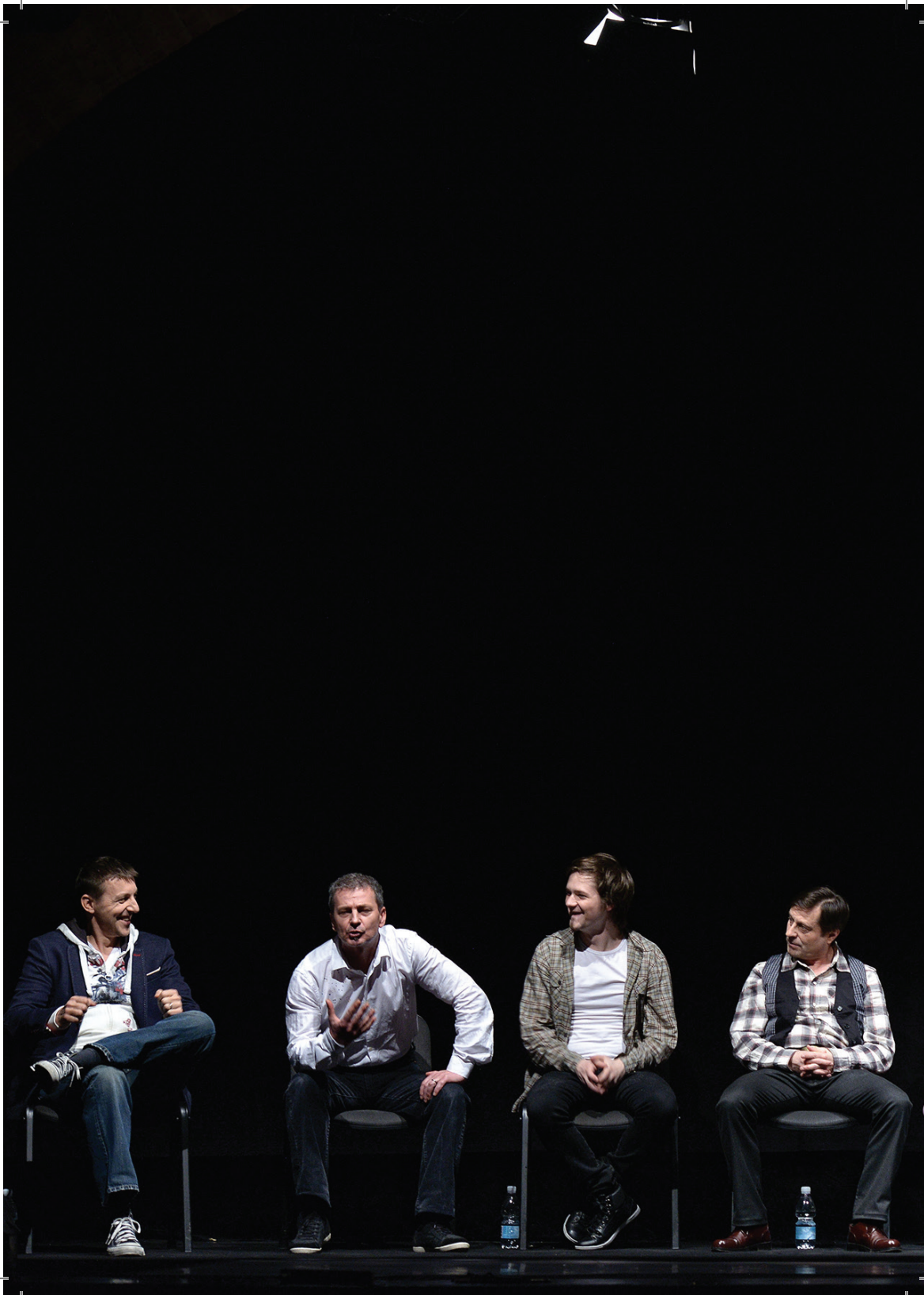
Ključavničar: Sandi Mikluž

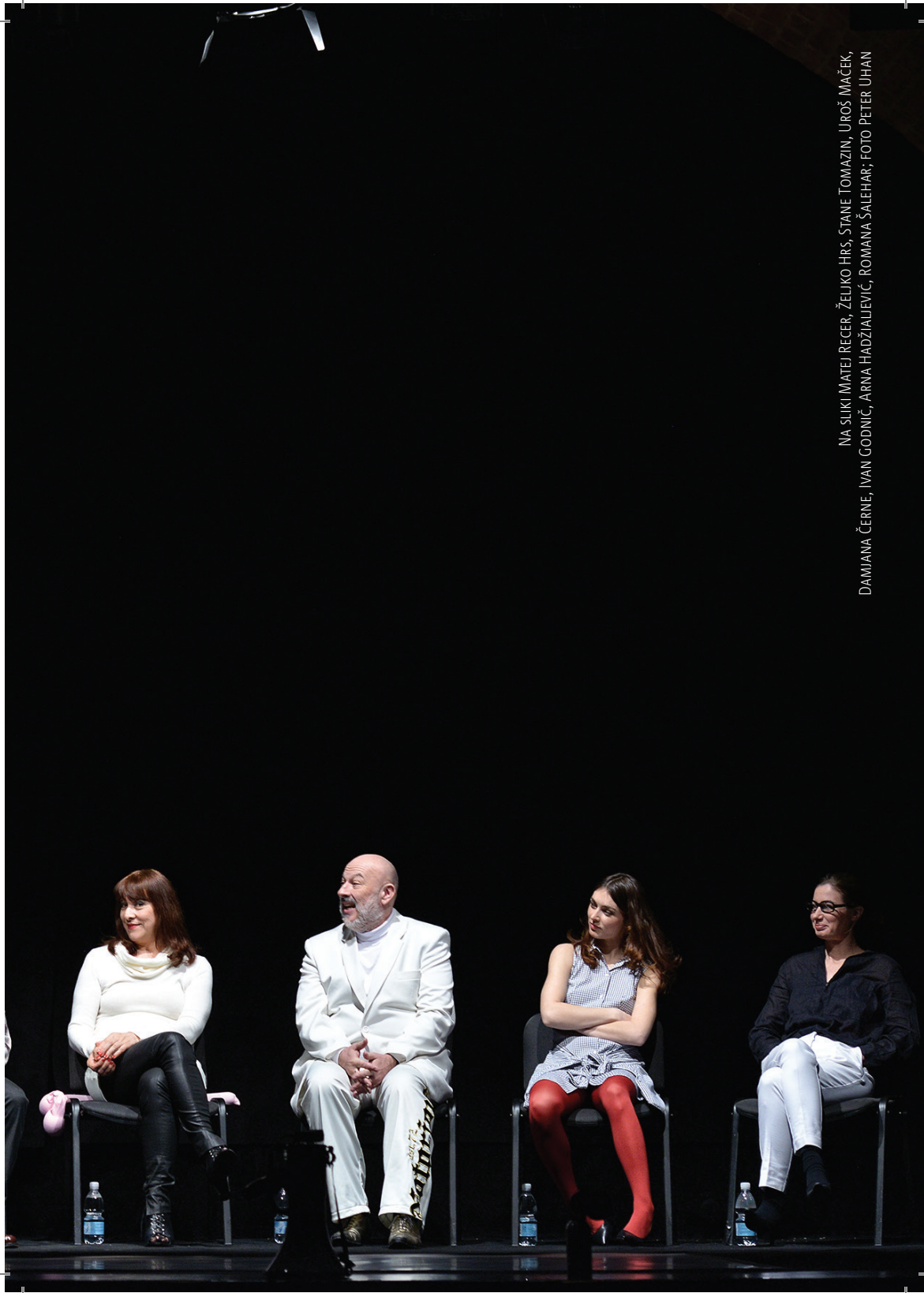
Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice SMG

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić





NA SLIKI MATEJ REČER, ŽELJKO HRS, STANE TOMAZIN, UROŠ MAČEK,
DAMIJANA ČERNE, IVAN GODNIČ, ARNA HADŽIALJEVIĆ, ROMANA ŠALEHAR; FOTO PETER UHAN

Pet vprašanj za Jureta Novaka

FOTO URSKA BOLJKOVAC



Gledališki režiser, performer, prevajalec, avtor besedil in pesnik (zbirki *25 in Stare pesmi*) Jure Novak je s Slovenskim mladinskim gledališčem prvič sodeloval pred dvema letoma. 24. maja 2012 je bila premiera ostrega in duhovitega družbenokritičnega performansa *Ministrice*, s katerim sta SMG in Gledališče Glej, ki ga je Novak nekaj časa umetniško vodil, odprla gledališki festival Prelet. V vlogi ministrice

za kulturo je nastopila igralka Olga Kacjan, Slavko Pezdir pa je v *Delu* o tem lucidnem in hiperrealnem dogodku zapisal: »Dovolj zgovornih je ministričinih sedem zapovedi kulture prenove: pravi umetnik bo delal zastonj; lačen umetnik je velik umetnik; pomanjkanje identitete nam omogoča prodor na raznolike trge; nepovezanost v sindikate prinaša tekmovalnost in nizke cene; privatizacija ustanov za izobraževanje umetnikov bo zagotovila boljše umetnike; sram = dobiček; infrastruktura že stoji. Iz njih izhaja daljnovidni zaključek, da bo slovenski umetnik delal trdo in poceni, se dobro in voljno prilagajal ter da bo nezahteven za vzdrževanje in hvaležen vsakemu dobrotniku.«

Izjemni občutek za negativno afirmacijo, ki ga je utelešal performans *Ministrice*, se je v njegovem najnovejšem projektu z nenavadnim naslovom *Sokrat, Slavoj in sofisti* transformiral v enako nenavaden in neujemljiv performativni dialog z Aristofanom in mapiranje pomilenjske sedanosti v Sloveniji tukaj in zdaj. Prav tej temi je bilo posvečenih pet vprašanj, ki smo jih zastavili Juretu Novaku.

Predstava *Sokrat, Slavoj in sofisti* izhaja iz želje po dialogu z atiško komedijo, natančneje z Aristofanovimi *Oblačicami*. Kaj te je zintrigiralo pri tem nenavadnem besedilu o sofistih in sofizmih?

Jure Novak: Nad Aristofanovim tekstom sem bil fasciniran – zdaj to za nazaj, seveda, vem – bolj skozi njegovo uprizoritveno kakor pa vsebinsko plast. Že ko sem *Oblačice* bral prvič, so me pritegnili tako rekoč postmoderni elementi, tekst je avtoreferenčen, pretežno temelji na sprevrčanju oziroma na pervertiranju

konvencij, gledaliških konvencij. Za razliko od dram, ki prvenstveno pripovedujejo zgodbo, sem to komedijo bral kot metagledališko besedilo. Hkrati pa me je zintrigirala tudi zgodba, ki jo pripoveduje, se pravi zgodba o spopadu ideologij, zgodba o spopadu generacij, zgodba o tem, kako se tvori javno mnenje, kako se tvori *politično javno* v demokraciji – nekaj, kar je še danes zelo aktualno.

Komedija se zdi za projekt, ki skuša skozi mapiranje sodobnega sveta zbuditi politični *gestus* v pomilenjskem gledališču, na videz nenavadna izbira. Meniš, da je skozi komično mogoče bolj gledališko avtentično spregovoriti o dilemah današnjega časa?

Jure Novak: Začel si z vprašanjem komedije. V projekt nisem vstopil z namenom, da bi predvsem zabaval, najbrž tega niti ne znam. Še nikoli nisem poskusil prvenstveno zabavati. Hkrati pa mi je politična komika blizu, je nekaj, kar rad konzumiram; najboljše približke Aristofanu najdemo v najbolj množičnem mediju današnjega časa – kar je še vedno televizija –, to sta recimo zelo ameriški Jon Stewart ali pa nam mogoče vseeno malo bližji britanski Charlie Brooker. Oddaje obeh so komičen pregled aktualnih dogodkov in novic, oba kritizirata, odstirata krinke, pri čemer se tiste pol urice cinično nasmiháš. To je zame politična komedija, in to veliko bolj kot nekaj, kar zgolj poskuša biti smešno. Mogoče sem tudi takšen tip človeka. Zdi se mi, da se tudi v Sloveniji že počasi, in to spet na televiziji, na novo vzpostavlja nekaj ljudi, ki bi znali postati tak fenomen, kakšen je bil svoje čase, ne vem, *Radio Ga-Ga* ali pa *Moped Show* na radiu, ljudi, ki so našli format, skozi katerega se *smart* norčujejo ali skozi katerega se lahko *smart* smeji, smejimo temu strašnemu svetu, ki nas obkroža.

Zdi se mi, da si tokrat iskal politično na način, ki je spet nenavaden, saj ne izhaja iz začetnega političnega pozicioniranja. Iz misli: kritizirati hočem to in to s pozicije, ki jo definiram na ta in ta način.

Jure Novak: Ja, v tem projektu sem definitivno to iskal. Sam dobro veš, da smo imeli večne pogovore s Petro Veber, scenografko, ki je spraševala, proti čemu smo oziroma kaj napadamo. Meni se zdi, da je po eni strani zelo preprosto in zelo jasno, kaj je *the smart way to go*, kaj je pozicija, ki se odpira v prihodnost, v enakopravnost, v pravičnost, v družbo s prihodnostjo. In kaj so

pozicije, ki se odpirajo v mračnjaštvo. Seveda vse to skozi mojo osebno prizmo. Če hoče kdo izvedeti, kaj si mislim o Janši in Jankoviću, me lahko vpraša, ampak takega enoznačnega političnega izrekanja ne čutim kot svoje poslanstvo. S *Sokratom, Slavojem in sofist* smo poskušali, se mi zdi, spregovoriti o tem, kako govoriti o političnem, kako misliti politično, kako misliti lastni angažma ne glede na to, kakšen je. To je bil vsaj naš poskus, naša smer. In zdi se mi, da nam je uspelo vse to zdravo preizprašati, ne da bi moralizirali.

Mogoče te v tej predstavi še očitneje kot doslej zanima delo skupine, devised theatre, ki pa ga vseeno usmerjaš, orkestriraš ti kot režiser.

Jure Novak: Tu je treba najprej izpostaviti, da je za projekt ključno in bistveno, da ima zasedbo šestih izredno močnih ansambelskih igralcev Mladinskega in še dveh novih pridobitev, Arne in Staneta. Velik del procesa smo v bistvu posvetili temu, da smo spoznali lastne gabarite načinov razmišljanja o angažmaju, o dolžnostih nas samih kot državljanov, kot umetnikov, o asociativnem oblaku, s katerim smo se ukvarjali; ta je bil res širok in je obsegal vse od mislecev do dnevne politike, od kulturnikov do gospodarstvenikov. Ko smo začeli govoriti vsaj isti jezik, če že ne istega dialekta, sem dobil neverjetno priložnost, da sem lahko komponiral predstavo kot *soundboard*. Se pravi, ko je struktura zahtevala na primer Željково pozicijo, njegov avtorski vnos, sta bila ta na voljo; enako tudi Romanina ali Matejeva ali kogarkoli drugega. In zdi se mi, da celota prav zaradi tega spregovori iskreno, dosti bolj, kot če bi jim jaz samo polagal besede in misli in *attitude* v usta. Je pa seveda po drugi strani jasno, da igralec, performer, ni nikoli zares on sam, vedno je zreduciran na nekakšen podnabor samega sebe na odru, pa če se še tako trudi zajeti celoto. Če parafraziram: mnenja avtorja ne predstavljajo nujno mnenj zasedbe.

In za konec: kdo je v projektu *Sokrat, Slavoj in sofist* Sokrat in kdo so sofisti?

Jure Novak: Hm, to je vprašanje, o katerem govori predstava, in na to ti seveda ne morem enoznačno odgovoriti, ker če bi ti lahko, potem mi o tem ne bi bilo treba delati predstave. Glej: na nek način je prijetno in lahko odgovoriti, da je Sokrat Žižek ali pa da je Sokrat Chomsky, to so pač misleci, po katerih se

zgledujem, misleci, ki so me naučili ogromno stvari. Ali pa Sokrat je Gadamer. Ampak to seveda ni res. Zakaj? Ker je Sokrat mit, Sokrat je tako rekoč božanstvo med filozofi, ne samo *royalty* kot Aristotel in Kant, ampak prav božanstvo, praoče, prapočelo. In o njem iz prve roke, seveda, ne vemo ničesar. In prav zaradi tega, ker je tak mitski paket, se mi zdi, da lahko o njem spregovorimo šele skozi prenesene pomene. Zato je pomemben element predstave glasba, zato je v njej veliko – ne bom rekel estetizacij, ampak raje – poumetničenj nekih besedilnih korpusov. Z enako pravico lahko trdim, da sta Sokrat danes Incurabili, znotraj svojega ustvarjalnega miljeja, ker igrata iskreno, umazano glasbo, vesta, da nič ne vesta, in se ne pretvarjata, da vesta. Pri čemer pa sta seveda še odlična performerja, karizmi in tako naprej. V osnovi se mi zdi, da bi katerokoli obdobje zaman iskalo tega živega Sokrata, to naše je pa še toliko bolj razklano na fragmente, na vse te kosce. No, če rečem malo drugače: jaz osebno že lahko povem, kaj si mislim o posameznem mislecju ali česa ne, ampak tokrat in v tej predstavi me je bolj zanimalo, kako misliti te mislece, kako jih poslušati, kako dojemati tudi svoj lastni užitek pri poslušanju nekoga, s komer se že vnaprej strinjaš, in kako se na to odzivati in tako naprej.

Spraševal je Tomaž Toporišič

Incurabili

Megle

Imamo rešitev za vaše težave, problem, problem.
Ko nekaj zaškripa, me staknemo glave, v teren, v teren.

Megleno meglimo, megle.
Oblačno visimo, megle.
Z višine strmimo, megle,
v navadne vas ljudi.

Me težke smo znalke,
zares poznavalke duha, duha.
Prezračimo glave, zavremo vam kri, vam kri.
Megleno meglimo, megle.

Oblačno visimo, megle.
Z višine strmimo, megle,
v navadne vas ljudi.



NA SLIKI IVAN GODNIĆ; FOTO PETER UHAN

Svetlana Slapšak

Aristofan, Sokrat, *Oblačice*: vprašanja ob branju in prevajanju



Antika kot ogledalo

Antika se Evropi postavlja kot ogledalo: kronologija je obrnjena, kot v ogledalu v njej vedno iščemo isto – sebe. Uporabljam sicer staro podobo antike kot ambivalentnega zrcala »modernega« oziroma študija antike kot zrcalne dejavnosti, zrcalne proučevanju hiperzgodovine, ki se začne že z na glavo – zrcalno – obrnjeno kronologijo »pred Kristusovim rojstvom« in »po njem«. Paradigmatični status takšne preteklosti je opredeljen že z navedeno periodizacijo v strokovnem diskurzu. Dobršen del interpretacije je obupno dolgočasen in banalen (denimo »univerzalnost« antičnih pojavov, človeka, filozofije, tragedije), del na srečo popolnoma ločen od zainteresirane javnosti, ki se praviloma začudi, ko sliši za kake nebanalne vidike antičnih svetov. Aristofan že tretje tisočletje predstavlja takšen »začudenje zbujujoč« fenomen. Na srečo? Na račun dokaj bedne kulturne in gledališke recepcije?

Aristofan bi bil torej lahko primer metaforične interpretacije »antičnega ogledala«: to ogledalo nikakor ni predmet *o-gled(ov)anja*, ampak predvsem znak, za katerim stoji določena naracija: takšna, ki so jo v antiki prepoznali takoj, mi pa jo moramo rekonstruirati. Z drugimi besedami, ogledalo ni v središču akcij in obnašanja, ki bi bili zgolj predmet antropološkega raziskovanja, pri čemer bi imelo velik pomen to, kako se ogledalo uporablja, kaj človek – antropološka enota v njem vidi, kakšne so razlike med kulturami, ki ogledalo uporabljajo. Ta neznani *drugi*, na katerega so znanosti o preteklosti prilepile neznansko količino stereotipov, lahko danes služi zgolj kot praktikum za zgodovino zahodnih zablod in ideološkega nasilja, za izrazito kolonizacijo preteklosti. Postopek, s katerim lahko premostimo vsaj del zahodnih zgodovinskih »prefabrikatov«, je branje antičnih ideoloških tekstov, naracij za predmeti in podobami, prostori antičnega »podrazumevanega«. To povezovanje se začne pri preprostem postopku iskanja besed oziroma terminov za predmete, ki jih

najdemo na vizualnih podobah: tako dobimo lingvistični kontekst, na temelju katerega lahko določamo točke diskurzov in naracij za predmeti. Bolj zapleteno je najti tekste, ki bi – po naših, sodobnih pojmihi – neposredno obravnavali simbolne podobe: za takšen hipertekst kulturne intimnosti je značilno prav to, da ga ni treba ponavljati ali citirati, ker bi bilo s tem uničeno prav področje užitka kulturne intimnosti.

Zaradi velike samostojnosti raziskovalca pri interpretiranju antičnih tekstov ter povezav med diskurzi in podobami postane zelo pomembno njegovo stališče. Raziskovalec mora svoje stališče, pa tudi svojo osebno intelektualno zgodovino in epistemološka izhodišča predstaviti, da bi tako preprečil vsako morebitno redundantnost obstoječih stereotipov, naukov, šol in vplivov trenutnih ideologij, verovanj in prepričanj. S pomočjo takšne samoanalize lahko raziskovalec prepozna določene diskurzivne modele, ki imajo »redundanten potencial«, in se jim zato izogiba, obenem pa izpisuje imanentno zgodovino epistemologije svoje discipline oziroma svojega interdisciplinarnega področja.

Univerzalistični diskurz o antiki

Primer redundantnega diskurza, ki ga še vedno težko prepoznamo, bi bil prav univerzalistični diskurz o antiki: v trenutni časopisni kritiki, esejistiki, pa tudi v akademskih objavah zelo pogosto naletimo na oceno, da je antika – še posebno grška tragedija – nekaj univerzalno človeškega, da izraža univerzalne človeške probleme, da izhaja iz enovitega koncepta človeka v svetu in tako naprej. Gre za projekcijo, ki ne v zgodovini antične misli ne v odnosih antičnih filozofov in demokratične, se pravi tudi gledališke realnosti Aten 5. stoletja pred našim štetjem, ni imela nobene teže, še toliko manj pa ustreza kakemu antičnemu konceptu »univerzalnega«. Omejitve atenske demokracije na »človeka«, ki ne more biti ne ženska, ne suženj, ne Neatenec ali Negrk/Nehelen, ponujajo precej jasno sliko teh konceptov.

A pri pridobivanju avtoritete na podlagi antičnega izvora ima zahodna misel za sabo dolgo prakso maskiranja svojih idej v »že obstoječe« in »starodavne« koncepte. Reprodukcijske strategije najdemo v šolskem sistemu, v popularnih predstavah zunaj šole (mediji, založništvo), vse do univerze oziroma do ozkega prostora z antiko povezanih znanosti in disciplin. Reprodukcijske stereotipov

znotraj tega prostora lahko pripišemo odgovornosti discipline – preostali prostor pa je večinoma zunaj kakršnegakoli disciplinarnega nadzora. Vprašanje kritike in »obnavljanja« epistemologije torej ni samo vprašanje diskurza znotraj discipline, ampak tudi dobro načrtovane vulgarizacije in organiziranega kolektivnega prizadevanja, ki zahteva sodelovanje institucij. Po mojem mnenju gre za epistemološko intervencijo ugotavljanja kontekstualnosti znanja – individualnega, skupinskega (generacija, šola, politična skupina, neformalna skupina, prijatelji), institucionalnega. Potreba po takšni intervenciji je v razmerah, ko polovica predstavnikov določene stroke v današnjem svetu nima ne navade podajati tovrstne razlage niti pravice do njih, skoraj travmatična. Takšna epistemološka intervencija je danes in tukaj ogrožena, ne samo v lokalni kulturi, ampak tudi na svetovnem zemljevidu institucij in populacije znanosti o antiki.

Deprivilegirani Aristofan

Tako se, če nič drugega, »deprivilegirani« Aristofan lahko izmuzne tudi *mainstream* interpretacijam: preveč neulovljiv, provokativen, zlahka opeč roko, ki misli, da ga je zgrabila. Nekakšna »nebeška« interpretativna pravica je hotela, da se je kar najbolj prepričljiva interpretacija Aristofanovih komedij pojavila na Hrvaškem, v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in ostala v veljavi do začetka novega tisočletja, izpod peresa dveh strokovnjakov, očeta Mladena Škiljana in sina Dubravka Škiljana (umrl 2007) – ne pa v velikih evropskih in svetovnih središčih za proučevanje antike.¹ Mladen Škiljan je prevajal in pisal poglobljena spremna besedila, Dubravko Škiljan je bil filološka podpora in občasno tudi prevajalec. Mladen Škiljan je bil gledališki režiser, Dubravko Škiljan univerzitetni profesor. Škiljana sta komedijo *Oblačice* videla v posebni luči, kot izrazito izobraževalno, kot del intimne zgodovine intelektualcev z vsemi kompleksi in egotičnimi (tudi paranoidnimi) naracijami, ki so si jih intelektualci prilastili v zgodovinskem nizu predstavljanja samih sebe kot žrtev neumne, nepravilne in nasilne družbe.

Po mnenju Škiljanov je v besedilu komedije dovolj znakov, s pomočjo katerih

¹ Aristofan, *Oblači*, grški tekst uredil Dubravko Škiljan, prevedel, uvod napisal ter komentar in dodatke sestavil Mladen Škiljan, Zagreb, Latina&Graeca, 2005.

Gledališče kot prostor/institucija demokracije

Antično atensko gledališče moramo namreč razumeti kot prostor/institucijo demokracije, torej kot del javnega sporazumevanja, izobraževanja in soočanja državljanov, ki je onkraj praks narodne skupščine, sodišč, trga/agore ali ritualov, saj se jim izogiba in ga ni moč ujeti v formalne okvirje, ki jih postavljajo druge instance demokracije. To seveda ne pomeni, da državljani (torej izključno moški, izključno potomci atenskih staršev, a vsi navzoči) v gledališču ne gledajo dejanj, ki izhajajo iz prakse demokracije, sodišč, agore in ritualov, in njih posledic za človeške usode: nasprotno, gledališče prikazuje paletu mogočih razlag, med seboj različnih in ločenih, in obenem ključnih za dogajanje v resničnem življenju – še posebej pa nastavlja zrcalo tistemu, kar v resničnem življenju sproža odločitve: verovanjem, ljubezni/želji, strahovom, sovraštvu, osebni pripravljenosti/nepripravljenosti na izzive.

Gledališče ne ponuja rešitev, o katerih bi lahko glasovali, ravno nasprotno: ponuja vprašanja, o katerih isti državljani v institucijah demokracije niso, ne bi in nikoli ne bodo glasovali, o katerih ne morejo in nočejo glasovati. Simbolni svet gledališča nikoli ne ogroža statusa resničnosti, saj v takratnem svetu simbolov ni vpisana moč (denimo religije ali ideologije), tu so zgolj navade, kode in užitki pripovedovanja oziroma prikazovanja.

Obsesivna tema atenskega gledališča je seveda – demokracija. Rezultat je tematsko aktualizirano gledališče, ki državljanom prikazuje zgodovino: zgodovina pa je najbolj prepričljivo – in najbolj demokratično – podana, če jo pripoveduje drugi, denimo nasprotnik ali nekdo, ki ne demokracije ne gledališča ne pozna v enaki obliki. Model prepoznamo v tragediji, saj komedija neposredno prikazuje aktualizirane dogodke, dobesedno tiste, ki so jih državljani dan prej obravnavali v skupščini, in obenem kaže, kaj bi se zgodilo, če bi bili državljani nori – kar je karnevalska/koledarska zahteva Dioniza, boga gledališča in njegovih ritualov. V takšnem gledališču je torej mogoče, da se isti junaki in bogovi pojavijo v tragediji in v komediji (Dioniz, Herakles, Odisej).

Dekontekstualizirani bralci antične drame

Zaradi tega imamo kot dekontekstualizirani bralci atenske antične drame pogosto vtis, da gre za atensko državno propagando. V tem smislu Ajshilovi

Peržani niso manj »propagandni« od, denimo, Sofoklove *Antigone*, v kateri je zaplet mogoč edino, če ni demokracije kot družbenega sistema. Prikazovanje drugega (in njegove drugačne kulture), ki pa je obenem dobro znan, ker z njim komunicirajo v istem jeziku, je najmanj obravnavani vidik antične kulture iz kratkega obdobja atenske demokracije. Atenski pogled na druge je opredeljen s tem, da je edini pravi državljani (*polites*) Atenec, druge skupnosti si le delijo očetnjavo, so »rojaki« (*patriotes*). Atene so torej edini polis, v katerem *polites* polno izvaja svojo osnovno dejavnost – politiko. Naša nezmožnost razumevanja, kaj takšno politično življenje pomeni, je posledica našega zgodovinsko pogojenega nerazumevanja temeljnih načel in praks neposredne demokracije. In uporaba tehničnih pripomočkov, kot je volilni stroj, zadeva samo jedro neposredne demokracije.

Danes ta termin uporabljamo izključno metaforično, toda v antični atenski demokraciji je dejansko obstajala naprava, s katero so za eno leto volili državljane za lokalne funkcije, in sicer v okviru fil, torej prvotno rodovnih, kasneje teritorialnih skupnosti, ki so bile obenem volilne enote, podobno kot naše občine. To je bila preprosta naprava, izklesana iz kamna, ki močno spominja na današnje igralne avtomate, imela pa je tudi podobno vlogo – da je naključno izbirala občinske funkcionarje. Še danes jo je mogoče videti v Muzeju Agore v obnovljeni Atalovi stoi v Atenah. Zgoraj so file, ob strani utor, po katerem so v naključnem zaporedju zdrseli beli ali črni kamenčki, na sredini vrste zarez, v katere so vstavljali imena odraslih državljanov (seveda samo moških), vpisanih v filo. Ideja o izbiranju kandidatov z igro naključja oziroma s kocko razkriva nekatere od nesmiselnih laži o demokraciji, politiki in oblasti: v primeru atenske demokracije je namreč veljalo, da so vsi državljani enako sposobni voditi skupnost, še posebej ker bodo za leto dni opravljanja javne funkcije odgovorni vse svoje življenje.

Za tako preprosto in samoumevno stvar, kot je skrb za sodržavljane, torej ni »boljših« in »sposobnejših«. Tisti, ki je izbran s kocko, ni zastopnik nobenega (parcialnega) kolektiva ali (parcialne) ideje, zato je skorajda nepodkupljiv. Tisti, ki je izbran s kocko, nima nobenega razloga, da bi se imel za »izbrane-ga«. Odgovornost je neizmerna, koristi pa ni nobene. Vseeno je, ali je izbrani lep, mlad, star, poročen, uspešen ljubimec, bogat ali reven, saj nobeden od teh

dejavnikov, bistvenih ali nebistvenih, ne igra nobene vloge. Pomembna sta edino državljanova želja oziroma obveznost, da dela v korist skupnosti in pomaga someščanom, ter znanje, ki ga potrebuje, da to uresničuje – kar pa zagotavlja vzgoja državljana (*paideia*). Državljan se mora ukvarjati s politiko, saj je to del opisa državljanske identitete. Tisti, ki se s politiko noče ukvarjati, je *idiotes*, »privatnik«, ki ga zanimajo zgolj zasebni posli, in je torej manj od državljana: od tod izvira današnji negativni pomen besede idiot.

Demokracija ni nikoli eno

V demokraciji, v kateri ni bilo poslancev, so bile volitve za lokalne funkcije najresnejše opravilo – skupščinskih volitev namreč sploh ni bilo. V skupščino so lahko prišli vsi (državljeni), ki so to hoteli in so zjutraj dovolj zgodaj vstali, da so zasedli prosta mesta, za sodelovanje pa so prejeli dnevni honorar. Na lokalni ravni je bilo za državljane veliko nalog in dejavnosti, ki so stvar vsakodnevne rutine in ponavljanja, dobrega spomina uradnikov in vestnega vodenja dokumentacije. Pomembno je bilo, da so bili pri tem vse leto prisotni isti obrazi in da možnost, da bi se izbranega dne ne prišli ukvarjat z demokracijo, ni bila dopuščena. Za to so prejeli fiksno plačo, vsako napačno ravnanje z javnim denarjem je slej ko prej prišlo na dan. Če so uspešno preživeli leto dni na funkciji, če so si ustvarili dovolj velik krog prijateljev ter somišljenikov in se izurili kot govorniki, pa so si v skupščini pridobili ugled in možnost za trajnejši položaj v politiki.

V čem je torej težava velikih parlamentarnih volitev in evropske demokracije moderne dobe? Ko gre za velika števila oziroma za parlamentarni tip oblasti, je uporaba kocke tehnično problematična, da ne govorimo o prizadevanjih demokratičnih oblasti, da do vpliva in moči ne bi prišli »sumljivi« nosilci državljanskih pravic, kot so denimo ženske, reveži, pripadniki drugih ras in podobni. Pri reševanju tehnične težave pogosto – in tudi namerno – pozabljajo, da demokracija ni namenjena zaščiti večine, marveč posameznikov in manjšine.

Zato so volitve nujno zlo, ki ohranja stare, skoraj obredne oblike strahu pred tiranijo večine: izvajajo jih samo izredno, občasno, vsaki dve ali štiri leta. Na dan nujnega zla, torej volitev, je prepovedano nošenje orožja in uživanje alkoholnih pijač, saj je skupnost ranljiva, morebitna državljanska večina pa

**Državljan se mora ukvarjati s politiko,
to je del opisa državljske identitete.
Tisti, ki se z njo noče ukvarjati, je
idiotes, torej manj od državljana: od tod
današnji negativni pomen besede idiot.**

.....

utegne biti besna, če ni prepoznavna. Ko je parlamentarna večina izvoljena, samoidentificirana, postane manj nevarna za življenja drugih in se razsuje po mreži (demokratičnih) ustanov, namenjenih zaščiti posameznika ali manjšine. To je pravo, vsakodnevno, redno življenje demokracije. Če mreža v tem smislu ni funkcionalna, zmaga večine, celo kadar je neoporečna, ne pomeni nujno tudi demokracije. Stranka z neizbirčnim kandidatom lahko zmaguje po mili volji, vendar to zagotovo ni dokaz demokratičnosti oblasti, brez neoporečnih volitev tudi samo delovanje mreže ustanov ne bi bilo dokaz demokratičnosti.

Demokracija ni nikoli »eno«, in prav zato je tako nezdržljiva s totalitarizmom; težava je v tem, da smo jo v totalitarizmu v glavnem sanjali kot »eno« in smo zdaj še vedno zmedeni. Brez dolge demokratične tradicije postane načelo večine načelo vsakdanje politične prakse ter vnaša strah in občutek negotovosti: nihče se ne spomni več, da je to samo način provizorične razdelitve oblasti, da bi ustanove lahko normalno delovale, in da se uporablja samo izredno – pri volitvah. Namesto da bi posvečeno služil posamezniku in manjšini, parlament – oziroma izbrani predstavniki – vztrajno izvaja večinsko nasilje, v katerem argument izgubi vsako vrednost, osebni napad in žalitev pa postaneta glavna načina komuniciranja; najhujše od vsega pa je, da laž, celo kadar je povsem očitna, postane »zakonita«, ko jo izglasuje večina. Razumne preplavlja obup, nerazumne val nasilja, ki se širi koncentrično od središča, od predstavnikov »večine«.

Gledališče, kot ena od institucij in prostorov demokracije v mestu, reflektira vse te probleme. Šele iz perspektive atenskega demokratičnega življenja razumemo, zakaj je komedija nedvomno starejša: ne samo zaradi globoko vsajenih performativov kulta mrtvih (koledarska pomlad, maskiranje pred

duhovi mrtvih, ki v tem času prihajajo na zemljo kot rožice, vinjenost in hrana, norost, smeh, obscenost in na sploh »drugačnost« (kot zaščita) ali karnevala, ampak zaradi neposredne potrebe po kritiziranju visoke politike in nenehnem nadzorovanju ljudi in institucij; tragedija obravnava predvsem zasebnost – družino, ljubezen, odnos z bogovi, čast, ugled, propad posameznika. Komedija je torej tvegana in težko razumljiva povsod, kjer ni neposredne demokracije ... Lep dokaz za to je genialni Mihail Bahtin, ki v svojem ključnem delu o kulturi smeha v srednjem veku, karnevalu in delu Françoisa Rabelaisa nikjer ne omenja Aristofana in antične komedije. Bahtin je bil v srbohrvaščino sicer preveden veliko prej kot v angleščino in so ga v debatah sedemdesetih in osemdesetih let v Jugoslaviji precej citirali in na široko obravnavali.² Aristofan brani dostojanstvo tragedije kot strukturne sestavine stabilne demokracije, ker v lastnem žanru, komediji, obravnava demokracijo predvsem kot možnost strukturnega spreminjanja.

Gledališče, kot ga danes ni

Takšnega gledališča danes ni, ker demokracije ni ne za vse državljane ne za vse možnosti javnega komuniciranja. Koncept »kulture« kot ločenega kroga delovanja, ki, skupaj z velikimi verskimi sistemi in odsotnostjo neposredne demokracije, v glavnem pripada elitam, je evropski kulturi dal popolnoma drugačne oblike gledališča, ki se v časih in kontekstih večje »prepustnosti« zahodnega modela in liberalnega pogleda na družbo brez večjih težav srečajo z gledališkimi praksami t. i. »tradicionalnih«, lokalnih, ritualnih, visoko kodificiranih, večinoma oddaljenih gledališč. V odsotnosti demokratične gledališke prakse atenskega gledališča, ki je, paradoksalno, razglašena za izvirno osnovo evropskega gledališča (v mistificirani interpretaciji nejasnega Aristotelovega teksta, *Poetike*), zlahka prihaja – še danes – do popolnega nerazumevanja tega, kako je funkcionirala antična atenska drama.

Kot sklep ponujam samo misel, da je vsaka interpretacija Aristofana, ki odpira vprašanje odločanja – če že ne »demokracije« – legitimna. K temu prilagam svoje kratko videnje *Oblačic* in Sokrata v ljubljansčini, ki ni moja materinščina,

² Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransa Rabela i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1973.

in svoj prevod komedije [na voljo je v arhivu Slovenskega mladinskega gledališča, op. ur.] v slovenščini, ki tudi ni moja materinščina ...

Sokrat ima CV kot Django ali Clint Eastwood, preden se je totalno zalchajmiral in se začel pogovarjati s stoli: bil je oficir, rešil je nekega starogrškega/mladega vojaka Ryana (no dobro, Alkibiada), in potem ko se mu je *hotty* Alkibiad tam nekje na Severu, *valjda*, ob Vardarju zavlekel v spalno vrečo, ni mignil niti s prstom, kaj šele s kakim drugim organom pregona ... Ko je torej občasno zlezel iz Aristofanove košare in obratoval na atenskih ulicah, je dal jasno vedeti, da ni posebej navdušen nad neposredno demokracijo. Ko so ga zaradi sumljivih travic v gubi plahte, ki jo je zjutraj oblekel povsem čisto, na Agori prijeli, je imel še vse možnosti, da se integrira v kakšno obstoječo institucijo, skupino, v senco kakšnega vodje: on pa je izbral, iz čiste zafrkancije in da bi dražil sodnike, narod in demokracijo kot tako, samokandidaturo za najvišje položaje in brezplačne obroke v skupščinski menzi. Dobro dizajniran samomor, kapo dol.

Pa še nekaj: njegovi učenci so si zorganizirali nekaj let totalne diktature (trideseterice – *class act, baby!*), med katero so pobili precejšnje število nasprotnikov – mokre sanje, kaj? Ker gospod profesor v tem obdobju ni izgubil glave, so mnogi pomislili, da gre za koruptivni nepotizem.

Z drugimi besedami: ne verjemi svojim učencem. V revolucijo moraš sam, s perspektivo samomora, tako da ne dočakaš njihove diktature ...

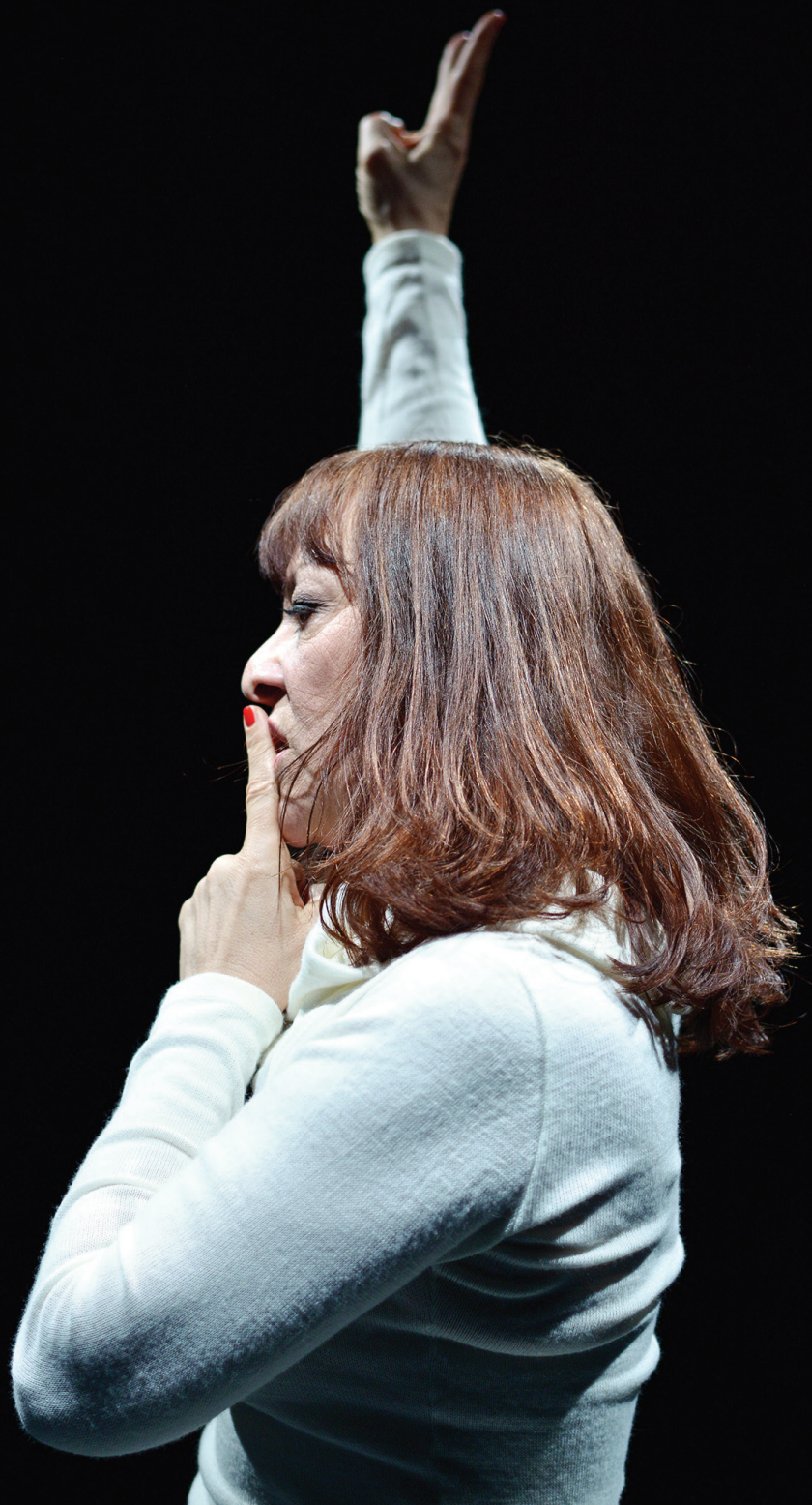
Incurabili

Zima

Tisti, ki ti jemlje,
je močnejši
od tistega,
ki daje.

Tisti, ki posluša,
je pametnejši
od tistega,
ki poje.

Lahko ostanem tu za vedno,
za naprej
pa še ne vem.



NA SLIKI DAMIJANA ČERNE; FOTO PETER UHAN

Tomaž Toporišič

Od antike do danes in nazaj



I. Antična komedijska matrica

Antično gledališče in antika sta v dolgih stoletjih od srednjega veka do enaindvajsetega stoletja ostala v naši zavesti zibelki vsega, kar danes zmorejo kultura, politika in civilizacija. Antika je prva uveljavila družbo enakih in enakosti ter prvo demokratično mestno državo Atene. Prav ta država je gledališče postavila v svoje središče, dala dionizičnim in apoliničnim ritualom muz Talije in Melpomene pomembno vlogo znotraj realne in simbolne strukture družbe.

Biti prisoten v gledališču je bilo vsaj tako pomembno kot biti prisoten v skupščini. Med sebi enakimi in enakopravnimi. Prav zaradi tega dejstva se je lahko rodil in polno zaživel fenomen atiške komedije kot humornega, a nič kaj prizanesljivega obračunavanja s predsodki, anomalijami, stranpotmi in neumnostmi sodobne družbe. Atiška komedija, katere največji mojster je bil prav Aristofan (okoli 445–okoli 385 pr. n. št.), je bila brez dlake na jeziku. Govorila in, če je bilo treba, tudi vpila je o pokvarjencih, sprevržencih, nespametnostih in drugih problematikah sodobnosti tako, da je smešila tiste, ki so si smešenje zaslužili. In to ne le tistih, ki niso imeli moči, ampak tudi najmočnejše: politike.

Atiška komedija je bila torej izrecno stvar javne domene. Bila je del gledališkega spektakla. Bila je eno izmed stroškovnih mest mestne države Atene in bila je financirana s pomočjo davkov. Sproducirali in izvajali pa so jo državljani kot del svojih državljanskih pravic in dolžnosti. Zgolj moški, kot gledalci in igralci. Ženske so bile (pač tako kot od drugih vidikov javnega življenja) iz komedije izključene. Razen kot junakinje, npr. v *Lizistrati*, ko se maščujejo moškim ter jih seksualno izstradajo. Komedije so bile del mnogo širših festivalskih dogodkov, Aristofanove *Oblačice* konkretno proslav, poimenovanih mestne ali velike dionizije. Celotno slavje, katerega del so bile, je bilo (tako kot danes?) namenjeno izražanju pripadnosti državni ideologiji Aten, hkrati pa tudi prikazovanju dispozitiva demokratične moči in ugleda mesta. Udeleženci tega festivala in občinstvo, ki si je ogledalo *Oblačice*, so bili torej moški državljani Aten. Zbrani v gledališču na nekakšni državljanski skupščini so predstavljali

isto skupino, ki je (po podobnem sedežnem redu) prisostvovala tudi političnim skupščinam, na katerih je odločala o političnih in pravnih zadevah mesta. Tako sta politična oziroma juridična retorika na eni strani ter gledališki diskurz na drugi vplivala drug na drugega. Naloge komediografa in komičnega igralca pa so bile po svoje na las podobne tistim slehernega govornika: moral je uveljaviti svojo argumentacijo in gledalce oziroma poslušalce, ki so mu kot sodniki njegovega *logosa* ali govora lahko prinesli zmago nad rivali, pridobiti na svojo stran.

Namen komedije je bil, da čim bolj neposredno in brez dlake na jeziku obravnava vse težavne in neprijetne zadeve, ki se jih je lotevala skupščina, sodišče ali celo tragedija, toda vedno na komičen način. In pa tudi, da spregovori o stvareh, o katerih si politika ni želela ali ni upala spregovoriti. Gledalci so prišli v gledališče, da bi si ogledali še eno tekmovanje – tokrat ne političnega, ampak gledališko, komično. Zanj so bili igralci opremljeni z vsem, kar so potrebovali: z rekviziti, kostumi, tipi, predvsem pa z orodji, kakršna so farsa, stereotipni značaji in situacije, obscenost, žaljenje, zbadanje, pa tudi umetelne aluzije, namenjene smešenju široke palete političnih, družbenih in gledaliških tarč. Predvsem pa niso nikomur prizanesli, česar za današnje gledališče ne bi mogli reči. Predstavljajte si, da bi zdajle spregovorili o zadnjih dogodkih v mestni skupščini ali parlamentu, o tem, kateri mestni politiki so najbolj pokvarjeni, o tem, kateri državni politiki so največji kradljivci davkoplačevalskega denarja. In predstavljajte si, da so vsi ti ljudje, o katerih govorimo nespoštljivo in res zelo zelo grobo, med nami v avditoriju. Da so izpostavljeni posmehu, da pa pri tem igralcem ne ostanejo nič dolžni. Da vstanejo, jih prekinejo in jim tudi oni povejo, kar jim gre. Da drug drugega besedno napadajo, se posmehujejo drugim in tudi samim sebi. Kajti smeh po definiciji ni vljuden, in najzanesljivejše sredstvo, da izzovemo salve smeha, je obscenost, ki je posebno učinkovita, ko jo prenesemo na politiko.

Predstavljajte si, da se zberemo v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma, ob sedmih zvečer, tisočglava množica prisostvuje krstni uprizoritvi nove slovenske komedije, ki z gledališkim jezikom spregovori o pokvarjenosti poslancev, lopovščini županov, sprevrženosti Cerkve, lažni skromnosti umetnikov ... Predstavo in slovesnosti neposredno prenašata Radio in Televizija Slovenija, pa tudi vse zasebne televizijske in radijske postaje. Utopično, boste rekli. Toda v primerjavi

s tridesettisočglavo množico svobodnih državljanov, ki si je vsakokrat ogledala gledališke slovesnosti v stari Grčiji, bi bila to edina možnost, da bi tragedije, komedije in satirske igre spremljalo z atenskimi množicami vsaj primerljivo število državljanek in državljanov Slovenije.

Gledališki projekt Jureta Novaka *Sokrat, Slavoj in sofisti* izhaja iz preizpraševanja položaja gledališča in družbe danes. To pa iz razmisleka o pomenu komedije znotraj atiške in današnje demokracije, natančneje iz *Oblačic* (Νεφέλαι/*Nephelai*) velikega mojstra stare atiške komedije Aristofana, prvič uprizorjenih v okviru dionizičnih slavij v Atenah 423 let pred našim štetjem. Skozi dialog z antiko in antično komedijo bo projekt spregovoril o možnostih iskrenega umetniškega političnega angažmaja. Hkrati pa bo v dvogovoru med preteklostjo in sedanjostjo gledališko preverjal predpostavko o (im)potenci sodobne leve politične misli in (posledično) tudi političnega gledališča.

Sodobnemu gledališču in gledališčnikom torej ključno strukturno oporo ponujajo Aristofanove *Oblačice* z zgodbo, ki se kljub več kot dvatisočletnemu odmiku od antične »zibelke« demokracije zdi na moč podobna današnjim kriznim zgodbam padlih angelov tajkunov in v žrelo pekla padajočih novodobnih slehernikov: konservativnež in antiintelektualec izda vse svoje vrednote, da bi se obvaroval pred revščino.

Hkrati pa so *Oblačice* tudi igra o sofistih in sofizmu, o moči in nevarnosti politične komedije v antični Grčiji. Vprašanje, ki se ob njih zastavlja, je naslednje: ali je Aristofan s tem, ko je v svoji komediji pomembno vlogo namenil velikemu filozofu in mislecu Sokratu, ga predstavil kot sofista v najbolj zaničevalnem pomenu te besede, s tem grdim in neresničnim komedijskim obrekovanjem hote ali nehote postal eden izmed ključnih sokrivcev za Sokratovo usmrnitev leta pozneje? Je s tem prestopil meje, ki komedijsko fikcijo ločijo od krute politične resničnosti in obračunavanj ter celo pobojev in usmrnitev?

II. Današnja matrica

Režiserja in soustvarjalce zanima, kako lahko sodobna kapitalistična demokracija kot novodobna kandidovska »najboljša izmed vseh slabih rešitev« izkorišča različne oblike upora za svoj nadaljnji obstoj. In naprej: kako lahko medijski produkti o slabostih kapitalizma postanejo prodajna uspešnica, vstajniška

gibanja pa se prelevijo v delovno gradivo za promocijo telekomunikacijskih storitev? Kakšna vloga v tem postdemokratičnem sistemu podivjane poblagovljenosti ostane gledališču kot živemu srečevanju med izvajalci in gledalci?

Ob vsem tem pa se ne bomo mogli ogniti dejstvu, da vedno znova prepričujemo prepričane, ter vprašanju o dometu in smislu sodobnega političnega gledališča. Ali in koliko lahko v repertoarni produkcijski shemi gledališke institucije, ki je odvisna od (političnih) mecenov, izrekamo kritično misel? In na kakšen način? Bi nam to sploh dovolili, če bi imela moč spremeniti sistem ali miselnost? Mar nismo danes v posebnem položaju, znotraj katerega so se umetniki v postdemokratičnem svetu globalne menjave primorani prilagoditi dejstvu, da gledališče (in scenska umetnost nasploh) »nima več funkcije središča polisa« (Lehmann)?

Kot posebne vrste odgovor na to novo, marginalizirano pozicijo umetnosti v »strašljivi dobi«, v kateri »je humanizem postal bodisi zgolj korporativni 'interes' ali 'cilj' bodisi trendovska marketinška strategija za računalniška podjetja« (Gómez-Peña), umetniki proizvajajo svoje odgovore kot hibridno in fragmentirano obliko politizirane umetnosti. V baudrillardovskem postmilenijskem svetu transpolitičnega, transnacionalnega in transekonomskega se sodobna scenska umetnost vrača k taktikam in strategijam političnega. Toda to vračanje je zaznamovano z vednostjo o majhni verjetnosti vpliva na makrosvet politike in medijev. Z dejstvom, ki ga Philip Auslander v reinterpretaciji Walterja Benjamina označi kot novo realnost: v dobi tehnične reprodukcije živa predstava ne more ostati ontološko »pristna« in ne more delovati znotraj kulturne ekonomije, ki je ločena od tiste množičnih medijev.

Deteritorializirana etika postmoderne sveta se sesuva v črni luknji, v kateri se izgublja tudi (s)misel. V postmoderni dobi je nadomestek zanjo postala estetika *telecityja* in njegove čiste, tehnološko dovršene površine.

.....

Umetnost pa se je v dobi postrasnega, postrasističnega, postseksističnega, postideološkega itd. globalizma multinacionalk po moderni, ki zatrjuje, da je zgolj od volje svobodnega posameznika odvisno, ali bo sam sposoben opraviti z omejitvami rase, spola in družbenih slojev, morala soočiti z novo globalistično ideologijo: »[z novim], transnacionalnim multikulturalizmom, ki je razrešen 'resničnih' ljudi različnih barv, pravih umetnikov, izvržkov in revolucionarjev« (Gómez-Peña). Sodobna inteligenca se je v novi dobi *mainstream bizarre* bodisi dodobra marginalizirala bodisi postala zgolj orodje v rokah multinacionalne ekonomske moči in njenih mehko zapeljivih podob brezkompromisnega ugodja. Vseprisotni spektakel je »zamenjal vsebino, forme [...] postajajo vedno bolj stilizirane, medtem ko 'pomen' (se še spominjate pomena?) izhlapeva, ali bolje, blede, vsi pa iščejo naslednjo 'ekstremno' podobo ali 'interaktivno doživetje' [...]. Od televizijskih reportaž o množičnih morilcih, morilcih otrok, verskih kultih [...] do obsesivnega ponavljanja 'pravih zločinov', ki so jih posneli navadni državljani ali nadzorne kamere. Vsi smo postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena *cultura in extremis*.« (Gómez-Peña) Vse zato, da bi bila zadovoljena ne naša potreba po avtentičnosti in humanosti, ampak po iluziji o tem, da smo doživeli vse ostrine in moč emocij, ki so v naših plitkih življenjih umanjale.

Junaki Aristofanovih *Oblačic* so v času *kiberkulture* postali dokaj neopazni med vsemi drugimi, »sodobnemu sleherniku« bližjimi junaki *soap oper* in *real time* dokumentarcev, ki humanizem vklapljuje v gladke in neskončne igre korporativnega interesa. Sodobni subjekt na videz razpolaga s svobodo, ki jo proizvajajo ves čas propagirana iluzija interaktivnosti, možnosti participacije, dialoga, potencirana na vseh elektronskih medijih, od televizijskih oddaj do svetovnega spleta in računalniških iger. Toda v tej svobodi izbire se izgublja avtentičnost, tako kot se v hiperprodukciji in hiperpoudarkih zgodb o nasilju, kriminalu itd. izgublja občutek za etičnost in subjekt postaja vedno bolj ciničen in indiferenten.

V času cinizma in indifferene dobe globalizacije poskusi spregovoriti o etiki 21. stoletja vztrajno izgublja zagon in moč ter se utaplja v hiperprodukcijah videzov in simulakrov realnosti. Poststrukturalistična misel in dekonstrukcija, ki najbolje detektirata stanje postindustrijskega globalizma baudrillardovskega

simulakra, v katerem živimo, opozarjata na neovrgljivo dejstvo, da je v času sesutja projekta moderne in njegovega *ratia* pomen pravičnosti luknjičast in da je univerzalnost zvedena na centre moči, ki jo producirajo in ki vzdržujejo navideznost »univerzalnih resnic«. Univerzalne etične norme tako postajajo predvsem sredstva za maskiranje odnosov moči. Zahteve po univerzalnosti v svetu globalizacije so zato nevarne, saj reducirajo identiteto in jo zvedejo na istost.

Poststrukturalistična etika tako izhaja iz upora – kritike te univerzalnosti. Zato ni avtonomna, ampak se vede kot parazit tega, kar kritizira. Ne more in noče izgraditi alternativne etike, lahko zgolj locira in razkriva obubožanja etičnih horizontov različnih političnih praks v času globalizacije.

Današnji svet si aristofanovske projekcije upora subjekta in njegovega boja za status avtonomije ne more več privoščiti. Lahko – tako kot David Campbell v knjigi *Nacional Deconstruction* – zgolj še ugotavlja, da »odnosa do drugega kot odnosa odgovornosti ne moremo popolnoma zatajiti, tudi če si privzame obliko politike ali vojne«. Ostane mu – in tudi destabiliziranemu in radikalno nedokončanemu subjektu postmoderne dobe – zgolj še zavedanje, da se etika v 21. stoletju ne more izogniti neskončni odgovornosti do drugega, ki pa ne more biti nikoli izpolnjena. Dejstvo etične odgovornosti torej ostaja v tem, kar Derrida poimenuje nevédenje vnaprej oziroma trenutek neodločljivosti. Deteritorializirana etika postmodernega sveta v svetu kibernetičnih modelov organizacije realnosti, v realnem, ki je producirano elektronsko, iz matric in bank spomina, se sesuva v črni luknji, sproducirani s strani medijev, v kateri se izgublja tudi (s)misel. V postmoderni dobi je estetika *telecityja* in njegove čiste, tehnološko dovršene površine postala nadomestek za etiko.

Vrnimo se k začetku, k Aristofanu. *Oblačice* in antično komedijo je danes mogoče in verjetno edino smiselno prebirati s pomočjo dekonstrukcije. Najprej kot Aristofanovo historizirano reprezentacijo etičnega nihilizma in dekonstrukcijo »norosti« atiške demokracije s pomočjo zgodbe o banalnih slehernikih in sofistih. Se pravi kot kvazizgodovinski dokument o atenski demokraciji, kot opomnik na poseben komedijski slog in pristop k družbenim, političnim in filozofskim vprašanjem tistega časa. Tako postane indeks ideologije, ki hkrati komentira tudi zgodovinske omejitve mišljenja in ideologije v Aristofanovem

tekstu. Obenem pa skuša gojiti svežo interpretacijo, ki vztrajno destabilizira samoumevnost produkcije pomenov ter ustvarja nove odnose med tekstom Aristofanove komedije in tekstom predstave, socialnim kontekstom Aristofanove predloge in socialnim kontekstom predstave. Zgodovinski dokument je treba oluščiti, se mu približati na razdaljo, ki bo omogočala dialog, času tukaj in zdaj pa je treba dopustiti, da sam vdre v teksturo Aristofanovega teksta na eni ter materialij in mentalij gledališke kreacije na drugi strani. Odgovorov ni, vprašanja pa so številna. Če parafraziramo Rolanda Barthesa: Interpretacija ni v dejstvu, ki mu pridamo pomen, ampak – nasprotno – v tem, da cenimo, kakšna pluralnost ga konstituira.

Incurabili
Pameten

Ne vem, za koga
boga.

Ne vem zase,
zate.

Pameten,
da bi vedel kam.

Ne morem.
Ne vem.
Nočem.
Ne znam.
Ne mene.

Pameten,
da bi vedel kam.

Aljaž Krivec

Postdemokracija v gledališču

Koncept postdemokracije je v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja razvil britanski politolog Colin Crouch. Svoje ugotovitve, takrat dostopne v strokovnih člankih, ki jih je bilo moč najti po najrazličnejših socioloških, političnih in ekonomskih publikacijah, je leta 2004 zbral v delu Post Democracy, ki je pod naslovom Postdemokracija (založba Krtina) od lanskega leta dostopno tudi v slovenščini. Na tem mestu je treba poudariti, da so nam primeri postdemokracije, ki jih izpostavi Crouch, morebiti nekoliko tuji. Kot primer vzame namreč predvsem ekonomsko in politično stanje v Veliki Britaniji, Italiji in Združenih državah Amerike, kar pa ne pomeni, da česa podobnega v Sloveniji ni najti, saj je tudi pri nas mogoče prepoznati večino značilnosti postdemokracije, do katere so najbrž vodile nekatere druge poti.

Neoliberalizem: izvirni greh

Postdemokracija je po Crouchu logična posledica neoliberalne politike. Ta je velikim korporacijam omogočila strm in neprekinjen razvoj, ki je botroval temu, da so postale večje od držav, v katerih so imele sedež, obenem pa so pridobile veliko družbeno, politično in ekonomsko moč. Zaradi naštetega so postale enakovredne – če ne kar večvredne – partner državam. Le pomislite: ameriška trgovska mreža *Wal-mart* zaposluje 2,2 milijona ljudi, z letnim prihodkom okoli 500 milijard dolarjev pa bi se lahko uvrstila med najbogatejše države na svetu – kako bi lahko pričakovali, da se Združene države Amerike takemu podjetju ne bi bile prisiljene vsaj malce prilagoditi?

Navedeni primer je le eden številnih in namen tega teksta ni odkrivati razvoja postdemokracije, zato pa je toliko pomembnejše tisto, kar iz primera sledi. Ko neko podjetje pridobi dovolj moči, dobi s tem tudi vzvode, ki mu omogočajo, da lahko posredno sprejema državne odločitve sebi v prid. Navedeno se »razvije« v naslednji vzorec: že tako ali tako privilegirana skupnost lahko svojo moč zavoljo takšnega odnosa z državo še dodatno okrepi, s tem pa država sčasoma začne delovati bolj in bolj v korist (zgolj) te skupnosti in tako državi zavlada manjšina.

Zapisano pred oči bržkone priključno vse politične sisteme, ki smo jih poznali, vendar pa je v postdemokraciji položaj večine nekoliko specifičen, saj ima moč odločanja – vendar le na videz. Slednje se zrcali v demokratičnih volitvah, svobodi govora, možnostih protesta in spoštovanju pravnega reda. Vse naštetu si postdemokratične družbe lastijo, s tem pa ustvarjajo lažen vtis, da lahko o vodenju države odločamo prav vsi.

Za izgradnjo tovrstne Potemkinove vasi je seveda nujna tudi precejšnja politična apatija. Zakaj bi se sicer državljanom zdelo, da so svojo politično dolžnost opravili, že če so izpolnili volilni listič ali če so se za kako uro ali dve pokazali na protestu? Zakaj bi se jim zdelo, da je vse v najlepšem redu, če se nihče ne odzove na javno izrečene prevratniške ideje ali če sodišče hitro razsoja v okvirih očitno nepravičnega zakona? Nekoliko nejasen odgovor, ki ga na tovrstna vprašanja ponudi Crouch, je, da so bili državljani že prevečkrat razočarani in da jim je bilo z leti privzgojeno, da se s politiko ukvarjajo profesionalci, ki vedo, kaj počnejo – zato le brez skrbi!

Postdemokracija sreča antično Grčijo

Kako lahko torej skozi prizmo koncepta postdemokracije razumemo avtorski projekt Jureta Novaka *Sokrat, Slavoj in sofisti*?

Očitno je, da smo se znašli na točki, ki od nas zahteva, da znova posežemo po formi klasičnega grškega gledališča. Zgodovinski viri razkrivajo naravo uprizoritev klasične grške komedije. Neusmiljeni dramski teksti, v katerih avtor ni skrival mnenja o politiki svojega časa, o konkretnih nečednostih, ki so jih zagrešili recimo kradljivi ali lažnivi mestni politiki ter druge javne osebe, so z uprizoritvijo vzpostavljali prostor javnega dialoga. Ko Vodja zbora v Aristofanovih *Oblačicah* pove: *če Kleona obtožijo prevar, podkupovanja, tatvin / in če ga obsodijo ter v zapor pošljejo, / že spet bo v državi bolje in v korist državljanom*, se moramo nujno zavedati, da Kleon ni bilo le ime, ki bi služilo kot prisposoba za katerega od politikov, temveč je šlo za resničnega človeka, ki je zelo verjetno sedel med občinstvom ter se na repliko Vodje zbora žolčno odzival z zavračanjem povedanega.

Za navedeno pa potrebujemo drznega dramatika oziroma gledališke ustvarjalce in gledalce, ki so tekste, o katerih govorimo, pripravljene resno sprejeti,

predvsem pa naslovnika, ki je pripravljen vzpostaviti dialog. V postdemokraciji nam omenjeno načeloma umanjka. Če lahko prvo še najdemo, pa se neprimerno bolj zatakne pri gledalcih in naslovniku. Kako bi bilo mogoče po dolgi zgodovini klasične gledališke forme pričakovati sodelovanje občinstva, še posebej v postdemokratični družbi, ki zmanjšuje pomen posameznikovega glasu in spodbuja *status quo*? Še težje si je predstavljati pomembne državne funkcionarje, ki redno obiskujejo gledališče in na igralce kričijo vsakič, ko se jim zdi, da ti napadajo njihove odločitve. Za postdemokratično družbo je značilno, da državne elite ne vzpostavljajo stika z ljudstvom ter da se jim za zmotna dejanja posledično ni treba zagovarjati.

V Platonovi *Apologiji* Sokrat pove, da se je nekoč sestal z enim od politikov in ugotovil, *da se možak zdi mnogim ljudem moder, najbolj pa sam sebi, da pa v resnici ni moder*. Navedeni govor navadno beremo skozi prizmo Sokratove filozofije, vendar pa velja opozoriti na pomenljivo razsežnost, da gre za oznako nekega politika. Seveda, hibrid sofizma in čustvene manipulacije ga našim očem kaže modrega, toda Sokrat, ki je *moža skrbno pretipaval*, pod to *persono* ne more najti obljubljenе vsebine. Zdi se, da imamo opravka s postdemokratičnim politikom, ki mu uspe z dobro zamišljeno kampanjo brez politične vsebine prepričati volivce, naj glas oddajo njemu.

Postdemokracija v uprizoritvi Sokrat, Slavoj in sofisti

Sokrat je z meditacijo in premislekom segel v srž problema, to pa lahko rečemo tudi za Slavojja Žižka in Nadeždo Tolokonnikovo, saj v svoji pisemski korespondenci odkrivata podobne težave. Žižek jasno pove, da Pussy Riot po njegovem mnenju razkrivajo *skrito kontinuiteto med stalinizmom in sodobnim globalnim kapitalizmom* ter da je to poglobitni razlog, zakaj so *moteče za liberalni pogled*. Značilnost postdemokratične družbe je, da svoj sistem sprejema kot najboljšega od vseh mogočih. Vsako preizpraševanje korenin sodobnega globalnega kapitalizma je tako zgolj nezaželeno in nepotrebno provociranje, četudi je v njem moč najti recimo nekatere poteze stalinizma, ki glede na bolj ali manj splošen konsenz velja za zgodovinsko politično zablodo.

Seveda tudi Tolokonnikova ne ostane tiho: *Sodobni kapitalizem se mora manifestirati kot upogljiv in celo ekscentričen. Vse je naperjeno k obvladovanju čustev*

potrošnika. Že prej omenjena značilnost postdemokratične ureditve, ki za svoj obstoj nujno potrebuje čustveno manipulacijo, je popolnoma očitna.

Na tem mestu velja izpostaviti tudi nekoliko predrugačen prizor besednega dvoboja, *agona*, torej dvoboja med tako imenovanima *pokončnim* in *lažnim* govorom. *Agon*, ki je bil sicer eden od osnovnih elementov grške komedije, v *Oblačicah* s spopadom med tovrstnimi binarnimi opozicijami odpira najrazličnejše možnosti aktualizacije. Ena od teh, in prav ta dobi svoj prostor v predstavi, je nasprotje med pogledom, ki zagovarja neoliberalizem, in tistim, ki ga zavrača. Tukaj bi se lahko zgledovali tako po različno mislečih predsednikih političnih strank, predsednikih držav z različnimi monetarnimi in političnimi ureditvami ali po mislecih in strokovnjakih, ki zagovarjajo to ali ono prepričanje, pri čemer sta predstavi kot navdih služila pogleda Milтона Friedmana in Naomi Klein. Neoliberalizem z vidika sodobne politične in ekonomske misli pred oči prikljče tudi postdemokracijo, ki se tako v *agon* prikrade na dva načina. Prvi je pogled *lažnega* govora, ki na argumente *pokončnega* odgovori z naslednjo repliko: *Če bi bile stvari tako preproste, bi že zdavnaj vsi živeli v komunističnem rajju, o katerem trobezlja!*; drugi način pa se pokaže šele, ko pridemo v stik s celoto *agona*. Kaj se namreč zares zgodi? Priča smo dvema diametralno nasprotnima stališčema, ki v obliki dvoboja vstopata v tekmovanje. Stresiada zanima le to, kdo bo zmagal, požvižga se na moralno držo in vsebino, *Oblačice* pa enako bučno navijajo, ne glede na to, komu pripade točka. Za postdemokracijo je namreč značilno tudi to, da na videz različne opcije ponujajo enako vsebino.

Sokrat, Slavoj in sofist pa med drugim vzpostavljajo tudi dialog z zdaj že

Kje je rešitev? Najprej se domislamo sodelovanja, skupnih protestov, morebiti celo politične koalicije, vendar se kaj hitro srečamo s pluralizmom resnic, predvsem pa z nejasnostjo našega skupnega cilja.



nekoliko pozabljenimi protesti, ki so se v Sloveniji zgodili v letih 2012 in 2013. Kaj so torej protesti zares spremenili? Kakšen učinek ima danes sploh še lahko politična akcija, pa naj bo še tako ostra? Kaj so ne nazadnje dosegle že omejenjene Pussy Riot? Razvpitim akcijam navkljub se stanje v Rusiji pravzaprav ni bistveno izboljšalo. Je imelo njihovo delovanje sploh kak smisel? Kako je torej videti protest v sodobni družbi in kakšen smisel sploh ima?

Odgovori so različni. Nekateri na stanje družbe odgovarjajo s kriki, nekateri s svojim telesom, drugi se zatekajo v nostalgijo, ne izostanejo niti tisti, ki so sprijaznjeni s *statusom quo*, pa tisti, ki rade volje sodelujejo na protestih, vendar le tako, za število. Nekatero politične akcije so tako že vnaprej obsojene na propad, pri drugih pa se nemoč pokaže šele kasneje, po izvedbi.

Kako naprej?

Kje je torej rešitev? Najprej se domislimo sodelovanja, skupnih protestov, morebiti celo politične ali parlamentarne koalicije, vendar se kaj hitro srečamo s pluralizmom resnic, predvsem pa z nejasnostjo našega skupnega cilja. Ga sploh lahko imamo ali je žal tako, da se naši interesi preprosto preveč razlikujejo? Mogoče sami sebi pripišemo nemoč, da bi karkoli spremenili, in se zato raje osredotočimo na majhne težave ter s tem preusmerimo pozornost s tistega, kar bi nas moralo res zanimati. Vse naštetu so značilnosti postdemokracije, kot jo razume Crouch, ob tem pa gre še dlje: pravzaprav je vseeno, ali se zedinimo glede skupnega cilja, ki ga uspešno pretvorimo v – recimo – vstajniško gibanje, saj obstajajo ustaljeni mehanizmi, ki nam preprečujejo, da bi lahko zares prišlo do spremembe.

Crouch v sklepnem poglavju *Kam naprej od tu?* navaja ukrepe, s katerimi se lahko lotimo naraščajoče nadvlade korporacijske elite, in sicer politične ukrepe za reformo politične prakse kot take in akcije, ki so na voljo zaskrbljenim državljanom samim. Vendar pa avtor, roko na srce, ponuja le nekaj popolnoma praktičnih rešitev za konkretne primere, ob tem pa pozablja na širšo problematiko postdemokracije, ki jo pred tem definira.

Odgovor se bržkone skriva v inovativnih rešitvah, ki že same po sebi zanikajo sistem, proti kateremu naj bi se borili. Kot primer naj navedem trenuten grški spopad s postdemokratično ureditvijo, ki je po večletnih protestih dobil novo

razsežnost šele takrat, ko so prebivalci Grčije začeli z medsebojnimi dogovori izvajati lastno politiko in ekonomijo, brez vpletanja države, ki se jim je že zdavnaj izneverila.

Na tem mestu si je treba zastaviti tudi vprašanje, kakšen je današnji položaj političnega gledališča. Gotovo je, da smo priča številnim uspešnim predstavam, katerih tema je med drugim politika, vendar pa je njihova naloga v družbi, ki poblagovi še tako prevratniško idejo in skuša vsak uporniški sentiment pretvoriti v nedolžno zadovoljevanje kulturne potrebe, izjemno težka. Kakšen bi torej moral biti cilj političnega gledališča in kako lahko odgovori na trenutno družbeno stanje?

Vprašanje ostaja odprto. Morebiti pa se odgovor (v obliki vprašanja) skriva ravno v enem od pisem, ki jih je Žižek poslal Tolokonikovi: *Kaj lahko storimo v situaciji, ko demonstracije in protesti ne dosežejo ničesar, ko demokratične volitve ne dosežejo ničesar? Lahko prepričamo utrujene in zmanipulirane množice, da nismo pripravljeni zgolj rušiti obstoječega reda v provokativnih dejanjih upora, temveč da smo pripravljeni ponuditi tudi nov red?*





NA SLIKI IMATEJ RECER, ŠTAKNE TOMAZIN, BRUNO SUBIOTTO, IVAN GODNIČ,
UROŠ BÜH, UROŠ MACEK, DAMIJANA ČERNE, ARNA HADŽIALJEVIĆ

MLADINSKO



Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
Tel.: + 386 (0)1 3004 900
Faks: + 386 (0)1 3004 901
E-naslov: info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet SMG:

Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Papež, Uroš Kaurin,
Semira Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:

dr. Svetlana Slapšak – predsednica, Tatjana Ažman, mag. Neda R. Bric,
Tomaž Gubenšek, Željko Hrs

Direktorica in umetniški vodja: Uršula Cetinski
01 3004 905 | ursula.cetinski@mladinsko-gl.si

Pomočnik direktorice za poslovanje: Tibor Mihelič Syed
01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
01 3004 916 | tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si

Vodja marketinga: Sanja Spahić
01 3004 908 | sanja.spahic@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajč
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | smg.blagajna@siol.net

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana

Prodaja vstopnic



v Prodajni galeriji

Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00

01 425 33 12

Možnost plačila s plačilnimi karticami BA Maestro,
American Express, Eurocard, Karanta in Visa

pri gledališki blagajni

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
01 3004 902
uro pred začetkom predstave

na spletu

www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2013/2014

Številka 4

Marec 2014

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Uršula Cetinski

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Uršula Cetinski, Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič

To številko uredil: Tomaž Toporišič

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Luka Cimolini

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 300 izvodov

Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana



ISSN 2232-2019